

К.Рехо

СОВРЕМЕННЫЙ  
ЯПОНСКИЙ  
РОМАН





АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
им. А. М. ГОРЬКОГО

*К. РЕХО*

*СОВРЕМЕННЫЙ  
ЯПОНСКИЙ  
РОМАН*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1977

*Ответственный редактор*  
Н. И. НИКУЛИН

В книге анализируется творчество выдающихся японских писателей (Кавабата Ясунари, Танидзаки Дзюньитиро, Миямото Юрико, Абэ Кобо и др.), их идейные поиски и эстетические взгляды. Исследуются преемственные связи современной японской литературы с национальной художественной традицией, проблемы борьбы реалистического направления с модернистскими течениями, особенности творческого метода демократических писателей, значение социалистического реализма в развитии прогрессивной литературы Японии.

Р  $\frac{70202-035}{013(02)-77}$  178-77

© Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука», 1977.

В послевоенные годы японский роман переживает подлинное возрождение. После знаменитого романа Мурасаки сикибу «Гэндзи моногатари», написанного в начале XI в., крупные прозаические жанры не были доминирующими в японской литературе.

Средневековая Япония выдвинула поэтических гениев, таких, как Мацуо Басё, Ёса Бусон, обогативших сокровищницу мировой лирической поэзии. В области прозы малых жанров знаменит Ихара Сайкаку. Первым произведением японского критического реализма, по общему мнению исследователей, был роман Фтабатэя Симэя «Плывущее облако» («Укигумо»), опубликованный в 1887—1889 гг. (по комплексу идей роман оказался преждевременным и не был принят читателем).

В первой половине XX в. в литературе Японии преобладала «ватакуси сёсэцу» («эго-беллетристика»). Этот вид прозы включает романы и повести, но, как правило, ему чужда «открытая» конструкция романа, обращенного к большому кругу жизненных явлений. Значительное место в японской литературе нового и новейшего времени занял реалистический роман — «Куросиво» (1902) Токутоми Рока, «Нарушенный завет» («Хакай», 1906) Симадзаки Тосона, «Женщина» («Ару онна», 1919) Арисима Такэо и другие, — однако традиции реалистического романа не получили дальнейшего развития. Еще в начале 30-х годов Кобаяси Такидзи, прочитав «Тихий дон» М. Шолохова, с грустью заметил, что в Японии нет пока такого «спокойного, как нескончаемая беседа осенней ночью, как течение многоводной реки, произведения» [168, т. 8, 230]<sup>1</sup>. Роман «Люди переходного вре-

<sup>1</sup> Здесь и далее первая цифра в квадратных скобках означает порядковый номер цитируемого источника в Библиографии, вторая — страницу.

мени» («Тэнкэй ки-но хитобито», 1931), задуманный Кобаяси Такидзи как эпическое полотно о революции, о людских судьбах на крутом повороте истории (имеются в виду 20—30-е годы), остался незаконченным. В 1933 г. Кобаяси Такидзи был убит в застенках особой полиции.

Авторитарный режим, господствовавший в Японии в течение столетий, не создавал условий для гармоничного развития человеческой личности. Конфуцианство узаконило иерархическую феодальную систему в качестве естественных норм общественной жизни вплоть до окончания второй мировой войны. В обществе, где, как отмечает историк японской культуры Иэнага Сабуро, сословная система была всеобъемлющей, регламентировала всю жизнь народа, включая повседневный быт и нормы поведения, индивидуум, стремясь к самоутверждению, отчуждался от общественной жизни и замыкался в себе.

В таком обществе не могла расцвести литература, ставшая своей целью художественное исследование многогранных связей человека и мира. Культивируемый эстетикой дзэн-буддизма принцип мгновенного озарения и постижения сути вещей также не предполагал аналитического подхода к явлениям действительности. Так или иначе в японской литературе нового и новейшего времени роман не получил развития. Эпопеи или циклы романов, охватывающие жизнь целой эпохи, вовсе отсутствовали. В прозе преобладал малый жанр. Известный писатель Оэ Кэндзабуро отмечает, что вплоть до начала второй мировой войны рассказ был «главным стержнем» японской литературы [38, 221].

Расцвет романа, как отмечал В. Г. Белинский, происходит «в эпоху развития человечества, когда все гражданские, общественные, семейные и вообще человеческие отношения сделались бесконечно многосложны и драматичны, жизнь разбежалась в глубину и ширину в бесконечном множестве элементов» [13, 39].

Именно такой эпохой стал для Японии период после поражения японского милитаризма во второй мировой войне, вызвавшего переоценку традиционных ценностей во всех сферах материальной и духовной жизни страны. «Японское правительство должно будет устранить все препятствия к возрождению и укреплению демократических тенденций среди японского народа, — подчеркива-

лось в Потсдамской декларации. — Будут установлены свобода слова, религии и мышления, а также уважение к основным человеческим правам».

После капитуляции в Японии были восстановлены демократические институты, ликвидированные в годы шовинистического угара. Был отменен пресловутый закон о поддержании общественного спокойствия, преследовавший проявления прогрессивной мысли. Впервые с момента своего создания (1922) Коммунистическая партия Японии получила возможность существовать легально. Новое законодательство отказалось и от защиты вековых традиций японского домостроя. На смену традиционному пониманию долга и места человека в семье и обществе приходит новое, утверждающее суверенность человеческой личности.

Существенная перемена, которая произошла не только в общественной жизни, но и в сознании людей, хорошо передана в повести писательницы Ариёси Савако «Дважды рожденный» (1969). Вот разговор старого носочника с вернувшимся с фронта японским солдатом:

« — А ты посмотри, что вокруг делается. Его императорское величество к простым смертным приравняли. Но если августейший всего-навсего человек, то кто же мы тогда? Выходит, не люди?»

— Почему же? Ведь и его величеству трижды в день поесть надо, как нам с Вами.

— С каких это пор ты стал коммунистом?» [10, 25].

Впервые за всю свою историю японская литература заговорила об императорской особе с такой откровенной прямоотой, по-иному рассматривая судьбы народные, вовлеченные в водоворот империалистической агрессии. Уроки истории осмысливаются в тесной связи с проблемой нации, страны, ее прошлого, настоящего и будущего.

Демократизация послевоенного японского общества, стремление писателей к художественному исследованию сложного комплекса «гражданских, общественных, семейных и вообще человеческих отношений» — эти позитивные сдвиги подготовили почву для развития романа.

Важную роль сыграла и «книжная индустрия», получившая большой размах в современной Японии. Пришел спрос на объемные книги. Поэзия, в течение столетий до-

минирующая в литературе Японии, уступила место роману.

В послевоенной японской литературе роман стал господствующим жанром, обрел новое содержание, изменилась его форма. Произведения крупнейших современных писателей, таких, как Абэ Кобо, Нома Хироси, Такидзаки Дзюнъитиро, переведены на многие европейские языки. В 1968 г. Кавабата Ясунари была присуждена Нобелевская премия. До него этой награды был удостоен лишь один представитель восточных литератур — Рабиндранат Тагор.

Современная японская литература получила мировое признание. В японской критике заговорили даже о приоритете японского романа в мировой литературе. Саэки Сэйти утверждал в 1969 г.: если XIX век был эпохой русского романа, вытесненного-де затем американским, то ныне наступает «эпоха японского романа» [246, 171]. Такое категорическое утверждение, вероятно, и спорно и преждевременно. Однако, как бы то ни было, никто не станет ныне оспаривать, что японская литература, занимавшая до сравнительно недавнего времени весьма скромные позиции в мировом литературном процессе, сегодня выступает как все более самостоятельный и равноправный его участник.

Противоречивые внутренние процессы общественного развития обусловили сложную картину литературной жизни современной Японии. По мнению критика Хирата Цугисабуро, послевоенную японскую литературу составляет творчество двух поколений писателей: поколения 30-х годов, чье духовное становление протекало в «темных ущельях», т. е. в пору фашизации страны и начавшегося в 1933 г. спада революционного движения, и поколения военных лет, вступившего к началу японо-китайской войны (1937) в пору совершеннолетия. Последнему было неведомо крушение идеала, которое испытало старшее поколение. Но их объединили жестокий опыт военных лет и ощущение хаоса послевоенной действительности. Творчество писателей обоих поколений явилось, как утверждает критик, отражением собственных горьких дум и разочарований в жизни [277, 520—521]. Это верно лишь отчасти. Хирата упускает из виду, что мировоззрение многих писателей сформировалось в пору подъема японской пролетарской литературы 20—30-х го-

дов и что эта литература имела свои традиции, подхваченные более молодыми литераторами, а в творчестве старых мастеров продолжали развиваться исконно национальные художественные традиции. В послевоенной литературе Японии сосуществуют традиционализм, модернизм и реализм.

Проблема традиции в современной литературе Японии — одна из важнейших в нашем исследовании. Представление об обособленности японской культуры в развитии мировой культуры стало преодолеваться после войны, но с конца 50-х годов, когда Япония стала второй промышленной державой капиталистического мира и заметно возродился дух национализма, вновь возникла тенденция гипертрофировать национальную специфику художественного мышления японцев. Острая идейная борьба разворачивается вокруг классического наследия и его современного значения. Большой интерес представляют поиски новых возможностей в литературе и искусстве — синтез традиционных элементов и западных веяний.

Для послевоенного времени чрезвычайно характерна синхронность литературной жизни Японии и Европы. На рубеже столетий Япония, преодолев вековую отсталость, прошла в предельно сжатые сроки основные стадии развития европейской литературы нового и новейшего времени: романтизм, реализм, модернизм. Перед Японией, превратившейся в одну из крупнейших индустриальных держав мира, встают те же проблемы, которые волнуют развитые капиталистические страны Европы. Критик Като Сюити отмечает, что для послевоенного поколения Японии общество, в котором оно выросло, идентично миру, изображенному в хорошо знакомой ему литературе Запада [159, 75]. Не случайно при анализе современного японского романа часто устанавливаются типологические аналогии с произведениями русских и западноевропейских писателей.

Развитие послевоенного реалистического романа, многообразие его форм, соотношение реализма с модернистскими течениями — важнейшие проблемы, стоящие перед исследователем современной японской литературы. В поисках эффективного творческого метода изображения крайне усложненной действительности японские писатели стремились порой к синтезу реализма с модерниз-

мом. Так, Хирата Цугисабуро заявляет в «Манифесте послевоенной литературы» (1949) о необходимости «литературной революции» путем «синтеза социального реализма и экзистенциалистского реализма» [277, 523]. Однако жизнь показала, что насильственное соединение двух идеологически чуждых течений вносит путаницу как в теорию метода, так и в художественную практику.

В 60-е годы, в пору ожесточенной атаки на реализм, буржуазная критика отбросила лозунг о синтезе, утверждая, что подлинная революция в литературе связана с новациями модернизма. Изучение же реального соотношения двух течений показывает, что реализм играет решающую роль в поступательном движении послевоенной японской литературы.

Все большее внимание нашего литературоведения привлекает социалистический реализм как художественное явление мирового масштаба. Изучение творческого метода и художественной практики демократических писателей Японии свидетельствует о том, что поиски решения насущных проблем современной жизни прокладывают путь к искусству социалистического реализма. В этих поисках рождается новое, открываются широкие перспективы развития национальной литературы. Анализ творчества ряда писателей, а также споров о социалистическом реализме в японской демократической критике не только выявляет сложности становления нового метода в литературах несоциалистических стран, но и показывает, какими огромными возможностями располагает сегодня литература социалистического реализма.

Отражение в литературе Японии проблем, поставленных трагедией атомной катастрофы в Хиросиме и Нагасаки, требует особого внимания. К теме Хиросимы и Нагасаки обращаются не только японские писатели, но и художники многих стран, для которых проблемы гуманизма, защиты жизни на земле являются одними из самых острых в искусстве нашего времени. Огромное количество художественных произведений, публицистики, литературно-критических статей, посвященных Хиросиме и Нагасаки, дало основание японским исследователям особо выделить «литературу трагедии атомной катастрофы» («гэнбаку бунгаку») в истории послевоенной японской литературы.

Вся острота современной идеологической борьбы про-

является сегодня и в спорах о гуманистических принципах искусства, о моральной ответственности художника перед временем. Здесь проходит пограничная линия между реализмом и современным декадансом, пророчащим гибель земной цивилизации в пламени «дьявольской бомбы». Хиросима стала мерилom верности японской литературы гуманистическим идеалам.

Таков основной круг проблем, затронутых в предлагаемой читателю книге. Обширный литературный материал, накопленный за четверть века (1945—1970) истории послевоенной японской литературы, располагается в книге не в хронологической последовательности, а в соответствии с кардинальными линиями развития современной литературы: традиции и современность, модернизм и реализм, движение за демократическую литературу, проблемы социалистического реализма. В книге рассматривается творчество наиболее крупных писателей различных идейно-эстетических ориентаций, представляющих основные направления развития современной японской литературы.

Устойчивость традиций — одна из исконных особенностей японской культуры. Как бы разительно ни изменился внешний облик современного японца, в глубине его души живут мироощущение, нравственные принципы и представления о красоте, уходящие своими корнями в древнюю национальную культуру.

«Японская Япония» и есть та почва, которая питала и питает самобытное творчество крупнейших современных писателей — Кавабата Ясунари и Танидзаки Дзюньитиро. Истоки их творчества восходят к японской классической древности, к культуре эпохи Хэйан (IX—XII вв.), гениальным художественным воплощением которой явился знаменитый роман Мурасаки сикибу «Гэндзи моногатари».

Общеизвестна и способность японцев усваивать «чужие формы», перерабатывая их в соответствии с требованиями и принципами собственной культуры. Синтез традиционных элементов с элементами, пришедшими с Запада, — одно из неперемennых условий развития искусства сегодняшней Японии. Особую актуальность приобретает проблема соотношения древних культурных традиций с идеями современной эпохи, проблема творческого освоения унаследованного опыта и преодоления консерватизма в искусстве.

Острые споры разгорятся в связи с оценкой и истолкованием традиций национальной культуры. Официальные идеологи Японии стараются представить развитие своей национальной литературы как гармоничный процесс, как выражение «единства крови японской нации», игнорируя классовую борьбу в области культуры. Они продолжают традиции довоенной филологической школы, утверждавшей, что дух японской литературы проявляет-

ся в стремлении к «истине, добру, красоте» и выражается в безграничной преданности абсолютной монархии. «Верноподданническая» концепция японской культуры поддерживается сегодня воинствующими сторонниками возврата к монархическому прошлому — Хаяси Фусао, Мисима Юкио, Ясуда Ёдзуро.

Однако в каждой национальной культуре, как известно, кроме культуры господствующего класса есть элементы демократической и социалистической культур, что требует строго дифференцированного подхода к культурному наследию прошлого.

В предвоенной Японии, например, буржуазные ученые превозносили как основу японской культуры «Нихон сёки» («Анналы Японии», VIII в.) и «Кодзики» («Записки о древних деяниях», VIII в.), прославляющие величие императорского дома. И чуть ли не ересью считалось обращение японских писателей к творческому наследию Ихара Сайкаку (1642—1693), выдающегося мастера городской новеллы, выступившего на стороне простых людей третьего сословия. Примечательно, что в Японии не было отмечено 250-летие со дня смерти писателя (1943).

Отношение художника к традициям всегда неоднозначно. Важно установить не только то, что он взял от предыдущего опыта, но и от какого наследства отказывается.

Видный историк японской культуры Иэнага Сабуро пишет: «Надо четко выделить в культурных традициях прошлого то, чем мы по праву можем гордиться, что и в сегодняшней Японии не теряет своей ценности и должно способствовать ее развитию, и, напротив, вскрыть все те явления, которые мешали развитию японской нации в прошлом, причиняют ей вред в настоящем и должны быть устранены в будущем» [43, 22].

Значение классического наследия может быть понято только в контексте современности. Традиция, не связанная с эстетическими запросами времени, чахнет и отбрасывается. Проблема преемственности традиций очень обширна, разрабатывать ее можно в разных ракурсах. Не ставя задачу сколько-нибудь полного ее освещения, мы сосредоточим внимание на некоторых общих вопросах, связанных с современным литературным процессом в Японии, с творчеством крупнейших писателей.

## *1. Поиски национальной самобытности*

Единое требование яркой духовной самобытности особенно настойчиво звучит в послевоенной Японии. Как утверждают историки, произошло «второе открытие страны» для западного влияния. Выходит много работ, ставящих целью наметить перспективы развития современной японской литературы на базе изучения ее развития в прошлом. Наблюдаются попытки заново осмыслить и своеобразие японского художественного мышления в свете эстетических запросов сегодняшнего дня.

«Что такое прекрасное в японском понимании?» — спрашивает критик Такасина Хидэдзи в статье «Потусторонняя красота» (1969). Обращаясь к материалам художественной литературы — от памятника IX в. «Такэтори моногатари» («Повесть о старике Такэтори») до городских новелл Ихара Сайкаку и бытовых драм Тикамацу Мондзаэмона, виднейших писателей XVII—XVIII вв., критик приходит к выводу, что традиционное для Японии понимание прекрасного связано не с реальной жизнью, а с потусторонним миром. «Если в японском понимании прекрасного есть особенность, присущая только японцам, то она заключается в том, что прекрасное не имеет отношения к реальной действительности и находится по ту сторону бытия», — пишет Такасина [261, 10].

Развитие подобного рода концепций, отрывающих классическое наследие от жизненной основы, в конечном счете приводит к обоснованию сюрреализма в качестве перспективного направления развития современной японской литературы.

В последнее время некоторые исследователи пытаются придать эзотерический смысл категориям традиционной японской эстетики, в том числе «моно-но аварэ» («очарование вещей»). При таком толковании «моно-но аварэ» обедняется «Гэндзи моногатари», ибо выхолащивается его связь с реальной обстановкой хэйанской эпохи.

Как известно, еще Мотоори Норинага (1730—1801) в своем знаменитом комментарии к роману «Гэндзи моногатари» выдвинул положение о том, что «моно-но аварэ» составляет сущность прозы. Мотоори считает главным, представляющим основную ценность объектом художественного изображения, сферу человеческих чувств. В ра-

боте, посвященной «Гэндзи моногатари», Мотоори Норинага пишет: «Бывает так: что дурно в обычных (т. е. конфуцианских) книгах, хорошо в поэзии и прозе. Бывает и наоборот... Представления о хорошем и дурном изменяются в зависимости от принципов, времени. Для конфуцианства и буддизма дурно, когда человек действует по велению собственного сердца, хорошо, когда он подавляет это веление... Такое понятие о добре и зле неприемлемо для литературы, в которой хорошо то, что соответствует человеческой природе, и, наоборот, дурно то, что противоречит ей. Печалиться в горе, веселиться в радости означает жить согласно природе и „моно-но аварэ“. Человек, подавляющий свое чувство, не знающий „моно-но аварэ“, равнодушен к человеческим горестям и печалям... Литература доводит до читателя суть „моно-но аварэ“» [195, 271—272]. Стало быть, Мотоори Норинага не связывает «моно-но аварэ» с эзотерическим смыслом искусства, выявляющего некую «трансцендентную суть вещей». Напротив, эстетический принцип «моно-но аварэ» обращен к миру непосредственного, естественно проявляющегося человеческого чувства.

По мнению профессора Оониси Ёсинори, «моно-но аварэ» состоит из двух элементов: непосредственное восприятие («понять душу вещей») и впечатление («понять очарование вещей») [230, 137]. Следовательно, эстетический принцип «моно-но аварэ» не ограничивается лишь эмоциональной сферой, в нем заключено и познавательное начало. В «Гэндзи моногатари» сказано: «Моногатари описывают нам все, что случилось на свете (ё-ни ару кото), начиная с самого века богов... Автор, конечно, не рассказывает так, как оно есть на самом деле (ари-но мама-ни), называя каждого своим именем. Он передает только то, что не в состоянии оставить скрытым в своем сердце; все, что видел и слышал в человеческой жизни в этом мире, — и хорошее и плохое» [цит. по: 50, 153]. В гармоническом сочетании лирического начала и широты художественного отражения действительности — непреходящее значение «Гэндзи моногатари».

Но поиск самобытности не может свестись только к прославлению прошлого, к оценке настоящего лишь в меру его сходства с прошлым. Поиск должен быть устремлен в будущее. Даже лучшее из наследий веков минувших не в состоянии полностью удовлетворить эстетиче-

ских запросов современности. Без освоения и дальнейшего развития традиций, с одной стороны, и преодоления косности старины — с другой, невозможно говорить о каком-либо художественном прогрессе. В этом — сложность поиска духовной самобытности в искусстве.

В последние годы деятели японской культуры все чаще говорят о создании нового стиля на основе синтеза традиционных элементов с элементами, пришедшими с Запада. Это закономерно: уже более века японская интеллигенция как бы находится на пересечении двух культур — европейской и азиатской. Отчаянное сопротивление «японофилов» западным веяниям в первые годы после разрешения ввоза европейских книг (1720), т. е. через девяносто лет после запрещения «варварских книг», ни к чему не привели. История давно отвергла официозный лозунг «Техника Запада, а мораль Востока». «Через год после появления первых глав „Обрыва“, — пишет Роман Ким, вспоминая И. Гончарова, побывавшего в Японии в 1853 г. на фрегате „Паллада“, — была установлена телеграфная линия Петербург — Нагасаки. Еще через год — декрет о запрещении носить косички на голове. Через три года сквозь рисовые поля Токио — Йокогама заковылял бестеркейтоновский паровоз и был издан указ о введении фраков в парадный обиход вместо штофных юбок и халатов с гербами. Еще через год... правительство разрешает японцам родниться с европейцами, т. е. мешать кровь потомков богов с кровью правнуков орангутангов» [45, 10—11].

Смешение двух культур наблюдалось всюду, но это еще не было их органическим синтезом. После буржуазной революции Мэйдзи (1868) в Японии утвердились западные политические институты (парламентарная монархия). Развивалась современная промышленность на базе широкого внедрения западной техники. Была введена европейская система военной службы. Форменной одеждой чиновников стал европейский костюм, потом он превратился в повседневную одежду служащих и учащихся. Однако в домашнем укладе японцев по-прежнему господствует традиция. Резкий контраст между домашней и служебной сферами бытия вряд ли способствовал обретению душевного равновесия, отмечает Като Сюити. Япония не избежала «культурного раздвоения» [см. 130, 15].

Раздвоенность проявилась и в сфере архитектуры. Все общественные здания строились по западному образцу — из бетона и стали, а жилища предпочитали оформлять в традиционном японском стиле. На первых порах японцы попросту подражали западным образцам, и в результате получились лишь бледные копии созданий европейских мастеров. Таков, например, Павильон радости (Хёкэйкан) в токийском парке Уэно (построен в 1909 г.) — одно из первых в Японии сооружений европейского типа. В одном отделении Национальной академии художеств занимались только традиционной живописью или музыкой, в другом — только западной. Отчетливо противостоят друг другу театр Кабуки и новый театр Сингэки.

Националистическая идея сохранить в чистоте традиции путем отказа от «чужих» идей и форм была отвергнута историей. А попытки компромисса, механического слияния элементов двух культур не способствовали утверждению самобытности. «В 30-е годы, в разгар националистических настроений, архитекторы, овладевшие методами современной строительной техники, из политических соображений стали проектировать различные сооружения, возвеличивающие японский национальный характер. Эти поиски национального своеобразия привели в Японии 30-х годов к появлению настоящих архитектурных чудовищ: между крышей традиционной формы и железобетонным каркасом не было никакой соотнесенности», — констатирует Като Сюити [130, 2—3]. Архитектурным уродом стал Государственный музей в токийском парке Уэно. В послевоенные годы в том же парке Уэно построен Дом культуры (Токио бунка кайкан) по проекту знаменитого архитектора Танге Кэндзо. Характеризуя архитектурный стиль этого замечательного сооружения, Като Сюити пишет: «Архитекторы наших дней не стремятся больше восславить японский национальный характер, они отвергают и эклектизм и просто пытаются решать стоящие перед ними проблемы, пользуясь международным языком выразительных средств современной архитектуры. И тем не менее в их произведениях весьма часто проявляется именно то, что можно назвать чисто японскими особенностями восприятия: тонкое чувство цвета, гармония форм, изящество линий и т. д. Японский характер архитектуры обусловлен целым

рядом объективных факторов (климатические условия страны, природное окружение, душевный склад автора и пр.), а не навязыванием архитектору извне каких-либо концепций. И если мы считаем работы Танге Кэндзо японскими по духу, то именно в том самом смысле, в каком французскими кажутся нам произведения Ле Корбюзье» [цит. по: 30, 32].

В далекое прошлое ушли те дни, когда японцы возводили непреодолимый барьер между западной техникой и восточной моралью. «Современное» больше не означает «европейское». Но возникает другая проблема. «Япония столкнулась сейчас с новой проблемой — разработкой перехода к совершенно новому обществу, — пишет профессор архитектуры Мурамацу Тэйдзи. — Японские дизайнеры, архитекторы и народ в целом много и глубоко размышляют о новом обществе Японии, о развитии японской культуры в условиях промышленного роста. Мы пережили период копирования иностранных образцов и период националистической реакции... но отныне не будем следовать образцам. Мы сами должны решать новые, неведомые до сих пор проблемы, сами должны разрабатывать свои планы. Через сто лет после реставрации Мэйдзи мы стоим перед началом нового процесса модернизации» [цит. по: 51, 60].

Разумеется, на этом новом этапе модернизации вовсе не снимается проблема традиции, но меняется подход к ней. «Я лично считаю, — говорит Танге, — что традиция сама по себе не может быть созидательной силой. Это как бы химическая реакция: чтобы возникло нечто новое, традиция должна послужить катализатором, но традиционная форма или вдохновение традицией не должны открыто проявляться в конечном продукте» [цит. по: 51, 60].

В подлинном произведении искусства творчески освоенные традиции и «чужой» опыт присутствуют как бы в «растворенном» виде. «Традиции предыдущего этапа, — справедливо замечает А. С. Бушмин, — растворяясь в новом до утраты своих конкретных очертаний, исчезают как вещественный факт, продолжая действовать как фактор. Это подобно впадению реки в море: первая исчезает во втором. Можно наблюдать, сколько воды и какого состава принесла река в устье и тем самым определить значение данной реки для жизни моря, это мож-

но и этого достаточно. Но было бы напрасной претензией искать очертания реки в бассейне моря» [17, 175].

Напряженные поиски новых путей в литературе в конечном счете связаны с синтезированием традиционных элементов с идеями современной эпохи. Но в литературе ввиду ее специфики этот процесс оказывается более затяжным, чем, скажем, в архитектуре. По мнению Като Сюити, послевоенная литература Японии все еще не свободна от элементов эклектики и не обрела современного стиля.

Ёсида Сэйити пишет в книге «Современная литература и классическое наследие» («Гэндай бунгаку-то котэн», 1961): «Традиции прекрасного в японской литературе имеют тысячелетнюю историю... Эта непрерывно развивающаяся культура обусловила наши эмоции и мироощущение. Традиционное понимание красоты в Японии отличается от европейского понимания красоты и свободы. Красота в представлении японцев стремится к утонченности (*фуга*) и изяществу (*фурю*), быть может, в ней не хватает элементов, неотъемлемых с позиций европейской культуры: воли к активной жизнедеятельности, масштабности, целостности. Но в ней есть неповторимая тончайшая гармония и утонченное чувство тени. В целом в японской красоте преобладает эмоциональное начало. Эти черты традиционной эстетики находят отражение в творчестве современных писателей, связанных с классическим наследием. Мне думается, что этим они вносят определенный вклад в мировую литературу» [140, 15—16].

Японский критик рассматривает черты традиционной эстетики как бы в чистом виде, в отрыве от тенденций современного художественного развития Японии. Безусловно, основные элементы традиционной эстетики сохраняют свое значение и в наши дни. Но если рассматривать традиции как нечто живое, функциональное не только в прошлом, но и в настоящем и будущем, то смысл поступательного движения современной японской литературы, очевидно, не в консервации традиционалистски понятой самобытности, не в противопоставлении традиционной утонченности поэтике реализма, а, напротив, в постоянном их взаимодействии. Действительность, этот важнейший критерий подхода к традиционным ценностям, требует от современных художников органическо-

го сплава самобытной национальной сущности и европейского художественного опыта, для которого характерны жизнеутверждающий пафос, масштабность характеров, целостность структур. Впрочем, уже в «Гэндзи моногатари» кристаллизируются элементы реалистической поэтики, не получившей, однако, существенного развития в последующей литературе. А. М. Джанейра, португальский критик и дипломат, долгие годы проведший в Японии, сравнивая в своей книге «Японская и западная литература. Сравнительное исследование» (1970) классическое произведение Мурасаки сикибу с европейскими аналогами, отмечает тяготение японской писательницы к выдумке, ее стремление к «высшей, вечной правде реальности» [286, 289].

Гармоническое слияние субъективно-лирического и объективно-реалистического начал — одно из важнейших художественных особенностей «Гэндзи моногатари». Синтез такого рода — путь к созданию истинных художественных ценностей и на современном этапе. Интересную мысль высказывает по этому поводу известный писатель Абэ Томодзи: «Если бросить взгляд на японскую литературу в процессе ее развития, убеждаешься, что особенностью ее всегда было чрезвычайно сильно выраженное лирическое начало. Даже сейчас эта лирическая струя все еще в сильной степени дает себя знать. Однако в наше время, в обстановке быстрых перемен, внедрения новых форм быта и усложнения всей общественной жизни, когда ощущается острая необходимость социальных преобразований, наибольшей ценностью в литературе, на мой взгляд, обладают произведения, пронизанные духом реализма... Если же говорить о проблеме связи между реализмом и теми традициями лиризма, о которых я упоминал выше, то мне кажется, что в японской литературе большое значение могут иметь произведения, в которых автор сумел бы сочетать эти два элемента» [18, 70].

Рассмотрим под этим углом зрения творчество Танидзаки Дзюнъитиро (1886—1965), одного из наиболее рьяных приверженцев национальных художественных традиций, особенно традиций «Гэндзи моногатари».

Первое его произведение, обратившее на себя внимание, — это рассказ «Татуировка» («Сисэй»), появившийся в печати в 1910 г. С тех пор Танидзаки ищет пути

к национальной самобытности в литературе, стремясь к использованию таких выразительных средств, которые наиболее отвечали бы художественному мышлению японцев. Результатом этих исканий явился знаменитый трехтомный роман «Мелкий снег» («Сасамэ юки», 1944—1947), в котором кристаллизировались традиции «Гэндзи моногатари». Роман «Мелкий снег» переведен на многие языки. Он был включен в программу переводов «классических произведений литературы различных народов», осуществляемую в рамках ЮНЕСКО.

Уже в своих ранних произведениях — исторических пьесах «Рождение» («Тандзё», 1910), «Храм Хосейдзи» («Хосейдзи моногатари», 1915) и в рассказе «Скорь русалки» («Нингё-но нагэки», 1917) — Танидзаки обращается к миру японской классики, заимствуя у нее сюжеты и образы. Что же касается фактуры произведений, то мы находим здесь заметные следы влияния Оскара Уайльда, Эдгара По и Мориса Метерлинка.

В 20-е годы Танидзаки увлекается Бальзаком. Под влиянием французского романиста он написал повести «Человек-акула» («Самэбито», 1920) и «Между богом и человеком» («Ками-то хотонэ айда», 1923), пытаясь создать широкое полотно современной японской жизни. Но опыт не удался. Огромный размах плана, могучая «каркасная» конструкция бальзаковского романа не соответствовали образу мышления японского писателя, для которого характерно не столько скрупулезное художественное исследование жизни, сколько воссоздание неповторимой атмосферы мира традиционной японской красоты.

В 1935 г. Танидзаки приступил к осуществлению своей давней мечты — художественному воспроизведению средствами современного языка классического произведения Мурасаки сикибу. Его переложение «Гэндзи моногатари», изданное в 1939—1941 гг., открыло перед японскими читателями удивительный мир «классической древности», а для самого Танидзаки послужило своеобразной школой художественного мастерства. В эти годы происходит перелом в сознании японского писателя. Если для его раннего творчества характерны черты эстетства, тенденции к демонизму, то теперь в нем преобладают «приглушенные тона в классическом стиле, которому свойствен в большей степени аромат, чем яркость кра-

сок» [41, 196]. Сама обстановка в Кансае (район Осака — Киото), куда Танидзаки переехал после Кантоского землетрясения 1923 г. и где еще сохранились обычаи и быт старой Японии, способствовала приобщению писателя к миру традиционной красоты.

Работа над романом «Мелкий снег» началась в 1942 г. Шла война. Через год журнал «Тюо корон» («Центральная трибуна») начал печатать из номера в номер главы из новой книги Танидзаки. Однако под давлением цензуры, увидевшей в романе много черт, отнюдь не способствующих укреплению духа милитаризма, публикация была прекращена. Но автор продолжал работу над романом, и к концу 1943 г. первая его часть была закончена. На последней странице книги Танидзаки сделал следующую запись: «От автора. Действие этого романа начинается с осени 1936 г., т. е. незадолго до японо-китайской войны, и заканчивается весной 1941 г., когда вспыхнула тихоокеанская война. По предварительной договоренности книга должна была печататься в журнале „Тюо корон“, однако автор осознал, что она не подходит для чтения, отвечающего требованиям военного времени, и поэтому решил пока прекратить публикацию. Рукопись я кладу на дно ларца, но надеюсь, что придет время, когда можно будет беспрепятственно завершить и опубликовать подобное произведение. Я хочу верить, что читатели поймут намерение автора» [117, 289].

Но все же в июле 1944 г. автору удалось издать на собственные средства двести экземпляров первой книги романа «Мелкий снег» и распространить их в узком кругу друзей-литераторов. В декабре того же года Танидзаки закончил и вторую книгу романа, но издать ее тогда не смог из-за вмешательства военной цензуры.

В чем же «еретическая» направленность романа, воспевающего вечную гармонию женской красоты и, казалось бы, далекого от какой бы то ни было критики окружающей действительности? Чтобы ответить на поставленный вопрос, нужно прежде всего разобраться в художественных особенностях романа «Мелкий снег».

В японской критике бытует мнение, что, «будучи эстетом, Танидзаки Дзюньитиро целиком ушел в особый мир искусства, не имеющий ничего общего с реальным миром, и сумел сохранить его... даже в условиях разрушительной войны» [41, 267].

Сюжет романа предельно прост. У некогда богатого торговца Макиока четыре дочери. Две старшие давно замужем, а третья — Юкико, самая красивая и самая кроткая, не находит себе жениха, хотя ей минуло уже тридцать. Ряд неудачных попыток семьи помочь ей сделать хорошую партию и составляет сюжетную канву произведения. Было бы смешно, однако, усматривать в книге Танидзаки некое руководство по японскому традиционному бракосочетанию. Впрочем, Ирвинг Джафф пишет: «Как японка находит себе мужа? Что руководит ее выбором: романтическая любовь, деньги, физическое влечение, здоровье мужчины, его происхождение или социальное положение? Ответы на эти вопросы можно найти в недавно опубликованном переводе знаменитого японского романа „Снежная пыль“ („Мелкий снег“. — К. Р.)» [27, 4].

Постижение сокровенного смысла романа «Мелкий снег» требует от читателя внутренней сосредоточенности, внимания к малозаметным штрихам, умения уловить настроение. Так, показывая одиночество, тоску Юкико, автор не прибегает к психологическому анализу. Вот одна, казалось бы, малопримечательная деталь. Сестры отправляются в гости, оставив Юкико присматривать за домом. Она одна, в голову, должно быть, приходят грустные мысли, но автор не описывает ее переживания, вместо этого он показывает, как веселятся в гостях сестры. А читатель тем временем думает о Юкико, мысленно представляя себе, как одиноко и холодно у нее на душе.

Атмосфера романа Танидзаки воскрешает в памяти пьесу А. П. Чехова «Три сестры». Тот же едва уловимый лирический настрой, размеренное течение повседневной жизни и полные драматизма судьбы людей, хотя вряд ли можно провести какие-либо типологические параллели: Чехов и Танидзаки — писатели разного эстетического плана. Чеховские три сестры в равной степени импонируют автору и зрителям, они симпатичны, воспитанны, гуманны, их объединяет общая неудовлетворенность окружающей жизнью, общая мечта переехать в милую им Москву... Три сестер звучит в унисон.

Сестры Макиока очень разные, различно и отношение автора к каждой из них. Старшая из сестер, Цуруко, мечтает стать хорошей хозяйкой. Она выходит замуж за прилежного банковского служащего, рождает много де-

тей. Вторая сестра, Сатико, любит роскошь, ее добродушный муж, занимающий должность управляющего фирмой, ни в чем ей не отказывает. Сердечная по натуре, Сатико заботится о младших сестрах, старается устроить их жизнь. Но ни Сатико, ни тем более Цуруко не являются главными героинями романа, они лишь способствуют более глубинному раскрытию образа третьей сестры, Юкико, наиболее соответствующей по своему складу традиционным японским представлениям. В образе Юкико автор выразил и свое понимание прекрасного, ей отданы в романе его симпатии.

Младшая сестра, Таэко, — антипод обаятельной Юкико. Таэко непостоянна в своем чувстве. Ее первая любовь к Окухата неглубока, она быстро забывает о нем, встретив фотографа Итакура. После внезапной смерти Итакура она становится гулящей и уходит из дома. В конце концов Таэко выходит замуж за буфетчика и переезжает в другой город.

В образе беспокойной и переменчивой Таэко автор отразил в известной степени облик современной японской молодежи, зараженной западной модой. Но это вовсе не означает, что Танидзаки противопоставляет своих героинь западному миру. Сестры Макиока показаны в романе в окружении европейских женщин; их соседи — русские и немецкие семьи. Танидзаки, возможно, стремился оттенить таким образом особенности духовного облика и поведения японок. Соседи живут дружно, приглашают друг друга на вечеринки. Это выглядело, как отмечает критик Накамура Синъитиро, протестом против духа времени — официальная пропаганда изображала европейца в образе дьявола [117, 4]. Более того, Танидзаки показывает, как органически входит западная культура в японский быт. Отправляясь на пикник, сестры берут с собой не только традиционные суси — колобки из вареного риса с рыбой и яйцом, но и сэндвичи. Любование сакурой и восходом луны чередуется с посещением фортепьянных концертов, где исполняются произведения Листа и Шопена. Новое и старое соседствуют и в обстановке японского дома. Одни комнаты в квартире обставлены в западном стиле, другие — в традиционном, японском. По мнению Дональда Кина, Япония, изображенная в романе Танидзаки, являет собой синтез восточного и западного образа жизни [см. 27, 5].

Танидзаки считает, что раз уж Япония вступила на путь европеизации, ей не остается ничего иного, как смело идти вперед по этому пути. Но вместе с тем он полагает, что в таких специфических, самобытных областях, как литература или искусство, можно было бы компенсировать ущерб, наносимый современной культуре процессом ее унификации. «Я желал бы, — продолжает Танидзаки, — вернуть к жизни постепенно утрачиваемый нами „мир тени“ хотя бы в области литературы. Мне хотелось бы увеличить карнизы дворца литературы, затемнить его стены, спрятать в тени то, что слишком выставлено напоказ, снять ненужные украшения в его залах. Я даже не претендую на то, чтобы это было проделано со всеми зданиями. Достаточно и одного. Отчего бы не попробовать потушить в нем электричество и посмотреть, что из этого получится?» [19, 136—137].

«Эстетика тени» использована при создании образа Юкико. В отличие от внешне броской Таэко, Юкико неприметна, вся ее прелесть заключена во внутренней гармонии. Облик Юкико лишен ярких красок, контрастных очертаний, автор рисует ее портрет в пастельных тонах, в соответствии с традиционным пониманием прекрасного. «Японцы не любят чересчур прозрачный хрусталь, — пишет Танидзаки в эссе „Похвала тени“ („Инъэй райсан“, 1934). — Они предпочитают хрусталь, в котором разлита легкая муть и содержится в глубине примесь какого-нибудь непрозрачного вещества» [19, 104].

Характерно, что определяющим условием положительной характеристики каждого из персонажей романа является степень его воспитанности и глубина эстетических переживаний. Юкико оскорбляет грубость, она почти страдает, когда видит, что человек недостаточно утончен, деликатен или не умеет видеть в обыденной жизни «очарование вещей». Изысканность японского вкуса проявляется в романе и в домашнем убранстве, и в неповторимом своеобразии японской архитектуры. Старая беседка, обретшая «цвет давности», гармонирует с окружающей тишиной, от нее веет спокойствием.

В книге много сцен любования природой, порождающего состояние лирического сопереживания. Словно холстом великого художника, восхищаются сестры ранним цветением сакуры, а в ловле светлячков есть «нечто схожее с внутренним созерцанием чудесного мира детских

сказок». Это уже «не картина, а скорее изумительная музыка», которая наполняет сердца героинь просветленной грустью [266, 568]. И как в «Гэндзи моногатари», эта грусть никогда «не переходит в опущение драматического конфликта, постоянно оставаясь в пределах лирико-поэтического переживания» [16, 52]. Природа и человек предстают в романе Танидзаки в гармоническом единстве.

«Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!» — говорит один из героев пьесы Чехова «Три сестры». Эту реплику можно было бы отнести и к роману Танидзаки, правда, в отличие от пьесы Чехова, здесь все складывается как будто бы благополучно: Юкико находит себе жениха. Но финал романа тревожен. В день отъезда в Токио на свадьбу Юкико заболевает, а у Таэко рождается мертвый ребенок... Тревога порождена, возможно, самим временем — всюду бушевало пламя войны. Автор говорит, что он пытался ограничиться «привлекательными сторонами спокойной довоенной жизни, но не смог совершенно уйти от бури, захлестнувшей всех. Такова неизбежная судьба романа, родившегося в дни войны и мира» [цит. по: 27, 4].

Примечательно, что носителем подлинно гармонической красоты в романе Танидзаки выступает женский персонаж — Юкико. Здесь, как и в «Гэндзи моногатари», мы наблюдаем снижение образов мужчин. Молодые люди, которые добиваются руки Юкико, духовно беднее ее, не обладают развитым эстетическим чутьем. Танидзаки продолжает «женские» традиции японской классической литературы, противостоящие духу воинствующего самурайства. Становится понятным, почему роман «Мелкий снег» попал во время войны в список запрещенных книг. Он не отвечал духу милитаризма, проповедующего культ силы и агрессии.

В романе Танидзаки прослеживается влияние поэтики «Гэндзи моногатари». Свойственный современной литературе острый драматизм уступает место плавному, спокойному повествованию. «Вертикальное», уходящее вглубь познание действительности заменено «плоскостным» изображением, в котором большую роль играет тональность. В романе о судьбах четырех женщин отсутствует интрига, нет ни цепи «треугольников», ни бурного столкновения страстей. Автор не стремится к тому, что-

бы держать читателя в напряжении, избегает конфликтных ситуаций. Жизнь сестер Макиока показана на протяжении шести лет. За это время пять раз устраиваются смотрины Юкико. Женихи сменяют друг друга, не сталкиваясь между собой, — ситуация, напоминающая классическую «Такэтори моногатари», названную Мурасаки сикибу «прародительницей всех моногатари».

По образному сравнению Ёсида Сэйити, роман Танидзаки напоминает «безмятежное озеро, по зеркальной глади которого медленно перекатываются волны» [140, 104]. К «Мелкому снегу» можно в значительной мере отнести слова Н. И. Конрада, сказанные о «Гэндзи моногатари»: «Мурасаки дает то, что заполняет повседневную обычную жизнь известных кругов общества той эпохи; дает почти в тоне хроники, охотно рисуя самые незначительные, ничуть не поражающие воображение читателя факты: никаких особенных событий, подвигов, происшествий... нет также и того гротеска деталей и незначительных подробностей, гиперболичности построения и стремления к типизации выводимых образов, что так характерно для токугавской прозы. Мурасаки рисует обычную жизнь, не выбирая громких событий: показывает действительных людей, не стремясь изображать типы» [50, 155—156].

Интересны суждения Танидзаки о сущности моногатари. Они также соответствуют поэтике «Гэндзи моногатари». В моногатари, утверждает он, автор как бы находится в тени, а жизнь отражается как в зеркале — такой, какова она есть. «Разные люди с разными характерами появляются в месте действия, меняются положениями, думают, разговаривают, а тем временем развиваются события, отражающие течение жизни. Можно сказать, что моногатари — это разновидность нравоописательного романа» [цит. по: 140, 101].

«Гэндзи моногатари» Танидзаки во многом обязан и обращением к самой теме повседневности, быта японской семьи. Критик Ямамото Кэнкити писал, что «Мелкий снег» создавался в то время, когда в творческом воображении его автора реалист взял верх над идеалистом [280, 134].

Роман отличается от других произведений Танидзаки подробным описанием японского быта, в котором современность переплетается с древними традициями и обычаями.

ями. Автор знакомит читателя с характером семейных связей и официальных отношений главы дома с родственниками, с обычаями устраивать смотрины нареченных в присутствии членов семьи и брачных посредников. «Для европейского читателя,—пишет Ирвинг Джафф,—основной интерес в романе представляют богатство подробностей японской жизни, возможность познакомиться как с повседневной жизнью современной Японии, так и с ее древними обычаями» [27, 4]. Ни один из доступных европейскому читателю социологических, исторических, литературных трудов, посвященных Японии, по мнению Ирвинга Джаффа, не дает такой полной картины повседневной жизни Японии, как роман «Мелкий снег». Конечно, тут есть доля преувеличения, но критик прав, подчеркивая реалистические тенденции романа.

Однако в романе «Мелкий снег», столь богатом бытовыми деталями, не находят отражения социальные и политические конфликты времени. Правда, упоминаются события, предшествовавшие вступлению Японии во вторую мировую войну: начало японо-китайской войны, падение Нанкина, принятие закона о тотальной мобилизации нации, Мюнхенское соглашение, падение Парижа и т. д., но течение жизни героинь, их настроения обусловлены отнюдь не этими событиями, а скорее сменой времен года. Созерцание природы навеивает воспоминания о далеком прошлом. Любуясь цветением сакуры, сестры Макиока воскрешают в памяти аналогичную сцену из «Гэндзи моногатари», и это созвучие настоящего и давно минувших дней сообщает теплоту человеческого чувства миру реальной красоты.

«Осень наводит на меня какую-то шемящую грусть,—пишет Сатико младшей сестре Юкико. — Я чувствую, что в ней как раз и заключено „моно-но аварэ“. До сих пор я любила весну, но теперь поняла, что в осенней печали есть своя прелесть. Может быть, я старею...» [266, 422]. Здесь то же лирическое раздумье, растворяемое в ощущении красоты реального мира, тот же мотив грусти, который неизменно присутствует в «Гэндзи моногатари».

Но если лирика субъективного переживания, столь характерная для романа Мурасаки сикибу, сочетается с широтой изображения целой эпохи, то повествовательная сфера романа Танидзаки значительно уже, автор сосредоточил внимание на показе «тихого бытия», нравов тра-

диционной японской семьи. „Гэндзи моногатари“ — это не бытописательный роман, уныло скользящий по поверхности явлений будничной жизни и точно фиксирующий их, он представляет собой великое произведение, в котором в художественной форме выражено мировоззрение автора, проникшего в самую глубь явлений» [43, 84].

Органическое сочетание лирической формы повествования с эпическим изображением эпохи открывает, как нам представляется, наиболее перспективный для японских писателей путь развития реализма в литературе. В романе «Мелкий снег», написанном под влиянием «Гэндзи моногатари», Танидзаки намечает подход к синтезу лирического и эпического начал, однако в последующих произведениях, таких, как «Ключ» («Каги», 1956) и «Дневник сумасшедшего старика» («Тэнфу родзин никки», 1962), он отходит от тенденций объективного изображения реального мира и погружается в исследование взаимоотношения полов.

Роман «Ключ» не имеет ничего общего с традиционной гармоничностью японской классики, он написан под впечатлением французского кино-комикса «Дьяволица». В этом фильме кроткая жена директора колледжа убивает мужа по наущению его же любовницы и вскоре умирает сама от потрясения — ей является дух покойника. Но вдруг выясняется, что директор колледжа жив и попросту инсценировал смерть, чтобы избавиться от жены...

В романе Танидзаки события разворачиваются почти как во французском фильме, автор лишь слегка меняет детали. Молодая женщина по имени Икуко, супруга уважаемого профессора, сводит в могилу своего мужа, желая соединиться с его учеником Кимура. Роман построен на дневниковых записях пятидесятишестилетнего профессора, страдающего сексуальной патологией, и его молодой жены, подробно описывающих их половые отношения. Профессор нарочно устраивает свидание жены со своим учеником, чтобы испытать чувство ревности. Пережив потрясение, он попадает в больницу. Сообщение дочери о том, что она видела мать с Кимура в постели, окончательно убивает его. Икуко в своем дневнике сообщает, что она специально изводила мужа, чтобы поскорее отправить его на тот свет.

Когда журнал «Тюо корон» начал печатать роман, критик Ямамото Кэнкити прозорливо отметил: «Я не ду-

маю, что этот роман, интересующийся главным образом спальней, будет шедевром» [281, 103].

Тема последнего романа Танидзаки, «Дневник сумасшедшего старика», — сексуальная озабоченность человека, зажившегося на этом свете. Уки Норисукэ богат, ему семьдесят семь лет, он страдает невралгией, находится под наблюдением врача, но его неудержимо тянет к женщинам. Он равнодушен к своей снохе Сатико, которая была в свое время эстрадной танцовщицей. Умная, расчетливая Сатико использует слабость свекра, чтобы вымогать у него деньги. После очередной «встречи» она вынуждает старика купить ей драгоценный камень. Скупой по натуре, Норисукэ готов на все... Скрываясь от посторонних глаз, он записывает подробности своей сексуальной жизни. Эти записи и составляют содержание романа.

Критик Хирано Кэн, высоко ценивший творчество Танидзаки Дзюнъитиро, откровенно писал: «Тут нет ничего похожего на исследование человеческой жизни, есть только изображение извращенной природы» [275, 470].

В японской критике делаются попытки представить «Ключ» и «Дневник сумасшедшего старика» — эти последние, «старческие», по определению Хирано Кэна, произведения Танидзаки — как шедевры послевоенной литературы. Несомненно, однако, что долгая жизнь суждена лишь тем произведениям писателя, которые черпали вдохновение в неувыдающем наследии японской классики. Роман Танидзаки «Мелкий снег», продолжающий традиции «Гэндзи моногатари», стал классическим произведением современной японской литературы.

## *2. Дзэнские реминисценции в творчестве Кавабата Ясунари*

Кавабата Ясунари (1899—1972) — один из крупнейших японских писателей нашего времени, чье творчество ярко выделяется своей приверженностью к традициям многовековой национальной литературы. Наиболее известные произведения писателя — «Снежная страна» («Юкигуни», 1935—1947), «Тысяча журавлей» («Сэнба дзуру», 1950), «Стон горы» («Яма-но ото», 1954), — в которых воплотилось классическое японское представление о прекрасном, неоднократно отмечались литературными

премиями и прочно вошли в сокровищницу современной японской литературы. Эти и другие произведения писателя переведены на многие языки мира.

В 1968 г. Кавабата Ясунари была присуждена Нобелевская премия за «писательское мастерство, которое с большим чувством выражает суть японского образа мышления». Речь идет о самобытной трактовке прекрасного в произведениях японского писателя, о специфике его художественного видения мира.

В японской критике бытуют противоречивые суждения о творчестве Кавабата. Одни, например Ито Сэй, превозносят талант писателя, причисляют его лучшие произведения к «шедеврам современной лирической прозы»; другие, например Сугиура Мимпэй, считают произведения Кавабата устаревшими, называют их вчерашним днем литературы. «Произведения Кавабата, преклоняющегося перед „Гэндзи моногатари“ как перед первоисточником прекрасного, представляют собой подражание средневековой литературе», — писал Сугиура [256, 220].

Эти расхождения в оценках писателя объясняются прежде всего сложностью и противоречивостью его исходной эстетической позиции, близкой к постулатам дзэн.

Кавабата Ясунари родился в семье врача. Рано потеряв родителей, мальчик остался с дедом. Когда юноше исполнилось шестнадцать лет, умер и дед. В том же году будущий писатель опубликовал свое первое произведение — «Дневник шестнадцатилетнего юноши» («Дзюроксайно никки», 1925). Это был рассказ о сиротливом детстве, об умирающем старике. Но грустное детство не только обострило рано пробудившееся чувство одиночества — юноша познал и душевную чуткость окружающих. Позже в «Литературной автобиографии» Кавабата писал: «С ранних лет я рос сиротой, но люди окружали меня заботой, и я стал одним из тех, кто не способен обижать или ненавидеть других».

Круг литературных интересов молодого Кавабата довольно широк: он увлеченно читает и Чехова, и шведа Стриндберга, и своих соотечественников — Акутагава Рюноскэ и Миямото Юрико. Решающее значение для эстетического формирования писателя имел роман «Гэндзи моногатари». Этот литературный памятник послужил основой для воспитания его художественного вкуса и литературного чутья.

В 1920 г. Кавабата поступил на английское отделение Токийского университета, однако через год перешел на отделение японской филологии, и тогда же в журнале «Синтё» («Новое течение») появился его рассказ «Картины поминовения павших на войне» («Сёконсай иккэй», 1921). В 1924 г., по окончании университета, Кавабата принимает участие в создании журнала «Бунгэй дзидай» («Литературная эпоха», 1924—1927), объединившего вокруг себя так называемых неосенсуалистов.

Группа «неосенсуалистов» не имела единой программы. Она объединила мелкобуржуазных интеллигентов, переживающих внутреннее смятение перед лицом грандиозных социальных потрясений 20-х годов. Стремясь выразить «тревогу времени», они обратили внимание на модернистские течения в западной литературе, находя в них взгляды, созвучные своему умонастроению.

Под влиянием романа Джойса «Улисс» Кавабата пишет рассказ «Кристаллическая фантазия» («Суйсё гэнсо», 1931). Используя джойсовский метод — «поток сознания», он воссоздает картину жизни путем воспроизведения отрывочных воспоминаний одинокой женщины об ушедшем времени, причем реальная действительность остается как бы за рамками ее воспоминаний, самодовлеющий интерес представляет внутренний мир героини.

Формально Кавабата Ясунари принадлежал к группе «неосенсуалистов», но по существу занимал в ней обособленное положение. В отличие от Ёкомицу Риити, главы «неосенсуалистов», избравшего объектом художественного изображения слепую силу машин и объявившего «кровавую войну родному языку», чтобы конструировать, как он выражался, неизведанный стиль для выражения нового облика времени, Кавабата всегда подчеркивал неразрывную связь своего творчества с национальной художественной культурой, с классическим японским представлением о прекрасном. «Увлечшись современной литературой Запада, — пишет Кавабата, — я порой пытался подражать ее образцам, но, будучи восточным человеком, никогда не терял из виду собственного пути» [цит. по: 142, 11]. Рассказ «Кристаллическая фантазия» остался незаконченным. Кавабата больше не возвращался к неудавшемуся эксперименту психоанализа, чуждого его художественной натуре. Одним из лучших его произведений в эту пору надо считать повесть «Танцовщица из Идзу»

(«Идзу-но одорико», 1926) — лирический рассказ о первой юношеской любви, о первом соприкосновении с прекрасным.

В 1968 г., выступая в Стокгольме по случаю вручения ему Нобелевской премии, Кавабата начал свою речь со стихотворения дзэнского поэта Догэна (1200—1253):

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

*(Перевод Т. Григорьевой)*

«Здесь простейшие образы, простейшие слова незамысловато, даже подчеркнута просто поставлены рядом, но, чередуясь, они передают сокровенную суть Японии», — сказал Кавабата [44, 388]. А возвратившись на родину, он вновь повторяет: «Может быть, небольшое стихотворение Догэна покажется европейцу примитивным, банальным, даже просто неуклюжим набором образов времен года, но меня оно поражает тонкостью, глубиной и теплотой чувства».

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

Учение дзэн — одной из школ буддизма, сложившейся в Китае на рубеже V—VI вв. н. э., — проникло в Японию в X—XI вв. Этико-философские и эстетические принципы дзэн в сочетании с местной художественной традицией оказали глубокое воздействие на развитие японского искусства.

В книге «Дзэн и японская культура» («Дзэн-то ни-хон бунка», 1940) Судзуки Дайсэцу пишет, что «сфера влияния разных буддийских школ на японскую культуру ограничивалась областью религии. Исключение составляет лишь учение дзэн, пустившее глубокие корни во всех областях культурной жизни японского народа» [257, 12]. Учение дзэн легко приживалось в новых условиях, и причину этого Судзуки Дайсэцу видит в особенностях психологического склада японцев, склонных к созерцательному мышлению.

Истинная реальность, по учению дзэн, не членится на части, существует нечто единое, безраздельное и потому не поддающееся аналитическому методу изучения. Дзэнский принцип «сатори» («озарение») заключается в том, что истинную природу вещей можно постигнуть внезапно, интуитивно, а не путем логического умозаключения. Непосредственное проникновение в сущность вещей противопоставляется рассудочным построениям. Это, по мнению Судзуки, лежит в основе японской культуры. Крупнейший современный японский философ Нисида Китаро выражает эту же мысль в лаконичной фразе: «Интуиция — это основной текст произведения, а понятие — лишь комментарий» [цит. по: 232, 459].

Поскольку, согласно учению дзэн, истина открывается мгновенно, то применительно к искусству творческий акт также носит мгновенный характер. Восприятие прекрасного в природе и создание произведения искусства — это как бы одно и то же, между ними стираются грани, и нет места логическому мышлению, постепенному восхождению к истине. В искусстве дзэн истина — «вне слов», поэтому важными художественными компонентами становятся умолчание, недосказанность, эстетический намек. То, о чем писал Ф. И. Тютчев: «Мысль изреченная есть ложь».

Наиболее полным выражением эстетического принципа дзэн является японское трехстишие хокку, которое не может быть воспринято вне контекста ассоциаций.

Отвергая рассудочное восприятие мира, эстетика дзэн утверждает, что безоблачная детскость и естественная простота являются теми свойствами, которые определяют путь истинного художника. Важным моментом творческого процесса является не заранее принятая стройная формула плана произведения, а безыскусность, полная непосредственность, как в стихах Догэна. Про свои «рассказы с ладонь величиной» Кавабата говорит, что они не создавались, а просто возникали.

Сущность поэтического труда Кавабата отождествляет с творчеством ребенка. По мнению Кавабата, чтобы изобразить, например, лилию, литература должна соединить в себе две души — «душу ребенка, который впервые видит дивный цветок, и душу бога, которому все известно о лилии» [153, 165]. Детская непосредственность не

противопоставлена здесь знанию. Ребенку необходимы знания, жизненный опыт, «божественное разумение», чтобы выразить цветок.

Но, изучив цветок и поняв его сущность, необходимо избавиться от этих знаний и вернуться к непосредственности детского восприятия. Таков, по убеждению Кавабата, процесс художественного творчества. Это очень близко к дзэнскому тезису о «знании без знания». Еще Сэами, знаменитый теоретик театра и драматург XV в., говорил, что искусный мастер сцены, достигнув совершенства игры, возвращается к своей исходной неопытности. Детская непосредственность мироощущения — постоянная черта творчества Кавабата Ясунари.

Дзэнский принцип естественности образа, исходящий из восприятия природы как главного всеобщего начала, не отводит человеку какой-либо исключительной роли. Мир не рассматривается как арена человеческих деяний, на которой человек — герой и творец. В эстетике дзэн человек выступает как одно из явлений природы и находится с ней в нерасторжимом единстве. В искусстве дзэн природа обретает прежде всего эстетическое значение. Отвергая творческий анализ, искусство дзэн стоит как бы над социальными битвами и тем самым препятствует раскрытию общественных зол буржуазной жизни. Эта историческая ограниченность учения дзэн сказывается и в творчестве Кавабата Ясунари.

Учение дзэн не призывает к социальному преобразованию, но его принцип естественности и простоты (неотъемлемых свойств духовной цельности), признание им природного равенства людей объективно направлены против существующих буржуазных общественных установлений. Дзэнское презрение к внешним проявлениям славы и силы, к ложной значительности легко согласуется с классическим японским представлением о прекрасном. Японский идеал красоты в его существенных чертах выражен в «Такэтори моногатари». Здесь использован сюжет одной из старинных легенд. Старик Такэтори (букв. «собирающий бамбук») нашел в коленце бамбука крошечную девочку, красота которой обворожила знатных юношей. В повести говорится: «Кагуюхимэ ростом в три сун<sup>1</sup> была прекрасна». Эстетизм японцев основан на

---

<sup>1</sup> Сун — мера длины, равная 3,03 см.

противопоставлении внешним признакам ложной значительности истинной значительности слабого, малого. В японском языке слово «красота» («уцукуси») заимствовано из китайского — иероглиф «мэй», состоящий из двух компонентов: «ян» — «баран» и «да» — «большой», «великий». Вероятно, у древних китайцев представление о прекрасном было связано с развитием скотоводства, с понятием изобилия, силы и могущества, как в скульптуре и живописи европейской античности. Японцы же, заимствовав чужое слово, вложили в него свое понятие о прекрасном.

«В вопросах вкуса японцы очень просты и превыше всего ценят естественность, как и показывает их образ жизни, — пишет Мацухара Ивао. — В живописи китайцы любят все величественное, ясно очерченное, что кажется японцам вульгарным и безвкусным. Китайцы любят пионы, розы, орхидеи — все сильно пахнущие и яркие цветы, что во многом совпадает со вкусами западных народов. Японцы же больше всего любят такие цветы, как сакура, которая не очень ценится в Китае, а также многие полевые цветы и даже безымянные травы... Они любят замшелые камни, карликовые кривые деревья, потому что во всем этом для них содержится особое очарование» [цит. по: 73, 38].

Противопоставление это, возможно, чересчур прямолинейно. В Китае тоже любят цветы мэйхуа, похожие на сакуру, или карликовые кривые деревья. Но все же Мацухара Ивао нащупывает некоторые черты национальной специфики художественного вкуса японцев и китайцев.

Оно Син, автор книги «Возрастные кольца японских слов» («Нихонго-но нэнрин»), пишет: «Я думаю, что представление о прекрасном у японцев связано не с понятием добра и обилия, скорее всего оно согласуется с понятиями чистоты, опрятности и миниатюрности» [126, 187]. Это очень близко к тому, что сказал Лао-цзы в трактате «Даодэцзин»: «Когда человек рождается, он гибок и слаб, когда он сух и крепок — он умирает. Когда деревья рождаются — они гибки и нежны, когда они сухи и жестки — они умирают. Крепость и сила — спутники смерти. Когда дерево стало крепко, его срубают. То, что сильно и велико, то ничтожно; то, что гибко и слабо, то значительно» [цит. по: 34, 50].

Развитие такого рода эстетических представлений привело в конечном счете к противоречию с официальной идеологией «японизма», проповедующего величие Японии под эгидой императора — «сына неба» и самурайскую доблесть. Еще в XVIII в., в эпоху безраздельного господства самурайства, Мотоори Норинага утверждал, что «сущность вещей — женственна», противопоставляя тем самым гармоническую красоту жестокости.

В поисках «устойчивых ценностей», не подвластных закону времени, Кавабата обращает свои взоры не на средневековые военные эпопеи вроде «Повести о доме Тайра» («Хэйкэ моногатари», XIII в.), созданные в период утверждения военно-феодалного строя, а на национальную классику хэйанской эпохи (IX—XII вв.) с ее особым вниманием к человеческой личности не в ложногероическом облике, а в естественности своего индивидуального существования. Утверждая всеобщую гармонию и равновесие в изменчивой и недолговечной жизни, эта классика возвеличивала красоту мягкой женственности в противоположность грубой мужской силе. «Во время войны, — вспоминает Кавабата, — при тусклом свете лампы я продолжал читать „Гэндзи моногатари“... Читал я даже в трамвае, едущем после вражеского налета через пепелище, и удивлялся, как мир романа не гармонирует с тем, что происходит вокруг, и еще в большей мере был поражен, почувствовав полную гармонию моей души с литературой, созданной тысячу лет назад... Это было моим протестом против духа времени» [153, 260—261].

Благодаря приверженности к национальной классике, утверждающей мир и гармонию, Кавабата смог сохранить свою творческую индивидуальность в душную пору милитаристского угара. В годы войны, когда многие писатели заняли позицию приспособленчества, примирились с идеологией милитаризма, Кавабата не изменил традиционным идеалам прекрасного и хранил молчание. Он писал: «Мне была чужда слепая вера в божественную Японию, у меня не было к ней любви. Во мне жила печаль, я грустил вместе с моими соотечественниками» [153, 105].

В произведениях Кавабата нет образа героя-воина. Он и жизнь рассматривает не с точки зрения героики, а ищет лирику в обыденности. Как и искусство дзэн, про-

изведения Кавабата не замыкаются в сфере исключительного, наоборот, самые рядовые явления и предметы становятся объектом художественного освоения. «Для меня, — пишет Кавабата, — лирическое не на „серебряной“ токийской улице Гиндза, а в районе Асакуса, где ютятся обездоленные, не в фешенебельных кварталах Токио, а в ночлежках бедняков, не в беззаботности гимназисток, а в выражении изможденных лиц работниц табачной фабрики» [153, 105].

Разумеется, писатель, стоящий на позициях эстетики дзэн, не создал в своем творчестве образа рабочего, да он и не ставил перед собой такой задачи. Но черпая сюжеты для своих произведений в обыденной жизни, он писал и о горькой доле простых людей.

Доведенная до отчаяния деревенская женщина решает продать дочь в публичный дом. В холодный осенний день несчастная девушка едет в город. Но шоферу автобуса стало жаль девушку, и он привез ее обратно в деревню — пусть поживет здесь хоть до будущей весны («Аригато!», 1925). А вот другой образ бедной крестьянской девочки Оюки из рассказа «Гостиница на горячем источнике» («Онсэн ядо», 1929). В школу она ходит с маленьким братом за спиной, это трудно и хлопотно, и все же она старательно учится, становится первой ученицей. Директор школы хлопочет перед городским начальством о похвальной грамоте для Оюки. Но после четвертого класса Оюки вынуждена бросить школу, так и не дождавшись похвальной грамоты, и поступить на работу в гостиницу — своего рода публичный дом.

«Заплата» («Когирэ», 1944) и «Кораблики» («Сасабунэ», 1950) — полные грустного лиризма рассказы о японских женщинах, у которых юность совпала с мрачными годами войны. В «Камелии» («Садзанка», 1946), написанной вскоре после войны, Кавабата говорит о своем стремлении к миру на земле. Он радуется, дав новорожденной соседской девочке имя Кадзуко, что значит «Дитя мира». «Моя жизнь прошла во мраке военных лет. Возродятся ли для меня эти потерянные годы?» — спрашивает себя писатель.

Под знаком дзэн созданы лучшие произведения Кавабата: «Снежная страна», «Тысяча журавлей», «Стон горы» и другие, в которых наиболее ярко выражено своеобразие художественного стиля писателя.

Повесть «Снежная страна» создавалась долго, с перерывами. Писатель начал ее в 1934 г., а завершил лишь в 1947 г. Сначала у Кавабата не было четкого представления о жанре произведения. В 1935 г. вышла его новелла «Зеркало вечернего пейзажа». Недосказанное, или, как это обозначается в японской поэтике, «послечувствование» («ёдзё»), породило у писателя массу поэтических ассоциаций, и он приступил к написанию новой новеллы. Так возникла своего рода серия зарисовок, связанных между собой не столько единством сюжета, сколько общим лирическим настроением.

Сюжет «Снежной страны» весьма прост. Симамура, мужчина средних лет без определенных занятий, выросший в торговых районах Токио, приезжает на север страны полюбоваться природой. Сибирский ветер приносит зимой в эти края обильные снега и холод. Здесь происходит встреча Симамура с гейшей Комако. Симамура не может ответить на ее любовь, ибо лишен цельности натуры и не способен на большое, безраздельное чувство. Дилетантски увлекаясь то музыкой, то национальными японскими танцами, он пытается привнести нечто новое в искусство, но быстро изменяет своим привязанностям. Начинает писать о европейском балете, которого никогда не видел, переводит статьи Валери и Аллана и даже считается знатоком русского балета, но сам же смеется над своей абсолютно бесполезной, по его словам, работой. Заметим, кстати, что критик Накамура Мицуо видит в образе Симамура карикатуру на японскую интеллигенцию 30-х годов.

Комако поражает Симамура скорее не внешней красотой, а душевной чистотой, что является первоэлементом японского представления о прекрасном. «Симамура посмотрел в ее сторону... Глубина зеркала была совершенно белой, зеркало отражало снег, и на этом белом фоне алело, пылало лицо женщины. Удивительная, невыразимо чистая красота» [153, 295]. Изобразительная техника напоминает нам знаменитую серию рисунков художника Утамаро «Семь женщин за туалетом» (XVIII в.). Стремясь предельно выразить обаяние японки, художник дает ее изображение в фас и в профиль посредством отражения в зеркале. Как и Утамаро, Кавабата стремится не просто нарисовать, а выразить лицо женщины.

Комако — гейша. Не идеализирует ли писатель экзотическую гейшу, которая на разные лады склоняется в японских путеводителях для иностранных туристов? Симамура стоило только раз взглянуть на Комако, и он сразу понял, что «не из таких она, очень уж чиста». Обаяние Комако заключено в самой ее натуре. Ведь и гейшей она стала, пожертвовав собой ради спасения больного сына своей учительницы танца: она хотела заработать деньги ему на лечение. Но Симамура, воспитанному в «расчетливом» Токио, поступок Комако показался только банальным. Непреодолимый «нравственный барьер» мешает ему поверить в искренность чувств Комако. Для Комако же любить — значит полностью довериться любимому человеку. Душевная щедрость Комако противопоставлена холодному практицизму Симамура. Эти два начала несовместимы. Рано или поздно неизбежен разрыв, и он происходит.

Повесть, по существу, уже закончена, однако Кавабата дописывает к ней еще две новеллы: «Млечный путь» и «Пожар в снегу», связанные с предыдущим повествованием опять-таки нитью ассоциаций, а не последовательным развитием сюжета. Без видимой логической связи здесь всплывает образ Йоко, изображенной с большой впечатляющей силой в начале повести. Вечером в поезде Симамура переживает высшее эстетическое наслаждение, когда отраженный в окне вагона глаз Йоко совмещается с дальним огоньком в поле, ее зрачок вспыхивает и делается невыразимо прекрасен. И голос ее, окликнувший начальника станции, «до боли прекрасен. Казалось, он рассыпается эхом в снежной пустыне ночи». И в этой девушке была какая-то удивительная, неправдоподобная естественность. В ходе повествования Йоко теряется на страницах книги. «Пронзительная красота» образа переносится в план возвышенного поэтического созерцания.

Повесть неожиданно кончается гибелью Йоко — потеряв сознание, она падает со второго этажа горящего здания. Смысл этой трагической концовки остается нераскрытым. В гибель юной Йоко писатель вкладывает, по-видимому, опять-таки исконно японское представление о прекрасном, предполагающее поэтизацию недолговечности источника красоты: «Несколько балок запылали прямо над лицом Йоко, освещая ее пронзительную кра-

соту. Глядя на нее, Симамура, оказавшись на месте пожара, вспомнил тот поезд, отражение лица Йоко в оконном стекле и дальний огонек в поле...» [153, 265].

В повести «Снежная страна» необычна система образов. Развитие действия объединяет лишь главных героев, остальные персонажи живут самостоятельной, независимой друг от друга жизнью, их судьбы не пересекаются.

Произведения подобного типа Ито Сэй называет «линейными» и противопоставляет их «оркестровым», где жизнь предстает в сложном переплетении судеб многих действующих лиц, как, например, в романе Л. Толстого «Война и мир». Ито Сэй отмечает, что «линейная» композиция в большей мере соответствует национальному складу японцев. Примечательно, что Кавабата, увлекавшийся русской литературой, в частности творчеством Чехова, не воспринимал, однако, эпической мощи Льва Толстого.

Повесть «Снежная страна» (в незаконченном виде она впервые была издана в 1937 г.) произвела глубокое впечатление на японских читателей. В 30-е годы, когда в Японии всячески превозносился самурайский кодекс чести «бусидо» как выражение исконно японского духа, возвеличение и поэтизация женской красоты в повести Кавабата звучали своего рода протестом против официальных установлений.

Важную роль в повести Кавабата, как и в искусстве дзэн, играет символика. Прекрасная снежная страна, отгороженная от мира горами и длинным туннелем, — символ, противостоящий мрачной действительности. Снег — символ тепла, душевной теплоты, а не холода, не холодного чувства отчуждения. Глядя на снег, японцы не только восхищаются красотой вечного круговорота природы, но и думают о друзьях, о близких. Символика повести не могла ускользнуть от внимания рядовых японцев. Критик Исогай Хидэо пишет, что «появление каждой отдельной новеллы „Снежной страны“ в журнале вызывало восторг у читателей. Ведь в душной атмосфере, созданной в стране японскими империалистами после начала агрессивной войны в Китае, эти новеллы рождали у читателя надежду на спасение» [167, 258]. Интересно и свидетельство самого Кавабата Ясунари. «В годы войны, — вспоминает он, — как ни странно, я довольно часто

получал письма от японских солдат, находящихся на чужбине. Мои книги, которые случайно попадали к ним, вызывали у них великую тоску по родине. Они благодарили меня и выражали свое читательское одобрение. Кажется, мои произведения заставляют их думать о родной земле — Японии. Но во мне самом эту тоску по родине впервые вызвала наша классика — „Гэндзи моногата-ри“» [153, 261].

В послевоенные годы Кавабата сохраняет своеобразие творческой манеры, сформировавшейся в русле классической традиции национальной литературы. «После войны я вновь и вновь возвращаюсь к исконной японской печали», — утверждает писатель. Лучшие его произведения — «Тысяча журавлей», «Стон горы», «Старая столица» («Киото», 1962) — свидетельствуют о том, что он остался верен избранному пути.

Повесть «Тысяча журавлей» была удостоена премии японской Академии искусств. Писатель обращается в повести к традиционной теме чайного обряда — древнего обычая, возведенного японцами в ранг высокого искусства.

Еще в начале века Окакура Тэнсин (1862—1913), выдающийся деятель японского искусства, в «Книге о чае» («Тя-но хон», 1906), вступая в диалог с зарубежными читателями, утверждал, что подлинный ключ к характеру японцев следует искать в эстетике чайного обряда, а не в «бусидо»<sup>2</sup>. «Иностранные обыватели называли нас варварами, пока мы предавались мирному занятию искусством, — говорит Окакура. — Но с тех пор как Япония устроила на полях Маньчжурии кровавую бойню невиданного масштаба, они называют ее цивилизованной страной. В последнее время стали много говорить о „бусидо“, но почти никто не обращает внимание на „тядо“<sup>3</sup>. „Бусидо“ — это искусство смерти, оно учит наших солдат умирать в ложном воодушевлении. „Тядо“ — это искусство жизни. Если цивилизованность зависит от успеха кровавых войн, мы скорее согласимся остаться варварами» [222, 158].

В пору шовинистического угара Окакура был убежденным противником войны и возвеличивал не «бу-

---

<sup>2</sup> Бусидо — букв. «путь воина-самурая».

<sup>3</sup> Тядо — букв. «путь чая».

сидо», этот самурайский кодекс чести, а мирный обряд, в котором проявилось особо развитое у японцев чувство красоты. «Тядо» для японцев — это путь чистоты, путь достижения гармонического единства с окружающим миром.

Семена чая, попавшие в Японию из Китая в XII в., дали стране не только ароматный напиток, из них родился целый ритуал поклонения красоте. И видимо, не случайно Кавабата, остро переживавший военную катастрофу, посвятил чайной церемонии — «тядо» одно из лучших своих произведений, написанных после войны.

Небольшая комната погружена в полумрак. В ней нет ничего, что напоминает внешнюю роскошь. На предметах чайной утвари налет глубокой старины. В нише комнаты в старинной вазе — единственный стебель лилии или иной полюбившийся хозяину цветок. Эта изящная простота в сочетании с окружающей природой, которая будто входит в чайный домик, создает эстетическую атмосферу, обозначаемую одним из ключевых понятий традиционной японской культуры «ваби-саби» («простота, незамысловатость, печальная прелесть обыденного»). Переступая порог чайной комнаты, человек как бы возвращается к не замутненному житейской суетой жизненному первоначалу. Но в современном потребительском обществе чайный обряд все больше опошляется, предаются забвению его эстетические истоки.

Говоря о мотиве, побудившем создать повесть «Тысяча журавлей», Кавабата писал: «Кстати, если вы найдете в моей повести желание показать внешнюю красоту чайной церемонии, вы ошибетесь. Я в ней настроен скорее скептически и решил поделиться своими опасениями и предостережениями против той вульгарности, в которую впадают нынешние чайные церемонии» [44, 388].

Чайный обряд в повести «Тысяча журавлей» не просто создает фон, на котором разворачиваются события, он раскрывает идею произведения.

В простой чашке с незатейливым изображением молодого побега папоротника заключена сложная символика. У этой чашки своя история, своя судьба. Жизнь ее началась в эпоху Момояма (XVI в.), когда еще жил знаменитый мастер чайного обряда и икэбана Рикю. Притча о нем передается в Японии из поколения в поколение: же-

лая вместить красоту в один-единственный стебель повилики, он срезал в своем саду все цветы. Четыре века чашку бережно хранили ценители чайного обряда. Созерцая чашку, покрытую налетом времени, герои повести впадают в «эстетический транс». Чашка у очага будто оживает. Встреча с ней вызывает желание увидеть самого дорогого человека.

И вот чашка попадает в недостойные руки. Вокруг нее разгораются мелкие человеческие страсти, на ее чистом «теле» появляются следы разврата. Но все это проходяще. Время пребывания в нечистых руках по сравнению с возрастом чашки — лишь «мгновенная тень». «У этой чашки своя жизнь, — говорит один из героев повести. — И пусть она живет своей жизнью без нас... Понимаешь, эта прекрасная чашка не может вызывать горьких мыслей и нездоровых чувств, и если у кого-либо возникает нечто подобное, виновата не она, а наши воспоминания. Мы смотрим на нее нехорошо, тяжелым взглядом... А ведь на протяжении столетий многие смотрели на нее ясным взглядом, радовались и берегли ее» [44, 172].

Так чашка становится критерием «устойчивых ценностей», неподвластных закону времени.

Большую роль в повести играет образ вещей. Персонажи группируются вокруг предметного образа, приобретающего самостоятельное, почти символическое значение. Создается впечатление, что образ человека имеет подчиненное значение относительно образа вещей. Положительная или отрицательная характеристика героев повести поставлена в зависимость от их эстетической причастности к чайному обряду.

Тикако — наставница чайного обряда — крайне отрицательный образ, олицетворяющий вульгаризацию чайного обряда. Утилитаризм, душевная черствость Тикако, отсутствие у нее тонкого вкуса находятся в явной дисгармонии с исполненной красоты древним обычаем.

А вот красивая Юкико полна обаяния, она гармонично сочетается с эстетикой чайного обряда. Интересно, что Кикудзи, пораженный красотой Юкико, даже не запомнил черты ее лица, в его памяти запечатлелись лишь ее изящные движения во время чайной церемонии. Создавая образ Юкико, Кавабата, как и прежде, не стре-

мится к раскрытию внутреннего мира героини, а создает ее облик с помощью реалий, в которых заключена определенная символика.

Юкико направляется в храм на чайный обряд. Кикудзи запомнил ее навсегда: девушка с розовым фуросики<sup>4</sup> в белоснежных журавликах была прекрасна. Журавль — символ чистоты и счастья, вызывающий эстетический отклик в душе каждого японца. Кто в Японии не помнит хиросимскую девочку Садако, заболевшую лучевой болезнью? Веря в чудесную птицу, которая, по японскому преданию, приносит людям счастье, она вырезала бумажных журавликов. Когда их будет тысяча, наступит чудесное исцеление от злой болезни. Но она не дожидается до того дня...

Белоснежный журавль на розовом фуросики Юкико — также символ счастья. И повесть кончается счастливо: Юкико выходит замуж за человека, которого любит. Но свадебное путешествие омрачено видом американских военных кораблей, «прогуливающих» у японских берегов. Мирный сон Юкико прерывает грохот морских маневров, она вся дрожит от страха. Этот момент очень важен в повести — он рождает тревожные ассоциации у Юкико. Нет ли здесь намек на то, что красоту надо защищать, так же как независимость страны? Прибегая к подобному рода намекам, литература Востока предоставляет простор читательскому воображению. Что же касается реалистических штрихов, воспроизводящих живую действительность, то они не попадают в фокус произведения Кавабата, а играют в нем как бы побочную роль.

Творчество современного писателя, обратившегося к эстетике дзэн, неизбежно страдает односторонностью художественного видения мира. Эстетическая программа, в основе которой — внутреннее созерцание, отказ от аналитического исследования общественной среды и связей человека с действительностью, не реализует познавательных возможностей искусства. В поисках «устойчивых ценностей» Кавабата приходит к утверждению красоты, неподвластной закону времени, но вследствие этого носители прекрасного в его произведениях нередко внесоциальные личности, замкнутые исключительно в эстетиче-

---

<sup>4</sup> Ф у р о с и к и — цветной платок, в который завязываются вещи.

ской сфере. Кавабата отвергает жизнь в ложногероическом обличье, противопоставляя ей идею «вечно женственного начала», и это приводит к тому, что в его произведениях нет места борьбе и подвигу.

Несмотря на ограниченность, обусловленную исторической узостью эстетики дзэн, творчество Кавабата Ясунари все же не оторвано от жизни современной Японии. В быстро меняющемся мире сегодняшней Японии люди стремятся к обретению все новых духовных ценностей, и этим спешат воспользоваться те, кто мечтает о возрождении милитаризма в стране. В условиях, когда вновь оттачивается самурайский меч, Кавабата противостоит отжившему, обреченному историей духу агрессивного «японизма», возвеличивает древнюю традицию национальной культуры, связанную с понятиями «мир», «изящество», «утонченность», «красота».

«Всякий раз, когда я читаю произведения Кавабата Ясунари, — пишет Аоно Суэкити, один из видных деятелей пролетарской литературы, — я чувствую, что вокруг меня замирают звуки, а воздух становится прозрачным, чистым... Я не знаю других произведений, которые оказывали бы на меня такое же сильное воздействие. Это происходит оттого, что в лирической прозе Кавабата нет ничего мутного и вульгарного... И если когда-либо по прихоти времени назовут его творчество, погруженное в мир чистой красоты, литературой пустой забавы — это будет поистине прискорбно для нашей культуры» [110, 70—71].

Лучшие произведения Кавабата Ясунари направлены на то, чтобы век рационализма не убил живых человеческих эмоций. В октябре 1969 г. в интервью корреспонденту «Комсомольской правды» писатель сказал: «Опасность японской культуре и традициям существует. В век ядерной физики и покорения космоса всё, даже люди, страшно нивелируется, стандартизируется. Колоссально влияние телевидения. В Японии сильно еще и безумное подражательство Западу, прежде всего США, некритическое освоение западной культуры. И все же я верю, что суть души японца выстоит».

Свое творчество Кавабата Ясунари подчиняет благородной цели сохранения национальной специфики художественного видения, внося свою лепту в многообразие красок мира прекрасного.

### *3. Возрождение милитаризма и судьбы культурных традиций в Японии*

Четверть века прошло после войны, и «аллергия на войну» в народе, порожденная последним поражением японского милитаризма, ослабевает. Сегодня японские милитаристы не прочь вновь поиграть «мускулами» второй промышленной державы капиталистического мира. Военные ассигнования Японии по четвертому «оборонительному плану» на 1972—1976 гг. увеличиваются более чем вдвое и достигают 5,8 триллиона иен.

С наращиванием военной мощи в Японии резко усиливается идеологическое наступление реакции, что находит отражение в «культурной политике» правящих кругов и налагает отпечаток на «литературную продукцию» страны. В заметке «Япония семидесятых» Виктор Маевский пишет: «Два лозунга все чаще встречаются в Японии: „куни дзукури“ — „строительство государства“ и „хито дзукури“ — „создание нового человека“. Лозунги были выдвинуты молодой растущей националистической партией Комэйто, а затем перехвачены правящей либерально-демократической партией... Пришло время „оформить“ качественные перемены в японском государстве и ускорить „создание“ человека, который был бы послушным орудием правящих классов, таким японским „суперменом“, способным вершить судьбы Азии» [61].

Этой «национальной» задаче подчинены все средства массовой дезинформации, одурманивающей людей шовинизмом. Возрождение воинственного духа «японизма», героизация «подвигов» императорской армии в минувшей войне, ненависть к коммунизму — такова идеологическая основа реакционной буржуазной культуры.

Всякий раз, готовясь к военно-захватническим авантюрам, милитаристы поднимают на щит пресловутую доктрину «японизма» в качестве основы «патриотического» воспитания «всего» народа. Эта идеология, основанная на культе императора, призывает к распространению сферы его влияния за пределы империи. При этом «японизм» рядится в маску «паназиаизма» («ханъадзиасюги»), чтобы заручиться моральной поддержкой народов Востока. Еще в 1885 г. Таруи Токити в книге «Соединенные штаты великой Восточной Азии» выдвинул идею создания «великой империи желтых рас», в состав которой

включены Япония, Корея и Китай. Таруи уверяет, что такой «союз» необходим, чтобы противостоять восточной экспансии Запада. А тем временем в Японии полным ходом шла подготовка агрессии против Китая и Кореи. Известно также, что накануне второй мировой войны для идеологической обработки общественного мнения в удобном для агрессоров духе была сфабрикована идея установления фашистского «нового порядка» в Восточной Азии, имеющего целью якобы «создание великой восточноазиатской сферы совместного процветания». Это «сопроцветание» предусматривало колониальный захват Японией всех азиатских стран. Сегодня «японизм» приспособляется к новой обстановке в мире.

В связи с вырождением империалистической идеологии в Японии буржуазная культура уже не удовлетворяется так называемой литературой о себе — «эго-беллетристикой», погрязающей в «мелочах жизни». Она требует «настоящего героя», «сильного человека» — охранителя интересов буржуазии. Исихара Синтаро в романе «Нефть Ирана» («Иран-но сэкию», 1967) выводит тип деятельного японца-буржуа. В экономической экспансии, нуждающейся в энергичных людях, способных претворить идею «японизма» в жизнь, писатель видит единственное поприще, на котором может проявить себя молодой японец.

Наряду с этим в Японии наблюдается бум военной литературы и кинематографии, восхваляющих верноподданничество и подвиги солдат в минувшей войне. В романах Ёсида Мицуру «Гибель крейсера Ямато» («Сэнкан ямато-но сайго», 1966), Ёсимура Акира «Крейсер Мусаси» («Сэнкан Мусаси», 1967) и других, проникнутых «романтикой» милитаризма, проповедуется культ силы, крови и повиновения — то, что должно служить духовной пищей для «идеального японца» семидесятых.

Активизация милитаристских силстораживает в Японии многих, для кого уроки военной катастрофы не прошли даром. Возникает движение за создание единого фронта против возрождения японского милитаризма. Примечательно, что в последние годы прогрессивные деятели японской культуры проявляют большой интерес к национально-революционной войне испанского народа, к изучению опыта антифашистского Народного фронта периода второй мировой войны. «Нет гарантии, что в бу-

душем снова не раздастся клич: „Объединяйтесь под знаменем Народного фронта!“», — предупреждает Хирата Цугисабуро, встревоженный обращением передовой японской интеллигенции к революционному опыту Испании [276]. «Теперь, когда мир стоит перед лицом нового кризиса, мы должны гнать мертвый дух этой революционной легенды», — заявляет другой японский автор, Ватанабэ Кадзумоти, в статье «Конец одной революционной легенды» (1966). Однако попытки отвлечь японский народ от революционной борьбы, от идеи международной солидарности трудящихся не дают ощутимого результата. Трудящиеся Японии, сделавшие за последние десятилетия так много для промышленного и технического прогресса страны, не мирятся с тем, что Япония делит с Сицилией двадцать второе место в мире по доходам на душу населения, и активно выступают против политики милитаризма.

Демократическое движение народа, отстаивающего свои жизненные права, стало главным препятствием на пути милитаризации страны. Чтобы преодолеть этот барьер, реакция применяет старые, испытанные средства идеологической обработки масс. Прежде всего это шовинистическая проповедь национальной исключительности японцев, возглавляемых императором, перед которым равны все верноподданные. В восстановлении «исконного духа» нации, проявляющегося якобы в безграничной верности абсолютной монархии, заключается первостепенная задача современной буржуазной культуры, служащей интересам милитаризма.

В 1967 г. в Японии восстановлен Кигэнсэцу, праздник основания японского государства, — по официальной версии, 11 февраля 660 г. до н. э. легендарный император Дзимму вззошел на престол. После капитуляции Японии в 1945 г. Кигэнсэцу был отменен. Восстановление мифического «дня основания империи», призванное внушать мысль о божественном происхождении императорской власти, используется реакционными правящими кругами для разжигания в народе шовинистических настроений.

В последнее время реакционная критика бросила клич «возврата к старине». Все демократические завоевания японского народа в области культуры расцениваются как подражание европейской культуре, лишенное всякого на-

ционального содержания. Критик Это Дзюн заявляет, что послевоенный период был для него «периодом утраты». Он осуждает новую японскую литературу за то, что, подпав под влияние европейской литературы, она лишилась исконного национального духа верноподданничества, и активно проповедует чжусианство<sup>5</sup> (требующее неуклонного соблюдения феодальной иерархии), утверждая естественный характер разделения людей на высших и низших.

Критик Каваками Тэцутаро считает, что современный японец должен сочетать в себе принципы «бусидо» и конфуцианства. С этих позиций он призывает к переоценке деятельности Ёсида Сёин, видного сторонника реставрации императорской власти, казненного за участие в антисёгунском движении в 1859 г. Каваками говорит также о необходимости пересмотра роли современной японской литературы в формировании нового общественного сознания.

Разумеется, проповедь обособленности японской нации нацелена прежде всего против проникновения в японскую культуру идей коммунизма. Не случайно критик Икэда Кэнтаро заявляет: «В нашей нынешней культурной атмосфере нет почвы для коммунистической эстетики» [145, 112]. Таким образом, пропагандируемая официальной прессой «блестящая национальная традиция» связана лишь с культурой господствующего класса; демократическая культура полностью исключается из духовного наследия японского народа.

В обстановке усиленного насаждения милитаристской идеологии буржуазные писатели открыто поддерживают политику реакции. Как по команде сверху разворачивается бурная кампания за восстановление воинствующего духа, якобы искони присущего японской культуре.

Самурайское ритуальное самоубийство писателя Мисима Юкио в ноябре 1970 г. в центре Токио буквально ошеломило японцев. Мисима с членами созданной им ультраправой организации Общество щита напал на штаб Сил самообороны, чтобы спровоцировать путч солдат с целью пересмотра конституции, провозглашающей

---

<sup>5</sup> Ученые китайского философа Чжу Си (XII в.) в японской интерпретации.

отказ Японии от войны. Когда попытка не удалась, Мисима обнажил меч и совершил харакири. Тут же тем же способом покончил с собой еще один член Общества щита...

Японская пресса на разные лады комментировала это кровавое событие. Если для бульварной прессы это было просто сенсацией, то для тех, кто озабочен усиливающейся милитаризацией страны, это еще одно свидетельство обостряющейся идеологической борьбы в сегодняшней Японии. Газета «Акахата» отмечает: «Акцию Мисима ни в коем случае нельзя рассматривать лишь как безумие фанатически настроенного литератора: в этой акции обнаружилась вся острота сегодняшней борьбы между силами милитаризма и демократии» [109].

В течение последних двух десятилетий Мисима был кумиром для определенной части любителей литературы в Японии. Романы Мисима часто становились бестселлерами, по многим из них сняты фильмы. Главные персонажи большинства книг Мисима — люди физически или психологически ущербные: их привлекают кровь, ужасы, жестокость, сексуальные извращения.

Мисима Юкио родился в 1925 г. в семье государственного служащего высокого ранга, учился в аристократической школе пэров в Токио. Один из школьных товарищей Мисима вспоминает: «Мальчики уважали его за ум и острый язык. Но он был хилым и болезненным. Это было разнузданное время кануна войны — драки вспыхивали постоянно. Мисима был труслив, и мальчики постоянно издевались над ним. Он всегда завидовал сильным ребятам. Теперь Мисима напряжением воли превратился в сильного мужчину, а те из нас, кто в школе славился успехами в дзюдо, одрябли и состарились» [289].

Первый роман Мисима, «Исповедь маски» («Камэнно кокухаку», 1949), принесший ему широкую известность, носит, по словам его автора, полуавтобиографический характер (повествование ведется от первого лица). Герой книги, выросший в аристократической семье, хилый от рождения, наделен ущербной психикой. В пять лет ему страстно захотелось быть ассенизатором, а подростком он становится гомосексуалистом с сильными садистскими наклонностями. Даже знаменитое полотно

Гвида Рене «Святой Себастьян» вызывает у него сексуальный импульс. Увидев среди танцующих в кабаре полюбленного юношу, герой приходит в экстаз. И, забыв о приглашенной им девушке, увлеченно рисует в своем больном воображении сильное, плотное, окровавленное мужское тело. Исповедь гомосексуалиста составляет основу сюжета романа.

О своих садистских наклонностях Мисима откровенно говорил, выступая на литературной беседе, устроенной редакцией журнала «Дзёкёку» («Прелюдия») в декабре 1948 г.: «Мне трудно порой удержаться от желания убивать. Я жажду алой крови. Любовные романы пишут те, которые обойдены вниманием женщин, я же пишу, чтобы избежать виселицы за убийство. А хочется убивать. Это не парадокс, а правда» [цит. по: 278, 373].

Роман Мисима вызвал разноречивые отклики в японской критике. Каминиси Кийэси называет «Исповедь маски» уникальным «мужским» романом во всей мировой литературе. Критик не скрывает своего восторга по поводу того, что в Японии появилась наконец-то настоящая «литература самца» (терминология Каминиси) [цит. по: 278, 372]. В «Истории послевоенной японской литературы» (1968) Хонда Сюго, для которого подлинное искусство всегда связано с художественным исследованием человеческой жизни, не без иронии замечает, что вопрос о месте романа «Исповедь маски» в литературе зависит от того, как мы подходим к проблеме назначения литературы и искусства [278, 372].

В конце 1951 г. Мисима совершает путешествие в Грецию. Древняя культура эллинов покоряет его, восхищает своей гармонией, нравственным здоровьем. Мисима пишет, что вследствие увлечения европейской античностью он открыл для себя истину: «Создать прекрасное произведение — значит самому стать прекрасным, ибо между художником и его творением не существует нравственного барьера» [см. 218, 123].

Результатом поездки в Грецию явился роман «Шум волн» («Сиосай», 1954), отличающийся ясностью видения мира, цельностью художественного построения. В этом романе Мисима, по его собственным словам, подражал любовно-буколическому роману древнегреческого писателя Лонга «Дафнис и Хлоя», о котором востор-

женно отзывался Гёте: «...и сколько вкуса, какое совершенство и тонкость ощущений» [цит. по: 104, 580].

В «Шуме волн» Мисима изображает новую для него среду рыбаков — суровых людей моря. Тема романа — здоровое, естественное чувство физически сильных, красивых молодых людей — Синдзи и Хацуэ. Вслед за Лонгом, идеализирующим в «Дафнисе и Хлое» безыскусственность сельской жизни на лоне природы, Мисима восхищается суровой простотой рыбацких будней. В ненастную ночь в горной хижине встречаются герои романа. Подлинной поэзией, чистотой веет от их первых признаний в любви. Но влюбленных ждут суровые испытания. На их пути Кавамото — молодой щеголь, которого прочат в женихи Хацуэ. Синдзи завоевывает право на любовь, спасая с риском для жизни рыбацкое судно в разбушевавшемся море.

Жизнеутверждающий пафос романа «Шум волн» определил и его стилистику, четкий, лишенный вычурности язык.

Увлечение Мисима классической античностью продолжалось недолго. В романе «Храм золотой беседки» («Кинкакудзи», 1956) автор возвращается к образу психически ущербного героя. Сюжет книги основан на реальном происшествии. В раннее июльское утро 1950 г. сгорел знаменитый Храм золотой беседки. Вечером того же дня, на склоне горы, недалеко от места пожара нашли полуживого студента по имени Хаяси Сёкэй. Он признался, что поджег храм и одновременно предпринял попытку покончить с собой, чтобы уйти из жизни вместе с храмом, как уходят влюбленные — по сговору (синдзю).

Но в романе Мисима привлекает внимание не фабула, взятая из уголовной хроники, а философское откровение его автора о сути японской красоты. Как и в «Исповеди маски», повествование ведется от первого лица. Для Мисима, как и для его героя, Храм золотой беседки — символ совершенной красоты. Так почему же герой предаёт его огню? Дональд Кин считает, что «молодой человек сжигает Кинкакудзи потому, что одержим его красотой и хочет освободиться от его безграничной власти над ним» [162, 203]. Действительно, даже в момент интимных отношений с женщиной герой не в состоянии отрешиться от парализующего воздействия кра-

соты Кинкакудзи. Но в этой ли одержимости причина поджога?

Во время войны пораженный неземной красотой храма герой решает, что Кинкакудзи должен погибнуть в пожаре войны, ибо истинно прекрасное не должно быть реальностью, длительное земное существование низводит красоту до уровня обыденности. Не случайно в перспективе гибели Храм золотой беседки обретает для героя особую прелесть. Но вопреки надеждам Кинкакудзи остался невредим. Отношение героя к храму резко меняется — из воплощения красоты Кинкакудзи превращается для него в символ низкого, вульгарного. Он сравнивает храм с презираемой им безликой массой, непричастной к красоте. Прекрасное — удел избранных. (В этом ярко проявился антидемократизм Мисима.) Кинкакудзи предал юношеский идеал героя, и это требует отмщения. Поджог храма — акт мести. Герой вовсе не стремится освободиться от власти красоты храма, напротив, он сжигает его, чтобы обессмертить, как он считает, красоту Кинкакудзи.

Интересно сопоставить восприятие красоты Кинкакудзи героем Мисима Юкио и героем романа Осараги Дзиро (род. в 1897 г.) «Возвращение» («Кикё», 1948). Через двадцать лет странствий по Европе герой Осараги Дзиро — Мария Кёго возвращается на родину и как бы заново пытается осмыслить духовную культуру Японии, преломляя ее сквозь призму восприятия «европейца». Старинные памятники Киото и Нара поражают его своей неповторимой красотой. Но полумрак чайного домика не приводит в умиление, а пустота японского сада кажется идущей от бедности. Храм золотой беседки пленяет Кёго не отвлеченной, а реальной, осязаемой красотой, от которой так и веет радостью жизнью. Но именно этот возрожденческий дух Кинкакудзи чужд герою Мисима. Для него красота не связана с торжеством вечной жизни, напротив, только смерть, и притом на заре жизни, способна увековечить красоту. В эстетической системе Мисима Юкио прекрасное связано со смертью.

Для Мисима поджог Храма золотой беседки еще и акт мести ненавистной послевоенной японской действительности, когда люди, по мнению писателя, утратили высокое стремление к красоте, каждый гонится лишь за сытой жизнью. Корень зла Мисима видит в учреждении

демократических институтов в послевоенной Японии, несовместимых якобы с духом японской культуры. Послевоенную четверть века он считает вакуумом в истории Японии, который предстоит заполнить.

Ненависть к демократическому движению Мисима отразил в романе «После банкета» («Эн-но ато», 1960), повествующем о первых неудачах кандидата от единого фронта прогрессивных сил на выборах в мэры Токио. Карикатурой на рабочее движение Японии явился следующий роман Мисима — «Шелк и ясновидение» («Кину-то мэйсацу», 1964). В основе сюжета романа — стачка текстильщиков в городе Хиконэ, выступивших в защиту своих человеческих прав. Злая ирония автора заключается в том, что поднявшихся на стачку рабочих он делает игрушкой в руках некоего политика Окано, последователя экзистенциалистской философии Хайдеггера.

Во время войны Окано основал Институт философии священной войны, а в послевоенное время стал одним из закулисных воротил финансового и политического мира. Сутью учения Хайдеггера Окано считает не банальную «бренность бытия», освобождающую людей от забот, страха и от всяких практических жизненных целей, а некое туманное понятие «беспредельного горизонта времени». «Мне доставляет удовольствие, — говорит Окано, — хлестать по задам этих вечно недовольных человечков и гнать их к этому беспредельному горизонту» [185, 65]. Подстрекая рабочих на стачки, Окано, конечно, имел свой политический расчет, но были у него и личные мотивы: он не терпел старого директора фабрики Комадзава за его «эмоциональную привязанность» к рабочим. Устанавливая патриархальные порядки на фабрике, Комадзава искренно считал, что так будет лучше для его подопечных. Это приводит Окано в бешенство. Стачка заканчивается победой рабочих. Директор фабрики умирает от кровоизлияния в мозг. Окинув сардоническим взглядом рабочих, Окано думает про себя: все это подобно «случке мух». Смерть Комадзава лишь оттеняет бессмысленность затеянной рабочими стачки.

Антирабочие романы Мисима были как бы прелюдией к его необузданному националистическому взрыву. От отрицания послевоенных демократических институтов он переходит к безоговорочному утверждению духа «япо-

низма», провозглашенного им эстетической основой японской культуры.

Усматривая причину застоя современной японской литературы в утрате веры народа в абсолютную монархию, Мисима ищет средства ее возрождения в шовинистической «эстетике жертвенности» («дзюнкё-но бигаку»), согласно которой высший смысл жизни заключается в самоотверженном служении императору. Он призывает возродить «исконно японский дух», нашедший свое выражение в «подвигах» японских солдат-смертников в минувшей войне. Критик Одагири Хидэо пишет по этому поводу: «В сегодняшней Японии нет идеала, во имя которого можно пожертвовать жизнью. Отсюда стремление возвести императора в ранг бога. Утверждают, что неограниченные человеческие возможности заключены в самопожертвовании... во имя абсолютной монархии» [118, 21].

В наиболее обнаженном виде «эстетика жертвенности» представлена в творчестве Мисима Юкио — в его трилогии «Патриот» («Юококу», 1960), «Хризантема» («Тока-но кики», 1961), «Голос павшего героя» («Эйрэй-но коэ», 1966), посвященной военно-фашистскому путчу 1936 г. Заговор офицеров группы так называемого императорского пути («кодоха») — ультраправого крыла японской армии, — стоявшей за установление фашистской диктатуры в стране, провалился, и его участники были казнены. Сегодня Мисима напоминает японцам о подвиге «героев» и оплакивает их смерть.

В «Патриоте» Мисима повествует о поручике Такэяма, который полностью разделяет взгляды офицеров «кодоха», но по долгу службы обязан участвовать в их казни. Решив разделить участь своих единомышленников, Такэяма совершает харакири. Его молодая жена Рэйко следует примеру мужа. Автор подробно описывает их последние объятия в постели. Треть книги посвящена натуралистическому описанию сцены харакири. «Кишки, вовсе не замечая страданий хозяина, радостно скользили из раны в животе и падали у ног его. Они сияли радостью, будто живые» [184, 1028]. Глядя на умирающего мужа, Рэйко понимает горький и сладостный смысл того великого принципа, которому был предан ее супруг. «Высшее плотское наслаждение и высшее телесное страдание слились воедино, герои упивались ощущением

высшего счастья». Стремясь передать состояние экстаза героев в момент их «возвышенной смерти», приравненной к высшему счастью, автор прибегает к приподнято-риторическому стилю. Японский исследователь Ногучи Такэхико склонен даже рассматривать его как стиль барокко, для которого характерны и мозаичность, и натурализм, и мистические аллегории, и причудливые сравнения [218, 226].

Некоторые японские критики сравнивают самоубийство молодых супругов в произведении Мисима с аналогичной сценой в пьесе великого драматурга XVIII в. Тикамацу Мондзаэмона. Но в пьесах Тикамацу герои не совершают харакири, они умирают, задавленные нуждой, бесправием, феодальной косностью. Их последний час по-человечески трагичен, преждевременная смерть трактуется драматургом как проявление высшей несправедливости. Мисима же идеализирует фанатический акт смерти во имя ложного морального долга, полностью исключая из сферы художественного видения моменты глубоко личностные. (Мисима создал фильм «Патриот» и сам снялся в заглавной роли, мастерски демонстрируя ритуальное самоубийство по всем правилам.) В последней части трилогии, «Голос павшего героя», духи казненных офицеров спускаются на грешную землю, таща за собой младших братьев-смертников, «разбившихся как яшма» в сражениях на Филиппинских островах. Боги изрекают, что живые предали их: путч был поднят ради расширения сферы императорского влияния — смертники-камикадзе шли на гибель с именем императора на устах. Но они были обмануты. «Сын неба» снизошел на землю, как только кончилась война, и объявил себя человеком. Подвиги их были осмеяны, жертвы оказались напрасными.

В 1936 г. казнили «истинных» патриотов — защитников «императорского пути», а в 1946 г. император выступил с самоотречением от статуса бога. Послевоенное падение нравов началось с того, что Япония лишилась искони присущей ей государственной структуры во главе с «сыном неба». Наступило странное время — миром управляла не воля всевышнего, а мнение толпы. Это всерьез тревожит «патриотов» и автора, которым ненавистно народовластие. Они считают, что для духовного оздоровления послевоенного японского общества необходима

новая реставрация императорской власти Сёва. Мисима утверждает, что если марксизм представляет собой явление идеологического порядка, то монархизм для японцев — это не идеология, а этико-эстетическая категория, отражающая внутреннюю сущность японцев. Развитие «чистейшего» японского духа в конечном счете смыкается с агрессией, с террором для устрашения инакомыслящих. Слово «чистейший» приобретает у Мисима шовинистический оттенок.

Говоря в интервью корреспондентам о мотивах, побудивших его написать «Голос павшего героя», Мисима Юкио заявил, что японцу необходима верховная власть императора, как западному человеку необходим Христос. Нации нужна нравственная опора, утрата веры в императора является первопричиной разложения морали и застоя японского духа. Мисима утверждает, что все демократические институты, учрежденные после войны, не могут заменить верховную власть императора, которая была стержнем японской жизни. Но после войны император сам отрекся от своего божественного происхождения, и превратить его снова в бога уже нельзя. Отсюда, по мнению Мисима, нравственный хаос в современной Японии.

Стоит привести опубликованный в журнале «Тюо корон» (1966, № 9) диалог Хаяси Фусао с Мисима Юкио по поводу этого произведения, чтобы понять характер современной реакционной идеологии в Японии:

*Хаяси.* Император до и после войны в сущности тот же. Если вновь возникнет необходимость, патриоты восстанут во имя императора. Во имя „очеловеченного“ императора.

*Мисима.* Но возможно ли это под эгидой императора-человека?

*Хаяси.* Когда это произойдет, император снова станет богом.

*Мисима.* Придет ли снова время, когда можно будет без смущения крикнуть „Да здравствует император!“? Мне кажется, полная свобода была в военное время, потом ее уже не было.

*Хаяси.* Такое время придет, обязательно придет!»

Кто же такой Хаяси Фусао? Он писатель, в 20-е годы примкнул к пролетарскому литературному движению, но вскоре отошел от него во имя «чистого», «суверенного»

искусства («В защиту литературы», 1932) и кончил тем, что стал открытым апологетом японского империализма.

Еще в 1943 г. в статье «Лояльное сердце» Хаяси, призывая японских писателей создавать произведения, прославляющие «героизм современности», предлагал предать огню всю японскую литературу со времен революции Мэйдзи, так как она способствовала пробуждению личности, не приемлющей ортодоксальную мораль японского империализма.

Для современной идеологической ситуации в Японии показателен скандал, разразившийся в японской печати. В 1960 г. в журнале «Тюо корон» (№ 12) был напечатан рассказ известного писателя Фукадзава Ситиро «Сновидение» («Фюрю юэмбанаси»). В аллегорической форме со смелостью, на которую до него никто не решался, Фукадзава писал о казни императорской семьи на площади Токио восставшим народом Японии. Реакция неистовствовала, угрожая писателю и издателю журнала физической расправой за поругание чести императора. Угрозы раздавались и по адресу критика Накамура Мицуо за то, что он признал «Сновидение» одним из лучших произведений послевоенной японской литературы. Ассоциация деятелей культуры Японии вынуждена была выступить со специальным заявлением по этому поводу: «Не нуждается в доказательствах, что спор о художественных произведениях должен вестись посредством слова. Позволить террористам вмешиваться в это дело — значит уничтожить свободу слова, ликвидировать демократию» [139, 333].

Но это не унимало реакцию, и писатель вынужден был скрываться, а издатель солидного журнала — принести публичное извинение за напечатание «крамольного» рассказа. Теперь же реакционные критики вроде Хаяси Фусао спокойно печатают на страницах того же журнала «Тюо корон» свои бредовые статьи об «освободительной миссии» японского империализма. Так, в течение 1963—1965 гг. «Тюо корон» печатал из номера в номер (с небольшим перерывом) статьи Хаяси Фусао под общим названием «Положительный смысл войны за великую Азию». В статьях открыто утверждается, что участие японского империализма во второй мировой войне носило агрессивный характер лишь с формальной стороны,

по сути же это была освободительная (!) война азиатских народов против нашествия Запада.

Но вернемся к прозе Мисима Юкио. Последним, замыкающим его творческий путь произведением была трилогия «Море изобилия» («Хогё-но уми»): «Весенний снег» («Хару-но юки», 1968), «Мчющийся конь» («Хомба», 1969), «Храм на рассвете» («Акацуки-но тэра», 1970).

По замыслу автора, первая часть трилогии, «Весенний снег», выражает идею всепроникающей женственности, а вторая, «Мчющийся конь», создает образ воинствующего мужа. Единство этих двух начал — хризантемы и меча — образует, по мысли автора, целостность японской культуры. Третья часть, «Храм на рассвете», — своего рода философское кредо автора, воинствующего националиста.

«Весенний снег» — печальная повесть о любви двух молодых людей из аристократической семьи. Мацуэда Киёаки, сын маркиза и внук видного деятеля периода реставрации Мэйдзи, полюбил Сатоко, дочь графа. Но красота Сатоко привлекла внимание принца, и сам император благословил их брак. Мацуэда нарушает запрет и тайно встречается с возлюбленной. Но сознание своей вины перед высочайшей особой приводит его к раскаянию, душевным мукам — в конце концов он умирает, а Сатоко уходит в монастырь. Впрочем, юноша с пылким сердцем не умирает. Опираясь на буддийскую идею круговорота человеческого существования (цикл «риннэ»), автор воскрешает его во второй части трилогии под именем Иинума Исао — прием заимствован, по словам самого Мисимы, из средневековой «Повести о Хамамацу тюнагон» (XI в.).

Страстно влюбленный юноша Мацуэда превращается в члена военно-фашистской организации молодого офицества, выступающей за «реставрацию Сёва», т. е. за передачу власти фашистской военщине. Вместе со своими единомышленниками Иинума готовит кровавый путч с целью захвата власти. Планы Иинума напоминают так называемый инцидент отряда божественных солдат (1933 г.). Но заговор раскрыт, и Иинума совершает харакири, показывая пример высшей самурайской доблести. Так утонченность, изысканность Мацуэда растворяются в твердости доблестного воина-«патриота». Хризан-

тема соединилась с кровью и мечом — этот альянс приводит автора в иступленно-восторженное состояние.

В третьей части трилогии Мисима вновь развивает идею кратковременности жизни прекрасного. Старик Хонда, на глазах которого прошла жизнь Мацуэда и Иинума, воспитывает приемного сына Тору. В двадцать лет Тору должен был умереть — перевоплотиться в вечную красоту. Однако после неудачной попытки самоубийства Тору остался жив. Мечта старого Хонда не осуществилась — только ранняя смерть приносит человеку бессмертие, как это случилось с Мацуэда и Иинума.

Красота, как искра, вспыхивает и живет лишь мгновение, и тот, кто познал ее, должен умереть, чтобы не закоснеть в обыденной жизни. «Старость всегда уродлива, вечно прекрасна лишь молодость», — говорит Мисима и превозносит подвиги юных самураев-смертников, пожертвовавших собой ради утверждения шовинистического духа «японизма».

Мисима Юкио, который постоянно ратовал за возврат к истинно «японским ценностям», сказал в интервью корреспонденту «Нью-Йорк таймс мэгэзин»: «Чем глубже я вживался в японские традиции, тем больше приближался к созданию положительного характера. По моему убеждению, исконно японский характер зачах под влиянием модернизации на западный манер. От Запада мы заразились душевными болезнями. Поэтому мое обращение к положительному характеру является, по существу, симптомом процесса японизации» [289].

Что подразумевает Мисима под «исконно японским положительным характером»? Самурайский дух. Он считает, что послевоенная «мирная» конституция отняла у японцев «зубы». Чтобы возродить «национальный дух», Мисима считает необходимым восстановить «воинственные» традиции в японской культуре. Он призывает обратиться к «мужской», или «твердохарактерной», традиции, противопоставляя ее традиции «женской», или «мягкохарактерной», возвеличивающей женственное, гармоничное начало жизни. Мисима считает, что кровь и жестокость создают у японцев особое представление о прекрасном, он утверждает, что японская символика всегда была связана с кровью — кровь была метафорой цветущей вишни. Все его теоретические построения пре-

следуют цель возродить культ меча в японской культуре.

После второй мировой войны «женская» традиция возобладала в японской культуре, говорит Мисима, широко рекламировался миролюбивый характер народа, который занят якобы аранжировкой букетов, чайным обрядом и т. д. Это делалось, как он утверждает, намеренно и весьма успешно, чтобы скрыть от глаз иностранцев «мужскую» традицию — в целях самосохранения. Теперь иные времена. И Мисима заявляет: «Я пытаюсь вернуться к твердому характеру самурая, каким он предстает в всенных повестях средневековья» [289].

Мисима противопоставляет себя современным японским писателям, продолжающим «женскую» традицию японской культуры. В противовес этим «вредным течениям», способствующим изгнанию военных символов из японской культуры, Мисима утверждает здоровые, «мужские» традиции средневековых военных эпопей.

Некоторые японские критики говорят о сходстве эстетических позиций Мисима Юкио и Кавабата Ясунари, мотивируя свою точку зрения обращением того или другого к национальным традициям. Однако в действительности писателей разделяет огромная пропасть. Незадолго до инцидента с Мисима Кавабата сказал: «Вы хотите узнать мое мнение о Мисима? Он не является моим учеником, хотя это часто утверждают» [289].

Твердый характер самурая нужен Мисима, разумеется, в реакционно-охранительных целях. В одном из своих последних писаний, названном претенциозно «Об обороне культуры» («Бунка боэй рон», 1968), Мисима вытаскивает на свет божий старую идею «культурной общины» японцев, во главе которой стоит император — единственный гарант целостности японской культуры, не знающей борьбы классов и развивающейся как «единый поток». Так возрождается националистическая концепция японской культуры, господствовавшая в довоенное время. Однако укрепление элементов демократической и социалистической культуры в послевоенной Японии пошатнуло идеологические основы верноподданничества. Этим объясняется лютая ненависть Мисима к самому передовому движению эпохи — коммунизму. Он пишет: «Коммунизм разрушает непрерывность развития культуры и ее целостность... С ним придет конец императо-

ру — символу единой культуры японской нации. Чтобы предотвратить это, необходимо немедленно соединить славными узами императора и армию... Настоящая угроза существованию Японии исходит от отрицания власти императора и вовлечения народа в сферу влияния политических идеалов коммунизма» [186, 17]. Мисима призывает своих единомышленников к действию. Недаром в понятие культуры он включает кэндо (японское фехтование бамбуковыми пиками) и дзюдзюцу вместе с завещаниями смертников-камикадзе. Члены его собственной армии, Общества щита, готовясь прийти на помощь войску в случае какого-либо «левого мятежа», проходят военные учения. Они хотят восстановить в правах меч в японской культуре, чтобы он соседствовал с хризантемой — императорским гербом. На этом этапе «творческой эволюции» Мисима его идейным вдохновителем становится Гитлер. Он даже написал пьесу о нем, назвав ее «Мой друг Гитлер» («Вага томо Хиттора», 1968).

Таков путь, который прошел Мисима, некогда поборник «автономного», стоящего над политикой искусства. Изменился политический климат, и Мисима отбросил иллюзии относительно «самоценной» культуры.

Критик Ногути Такэхико, автор книги «Мир Мисима Юкио» (1968), уже не считает нужным лицемерить, подобно некоторым критикам, заявляющим, что Мисима значителен только как художник, вся прочая его деятельность не служит его искусству и не соприкасается с ним. «По моему мнению, — пишет Ногути, — Мисима является самым последовательным из всех японских писателей сторонником монархической „реакции“. Истина заключается не в том, что он стал выдающимся писателем, несмотря на свою „реакционность“, как утверждают некоторые, наоборот, он стал им именно благодаря тому, что был „реакционером“... Эта „реакционность“ есть основная форма существования Мисима как художника» [218, 28]. Здесь слово «реакция», взятое в кавычки, превращено в некий эстетический критерий, определяющий значение литературной деятельности этого воинствующего идеолога японского империализма. Пособничество реакции становится важным условием литературного признания в сегодняшней Японии.

Японский милитаризм, представляющий угрозу народам Азии и самому японскому народу, встречает твер-

дый отпор миролюбивых сил. Развертывается и крепнет движение за создание единого фронта широких слоев японского народа, выступающего против милитаризма и войны, за миролюбивую демократическую Японию. Прогрессивные писатели Японии отдают себе ясный отчет в том, что в этой борьбе против милитаризма первостепенное значение имеет защита подлинно гуманистических традиций национальной культуры.

Развитие современного японского романа происходит при сложном взаимодействии реалистических и модернистских тенденций. Возрожденная после «черных» военных лет литература должна была стать важнейшим средством познания человеком себя и окружающего мира. В центре внимания этой литературы была человеческая личность, веками подавлявшаяся косностью полуфеодалальных общественных отношений. Подвергалось переоценке наследие новой японской литературы, и прежде всего «эго-роман», развивавшийся в условиях авторитарного режима, враждебного свободному развитию личности. Против этого отжившего литературного жанра выступили как реалисты, так и модернисты, но с разных позиций: понимание проблем современности было в корне различным.

Сразу же после войны появились два крупных литературных журнала — «Син нихон бунгаку» («Литература новой Японии», выходит с декабря 1945 г.), орган Общества литературы новой Японии, широкого объединения писателей, стремящихся к созданию реалистической и демократической литературы, и «Киндай бунгаку» («Литература современности», 1946—1964), вокруг которого объединились писатели так называемой «Послевоенной группы» («Сэнго-ха») <sup>1</sup>. Оба этих журнала представляли

<sup>1</sup> «Сэнго-ха», или «Апрэгэр-ха», аналогично литературному течению, возникшему в послевоенной Франции, «Arges la guerre». «Сэнго-ха» — внутренне неоднородная группа. Японская критика относит к числу видных ее представителей литераторов разных идейно-эстетических ориентаций: Нома Хироси, Абэ Кобо, Оока Сёхэй, Сиина Риндзо, Накамура Синъитиро, Хания Ютака, Мисима Юкио, Исихара Синтаро и др. Правда, причастность к «Сэнго-ха» тех или иных писателей весьма спорна, нередко она отвергается самими писателями, что затрудняет целостную характеристику этого литературного направления. Бесспорно, однако, что общей идейной платформой

основные тенденции развития послевоенной японской литературы.

В противоположность тем, кто видел путь возрождения послевоенной литературы в художественном исследовании судьбы человека и общества, в развитии реалистических и демократических традиций национальной и мировой литературы, писатели «Сэнго-ха» выдвинули лозунг «киндайсюги» (букв. «принцип новейшего времени»), равнозначный европейскому понятию «модернизм». Они утверждали, что японский народ совершил после войны эпохальный подвиг — начал отстаивать принцип неограниченной свободы индивида. Абсолютизируя этот «принцип особи», писатели «Сэнго-ха» выступали за автономию литературы, ее полное размежевание с политикой. В ходе дискуссии на тему «Политика и литература» они отрицали значение наследия революционной литературы 20—30-х годов, считая, что оно имеет отношение к политике, но не к искусству. Проповедовали крайний нигилизм, неотвратимость зла и человеческого отчуждения. В этой «философии» наметился водораздел между реализмом и модернизмом.

Восприняв модернистские веяния западного искусства и полагая, что классический реализм, обращенный к «внешней» действительности, безнадежно устарел, японские модернисты стремились к освоению «внутренней» действительности, исследованию сферы человеческого подсознания. Критик Окуно Такэо в статье «Мои сомнения относительно реализма» (1960) утверждал, что миссией современного романа является художественное исследование «внутреннего человека», и призывал писателей освободиться от классовых предрассудков и гнета действительности.

В отличие от западных буржуазных критиков, пытающихся выдать Л. Толстого за основателя модернизма, якобы применившего в своем творчестве технику «потока сознания», японские защитники «современного» искусства последовательны в своей отрицании классического реализма, подменяющего, по их мнению, искусство фотографией. Под реализмом они подразумевают метод вос-

---

«Сэнго-ха» была ориентация на «человека современной эпохи», проповедь крайнего индивидуализма и абсолютной свободы личности и т. д.

произведения «внешней» действительности вширь, модернизм же, по их убеждению, предполагает художественное освоение «внутренней» действительности вглубь, до мельчайших частиц неосязаемой материи. Поднимая на щит технику «потока сознания», они забывают о толстовской «диалектике души», импульс для которой давало глубинное видение реальной жизни в отличие от модернистской подмены действительности. С реализмом Л. Толстого, утверждающим объективную мощь жизни, во многом связано развитие эпических тенденций в послевоенной японской литературе.

Японские буржуазные критики утверждают, что подлинная «революция в искусстве» связана не с «революционной литературой», а с новациями модернизма. Однако, абсолютизируя отчужденность «человека современности», трагическую «разорванность» его существования, расчлененность сознания, японские модернисты 60-х годов вопреки своей первоначальной декларации все более смыкаются с «эго-романом». В результате удар, который они хотели нанести «повести о себе», обратился против них самих. Подлинной «революции в искусстве» не произошло, японские модернисты остались на исходных позициях, продемонстрировав свою неспособность к художественному исследованию действительности. Реальное соотношение реализма и модернизма в современной литературе Японии свидетельствует о том, что перспективы ее развития связаны с реализмом.

### *1. Судьба японского «эго-романа»*

О кризисе и даже гибели традиционного японского «эго-романа», определившего характер развития японской литературы первой половины XX в., говорят многие современные критики, однако есть у него и немало рьяных защитников, утверждающих вечность этой «чистой» беллетристики.

«Эго-роман — вымирающий жанр?» — такова тема дискуссии за круглым столом, состоявшейся в редакции влиятельного литературного журнала «Гундзо» в 1961 г. «Эго-беллетристика и подлинная литература» — так озаглавлен диалог между известным критиком Хирано Кэн и писателем-реалистом Мацумото Сэйтё, состоявшийся в

1962 г. в редакции этого же журнала. А спустя год там же была проведена беседа, в которой приняли участие писатели, работающие в жанре «эго-беллетристики», — Такэи Косаку, Кавасаки Тётаро, Одзаки Кадзуо.

В послевоенное время в японской печати не переставали появляться книги и статьи, затрагивающие проблемы «эго-романа». Часто по их названиям можно было понять характер спора. Так, например, статье Исогаи Хидэо «Преодоление эго-романа» (1960) противостоит статья Комацу Синроку «Хвала эго-роману!» (1965).

Но прежде чем коснуться существа этих споров, необходимо выяснить, что же такое «эго-роман», вернее, «эго-беллетристика». Это вид повествовательной прозы, включающий не только роман, но и повести и рассказы. Термин «ватакуси сёсэцу» вошел в обиход японского литературоведения в начале 20-х годов. В 1920 г. Уно Кодзи в «Рассказе о сладком мире» («Амайё-но ханаси»), останавливаясь на некоторых явлениях современной ему литературы, обращал внимание на произведения, в которых автор уподобляется герою, и называл их «ватакуси ва сёсэцу», что означает буквально «я — роман». С тех пор «эго-беллетристикой» стали называть произведения, героем которых является сам автор, его «рассказ о себе».

«Ватакуси сёсэцу» иногда сравнивается с немецким «Ich Roman», а также с французским «le roman personnel». Но сходство между ними скорее внешнее, ибо различен подход к действительности. Японская «эго-беллетристика» отличается от европейских «романов о себе» намеренной изоляцией авторского «я» от внешнего мира. «Эго-роман появляется лишь тогда, когда автор говорит о себе в отрыве от широкой общественной жизни, — пишет Курахара Корэхито. — Такой роман представляет собой результат выпадения из поля зрения автора в его творческой деятельности общественных целей этой деятельности, результат потери автором общественной темы; отсюда и характерная для эго-романа мелкотравчатая обыденщина» [53, 98]. Писатель Накамура Бурафу видит отличительные черты «эго-беллетристики» в том, что в «повести о себе» автор выводит на сцену непосредственно самого себя. Повествование ведется от первого лица — это становится обязательным литературным приемом. Акцент делается не столько на том, что

написано, сколько на том, кто пишет. «„Повесть о себе“ изображает не человека, не жизнь, не общество — это находится вне круга ее интересов, — а только душевные переживания автора» [цит. по: 41, 208—209].

В этом определении жанра есть одна неточность: повествование от первого лица не является обязательным художественным приемом «ватакуси сёсэцу», хотя это одна из отличительных его особенностей. Довольно много произведений, в которых автор ведет рассказ о себе не от первого, а от третьего лица. Но очень точно подмечены специфические черты японской «эго-беллетристики», пренебрегающей социальным аспектом содержания произведений искусства. «Ватакуси сёсэцу» — это своего рода «закрытая» беллетристика, предельно сосредоточенная на переживаниях человека, вырванного из общественной среды. Такой роман — своего рода психологическое исследование, лишенное художественного вымысла и эпической широты. Неудивительно, что за ним закреплен и другой термин — «синкё сёсэцу» — «роман о душевном мире». Японский «эго-роман», для которого единственной реальностью является интимный мир художника, возвысившегося над миром реальным, близок творчеству сюрреалистов. «Ватакуси сёсэцу» порожден натурализмом и явился выражением кризиса последнего, но вместе с тем он вливается в одно из ответвлений модернизма.

Мера содержательности произведений автобиографического, или мемуарного, жанра всегда связана с личностью их творца, зависит от значительности переживаемых им событий. Вспомним «Былое и думы» А. И. Герцена, отразившие состояние передовой европейской культуры и революционно-демократической мысли XIX в. Авторы же японской «эго-беллетристики» неизменно вращаются в ограниченном кругу узколичных тем и однотипных сюжетных построений. В «замкнутом» характере японской «эго-беллетристики», возникшей в обстановке жестокого подавления антиимпериалистического движения «хэймин ундо» («простых людей»), получившего большой размах во время и после русско-японской войны, своеобразно отразились специфические условия японской жизни, где подавлялось всякое проявление личности.

Побежденная в жестокой схватке с «застоем эпохи»,

японская интеллигенция замкнулась в себе, оказавшись в плену эгоцентристских исканий одиночек. Даже Симадзаки Тосон, автор романа «Нарушенный завет» («Хакэй», 1906), одного из лучших созданий японского критического реализма, отходит в эти годы от прежних позиций и создает «эго-роман» «Новая жизнь» («Синсэй», 1919) — исповедь о своей греховной страсти к племяннице. Беспощадность саморазоблачения автора дала повод некоторым критикам отнести роман к исповедальной литературе и даже сравнить его с «Исповедью» Руссо.

Однако сочинение Руссо, бесстрашно обнажившего всю подноготную своей жизни, — это автопортрет человека, неразрывно связанного со своей эпохой, с борьбой передовых общественных сил против угнетения личности в условиях абсолютистской монархии. «Исповедь» Руссо стала великой книгой, стимулировавшей французскую революцию. Роман же японского писателя не имеет ничего общего с идеей самоутверждения личности. Он пишет роман-исповедь лишь для себя, вовсе не заботясь о читателе, о смысле своего творческого труда. «Новая жизнь» не могла оказать какого-либо влияния на формирование общественного сознания, но зато сыграла важную роль в развитии японской «эго-беллетристики». Сопоставление «Исповеди» Руссо с романом Симадзаки Тосона еще раз подтверждает мысль о том, что автобиографичность вовсе не является определяющим признаком «эго-беллетристики», существен идейный итог произведения.

Известный писатель и критик Ито Сэй называл японских литераторов новейшего времени, особенно так называемых эго-беллетристов, беглыми рабами, обитающими в «особом поселении», образующими своеобразную писательскую гильдию. «В этой гильдии, — пишет Ито, — писатели нашли убежище от общества и занимались литературными делами, руководствуясь этикой, действующей только здесь и не имеющей ничего общего с нравственными законами и обычаями окружающего мира» [150, 57]. Обитая в замкнутом, строго регламентированном мире, писатели возмнили себя элитой, вознесенной над толпой и прозаической повседневностью. Закон гильдии сужал их социальный кругозор, уводил от основных общественных конфликтов эпохи. Описание

«мелочей» собственной жизни и жизни элиты становится главной заботой «эго-беллетристов». Критик Хирано Кэн называл их произведения записками о кругах литературных друзей. А известный писатель Кумэ Масао (1891—1952), рьяный защитник «эго-беллетристики», представляющей, по его мнению, подлинное искусство, характеризует «ватакуси сёсэцу» как своего рода хобби, любимое занятие в часы досуга [171, 68].

О том, какие последствия имело господство «эго-беллетристики» в литературе Японии, пишет Ёсида Сэйити, автор капитального труда о японском реализме: «Что бы ни говорили, японский реализм замкнулся в узких рамках субъективности; авторское „я“, изолированное от внешнего мира, отказывается признать исторический и социальный характер своего духовного бытия. В результате возник „ватакуси сёсэцу“. Эго-беллетристика оказала большое влияние на последующее развитие японской литературы, поэтому нельзя отрицать, что она — один из факторов, тормозивших здоровый рост японской литературы новейшего времени» [141, 583].

В послевоенные годы в дискуссиях, посвященных перспективам развития японской литературы, проблема «ватакуси сёсэцу» занимала видное место. Крушение японского милитаризма во второй мировой войне, подъем движения трудящихся масс способствовали расширению социального диапазона литературы. Непримириное отношение к «эго-беллетристике» наблюдалось среди деятелей демократической литературы и писателей «Послевоенной группы». «Оказавшись в плену „эго-романа“, — пишет Одагири Хидэо, — писатели лишились возможности отразить существенные стороны современной жизни общества... Решительное преодоление этой ограниченности — одна из важнейших задач современной японской литературы» [220, 4].

Симптоматично, что «эго-беллетристика» сталкивается с сильнейшим противодействием со стороны общества всякий раз, когда оно переживает политический подъем. В 20-е годы и в начале 30-х пролетарское литературное движение, казалось, почти полностью вытеснило из читательской аудитории «эго-беллетристику». Даже Накамура Бурафу (1886—1949), враждебно настроенный по отношению к прогрессивному литературному движению, выступил против «эго-беллетристики», противопоставив

ей «настоящий роман» Л. Толстого «Анна Каренина». Но тогда же Кумэ Масао, один из адептов «ватакуси сёсэцу», заявлял о невозможности для истинного художника выйти за пределы собственного «я» и выявить сущность себе подобных. По его мнению, входя в контакт с другими, автор вынужден прибегать к вымыслу, и в результате произведение теряет «чистоту» и доверие читателя. По этой причине он считает «Войну и мир» Л. Толстого, «Преступление и наказание» Ф. Достоевского, «Мадам Бовари» Флобера фальшивым подобием жизни, книгами для популярного чтения. «В подлинном художественном произведении автор не выходит за пределы собственного „я“ и не соприкасается с жизнью других», — заявляет Кумэ Масао [цит. по: 220, 33].

Налицо прямая полемика «эго-романа» с принципами художественного реализма. Отказ Кумэ Масао от художественного вымысла продиктован самой природой «эго-романа», пренебрегающего принципом художественного преобразования реальности и создания человеческих характеров. Кумэ Масао отказал японскому роману в том, что М. Горький называл одним из наиболее существенных приемов литературной техники, создающей образ. «Факт, — утверждает в одном из писем Константин Федин, — в большинстве случаев лишь точка приложения силы, которую мы зовем фантазией. Вы... переоцениваете значение жизненных (фактических) познаний писателя по сравнению с его работой „сочинителя“. Вы умаляете вымысел. Сейчас, после окончания огромной диалогии, в общей сложности в 60 печатных листов, я оцениваю соотношение вымысла и „факта“, как 98 к 2» [цит. по: 100, 118].

Без вымысла, творческого воображения, этой неотъемлемой стороны искусства, японский «эго-роман» превратился, как указывает Сугиура Мимпэй, в бескрылую, «протокольную запись о личных делах, о супружеских ссорах, о назойливых кредиторах, о житейских неурядицах в семье и даже в отчет о покупках вещей» [207, 864]. Против возрождения консервативных традиций «ватакуси сёсэцу» в послевоенном японском романе решительно выступил и писатель Ода Сакуноскэ (1913—1947), получивший известность как «эго-беллетрист». В статье «Возможности литературы» (1946) он критикует японских «эго-беллетристов» за то, что на протяже-

нии десятилетий они тормозили развитие современного романа в Японии, лишив его возможности комбинировать с помощью художественного вымысла элементы жизненного опыта. «Разве не наступило время загнать в угол вместе со старым идолом эстетику эго-романа, — пишет Ода Сакуноскэ, — которая пренебрегает творческим вымыслом, разрушающим узкие рамки повседневности? И тогда открываются настоящие возможности для развития современной литературы» [260, 74]. Роман Ода Сакуноскэ «Госпожа Суббота» («Дое Фудзин», 1946) — попытка создать произведение на основе художественного вымысла. Местом действия писатель избрал шумный послевоенный Киото. Роман остался незаконченным — смерть Ода Сакуноскэ оборвала работу на полпути.

Спор вокруг «эго-романа» в конечном счете всегда связан с вопросом о назначении искусства, о его социальной функции. В этом отношении примечателен диалог между писателями Сёно Дзюндзо и Камбаяси Акацуки во время уже упомянутой дискуссии за круглым столом в редакции «Гундзо»:

*«Сёно.* Я не считаю себя эго-романистом. В основе моего творчества — убеждение в том, что любая подлинная литература является человеческим документом... произведения могут быть самых разных форм, но читатель должен увидеть в них подтверждение того, для чего, собственно, жил и творил автор. Иначе это не литература. Мне кажется, позиция эго-романиста сковывает свободу художника.

*Камбаяси.* Поскольку у художника всегда будет желание написать о личном жизненном опыте, эго-беллетристика, надо полагать, никогда не исчезнет.

*Сёно.* Нам нужно освоить прием объемного изображения вселенной. Но при этом надо не только исходить из позиций собственного „я“, но и учитывать иные позиции... Например, в романе „Война и мир“ Толстой описывает не только то, что он видел и испытал сам, но и страдания и мечты других людей, принадлежащих к самым различным слоям общества. Многочисленные сцены и ситуации, казалось бы разрозненные, взаимосвязаны и образуют объемный мир. Мне кажется, по этому пути нам надо идти.

*Камбаяси.* Я пишу в основном о себе. Бывало и так,

что я заходил в тупик и занимался словесной игрой. Но сейчас я думаю над тем, как увеличить радиус охвата жизненных явлений при сохранении метода «эго-беллетристики» [122, 147—148, 153—154].

Признание Камбаяси Акацуки, известного автора «ватакуси сёсэцу», заслуживает внимания, ибо оно отражает процесс деградации данного вида прозы в современных условиях. Примечательно, что японский писатель ищет выход из тупика в расширении повествовательного диапазона произведений. Казалось бы, увеличение радиуса охвата явлений жизни не согласуется с самой природой «эго-романа». Камбаяси противоречит себе, когда говорит о возможности изобразить жизнь «других» методом «ватакуси сёсэцу». Ограниченность жанра сказалась на его творчестве. Камбаяси Акацуки опубликовал серию произведений, так называемых рассказов о больной жене («бёсай моно»), объединенных в сборник «Дневник поздней весны» («Бансюн никки», 1946). Около семи лет его жена была прикована к постели, а через год после окончания войны умерла. Личное горе стало темой многих его произведений.

В рассказе «В больнице святого Иоанна» («Сэй ёханэ бёин нидэ», 1946) автор повествует о том, как он поселился в больничной палате жены после того, как та ослепла на почве крайнего нервного истощения. Частые ссоры супругов из-за мелочей, их недружелюбные взаимоотношения образовали сюжетную канву рассказа, вызывая лишь любопытство обывателей. Интересно, что во время уже не раз упомянутой дискуссии за круглым столом в редакции «Гундзо» Камбаяси жаловался, что читатели знают всю подноготную его семейной жизни. Это заявление метко характеризует самую суть «эго-беллетристики».

В 1960 г. была опубликована повесть Камбаяси Акацуки «Стрелка к фарватеру» («Миоцукуси»). Обращение автора к крупному повествовательному жанру, не характерному для «эго-беллетристики», само по себе говорит о стремлении писателя расширить рамки своего творчества. В книге не один, не два, а много действующих лиц, но исходная позиция автора — показать жизнь «других» методом «эго-беллетристики» — сковывает развитие сюжета, мешает полному раскрытию характеров. Повесть сведена, по сути, все к той же открытой исповеди автора,

от лица которого ведется повествование. Тема собственной сексуальной жизни варьируется и в последующих произведениях Камбаяси Акацуки, например в романе «Любовь и любовь» («Нурэнидзо нурэси», 1961). Инерция «эго-беллетриста» оказалась для него непреодолимой.

Большинство произведений «эго-беллетриста» Одзакэ Кадзуо (род. в 1899 г.) определяется в японской критике термином «синкё сёсэцу». Автор описывает в них свое душевное состояние во время тяжелой болезни, так сказать, на грани жизни и смерти. Наблюдая через окошко больничной палаты за жизнью всевозможных насекомых, он погружается в философские размышления о бренности земного бытия (рассказ «Насекомые всякого рода» — «Муси-но ироиро», 1948). Эти же мысли легли и в основу повести «Записки призрака» («Мабороси-но ки», 1962). Смерть возвращает человека в изначальное состояние всего сущего — «му» («ничто»). Каждый миг жизни — ступень лестницы, ведущей в «ничто», — в этом, собственно, и состоит неповторимая прелесть земного существования. Эта вера озаряет его душу, он стал по-новому смотреть на окружающий мир и природу. Произведение подкупает лиризмом, однако проповедуемые автором «истины» не выходят за рамки буддийского мировоззрения.

В современных условиях «ватакуси сёсэцу» претерпевает модификацию. В критике заговорили о «видоизмененном эго-романе» («хэнкэй ватакуси сёсэцу»), свидетельствующем о стремлении раздвинуть узкие рамки жанра. Симптоматичен в этом отношении рассказ Мияхара Акио «Личные дела эго-романиста» («Сисёсэцукано сидзи», 1970). Переоценка ценностей в послевоенной Японии расшатала тысячелетний уклад японской семьи. Освобождаясь от косности феодальных уложений, женщина становилась равноправным членом общества. Это нашло свое выражение и в судьбе японской «эго-беллетристики». Признание равноправия мужчин и женщин, рассуждает Мияхара Акио, приведет к нарушению соотношения их ролей в «ватакуси сёсэцу». Раньше жена была как бы вещной принадлежностью мужа и полностью зависела от последнего. Поэтому, описывая взаимоотношения супругов, «эго-романист» обычно обращал внимание только на личность мужа, жена же отодвигалась на

задний план, ее внутренний мир вовсе не интересовал писателя. Новые взаимоотношения в японской семье, считает автор, «обогащают эго-беллетристику драматизмом положений, внесут в нее социальное звучание» [192, 76].

Говоря о модификации жанра «ватакуси сёсэцу», японская критика ссылается на повесть Миура Тэцуо (род. в 1931 г.) «Река терпения» («Синобу кава», 1960), удостоенную литературной премии имени Акутагава. Повесть во многом отличается от его ранних произведений, отмеченных характерными для «эго-беллетристики» узостью и субъективизмом отображения жизни (рассказы «Стыд», «Воздушный шар»). «Река терпения» — это уже не «повесть о себе», а скорее правдивый рассказ о «маленьких людях», об их страданиях и радостях. Это история обездоленной жизни девушки, служанки ресторана, и ее преобразования под воздействием чистой любви юноши. Писателя меньше всего интересует психология страсти, что характерно для «эго-беллетристов», повесть его проникнута глубоким лиризмом. Эгоцентрической личности противостоят персонажи, согретые подлинной человечностью. Молодые люди приезжают в деревню за родительским благословением. Отец, всегда угрюмый, против обыкновения поет за чашкой саке старые японские песни. В этой сцене чувствуется искренняя симпатия художника к простым людям, жизнь которых не была до сих пор объектом изображения «эго-беллетристов». Так появляются «трещины» в слишком тесных рамках «эгоромана».

Интересен и другой путь ломки жанра — под напором разветвленной сети средств «массовой коммуникации». Хлынувшая на книжный рынок «массовая литература» потеснила элитарную «эго-беллетристику». «Эгороманисты» все охотнее принимают заказы индустрии «массовой культуры». Правда, иногда, в промежутках между исполнениями заказов, они публикуют и «эго-беллетристику» — в малотиражном, плохо оплачиваемом журнале, специализирующемся на «чистой литературе». Кто-то из критиков с иронией заметил, что это своего рода «искупление грехов» [114, 173].

Итак, ломка жанра изнутри под влиянием социальных сдвигов и зависимость от литературной индустрии заставили «эго-беллетристов» перестроиться. В их про-

изведения врывается шумная жизнь улиц и площадей, темы определяют радикальные перемены в быте и обычаях японцев в послевоенное время. Книги такого рода получили название «фудзоку сёсэцу» («роман нравов»).

Но японский «роман нравов» нельзя сопоставить, например, с «этюдами о нравах», составляющими одну из трех частей «Человеческой комедии» Бальзака, для которой характерен, по словам автора, «огромный размах плана, охватывающего одновременно историю и критику общества, анализ его язв и осуждение его основ» [11, 38]. Японский «роман нравов» обратился к фиксации того, что лежит на поверхности, не предпринимая попыток социального анализа и критики общественных явлений. «Роман нравов» смыкается с «массовой», коммерческой продукцией и часто является синонимом дурного вкуса. Его называют еще «цудзоку сёсэцу» — «общедоступный», т. е. второсортный роман. Так элитарная литература переродилась в бульварную.

Критик Накамура Мицуо в статье «Реабилитация литературы» (1957) утверждает, что расцвет «романа нравов» был результатом распада «эго-беллетристики», господствовавшей в литературе Японии первой половины XX в. Он связывает перспективу развития японской литературы с обращением писателей к «внешней» действительности. Но вместе с тем отмечает, что «роман нравов» трудно назвать собственно романом в современном смысле этого термина. «Роман, обращающий основное внимание на приметы быта, оставляющий в стороне человека, подменяющий изображение жизни описанием бойкой улицы или веселых кварталов, со временем неизбежно обнаружит перед читателем свою антихудожественную сущность. Такой роман не может отвечать требованиям, предъявляемым литературе временем», — пишет Накамура Мицуо [206, 107].

Обратимся к творчеству наиболее известных авторов, представляющих «роман нравов».

Большинство произведений Фунабаси Сэйити (род. в 1904 г.) затрагивает сексуальную тему. Госпожа Юки — героиня одноименного романа («Юки Фудзин эдзу», 1950), кроткая, целомудренная, пылает страстью к неверному мужу. Чтобы не потерять его, она готова на все, даже на унижительное существование бок о бок с любовницей мужа. Но в конце концов, покинутая всеми, она кон-

чает жизнь самоубийством. В романе преобладают эротические сцены.

Роман Фунабаси Сэйити «Жизнь цветка» («Хана-но сёгай», 1959) — произведение вроде бы историческое. Его герой — Ии Наоскэ, видный политический деятель токугавского сёгуната Бакуфу периода его заката. Ии Наоскэ был горячим сторонником политики «открытых дверей», поощрял просвещение, но пал жертвой феодальной косности. В романе есть эпизоды, воскрешающие Японию давно минувших времен (например, казнь на площадях людей, выступивших против феодальных правителей). Однако сюжеты из национальной истории не формируют фабулу книги, а являются лишь фоном повествования о любовных перипетиях действующих лиц.

В молодости Наоскэ был очарован девушкой по имени Така, ее грациозной игрой на сямисэне. Но оказалось, что Така — любовница его друга и единомышленника Нагано. Тогда Наоскэ решает расстаться с Така — он верен мужской дружбе. Став крупным чиновником в Эдо, Наоскэ вызывает к себе Нагано и поручает ему тайную слежку за противниками политики «открытых дверей». К работе привлечена и Така, но ее схватывают и отдают на растерзание разъяренной толпе. В критический момент появляется монахиня в маске и спасает Така. Это Сидзу — бывшая фрейлина при Наоскэ. Из-за неразделенной любви к Наоскэ она постриглась в монахини. Уходит в монастырь и Така. Так историческое повествование сводится к мелодраме.

В основе романа Фунабаси Сэйити «Страсть» («Айёку», 1967) — сразу два любовных сюжета: история взаимной любви талантливого тренера по художественной гимнастике Тахаси и его обаятельной ученицы Рюко, которую богач-развратник Рэммото вынуждает выйти за него замуж, угрожая ее дяде финансовым банкротством, и история любовной связи молодого одаренного артиста театра Кабуки Итикава и Сумиэ — жены знаменитого актера.

Роман Фунабаси интересен тем, что вскрывает консерватизм японской этики любви, устойчивость феодальных семейных традиций. Вопреки общей демократизации жизни муж по-прежнему деспот в семье, жена — домашняя рабыня.

Рюко внешне современная девушка. Она студентка,

спортсменка, носит европейское платье, посещает кафе, пьет с подругами коньяк... Но, выйдя замуж, меняется до неузнаваемости, перестает быть личностью. Муж запрещает ей посещать спортивные зрелища, и она безропотно подчиняется. А однажды ночью он приводит в дом любовницу, но глубоко оскорбленная Рюко даже не смеет проявить неудовольствие. Доведенная до отчаяния, она попадает в больницу и решает больше не возвращаться домой, но, выздоровев, едет к мужу, так как не может уйти из дому без его ведома. И автор не осуждает терпимость Рюко, скорее наоборот, поэтизирует традиционную кротость японской женщины.

Нечто специфически японское проявляется и в трудной любви Тахаси к Рюко. Глубоко любя Рюко, Тахаси силой воли подавляет свое чувство — традиционная этика наложила табу на любовь между учителем и ученицей. Узнав, что Рюко в больнице, Тахаси спешит туда, но не заходит в палату: ведь Рюко замужем... И лишь после того как Рюко окончательно уходит от мужа, Тахаси признается ей в любви.

Интересно отметить, что в образе мужа Рюко — Рэммото писатель воплотил некоторые черты нравственного облика современных японских монархистов. Рэммото враждебно относится к демократизации японского общества. Женщина для него только игрушка, которой можно распорядиться по собственному желанию. Жаль, что Рэммото-монархист не показан в книге в его многогранных общественных связях.

В чисто японской манере дана и трагическая любовь Итикава и Сумиэ. Своей артистической карьерой Итикава обязан мужу Сумиэ — старому уважаемому актеру. Но он обесчестил учителя, полюбив его жену, и должен умереть. Влюбленные лишены возможности уйти из жизни вместе — их трупы, обнаруженные рядом, вновь причинили бы боль учителю и мужу. Итикава принимает яд в токийской гостинице, а Сумиэ — в местечке Никко... С таким приемом самоубийства влюбленных мы встречаемся в пьесах драматурга XVIII в. Тикамацу Мондзаэмона. Но если великий драматург показал исход конфликта преображающейся личности с законами феодальной морали, то Фунабаси Сейити создал мелодраму, лишенную глубоких социальных корней.

Большой популярностью пользуется в Японии твор-

чество Сиси Бунроку (род. в 1893 г.), его так называемые веселые семейные романы, изображающие быт и нравы японцев послевоенного времени. Все идет не так, как требует традиция, в семье Минамимура, о которой повествуется в романе «Школа свободы» («Дзию гакко», 1950). Вопреки тысячелетнему укладу японской жизни эта семья живет под началом жены — Комако, выпускницы отделения английской литературы одного из женских университетов Токио. Деятельная по натуре, Комако все успевает. Она преподает английский язык, много переводит. Ее муж Иоскэ — человек безвольный, иждивенец по натуре. Когда он без особых причин уволился из Токийского телеграфного агентства, где проработал девять лет, жена не вытерпела и выгнала его из дому. Без мужа Комако не теряет зря времени — ведет веселую жизнь то с молодым «стильным» парнем, то с европеизированным джентльменом Хэмми, то с мускулистым приказчиком лавки... Но прошло полгода, и Комако все-таки заскучала по мужу. Случайно через газету она узнает, что Иоскэ угрожает тюремное заключение за оскорбление в нетрезвом виде полицейского. Она едет в Токио, берет мужа на поруки. Все уладилось в семье Минамимура. Комако работает в одной из экспортных компаний, Иоскэ занял место на кухне.

В романе «Школа свободы» отразились комичные стороны быта послевоенной Японии. Но юмор Сиси Бунроку переходит в иронию, когда он показывает, как демократия и свобода подменяются порой анархическим своеволием. При явной склонности к шаржированию писатель придерживается в основном принципов реализма, показывая сложный процесс освобождения японской женщины от домашнего рабства.

Следующий роман Сиси Бунроку, «Дочь и я» («Мусумэ-то ватаси», 1953), возвращает читателя к «эгобеллетристике». Автобиографические материалы — болезнь и смерть жены-француженки, жизнь дочери Мэри, вторичный брак, отъезд Мэри во Францию, на родину матери, — облечены в беллетристскую форму, но книга тем не менее скорее являет собой достоверную запись событий личной жизни автора. Роман представляет интерес разве что для биографа писателя.

Роман «Толстяк» («Обан», 1958) — это опять «роман нравов», изображающий кипучую жизнь на токий-

ской фондовой бирже. Герой романа, Акабанэ, прозванный за полноту быком, пережив неразделенную любовь к Канако, дочери местного богача, переезжает в Токио, чтобы испытать счастье на бирже. Он быстро осваивает хитрую науку маклера и вскоре становится грозой биржи. Многие страницы романа посвящены кутежам и любовным похождениям удачливого маклера. Но он не может забыть свою первую любовь — Канако. Канако овдовела, и Акабанэ хочет жениться на ней. Это заставляет страдать о-Маки, его любовницу. Она даже принимает яд, но остается жива. И вдруг в ней просыпается добродетель — она желает счастья своей сопернице, старается соединить ее с Акабанэ, но Канако упорно отказывается от брака. Со смертью Канако Акабанэ покидает мечта о чистой любви. Единственная его цель в жизни — погоня за наживой.

Сиси Бунроку одним из первых в японской литературе поднял тему биржи, обнажив хищнический закон капиталистического мира. Однако это не было его целью, он не стремился к показу жизни в социальном разрезе. Приключения удачливого маклера и донжуана, обилие мелодраматических сцен в большей мере соответствовали вкусам непритязательных читателей.

«Романы нравов» принесли популярность и писателю Нива Фумио. Он родился в 1904 г. в семье буддийского священника. Мать писателя, презрев традиционные нормы морали, сбежала от мужа к другому мужчине. Это необычное для семьи священника происшествие оставило глубокий след в творчестве писателя. В таких произведениях, как «Форель» («Аю», 1932), «Дикое мясо» («Дзэйнику», 1934), он как бы воскрешает пережитое в детстве, рассказывая читателю о женщине, покинувшей дом ради любви.

В послевоенной Японии множились буддийские секты. Часто религия становилась выгодным бизнесом для ловкачей. Герой романа «Змея и голубь» («Хэби-то хато», 1952), директор сталелитейного завода Кокунэ, понимал, что религиозное учение — бесполезная игра воображения, но чутьем дельца угадывал, что из этого можно извлечь выгоду. Основанная им новая секта во главе с молодым рабочим привлекательной наружности получила название Общество лилового облака (на лиловом облаке Будда Амида якобы встречается на том свете истин-

но верующих). Популярность секты быстро росла. Кокунэ же тем временем занялся под прикрытием религии международной контрабандой наркотиками и наживал огромное состояние. Однако удача сопутствовала ему не долго. Полиция раскрыла махинации Кокунэ с наркотиками, а предводитель секты исчез со своей любовницей.

При всей банальности сюжета роман подкупал читателя документальными свидетельствами о неблагоприятной деятельности новоявленных религиозных сект и разоблачением алчности бизнесменов, не брезгающих ничем. В романе они сравниваются со змеями. Однако, осуждая дельцов от религии, автор вовсе не отрицает религию, как таковую. Он утверждает, что, пока есть хоть горстка людей, стремящихся к духовному возрождению посредством религии, существование ее оправдано. Ограниченность мировоззрения автора не умаляет объективных достоинств романа «Змей и голубь», разоблачающего спекулятивную природу буржуазного общества.

Однако следующий роман Нива Фумио, «Лицо» («Као», 1960), рассчитан на обывательский вкус. Шестидесятишестилетний богач, известный исследователь буддизма Таномура Сэйсю женится на двадцатилетней красавице Эрико, родственнице покойной жены. Эрико собиралась выйти замуж за его сына Ко, который по делам службы долгое время находился в США, но в отсутствие сына старик изнасиловал Эрико, и она вынуждена была стать его женой. Через семь лет супружеской жизни Сэйсю умирает. Молодые люди продолжают любить друг друга, но Ко не в силах преодолеть моральный барьер. Преследующий его образ покойного отца рождает у него тяжелый комплекс — он не может находиться с Эрико в постели. В этом автор видит основной эффект повествования.

В романе «Покинутый край» («Каэрадзару кокё», 1967) объектом изучения Нива Фумио становится психология любви и сексуальной жизни женщины.

Героиня романа Мотоко рано овдовела, и родственники уговорили ее выйти замуж за мужа умершей сестры ради счастья детей. С первых же дней супружества Мотоко возненавидела старого, парализованного мужа. Встретив другого мужчину, она восстает против косных

традиций японской семьи. Потребность любви оказывается сильнее предрассудков. Мотоко не стыдится своей любовной связи, более того — у нее нет сознания вины. «У японских женщин плохая привычка — быть трагической героиней, лить слезы. В жертвенных слезах она находит удовлетворение. Это глупо», — рассуждает Мотоко.

Однако, защищая право женщины на свободное чувство, Мотоко представляет себе любовь лишь как плотское наслаждение. Взгляды Мотоко воспринимают ее дочери. «Входя в любовную связь с мужчиной, — рассуждает Дзюнко, — европейская женщина ведет себя свободно, ее не интересуют ни убеждения партнера, ни даже совершенные им преступления. Ей ничего не нужно, кроме любви. Японки же сразу обременяют себя чувством ответственности. Нужно освободиться от этого бремени» [203, 112]. Однако неограниченная свобода не приносит Дзюнко настоящего счастья. Порвав с мужем, она предается любви с художником Суги, довольствуется положением «мадам» в ресторанчике «Бэтсё». Ее бунт против японского домостроя не выливается в борьбу за социальное раскрепощение. Женщина в романе Нива Фумио показана как существо чувственное, эротическое, управляемое инстинктами. Такова ее суть, как бы утверждает автор.

«Эго-роман» и «роман нравов» — разновидности «массовой литературы», назначение которой — духовное обеднение человека. Несмотря на внешние различия, по сути — это две стороны одной медали — буржуазной культуры. Надо сказать, правда, что усиление реалистических тенденций в творчестве некоторых авторов меняет изнутри эти устаревшие жанры японской литературы.

## *2. Модернистский роман в Японии*

В японской литературоведческой науке для обозначения модернизма употребляется как европейская форма этого термина, так и японская — «киндайсюги» (букв. «принцип новейшего времени»), являющаяся калькой французского «moderne».

Авторы японского «Словаря современных литературоведческих терминов» («Гэндай бунгэй ёго дзитэн»,

1967) относят к модернизму разнообразные кризисные явления в мировом искусстве с 70-х годов XIX в. до наших дней: символизм, импрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, сюрреализм, экзистенциализм. Они не проводят границы между декадансом конца XIX в. и модернизмом как специфическим явлением искусства XX в.

Модернизм складывался в Японии в середине 20-х годов как реакция части художественной интеллигенции на грандиозные социальные потрясения нашего столетия. Невиданный прогресс техники, ломающей традиционный уклад жизни, катастрофа, вызванная великим землетрясением в Токио в 1923 г., революционные бури, охватившие всю страну, создавали настроение безысходности.

Первая мировая война в отличие от русско-японской не оставила заметного следа в японской литературе. Она не сыграла значительной роли и в формировании модернистского течения в Японии, как это было в европейских странах. Война шла далеко за пределами Японии. Захватив почти без потерь германские владения на Дальнем Востоке, Япония считала свое участие в войне законченным. Однако последствия войны, чрезвычайно ускорившие развитие японского капитализма и обострившие классовые противоречия внутри страны, оказали прямое влияние на развитие японской литературы новейшего времени.

Будучи не в состоянии понять объективные закономерности истории, писатели так называемой группы неосенсуалистов («синканкакуха»), объединившиеся вокруг журнала «Бунгэй дзидай» («Литературная эпоха», 1924—1927), объявили субъективное ощущение единственной реальностью. Теоретической основой этого литературного направления послужила статья Ёкомицу Риити (1898—1947) «О неосенсуализме» (1925). Ёкомицу открыто заявил о своем отказе от реализма, считая подлинно ценным лишь субъективное восприятие мира, ибо «только субъективное ощущение, — утверждает он, — способно проникнуть в сущность вещей». По мнению Ёкомицу, человек осмысляет не мир, а свое восприятие мира, следовательно, художественное творчество не отражает объективной реальности, а передает субъективные ощущения, и задача художника в связи с этим сво-

дится к простой регистрации непрерывно меняющихся внутренних состояний индивида. В этой эстетической концепции японских «неосенсуалистов» нетрудно видеть связь с литературной теорией западного модернизма. Пруст, Джойс, Кафка, произведения которых усиленно пропагандировались в буржуазной печати 20-х годов, а также Фрейд становятся кумирами «неосенсуалистов». Модернизм развернулся в Японии как искусство, пришедшее с Запада.

Формалистические искания, противопоставляемые гармоническим формам классического искусства, также характерны для творчества японских модернистов. Так, Ёкомицу Риити, глава японских «неосенсуалистов», объявляет «кровавую войну родному языку».

Потребность выразить «тревогу времени», порожденную обострением внутренних противоречий в японском обществе, обратила внимание японской интеллигенции на авангардизм западной литературы. Принципы западного «левого» искусства оказали прямое влияние на эстетику японского авангардизма. В 1923 г. вышел журнал «Ака-то куро» («Красное и черное»), вокруг которого группировались поэты-авангардисты Цубои Сигэджи, Хагивара Кёдзиро, Окамото Дзюн и др. Свое поэтическое кредо они выразили в декларации: «Поэзия? Мы, отрицающие все понятия прошлого, смело заявляем: поэзия — это бомба! Поэт — черный преступник с бомбой в руках, он рушит тюремные двери и стены».

Лишенный положительной программы, их протест вылился в отрицание всех моральных норм, в призыв к всеобщему разрушению. Называя себя «террористами» в литературе, авангардисты отвергали не только буржуазную культуру, но и реалистическое искусство, а поиски новых путей в литературе привели их на путь формалистических вывертов. Так, Хирато Рэнкити провозгласил «конструктивный динамический стиль» как единственное средство выражения «облика времени». В стихотворении «Летающая птица» поэт занимается конструированием словосочетаний, стремясь передать зрительное ощущение полета птиц. Подражательством модернистской поэзии характеризуется сборник стихов Такахаси Синкити, названный «Стихи дадаиста Синкити» («Дадаисто Синкити-но си», 1923).

Модернистскому искусству Японии свойственно от-

крыто враждебное отношение к прогрессивной литературе. В 1930 г. образовался «Клуб школы нового искусства», объединивший буржуазных писателей на антимарксистской основе. Полностью отрицая общественное назначение искусства, представители этого направления освободили литературу от «оков» социальности во имя освоения «внутренней» действительности. В японском литературоведении понятие «киндайсюги» противостоит понятию «марксистская литература».

Возрождение модернистских течений в послевоенной Японии находилось в тесной связи с социально-политическими и идеологическими процессами, протекавшими в стране после краха японского милитаризма. Рухнули тысячелетние устои духовной жизни японцев, обратились в прах многие традиционные ценности. Ужас, пережитый в результате атомной бомбардировки, усиливал настроение безысходности.

В гитлеровских концентрационных лагерях, в кровавой «нанкинской резне», учиненной японскими милитаристами в 1937 г. над 50 тысячами пленных китайцев и 300 тысячами мирных жителей оккупированного Нанкина, в зверствах японской особой полиции Хара Тасуку, автор книги «Современность и экзистенция» («Гэндай-то дзицудзон», 1964), видит проявление крайней степени самоотчуждения человека XX в. И подобно тому как Сартр узнавал себя в абсурдном мире Кафки, многие японцы, превратившиеся в годы войны «в оборотней», по выражению критика Хонда Сюго, находили отражение собственных умонастроений в модернистской литературе Запада.

Современные японские модернисты не довольствуются, разумеется, ролью рупора философии западного модернизма. Они пытаются выдвинуть в качестве идейной основы экзистенциализма мистику эзотерического буддизма. Даже дадаист Такахаси Синкити, пользовавшийся в 20-е годы репутацией лидера поэтического авангарда, ныне заявляет: «Мой дадаизм был замаскированным буддизмом» [206, 646]. Но специфика японского модернизма не меняет его сущность.

Широкое распространение в послевоенной Японии получило упадочническое искусство, связанное с идеей девальвации ценности человека и, следовательно, всеобщей утраты идеала в наш ядерный век.

В числе наиболее выдающихся теоретических ра-

бот в области идеологии (послевоенного периода), помещенных в специальном номере журнала «Тюо корон» (1964, № 10), значится и статья Сакагути Анго (1906—1955) «О нравственном падении» (1946). «Человек легко падает, — пишет он, — падают и герои, и святые. Удержать их от этого нельзя. Удерживая, не спасешь. Человек живет, человек падает. Падение — самый короткий и простой путь помочь другому... Только пройдя весь путь падения, ты сможешь открыть самого себя и тем самым помочь себе и другим» [цит. по: 41, 311].

Таким образом, нравственное падение рассматривается как необходимое условие обновления жизни. Подобная позиция обусловила широкое распространение так называемой «физиологической литературы». Один из ее представителей, Тамура Тайдзи (род. в 1911 г.), в нашумевшей повести «Врата плоти» («Никутай-но мон», 1947) откровенно заявляет: «Теперь мы ни во что не верим, кроме собственной плоти. Только в плоти — истина» [265, 456].

Подобные взгляды были своеобразной реакцией на моральный ригоризм полуфеодальной, милитаристской Японии, где конфуцианские нравственные догмы сковывали личность, подавляли ее естественные побуждения. Однако «раскрепощение» плоти в XX в. породило в литературе ущербных героев, а авторские идеи свелись к апологии сексуальных извращений. В рассказе Сакагути Анго «Иднот» («Хакути», 1946) герой, терзаемый в последние дни войны чувством страха и одиночества, находит спасение в плотской любви со слабоумной женщиной. А в романе «Убийства с перерывами» («Фурэндзоку сацудзин дзикэн», 1948) Сакагути Анго переключается на криминальную историю, сдобренную сексом и садизмом. В книге рассказывается о кровавой оргии после вечеринки в доме наследника владельца винного завода. Однако попытки Сакагути Анго обновить жизнь путем «возрождения плоти» в конечном счете лишь ограничивают его творческие возможности.

Любопытно, что в 1950 г. в Японии разразился шумный скандал в связи с переводом на японский язык романа Д. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей». Судебные власти возбудили и выиграли дело против его переводчика Ито Сэя и издателя Кояма Хисадзи по обвинению в нарушении нравственности. Как известно, Д. Лоуренс,

отвечая тем, кто обвинял его роман в порнографии, заявлял, что это чистая книга, воспевающая гармонию сексуальных отношений. Выступая на суде, Ито Сэй подчеркивал искренность намерений автора «Любовника леди Чаттерлей». Средства же массовой коммуникации создали нездоровый ажиотаж вокруг лоуренсовской апологии плотской любви. Но когда через десять с лишним лет, в 1963 г., разразился новый судебный скандал в связи с изданием на японском языке садистского романа маркиза де Сада «Преуспевания порока», токийский окружной суд признал переводчика Сибудзава Тацухико невиновным.

В этом нет ничего удивительного. В 60-е годы многие представители японской «физиологической литературы» перещеголяли своего французского предтечу. Достаточно сослаться на повесть очень плодovitой писательницы Курахаси Юмико (род. в 1935 г.) «Скорпион» («Сасори», 1963). Ее герои, близнецы, брат и сестра, от рождения страдают склонностью к половой извращенности. Они сообща насилуют девушку, убивают мужчин. Кульминацией повести является сцена, показывающая, как они умерщвляют родную мать и тут же, у ее трупa начинают предаваться любовным утехам. Освободившись от материнского надзора, резюмирует автор, эти одинокие существа впервые познали истинную любовь.

Показ психических аномалий, скрупулезное исследование самых низменных сторон человеческой натуры занимают все большее место в современной литературе, отвлекая внимание читателя от насущных проблем современной жизни.

«Реабилитация» плоти, как утверждал Н. И. Конрад, не играла решающей роли даже в эпоху Возрождения «в той революции умов», которая, как свидетельствует мировая история, составила самую суть Возрождения, в какой бы стране это ни происходило. На первом плане стояла реабилитация духа — духовной свободы человека [48, 254].

«К счастью, я еще раз подчеркиваю, к огромному счастью, в нашем обществе человек еще не дошел до того, чтобы все формы взаимоотношения людей подменить отношениями полов, — пишет Като Сюити. — Напротив, важнейшая проблема для нас — сохранение личности в человеческом коллективе. Между этой проблемой и сек-

сом нет связи. Секс в японском романе, приправленный по-французски, выглядит очень уж фальшиво» [159, 76].

Послевоенный модернистский роман в Японии обрел философскую базу в учении экзистенциализма. Иррационалистическая философия, объявляющая единственной непреложной истиной существование собственного «я», ее концепция свободы, трактуемой в чисто этическом, а не социальном плане, импонировала японской интеллигенции, пережившей крах либерально-прогрессивных иллюзий в годы разгула милитаризма и ищущей идейную опору в новых исторических условиях послевоенного времени.

Удушливая атмосфера первых книг Ж.-П. Сартра — романа «Тошнота» и сборника рассказов «Стена», переведенных на японский язык сразу же после войны, была сходна с той, которую пережили японцы в военные годы. В 1950 г. вышло многотомное собрание сочинений Ж.-П. Сартра в японском переводе. В Японии были изданы также сборники избранных произведений С. Кьеркегора (1947), З. Фрейда (1952), роман М. Пруста «В поисках утраченного времени» (1953), собрание сочинений Ф. Кафки (1953) и других мэтров западного модернизма.

Особенно сильно в послевоенной Японии было увлечение Сартром. Сартровский тезис активного действия, борьбы против конкретного исторического зла, сыгравший большую роль в антифашистской борьбе, его принцип «свободы индивидуума», а также его несостоятельная попытка соединить экзистенциализм с марксизмом были близки японской интеллигенции, неустойчивой в выборе идейных позиций.

Однако со временем, когда в Японии заметно проявились симптомы позднекапиталистического развития, экзистенциалистская платформа Сартра стала восприниматься в иной плоскости. Проповедь абсурдности, неопостижимости человеческого существования, понимание бытия как начала враждебного человеку, крайний индивидуализм, воплощенный в понятии «отчуждение», — эти основные положения трактата Сартра «Бытие и небытие» оказали сильное воздействие на японскую творческую интеллигенцию.

Более того, некоторые японские литераторы усматри-

вали в учении экзистенциализма нечто родственное традиционному мышлению и эстетическим взглядам японцев. Экзистенциалистское положение о беспомощности разума, отказ от объективного познания и преобразования реальности, отношение к существованию как к «бытию для смерти» легко согласовывались с мистикой эзотерического буддизма, пустившего глубокие корни в сознании японцев.

Известно, что Хайдеггер усиленно изучал труды видного японского теоретика дзэн-буддизма Судзуки Дайсэцу и признавал, что нашел в дзэн все, что хотел выразить в своих сочинениях. В свою очередь, японские философы не ограничиваются простой ролью распространителей и интерпретаторов западноевропейской «философии существования», утверждая, что экзистенциалистское мышление заложено якобы в самой природе японцев. Так, Мори Ёити в книге «Дзэн и европейская идеология» («Дзэн-то сэйё сисо», 1968) пишет, что «благодаря дзэн-буддизму Хайдеггер гораздо ближе японцам, нежели европейцам» [193, 25]. В подтверждение своей мысли Мори приводит тот факт, что полный перевод «Бытия и времени» Хайдеггера на английский язык осуществлен лишь в 1961 г., тогда как в Японии книга немецкого философа вышла уже в 1940 г., а после войны выдержала несколько изданий (многие из них имели свои варианты перевода). Поддерживая концепции идейного родства буддизма и экзистенциализма, японские буржуазные мыслители стремятся доказать, что традиции современной «философии существования» заложены в глубокой древности.

Однако нельзя не заметить и коренного различия между буддизмом и экзистенциализмом, обусловленного прежде всего конкретными историческими условиями их возникновения. В отличие от буддийского вероучения решающим идейным мотивом в экзистенциализме, как отмечают исследователи, оказывается «крайний индивидуализм и субъективизм, отрицающий признание реальных общественных отношений, законов, регулирующих поведение людей, и в частности норм морали, нравственного сознания и т. п., и потому несовместимый с теми представлениями о должном и истинном, которые имелись у основоположников раннего японского буддизма XIII века» [46, 126].

Чтобы смягчить излишний эгоцентризм западной «философии существования» и придать ей восточный колорит, Сида Сёдзо в книге «Дзэн и экзистенциалистская философия» («Дзэн-то дзицудзонсюги тэцугаку», 1971) предлагает вместо сугубо индивидуалистического подхода к истолкованию человеческого бытия буддийскую идею коммуникации «я» и «ты», «встречи» человека с человеком. Этот «улучшенный» вариант «философии существования» Сиды именуется «дзэн-экзистенциализмом».

Бытует мнение, будто широкое распространение в Японии получило лишь атеистическое направление экзистенциализма, крупнейшими представителями которого являются Хайдеггер, Сартр, Камю, тогда как религиозный экзистенциализм (Кьеркегор, Г. Марсель, Ясперс, Л. Шестов) не вызвал здесь сколько-нибудь заметного интереса в силу того, что он включает в свои концепции истолкование догматов христианской веры, резко отличной от буддийского вероучения. При этом особо отмечается неприятие японской философской общественностью Г. Марселя [46, 17]. Однако это не соответствует фактам. Католический экзистенциализм Г. Марселя, сформировавшийся под влиянием религиозно-мистического учения Кьеркегора, был близок умонастроению японской интеллигенции<sup>1</sup>. Разумеется, не только сочинения Кьеркегора, Ясперса, Шестова, но и работы Г. Марселя «Метафизический дневник», «Бытие и обладание» были переведены на японский язык [см. 134, 249—250]. О взаимодействии современного японского экзистенциализма не только с буддизмом, но и с христианством говорит, например, «самотворчество» Танабэ Хадзимэ, эклектически соединившее учение японского мыслителя XIII в. Синрана, Кьеркегора и христианские догмы.

В этих условиях всякий интерес к социальной истории рассматривался как дань времени, а художественное исследование отчужденного сознания в духе экзистенциализма признавалось первостепенной задачей современного искусства. Так, в статье «Литература интеллигенции», имеющей подзаголовок «Основы современной литературы» (1965), Окуно Такэо писал:

---

<sup>1</sup> В идейном родстве с учением Г. Марселя, пронизанным теистическими христианскими мотивами, находится творчество Сиина Риндзо (см. далее).

«Я утверждаю, что сущность литературы не в реализме, а в самовыражении личности. Современная японская литература отреклась от широкого, активного воспроизведения социальной действительности и стала на путь самовыражения собственного „я“. Проблема самоизоляции неизбежно встает перед истинными литераторами со своим сложным „я“. Самоотчуждение интеллигенции происходит во всех странах, и литература, отражающая это явление, приобретает всемирный характер» [226, 29]. Окуно Такэо поднимает на щит творчество Дадзай Осаму (1909—1948), писателя-декадента, произведения которого пронизаны настроением отчаяния, неприятием общественных идеалов.

«Идеология? Это ложь! Принципы? Тоже ложь!» — провозглашает герой повести Дадзай Осаму «Заходящее солнце» («Сяё», 1947). Показывая закат одной аристократической семьи в первые послевоенные годы, автор выражает в своей повести страх перед надвигающейся социальной бурей, предупреждая, что революция якобы враждебна красоте и человечности. Свою последнюю повесть Дадзай Осаму назвал «Утрата человека» («Нингэн сиккаку», 1948). В ней пессимизм автора доведен до предела. Герой повести Оба Ёдзё переезжает в Токио, он мечтает стать великим художником. Но город приобщил его к водке, сигаретам, проституткам, «левым идеям». Увлечение героя революцией было мимолетным (впрочем, как и самого автора, добровольно явившегося в суд, чтобы отречься от своих «левых» убеждений). Ёдзё предается необузданному разгулу, становится алкоголиком, чурается людей, среди них он чувствует себя неизлечимо больным. Это — «житель в тени», который растет и стареет во время сна. И живет он в постоянном ожидании смерти, являющейся для него единственной реальностью...

Критик Хонда Сюго заметил, что в повести «Утрата человека» на высшую ступень красоты возведена смерть. «Читая повесть, я мысленно представляю человека, который бродит в морозную ночь возле публичного дома и, слушая старинную песню, вздыхает и призывает смерть. Дадзай Осаму вошел в послевоенную литературу как певец отчаяния и смерти» [278, 276].

Но именно такой Дадзай Осаму, избравший в качестве главного литературного героя одинокое, заброшенное

существо, лишенное человеческого облика, импонирует многим японским критикам. По мнению того же Хонда Сюго, Дадзай Осаму — «чистый шелк» в наше время господства искусственного волокна.

В современном мире капиталистического абсурда многие писатели считают важнейшей задачей творчества исследование ущербной психики индивидуума. Нет необходимости говорить о всех тех дилетантах, фабрикующих произведения «под модернизм», которыми наводнена современная литература Японии. Ниже мы остановимся на творчестве видных представителей японского модернизма, хотя и их произведения не свободны от подражания.

Писателя и критика Ито Сэя (Хитоси, 1905—1969) часто называют японским Джойсом. Он не только первым познакомил японского читателя с творчеством Джеймса Джойса, но и одним из первых начал писать «по-джойсовски». В 1930 г. он опубликовал статью «О методе Джеймса Джойса „поток сознания“», а в 1932—1934 гг. — перевод романа «Улисс».

Ранние рассказы Ито Сэя, например «Улица духа умершего» («Юки-но мати», 1937), носили явно подражательный характер. Один из тогдашних критиков с иронией заметил, что автор согнулся от тяжести, неся слева под мышкой Фрейда, а справа — Джойса. Типично джойсовским является и роман зрелого Ито Сэя «Наруми Сэнкити» (1950), в котором ярко отразился модернистский взгляд автора на жизнь и искусство.

Наруми Сэнкити, по замыслу писателя, представляет собой собирательный образ современного японского интеллигента, в нем много и автобиографических черт. «Кто он, этот Наруми Сэнкити? — спрашивает автор, обращаясь к читателю. — Наверное, ты, читатель, уже догадываешься, что он не кто иной, как сам автор. Ничего подобного. Наруми Сэнкити — это ты, это вы...» [149, т. 7, 76].

Молодость Наруми Сэнкити прошла в период между двумя мировыми войнами. Совершалась социалистическая революция в России, марксизм овладел умами японской интеллигенции. Литературная молодежь увлекалась и западным декадансом. В эти годы Наруми Сэнкити писал не только «чистые стихи», в «Утраченных родных полях» он говорил и о горькой доле деревенской

бедноты. Позже, в автобиографическом романе «Портрет молодого поэта» («Вакай сидзин-но сёдзё», 1956), Ито Сэй признал, что дальнейшее развитие темы «Утраченных родных полей» привело бы его к пролетарской литературе. Но этого не случилось. Марксизм как руководство к действию пугал Наруми — многие его знакомые уже томились в тюрьмах. Оставив поэзию, Наруми Сэнкити пробует себя на литературно-критическом поприще, занимается переводами произведений английских и французских писателей. Во время войны, в разгар шовинизма, занятие европейской литературой было чревато опасностью, и в страхе перед репрессиями Наруми Сэнкити пишет статьи на «патриотические» темы. Когда усилились вражеские налеты на Токио, он эвакуировался в деревню на Хоккайдо. Кончилась война. Остались позади тревожные дни. Друзья Наруми спешат в Токио, чтобы начать новую жизнь; он же продолжает жить по-прежнему, но не обретает покоя. До поздней ночи сидит над потрепанной книжкой своих стихов. В памяти возникают дни юности. Красивая, впечатлительная Марико, затем кроткая, мечтательная Юрико... Все в прошлом. Настоящего для него не существует. Наруми уже сорок лет, и он всего лишь преподаватель английской литературы в одном из колледжей Саппоро.

Таков портрет Наруми Сэнкити — в известной мере сатирический портрет японского интеллигента периода войны и послевоенных лет, праздно рассуждающего о высоких материях и чрезвычайно быстро меняющего свои убеждения в зависимости от обстановки. Примечательно, что Ито Сэй, по его собственным словам, хотел наделить своего героя некоторыми чертами гонимого Обломова. Внешне респектабельный, Наруми Сэнкити малодушен, социально инертен, ему свойственна склонность к паразитизму. Однако реалистические элементы в романе заслоняются модернистской философией жизни, ставшей основой миропонимания японского писателя.

Как уже отмечалось, роман «Наруми Сэнкити» написан под влиянием джойсовского «Улисса». Как и у Джойса, действие романа Ито Сэя разворачивается в течение одного дня — с раннего утра до позднего вечера. Распорядок одного дня жизни Наруми Сэнкити также напоминает джойсовский: 1. «Утро Наруми Сэнкити». Ге-

рой отправляется в колледж, где ему предстоит прочитать лекцию по английской литературе. 2. «Стремление к затворничеству». По пути в колледж, в электричке, Наруми Сэнкити читает свою статью «Стремление к затворничеству», только что опубликованную в журнале «Месячник культуры». Сопоставляя факты из собственной жизни, автор приходит к выводу, что только бегство от «грязного, гнилого мира» приносит спасение душе. 3. «Спор о Шекспире». В профессорской происходит оживленная дискуссия о творчестве английского драматурга. 4. «Сэнкити и студенты». Во время прогулки по территории колледжа Сэнкити отвечает на вопросы своих учеников о назначении художника. 5. «Сэнкити идет по городу». Герой возвращается домой. Следует подробное описание улицы, прохожих, приводится размышление Сэнкити о ничтожности человеческой жизни. 6. «Сэнкити и Юрико». На привокзальной площади города Сэнкити случайно встречается с Юрико, которую не видел уже двадцать лет. Юрико рассказывает о своей неудавшейся жизни, о Марико, ставшей хозяйкой ночного бара.

Ито Сэй подражает не только джойсовскому построению повествования. Используя тот же прием, «поток сознания», он пытается воссоздать жизнь героя в прошлом и настоящем. Вместо объективной реальности японский автор, как и его западный учитель, стремится показать, как отражается действительность в потоке сознания главного персонажа, загромождает роман его внутренними монологами, обрывками мыслей, теоретическими трактатами, журнальными рецензиями, случайными ассоциациями и мимолетными впечатлениями.

Под влиянием модернистской философии сформировалось и представление Ито Сэя о низменности человеческой природы, которое переплетается у него с идеей изначальной греховности человека. В своей теоретической работе «Искусство романа» («Сёсэцу-но хохо», 1948), написанной параллельно с «Наруми Сэнкити», Ито Сэй развивает мысль о том, что греховно уже само существование человека, а искусство для художника прежде всего средство утверждения собственного эгоизма. Искусство и мораль, утверждает он, несовместимы. «Люди, стремящиеся к улучшению окружающей действительности, опасаются такого взгляда на искусство, — пишет Ито. — Они пытаются втиснуть искусство в рамки этиче-

ских утилитарных идей. Но в таком случае искусство перестает быть искусством, превращаясь в средство моральных поучений» [150, 155].

Мысль о том, что литература находится по ту сторону человеческой морали, что она не связана с принципами добра и правды, которых попросту не существует в жизни, Ито Сэй реализует и в романе «Наруми Сэнкити».

В первые послевоенные годы трудно с продовольствием. Сэнкити знает, что, скупая про запас рис и другие продукты на черном рынке, он обрекает других на голод, но тут же находит для себя оправдание. Он замечает, что его сосед вовсе не похож на голодающего, значит, он тоже кого-то обкрадывает. Так и все: губернаторы, шефы полиции, партийные лидеры... Все они, рассуждает Сэнкити, преступники, косвенные убийцы своего ближнего. В мире людей не может быть абсолютной справедливости, добра. Следовательно, и искусство не имеет отношения к этим понятиям.

Все более расширяя сферу человеческого эгоизма, Ито Сэй приходит к отказу от гуманистических ценностей, разрывая единство этического и эстетического, являющееся основой реалистического искусства.

«Так называемое идеальное общество, где все унифицировано... пугало его (Наруми Сэнкити. — *К. Р.*), — пишет Ито Сэй. — Согласно марксизму, которым он увлекался в юности, искусство не существует независимо от материальной основы общества. Но Сэнкити думал, что никакое материальное благо не спасет человечество. Человек никогда не сможет смыть с себя грязь. Испытывая высшее наслаждение в половом акте, человек вместе с тем стыдится его... Художник прикрывает наготу Иисуса Христа фиговым листом... Он был убежден, что цель искусства в том, чтобы, используя различные формы, звуки, краски, знаки, выразить противоречия самого существования человека» [149, т. 7, 20].

Модернистский взгляд автора на искусство как на воплощение идей первородного греха отразился в эпизоде романа «Спор о Шекспире». (Спор происходит в профессорской между Наруми Сэнкити и его коллегами.) Эпизод непосредственно перекликается с аналогичной сценой в «Улиссе» Джойса: в Национальной библиотеке происходит дискуссия о творчестве английского драма-

турга между Стивеном Дедалусом и читателями (эпизод «Сцилла и Харибда»).

Наруми возражает своему коллеге Саэки, который видит причину популярности Шекспира в том, что тот сумел с большой художественной силой показать сущность человеческой природы, ее социальную детерминированность, глубоко заглянул в тайник души народной. Уже одно то, что литература должна быть доступна народным массам, претит Сэнкити. «Для него художник был существом, обреченным на вечное одиночество и страдание. Слово „масса“ всегда приводило его в тревожное состояние» [149, т. 7, 47]. По мнению Наруми Сэнкити, Шекспир отразил в своих произведениях не жизнь народную, а лишь свой внутренний мир. Герои всех пьес Шекспира — не более чем его собственное отражение. Вспомним, что Стивен в «Улиссе» также пытается отыскать в личности драматурга прототипы созданных им героев: ростовщик Шейлок жил в самом Шекспире, который «сам был хлеботорговцем и ростовщиком», в нем жил и Яго, «непрестанно стремящийся причинить страдания мавру внутри себя» [40, 65, 71].

Точно так же как и джойсовский герой, Наруми Сэнкити считает, что в исторической хронике «Генрих IV» Шекспир вывел себя в образе Фальстафа. По его мнению, драматург изобразил своего героя толстяком, чтобы вместить в него все пороки лицемера, прелюбодея, карьериста, ростовщика и убийцы — словом, всю грязь, скопившуюся внутри себя: «Толщина тела Фальстафа равна сумме всех позорных деяний Шекспира. Спрятавшись за спиной этого громадного чудовища, драматург обнажал собственное уродство... Ему необходима была маска огромного размера, чтобы скрывать свое безобразие» [149, т. 7, 58].

Если Стивен для подкрепления своей теории обращается к высказыванию Метерлинка: «Жизнь каждого из нас — это много дней, день за днем. Проходя через самих себя, мы встречаем грабителей, духов, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев, соперников. Но встречаем всегда самих себя» [40, 71], то Наруми Сэнкити прибегает к Джойсу. В эпизоде «Спор о Шекспире» приведены целые куски из «Улисса», где Стивен доказывает, что Шекспир в образе злодея Ричарда III, оболстившего Анну, вдову убитого им короля, а также в об-

разе отца Гамлета, преданного братом Клавдием и женой, отразил личную драму обманутого неверной супругой: жена Шекспира Анна Хэтвей изменила ему с его братом Ричардом.

Интерпретация творчества великого английского драматурга Стивен-Сэнкити подкрепляет мысль об извечной греховности человечества, которая проходит через все произведения японского автора и его западного учителя.

Развязка романа Ито Сэя оставляет ощущение обреченности, безысходности. Юрико, изнасилованная, приходит глубокой ночью к Сэнкити, чтобы рассказать о своем горе. Сэнкити возмущен, но тут же сам насилует ее, оправдывая это мезтью за поруганную честь подруги. Не стало ничего святого в этом мире для Юрико, и в день чествования Сэнкити по случаю выхода его поэтического сборника, куда включены и его юношеские стихи, посвященные Юрико, она кончает жизнь самоубийством.

Наиболее значительное, своего рода программное произведение Ито Сэя — роман «Феникс» («Хи-но тор», 1953). Японская критика считает, что в новом произведении Ито Сэя оформился идейно-эстетически тот тип романа, отцами которого провозглашаются Джойс, Пруст, Кафка, Лоуренс [212, 451].

Работа над книгой «Феникс», сравнительно небольшой по объему, начатая в 1949 г., продолжалась пять лет. Это было связано с судебным процессом, возбужденным властями против Ито Сэя за перевод и распространение «Любовника леди Чаттерлей». Опубликовав первые две главы своего романа — «Изъеденный цветок» («Мусибамэру хана», 1949) и «Искусственные цветы» («Дзока», 1950), — писатель на время отходит от него и пишет эссе «Жизнь и мнение господина Ито Сэя» («Ито Сэй си-но сэйкацу-то икэн», 1952), а также документальную повесть «Суд» («Сайбан», 1952), в которой горячо выступает в защиту Лоуренса, возражая против определения его романа как порнографического. Однако японский писатель некритически воспринимает «сексуальную доктрину» Лоуренса, который вслед за Фрейдом считал, что основу «естества человека» составляют прежде всего сексуальные инстинкты, не только обуславливающие психику людей, но и способствующие формиро-

ванию человеческого общества. По мнению Ито Сэя, Лоуренс открыл путь освобождения человека от социального одиночества, указав на единственную форму взаимосвязи — связь полов, основанную на обоюдных интересах. «Я думаю, Лоуренса может понять только тот, кто пережил и знает, что такое эгоизм и отчуждение», — писал Ито Сэй в статье «Осознание секса в послевоенной литературе» (1969) [151, 215].

Сексуальная тема в духе Лоуренса стала одной из важнейших в романе Ито Сэя «Феникс», но все же не доминирующей: автор перенес акцент на проблемы искусства, взаимоотношения человека и общества.

Исповедь Икусима Эмико, талантливой актрисы, история ее трудного восхождения к вершине театральной карьеры составляет содержание романа «Феникс». Нескончаемый монолог в духе джойсовского «потока сознания» преобладает и в этом произведении Ито Сэя. В повествовательном времени настоящее перемещается в прошлое и наоборот, создавая впечатление текучести жизни. В беспорядочном ходе воспоминаний Эмико воссоздается картина детства и юности актрисы.

Эмико — дочь японки и англичанина-коммерсанта, жившего в довоенные годы в Японии. У девочки светлые волосы и кожа, и уже это было грехом в стране «чистой» нации. В глухую пору шовинистического угара она начала сознательную жизнь, испытывая все унижения человека смешанной крови. Ее преследовала бедность: отец к этому времени покинул Японию. Кончилась война. Оригинальная внешность Эмико привлекает внимание режиссеров «новых театров», ставящих преимущественно пьесы европейских авторов. Приходит всеобщее признание таланта актрисы. Так началось восхождение Эмико по шаткой «лестнице успеха».

Интерес к сцене пробудился у девушки рано. Еще в студенческие годы она играла в пьесах Шекспира и Чехова. Во время войны вынуждена была играть в «патриотических спектаклях», старательно подкрашивая кожу и волосы «под японку», и, «затаив дыхание от страха, оглядывалась вокруг», — говорит Эмико, вспоминая об ужасе военных лет [149, т. 9, 14]. С изъеденным гусеницами цветком сравнивает автор свою героиню.

Эмико не может слышать детского плача. Во время войны муж заставил ее сделать аборт. Эмико никогда не

забудет той страшной ночи после операции и крика новорожденного ребенка из соседней палаты. «С тех пор я не могу выносить плач ребенка... это плач обезьянки в джунглях. Ее съедят большие звери. Одиноким тревожный крик... Стая обезьян спасается бегством, а она не успела, маленькая еще... Вот обезьянка истекает кровью, у нее разодрали кишки, но она все еще стонет и плачет...» [149, т. 9, 14].

В романе не раз возникает этот невыносимый детский плач. Проходя рефреном через все произведение, плач ребенка превращается в страшный символ человеческого одиночества, беспомощности, взаимной вражды. И крик обезьян, традиционный символ в литературе Японии и вообще на Дальнем Востоке, также нагнетает атмосферу ужаса, холода, пустоты.

«Эмико проснулась. Ей чудился плач ребенка» — это начало повествования. В финале спектакля чеховской «Чайки», где Эмико играет Ирину Николаевну Аркадину, раздается выстрел: покончил с собой Треплев, заблудившийся в хаосе грез. И в напряженной тишине опять слышится плач ребенка. Детский плач навсегда запечатлелся в сознании героини, он постоянно напоминает ей о жестокости окружающего мира.

Со страниц романа «Феникс» встает горькая правда буржуазной действительности, где господствует волчий закон, где счастье одного создается на слезах сотен других. Сделавшая карьеру Эмико с годами становится все более подозрительной и расчетливой, видит вокруг себя одних врагов. Привлекательная внешность, талант сыграли свою роль, но Эмико знает, что ее успех в большей мере зависит от «желтой» прессы, от воли магнатов зрелищной индустрии. В том мире даже искусство становится предметом купли и продажи. Героиня сознает, что ее счастье построено на зыбкой почве. Поэтому она вынуждена «играть» не только на сцене, но и в жизни.

Ито Сэй утверждает абсурдность человеческого существования, невозможность взаимопонимания между людьми — каждый напяливает на себя маску. «Я насквозь вижу души прохожих, — говорит себе Эмико. — Вон тот никогда не позволит другому стать богаче себя и лучше, чем он, одеваться. Все враждуют друг с другом, завидуют, презирают, толпятся на тесной улице. Любить ближнего? Но каждый из этих прохожих враг

другому. Я должна быть незаметной среди них, быть средней, чтобы меня не замечали, как знаменитую актрису Икусима Эми... Жить незаметно, затеряться в массах, не вызывать зависти — это стало теперь моей игрой. Люди подобны животным, считающимся только с собственной выгодой и желанием. Я должна надеть маску, похожую на их рожи, и играть с ними в друзей» [149, т. 9, 136—137].

Поток внутренней речи Эмико отражает жизненный опыт героини. Близость к жизни, правда человеческих отношений составляют сильную сторону романа «Феникс». Однако модернистский оттенок отношения к действительности как к злему хаосу, в котором вечно блуждает одинокое существо — человек, заглушает социальное звучание книги.

В минуты горьких сомнений и раздумий над жизнью Эмико спрашивает себя: «Собственно, кто я такая? Можно ли мне быть самой собой?» Человеку не дано быть самим собой, утверждает автор, гигантский социальный механизм хватает своими косматыми щупальцами и перемалывает живых людей. Эмико хочет спастись бегством от этого страшного мира. Но куда бежать? «В обществе людей, даже если изменится форма управления, никогда не исчезнут зависть, предательство, борьба за власть, доносы, ссылки, кровавые чистки...» [149, т. 9, 122].

По мнению Ито Сэя, законы, порожденные собственническим миром, действуют в любом обществе, независимо от социального строя. Эта мысль нашла отражение в статье Ито Сэя «Мое отношение к организациям» (1950), написанной во время работы над романом «Феникс»: «Человек живет, постоянно обкрадывая другого, и одновременно улыбается, жмет другому руку... Люди похожи на стаи зверей, питающихся кровью и мясом побежденных... Увидев, как птичка схватила червячка, Сакья-Муни усомнился в возможности радостной жизни на земле» [149, т. 9, 145]. И тут же японский писатель замечает, что преодолеть этот всеобщий закон человеческого общежития якобы нельзя и при коммунизме. В другой статье, «Организации и человек» (1953), Ито Сэй заявляет: «Не существует такой правды, в которую можно верить всем, нет личности непорочной, нет и гарантии на лучшее завтра. Корень зла заключается в том, что над

человеком... господствует невидимое чудовище по имени „организация“ (*сосики*), порабащующее его» [149, т. 9, 210].

Не находя жизненной опоры в обществе, герои Ито Сэя ищут прибежище в области секса. Только физическая близость освобождает людей от социального одиночества, утверждает вслед за Лоуренсом японский писатель.

В минуты чистых порывов Эмико рисовала в своем воображении феникса — огненную птицу, обладающую способностью сжигать себя и вновь возрождаться из пепла. «Феникс» — так назывался и фильм, в котором она снялась в заглавной роли. Но Эмико не стала символом возрождающейся жизни — фильм состоял из дешевых мелодрам и пошлостей. Она стала «богиней успеха», перед которой пресмыкаются все, но она лишена радостного восприятия жизни, живых, искренних чувств, настоящего счастья.

Приобщив своих героев к экзистенциалистским взглядам, Ито Сэй оставляет их одинокими перед лицом чуждого, враждебного им мира.

Романы Ито Сэя «Пора цветения» («Хана хираку», 1953), «Половодье» («Ханран», 1958), «Раскопки» («Хаккуцу», 1964) — вариации на тему, затронутую в романе «Феникс». Они неизменно возвращают читателя к исходной идее, проникнутой социальным пессимизмом. До конца своей жизни писатель не сумел освободиться из плена этой идеи, он искал огненную птицу феникс на ложном пути.

Как вернуть веру в человека, отчужденного от самого себя? Где найти последнее пристанище для одинокого, беззащитного существа, чтобы вывести его из пустыни собственной души? Проблема выхода из жизненного тупика в центре внимания другого видного представителя японского модернизма — Сиина Риндзо (1911—1973). Пытаясь преодолеть пессимистический взгляд на участь человека и найти пути его спасения от зол, писатель обращается к этико-философским идеям религиозного экзистенциализма.

Сиина Риндзо начал печататься с 1939 г. (рассказ «Семья» — «Иэ»), но литературная известность пришла к нему после войны. С выходом рассказа «Пирушка в полночь» («Синъя-но сюэн», 1947) он стал заметной фи-

гурой среди писателей «послевоенной группы». В этом произведении были заложены те основные идеи, которые автор развил в дальнейшем.

В одной из убогих комнат мрачного ночлежного дома, некогда складского помещения, уцелевшего от бомбежки, живет бывший коммунист. Во время войны он был арестован, пережил тяжелую депрессию и отрекся от своих убеждений. После войны он не вернулся к прежним друзьям, стал торговать разной мелочью, кое-как зарабатывая на жизнь. Он постоянно голоден, в комнатухе сыро, через зарешеченное окошко едва проникает свет.

Обитатели ночлежного дома находятся в состоянии крайней униженности и отчаяния. От голода умирает соседский мальчик, чахоточная жена товарного агента доживает последние дни, а двадцатилетняя Каё занимается проституцией. Но уродливая действительность не вызывает чувства протеста у героя Сиина Риндзо, он уже примирился со своей участью. «Они (обитатели ночлежного дома. — К. Р.) убивают во мне даже тоску, оставляя лишь отчаяние. Но это и хорошо. Я начал любить собственное отчаяние... У меня нет воспоминаний, нет и надежд на будущее, есть лишь нестерпимое настоящее. У кого нет надежд, тому незачем думать о преобразовании жизни», — рассуждает герой рассказа «Пирушка в полночь» [210, 14].

В разговоре с соседом, переписчиком канцелярских бумаг, герой пытается оправдать свое ренегатство. «Я же сказал Вам, что идеология — это хуже любых глупостей... Всякая идеология предполагает противодействие и борьбу, и даже если она преследует великую цель — мир и счастье, она неизбежно приведет человечество к войне и гибели... Бросьте идеологию к свиньям! Пользы от идеологии не более, чем от туалетной бумаги» [210, 21—22].

В центре произведений Сиина Риндзо обычно он сам, его собственный жизненный путь, опыт. Автобиографичен и рассказ «Пирушка в полночь», повествование в нем ведется от первого лица.

Сиина Риндзо с детства испытал нужду и унижение, с ранних лет — «в людях», принимал участие в рабочем движении. В 1928 г. он вступил в Коммунистическую партию, но вскоре был арестован. После двух лет пред-

варительного заключения отрекся от своих убеждений и был освобожден. Тогда ему было двадцать три года. Сиина работал поваром, посыльным в конторе перевозок, был рабочим сталелитейного завода, жил среди людей, выброшенных за борт жизни. В эти годы он знакомится с творчеством Достоевского, философией Ницше, Кьеркегора, Ясперса, Хайдеггера, читает Библию.

Влияние экзистенциалистских идей, в которых Сиина Риндзо нашел прибежище после своего отступничества, сказалось и на его первом послевоенном произведении — «Пирушка в полночь». Японский писатель понимает действительность как «символическое воплощение духовных реальностей», как отражение индивидуального сознания. В «Пирушке в полночь» объективная реальность предстает в искаженном виде, преломленная сквозь призму сознания ренегатствующего героя. Взять хотя бы описание рабочей демонстрации: «Они начали тянуть раздраженными голосами песню о Первом мае, но не хватило духа и не дотянули. И шли снова молча, усталые, под проливным дождем. Казалось, что их обуял какой-то неведомый страх» [210, 20].

В романе «Вечный пролог» («Эйэн-нару дзёсё», 1948) Сиина Риндзо намеренно ставит героя в классическую для экзистенциализма «пограничную ситуацию» — перед лицом смерти.

Бывший рабочий Сунагава Анта одинок и бездомен. К тому же он калека и тяжело болен: у него туберкулез легких, порок сердца, нет ноги. Врач вынес больному приговор: дни его сочтены. Как-то зимним вечером Анта остановился на мосту. Глядя на реку, он вспомнил, как умерла его мать, как он остался сиротой, и в приступе страха перед жизнью Анта бросился в реку. Тогда его спас случай. Но вот он опять ощущает тот же страх. В потоке мыслей о неотвратимости смерти ему вдруг открывается смысл существования. Неотвязное ранее состояние ужаса отступает, возникает страстное желание жить, приходит чувство полной освобожденности от обыденности существования. Это характерное для экзистенциалистского мироощущения внезапное иррациональное постижение свободы — основная идея, организующая повествовательный материал.

В молодости, читая книги Ф. Фурье, М. Бакунина, П. Кропоткина, герой задумывался над несправедливо-

стью жизнеустройства, но страх перед репрессиями заставил его отказаться от идеи революции. И вот вне социальных связей Анта обретает индивидуальную свободу, постигает собственную личность. «Исторический материализм превращает человека в раба объективной истины. В изменении чего бы то ни было революционным путем нуждается именно объективная истина», — рассуждает герой [248, 154]. Автор не скрывает своей неприязни к этой «объективной истине», отрицая научное познание мира. Герой «Вечного пролога» считает, что социализм не в постижении законов развития общества, а в «любви ко всему уродливому», якобы изначально присущему человеку.

В статье «Современность ставрогинщины» (1948) Сина Риндзо поднимает на щит «Бесов» Достоевского, утверждая, что человек — существо «тварное». По мнению японского писателя, истинный революционер тот, кто чувствует свое внутреннее единение с этой «тварью». Социализм, рассуждает герой «Вечного пролога», — то, что позволяет домохозяйке купить вместо двух яблок сразу сто. Анта встает с постели, умывается, завтракает, усмиряет поссорившуюся супружескую пару, стирает трусы — это его «повседневная революция». Он демонстрирует свою солидарность с обездоленными, забираясь в постель соседки, уборщицы нечистот, засовывая руку за пазуху хозяйке закусочной, чтобы утешить ее — собственная дочь увела у нее мужа...

Это «внутреннее живое участие» Анта в судьбах обездоленных противопоставлено в романе бездушному материализму врача Гиндзиро, который ампутировал Анта ногу, — человек для него лишь частица материи. Гиндзиро становится существом на уровне вещей, он бездуховен. Таков закономерный конец человека, вставшего на путь служения идеологии, утверждает автор. Гиндзиро — это вчерашний день Анта, который также блуждал в «абсурдной реальности», войдя в соглашение со смертью, устранил конфликт между личностью и средой. В отличие от Гиндзиро, замкнутого в себе, Анта отличается расположенностью к людям, потому что свободен, — он уже сделал выбор и доверяет только голосу собственной совести, творит свою сущность.

В последний день своей жизни Анта примыкает к уличной демонстрации рабочих. Слушая пение «Интер-

национала», он думает, что новая жизнь, которую они хотят построить, для него уже стала реальностью. Изможденные рабочие идут молча, мрачно, а в душе Анта светло, он улыбается. Ораторы произносят речи, но герою безразличны их призывы, он внемлет только своему внутреннему голосу. И вдруг Анта падает, потеряв сознание. Придя в себя и устремив взор в небо, он умирает с улыбкой на устах. Смерть — это «вечный пролог», начало жизни.

Таков экзистенциалистский принцип свободного индивидуального действия, положенный в основу романа «Вечный пролог». Подобная концепция «свободы», заставляющая человека постоянно ощущать себя между жизнью и смертью, ведет его к религии.

В повести «Красный отшельник» («Акаи кодокуся», 1951) герой, сочувствовавший идеям коммунизма, утверждает себя на пути единения с Христом. В этом антикоммунистическом пасквиле Сиина Риндзо, следуя опять-таки экзистенциалистской схеме, изображает героя, которого заботит только страх перед неизбежностью смерти. Перед лицом смерти отодвигаются на задний план проблемы социального бытия. По мнению героя, всякая социальная революция — бессмыслица, ибо освобождение человека от бремени вещей не означает его освобождения от смерти. О «подлинной революции» можно говорить только тогда, когда человек свободен от страха смерти.

По приказу брата, представляющего некую «революционную партию», герой обязан жениться на дочери убийцы их матери. Он должен вымогать деньги у богатого тестя для партийной кассы. Это революционный акт, ибо цель оправдывает средства. Однако герой не опускается до уровня брата, бездуховного, «овеществленного» существа. В клинике, где работает девушка и куда он приходит, чтобы сделать ей предложение, он видит на стене изображение распятого Христа и даже испытывает своего рода зависть к этой «чудесной смерти». С «открытием» Христа герой как бы перерождается. Он смеется над своим «революционным прошлым», когда он, «красный отшельник», блуждал в этом абсурдном мире.

В повести Сиина Риндзо явно ощущается переключки с Габриэлем Марселем — ведущим представителем

так называемого католического экзистенциализма. Как и французский писатель и философ, Сиина Риндзо полагает, что только общение человека с богом формирует личность, духовно воспитывает ее, рождает уважение к свободе как к абсолютной ценности. В 1951 г. японский писатель принял христианство.

Роман «Неожиданная встреча» («Кайко», 1952) — первое произведение, написанное Сиина Риндзо в католический период его творческой деятельности. В новом романе, по словам автора, сделана попытка свести воедино «внутренние» и «внешние» проблемы человеческого бытия и таким образом примирить «экзистенциалистский реализм» с «социальным реализмом». В центре романа Сиина Риндзо — проблема свободы человеческой личности. В книге доминирует не действие, а бесконечные споры по поводу свободы индивидуума. Повествовательное время ограничено тремя днями.

Рабочего Фурусато Ясуси окружают люди разных убеждений. Среди них и анархистка Санэко, и коммунист Исида Какудзи. Санэко выступает против всяких моральных установлений, считая, что они сковывают свободу личности. «Если я убью кого-нибудь — в этом нет ничего дурного, — рассуждает она. — Если меня приговорят за это к лишению свободы — так это просто мне не повезло. Кому-то везет, кому-то нет — так всегда... Если меня убьют, значит, мне не повезло» [210, 78]. Для Санэко не существуют общепринятые нормы морали. Когда ее брат умирает из-за злоупотребления наркотиками, она вызывает доктора и полицейского, а сама уходит к друзьям провести вечер.

В образе Исида Какудзи Сиина Риндзо вновь создает карикатуру на коммуниста. Это марионетка, догматик, лишенный собственных мыслей. У него нет ничего своего, личностного, во имя иллюзорного будущего он теряет себя в настоящем. Сам Какудзи, оставаясь наедине с собой, порой грустит об утрате индивидуальности.

Экзистенциалистскую концепцию свободы автор воплотил в образе рабочего Фурусато Ясуси. Свое положение в обществе Фурусато сравнивает с положением сома, оказавшегося в кастрюле. Жизнь людей «как у этой рыбки, которая никогда не выйдет живой из этой адской кастрюли» [210, 34]. Но Фурусато Ясуси не оправдывается

«обстоятельствами», он уже сделал выбор и способен творить «свободу» даже в «пограничной ситуации». Фурусато — это дальнейшее развитие образа просветленного изображением Христа героя романа «Красный отшельник». Фурусато сочувствует страданиям обездоленных, выступает против увольнения рабочих, утешает свою сестру, которую одолевает мысль о самоубийстве. Он доказывает, что в мире нет ничего абсолютного. В жизни много горя и бессмыслицы, но и это преходяще, преодолеваемо путем непосредственного общения с богом. «В этом мире ничто не может окончательно сломить человека, — говорит Фурусато. — Из любого лабиринта можно выбраться к свету, радости, ибо все во власти бога» [210, 104].

Под благотворным влиянием Фурусато в романе намечается «встреча» с богом и других персонажей. Анархистка Санэко, которая презирала Фурусато и не раз хотела убить его, тянется к нему душой. Кэйко, сестра Фурусато, отказывается от мысли о самоубийстве: ведь согласно религиозному экзистенциализму самоубийство — преступление, оно лишает индивида возможности общения с богом. Так, в чисто религиозном плане, вне всякой связи с социальными факторами решается в романе проблема свободы.

После «католического» романа «Неожиданная встреча» Сиина Риндзо пишет автобиографические произведения, но не для того, чтобы художественно воссоздать свой жизненный путь, а с целью зачеркнуть свое «бессмысленное прошлое», когда он примкнул к революционному движению. Автобиографическая повесть «По ту сторону свободы» («Дзию-но канатадэ», 1954) была написана после того, как автор нашел духовное пристанище в религии. Как указывает само название книги, жизнь автора до этого периода протекала по ту сторону свободы и поэтому должна быть предана анафеме.

Повесть состоит из трех частей. Первая — год 1927-й. Семнадцатилетний юноша Ямада Сэйсаку, гонимый нуждой, уезжает в город. В Осака он поступает учеником повара в один из ресторанов. Вторая часть — год 1929-й. Герой переезжает в Кобэ, работает проводником электрички, вступает в Коммунистическую партию, но в страхе перед репрессиями скрывается. Третья часть — годы 1931—1933-й. Сэйсаку в Токио попадает в руки полицей-

ских. Двухгодичное предварительное заключение, идейный перелом, отказ от своих убеждений, освобождение из заключения.

Теперь автор вспоминает об этом периоде своей жизни как о кошмаре. Он смотрит на свою фотографию в молодости, и ему кажется, что перед ним его труп. Он не скупится на слова, чтобы очернить свое прошлое, а задно и рабочее движение. Так, профсоюзная ячейка, которую в свое время организовал Сэйсаку, преподносится теперь как сообщество эротоманов, преступников, лодырей, тунеядцев, сифилитиков, сутенеров... Привязанность этих деклассированных элементов друг к другу выдается за рабочую солидарность.

Говоря о «неподлинном», отчужденном человеческом существовании, Сиина Риндзо видит причину отчуждения в отрицательном влиянии организаций и коллективов. Освобождаясь от всего общественного, «внешнего» и доверяя только голосу своей совести, человек, по мнению автора, проявляет свою истинную сущность. Отвергая всякую общественную практическую деятельность, герой Сиина Риндзо находит искомую «свободу» во внутреннем единении с богом. Но это — призрачная свобода.

Человек, как указывали К. Маркс и Ф. Энгельс, «свободен не вследствие отрицательной силы избегать того или другого, а вследствие положительной силы проявлять свою истинную индивидуальность» [3, 145].

В романе «Прекрасная дама» («Уцукусий онна», 1955) рабочий, машинист, живет «истинной» жизнью, храня в сердце образ «прекрасной дамы» — матери божьей. В предвоенные годы «левые» упрекали его в незнательности, рабской покорности, во время войны «правые» обвиняли его в равнодушии к «великой войне», теперь же профсоюзные деятели ругают его за консерватизм.

Но «ярлыки» никогда не смущали героя — он знает цену всем этим «идеологам». Он выступает против всех попыток организованного переустройства общества, так как всякое социальное движение, по его мнению, является насилием над человеком. Для него одинаково неприемлемы и социализм и милитаризм.

Персонажи Сиина Риндзо, взятые из народа, реалистические зарисовки жизни народных низов ввели в за-

блуждение некоторых японских критиков. Так, авторы «Истории современной японской литературы» находят в произведениях Сиина Риндзо «воплощение воли к жизни, свойственной простому народу, который глубоко сознает несправедливость современного общества, порой приходит в отчаяние и тем не менее в ожидании лучшего будущего тянется к солнцу» [41, 307]. Однако, как верно заметил один из японских критиков, Сиина Риндзо, вероятно, испытывает неловкость, когда говорят о его любви к простому народу [241, 63].

Примечательно, что творчество Сиина Риндзо получило положительную оценку Фукуда Цунэари, одного из главных оппонентов марксистского литературоведения в Японии. Фукуда назвал Сиина Риндзо первым в японской литературе подлинным пролетарским писателем. Не менее примечательно, что роман Сиина Риндзо «Прекрасная дама» был удостоен премии министра культуры и включен в список литературы для массового чтения.

В 60-е годы Сиина Риндзо уже не создает сколько-нибудь значительных произведений. Он слегка варьирует свою излюбленную тему смерти, трактуемую в экзистенциалистском духе (роман «Длинное ущелье» — «Нагаитанима», 1961, и др.). Художественно слабые, эти произведения не были удостоены внимания даже буржуазной критики.

О кризисе идей экзистенциализма в Японии говорят в последнее время сами японские философы. Так, авторы лекций «Современная философия. Экзистенциализм» констатируют: «Экзистенциализм быстро и широко распространился в Японии в послевоенные годы. Это, очевидно, потому, что в нашей стране сложилась такая обстановка в области идеологии, которая после первой мировой войны привела в Европе к образованию философии экзистенциализма как направления в науке... Тем не менее она как совокупность определенных принципов, подобно другим принципам, появилась на волне этой моды и вскоре, очевидно, исчезнет» [цит. по: 80, 156].

Пример японской модернистской литературы лишний раз убеждает в том, что модернизм, якобы гарантирующий свободное, подлинно творческое развитие личности, на деле разрушает личность, сужает рамки художественного освоения действительности.

### 3. Черты реалистического романа

В послевоенные годы в лексикон японских литературоведческих исследований прочно вошел новый термин: «дзэнтай сёсэцу» — «тотальный роман». Авторы японского «Словаря литературоведческих терминов» объясняют «дзэнтай сёсэцу» как общее определение произведений эпического жанра, раскрывающих «тотальные» отношения человека и общества. Появление «тотального романа» — результат тяготения современных японских писателей к широкому художественному синтезу.

Концепция «тотального романа», сформулированная известным писателем и критиком Нома Хироси, сводится к следующему: всеобъемлющее изображение человека предполагает раскрытие в нем реального соотношения социального, психологического и физиологического («Об экспериментальной литературе», 1949). Это реалистический в своей основе роман, противостоящий камерности «эго-беллетристики» и ограниченности натурализма.

С концепцией «тотального романа» выступил также писатель Накамура Синъитиро (род. в 1918 г.), однако в отличие от Нома Хироси он считает сверхзадачей нового романа «симультанное», т. е. единовременное, отражение многослойности сознания отчужденной личности. «Внутренний реализм» Накамура Синъитиро, исключая обращение «тотального романа» к социальным связям, был, по существу, претензией модернизма на универсальность.

Соотнося человека с целым миром, не только современным, но и прошлым и будущим, Нома Хироси тяготеет к жанру эпического романа, дающего простор для изображения значительного периода исторического времени, насыщенного сложным переплетением судеб многих действующих лиц, острым драматизмом борьбы различных общественных классов. Пересматривая с этой точки зрения творчество японских писателей нового и новейшего времени, Нома Хироси отмечает, что длительное господство в литературе «эго-романа» с его узким показом частной жизни не способствовало созданию произведений структурно емких. Правда, он делает исключение для романов Симадзаки Тосона «Перед рассветом» («Ёакэ маэ», 1929) и Нацумэ Сосэки «Свет и тень» («Мэйан», 1916).

Нома Хироси упрекает японских писателей конца XIX — первой половины XX в. в том, что они уделяют мало внимания работе над композицией произведения, ограничиваясь «плоскостным» изображением. Этим продиктованы его неоднократные заявления о необходимости изучать архитектуру европейского романа. Сам Нома Хироси, естественно, обращается к творчеству классиков реализма XIX в. — О. Бальзака, Э. Золя, Ф. Стендаля, Г. Флобера, Ф. Достоевского, Л. Толстого.

Надо сказать, что концепция «тотального романа» Нома Хироси страдает противоречиями. Исходя из того что классический роман XIX в. осваивал преимущественно «внешнюю» реальность, японский писатель допускает мысль о возможности сочетания «социального романа» прошлого столетия и современной «литературы потока сознания», исследующей «внутреннюю» реальность. Попытка искусственного соединения двух разнородных художественных течений вносит путаницу в теорию «тотального романа». Это сказывается и в творческой практике Нома Хироси.

«Тотальный роман» представляет собой значительное явление в современной литературе Японии. Он был встречен неодобрительно теми писателями, которые считают, что крупномасштабные произведения литературы и искусства с четкой конструкцией не свойственны художественному мышлению японцев. «Почему в японской литературе нет романа с явно выраженной структурой?» — спрашивает Саэки Сёити, критик, профессор английской литературы, и отвечает: «В противоположность европейцам, приверженным к четкой структуре, японцы чувствуют себя неуютно перед симметрией. Они находят красоту не в структуре и потому пренебрегают ею. Симметрия французского сада не восхищает японцев, напротив, им хочется избежать ее искусственности и сохранить естественную красоту. Японцы разбрасывают листья после уборки сада — таков их вкус... Я думаю, что у японцев свое восприятие структуры, отличающееся от того, которое ведет начало от Аристотеля» [245, 166].

Размышляя о специфике художественного мышления Запада и Востока, Ито Сэй в статье «Возможности современной литературы» (1950) также подчеркивает, что закон социальной перспективы, лежащий в основе реалистического искусства, естествен для Запада, японская

же литература, склонная к камерности сюжетов, не приемлет законов художественной логики. «Наше искусство, — пишет Ито Сэй, — слишком долго пребывало в мире, чуждающемся логического мышления» [149, т. 13, 98]. Поэтому японский писатель полифонии предпочитает монотонность, раскрытию многогранных общественных связей — исповедь о себе. Но тут же Ито Сэй отмечает, что Сига Наоя (1883—1971), Мусянокодзи Санэацу (1885—1976) и Миямото Юрико (1899—1951) разрушают «старое искусство» Японии, что их произведения близки духу Вольтера и Руссо. Однако подлинное искусство находится, по мнению японского критика, по ту сторону закона перспективы.

На конференции ЮНЕСКО, посвященной проблеме взаимосвязей японского и западного искусства (сентябрь 1968 г.), Ито Сэй говорил о наличии двух типов литературных произведений — «линейных», без построения образов в «глубину», где действие сосредоточивается вокруг главного героя, а остальные персонажи проходят каждый по своей линии, не соприкасаясь друг с другом, и «оркестровых», где линии героев переплетаются, образуя единое целое.

Примером произведения первого типа Ито Сэй считает средневековую японскую классику — «Гэндзи моногатари», примером второго типа — «Войну и мир» Толстого. «Линейный стиль» в большей мере отвечает национальному характеру японцев; много веков спустя Танидзаки Дзюньитиро вернулся к «линейному стилю» в своем знаменитом романе «Мелкий снег», утверждает Ито Сэй [79, 226].

«Линейный стиль» ведет к пренебрежению планом в художественных произведениях. В Японии до сих пор пользуется популярностью литературный жанр «дзуйхицу» (букв. «следовать кисти»), культивирующий стихийное начало в творческом процессе. Сочинения в жанре «дзуйхицу», составленные обычно из эпизодов жизни автора, не имеют ни плана, ни сюжета, их можно прервать в любом месте. «Линейный стиль», разумеется, не способствует развитию реалистического метода, сущность которого, по точному замечанию Б. Л. Сучкова, «составляет социальный анализ, исследование и изображение социального опыта человека, изучение и изображение как общественных взаимоотношений людей, взаимоотноше-

ний личности и общества, так и структуры самого общества» [91, 40].

И тем не менее было бы грубой ошибкой абсолютизировать специфику японского художественного мышления. Тенденции развития современного японского романа, его тяготение к художественному синтезу предполагают кропотливую работу писателя над планированием произведения. Нома Хироси, например, считает, что еще Симадзаки Тосон (1872—1943), создавая реалистические романы «Нарушенный завет», «Перед рассветом», придавал большое значение работе над структурой произведения. Эта труднейшая проблема писательского труда, по мнению Нома, стояла в центре внимания писателей периода Мэйдзи (1868—1911), но осталась неразрешенной вплоть до середины XX в. (см. статью «Одна из важнейших проблем японской литературы», 1956). В статье «Образ и композиция» (1970) Нома Хироси утверждает, что литературное творчество предполагает богатое воображение, способность создавать художественные образы путем преобразования жизненных впечатлений, иначе искусство будет сведено к копированию действительности. Но именно преобразование жизненного впечатления в художественный образ — наиболее сложный творческий акт для японского писателя. «Одна из причин широкого распространения „эго-беллетристики“ в современной литературе Японии заключается в том, — пишет Нома Хироси, — что японские писатели не обладают достаточной силой воображения, чтобы преобразовывать поток впечатлений, переживаний в новые образы. Я тоже ощущаю в себе этот недостаток... Не имея такой способности, писатель может лишь фиксировать свой опыт — не более» [цит. по: 247, 100].

Современный реалистический роман, призванный отображать широкий круг явлений общественной жизни, раскрывать социальную природу человека во всем многообразии его жизненных связей, требует от японского писателя расширения творческого диапазона. Изучение богатого наследия европейского реалистического романа стало одной из важнейших задач послевоенной японской литературы. Сразу же после войны, в 1946 г., на японском языке было издано собрание сочинений Л. Н. Толстого в восемнадцати томах, в последующие годы одно за другим выходят многотомные собрания сочинений До-

стоевского, Тургенева, Чехова, Горького, Бальзака, Стендаля, Романа Роллана, Диккенса, Джека Лондона и др. Овладение фактурой реалистического романа стало необходимостью для японских литераторов, осваивающих новые пласты жизни.

В послевоенной японской литературе нашла отражение жизнь придворной знати на протяжении большого исторического периода. Придворная сфера крайне редко становилась объектом художественного изображения в японской литературе XX в. — на эту тему было наложено табу. Обращение к ней свидетельствовало о расширении горизонтов послевоенной японской литературы.

В 1966 г. вышел роман Арима Ёритика (род. в 1918 г.) «Печальная жизнь моей матери» («Хаха соно канасимино сёгай»). Рассказывая о жизни матери, графини Садако, автор не замыкается в генеалогии знатного рода, в повествование вторгаются социальные бури, расшатавшие многовековые устои старинного японского дома. Герой романа, граф Ёриясу не был постоянен в своих убеждениях, в 20-е годы он сочувствовал рабочему движению, оказывал ему финансовую поддержку, но во время войны вошел в состав кабинета принца Коноэ и стал инициатором создания Ассоциации помощи трону.

После войны граф оказался в списке военных преступников. Садако с графом разделяла глубокая пропасть отчуждения. Он постоянно изменял ей, порой Садако думала о разводе, но закон японского домостроя запрещал жене уходить от мужа. У женщины не было права на чувство. За пышным фасадом дома лились невидимые миру слезы.

В романе Арима Ёритика нет эпического размаха. История упадка знатной семьи сведена к единичной печальной судьбе женщины, подчинившейся жизненным обстоятельствам. Но это не показательно для послевоенного японского семейного романа, явно тяготеющего к эпическому повествованию.

Овладевая этим новым для себя жанром, раскрывающим историю традиционной семьи или крупного буржуазного рода на фоне бурных событий эпохи, японские писатели обращаются к опыту Роже Мартена дю Гара («Семья Тибо»), Томаса Манна («Будденброки»), Голсуорси («Сага о Форсайтах»).

Судьба трех поколений японских женщин, жизнен-

ный путь которых проходил через три этапа японской истории, стала темой романа Ариёси Савако «Река Кинокава» (1959). В отличие от Арима Ёритика Ариёси Савако не делает своих героинь жертвами семейной традиции, напротив, они преисполнены чувства собственного достоинства, они — опора семьи. Охана, представляющая, по замыслу автора, тип японской женщины эпохи Мэйдзи, показана внешне кроткой, но фактически она главенствует в доме. Благодаря ее уму муж делает политическую карьеру. Жизнь Фумико, дочери Охана, протекала в период Тайсё (20-е годы), в условиях подъема демократического движения в стране. Фумико включается в движение за эмансипацию женщин. Окончив Токийский университет, она вопреки воле родителей выходит замуж за служащего банка. Ханako, дочь Фумико, — современная японская женщина. У нее высшее образование, она работает на производстве, пользуясь равными правами с мужчинами.

Показывая социальные сдвиги в японской семье, Ариёси Савако пытается, пусть не всегда достаточно убедительно, увязать пробуждение самосознания японских женщин с историческим развитием японского общества.

Значительным завоеванием послевоенной литературы Японии был роман Кита Морио (род. в 1927 г.) «Семья Нирэ» («Нирэкэ-но хитобито», 1964), получивший высокую оценку в критике. Книга, состоящая из трех частей, задумана автором как широкое эпическое повествование о судьбах трех поколений японской буржуазной семьи. Роман создан под сильным влиянием «Будденброков» Томаса Манна. Восхождение и упадок буржуазной семьи даны в тесной связи с самим ходом истории.

В центре романа — представители трех поколений буржуазного рода — Нирэ Киитиро, основатель рода, его приемный сын Нирэ Тэцуёси и внук Нирэ Сюнъити. Судьба трех поколений дома Нирэ отражает различные этапы распада личности в обезчеловечивающем буржуазном обществе.

Нирэ Киитиро — выходец из крестьянской среды. Удачная женитьба позволяет ему получить медицинское образование в Германии. Возвратившись на родину, он строит огромную психиатрическую больницу. Нирэ Киитиро отличается умом, оптимизмом, силой воли. Он самоуверен, чувствует себя хозяином на земле, ему всюду

сопутствует удача. Но он собственник, хищник: ради наживы готов на любые преступления — с помощью обмана и шантажа выкачивает деньги у пациентов. Но вместе с тем он любит подчеркивать свою близость к простым людям. Однако в его радушии много показного, он сознает выгодность для себя добрых отношений с окружающими людьми. Накопив огромное богатство, Нирэ Киитиро мечтает о политической карьере, становится депутатом городского муниципалитета. Он одержим манией величия. Все человеческое в нем подчинено собственническому инстинкту. Он выгоняет из дома свою дочь Сэйко только за то, что она полюбила вопреки родительской воле бедного учителя, непригодного для «дела».

Дом Нирэ — это страшный мир угасших душ, загубленных собственничеством. Но торжество Нирэ-старшего непрочно. Новое поколение уже не только не хочет руководствоваться в жизни принципами буржуазного накопительства, но и осуждает дело, которому посвятил всю свою жизнь основатель дома Нирэ. Младшая дочь Нирэ — Момоко говорит своей няне: «Дом наш словно ледник. В нем нет ни слез, ни крови, все подчинено делу. Все строится на расчетах» [163, 234]. Доведенная до отчаяния, Момоко уходит из дома и смело связывает свою судьбу с человеком, которого полюбила.

Второе поколение Нирэ по мужской линии представлено его малолетними сыновьями — Осю и Ёнэкуни. Они мало похожи друг на друга, но их объединяет общая черта — неспособность продолжать дело, начатое их отцом. Осю слабоволен, ленив от природы. Ёнэкуни нездоров, духовно и физически, он сам сознает свою ничтожность. Они не созидатели, а лишь потребители тех богатств, которые оставил им отец.

Нирэ Киитиро передает «дело» приемному сыну Тэцуёси, врачу, человеку творчески одаренному. В образе Тэцуёси автор противопоставил творческое начало в человеке началу собственническому и вместе с тем показал, как буржуазное окружение закабальет героя. Тэцуёси не мог не заметить, что гигантская больница, выросшая на его глазах, — плод мошенничества буржуазного дельца-предпринимателя, прикрывающегося маской авторитетного врача.

Сердцем ученого он чувствует свою непричастность к делу, которое он теперь возглавляет. Но Тэцуёси слыш-

ком слабоволен, чтобы решительно порвать с чуждым ему миром. Он терпит нравственный крах, становясь послушным рабом «дела», но одерживает моральную победу как ученый и творец. Так создается характер сложный, развивающийся в глубоких внутренних противоречиях.

Страницы романа, показывающие героя в момент его вдохновенного труда над давно задуманной книгой, возвышают в нем творца. А вот в духовно чуждой ему атмосфере дома Нирэ Тэцуёси одинок и принижен. Жизненный итог явно не удовлетворяет героя. Его последние годы полны усталости и разочарования: «Все было глупо и пусто, как сама моя жизнь. А ведь я много работал, учился, но во мне не было критического духа, и тащился я по жизни, как старая телега» [163, 536]. В судьбе людей, подобных Тэцуёси, автор видит духовную драму целого поколения японской интеллигенции, поколения, верившего в победу истины, но пришедшего к духовному банкротству.

Кульминация действия связана в романе с судьбой третьего поколения, втянутого в водоворот тихоокеанской войны. Война врывается в художественную ткань произведения как грандиозная мировая катастрофа, ломающая уже надтреснутый уклад довоенной жизни. Автор с документальной точностью воспроизводит события военных лет, показывает процесс падения японской империи.

Мобилизован старший сын Тэцуёси, Сюнъити. Увлеченный идеей «великой Японии», он постепенно осознает всю ложь официальной пропаганды. Зброшенный на один из островков Тихого океана, он чудом спасается от неминуемой гибели. Война разрушила до основания больницу Нирэ. И на вернувшегося с фронта Сюньити возложена задача возродить былое величие «дела» Нирэ. Но он слишком устал от пережитого, разочарован в жизни и в глубине души уверен в бесплезности всякой человеческой деятельности.

Роман заканчивается тем, что Рюко, не надеясь на сына, думает выдать замуж дочь Ранко и передать «дело» зятю. Но вряд ли это удастся — лицо Ранко покалечено во время бомбежки...

«Семья Нирэ» наполнена ощущением исчерпанности прежних форм жизни: для нового поколения людей нет

пути назад, все надо создавать заново — строить новую жизнь, формировать новых людей.

Роман о войне, естественно, занимает большое место в творчестве современных японских писателей. Осмысливая последствия второй мировой войны, приведшей страну к катастрофе, стремясь отразить трагедию нации, вовлеченной в захватническую войну, японские писатели обращаются к таким шедеврам мировой литературы, как «Разгром» Э. Золя, «Огонь» А. Барбюса. Традиции антивоенного романа не были развиты в японской литературе. Правда, русско-японская война, вызвавшая широкое антивоенное движение «хэймин ундо» («движение простых людей»), а также японская интервенция на Дальнем Востоке и в Сибири в годы гражданской войны послужили стимулом для создания произведений, проникнутых протестом против войны (роман Киносита Наоэ «Огненный столб» — «Хино хасира», 1904; повесть Таяма Катая «Расстрел» — «Ицубэйсоцу-но дзюсацу», 1917; рассказ Куросима Дэндзи «Кружащаяся стая ворон» — «Удзумакэру карасу-но мурэ», 1928). Но эти победы антивоенной литературы не дали мощной поросли. В 30—40-е годы процветает милитаристский роман типа трилогии Хино Асихэя (1907—1960): «Хлеб и солдат» («Муги-то хэйтай», 1938), «Земля и солдат» («Цути-то хэйтай», 1938), «Цветы и солдат» («Хана-то хэйтай», 1939) — или романа Нива Фумио (род. в 1904 г.) «Морское сражение» («Кайсэн», 1942).

События второй мировой войны находятся в центре внимания японских писателей, особенно «поколения вернувшихся» с фронта. В таких значительных произведениях, как рассказ Умэдзаки Харуо (род. в 1915 г.) «Сакурадзима» (1946), роман Хотта Ёсиэ (род. в 1918 г.) «Утрата родины» («Сококу сосину», 1950), повесть Оока Сэхэя (род. в 1915 г.) «Огни в поле» («Ноби», 1951) и его же роман «Записки военнопленного» («Фурёки», 1952), двухтомный роман Исикава Тацудзо (род. в 1905 г.) «Тростник под ветром» («Кадзэни соёгу аси», 1951), роман Нома Хироси (род. в 1915 г.) «Зона пустоты» («Синку титай», 1952), повесть Эндо Сюсаку (род. в 1923 г.) «Море и яд» («Уми-то токуяку», 1957), многотомные романы Гомикава Дзюнпэя (род. в 1916 г.) «Условия человеческого существования» («Нингэн-но дзёкэн», 1958) и «Война и люди» («Сэнсо-то нингэн», 1965),

роман Соно Аяко (род. в 1931 г.) «Море мертвецов» («Сися-но уми», 1958), роман Кубота Сэя (род. в 1921 г.) «Харудзима моногатари» (1967), роман Симота Сэйдзи (род. в 1913 г.) «Японский солдат» («Нихонхэй», 1970), война изображается без романтической приподнятости, во всей беспощадной наготе. Особый интерес представляют антивоенные произведения Оока Сёхэя и Гомикава Дзюнпэя.

В 1944 г. Оока Сёхэй был мобилизован в действующую армию на Филиппинах. К этому времени Япония уже проигрывала войну. Подразделение, в котором служил Оока, было полностью уничтожено в одном из сражений, а сам Оока был взят в плен американцами. В декабре 1945 г. он был репатриирован. Личный жизненный опыт лег в основу антивоенных произведений писателя.

В 1948 г. Оока Сёхэй опубликовал рассказ «Записки военнопленного», сразу привлечший внимание читателя. За два последующих года он написал еще одиннадцать рассказов о войне, на базе которых создал роман, названный, как и первый рассказ, «Записки военнопленного».

Критика сразу обратила внимание на особенности художественного освоения темы войны в романе Оока Сёхэя, преломленной сквозь призму человеческой психики, что не было свойственно японской литературе о войне. Писатель-аналитик исследует психологическое состояние солдата, оказавшегося в «пограничной ситуации».

Подразделение отступает, оставив в лесу четверых тяжелобольных солдат. Среди них герой рассказа. Начинается вражеская атака. Собрав последние силы, герой бредет по зарослям леса, и вдруг перед ним вырастает фигура врага. Не подозревая о засаде, он шагает во весь рост. Герой машинально поднимает винтовку, но выстрелить не может. Он твердо усвоил неумолимый закон войны: если не убьешь ты, убьют тебя. И все же он не выстрелил. В памяти возникли образы сыновей, таких же юных, как этот вражеский солдат. Но как бы он поступил, будь рядом с ним товарищи?..

Психологизм романа и стиль его, суховато-аналитический, сдерживающий стихию романтики, чувствительности, дали повод японским критикам сравнивать творческий метод Ооки Сёхэя с реализмом Стендаля, под глубоким влиянием которого находился автор «Записок во-

еннопленного». Еще будучи студентом французского отделения Киотского университета, Оока Сёхэй увлекался Стендалем; в Японии он известен как знаток творчества французского писателя. В своем романе Оока Сёхэй, несомненно, опирается на психологические открытия Стендаля. Но в отличие от Стендаля, который путем психологического анализа раскрывает судьбы людей на крутых поворотах истории, Оока Сёхэй отдает предпочтение скрупулезному исследованию сознания индивидуума вне его социальных связей.

Герой Оока Сёхэя ненавидит милитаристов, развязавших бессмысленную войну, но не противостоит им. Оправдывая свою пассивность, он говорит: «Я ничего не сделал, чтобы предотвратить эту войну. Поэтому у меня нет прав протестовать против своей участи» [229, 14]. Так с самого начала автор отказывает герою в «праве протеста», и в результате сама природа агрессивной войны исключается из объектов художественного анализа. Ограниченность художественного метода Оока Сёхэя отразилась и в повести «Огни в поле», где автор исследует психическое состояние солдата, обреченного на гибель в неведомой чужой земле.

Книга построена как исповедь солдата. Здесь те же «пограничные ситуации», что и в «Записках военнопленного». На Филиппинских островах японские войска несли большие потери от налетов американской авиации, умирали от голода. Герой романа Тамура, тяжело больной чахоткой, становится обузой для батальона, и его бросают на произвол судьбы. Он бродит в джунглях в поисках своих и после долгих дней блуждания наталкивается наконец на группу японских солдат-дезертиров. Автор детально описывает взаимоотношения этих обреченных на смерть людей, испытывающих животный страх перед голодной смертью и неизбежным возмездием за содеянное ими на чужой земле. Он как бы выставляет напоказ всю бесчеловечность миссии солдат великой империи, посланных установить «новый порядок» в Азии — зоне «совместного процветания». Бесчеловечность миссии приводит к утрате человеческого облика. Солдаты охотятся за беззащитным населением, доходят до людоедства.

Позиция автора-повествователя (рассказ ведется от первого лица) резко антивоенна. Проклятием войне звучат слова умирающего солдата, не знающего, за что он

гибнет: «Господин Император, госпожа Великая японская империя, верните, пожалуйста, меня на родину, к родным и близким. Эх!» И, обращаясь к соседу, он говорит: «Умираю... теперь ешьте меня, ха-ха-ха...» [228, 131—132]. В романе «Огни в поле» автор также концентрирует внимание на единичном факте, индивидуальной психике и таким образом выносит свой приговор войне.

Иное раскрытие темы войны мы находим в произведениях Гомикава Дзюнпэя, тяготеющего к эпической повествовательной форме.

В сорок третьем году ефрейтор Гомикава Дзюнпэй, только что окончивший английское отделение Токийского института иностранных языков, был мобилизован в Квантунскую армию, стоявшую тогда на советской границе. В августе 1945 г. после боя с советскими танкистами из его роты в живых осталось только пятеро, в том числе и он сам. Спустя двадцать шесть лет, будучи уже известным писателем и гостем Пятого съезда советских писателей в Москве (1971), Гомикава Дзюнпэй вспоминал о давних событиях: «Ровно в девять появились советские танки (мы сидели в окопах). Они налетели как шквал и открыли страшный огонь... танки окружили наш полк. Все было кончено... Наступили сумерки. Я обошел окопы. Искал своих. В живых осталось только четверо, кроме меня. Один не выдержал — сошел с ума. Я попал в плен. Бежал. Почему? Говорили, что пленных отправляют в Сибирь! Я побоялся, что не переживу тамошнюю зиму, и решил бежать. Очень длинной была дорога домой... Именно тогда, начав кое-что понимать, я задумал первый роман о войне и судьбе рядового японского солдата. Мучительно долго, восемь лет, писал я его» [64].

Этим первым произведением Гомикава Дзюнпэя был роман «Условия человеческого существования». Действие книги развертывалось в Маньчжурии, в Квантунской армии. В образе главного героя Кадзи (ему приписаны автобиографические черты) Гомикава Дзюнпэй отразил не только свою ненависть к милитаристам, но и свое критическое отношение к интеллигенции, колеблющейся в выборе пути.

Тихоокеанская война, завершившаяся полной катастрофой японского милитаризма, ставит перед писате-

лями задачу изображения судьбы народной в периоды испытаний. Склонность к эпике проявилась и в много-томном романе Гомикава Дзюнпэя «Война и люди». В то время как буржуазная критика говорила о кризисе и даже гибели реализма, о беспочвенности эпического романа в современной атмосфере отчуждения, Гомикава Дзюнпэй создал роман, в котором отразилась жизнь целой страны в трагический период ее истории — от начала японской агрессии в Маньчжурии в конце 20-х годов до суда Международного военного трибунала над японскими военными преступниками.

«В романе „Условия человеческого существования“ я, может быть, сумел выразить только часть человеческой ненависти к войне, — пишет Гомикава в предисловии к роману. — Я почти не касался сложнейших взаимосвязей человека с войной. После непродолжительной поездки в СССР эта тема не давала мне покоя» [125, 5].

Снова и снова обращаясь к событиям второй мировой войны, Гомикава Дзюнпэй ставит в своем творчестве кардинальные проблемы, волнующие современных японцев. Его ненависть к войне становится одновременно и ненавистью к породившей ее общественной системе. Отсюда стремление писателя к осмыслению социальной сущности войны и ее морально-психологического воздействия на человека. Что такое война, какие общественные силы свержают народы в кровавую бойню?

Нетрудно понять полемическую направленность нового романа Гомикава, если вспомнить о начавшемся в 60-е годы буме военных повестей. Войну стали изображать теперь в ином облике, чем в предыдущие годы. В таких романах, как «О, стальные крылья самураев!» («Аа, самурайно цубаса!») Судзуки Эйдзи, «Самурай — командир танкового отряда» («Самурай сэнья тайтё») Симата Хосаку, «Хризантема и дракон» («Кику-то рю») Сагара Сюнсэ и т. п., фальшивый пафос, бодряческие описания войны полностью игнорируют размышления об исторических уроках прошлого.

Рассказывая суровую правду о захватнической войне, Гомикава вступает в полемику с милитаристской литературой, показывает, «как это было», пытаясь найти в прошлом ответы на важнейшие вопросы послевоенного развития Японии. В этом он видит свою миссию художника.

Выступление Гомикава Дзюнпэя на Пятом съезде советских писателей прозвучало как «взволнованная речь-исповедь» [74, 75]. Японский писатель говорил о себе, о войне, ставшей главной темой его творчества: «Я рассматриваю приглашение на этот съезд как великую честь для себя, но в то же время, поверьте, от меня требуется немало мужества, чтоб обращаться к вам сегодня с этой трибуны, потому что двадцать шесть лет назад, в августе 1945 года, я воевал против вашей армии на бывшей советско-маньчжурской границе... Поражение Японии было закономерным, ведь вся ее политика состояла в непрерывной вооруженной агрессии. Оставшись в живых, я понял: отныне единственный смысл моей жизни в том, чтобы написать хронику этой войны, хронику моей погубленной молодости. Я видел в этом свой долг, долг интеллигента, который, понимая истинный характер войны, не смог тем не менее ни помешать ей, ни отказаться от участия в ней. И вот пятнадцать лет назад я написал книгу, которая, к счастью, полюбилась миллионам читателей, простым людям, возрождавшимся к новой жизни (имеется в виду роман „Условия человеческого существования“. — К. Р.). Тогда мне казалось, что, написав эту книгу, я смогу раз и навсегда покончить с прошлым. Но вскоре я убедился, что мне почти не удалось вскрыть связи между войной и людьми. История Японии сложилась так, что поколение, к которому я принадлежу, провело свои лучшие, молодые, годы в обстановке агрессии, заговоров, провокаций. Конечно, можно заниматься самооправданием, ссылаясь на то, что войну развязали японский империализм, военщина, правящая клика дзайбацу и т. д., но все это недостаточно объясняет связи между войной и людьми, в ней участвующими. Ведь и тридцать лет назад далеко не все японцы сочувствовали войне. Уже тогда люди хотели строить свою жизнь по своим планам. Хотели любить своих любимых. Как же случилось, что весь японский народ оказался вовлеченным в войну? Как, почему, в силу каких причин люди утратили критическое отношение к этой несправедливой войне, почему они отказались осудить ее? Что лишило их сознания и воли? Почему они оказались во власти призраков, уклонились от действий, которые, возможно, были бы им по силам? Нашли себе убежище, превратились в бессловесные существа? Без анализа этих связей не-

возможно избавиться от чувства вины, которое живет в наших сердцах» [83, 150].

Ответом на все эти вопросы и был роман Гомикава Дзюнпэя «Война и люди». Необходимость реализации сложного творческого замысла — показ социальной природы империалистических войн, взаимосвязи человека и войны — обусловила обращение писателя к многоплановому эпическому роману, одному из самых редких жанров в японской литературе. В новом романе Гомикава переплетается несколько сюжетных линий, затронуты множество человеческих судеб, разнообразных событий, создана целая галерея образов авантюристов, хищников, интриганов — выкорымышей милитаристской Японии.

В роскошном саду загородной виллы Годай Юскэ, одного из трех финансовых королей Японии, устроен банкет в честь отъезда старшего сына Эйскэ в Америку. В шумном сборище столичной аристократии, финансовых воротил, армейских чиновников выделяется Годай Кёскэ, родной брат Юскэ, он представляет интересы монополистического концерна Годая в Китае. Он убежден, что Япония призвана господствовать в Маньчжурии, превратить ее в плацдарм для дальнейшего расширения сферы влияния японской империи. А для семейства Годая — это новый источник прибыли. Осуществление хищнических замыслов становится целью жизни Кёскэ. Он быстро находит общий язык с Исихара — майором императорской ставки, которого в кругах высшего офицерства называют мозгом японской армии. Исихара доказывает неизбежность мировой войны, в результате которой японская империя, по божественному предначертанию, будет господствовать над миром.

Милитаристские взгляды дяди разделяет и Годай Эйскэ. Он утверждает, что Япония с ее высокоразвитой индустрией должна взять на себя миссию лидера Азии. Изучает возможности капиталовложения в промышленность оккупированного Мукдена. За внешним лоском и респектабельностью Эйскэ скрывается сущность интригана и пошляка. Встретившись в ресторане с красавицей-китайкой Жуй-хо, дочерью местного богача, он не спешит овладеть ею: скоро ее отец сам предложит ему свою дочь... Но предложения не последовало, и Эйскэ, воспользовавшись случаем, насилует Жуй-хо.

В дела отца активно включается и двадцатилетняя

красавица Юкико. Авантюристка по натуре, она одна едет в Китай, чтобы на месте собирать нужную отцу информацию.

Изображая семейство Годай, разоблачая захватнические вожделения дзайбацу — финансовой клики, тесно связанной с милитаристскими кругами, автор показывает не только чуждость правящей верхушке интересов народа, но и то, как «великая империя» начинает давать трещины. Младший сын Годая — Сюнскэ равнодушен к делам отца. Исторические события, свидетелем которых он становится, заставляют его серьезно призадуматься над жизнью.

Автор с документальной точностью восстанавливает позорную историю японской агрессии в Азии. Гомикава не жалеет времени и сил для всестороннего изучения исторических материалов, не доверяя официальной историографии. Интерес к документальности резко обостряется в японской литературе 60-х годов. Вплетая в повествовательную ткань документы из секретного сейфа японской империи, писатель лишь иногда дает скупые комментарии: исторические свидетельства говорят сами за себя, обнажая звериный облик японских милитаристов. Таковы, например, документы, относящиеся к убийству Чжан Цзо-лина в 1928 г., организованному японской военщиной, или к похищению японскими агентами последнего принца свергнутой в 1912 г. маньчжурской династии Пу И, поставленного затем во главе марионеточного государства Маньчжоуго, или к подготовке вероломного нападения японцев на Пирл-Харбор и т. д.

Круг исторических источников романа Гомикава чрезвычайно широк. Автор умело использует в книге факты, свидетельствующие о чудовищной жестокости милитаристских кругов Японии. Таков Ваньбаошаньский инцидент 1931 г., столкновение между китайскими крестьянами и корейскими переселенцами, спровоцированное японцами, устроившими затем китайские погромы в Корее. Нельзя без содрогания читать страницы романа, раскрывающие трагедию племени махэбо, коренного населения острова Тайвань, оккупированного японскими империалистами. Доведенное до отчаяния, племя махэбо восстало против колониальных властей и было полностью истреблено.

С эрудицией историка Гомикава Дзюнпэй показывает

острую внутреннюю борьбу в правительстве Микадо между правыми, «умеренными» и военщиной, опьяненной легкой победой в Китае, требующей дальнейшего расширения агрессивной войны. Те, кто выступал против бредовых идей агрессии, объявлялись предателями нации и погибали от рук террористского Союза кровавых клятв. Воинствующий министр иностранных дел Мацуока Ёскэ демонстративно покидает зал заседаний Лиги наций в знак протеста против резолюции, осуждающей японскую оккупацию Китая: Япония готова с помощью камикадзе завоевать весь мир.

Каков же облик императорской армии, призванной принести народам Азии «совместное процветание»? В целях максимальной объективности автор изображает японскую армию глазами капитана Цугэ Синтаро, молодого способного офицера генерального штаба, верного своему воинскому долгу. Приехав в Квантунскую армию с инспекционной миссией, Цугэ наблюдает полное разложение военной верхушки, озабоченной в основном проблемой карьеры. В засекреченной лаборатории производят опыты над пленными китайцами. Офицеры и солдаты священной империи бесчинствуют в ночных притонах. Цугэ раскрывает крупную аферу с опиумом, в которой замешаны высшие армейские чины.

В то время как на волне бума военных повестей появлялись одна за другой книги, изображающие военных национальных героев (например, роман Агава Хироюки «Адмирал Ямамото Исороку», 1965), Гомикава создал произведение «безгеройное», развенчал миф о непогрешимости и несокрушимости «священной» армии. Война рассматривается в романе под углом зрения ее губительного нравственного воздействия на человека. Превращаются в хищников сыновья Годая. Моральными жертвами войны оказываются и «маленькие люди».

Осио Райта — сын полицейского в Маньчжурии. Его отец, Дзюдзо, не отличался ни храбростью, ни житейским опытом, не умел, как другие японцы-колонисты, наживать состояние, грабя местное население. Мечта Дзюдзо — заработать немного денег, открыть магазин школьных товаров и дать сыну образование. Он начинает торговать опиумом, но во время одной из операций его убивают. Райта уверен, что его отец погиб от рук китайских «бандитов», он клянется отомстить за отца и вербуетя в

террористическую шайку Кёскэ — становится наемным убийцей.

История корейского юноши Со, включенная в роман как вставная новелла, повествует еще об одной искалеченной войной душе. В 1919 г., во время антияпонского мартовского движения, японцы повесили на телеграфных столбах отца и брата Со. Еще мальчиком Со ушел «в люди», работал в ресторане у японца. Юноша понравился дочери хозяина. Однажды хозяин-японец застаёт их в объятиях друг друга. Он грубо оскорбляет юношу, задевая его национальное чувство, а девушка бесстыдно обвиняет Со в том, что он совратил ее. На следующий день, подкараулив девушку, Со увел ее в безлюдное место, изнасиловал и задушил. Так началась биография «убийцы», разыскиваемого японской полицией.

Жизненная драма Симэги Такуро, исполненная глубокого психологизма, — это своего рода роман в романе, история о человеке, вовлеченном в водоворот военных преступлений, утратившем способность нравственного противостояния милитаризму и ставшем его физической жертвой. Симэги был служащим фирмы Годая. Долгие и мучительные раздумья над жизнью приводят его к марксизму. Однако, оказавшись в тюрьме, он не выдерживает испытаний и отрекается от своих убеждений. Вскоре его мобилизуют в действующую армию, сражающуюся на территории Китая. Солдат Симэги когда-то горячо выступал против японской агрессии в Китае, за что, в частности, и был заключен в тюрьму. Теперь он в Мукдене, через два часа будет дан приказ о наступлении. Он не хочет стрелять в китайцев, у него нет причин их ненавидеть. Но за неповиновение приказу грозит расстрел. «Буду стрелять, пока в меня стреляют», — решает герой, будучи не в состоянии занять твердую моральную позицию, соответствующую своим убеждениям. Герой настолько травмирован войной, что чувствует полную беспомощность перед ее грозной мощью, и это приводит его к фатальной пассивности. Гибель Симэги бессмысленна. Лишенный нравственной опоры, он, как и прочие герои Гомикава Дзюнпэя, раздавлен обстоятельствами. Он стал жертвой жестокой войны.

В романе Гомикава Дзюнпэя война рассматривается в разных аспектах. Этим объясняется наличие в нем нескольких основных «поток» повествования. Один из

них — изображение буржуазного мира с его внутренними противоречиями и нарастающим сопротивлением милитаризму внутри империи. Интеллектуальную оппозицию представляет младший сын Годая — Сюнскэ, отказавшийся идти по стопам отца и дяди. Преодолевая мучащее его отчуждение от народа, герой приходит к осознанию своей сопричастности к страданиям людей, обездоленных войной. Китайскими японцами называют себя Хаттори и его коллеги — врачи, родившиеся в Китае. Хаттори чужд шовинизму, он с искренней симпатией относится к Жуй-хо. Возмущенный поступками Эйскэ, он бросает гневные слова обличения в адрес всемогущего Юскэ: «Человек, воспитавший такого сына, как Эйскэ, не может считать себя порядочным». Простые люди в романе Гомикава воплощают все лучшее, присущее народу.

Писатель показал и сложный процесс формирования партизанского движения на оккупированной японцами территории. Вначале это стихийный протест китайских крестьян и корейских беженцев, согнанных с родных земель. Движимые ненавистью к японцам, они слишком далеки от понимания целесообразности организованной борьбы и думают только о кровавой мести. Постепенно среди них начинается разлад, проявляется чувство национальной неприязни. Группа корейских партизан уходит из отряда. Однако перед лицом суровых испытаний разность уступает место сплоченной борьбе. Символически эпизод прорыва партизанами и беженцами вражеского окружения. Отряд освобождается из смертоносных объятий гор и уходит навстречу жизни.

Отдельные человеческие судьбы переплетаются в романе с судьбами народа. Гомикава Дзюнпэй отвергает традиционное понимание «героя» и его определяющей роли в истории. Судьбы действующих лиц романа складываются так и иначе в зависимости от того, как их жизненная позиция соотносится с ходом истории. Одни, не выдержав суровых испытаний, изменяют своим идеалам, примираются с идеологией милитаризма и оказываются по ту сторону исторического прогресса, другие, связав свою жизнь с борьбой за будущее народа, идут в ногу с историей. История беспощадна к тем, кто встал на ее пути, — Международный военный трибунал выносит приговор японским военным преступникам.

Многотомный роман Гомикава Дзюнпэя «Война и лю-

ди» — примечательное явление современной японской литературы. Прибегнув к эпической форме повествования, писатель сумел отобразить всю сложность эпохи в переплетении судеб отдельных людей и общества.

Большое место в творчестве современных писателей занимает тема молодого поколения, не прошедшего через суровые испытания военных лет. Авторам романов о судьбах молодого поколения послевоенной Японии в момент окончания войны было по десять-пятнадцать лет. Их сверстники не успели сложить голову на поле брани за императора. Драма утраченных иллюзий верноподданного юношества, не успевшего принять участие в войне и переживающего острое разочарование в лишенной романтики послевоенной действительности, оказалась в центре внимания молодых романистов, вступивших в литературу в 50-е годы. Характерно в этом отношении название известного романа Оэ Кэндзабуро — «Опоздавшая молодежь» («Окурэтэ кита сэйнэн», 1962).

Оэ Кэндзабуро родился в 1935 г., детские годы провел в горной деревушке префектуры Эхимэ на острове Сикоку. «Во время второй мировой войны я учился в школе, — пишет он в „Литературной автобиографии“. — Нас воспитывали в духе шовинизма. Демократическое образование, которое я получил после войны в гимназии, а затем в колледже, имело важное значение для моего духовного формирования» [234, 318]. В 1954 г. Оэ поступил на французское отделение Токийского университета.

Биография писателя совпадает с вехами жизни героя романа «Опоздавшая молодежь». Роман построен в форме воспоминаний, повествование ведется от первого лица. Но все же роман не является автобиографическим. Оэ Кэндзабуро назвал его «вымышленной автобиографией моего поколения» [234, 9].

Роман начинается с событий августа 1945 г. Япония проиграла войну. А герой, деревенский школьник, «самый умный сын самой прекрасной деревни самого прекрасного острова Сикоку священной страны Японии», готовился к участию в войне, мечтал отдать жизнь за императора. В воображении он не раз рисовал себя погибающим за великую Японию, «разбивающимся как яшма» камикадзэ. Однажды он бросился с ножом на учительницу и ранил ее; сделав ему замечание за провинность, она сказала, что такого не возьмут на войну,

а в отряд смертников — и подавно. В день поражения Японии мальчик пытался покончить жизнь самоубийством. Его не покидает чувство утраты, не дает покоя сознание, что он упустил великое дело. Из случайно попавшей к нему в руки листовки герой узнает, что в горах формируется армия, готовая сражаться до последнего за священную империю. И он спешит в горы вместе со своим приятелем — на этот раз они не должны опоздать. Но беглецов ловят, и герой оказывается в исправительной колонии для несовершеннолетних. Он ненавидит всех японцев, оставшихся в живых, все они теперь его враги. «Когда выйду из колонии, — клянется он себе, — всех вас поставлю на колени, как Гитлер и Муссолини. Я одну всю страну поставлю на колени. Вы все мои враги» [75, 142]. Так закончилось детство героя.

А спустя десять лет он приезжает в столицу в надежде утвердить себя в послевоенной Японии. Поступает в Токийский университет, зарабатывает на жизнь репетиторством в семье политика-консерватора Савара. Увлечшись студенческим движением, герой сближается с оппозиционной студенческой организацией, но члены ее, подозревая его в шпионаже, устраивают ему допросы, подвергают пыткам. Чтобы отомстить за свою поруганную честь, герой по договоренности с Савара доносит властям о деятельности организации. Это сенсационное разоблачение Савара ловко использует для своей политической карьеры — надвигается очередная избирательная кампания, и ему важно заполучить голоса правой молодежи. Герой понимает наконец, что он лишь игрушка в руках ничем не брезгающего политика. Между ними происходит разрыв.

Прежнее фанатическое стремление во что бы то ни стало умереть за империю оборачивается десять лет спустя нравственным кризисом и полным разочарованием в политике. Герой оказывается в заколдованном кругу предательства, насилия и корысти. Таков облик «опоздавшего» поколения, вернее, «обманутого», как метко заметил Виктор Маевский в предисловии к русскому изданию романа Оэ Кэндзабуро, «обманутого» японским абсолютизмом, лишенного перспективы, поприва для применения, остро переживающего разлад с укладом послевоенной жизни. Автор лишает героя романтического ореола, снижает образ до уровня обывателя. «Сейчас я

заканчиваю свои воспоминания. Я не герой, пробуждающий пыл людских сердец, и не душеприказчик опоздавшего поколения. Я такой же, как ты» [75, 341] — этим признанием героя завершается роман.

В романе «Опоздавшая молодежь» ярко выражен протест против господствующих в капиталистическом обществе лжи, шантажа, политического карьеризма, преуспеяния за чужой счет. Но в качестве средства противостояния действительности и борьбы с отчуждением писатель предлагает сексуальный бунт, в котором молодой человек способен полностью раскрыть себя. «Политическому человеку» автор противопоставляет «человека сексуального», не скованного никакими моральными обязательствами.

В статье «Современная литература и секс» (1965) Оэ Кэндзабуро подчеркивает эффективность сексуальных сцен для создания образа современного человека. Не господствующий во времена Стендаля аналитический психологизм и не вновь изобретенный «поток сознания», а лишь освобожденная сексуальная энергия может прорвать оболочку отчуждения и выявить истинную человеческую суть. Наглядным примером этого служит для Оэ Кэндзабуро творчество Нормана Мейлера и Джеймса Болдуина, влияние которых он испытал. По мнению японского писателя, изображение социального антагонизма белых и черных достигает небывалой художественной силы в романе Д. Болдуина «В другой стране» только благодаря обращению автора к сексу. Как и Болдуин, Оэ Кэндзабуро привлекает психология сексуального поведения героев. Картина насилий и группового разврата занимает центральное место в его романах «Крик» («Сакэби коэ», 1963) и «Сексуальный человек» («Сэйтэки-нингэн», 1963). Порой он смакует подробности сексуальных извращений. Так, в романе «Опоздавшая молодежь» писатель рисует картину самосуда над героем: его заставляют публично изнасиловать связанного дегенерата. Секс для героев Оэ Кэндзабуро — средство самовыражения и форма связи с окружающим миром. Критик Одагири Хидэо справедливо упрекает автора «Сексуального человека» в том, что он гипертрофирует физиологическую сторону жизни, подменяя социальный анализ действительности описанием подробностей происходящего в клубе эротоманов [221, 153]. Сек-

суальный бунт героев Оэ Кэндзабуро, разумеется, не может разрешить социальные и моральные проблемы поколения послевоенной японской молодежи.

Романы Оэ Кэндзабуро, как и книги Болдуина, несут на себе отпечаток сложного и подчас противоречивого переплетения реалистических и модернистских тенденций. В этом одна из характерных черт послевоенного японского романа. Как в литературе современного Запада, здесь «противоположность реализма и модернизма никак не означает взаимной изоляции» [67, 212].

Роман Оэ Кэндзабуро «Личный опыт» («Кодзинтэки на тайкэн», 1964) свидетельствует о поисках автором иных путей решения нравственных проблем. У героя, прозванного «Птичкой», рождается ребенок-урод. После взрыва атомной бомбы в Хиросиме нередко были подобные случаи. Молодой отец хочет избавиться от сына-урода, отправиться с любовницей в путешествие в дальние страны, в Африку, о которой он мечтал всю жизнь.

Таким образом герой надеется сбросить с себя тяжкое бремя жизни, забыть Японию, родных. Он доставляет ребенка к частному врачу, а сам безудержно предается любовным утехам. Но эротомания героя оказывается проходящей болезнью. В его душе нарастает смутное недовольство собой, своим решением бросить ребенка, родину. Постепенно он приходит к убеждению, что даже во имя осуществления самой сокровенной мечты человек не имеет права пренебрегать своими моральными обязанностями. «Птичка» забирает ребенка домой — он будет бороться за его жизнь!

Буржуазная критика, рукоплескавшая Оэ Кэндзабуро, автору романов «Сексуальный человек» и «Крик», была недовольна позицией писателя в книге «Личный опыт». Еще большее беспокойство вызвал интерес молодого известного писателя к жгучим проблемам современности. «Кроме романов, — говорил Оэ Кэндзабуро в интервью „Литературной газете“, — я часто обращался к новеллам и публицистическим рассказам. В 1965 г. вышли в свет мои „Хиросимские записки“, где я рассказываю о людях, переживших американскую атомную бомбардировку. Другой сборник рассказов, „Записки об Окинаве“, изданный в 1967 г., посвящен борьбе окинавцев против американских военных баз. Много рассказов

посвятил я защите демократии, борьбе против антинародных реакционных сил Японии» [76].

Становится понятным, почему критик Окуно Такэо, превозносивший некогда «сексуальные романы» Оэ Кэндзабуро, называет его теперь «писателем старомодным, отстающим от своего времени». В статье «Литературная ситуация к началу 70-х годов» (1970) Окуно Такэо задает вопрос: «Почему Оэ Кэндзабуро отказывается от привилегии художника жить в отчуждении в современном безумном мире? Меня постоянно тревожит мысль о том, что в сознании Оэ, талантливого писателя, живет устаревший комплекс представлений о политике. И возможно, враждуя с существующим режимом, он, как оппозиционно настроенный прогрессивный интеллигент, выступит еще со вздорными заявлениями и даже с нелепыми статьями» [227, 185].

«Опасение» критика оправдалось. В упомянутом интервью «Литературной газете» Оэ Кэндзабуро прямо заявляет: «По-моему, настоящая литература показывает человеку, какую ответственность он должен нести перед обществом и миром. В этом смысле литература никогда не утратит своего значения» [76].

Философские романы другого известного писателя, Абэ Кобо (род. в 1924 г.), вторгаются в самую гущу современных споров о личности и ее взаимосвязях с обществом. Большинство романов японского писателя — «Женщина в песках» («Суна-но онна», 1962), «Чужое лицо» («Танин-но као», 1964), «Сожженная карта» («Моэта тидзу», 1967) и др. — переведено на многие европейские языки, в том числе и на русский. Произведения эти вызвали горячий отклик у читателя.

В чем же причина мировой известности Абэ Кобо? Некоторые японские критики склонны усматривать ее в «космополитичности» его творчества. Роман «Женщина в песках», утверждают они, можно воспринимать, не имея никаких представлений о японских художественных традициях. Возражая им, критик Китамура Бикэн считает, что «нет ничего абсурднее, чем упрекать писателя в том, что он модернист без гражданства» [164, 194].

Особенно жаркой была дискуссия о творческом методе Абэ Кобо. Одни видят в нем последователя экзистенциализма, чуть ли не «японского Кафку», другие относят его к реалистам, обогащающим современную японскую

литературу новыми изобразительными возможностями. В центре внимания критиков, естественно, роман «Женщина в песках», принесший автору мировую известность. Спорили и спорят по сей день о теме книги, о форме подачи материала, о герое, который для многих не является героем.

«Песок — это метафора политики... Абэ дает физически осязаемое изображение песка, но читатель видит в нем современную политику, превратившуюся в бесчеловечный, абстрактный, бесцельный механизм», — считает Окуно Такэо [226, 317—318].

«Ценность этого произведения заключается... в изображении жизни героя-энтомолога в песчаной яме... Впервые в творчестве Абэ Кобо герой осознает свою связь с миром» (Ридзава Юкио) [237, 101, 104].

«Может ли вода, найденная Ники Дзюмпэем, исправить положение в затерянной в песках деревне? Свяжет ли вода героя с деревней, изменит ли их взаимоотношения? Важнее всего выяснить этот вопрос, но книга не дает на него ответа... Абэ излишне увлекся описанием физических свойств песка, вместо того чтобы исследовать социальные связи героев...» (Китакура Цутому) [166, 128—129].

«Важно не стучать постоянно в стену, именуемую современной ситуацией. Важнее понять, что это за стена и как с ней взаимодействовать. Самое существенное — правильное понимание ситуации и определение цели и средств борьбы» (Сато Сидзуо) [242, 23].

Противоречивы и суждения западных критиков о творчестве Абэ Кобо и его романе «Женщина в песках».

«Абэ Кобо считается одним из новых японских романистов-космополитов, которых привлекает не столько японская проблематика, сколько общечеловеческая. Абэ Кобо испытал влияние Достоевского, Кафки, Эдгара По, а также западных философов Ницше, Хайдеггера, Ясперса», — пишет Нанси Росс, рецензент газеты «Нью-Йорк таймс бук ревю» [288].

«Бессмысленная случайность, которая загнала несчастных в ужасную западню, полное отсутствие каких-либо этических или социальных мотивов или хотя бы чьей-либо капризной воли, которая обрекала бы их на вечное заключение, — все это подчеркивает абсурдность происходящего, отсутствие причинности и цели, создает

ощущение еще большей безнадежности, чем „Процесс“ Кафки» (Марсель Брион, рецензент парижской газеты «Монд») [цит. по: 36, 10].

Расходятся и мнения советских критиков о романе Абэ Кобо «Женщина в песках».

«Образ песков обретает такой всеобъемлющий смысл в романе, что за ним теряются очертания реального мира, а это чревато опасностью „денационализации“ искусства» (В. Логунова) [58, 144].

«Пески — это безличные силы общества, в котором существовал Дзюмпэй до своего вселения в „яму“, которые, так же как песок, разрушали все кругом в какое-то однородное множество... Что-то сыпучее, где вязнут ноги, которым хотелось бы оторваться вперед, бесчисленное и наступающее, откуда тянет ветер, а главное, совершенно бесстрастное: кричи не кричи, бессмысленно — до того, что и крик сам собой обрывается; никакого контакта, общения, понимания с ним быть не может. Это было очень похоже на то, как многие чувствовали себя в мире... Мы часто недооцениваем книги, касающиеся таких состояний. Кажется, будто они оторваны от социальных проблем. Но все дело в том, что эти состояния и есть социальная проблема» (П. Палиевский) [77, 97, 99].

«Бесчисленное множество движущихся песчинок диаметром в одну восьмую миллиметра вырастает до масштабов высшей реальности — само движение есть песок» (Г. Злобин) [36, 8].

«Было бы неверно утверждать, что романы Абэ отражают жизнь Японии во всей ее полноте, во всем многообразии. Но несомненно и то, что волнующая писателя тема конфликта между человеком и враждебным ему буржуазным обществом, даже взятая достаточно узко, главным образом в плане духовного одиночества человека, представляет значительный интерес» (В. Гривнин) [22, 220].

Б. Л. Сучков относит Абэ Кобо к числу художников-реалистов, пристально исследующих те процессы, которые превращают человека в собственническом обществе в «своего рода автомат, делают его потребителем, рабом вещей» [47, 60].

Как мы видим, у книги Абэ Кобо много защитников, но не меньше и нападающих на нее. Спор идет главным

образом вокруг вопроса о связях, вернее, о разрыве творчества Абэ Кобо с национальной художественной традицией, а также о социальной значимости образа песка. Сам Абэ Кобо в интервью «Литературной газете» отказался интерпретировать «Женщину в песках», сославшись на потерю интереса к уже изданным работам, желая, вероятно, предоставить читателям возможность вынести собственные суждения о романе.

Идея романа формировалась в сознании писателя давно, она вызревала в первом крупном произведении Абэ Кобо повести «Стена» («Кабэ», 1951). Повесть была удостоена премии имени Акутагава. Однажды утром господин Карма потерял лицо и превратился в визитную карточку. Вместо героя на службу отправляется визитная карточка, которая становится его официальным лицом. Настоящего господина Карма уже нигде не признают. Происходит трагический разрыв между именем, которое легко можно заменить порядковым номером, и человеческой личностью. Человек отчуждается от самого себя, он окружен непроницаемой «стеной», подчас невидимой и расчлененной, но закрывающей ему путь к свободе. С образом враждебной человеку «стены» связаны основные коллизии в романах Абэ Кобо.

В книге «Женщина в песках» символическая «стена» возникает перед героем в образе песка. Скромный служащий Ники Дзюмпэй коллекционирует насекомых. У него одна мечта — открыть новый биологический вид, вписать свое имя на века в энтомологический атлас и тем самым как-то утвердить себя в жизни. И вот герой оказывается пленником глубокой песчаной ямы, из которой невозможно выбраться. Чем яростнее он атакует песчаные стены, тем меньше у него шансов выйти на свободу. Обитатели деревни обманом завлекли Ники в яму, вынудив его тем самым разгребать вместе с ними песок, ежечасно грозящий засыпать их жилища. Отчаявшись, Ники подчиняется судьбе, разделяя свою тяжкую долю с некоей одинокой женщиной. Изолированный от мира, он ведет бесплодную борьбу со слепой силой стихии, казалось бы, его существование теряет всякий смысл и неоткуда ждать спасения — ситуация, характерная для многих экзистенциалистских романов. Само название книги — «Женщина в песках» — как будто сближает ее с модернистской литературой, фетишизирующей понятие

«человек-песчинка», навязывающей личности безволие, слепое повиновение обстоятельствам.

Но Абэ Кобо не ограничивается конструированием «замкнутой» модели, кроме того, и это главное, его герой, в сущности, противопоставлен «женщине-песчинке», не уподобляется ей, не имеющей даже собственного имени. Поначалу кажется, что он уже сломлен судьбой, становится рабом ситуации. Но за внешней событийностью читатель улавливает скрытую сюжетную пружину, стимулирующую героя поколебать незыблемость «стен». Ники Дзюмпэй не теряет надежды выбраться из ямы, он открыл для себя закон движения песка, рациональное применение которого приведет его к воде, обновляющей жизнь. Так из силы, безраздельно господствующей над человеком, песок превращается в объект активного практического исследования.

Этот поворот сюжета, несомненно, противоречит традиционному отношению японцев к природе. Гармоничное слияние человека и природы, культивируемое традиционной эстетикой, исключает какое-либо их противоборство. В «Женщине в песках» нет гармонии между стихией и человеком, равновесие их явно нарушено.

Природа в романе сравнивается со зверем («Песок, как кровавый зверь, присасывается к телу»), это грозная разрушительная стихия («И этот дом тоже почти мертв... Его внутренности уже наполовину сожрал проникающий всюду своими щупальцами, вечно текущий песок... Песок, не имеющий своей собственной формы, кроме среднего диаметра в одну восьмую миллиметра... Но ничто не может противостоять этой сокрушительной силе, лишенной формы...» [8, 40]). Чтобы не оказаться раздавленным слепой силой стихии, человек должен ежечасно вступать в единоборство с ней. Мир природы предстает у Абэ Кобо не в поэтических связях, не как объект возвышенных лирических переживаний, а во всей конкретности своего материального бытия. В романе «Сожженная карта» предрассветный крик петуха, не раз воспетый в классической поэзии, Абэ сравнивает с искусственным металлическим голосом («Где-то пропел петух, словно раздался звук свистка из жестянки, засунутой в горло коровы»). Героя романа «Женщина в песках» Ники Дзюмпэя интересуют физические свойства природной субстанции, одиночество среди песка не вызывает у не-

го тоски, грустных воспоминаний о прошлом. Ему не свойственна мечтательная созерцательность. В песчаной яме герой сооружает «лабораторию» по изучению свойств песка, законов его движения.

Нарушение традиционного соотношения природы и человека дало повод некоторым критикам говорить о пресечении традиции в творчестве Абэ Кобо. Американский исследователь Моррис отмечает, что в романах Абэ «почти не чувствуется ничего японского», что «японские традиции в них представлены крайне слабо» [см. 158, 22]. Между тем мироощущение героев Абэ Кобо отражает те разительные перемены, которые происходят в сознании японцев современного индустриального общества. Их подход к природе подчеркнуто рационалистичен, они воспринимают мир как арену человеческой деятельности, усматривая прелесть природы в «физической гармонии и точности... или, наоборот, в безжалостном сопротивлении... попыткам человека познать ее» [8, 134]. Но Абэ Кобо разрушает прежние традиции в литературе, чтобы внести новые, обусловленные переменами, происходящими в мире и в сознании людей.

Отрывая творчество Абэ Кобо от национальной почвы, превратно толкуя идейный смысл «Женщины в песках», критика порой относит писателя к числу последователей Кафки, Сартра. Предельная, граничащая с фантастикой сконцентрированность «пограничной ситуации» (человек, обреченный на существование в песчаной яме), доведенное почти до абсурда господство случайности, рока, которые нельзя ни предвидеть, ни устранить, естественно, рождали аналогии с Кафкой. Были критики, которые упрекали писателя в том, что он создал антигероя, «беспомощного пораженца». Но это лишь внешняя сторона событий, происходящих в романе, за которыми скрываются воля героя, способная противостоять ситуации, и напряженная работа мысли.

Отношения между Ники Дзюмпэем и обитателями странной деревни строятся вначале по принципу «семантического антиполя»: он противопоставлен всем остальным, у него нет контакта с людьми, его насильственно заставляют работать. Герой изо всех сил стремится вырваться на свободу, отплатить всем сполна. Он вынашивает план мести — «поджечь деревню, или отравить колодцы, или понаделать ловушек и по одному сбросить в

песчаные ямы всех, кто виноват в его злключениях» [8, 140]. И вот ему представился случай осуществить задуманное.

Обнаружив гидродинамические свойства песка, Ники Дзюмпэй изобретает нехитрый прибор для получения воды. Отступил страх перед жаждой. Теперь он обретет независимость, кроме того, ему представляется возможность использовать свое изобретение для долгожданной мести. Из жертвы Ники мог бы превратиться в палача. Но этого не произошло — герой находит дорогу к людям. В яму спущена веревочная лестница, Ники может уйти, но он остается, сознавая нужность своего открытия людям.

«Спешить с побегом особой необходимости нет. Теперь в его руках билет в оба конца — чистый бланк, и он может сам, по своему усмотрению, заполнить в нем и время отправления, и место назначения. К тому же его непреодолимо тянет рассказать кому-нибудь о своем сооружении для сбора воды. И если он решит это сделать, благодарнее слушателей, чем жители деревни, ему не найти. Не сегодня, так завтра он кому-нибудь все расскажет» [8, 171].

Этот абзац выделен в книге как самостоятельная заключительная глава, это — идейный итог произведения, исполненный глубокого смысла. Ники не похож на героев Кафки, «всеми фибрами ощущающих свою обособленность от жизни, неслитность с нею» [92, 16].

Возвращение героя в яму и его решение рассказать о воде людям, которые были еще вчера его тюремщиками, вызвали разноречивые отклики в критике. Некоторые увидели в этом примирение героя с ситуацией, его окончательное превращение в раба. С таким утверждением согласиться трудно. Собственно говоря, герою незачем возвращаться туда, откуда он пришел, где «свободный человек затыкает уши, чтобы не слышать истошных криков о помощи, доносящихся из сточных каналов и выгребных ям» [8, 122].

Ему некуда идти — почти как в знаменитой повести Акутагава Рюноскэ «В стране водяных» («Каппа», 1926), где герой, вернувшись из фантастической страны чудовищ в Японию, к людям, к реальной жизни, сходит с ума. Но развязка романа «Женщина в песках» лишена трагической безысходности. Возвращение героя в яму не

означает его морального краха, напротив, это начало его нравственного возрождения. «Перемены, происшедшие в песке, были в то же время и переменами в нем самом», — констатирует автор. Какие же это перемены? Находясь в яме, Ники Дзюмпэй видел скорее всего «не песок, а лишь отдельные песчинки». Но вот он раскрывает как бы вторую природу песка, его «идею» — отрицание стабильности, застоя. Песок есть само движение.

Точно так же, наблюдая за жителями деревни, Ники Дзюмпэй начинает видеть их настоящее лицо. «До сих пор деревня была для него лишь палачом или бесполезным хищным растением, прожорливой актинией. Себя же он считал несчастной, случайно схваченной жертвой. Однако жители деревни считали, что именно они брошены и покинуты всеми... Значит, поскольку он принадлежал к тем, кто причиняет им вред, выставленные деревней клыки были направлены на него. Он еще ни разу не думал так о своих отношениях с деревней» [8, 159—160]. Теперь ясно, что герою не за что мстить им, — в их отчужденном существовании, как в зеркале, отразилась его собственная доля. Чувство общности судьбы помогает Ники установить внутренний контакт с такими же, как он, обездоленными людьми. Сооружение приспособления для сбора воды в лесчаной яме становится мостом, соединившим героя с «другими». «В песке вместе с водой он словно обнаружил нового человека» — таков идейный итог романа. В идее, утверждающей человеческий разум, возможность взаимопонимания и объединения людей даже в «пограничной ситуации», заключен сокровенный смысл «Женщины в песках», свидетельствующий о различии творческих позиций японского писателя и Кафки.

Когда корреспондент «Литературной газеты» в беседе с Абэ Кобо сказал, что некоторые критики усматривают в его творчестве черты сходства с Кафкой, Абэ заметил: «На вашем месте я назвал бы скорее Гоголя» [97], стремясь, вероятно, подчеркнуть реалистическую основу картины, созданной силой его художественного воображения, путем ее сближения с фантастикой Гоголя, автора «Носа» и «Портрета».

Взаимоотношение индивидуума и общества — проблема, неизменно волнующая Абэ Кобо, оказывается и в центре романа «Чужое лицо».

Понятие индивидуума, суверенной личности как ос-

новой ценности бытия в своем законченном виде пришло в Японию из Европы после половинчатой буржуазной революции Мэйдзи. Буржуазия быстро пошла на компромисс с феодалами — ломка старого уклада не была радикальной. Нравственный принцип, утверждающий суверенные права личности, был встречен враждебно в правящих кругах Японии. В этих условиях индивидуалистические тенденции сыграли в известной степени положительную роль в борьбе за утверждение личности современного человека, в освобождении его от оков полufeодальных общественных и семейных установлений. Однако после войны, особенно в 60-е годы, явно обозначилось стремление абсолютизировать индивидуализм, литераторы поголовно увлеклись рассуждениями об автономной личности, о независимом «я», стоящем над людьми и обществом.

...В химической лаборатории вследствие эксперимента происходит взрыв. Изуродован человек. Под бинтами и темными очками, скрывающими келоидные рубцы, исчезает его лицо. И сразу меняется отношение к нему окружающих, его избегают, от него отдалается даже жена. Разъединенный с людьми, он оказывается в полном одиночестве. Тот факт, что все это происходит не с каким-нибудь безродным бродягой, а с человеком общественно полезным, руководителем одного из солидных институтов химических исследований, лишь усиливает идею абсолютности отчуждения в буржуазном обществе.

Герой тянется к людям, его решение сделать маску, искусственное лицо, — отчаянная попытка найти путь к жене, людям. Но маска ему не помогла. Безысходность одиночества рождает ожесточенность, мстительность. «И стоит температуре моего ледяного одиночества чуть понизиться, — рассуждает герой наедине с собой, — как все узы, связывающие меня с обществом, с треском разорвутся и я превращусь в чудовище... Если мне суждено превратиться в чудовище, то какого рода чудовищем я стану, что натворю?» [8, 224].

Ад песчаной ямы не превратил Ники Дзюмпэя в человеконенавистника, он находит тропу к людям. А если распадение связей с людьми приводит героя к противоположному результату? Может ли самоутвердиться человек, превратившийся в «чудовище»? В романе «Чужое лицо» сделана попытка ответить на этот вопрос.

Маска освобождает героя не только от социальных связей, но и от всяких моральных обязательств. Он вне общества и не подвластен внутренней контроле совести. В нем пробуждаются инстинкты убийцы и насильника, он насилует даже собственную жену. Правда, иногда герою приходит в голову мысль сорвать маску, но эгоцентризм берет в нем верх. Став сверхчеловеком, он сжигает последние мосты, связывающие его с людьми. В конце книги герой, спустив предохранитель пистолета, поджидает за углом жертву.

Роман «Чужое лицо» также вызвал борьбу мнений в японской критике. Одни, как, например, критик Китамура Ко, видят в книге отход от реализма (отчуждение с позиции самоотчужденного индивида), другие, как Окуно Такэо, именно в этом усматривают актуальность творчества Абэ Кобо.

В книге «Отражение и действие» немецкий исследователь Хорст Редекер справедливо замечает, что отражение отчуждения может быть и реалистическим, как у Томаса Манна и у некоторых других, и декадентским, как у Джойса, Беккета и других. Важно выяснить, с каких позиций писатель отражает отчуждение, попадает ли сам автор вместе с героем в плен отчуждения. «Нетрудно заметить, — пишет Г. Злобин в предисловии к русскому изданию романа Абэ Кобо, — что многие центральные мотивы романа — одиночество человека и отчуждение, проблемы вины и свободы и другие — прямо перекликаются с соответствующими категориями философии и художественной практики экзистенциализма и его эпигонов. Однако, черпая средства из арсенала экзистенциалистской литературы, Абэ Кобо ведет полемику с некоторыми ее положениями. Для типичного героя западной прозы характерно „онтологическое“ одиночество, то есть одиночество, проистекающее из той очевидности, что на свете есть лишь одно мое „я“, а все остальное — не мое, чужое, и это „я“ — смертно. Герой Абэ Кобо тоже безмерно одинок, но не из-за „абсурдности“ человеческого существования, а в силу обстоятельств вполне конкретных и в основе своей социальных» [36, 16].

В самом деле, Абэ Кобо прямо указывает в своем романе, что чувства одиночества «порождают абстрактные отношения, возникающие оттого, что все окружающие —

враги» [8, 291]. Очень важна в этом отношении функция маски, которая дала возможность герою лучше изучить буржуазное общество. Результат его наблюдений страшен: «Люди целиком посвящают себя тому, чтобы опустить на лицо железную штору, запереть ее на замки и не дать чужому проникнуть внутрь» [8, 357]. Само государство — некая огромная маска и производитель масок для ширпотреба.

В романе есть вставная повелла о девушке из Хиросимы — жертве облучения во время атомной бомбардировки. Правая сторона ее лица безжалостно искромсана келоидными рубцами. Герой вспоминает о ней сразу же после получения письма от жены, в котором она упрекает его в бездействии («Хотя ты и надел маску, все равно ничего не смог сделать. Не смог сделать ни хорошего, ни плохого» [8, 354]). Вспоминает потому, что судьба девушки «слишком касалась и его». Как и он, девушка отчаянно искала путь к людям. Ей сочувствовали, но это лишь раздражало ее, рождая ощущение безнадежности («Не будет ничего неожиданного, если в один прекрасный день эта девушка в порыве отчаяния обольет кислотой нетронутую половину лица и сделает ее такой же, как обезображенная» [8, 361]).

Но девушка все ждала чего-то... Чтобы прекратить ожидания, она поехала с братом к морю. Поездка обернулась для нее личной трагедией. Прелюбодеяние с братом, продиктованное острым желанием почувствовать себя любимой, не принесло ей ощущения счастья, и девушка покончила с собой...

Трагическая судьба девушки нагнетает в романе атмосферу всеобъемлющего отчуждения. Выявляя социальную обусловленность самоотчуждения личности, автор и сам вместе с героями попадает в плен отчуждения. В интервью «Иностранной литературе» Абэ Кобо утверждал: проблема отчуждения «всеобщая, выходящая за рамки социального устройства. Если даже построить идеальное общество... то проблема коммуникации с другими будет, может быть, еще острее» [см. 36, 68].

В романе «Чужое лицо» писатель упустил из виду тропу к людям, которую обрел герой «Женщины в песках». Безусловное достоинство творчества Абэ Кобо, проявившееся в его социально-критической направленности, сопряжено с некоторыми потерями. Путь писате-

ля не прямолинеен, его идейная платформа не свободна от противоречий.

Творческий путь Нома Хироси, одного из крупнейших современных писателей Японии, его эволюция от модернизма к «тотальному роману» заслуживают особого внимания.

Еще в середине 30-х годов, будучи студентом отделения французской литературы Киотоского университета, Нома Хироси находился под глубоким влиянием французского символизма. Его художественное сознание сформировалось в душную пору милитаристского угара, когда пролетарское литературное движение было разгромлено, а лозунг «литературного возрождения» («бунгэй фукко»), с которым выступила горстка энтузиастов, уже не мог поднять писателей на открытую борьбу с нарождающимся фашизмом. Начинающему писателю были близки умонастроения Бодлера, тяжело пережившего крушение своих иллюзий после поражения революции 1848 г.

Первая повесть Нома Хироси, «Темная картина» («Курай э», 1946), была посвящена японской интеллигенции, испытывающей нравственный разлад с действительностью. Герой повести — Фукай Синскэ, студент университета, увлеченный передовыми идеями эпохи. Вглядываясь в картину нидерландского живописца Брейгеля, на которой изображена лишь дикая метель, «без трав, без деревьев, без плодов», Фукай проникается сочувствием к обездоленным. В минуты душевного подъема он готов даже выступить в их защиту, но тут же его одолевают сомнения — у него нет мужества выйти на улицу с красным знаменем, как его товарищи. «Темная картина» Брейгеля, возникающая в повести не однажды, выступает как символ и ассоциируется не только с мрачной атмосферой окружающей действительности, но и с беспросветностью душевного состояния героя. Внутреннее смятение интеллигента-одиночки перед наступлением реакции, его бесплодное стремление к самосовершенствованию, психологические процессы, происходящие в глубине его души, интересуют писателя в первую очередь. Его творческому замыслу был близок джойсовский метод «поток сознания».

Повесть «Темная картина» принесла Нома Хироси литературную известность, однако ее идейный итог не

удовлетворил автора. Сознанием писателя, оказавшегося в водовороте бурного предвоенного десятилетия и военных лет, овладевает страстное желание создать художественную летопись о поколении 30-х годов. Тем не менее последующие произведения Нома Хироси — рассказы «Красная луна на лице» («Као-но нака-но акаи цуки», 1947) и «Чувство крушения» («Хакай канкаку», 1948) — показывают, что вниманием автора по-прежнему владеет «внутренняя действительность» человека, опустошенного войной. В сознании человека, изолированного от общества, война — всего лишь кошмарный сон. Однако жизнь заставляет писателя осмыслить «гигантский масштаб войны, изменившей социальную структуру мира». Он сам указывал на недостатки «Чувства крушения»: «Произведение страдает односторонностью. Конечно, я хотел показать, как война искалечила человека и теперь, когда раны ее заживают, снова толкает людей на преступление. Но вопрос о том, как социальная структура влияет на судьбы людей, здесь вовсе не рассматривается» [217, с. 2, 264]. Так, узость модернистской эстетики пришла в противоречие с расширяющимся социальным кругозором писателя.

В статье «О моих сочинениях» (1948) Нома Хироси подвергает сомнению свой метод изображения человека. «До сих пор мои произведения носили экспериментальный характер, — писал он. — Думаю, что пора мне выбраться из области эксперимента и создать роман с цельной структурой. Но я еще чувствую неуверенность в себе, творческие сомнения продолжают терзать меня. Под влиянием Сартра и других я шел окольным путем, но теперь меня очень интересует писательская судьба Арагона» [217, т. 2, 264—265].

Остановимся вкратце на отношениях Нома Хироси к творчеству Сартра, чтобы выяснить, в каком направлении шли поиски японским писателем новых путей в литературе.

В статье «О романе» (1948) Нома Хироси признавал, что, создавая художественный образ, он всегда сталкивается с трудностями — у него нет еще той точки, на которую можно опереться, изображая человека. С этих позиций Нома Хироси интересуют и произведения Сартра. Творчество Ж.-П. Сартра глубоко запало в души той части японской интеллигенции, которая заражена ядом от-

чуждения. Но ведь Сартр заявлял и о том, что художник не должен ничего упускать из действительности. Его горячий интерес к важнейшим событиям современности, к социальным коллизиям послевоенной Франции импонировал японским литераторам, стремящимся осмыслить ситуацию в собственной стране после поражения японского милитаризма. Сартровский роман страдал и существенными недостатками, без преодоления которых нельзя было сделать поворот в сторону художественного реализма. Полемика с экзистенциализмом Сартра занимает значительное место в литературно-критических работах Нома Хироси.

«Сартр правильно поступает, когда пытается представить человека одновременно извне и изнутри... — пишет Нома Хироси. — Однако он видит человека по-экзистенциалистски, он не свободен от влияния Пруста и Джойса. У Сартра нет твердой позиции относительно общества будущего... Без ясного видения будущего человек не может глубоко осмыслить настоящее» [217, т. 1, 16]. Нома упрекает Сартра в том, что тот, хотя и говорит постоянно о выборе, сам не в состоянии сделать выбор, ибо, не приемля буржуазную жизнь, он не знает путей разрешения социальных противоречий. Позиция дуализма, по мнению японского писателя, мешает Сартру увидеть «образ будущего, основанного на научном материалистическом монизме». Нома приходит к убеждению в истинности марксистского мировоззрения и с этих позиций пересматривает эстетику модернизма.

В работе «Теория романа и воображение у Сартра» (1968) Нома Хироси подвергает сомнению сартровскую феноменологию сознания, которая ведет в конечном счете к разрыву бытия и сознания, ибо художественная действительность мыслится как объект ирреальный, «существующий вне времени и пространства. Произведение искусства ирреально, утверждает Нома, только в смысле его материальной неадекватности действительности, в противном случае, лишенное права на вымысел, художественный отбор и синтез явлений жизни, искусство утратило бы свою специфику. Большое внимание уделяет Нома Хироси незаконченной трилогии Сартра «Дороги свободы», которую японский критик называет «тотальным романом», поскольку в ней предпринята попытка исторического подхода к событиям второй мировой войны. Од-

нако характерные для экзистенциализма ситуации трилогии не позволяют герою постигнуть смысл исторических свершений. В разорванном сознании Матье Делярю война — проявление извечной абсурдности мира. В 1967 г. в беседе за круглым столом, организованной редакцией журнала «Гундзо», отвечая на вопрос: «Почему „Дороги свободы“ остались незаконченными?», Сартр сослался на «сложность послевоенных ситуаций, где властвует мрак, а человеку приходится идти ощупью». Иными словами, Сартр говорил о невозможности «тотального романа» в наши дни. Нома Хироси считает доводы Сартра неубедительными и приходит к выводу, что экзистенциализм не способен до конца осмыслить человеческое существование в капиталистическом обществе, а иррациональный мир джойсовского «Улисса» — «вздор, ибо он лишен материальности» [217, т. I, 15]. Вместе с тем Нома Хироси отдает должное мастерству Джойса и Пруста и считает нужным использовать их достижения в области психологического анализа.

Японский писатель интересуется марксистским учением о человеке, в основе которого лежит положение о том, что «сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей деятельности она есть совокупность всех общественных отношений» [1, 3]. В статье «Как изображать человека?» (1949) Нома Хироси подчеркивает необходимость постоянно возвращаться к исходной точке марксистской концепции человека.

Тяготение японского писателя к социальному анализу, а тем более его приобщение к коммунистической идеологии, разумеется, вызвали недовольство буржуазной критики, относящейся крайне недоверчиво ко всему, что выходит за пределы установленного ею диапазона. По мнению Хания Ютака, «Чувство крушения» Нома Хироси явилось эпохальным произведением благодаря тому, что автору удалось впервые в послевоенной японской литературе показать отчужденную личность, «человека внутри себя». И если бы по этому пути развивалась демократическая литература, к которой примкнул в конце 40-х годов Нома Хироси, она вполне отвечала бы духу современности. Однако, с сожалением констатирует Хания Ютака, Нома Хироси, как и другие, изменил себе и не использовал возможности внести свой вклад в художест-

венную трактовку современного человека. Он говорит: «Нома Хироси предал забвенню творческий принцип „Чувства крушения“ и, к великому сожалению, отошел назад к традициям старой пролетарской литературы» [272, 44]. Хёдо Масаноскэ, автор монографии о творчестве Нома Хироси («Нома Хироси рон», 1971), назвал этот качественный перелом в творчестве писателя «непредвиденной метаморфозой» [274, 127]. А сам Нома Хироси объясняет свой поворот к марксизму как закономерность, к которой привел его собственный жизненный опыт, особенно в годы войны. В статье, включенной в книгу «Поиски человека», Нома Хироси пишет о том, что искалеченную войной человеческую натуру сможет исцелить не религия, не милосердие Христа, а «любовь коммуниста», преобразующего действительность. Нома Хироси обращается к социалистическим идеям, и это наполняет его концепцию «тотального романа» глубоким социальным содержанием.

Творчество Нома Хироси конца 40-х—60-х годов показывает, каким трудным и мучительным оказался путь восхождения к «тотальному роману» «Круг молодежи» («Сэйнэн-но ва», 1970). Работа над ним началась еще в 1947 г., когда автор находился в плену модернистской поэтики. В 1950 г., опубликовав две части первого тома романа, Нома Хироси надолго прерывает работу над ним. Задумав создать многотомный цикл романов о духовных исканиях японской интеллигенции предвоенных лет, Нома Хироси, вероятно, почувствовал, какие композиционные и другие трудности порождает эта «цикличность», слабо разработанная в японской литературе. Необходима была подготовительная работа, и он пробует создать роман на более локальном материале. В 1952 г. вышел роман «Зона пустоты» («Синку титай»), который принес автору широкую литературную известность.

Еще в годы войны, служа в армии, Нома Хироси обдумывал антимилитаристский роман. «Во время войны, — писал он, — я постоянно думал, что надо писать о войне, писать романы, разоблачающие военщину... Каждый раз, когда меня подвергали самосуду, я испытывал жгучую ненависть к милитаризму, и я поклялся, что не умру, пока не изобличу истинную сущность японской армии» [214, 39].

Жизненный опыт и наблюдения рядового Нома Хи-

роси, участника боев в Северном Китае и на Филиппинах, узника осакской военной тюрьмы, во многом определили его становление как писателя, легли в основу многих его книг, в том числе романа «Зона пустоты» — одного из лучших произведений послевоенной японской литературы. Замысел книги раскрывает сам автор: «В этом романе я хотел показать содержание и структуру японской армии. Я писал о том, как армия убивает в человеке все человеческое и превращает его в верноподданного солдата. В качестве объекта изображения я избрал интендантскую роту — эту пустотную зону, где даже дышать нечем» [цит. по: 274, 130].

Автор сразу вводит читателя в курс событий: «Отбыв двухлетнее заключение, ефрейтор Китани вернулся из военной тюрьмы в свою роту. За это время все в полку переменилось... Большинство солдат одного с ним призыва отправили в Центральный Китай; в полк прибывали необученные резервисты различных категорий и новобранцы из студентов» [71, 21]. История «преступления» солдата Китани, его заключения в поисках виновника своих страданий с целью отомстить тому составляют сюжет книги. Действие происходит в казарме одной из рот запасного учебного полка интендантской службы на территории Японии. Автор находит точную характеристику казармы, в которой заперто небольшое подразделение японских солдат: «Казарма есть пространство в один гектар, огороженное уставами и забором, и включает абстрактное сообщество, созданное путем принуждения. Находясь в казарме, люди лишаются всех прав на человеческие потребности и становятся солдатами» [71, 187].

В казарме нет воздуха, это — «зона пустоты», где царят патологическая ненависть и животный страх, где уничтожают все человеческое в человеке, чтобы превратить солдата в покорного и в то же время жестокого зверя.

«Душу из меня уже вынули. Я перестал быть самим собой. Даже когда меня бьют, как собаку, мне все равно, только рука сама собой поднимается, чтобы защититься от удара».

«Не думал я, что стану таким. Все выворачивается наизнанку».

«Ботинки словно гири, одежда висит мешком. Все за-

грубело, зачерствело. Матушка... Опять сегодня стреко-чут цикады, эти цикады...» [71, 327].

В этих отрывочных записях, которые вел солдат Анд-зай, бывший студент, действительность выступает со страшной обнаженностью. Воспитание верноподданно-го солдата, призванного «служить верой и правдой им-ператору», как гласит одна из «пяти заповедей», начи-нается со зверского избиения. Новобранцев бьют старо-служащие солдаты, а над ними кулак офицера, коман-дира роты и т. д., бьют, чтобы выбить «дурь» у солдат, испытывая при этом какое-то животное наслаждение. Важно отметить, что в этих наблюдениях над страшной картиной жизни казармы заключена основная идея про-изведения — показ сущности освященной традицией си-стемы «воспитания» японской армии, нуждающейся в хорошо отрегулированной машине для захвата чужих земель. «Мобилизация духа народа» — этот лозунг воин-ствующего «японизма» предусматривает духовную сте-рилизацию нации. Книга подводит читателя к важным художественным обобщениям: Япония, порабащившая другие страны, в конечном счете порабащивает собствен-ный народ.

Казарменную жизнь, изображенную в романе Нома Хироси, старейший писатель Масамунэ Хакутё сравни-вал с «картиной ада» [178, 102], а критик Сасаки Киити с каторжной тюрьмой, показанной Достоевским в «Запи-сках из мертвого дома» [241, 16]. Но сразу бросается в глаза жанровое различие произведений Достоевского и Нома Хироси. Достоевский строит рассказ как достовер-ную запись непосредственно увиденного и пережитого во время своего четырехлетнего пребывания в Омском остро-ге и этим достигает художественной убедительности. Очерковая форма «Записок» определялась творческим замыслом автора. Не случайно и обращение Нома Хиро-си к жанру романа. Вместо документально точного, про-токольного воспроизведения событий и людей, с которы-ми сам писатель сталкивался во время военной службы и тюремного заключения, Нома Хироси задумал создать роман с таким сюжетом и героями, который явился бы художественно емким обобщением большой впечатляю-щей силы. Автобиографически-очерковая форма, а тем более жанр «ватакуси сёсэцу» не подходили для реше-ния этих задач.

«Я обращал большое внимание на сюжетостроение, желая решительно преодолеть недостаток „ватакуси сё-сэцу“. Писатель не копирует жизнь человека, а художественно воссоздает ее. Не копировать действительность, а понять сущность, скрытую в ней... В этом, я думаю, предназначение художника», — пишет Нома Хироси в заметке «Закончив роман „Зона пустоты“» [217, т. 1, 52].

Роман «Зона пустоты» был настоящей жизненной школой реализма для Нома Хироси. Избрав в качестве сюжетного узла злключения солдата Китани в поисках виновников своих страданий, Нома воссоздал неприглядную картину японской армии со свойственными ей продажностью, коррупцией, грызней в офицерской среде, полнейшим произволом и издевательством над солдатами, обнажил сущность армии фашиствующей Японии. Автор проявил умение насытить повествование, говоря словами Горького, «подлинной выдумкой художника, которая позволяет читателю вникнуть в самую суть стихии» [21, т. 29, 442].

Писателя не только интересуют условия казарменной жизни солдат, он ищет те подспудные силы, которые способны оказать сопротивление чудовищной военной машине. Герои книги отнюдь не безлика, стихийная масса, лишенная всякой воли к свободе.

В романе поднимается важнейшая проблема соотношения интеллигенции и народа. Постепенно в центр повествования перемещаются взаимоотношения ротного писаря Сода, бывшего студента, изучавшего историю и экономические науки, и солдата Китани, сына разорившегося крестьянина. Сода отчетливо понимает сущность японской армии, уродующей человеческую природу, и ненавидит ее, но не может ничего изменить. Сознвая свое бессилие, он тянется к сильным натурам, в чьих жилах течет бунтарская кровь. Он сознательно сближается с бывшим каторжником Китани, старается во всем помочь ему, так как чувствует, что «кулак Китани разобьет и „пустотную лампу“» [71, 324].

Но полного взаимопонимания между ними так и не установилось. Китани жаждет мести, но сам не способен додуматься, кто виноват в его несчастьях. Сода тоже не может указать ему на истинных виновников его страданий. Это означало бы разоблачение императорской армии изнутри: Китани стал жертвой грязных интриг офи-

церов. Сода опасается последствий, боится тюрьмы и не осмеливается сказать правду. Китани, узнав, что его снова отправляют на фронт, и, не зная, кому отомстить, в слепой ярости устраивает самосуд над такими же, как он, солдатами. Он выстроил взвод и бьет всех подряд. Не избежал общей участи и Сода. Позже, вспоминая это побоище, Сода подумал, что он заслужил пощечину от Китани. Это был, по существу, суд над интеллигенцией военных лет, трагически оторванной от народной почвы. Принцип художественной оценки идей и поступков героя в соотношении с самосознанием народной массы был важным достижением Нома Хироси — реалиста.

«Зона пустоты» отразила перелом в мировоззрении японского писателя. Критик Сугиура Мимпэй писал: «Непреклонная воля Нома Хироси достойна восхищения. Он было глубоко погряз в болоте послевоенного декаданса, но не только не был морально сломлен, но и заново возродился» [цит. по: 241, 17]. Вдохновляясь передовыми идеалами эпохи, Нома Хироси достигает высот реалистического искусства. В конце 50-х годов, отвечая на вопросы журнала «Гундзо», подавляющее большинство японских читателей признало роман «Зона пустоты» лучшим произведением послевоенной отечественной литературы. Однако нашлись критики вроде Такэи Тэруо, которые утверждали, что после «Крушения чувств» Нома Хироси, изменив себе, примкнул к революционному лагерю и, руководствуясь ошибочной теорией народной борьбы, сбился с пути подлинной литературы. В статье «Послевоенная литература и авангардисты» (1956) Такэи писал, что «Зона пустоты» является свидетельством падения Нома Хироси как художника [см. 278, 618]. Роман «Зона пустоты» получил признание не только у себя на родине, но и за ее пределами. Он переведен на многие западные и восточные языки — французский и голландский (1954), английский (1956), польский (1957), русский (1960), чешский (1963), венгерский (1964), китайский (1959).

После «Зоны пустоты» объектом художественного исследования Нома Хироси становится финансовый мир послевоенной Японии. В 1959 г. вышел его роман «Игра на счастье» («Сайкоро-но сора»). Писатель точно обозначил время действия романа — с августа по октябрь 1957 г. Этот период отличался особой динамикой капи-

талистического развития и обострением социальных противоречий. Экономический бум, «бум Дзимму», названный по имени первого легендарного императора Японии, быстро сменился депрессией, вызванной товарным переизбытком. Действие романа сосредоточено на Кабутомати, одной из токийских улиц, где находится фондовая биржа — рычаг возрождающейся монополии. Описывая хитрую механику купли и продажи на рынке ценных бумаг, хищнические повадки обитателей Кабутомати, Нома Хироси как бы показывает изнанку японского капитализма.

В период работы над романом писатель основательно изучал научно-экономическую литературу, регулярно бывал на бирже. Изображенная в романе картина биржи — ожесточенная борьба мелких и средних маклеров против могущественных компаний, стремящихся к монополии на валютном рынке, — настолько достоверна, что даже автор книги «Десятилетняя история токийской биржи» (1963) Кубота Масабуми отмечал, что она полностью соответствует действительности. Изучая японское общество в социальном и историческом аспектах, Нома Хироси тщательно исследует отдельные человеческие судьбы, вовлеченные в водоворот капиталистической стихии. «Я вынашивал честолюбивый замысел охватить в своем романе финансовый мир Японии в целом, — писал он. — Передо мной возникали образы Ихара Сайкаку и Бальзака» [217, т. 2, 371]. Классик мировой литературы XIX в. не случайно упомянут рядом со знаменитым японским писателем XVII в., зачинателем «городской» литературы. Традиции Бальзака, давшие нам, по словам Энгельса, «самую замечательную реалистическую историю французского общества» [4, 405], не могли не сослужить полезной службы при создании романа, воссоздающего целостную картину эпохи.

Такие произведения, как роман «Игра на счастье» с его сложной структурой, разумеется, не могут быть созданы без предварительного «планирования». Метод «дзуйхицу», культивирующий стихийное начало, не сыграл бы в данном случае положительной роли. Записная книжка писателя свидетельствует о «муках планирования» — план романа претерпевал изменения вместе с его замыслом. Главный герой произведения Огаки Мотоо задуман как выходец из крестьян, делающий ком-

мерческую карьеру в столице. Однако вскоре автор отказался от первоначального решения, сделав Огаки Мотоо типичным детищем хищнического мира биржи, связанным самым своим происхождением с городской мелкобуржуазной средой. Это изменение привело, естественно, к ломке общего плана романа. Настоящее преуспевающего коммерсанта Огаки перемежается в книге ретроспекцией в его прошлое, призванное дать представление об истоках формирования характера дельца, безудержно стремящегося к наживе.

Огаки было десять лет, когда его отца забрали в тюрьму. Руководство текстильной фабрики, где тот возглавлял цех, оказалось замешанным в крупных аферах. Отцу Огаки предложили взять вину на себя. Жизнь свою он кончил в тюрьме. Огаки никогда не забудет похорон отца, лицемерного выражения соболезнования с тайной радостью, что умер наконец человек, хранивший тайну преступления. Едва успели справить поминки, как семья покойного перестали выдавать пособие. Так Огаки впервые столкнулся с «волчьим» законом жизни взрослых, а потом, движимый жаждой мести, сам овладел им. Он цинично играет в любовь с чахоточной Цунако, дочерью богатого буржуа, вымогая у нее деньги. Сколотив таким образом необходимую сумму, он начинает играть на бирже и довольно быстро наживает большое состояние. Огаки расчетлив и жесток по отношению к жертвам своих махинаций. Он становится грозой Кабутомати, где господствует принцип «человек человеку волк». Но азартная «игра на счастье», в которой преуспевает герой, не приносит ему настоящего счастья. Постоянная погоня за наживой вытравила в душе Огаки все человеческое. Празднуя свою первую коммерческую удачу, он рассуждает: «Конъюнктура на рынке постоянно меняется. Удар молотка — и появляются сотни разоренных, стоящих на краю гибели. Я вижу их предсмертные судороги... Но сострадания не будет» [215, 109].

Под стать Огаки и его компаньоны. Респектабельный на вид Миура Рюдзиро предпочитает нанести удар противнику из-за угла. Присваивая состояние своих жертв, он сколотил солидный капитал и стал во главе богатейшей акционерной компании. Редактор журнала «Мир новой экономики» Добэ также ничем не гнушается ради наживы. В зависимости от конъюнктуры на рынке меня-

ет «окраску» и директор коммерческого клуба «Надежда». Не случайно Огаки постоянно чувствует зыбкость почвы под ногами. Нервы его до предела напряжены. Он понимает, что капиталистическая биржа, ежечасно выбрасывающая тысячи обанкротившихся людей, в конце концов расправится и с ним.

Зловещий символ надвигающейся катастрофы — черный коршун, кружащий в небе над биржей в надежде поживиться падалью. Образ зловещей птицы появляется в романе не раз. Уже в начале книги она описывает круги над могилой отца Огаки — Огаки запомнил это на всю жизнь. Образ коршуна вновь возникает в сознании героя, когда обстановка на бирже благоприятствует ему, — одержав крупную победу, он проводит ночь у проститутки: «Тяжелый смрад исходит от оголенного трупа зверя. Хищные когти вцепились в мертвое тело и с силой разрывают мясо... Лежа с Норико в постели, Огаки вдруг увидел перед собой коршуна, спускающегося на дерево в горах Окиринэ. Он увидел когти, их мертвенно-пепельный цвет» [215, 155]. Коршун — неоднозначный символ в романе. Он не только предвещает надвигающуюся катастрофу, но и ассоциируется с нажитыми им на слезах и крови деньгами, от которых исходит трупный запах.

Активно включившись в борьбу мелких и средних биржевиков против четырех крупнейших акционерных компаний, объединившихся между собой, чтобы диктовать свои условия на рынке, Огаки поставил на карту все свое состояние. Выборы главного директора биржи усиливают накал борьбы. От исхода выборов зависит судьба обитателей Кабутомати. В эти минуты в сознании героя опять возникает образ коршуна. Даже во время любовных свиданий с женщиной он не может отделаться от назойливой мысли о птице смерти. Став жертвой коррупции политиканов, Огаки, пустивший по миру сотни людей, сам оказывается на краю гибели. Деньги, ставшие для него единственным мерилom отношений между людьми, покарали и его. «Игра на счастье» кончилась.

Создавая образ Огаки Мотоо, изображая его окружение, Нома Хироси, несомненно, опирался на бальзаковскую мысль о присущей человеку громадной энергии, превращающейся во враждебную ему силу в условиях

современного буржуазного общества. Мир, основанный на частной собственности, довлеет над героями, как «отчужденный дух». Результаты их деятельности превращаются в нечто враждебное по отношению к другим членам общества. Относясь к людям как к вещам, они и сами утрачивают качество человека. Всей логикой повествования автор подводит читателя к тому, что существуют люди иного склада, способные на борьбу за переустройство существующих общественных отношений, но в книге они не показаны. Интересно замечание Нома Хироси по этому поводу: «Иногда я думал ввести в роман героя, действующего с позиций профсоюза служащих биржи, но не сделал этого потому, что сама логика повествования приведет читателя к этому выводу» [217, т. 2, 378].

Ватанабэ Хироси относит роман «Игра на счастье» к числу тех произведений Нома Хироси, которые не получили широкого отклика в критике. Причину этого он видит в новизне материала и трудности его художественного освоения [124, 169]. Однако действительная подоплека замалчивания романа Нома Хироси другого свойства. В конце 50-х годов буржуазные критики подняли шумную кампанию против художественного реализма. Роман «Игра на счастье» показался им слишком «старомодным», он не соответствовал эстетическим канонам «современного» искусства модернизма. Заявление Нома Хироси, указавшего на связь своего романа с реалистической традицией Бальзака, разочаровало их. Сам же автор считает роман «Игра на счастье» одним из лучших своих созданий [217, т. 2, 372].

Было бы, однако, неверно представлять творчество Нома Хироси таким образом, будто, оттолкнувшись от модернизма, он шел столбовой дорогой к вершинам реалистического искусства. Писатель противоречив в своих литературных исканиях, что в определенной мере обусловлено и спецификой современного японского романа в целом, развивающегося в сложном взаимодействии реалистических и модернистских тенденций. Борьба за реализм часто ведется с переменным успехом. Роман Нома Хироси «Там находится мой обелиск» («Вага до-ва сокони тацу», 1961), опубликованный в период ожесточенной борьбы противоположных идейно-художественных систем, обнаруживает тенденции, уводящие писате-

ля в сторону от тех художественных завоеваний, которыми отмечены романы «Зона пустоты» и «Игра на счастье». «В романе „Там находится мой обелиск“ я поставил героя на точке пересечения буддизма и марксизма, стремясь переосмыслить современность», — писал Нома Хироси в заметке «Возле Храма вечной истины» (1962) [217, т. 2, 322]. В чем же заключалось это переосмысление современности?

Роман носит автобиографический характер, в нем отражен сложный процесс идеологических исканий самого автора. Время действия — 1935 год. «Я рано начал думать о неравенстве людей, богатых и бедных, — пишет Нома. — В пять лет я лишился отца. Вырос с больной матерью. Жизнь была тяжелой. И это, конечно, повлияло на формирование моего мировоззрения. Меня с детства приобщили к буддийской религии. Взрослые заставляли меня целыми днями сидеть неподвижно перед статуей Будды и читать молитвы. Я страшно боялся рассказов о чистилище и аде, куда попадают грешные люди после смерти. И стал думать о том, как избежать этого ужаса. Постепенно начал интересоваться материалистическим учением. Это было моим протестом против буддийской религии» [115, 57].

Кайдзука Соити, герой романа, родился в религиозной семье. Отец его был последователем учения Синрана (1173—1262), основателя буддийской секты Истинного Дзёдою, проповедующего аскетизм и веру в потусторонний мир. Он возглавил религиозную общину, насчитывающую свыше тысячи адептов. Гимназист Кайдзука заучивает каноны священных книг, а после смерти отца становится его преемником. Однако Кайдзука одолевают сомнения в истинности учения Будды, которое проповедует полное отречение от всего земного. И в душе героя начинает нарастать конфликт между естественными человеческими стремлениями и аскетической моралью буддизма. Он постоянно спорит с самим собою, нарушает заповедь буддизма, воспылав страстью к Такаэ — сестре своего друга. Природа берет верх над страхом перед божьей карой. Кайдзука продолжает «эксперименты». Он ворует яблоки в чужом саду и не испытывает при этом чувства вины. Ведь и священнослужители обкрадывают бедняков, покровительствуя богачам. Герой не стыдится своей правой руки, сорвавшей чужие ябло-

ки. «Я это сделал!» — радостно восклицает он. Страх перед муками ада отступил. Утрачена незыблемость веры. Начались поиски нового пути к истине.

Герой сближается с прогрессивно настроенной молодежью, посещает подпольный студенческий кружок по изучению «Капитала» Маркса. Сознательно совершает поступки, карающиеся религией, а затем анализирует их. Роман строится как нескончаемый процесс самоанализа отступника веры. Нельзя не заметить, что в книге доминирует крайне усложненный психологизм в духе Джойса. Внутренний мир личности приобретает самодовлеющий интерес, значение даже несущественных нравственных конфликтов слишком преувеличено.

Отвергая разумом буддийские догмы, Кайдзука сердцем все еще тянется к своему прошлому. Отрицая Синрана, он сознает вместе с тем, что не может отречься от него... В основателе секты Истинного Дзёдою герой видит мученика, гонимого официальной властью за веру. Синран, проживший двадцать лет среди бедных крестьян, деливший с ними невзгоды, вызывает у Кайдзука глубокую симпатию. Встреча с Ёсибата, придерживающимся левых взглядов и сохраняющим верность учению Синрана, — полное откровение для Кайдзука. Истину герой обретает в примирении марксизма и буддизма. «Обелиск» найден там, где эти учения сошлись в точке пересечения двух дорог, — таков идейный итог произведения.

«Лет восемь назад, — писал Нома Хироси, — я снова вернулся к учению Синрана, к отрицанию которого прилагал все усилия в молодые годы. В то время я подходил к религии очень лично, как к чему-то имеющему отношение только ко мне одному, тогда как проблема религии касается всех японцев. Исходя из этого, я стал пересматривать свои позиции по отношению к буддизму. Я думаю, что без правильного уяснения сущности буддизма, который до сих пор живет в глубине души японцев, нельзя понять те или иные их поступки», — писал Нома Хироси в заметке «Дневник моей души», опубликованной в газете «Майшити» от 3 июля 1966 г. «Лет восемь назад» — это 1958 год. Спустя два года он начал печатать роман «Там находится мой обелиск». Мысль о том, что буддизм оказал глубокое влияние на духовную культуру японцев, сама по себе верна, но писатель сбивается с пути, предлагая возродить религию в ее наиболее «про-

грессивном, так сказать, „демократическом“ духе, в котором пребывал буддизм в XIII веке, в эпоху Камакура» [287, 14].

Не будем сейчас спорить с выводами Нома Хироси. Предоставим слово другому представителю японской интеллигенции, видному философу Янагида Кэндзюро, который также прошел сложный путь идейной эволюции. Правомерно сопоставить жизненный путь Янагида и Кайдзука — героя романа: оба они были связаны с Киотским университетом, в середине 30-х годов начались их идейные искания. Янагида Кэндзюро находился под глубоким влиянием киотской философской школы, во главе которой стоял известный философ-идеалист Нисида Китаро. Молодого Янагида увлекли ирреальная философия, богоискательство. В первые послевоенные годы, испытывая симпатии к левому движению, Янагида в книге «Идеализм и материализм» («Юйсин рон-то юйбуцурон», 1947) пытается объединить лучшие, с его точки зрения, стороны обоих философских направлений и создать новую философию, которая указала бы правильный путь японскому народу. Вступая в спор о боге, он горячо говорит об «исторической миссии» религии: «Практической миссией религии должна быть защита пролетариата, — пишет Янагида, — религия должна посвятить себя освобождению угнетенных, в противном случае понятие религиозного гуманизма лишится всякого содержания» [107, 124]. Однако реальный жизненный опыт вносит существенную поправку в его миропонимание. В книге «Эволюция моего мировоззрения» («Вага сисоно хэнрэки», 1951) он подчеркивает, что, поскольку сегодня надо действовать в обстановке классовой противоположности буржуазии и пролетариата, в обстановке ожесточенной борьбы двух идеологий — материализма и идеализма, мы не можем стать на позиции «человечества вообще», как не можем стремиться и к примирению двух идеологий. В этом смысле не существует какого-то обособленного «японского пути» [107, 137—139]. Долгие и мучительные искания привели Янагида Кэндзюро к научному материализму. К этой истине он пришел, отталкиваясь от той точки пересечения двух дорог, на которой остановился Кайдзука. Их пути разошлись.

Затронув в романе «Там находится мой обелиск» одну из важнейших проблем японской литературы — проб-

лему выбора пути современным молодым человеком, Нома Хироси пришел к ложному выводу. Это еще одно свидетельство того, что переход талантливого художника, находившегося ранее в сфере модернистских влияний, на прогрессивные позиции представляет собой сложный, противоречивый процесс.

В 1970 г. Нома Хироси завершает грандиозный цикл произведений «Круг молодежи» («Сэйнэн-но ва»), над которым он работал двадцать с лишним лет. Цикл состоит из романов «Пышные краски» («Ханаяка-на сикисай», 1950), «Лицо сцены» («Бутай-но као», 1963), «Фасад, изнанка, фасад» («Омодэ-то ура-то амодэ», 1966), «Сфера тени» («Кагэ-но рёики», 1968), «Там, где бушует пламя» («Эн-но басё», 1970). Это многоплановое произведение посвящено духовным исканиям японской интеллигенции второй половины 30-х годов, когда вся страна оделась в зловещий цвет хаки и задыхалась от милитаристского угара. Нома Хироси создал широчайшее полотно целой исторической эпохи, в котором воплотилась его концепция «тотального романа».

Работа над циклом «Круг молодежи» шла с перерывом. В начале 60-х годов Нома Хироси пересмотрел замысел произведения и основательно переработал ранее опубликованные его части. Узкие рамки первоначального варианта книги, в котором преобладали черты «эгоромана», не вмещали его определившийся со временем эпический размах. «Зона пустоты» и «Игра на счастье», ставшие для писателя школой реалистического мастерства, облегчили создание цикла произведений, связанных единством творческого замысла, — жанр, наименее разработанный в японской литературе.

При сопоставлении первоначального и переработанного вариантов романа заметно стремление автора к расширению социального диапазона произведения, к углублению психологических характеристик героев. Изменения претерпевает и система образов. Ранее намеченный единый круг действующих лиц с главным героем Ябана Масаюки, выступающим в защиту угнетенной касты «эта», сменяется двумя противостоящими друг другу кругами — Ябана и Дайдо Идзуми, отступника от передовых убеждений. Столкновение и борьба этих двух полярных сил обуславливают динамику и драматизм происходящих в романе событий.

Эпизодическая, вспомогательная в первоначальном варианте фигура Дайдо Идзуми выдвигается теперь в центр произведения, посредством его образа автор стремится показать не только сложность пути интеллигенции, но и мир буржуазной коррупции. Вокруг Дайдо Идзуми группируются люди его социального круга. Важное место в романе уделено изображению отверженной касты «эта» с присущей ей социальной дифференциацией и внутренними противоречиями. Мелкие предприниматели и ростовщики, выходцы из касты «эта», антагонистически противопоставлены массе отверженных, борющихся за свое социальное и экономическое освобождение. Духовные искания японской интеллигенции 30-х годов сливаются с борьбой народных масс. Так создается полифонический роман, в котором действуют более ста персонажей, образуя несколько самостоятельных переплетающихся сюжетных линий.

Несмотря на обилие действующих лиц, повествовательное время в «Круге молодежи» предельно сжато. Действие романа укладывается в три месяца — с июля по сентябрь 1939 г. Бурные события этого времени, оставившие глубокий след в мировой истории, — разгром японских милитаристов при Халхин-голе, усиление японской агрессии в Китае, вторжение гитлеровцев в Польшу, возвестившее начало второй мировой войны, — входят в художественную ткань произведения. Узкие хронологические рамки раздвигаются, когда взаимодействуют, образуя второй временной план, воспоминания героев о прошлом и их раздумья о настоящем. Так струя ограниченного исторического времени вливается в более широкий его поток.

Действие романа происходит в районе Кансая, включающем промышленную Осаку и Киото с прилегающими префектурами. Дайдо Идзуми, сын богатого буржуа Кэйити, влиятельного лица в электроэнергетической промышленности Кансая, увлекался в студенческие годы марксизмом, принимал участие в левом движении, однако позднее отошел от него. В первом варианте романа причина отступничества Идзуми объяснялась лишь страхом перед усиливающимися репрессиями. В новой редакции книги автор акцентирует внимание на сложности пути духовных исканий героя.

«Посреди дороги он свернул с пути, отрекся от всего,

хотел спастись бегством. Это было дезертирство. Неправда! Разве я бежал? Бежать... такой привычки у меня нет. Я вовсе не отступник. Я хотел быть самим собой, еще раз проверить себя. Теоретически и эмоционально. Чтобы твердо стать на ноги... Я ищу свой путь в жизни...» [216, т. 1, 55]. Нома-реалист, применяющий обычно индивидуализированную прямую речь героя, здесь как бы преодолевает традиционную речевую характеристику: голос персонажа сливается с голосом автора, их не разделяют даже кавычки. Писатель использует этот прием, чтобы подчеркнуть свободу действий своих персонажей, живущих по законам собственной внутренней жизни. Интересно отметить, что при переработке книги Нома Хироси зачеркивает категорически отрицательную авторскую характеристику Дайдо Идзуми, данную в первой редакции, и заостряет внимание на сложности человеческой природы, невозможности ее однозначного определения.

Характер Дайдо раскрывается в постоянном скрытом противоборстве с Ябана Масаюки, беззаветно преданным революционному делу. В подпольном кружке Киотоского университета Дайдо еще недавно помогал Ябана изучать Маркса, Фейербаха, но последний быстро опередил своего учителя. Дайдо свернул с пути, а Ябана остался стойким борцом за народное счастье. Теперь формой существования для Дайдо становится постоянное отрицание Ябана, чтобы оправдать свое отступничество. Так он создает свою «хромую философию», идеализируя болезненные, ущербные проявления психики, даже «пылкое самоубийство». Дайдо нравственно деградирует, сознательно противопоставляя свое пассивное, созерцательное существование «обитателя ночного мира», свой нигилизм общественной активности человека.

Ябана Масаюки, антипод Дайдо Идзуми, отличается удивительной цельностью природы. Работая в муниципалитете города Осака, Ябана целиком отдает себя делу защиты жителей «особого поселения», издавна подвергающихся дискриминации. В 60-е годы, когда средства массовой коммуникации были мобилизованы для того, чтобы создать у японцев иллюзии всеобщего благоденствия, Нома Хироси затронул наиболее болезненный вопрос о судьбах обездоленной касты «эта», обитающей по сей день в спецпоселениях. Рассказ о борьбе жителей «особого

поселения» за свои жизненные права, которую они вели в 30-е годы, обретает современное звучание.

В начале века Симадзаки Тосон в знаменитом романе «Нарушенный завет» (1906) вывел героя, пробуждающего своей гибелью самосознание людей касты «эта». Нома Хироси рисует уже организованное движение бесправных париев за свое социальное и экономическое освобождение. Они выдвигают из своих рядов таких вожakov, как Симадзаки, который в полной мере осознает свое человеческое достоинство и умело руководит политической борьбой.

Еще в 20-е годы Симадзаки принимал активное участие в «уравнительном движении»<sup>1</sup> за освобождение японских париев и подвергался арестам. В этой борьбе Симадзаки вырос политически. Он понимает, что подлинное уравнение в правах париев «эта» с остальными жителями Японии невозможно без экономического равенства между ними. И он становится инициатором создания Общества экономического переустройства, выступающего в защиту жизненных интересов касты «эта». «В нашем обществе живут идеалы уравнительного движения, — говорит Симадзаки в беседе с Ябана. — Мы не боялись ни армии, ни суда и всегда боролись против дискриминации... Теперь многие выходцы из париев „эта“ больше не стыдятся своего происхождения. Но уравнительное движение... уделило мало внимания экономическим требованиям масс. Посмотрите, в каких условиях живут люди в особом поселении. Никто, кроме них, не живет в таких ветхих домах... Если мы не ликвидируем эту вопиющую нищету, все лозунги о равенстве превратятся в пустые разговоры» [216, т. 5, 507].

Ябана Масаюки проходит богатую жизненную школу, общаясь с Симадзаки и его товарищами по борьбе. Несмотря на сопротивление и угрозы, он устанавливает с ними тесные контакты, активно участвует в их борьбе. Ябана стремится соединить идеалы антивоенного движения Народного фронта, участником которого он был, с освободительным движением японских изгоев.

Общественная деятельность Ябана — один из многих аспектов характеристики главного героя. Согласно кон-

---

<sup>1</sup> «Суйхэй ундо» — движение за уравнение в правах членов касты «эта».

цепции «тотального романа», автор стремится выявить многогранность человеческой природы. Целеустремленный, последовательный в политической борьбе, Ябана часто не в силах управлять своим чувством. Полюбив девушку-единомышленницу Фумико, он не может отказаться и от прежнего увлечения юной танцовщицей Йоко, доставляя страдания Фумико, которая самоотверженно любит его. Ябана вовсе не является идеальным типом положительного героя. Автор наделяет его многими человеческими слабостями. Во время войны, когда друзья один за другим становились жертвами особой полиции, он, бывало, впадал в отчаяние, терял веру в свои силы. «Ты, может быть, думаешь, что я чересчур правильный и мне все ясно, — говорит Ябана Дайдо, когда тот упрекает его в прямолинейности. — Нет, иногда такая темень в душе... черно все вокруг. Я хочу понять всю глубину человеческой природы...» [216, т. 5, 603]. Но Ябана всем своим существом тянется к народу, опирается на него, и это помогает ему твердо стоять на земле. Примечательно, что религия не оказывает какой-либо заметной роли на формирование личности Ябана, наоборот, он не приемлет религиозное мировоззрение. Старая же Ёсиэ, мать Ябана, проповедующая буддийские догмы, выглядит в романе карикатурно — уличные бродяги издеваются над ней. Некоторые японские критики выражали недовольство по этому поводу, напоминая автору, что ему следовало углубить тему соединения марксизма с буддизмом, затронутую в романе «Там находится мой обелиск». В «Круге молодежи» герой формируется как личность, неразрывно связав свою судьбу с народом, борющимся за свое социальное освобождение, и в этой борьбе он обретает новые качества революционного борца.

В японской критике не без основания отмечалось, что Нома Хироси дает, как правило, сниженный образ интеллигента, колеблющегося, оторванного от народной почвы. Пожалуй, впервые в творчестве писателя интеллигент поднят на такую идейную высоту. Герой формируется как личность, участвуя в борьбе за социальное переустройство. Он в полной мере ощущает свою причастность к народному делу.

Итак, в романе противопоставлены два идейных начала, два различных отношения к жизни: с одной сторо-

ны, Ябана Масаюки, утверждающий свою социальную значимость в сопротивлении буржуазной среде, с другой — Дайдо Идзуми, отказавшийся от передовых идеалов, терпящий моральное банкротство. В борьбе этих двух противоположностей утверждается тот путь, с которым связано историческое будущее. В глубине души Дайдо Идзуми признает правду Ябана. Перед мысленным взором Дайдо то и дело возникает лицо Ябана, как напоминание о прошлом, когда и сам Дайдо вдохновлялся высокими общественными идеалами. Возникает и образ рабочего Яно, одного из руководителей Народного фронта в городе Кобэ. Вспоминая его мускулистую, мозолистую руку, Дайдо чувствует какую-то щемящую тоску, его охватывает острая горечь, он терзается раскаянием за отступничество. Автор тонко передает душевные муки Дайдо, прибегая к внутренним диалогам, спорам, монологам. «Тогда я был глупым мальчишкой, — говорит сам с собой Дайдо. — Был чист, чист... Квартет Бетховена — какой отзвук оставлял он в моей душе... А теперь... теперь все кончено, все разбито — душа и тело. Все сгнило...» [216, т. 1, 69]. Дайдо уже давно играет со смертью, но вместе с тем судорожно цепляется за последнюю нить, связывающую его с жизнью. Ему давно ненавистен мир буржуазных дельцов, которым правит его отец, Дайдо Кэйити. Он сорвет маски с лиц обитателей этого мира и хотя бы таким образом оправдает свое бесполезное существование. Так в романе возникает третий круг действующих лиц, представляющий мир наживы.

Создавая образ типичного буржуа Дайдо Кэйити, автор во многом опирается на опыт работы над романом «Игра на счастье». Кэйити многими чертами своего характера напоминает тех финансовых тузов, которые вершат судьбами многочисленных маклеров на рынке купли и продажи. Внешне мягкий и респектабельный, Дайдо Кэйити с какой-то неведомой силой властно давит людей. Это человек с волчьим нутром, который ради прибыли не останавливается ни перед чем. На человеческом горе и слезах ребенка он нажил свое огромное состояние. Автор пытается обнажить всю мерзость того мира, над которым властвуют дельцы типа Дайдо Кэйити. Соблазнив молодую девушку Сатико и желая отделаться от нее, Кэйити решил выдать ее замуж за Тагути, выходца из касты «эта», рассчитывая на полную покор-

ность последнего. Родителям девушки он обещает в качестве компенсации поправить их пришедшие в упадок финансовые дела. Искусно используя свое служебное положение, угодничество подчиненных, Кэйити получает солидную прибыль. Поборов в себе внутренние противоречия, Идзуми разоблачает аферу отца — буржуазный мир дает трещину. Стремясь оградить Ябана от угрожающей ему опасности со стороны Тагути, являющегося слепым орудием Дайдо Кэйити, Идзуми убивает Тагути и кончает с собой.

Финал книги тревожен: бесчинствующие молодчики, действующие заодно с полицией, нападают на деревню, чтобы разгромить Общество экономического переустройства. Симадзаки и его товарищи мужественно отражают нападение террористов, глубоко осознавая историческую правоту своего дела. В этот решительный час Ябана — в рядах борющегося народа. «Видно было, что они испытывают прилив энергии... Где произойдет взрыв этой энергии — в тишине или в шуме улиц? Ябана Масаюки трудно было представить силу этой взрывной волны. Перед лицом суровых испытаний он почувствовал, как близки ему эти люди, стоящие молча рядом с ним. Это было место, где бушует пламя» [216, т. 5, 702]. Образ бушующего пламени, который не раз появляется в романе, перерастает в символ грядущей революции. Пламя народной борьбы бросает отсвет и в завтрашний день Японии. Устанавливается своего рода связь времен. Обращение к прошлому в романе продиктовано потребностью критического осмысления настоящего и перспектив на будущее.

Некоторые японские критики усматривают в романе «Круг молодежи» влияние Сартра, в частности его трилогии «Дороги свободы», а исследователь Ватанабэ Хироси — некий синтез экзистенциализма с марксизмом [124, 256]. Нома Хироси называет имена писателей, к произведениям которых он обращался во время работы над романом «Круг молодежи». Это — «Дороги свободы» Сартра, «Улисс» Джойса, «В поисках утраченного времени» Пруста, «Свет и тень» Нацумэ Сосэки, «Перед рассветом» Симадзаки Тосона, «Кислород» Оока Сёхэя, «Наслаждение» Такэда Тайдзюна, «Война и мир» Толстого, «Братья Карамазовы» Достоевского, «Тихий Дон» Шолохова, «Люди переходного периода» Кобаяси

Такидзи, «Вулканический пепел» Кубо Сакаэ [217, т. 2, 396].

Перечисленные писатели представляют литературу самых разных направлений — от модернизма до социалистического реализма. Означает ли это, что цикл романов «Круг молодежи» синтезирует многие взаимоисключающие тенденции? Отнюдь нет. Книга Нома Хироси отличается концептуальной целостностью, ее гуманистическая идея о преобразовании мира на справедливых началах полемически направлена против экзистенциализма. Некоторые же художественные приемы, заимствованные, например, у Сартра, вроде симультанного (одновременного) изображения многослойного сознания героя, не разрушают цельности реалистической структуры произведения.

В 1965 г., отвечая на вопрос о перспективных направлениях современной японской литературы, Нома Хироси говорил: «В настоящее время в японской литературе можно выделить несколько ведущих тенденций: а) направление так называемого „чистого искусства“; б) направление, все ближе смыкающееся с идеологией милитаризма; в) литература, реалистически отражающая современное состояние общества, хотя и не обязательно с марксистских позиций; г) литература, вскрывающая противоречия современной действительности с позиций марксизма и стремящаяся в какой-то форме отыскать в окружающей действительности пути, ведущие к миру и к социализму. Наиболее перспективными являются, по моему, третья и четвертая тенденции, в особенности четвертая. Однако среди представителей этого направления есть писатели, оказавшиеся во власти догматических представлений, писатели, которые пытаются чересчур уж легко и просто соединить марксизм и искусство, не умея разглядеть всей сложности противоречий современной действительности, где мир и война, капитализм и социализм противостоят друг другу. Писатель должен обладать зрением, способным видеть и понять новое, слухом, способным услышать и оценить это новое» [18, 77—78].

Концепция «Круга молодежи», вскрывающего всю сложность взаимосвязей человека и общества, подводит Нома Хироси к осмыслению проблем социалистического реализма. Участвуя в беседе за круглым столом, органи-

зованной редакцией журнала «Гундзо» (1968), Нома Хироси говорил: «Когда я думаю о книгах, которые пишу и буду писать, мне хочется выступать с новых творческих позиций. Естественно возникает вопрос о социалистическом реализме. Я не хотел бы спешить с ответом, это — проблема, требующая глубокого и длительного размышления» [136, 158]. Как сложится дальнейшая творческая судьба Нома Хироси, покажет время.

*ДВИЖЕНИЕ ЗА ДЕМОКРАТИЧЕСКУЮ  
ЛИТЕРАТУРУ ЯПОНИИ И ПРОБЛЕМЫ  
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА*

Дискуссия об актуальных проблемах развития социалистического реализма, развернувшаяся у нас в последние годы, затронула целый ряд вопросов, существенных для понимания судеб ведущего творческого метода современности. Намечается широкий, отвечающий духу нашего времени подход к этим вопросам. Социалистический реализм истолковывается как метод, основывающийся на принципах социалистического гуманизма и коммунистической партийности, как эстетическая система, обладающая подлинной широтой и многогранностью форм художественного обобщения. Преодолеваются все еще дающие о себе знать рецидивы как чрезмерно широкого, практически разрушающего идейную основу метода толкования социалистического реализма, так и не изжитые до конца попытки догматического к нему подхода, игнорирующие его идейную новизну и эстетическое богатство.

Однако в материалах дискуссии речь шла главным образом о социалистическом реализме в литературах стран социалистического мира. Между тем этот метод заявляет о себе и в целом ряде литератур Запада и Востока, развивающихся в условиях капитализма, в несоциалистическом мире. В этих литературах развитие социалистического реализма, разумеется, обладает своей спецификой, сопряжено с трудностями особого рода. Понимание путей, какими идут к социалистическому реализму лучшие, наиболее передовые художники этих стран, может многое дать и для уяснения типологических особенностей развития метода во всемирном масштабе. Конечно, такая задача требует огромной работы большого коллектива ученых. Задача настоящей работы

намного скромнее: на примере борьбы за социалистический реализм в литературе Японии попытаться охарактеризовать те сложности, с которыми сопряжено становление и развитие метода в несоциалистических литературах, выявить закономерность выдвижения социалистического реализма как ведущего творческого метода литературы, связанной с борьбой рабочего класса, с массовым движением в защиту демократии и прогресса.

К числу развитых литератур современного мира, где социалистический реализм накопил немалый художественный опыт, нужно отнести и японскую литературу. Социалистический реализм в Японии имеет свою историю, восходящую к 20-м годам, к периоду подъема японской пролетарской литературы, обогатившейся существенными чертами нового творческого метода. Новизна этой литературы заключалась в новом видении действительности, основанном на подлинно научном мировоззрении. Жизненность ее традиций определяется прежде всего связью с передовыми тенденциями общественного развития, постановкой и разработкой острейших социальных проблем времени. Этим же объясняется та ожесточенная идеологическая борьба, которая происходит вокруг наследия пролетарской литературы в современной японской критике. Как подчеркивает Курахара Корэхито, проблема преемственности пролетарской литературы «находится в тесной связи с вопросами о том, какой должна быть японская литература в будущем» [53, 132].

Следует остановиться, хотя бы вкратце, на объективной основе возникновения и развития социалистического реализма в Японии, на тех общественных и эстетических потребностях, которые вызвали его к жизни. Социалистический реализм завладел вниманием японской демократической критики сразу же после войны. Буржуазная же критика, стремясь вывести литературу социалистического реализма за пределы национальных художественных традиций, пыталась убедить читателя в том, что японская литература якобы развивается особым, только ей присущим путем. Творчество М. Горького, оказавшее громадное воздействие на японскую литературу XX в., объявляется ею вопреки очевидным фактам лишь явлением специфически русским, имеющим значение только

для строго определенной национальной среды и, следовательно, чуждым японцам. Говоря о своем принципиальном неприятии японской пролетарской литературы, буржуазные критики объявляют ее новаторские завоевания целиком привнесенными извне, не соответствующими духу японской литературы. Критик Фукуда Синсэй прямо призывает японских писателей освободиться от «плена теории, на которой клеймо „сделано в СССР“» [270, 82]. Ара Масахито в книге «Литература после второй мировой войны» («Дайнидзи дайсэнго-но бунгаку», 1959) также противопоставляет социалистический реализм «литературе, отвечающей требованию японской действительности и национальным культурным традициям» [111, 46].

Но сама история японской литературы XX в. говорит о том, что социалистический реализм возник в Японии как закономерность, как продолжение и развитие исторически сложившихся и реально существующих прогрессивных традиций в национальной культуре. Еще в начале века в условиях подъема антиимпериалистического, демократического «движения простых людей» («хэймин ундо») выдающиеся писатели и критики Таока Рэйун (1870—1912), Котоку Сюсуй (1871—1911), Исикава Такубоку (1886—1912) боролись за создание демократической народной литературы в Японии.

Решительно выступая против Такаяма Тёгю, проповедовавшего идею «гармоничной» Японии под эгидой императора, Таока Рэйун защищал права угнетенных масс, призывал писателей быть эхом их страданий. В статье «Низы общества и писатель» (1895) критик отстаивал литературу, в которой высокий гуманизм выражается в безжалостном обнажении всех язв и пороков буржуазной действительности. Он одним из первых поставил вопрос о гражданственности литературы. «Мы желаем, чтобы писатель, разоблачая общественное преступление, — писал критик, — был колоколом, будящим общество» [267, 257]. Воздавая должное литературному движению «сидзэнсюги ундо» («за натурализм»), привлекая внимание писателей к отображению «реальных фактов», Таока указывал вместе с тем на отсутствие положительного идеала в творчестве участников этого движения. По мнению критика, они выполнили лишь подготовительную работу для создания подлинно народной литерату-

ры. Необходим был перелом в развитии новой японской литературы.

В мучительных поисках дальнейших путей творческого развития великий национальный поэт Исикава Такубоку приходит к убеждению о необходимости революционного преобразования окружающей действительности. В статье «Современная обстановка, тормозящая ход истории» (1910) Исикава Такубоку видит причину упадка современной ему литературы в том, что она стала приспособляться к существующему порядку. Этим продиктован его призыв «объявить войну современным условиям, превратившимся в преграду на пути истории» [147, 137]. В своей последней книге стихов, «Свист и свисток» («Ёбико-то кутибуэ», 1913), Исикава Такубоку создал образ рабочего-революционера — непреклонного, прямого, глубоко мыслящего человека, который не любил «трусливых краснобаев» и был «готов всегда на борьбу с врагом». Вот этого «здорового сына революции», в котором воплотилась бы заветная мечта поэта о завтрашнем дне, Такубоку искал всю свою жизнь.

Большую роль в развитии японской литературы XX в. сыграло творчество выдающихся критических реалистов. Симадзакэ Тосон в романе «Нарушенный завет» («Хакай», 1906), говоря о судьбах преследуемой касты «эта», показал не только трагическую нелепость буржуазной действительности, но и солидарность людей, протестующих против социального зла. К концу своей жизни Арисима Такэо, автор одного из лучших романов японского критического реализма, «История одной женщины» («Ару онна», 1919), предчувствовал приближение очистительной бури и стремился сблизиться с прогрессивным движением эпохи. Полагая, что нравственное обновление личности невозможно в условиях угнетения, он приходит к выводу о необходимости социального переустройства старого мира.

Прогрессивные традиции национальной культуры продолжила пролетарская литература, возникшая в условиях перехода революционной борьбы народных масс в фазу пролетарского освободительного движения.

В новую историческую эпоху, открытую Октябрьской революцией, японская литература активно включилась во всемирный процесс художественной революции. Невывалые по масштабам социально-исторические преоб-

разования, обусловленные победой русской революции, оказали мощное влияние на процесс творческого обновления японской литературы. Многомиллионные «рисовые бунты» 1918 г., явившиеся частью всемирного революционного процесса, возникшего под влиянием победы Октябрьской революции, образование в 1922 г. Коммунистической партии Японии стали важными вехами в жизни страны. Именно этим общественным факторам японская литература во многом обязана дальнейшим развитием традиций критического реализма и постепенным движением к социалистическому реализму.

Революция в России —  
И горы Японии зазеленеют.  
Весенний дождь.

В этом трехстишии японского поэта Ито Кокэя революция в России ассоциируется с весенним дождем, обновляющим природу. Ее живительная сила преобразила японскую литературу, укрепила в ней революционное начало.

В период общедемократического подъема 20-х годов в японской литературе развернулось «движение за народное искусство», ставившее целью оздоровление искусства путем сближения его с жизнью и стремлениями народных масс. Осуги Саказ, один из теоретиков «народного искусства», подразумевал под народом пролетариат и утверждал в статье «Мастерство народного искусства» (1918), что искусство, служащее орудием в борьбе со старым обществом, является искусством нового мира, создаваемого рабочим классом. Взгляды участников движения не были едиными — некоторые придерживались позиций абстрактного гуманизма, — однако само по себе обращение к искусству, ориентирующемуся на социальные преобразования, способствовало укреплению демократического направления японской литературы.

Революционная эпоха требовала от японских писателей глубокого осмысления и воспроизведения картин гигантской борьбы пролетариата. Взяться за решение этих задач литература могла, лишь вырабатывая новый творческий метод и опираясь на свои предшествующие завоевания. Обращение японских писателей к опыту советской литературы существенно облегчило решение этих задач.

В конце 20-х годов, когда пролетарская литература накопила уже немалый художественный опыт, а переход писателей на позиции марксизма становился все более очевидным, возникла потребность определить теоретическую платформу. Выработка эстетических принципов революционной литературы проходила трудно. Японские теоретики некритически восприняли ошибочные установки РАППа. В качестве основы пролетарской литературы был выдвинут «диалектико-материалистический творческий метод», с которым был связан целый ряд извращений и ошибок в области теории и практики художественного творчества. Борьба за высокую идейность, за правдивое отражение революционной борьбы народа в пролетарской критике тех лет часто подменялась бесконечными спорами о «точке зрения авангарда».

«Речь шла о тенденции оценивать лишь идеологическую, политическую точку зрения, отраженную в произведении, оставляя в стороне специфику литературного творчества, особенно проблему реализма, — пишет Миямото Кэндзи. — Безусловно, критика идеологической, политической стороны произведения необходима, однако выдвижение лозунга диалектико-материалистического метода вело к тому, что содержание отрывалось от формы, от художественного образа, составляющего специфику литературы» [цит. по: 56, 51].

Недостатки и ошибки, связанные с «диалектико-материалистическим творческим методом», были, по существу, «болезнью роста». И в то же время освободительная борьба народа вдохновляла многих пролетарских писателей на создание значительных в идейно-художественном отношении произведений.

В повести «Пятнадцатое марта» («Сэнкюхяку нидзюхатинэн сангацу дзюгонити»), написанной по свежим следам массовых арестов коммунистов в марте 1928 г., Кобаяси Такидзи, избегая схематизма, присущего пролетарской литературе тех лет, запечатлел с большой художественной силой образы коммунистов. Революционеры в повести наделены не только железной волей, но и самыми обыкновенными человеческими качествами. В заметке «Как я писал повесть „Пятнадцатое марта“» (1932) Кобаяси указывает: «Люди, которые выводились в тогдашней пролетарской литературе, были сплошь абстрактными героями, воплощавшими так называемое це-

леустремленное сознание. Однако реальные люди, захваченные событиями 15 марта, были вовсе не таковы... Я хотел запечатлеть их такими, каковы они есть» [168, т. 9, 13].

В центре другой повести Кобаяси, «Жизнь для партии» («Тосэйкацуся», 1933), — героическая борьба японских коммунистов, участников сопротивления фашизму. Историческая значимость дел, совершаемых революционером, раскрывается здесь через изображение духовного богатства человека-борца. Безраздельно преданный суровому делу партии коммунист Сасаки проявляет глубокую сыновнюю нежность к матери. Кобаяси одним из первых в японской литературе связал тему материнской любви с темой революции, показал процесс обогащения внутреннего мира матери под воздействием революционной деятельности сына. Мать стремится стать достойной сына, быть полезной ему в его деле. Старая неграмотная женщина, она, ссутулясь, старательно выводит на дощечке иероглифы, чтобы суметь самой написать сыну, если он окажется в тюрьме. Как утверждает Курахара Корэхито, повесть «Жизнь для партии», как и другие лучшие произведения пролетарской литературы, «заложили в Японии основы литературы социалистического реализма и в целом, можно сказать, сыграли такую же роль, как „Мать“ Горького в советской литературе» [53, 48].

К концу 20-х — началу 30-х годов японская пролетарская литература определяет ведущее художественное направление. Уже тогда всевозрастающее влияние социалистической литературы заставило японскую реакцию искать средства, чтобы воспрепятствовать художественному прогрессу. В 1930 г. был создан так называемый Клуб школы нового искусства, стоящий на антимарксистской платформе. «В этот период, — заявил Ёкомицу Риити, глава японских модернистов, — исторический материализм успел вторгнуться в область духовной жизни... Его наступление усиливалось с каждым днем, с каждым часом. Нам, представителям „чистого искусства“, выпала судьба повернуть оружие в сторону этого непредвиденного врага» [138, 233].

Успехи японских пролетарских писателей позволили Второй международной конференции революционных писателей (Харьков, 1930) констатировать, что проле-

тарская литература является важным фактором культурного прогресса не только в странах Запада, но и Востока. В резолюции харьковской конференции японская пролетарская литература названа наряду с немецкой одной из наиболее развитых революционных литератур мира. Художественный опыт, накопленный пролетарскими писателями, настоятельно требовал теоретического осмысления. Разрабатывая теорию революционной литературы, передовые японские критики стремились как можно глубже изучать богатейшее наследие марксистской эстетической мысли. Материалистическое понимание процесса познания как отражения внешнего мира в человеческом сознании, всесторонне обоснованное в книге В. И. Ленина «Материализм и эмпириокритицизм», а также ленинская мысль об отражении в подлинно великих произведениях искусства существенных сторон действительности [6, 206] дают японской марксистской критике теоретическую основу для осмысления социалистического реализма как художественного метода. «Произведение искусства отражает не только определенную классовую идеологию, но в той или иной мере и объективную действительность своего времени, — пишет Курахара Корэхито в статье „Борьба за ленинизм в теории искусства“ (1931). — Поэтому при определении художественных ценностей мы должны исходить из того, в какой степени данное произведение правдиво отражает объективную реальность своего времени. В этом и заключается объективная ценность искусства» [174, 339].

Борясь за ленинизм в теории искусства, Курахара Корэхито решает важную задачу обоснования художественного метода пролетарской литературы. Еще в статье «Путь к пролетарскому реализму» (1928) он сформулировал основные принципы, которыми руководствуется пролетарский писатель в своем творчестве. «Подход пролетарского писателя к явлениям действительности должен быть объективным и реалистическим, — пишет он. — Ему необходимо рассматривать и изображать мир не по мертвой субъективной схеме... а с точки зрения пролетарского авангарда, показывать действительность в революционном развитии» [173, 293].

В статье «Мысли о художественном методе» (1931) Курахара Корэхито развивает это положение, решая проблему типического как важнейшей особенности реа-

листического отражения действительности. Критик подчеркивает при этом значение активности художественного восприятия. «Когда пролетарский писатель изображает жизненные явления и выявляет их сущность, он отодвигает на задний план все случайное... К явлениям жизни он подходит с пролетарских позиций. Преломленная сквозь призму его видения действительность становится сущностным выражением объективной реальности, ибо диалектический материализм — единственно научный метод познания. Только таким образом пролетарская литература может стать сильным орудием классово-вой борьбы и средством эстетического познания действительности» [175, 231].

Так на рубеже 20—30-х годов в Японии появилась и стала осмысливать свои задачи литература, служащая «не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам“, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность» [5, 104].

Надо отметить, что существовавший в нашей критике нормативный подход к проблемам социалистического реализма иной раз мешал верно оценить процесс овладения новым творческим методом, увидеть этот процесс во всей его сложности, с чем мы сталкиваемся на примере японской пролетарской литературы. Игнорирование особенностей формирования социалистического реализма в той или иной стране, обусловленных национальными художественными традициями, уровнем развития культуры, вело к механическому сопоставлению опыта еще сравнительно молодых социалистических литератур с искусством развитого социалистического реализма.

Называться «подлинными» социалистическими реалистами получали право те художники, которые приравнивались к готовой «идеальной мерке». «Такой подход неисторичен, — справедливо замечает А. Дымшиц в статье „Обогащать искусство!“, — он не учитывает не только особенностей развития социалистического реализма в разных странах, но и прежде всего самого процесса развития метода. Не учитывает, что на ранних стадиях развития метода социалистического реализма художники, которые его создавали, еще не обладали той зрелостью воплощения нового метода, которая пришла позднее. Не

учитывает, что социалистический реализм есть метод развивающийся, а отнюдь не сумма предписаний, не кодекс, не догма, не катехизис» [29, 290—291].

Очень сходную мысль высказывает и Курахара Корэхито в статье «Кобаяси Такидзи и Миямото Юрико» (1951): «Конечно, изучение японской литературы в сравнении с литературой критического реализма Запада и России, с литературой социалистического реализма Советского Союза и других стран само по себе не только полезно, но и необходимо. Это позволяет выяснить, в чем состоит недоразвитость традиций критического реализма в нашей национальной литературе, что должна воспринять новая японская литература в целом от литературы социалистического реализма, сформировавшейся в Советском Союзе.

Но оценивать нашу литературу только с этих позиций было бы, конечно, неправильно. Ведь литература каждой страны развивается в своих особых социально-исторических условиях, и рассматривать ее без учета этих условий, исходя лишь из каких-то готовых идейных предпосылок, означает не что иное, как отказ от реалистического метода в самой критике» [53, 148—149].

Против сужения границ социалистического реализма выступает также Ито Цутому, подвергая критике теорию «большого реализма», противопоставляющую мировую, в особенности русскую, классику творчеству молодых социалистических художников. Не соглашаясь с Д. Лукачем, который считает представителем социалистического реализма только одного Горького, Ито Цутому пишет: «Но разве можно игнорировать творчество таких советских писателей, выдвинувшихся в период социалистического строительства в СССР, как М. Шолохов, А. Толстой, Н. Островский, Ф. Гладков? Разве можно игнорировать творческие достижения А. Зегерс, Б. Брехта, Вилли Бределя — немецких социалистических писателей в эмиграции?» [152, 63].

Недооценка новаторского опыта прогрессивных литератур разных стран приводит к сужению географии мировой литературы социалистического реализма. Отвергая нормативный подход, рассматривая социалистический реализм не как схему, а как метод, исторически развивающийся, мы вправе утверждать, что истоки нового художественного направления восходят в Японии ко

второй половине 20-х годов, когда оформилась идейно и эстетически японская пролетарская литература.

Размышляя о генезисе социалистического реализма в Японии, Нисино Тацукити пишет: «Я думаю, что социалистический реализм является художественной концепцией, отличающейся емкостью... Когда речь идет о новом методе, его обычно связывают только с путями развития советской литературы. Мы должны понять, что социалистический реализм возникает в разных странах в условиях борьбы народных масс» [205, 52]. В лучших достижениях японской пролетарской литературы прослеживает Нисино национальные истоки социалистического реализма. Утверждая, что новый творческий метод стал действительностью художественной культуры в масштабах всего мира, Е. Трущенко в книге «Социалистический реализм во французской литературе» справедливо называет имена Кобаяси Такидзи и Миямото Юрико рядом с именами Анри Барбюса, Мартина Андерсен-Нексе, Бертольта Брехта, Иоганнеса Бехера, Луи Арагона, Ральфа Фокса, Владислава Броневского, Ярослава Ивашкевича, Станислава Костки Неймана, Юлиуса Фучика, Николы Вапцарова, Назыма Хикмета, Роберта Трессола, Джона Рида, Лу Синя, Катарины Сусанны Причард, Михаила Садовяну, Анны Зегерс, Пабло Неруды [95, 7].

Социалистический реализм возник как историческая закономерность, как потребность гуманистического искусства, и это делает его ведущей силой художественного прогресса на современном этапе. Не в силах более отрицать тот факт, что социалистический реализм стал явлением японской литературы, буржуазная критика вынуждена заниматься «изгнанием» его из сферы национальной художественной культуры. Любопытно проследить, как искажают суть социалистического реализма его японские ниспровергатели.

### *1. Спор о социалистическом реализме*

Во время беседы за круглым столом на тему «Горький как человек», устроенной редакцией крупнейшего общественно-политического журнала «Сэйкай» («Мир») в 1968 г., ее участники утверждали, будто Горький никогда нигде не писал о социалистическом реализме.

А незадолго до этого Сэки Синъити писал в статье «Мои сомнения относительно социалистического реализма» (1963), что новый творческий метод является «продиктованным политической необходимостью литературным критерием» [258, 68] и поэтому, дескать, со временем он должен быть ликвидирован.

Буржуазные «советологи» в Японии, как и на Западе, безуспешно пытаются «изгнать» социалистический реализм за пределы эстетики, объявляя его выдумкой политиков или суммой партийных директив, в сущности, повторяют на разные лады давно дискредитированную теорию. Нас удивляет не столько их тенденциозность, сколько утомительное однообразие их доводов. В книге «Социалистический реализм в современных спорах» А. Овчаренко удачно заметил, что японский критик Сэки Синъити, «верно, соблазнился лаврами западногерманского „советолога“ Ф. Неймана и американского „советолога“ В. Харкинса» [72, 28].

Выступая на страницах газеты «Акахата» (4 апреля 1968), Ямамура Фусадзи говорит об абсурдности и безответственности заявлений Сэки Синъити и указывает на статьи и высказывания М. Горького по вопросам социалистического реализма. А в работе «Современное значение творчества Горького» (1966), проследившая путь пролетарского писателя к социалистическому реализму, Ямамура Фусадзи обосновывает закономерность появления нового художественного метода [283, 27]. Выступая против ревизионистского извращения сущности социалистического реализма, японский критик подчеркивает, что всякое разглагольствование о так называемом «сталинском творческом методе» преследует цель не литературного спора, а антисоветской пропаганды.

Исследуя развитие реалистической литературы XX в., Ито Цутому в книге «Введение в теорию реализма» («Риаризму рон нюмон», 1969) также приходит к выводу, что становление социалистического реализма исторически закономерно. Он пишет, что уже в 20-е годы, когда советская литература накопила большой художественный опыт, возникла необходимость осмысления ее нового качества. И тогда Маяковский выдвинул понятие «тенденциозный реализм», а Алексей Толстой — «монументальный реализм». Из этого Ито Цутому делает принципиальный вывод, что определение социалистического

реализма как основного творческого метода советской литературы на Первом съезде советских писателей не было случайностью и, разумеется, не связано с партийной директивой. В СССР в 20-е годы были созданы выдающиеся произведения социалистического реализма: кроме шедевров Горького и Маяковского первая часть «Тихого Дона» Шолохова, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Разгром» Фадеева, «Партизанские повести» Иванова. В это же время Эйзенштейн создает знаменитый «Броненосец Потемкин», а МХАТ ставит «Бронепоезд 14—69». Ито Цутому считает, что эти лучшие произведения советского искусства тех лет явились основой для теоретического осмысления метода социалистического реализма, и делает вывод: «Социалистический реализм возник на основе исторической практики самого искусства в эпоху, когда социализм не только стал реальностью, но и уверенно идет вперед» [см. 152, 167, 169].

Сейчас, когда успехи мировой литературы социалистического реализма стали очевидными, буржуазная критика пытается ниспровергнуть теоретическую основу этой литературы — принцип классовости и партийности.

В качестве одного из главных оппонентов марксистского литературоведения в Японии выступает критик Окуно Такэо. В статье «Критика политической литературы» (1963) он причисляет пролетарское литературное наследие к «литературе политики» и замечает, что послевоенная литература Японии развивалась путем постепенного преодоления «тенденциозного искусства». Но все еще ощутимая «тень политики» в современной литературе не дает Окуно покоя. Пафос его статьи направлен против редакции журнала «Син нихон бунгаку» («Литература новой Японии»), которая так сформулировала свою литературную позицию: «Последовательно придерживаясь принципа подлинной партийности, мы преодолеем теперешний застой в литературе и создадим искусство завтрашнего дня» [253, 200]. Критик приходит в неистовство при одном упоминании слова «партийность», этого, как он пишет, «самого отрицательного, самого презренного слова в наши дни» [223, 4].

Как это часто бывает с буржуазными критиками, Окуно Такэо начинает полемику с марксистской эстетикой с искажения ее сути. Ленинский принцип партийно-

сти он идентифицирует с членством в партии и утверждает, будто художественное творчество — компетенция избранных и «никакие партийные секты и группы не могут создавать литературу». Ценность «партийной литературы» измеряется, по мнению Окуно, тем, «умеет ли писатель выбирать подходящую тему и приспособлять ее к партийной линии, при этом самостоятельность художника полностью исключается, он, собственно, даже и не думает, за него думает партия, а отсутствие творческой фантазии восполняет злободневность темы» [223, 4, 6].

Вульгаризируя понятие партийности, Окуно стремится скомпрометировать пролетарскую литературу. Он отказывает творчеству Кобаяси Такидзи в эстетической ценности, так как этот писатель был, по мнению критика, рабом политики и поэтому, дескать, его произведения лишены художественной ценности. «Кобаяси Такидзи интересует нас только как борец-революционер, а не как художник», — заявляет Окуно [223, 57].

Критик Хирано Кэн также утверждает, что история японской пролетарской литературы является «историей сплошных ошибок, так как пролетарские писатели якобы исходили из признания примата политики над литературой», а Кобаяси Такидзи явился «жертвой этих ошибок» [213, 228].

Такая оценка лишней раз иллюстрирует ту предвзятость, которую проявляют современные буржуазные критики в оценке пролетарской литературы. Внимательное изучение творческой эволюции Кобаяси от раннего рассказа «Кэн» (1922) к повести «Жизнь для партии» убеждает в том, что переход писателя на пролетарские позиции был логическим завершением его развития как художника. Для Кобаяси партийность — это осознанная классовая позиция художника, которая определяется не диктатом извне, а внутренней потребностью и проявляется в процессе художественного познания действительности.

Обращает внимание, что в борьбе против прогрессивной литературы Японии активно участвуют американские японоведы, которым буржуазная пресса Японии охотно предоставляет свои страницы. Так, Эдвард Сейденстикер в статье, посвященной творчеству Кавабата Ясунари, пишет: «Во всей истории современной литера-

туры Японии пролетарская литература всегда вызывала во мне неприязнь» [135, 23]. Сейденстикер противопоставляет ее «настоящей» литературе, каковой он считает творчество Кавабата Ясунари.

Интересно сопоставить мнение американского критика с высказыванием самого японского писателя о пролетарской литературе. Кавабата Ясунари хотя и не разделял марксистского взгляда на искусство, но приветствовал пролетарскую литературу за то, что она внесла свежую струю в национальную культуру. Он внимательно следил за творческим ростом пролетарских писателей и радовался их успехам. В «Литературном обозрении», написанном для журнала «Бунгэй сюдзю» (1928, № 8), Кавабата Ясунари уделяет большое место роману Токунага Сунао «Улица без солнца» («Тайё-но наи мати», 1929). «Прочитал в журнале „Сэнки“ роман некоего Токунага Сунао „Улица без солнца“, — писал Кавабата. — С автором я совсем не знаком. Но из нескольких десятков произведений, напечатанных за последнее время, его роман более всего обрадовал меня. Услышав, что книга Токунага пользуется большим успехом среди рабочих, я решил просмотреть ее... Простота языка, четкость изображения, умелое распределение материала, свежесть сюжета, а также здоровый дух, спокойная уверенность, присущие книге, — все это захватило меня. Роман радуется не одних рабочих читателей... Может быть, я говорю странные вещи, но мне кажется, „Улица без солнца“ — произведение, в котором отсутствует „литературщина“, и поэтому оно близко массовому читателю... Пролетарская литература неожиданно, на самом деле неожиданно, предлагает читателям прекрасные произведения, созданные самими рабочими. И мне кажется, их творчество качественно выше книг многих писателей-профессионалов. В литературу пришла свежая сила. Надо быть выше собственных предрассудков и радоваться этому новому явлению литературы» [155, 14].

Обозревая японскую литературу 1933 г., Кавабата обращает особое внимание на повести Кобаяси Такидзи «Люди предместья» («Тику-но хитобито», 1933). «Тактика рабочего движения, о которой идет речь в книге, неведома мне, — пишет Кавабата. — Но после прочтения этого произведения у меня на душе стало светло. Можно сказать, что оно спасло меня, утомленного чтением про-

изведений разных писателей, в которых нет жизни, нет надежд» [155, 24].

Большой художник, чутко улавливавший новые веяния в литературе, отдавал должное творчеству прогрессивных писателей и в послевоенное время. В 1947 г., отвечая на анкету журнала «Синтё» («Новое течение»), Кавабата назвал роман Миямото Юрико «Два дома» («Фу-тацу-но нива», 1947), отмеченный прогрессивной критикой как достижение социалистического реализма, в числе лучших произведений года. А в книге «Введение в роман» («Сёсэцу нюмон», 1970), сравнивая произведения пролетарских писателей с «социальными романами» «Золотой демон» («Кондзики яса», 1897) Одзаки Коё и «Куросиво» (1902) Токутоми Рока, Кавабата отмечает: «Что бы ни говорили, осознанное отношение к социальным проблемам сложилось в японской литературе благодаря пролетарским писателям... Развивая теорию общественного назначения литературы, они внесли важный вклад в развитие романа. Этот факт невозможно игнорировать» [154, 171].

Разумеется, эти высказывания Кавабата Ясунари о пролетарской литературе, появившиеся в японской печати в 30-е годы, «забыты» в работах современных буржуазных критиков. Теперь мало кто вспоминает, что Кавабата Ясунари назвал писателей «школы нового искусства», обявивших в начале 30-х годов «крестовый поход» против прогрессивного искусства, «слепым орудием продажной прессы». Он писал: «Они на всю страну раструбили в манифесте о возникновении своей школы, но, так как у них не было ни подлинной теории, ни литературных достижений, их существование даже в качестве антимарксистского движения в литературе было весьма сомнительным» [цит. по: 41, 263]. Правда, Кавабата сам примыкал к «школе нового искусства» (хотя стоял в ней особняком), но, придерживаясь объективности, он сумел преодолеть предвзятость и воздать должное пролетарской литературе.

Вернемся, однако, к буржуазной критике, отвергающей принципы революционного искусства, стремящейся уйти от изображения жизни в ее противоречиях и конфликтах под предлогом «автономности» искусства. «Мысль о том, что литература отражает реальную действительность, а эстетическая ценность произведения оп-

ределяется степенью правдивости художественного воспроизведения этой действительности, вызывает у меня сомнение... Без освобождения литературы от подчинения действительности и политики нельзя сохранить ее автономность и специфику», — пишет Окуно Такэо [223, 6].

По мысли Окуно Такэо, литература — это средство для выражения внутреннего «я» писателя, свободного от «гнета» действительности. Современного художника не может интересовать реальный человек, общество; художник имеет право на полный субъективизм видения действительности, он пользуется неограниченной свободой, стоит над политикой и моралью. Ратуя за «чистую» литературу, за отделение искусства от политики и этики, Окуно Такэо пытается отвлечь внимание писателей от жгучих проблем современности. «Метод реализма XIX в., — пишет он, — сегодня недействен. Раньше все было проще. Собственник, обращающийся с человеком, как со скотом; феодальный режим, сковывающий человеческую личность; капиталист, эксплуатирующий народ, — все это было на виду у художника. Изображая беспроблемную жизнь угнетенных масс, он вскрывал сущность угнетателя. Теперь все изменилось. Вопиющая жестокость действительности, видимая абсолютная нищета сохранились разве только в глухих отдаленных уголках Японии и не являются более актуальной проблемой. Это, собственно, одна из главных причин упадка литературы социалистического реализма, которая всегда гонится за актуальной тематикой... Отчуждение современного человека невозможно изобразить методом реализма» [223, 10].

Бесспорно, в современных условиях индустриального развития в Японии отношения господства и подчинения людей, занятых на производстве, не так бросаются в глаза, как раньше, процесс эксплуатации все более обезличивается, как и в развитом капиталистическом обществе Запада. Однако глубокие социальные противоречия, и прежде всего противоречия между трудом и капиталом, не ликвидированы прогрессом техники. За последние десять лет в Японии ни на год не прекращались забастовки и выступления рабочих. В произведениях многих писателей социальные недуги воспринимаются как отражение серьезных изъянов в структуре японского общества. Окуно же говорит об упадке реалистического искусства, теряющего якобы объект социальной критики

в условиях индустриального общества. В статье «Литературная ситуация к началу 70-х годов» (1970) он предлагает свой «рецепт» изображения рабочего технотронной эпохи, свободного от «бремени» классовой борьбы. В наше время, по утверждению критика, враг «испарился». Безотчетный бунт рабочих лишен конкретного социального содержания и направлен против чего-то абстрактного, что должно стать, по мысли Окуно, предметом изучения современных писателей.

Теория «деидеологизации искусства» направлена прежде всего против ленинской статьи «Партийная организация и партийная литература». В Японии, как и на Западе, предпринимаются попытки доказать, будто Ленин имел в виду не литературу в целом, а лишь партийную публицистику, литераторов с партийным билетом в кармане. Так, уже знакомый нам критик Сэки Синъити пишет: «Ленин выдвинул принцип партийности литературы в специфических условиях перехода партии к легальной деятельности и имел в виду членов партии или желающих вступить в партию» [258, 129]. По мнению критика, сфера действия ленинского принципа партийности ограничивается рамками марксистской партии, и то лишь на определенном этапе ее развития, т. е. в условиях, сходных с русской революцией 1905 г. Нетрудно усмотреть связь подобной фальсификации с утверждением Д. Лукача: «Ленин писал эту статью не в условиях диктатуры, а накануне революции 1905 г. Все то, что В. И. Ленин в этом произведении констатировал, относится к той исторической эпохе, к тому литературному слою, т. е. к партийным публицистам» [37, 380—381].

Воодушевленный ревизией ленинского учения о партийности литературы, критик Асукай Масамити упрекает японских переводчиков в том, что они долгое время вводили читателей в заблуждение, передавая буквально понятие «партийная литература» — «то бунгаку». Он предлагает заменить «то бунгаку» понятием «то бунсё» — «партийная печать», т. е. не имеющая отношения к художественной литературе [112, 89]. Приходится с сожалением констатировать, что в последнем, наиболее полном, японском издании Сочинений В. И. Ленина слово «литература» (*бунгаку*) в статье «Партийная организация и партийная литература» заменено словом «печать» (*бункэн*, адекватно *бунсё*).

Анализируя основные положения ленинской работы в статье «Ленин и литература» (1954), Курахара Корэхито пишет, что ленинский тезис: «Литературное дело должно стать *частью* общепролетарского дела» [5, 100—101] — является дальнейшим развитием положения Маркса и Энгельса о «тенденциозности» искусства и имеет прямое отношение к литературе и искусству. «Ленин говорит, что в современном обществе не может быть абсолютно свободного искусства, о котором разглагольствуют буржуазные идеологи. Он утверждает, что подлинно свободной является та литература, которая открыто связана с пролетариатом. Но Ленин не допускает мысли, что такая литература создается суммой партийных директив. Ленин особо подчеркивает, что схематизм более всего недопустим в этой области», — писал Курахара Корэхито [172, 361—362].

Примечательно, что в новом японском издании сборника «Ленин о культуре, литературе и искусстве» (1969), один из составителей и переводчиков которого — Курахара Корэхито, уже пересмотрен существующий японский перевод статьи «Партийная организация и партийная литература». В редакционной заметке сборника подчеркивается, что указанная статья представляет собой изложение целостного учения Ленина о литературе и искусстве, учения, которое не ограничивается узкими рамками понятия «то бункэн». В новом переводе статьи Ленина фигурирует термин «то бунгаку» — «партийная литература» [177, 97].

Попытки буржуазной критики научить правильному пониманию ленинского принципа партийности литературы более чем комичны. Критик Сэкито Ёсимицу так и назвал свою заметку: «Правильное понимание партийности» (1963). Категорически отвергая принцип партийного руководства литературой и искусством, он заявляет, что «по вопросам искусства партия может выполнить лишь одну работу — устранить политические и социальные условия, губительные для культуры, и не более» [259, 89].

Касаюсь в беседе с Кларой Цеткин вопроса о взаимоотношениях художника и революции, художника и партии, В. И. Ленин подчеркивал, что коммунисты «должны вполне планомерно руководить» процессом развития художественной культуры. Вместе с тем он отмечает, что социалистическая революция освободила художника от

гнета «прозаических условий» буржуазного общества, в котором он превращается в «производителя товаров для рынка». Отныне «каждый художник, всякий, кто себя таковым считает, имеет право творить свободно, согласно своему идеалу, независимо ни от чего» [101, 582].

Противники социалистического реализма хотели бы видеть в нем преобладание критического начала. Но для теоретика реализма Ито Цутому основной чертой социалистического реализма является его жизнеутверждающий пафос. «Перед социалистическим реалистом открывается перспектива будущего коммунистического общества, где не будет эксплуатации, гнета и человеческого унижения, — пишет он. — В дни Великой Октябрьской революции, явившейся поворотным моментом в истории человечества, Маяковский вдохновенно писал: „Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс“» [152, 165]. В этом единстве поэта и революции, оптимистическом видении коммунистического будущего Ито Цутому усматривает новое качество социалистического реализма.

У пролетарского писателя нет противоречия между свободой творчества и служением партии, воплощающей коренные интересы народа. Мысль о подлинной свободе творчества высказывает Ямамура Фусадзи в статье «Народность и партийность литературы» (1963): «Ревизионисты утверждают, что художественная правда и политическая тенденциозность в литературе не могут сосуществовать... Только пролетарская партийность позволяет наиболее полно выразить правду жизни, ибо это отвечает коренным интересам революционного класса» [284]. Из этого следует: если партийность является внутренней потребностью художника, она становится условием его творческой свободы.

В борьбе против ленинской теории отражения, основополагающего положения эстетики социалистического реализма, объединяют свои усилия современные японские критики антимарксистского направления: Такахаси Ёситака, Ёсимото Такааки, Фукуда Цунэари и др.

В статье «Критика марксистской теории искусства» (1955) Такахаси Ёситака прямо говорит, что его цель — опровергнуть ленинскую мысль об отражении в литературе существенных сторон действительности. «Думается, — пишет он, — что жизнь и социальные отношения в

определенную эпоху отражают не только произведения искусства. Книги по истории несравненно глубже и точнее сделают это. Литература располагает весьма примитивными средствами для воспроизведения прошлого. „История Греции“, написанная с „прогрессивных“ позиций, гораздо вернее передает общественное бытие, чем „Илиада“ Гомера. Искусство предоставляет лишь убогие исторические сведения, а между тем различие между ним и историей стирается, когда мы рассматриваем его как средство познания действительности» [262, 27].

Автор утверждает далее, что искусство утрачивает свое качество, отражая реальную действительность, а «ограниченность» реализма не позволяет постигнуть объективный мир и его закономерности. «Как бы ни были „объективны“ произведения искусства, они представляются лишь тенью изображаемого предмета... Как лошадь с торбой для корма на шее слепо идет на поводу, так и искусство вечно гонится за действительностью, но никогда не догонит ее» [262, 29].

Здесь уместно вспомнить слова К. Маркса об английских реалистах середины XIX в.: «Блестящая плеяда современных английских романистов, которые в ярких и красноречивых книгах раскрыли миру больше политических и социальных истин, чем все профессиональные политики, публицисты и моралисты вместе взятые, дала характеристику всех слоев буржуазии, начиная с „весьма благородного“ рантье и капиталиста, который считает, что заниматься каким-либо делом — вульгарно, и кончая мелким торговцем и клерком в конторе адвоката» [2, 648].

Японская буржуазная критика противопоставляет ленинской теории отражения тезис «незаинтересованности» эстетического восприятия, чуждости искусства общественным и моральным задачам. Такахаси Ёситака полагает, например, что художник должен бежать от «гнета» действительности в башню из слоновой кости, что литература всего лишь «заменитель» неприглядной жизни. Специфика подлинных произведений искусства заключается, по его мнению, в том, что они «не имеют цели вне себя» и живут в «вечном всечеловеческом сокровенном мире души» [262, 24]. Такахаси сводит художественное творчество к стихийной игре подсознательных сил.

Критик Фукуда Цунэари также отрицает познавательные возможности реалистического искусства и с этих позиций критикует социалистический реализм. Обитель прекрасного, по его мнению, — автономный, изолированный от воздействий внешней среды, внутренний мир человека. В статье «Что такое искусство?» (1950) Фукуда заявляет (уже в который раз!): «Миссия искусства — в освобождении человека от гнета действительности» [129, т. 3, 291].

Общественное назначение искусства отнюдь не противоречит законам художественного творчества. Подлинный художник не только раскрывает специфическими методами искусства сущность явлений, но и способствует преобразованию человеком окружающего мира. Отстаивая это важнейшее положение материалистической эстетики, Сайго Нобуцуна пишет: «Литература раскрывает закономерность истории средствами, присущими только ей, и благодаря своей специфике становится учителем жизни... В процессе творчества художник не просто отражает жизнь, а воспроизводит ее и заново создает историю — в этом заключена активная, воспитательная роль литературы... Мы должны рассматривать литературу как орудие преобразования мира, как действительное средство классовой борьбы пролетариата» [208, 82].

Общепризнанны успехи мирового социалистического искусства, его огромное влияние на духовную жизнь современности. В 1957 г., в пору разнузданной кампании против социалистического реализма, известный японский писатель и критик Абэ Томодзи писал: «Два мира противостоят друг другу не только в литературе, но и в сердцах людей. Стало очевидно, что индивидуализм, господствующий на Западе, порождает упадочничество, ложь, одиночество, безысходность... Нужен был новый взгляд на мир, помогающий людям преодолевать ситуации, порожденные индивидуализмом, и создавать условия, при которых возможно сохранение человеческого достоинства. Эта историческая необходимость породила в литературе XX в. социалистический реализм, требующий от художника отображения правды жизни человека, этого социального феномена. Новая литература, с которой связаны надежда и воля нашего времени, продолжает свое шествие и сегодня. Никто не может отрицать, что социалистический реализм открыл новую сферу в литера-

туре XX в. и стал ее главной магистралью» [129, т. 5, 237].

Притягательность социалистического реализма усиливается всемирно-историческим значением опыта социализма в СССР. В книге «Революция и литература» («Какумэй-то бунгаку», 1958) Сасаки Киити подчеркивает: «Судьба искусства в социалистическом обществе... Мы не можем пройти мимо этой проблемы, ибо социализм есть наше собственное будущее и наша надежда. Я думаю, что проблема социализма и искусства — это не только дело СССР, но и проблема современной японской культуры, перспектива ее развития» [240, 254—255].

Вопреки утверждениям буржуазной критики о «непригодности» теории социалистического реализма для решения современных литературных проблем, о невозможности ее применения к такой литературе, как японская, развивающейся якобы по особым, только ей присущим законам, принципы нового искусства претворяются в художественной практике японских писателей.

## *2. Проблема творческого метода японской демократической литературы*

Вопрос о месте социалистического реализма в литературном процессе послевоенной Японии, о возможностях этого художественного метода в сравнении с другими — в центре споров, ведущихся в японской демократической критике.

Движение за демократическую литературу возникло в Японии сразу же после войны. Уже 30 декабря 1945 г. в Токио открылось учредительное собрание Общества литературы новой Японии (Син нихон бунгаккай), призванного стать организационным центром, объединяющим прогрессивные литературные силы всей страны. Его ядро составляли активные участники пролетарского литературного движения 20—30-х годов: Миямото Юрико, Курахара Корэхито, Токунага Сунао, Миямото Кэндзи, Кубокава Цурудзиро, Накано Сигэхару и др. Свыше ста пролетарских писателей приняли участие в учредительном собрании Общества. Спустя двенадцать лет (со времени разгрома Союза пролетарских писателей Японии в 1933 г.) они пришли — многие прямо из тюрьмы, — что-

бы вновь отдать свои силы культурному строительству новой Японии.

Платформа Общества литературы новой Японии была определена в заявлении, принятом на учредительном собрании: «Создание и распространение в стране демократической литературы, сплочение и развитие творческой энергии народных масс — выполняя эти задачи... мы стремимся выразить чаяния всего японского народа, а также народов всего мира, особенно Китая и Кореи» [129, т. 5, 112].

В программной статье «Звучите громче, поющие голоса», опубликованной в подготовительном номере (декабрь 1945 г.), с которого началось издание журнала «Син нихон бунгаку» («Литература новой Японии»), Миямото Юрико конкретизирует задачи демократической литературы: «Писатель должен видеть смысл своей жизни в том, чтобы улавливать чутким ухом не замечаемые им ранее жизненно важные моменты и запечатлевать их на фоне истории общества как часть тяжелого опыта угнетенного народа, создавать условия для дальнейшего прогресса жизни и литературы. Демократическая литература, по моему мнению, представляет собой не что иное, как поющие голоса тех людей, которые, не жалея своих сил, содействуют более разумному с исторической точки зрения развитию общества и собственной личности и правдиво, без обмана, отражают в своем творчестве закономерный ход истории. Пусть же эти поющие голоса, на первых порах еще слабые и разрозненные, пробудят отклик в сердцах множества людей из безмолвных до сих пор слоев общества! Пусть каждый учится владеть своим голосом, правильно облекать в звуки свои мысли, чтобы все голоса слились наконец в великий хор народа новой Японии! Звучите громче, поющие голоса!» [189, т. 11, 10].

Общество литературы новой Японии не было замкнутой организацией писателей-единомышленников определенной политической ориентации, напротив, оно было открытым, широким объединением прогрессивных художников, осознающих себя участниками демократического движения народных масс. Инициаторами создания Общества были известные деятели пролетарской литературы: Акита Удзюку, Эгути Киёси, Фудзимори Сэйкити, Токунага Сунао, а в качестве патронов были приглашены

старейшины японской литературы, писатели разных школ и направлений: Сига Наоя, Масамунэ Хакутё, Уно Кодзи, Хироцу Кадзуо, Ногами Яэко, Камицукаса Сёкэн, Муру Сайсэй, Танидзаки Сэйдзи, Тоёсима Ёсио.

Состав Общества был неоднороден. Вошедшие в него писатели образовали четыре группы: писатели, продолжающие традиции пролетарской литературы 20-х — начала 30-х годов (Миямото Юрико, Токунага Сунао, Цубои Саказэ и др.); писатели, придерживающиеся принципов художественного реализма (Ногами Яэко, Ота Ёко, Абэ Томодзи и др.); писатели, примкнувшие к демократической литературе, преодолевшие модернистские влияния (Нома Хироси и др.)<sup>1</sup>; молодые писатели, пришедшие в литературу непосредственно с производства.

Каков же должен быть художественный метод демократической литературы, объединяющей писателей столь разных направлений и стилей? И можно ли вообще говорить о едином методе демократической литературы? Какое место занимает социалистический реализм в системе демократической литературы? Дискуссии по этим проблемам, начатые с первых шагов демократической литературы, продолжают по сей день.

Ответ на поставленные вопросы нужно искать в самой структуре демократического литературного движения, обусловленной целями и задачами единого народного фронта борьбы за демократическое преобразование послевоенной Японии. Необходимо было поддерживать все художественные течения, способствующие выполнению общенациональных демократических задач. «Мы сейчас должны отказаться от признания какого-либо одного-единственного направления центральным направлением нашей демократической литературы и перестать отрицать и упускать из виду другие направления на том основании, что они будто бы составляют боковую линию», — пишет Курахара Корэхито [53, 51].

---

<sup>1</sup> Ара Масахито считает, что демократическое литературное движение, отличающееся широтой охвата писательских сил, должно открывать простор и для писателей-декадентов вроде Сакагути Анго. «Было бы близорукостью отвергать их творчество на основании того, что оно упадочно», — писал Ара Масахито в газете «Сэйкэй симпо» от 10 февраля 1947 г. Но демократическая литература, выступающая с определенной программой действия, имеет, разумеется, свои границы.

Вопрос о творческом методе демократической литературы был в центре внимания IV съезда Общества литературы новой Японии, состоявшегося в 1948 г. Определяя очередные задачи демократической литературы, съезд констатировал необходимость создания «литературы, связанной с жизнью, с борьбой рабочих и крестьян», которая должна также отражать борьбу широких слоев народных масс и интеллигенции, отвечать их духовным запросам. Для создания этой «всенародной литературы» необходимо активное участие писателей в борьбе против неофашизма и идеологической реакции в области культуры [183, 36].

Дискуссия по вопросам творческого метода демократической литературы исходила из задач, определенных IV съездом. В докладе «Новые задачи и творческий метод» Кикиути Сёити указывал, что «творческий метод, основанный на марксистском мировоззрении, является ведущим методом демократической литературы», но, «учитывая характер демократической революции и соответственно сущность демократической литературы, нельзя требовать, чтобы этот творческий метод стал обязательным для всей демократической литературы» [161, 37]. Под методом, основанным на марксистском мировоззрении, он подразумевает социалистический реализм.

Однако были критики, которые полностью отрицали возможности «применения» социалистического реализма в Японии. «Почему социалистический реализм неприемлем для японской литературы?» — спрашивает критик Ходзё Мотоити в статье «Демократическое искусство, его специфика и метод» (1947) и отвечает: «Следует ли нам опираться на творческий метод социалистического реализма, получивший большое развитие в СССР? Конечно, нет. Социалистический реализм призван отображать социалистическую действительность. В Японии же не существует социалистического экономического строя, следовательно, и социалистической действительности. Социализм для Японии является лишь идеологией, целью будущего» [цит. по: 244, 87].

«Нашей очередной задачей является демократическая революция, а не социалистическая, — продолжает Ходзё, — тем более речь не может идти о социалистическом строительстве в Японии... И если мы выступим под таким лозунгом, это не будет соответствовать японской дейст-

вительности и не сможет стать конкретным руководством в творческой работе. Социализм стал реальностью СССР, и советские писатели не испытывают трудностей при воссоздании социалистической действительности. В Японии дело обстоит иначе. Большинство писателей имеют лишь абстрактное представление о социализме. Требование руководствоваться методом социалистического реализма может завести писателей в тупик» [цит. по: 244, 88]. Искусство, опирающееся на социалистический реализм, рискует превратиться в Японии в абстракцию, по мнению критика. «Все это заставляет нас отказаться от социалистического реализма как творческого метода демократической литературы в Японии», — заключает Ходзё [цит. по: 244, 89].

Ходзё считает, что не только социалистический реализм, но и прогрессивный романтизм и даже критический реализм не отвечают требованию данного этапа развития японской демократической литературы. Он предлагает некий «демократический реализм», универсальный художественный принцип, «пригодный для всех прогрессивных писателей». По мысли Ходзё, «демократический реализм» представляет собой «японский вариант социалистического реализма», ступень на пути к социалистическому реализму. «Со временем, когда социализм станет японской реальностью, демократический реализм неизбежно перерастет в социалистический реализм», — утверждает Ходзё [цит. по: 244, 90].

Несостоятельность теоретических посылок Ходзё очевидна. Как известно, социалистический реализм возник и складывался в условиях капитализма, отражая историческую поступь революционной эпохи. Упрощенчеством является мнение, будто творческий метод «оперативно» меняется в соответствии с изменением задач, выдвигающихся на разных этапах социальной революции.

Подобная «японизация» социалистического реализма в конечном итоге приводит к неверной теоретической посылке о преждевременности нового метода для литератур несоциалистических стран. Это не новая ошибка. Еще в 1933 г., во время дискуссии о социалистическом реализме, японские критики, пытаясь обусловить художественный метод литературы очередной задачей революции, говорили о «революционном реализме», «антикапиталистическом реализме», «отрицающем реализме»

и т. п. Социалистический реализм представлялся им «манящей далью», далекой перспективой. Подобные теории давно опровергнуты марксистской эстетикой, однако такой взгляд на социалистический реализм очень живуч в японской критике. В статье «Реализм на новом этапе» (1947) Такидзаки Анноскэ пишет: «В стране победившего социализма, где усилие народа направлено на строительство нового общества, человек, борющийся за социальный прогресс, получает поддержку всего народа, он становится героем, поэтому его изображают не критически, а с утверждающим пафосом. Лишь на этом этапе искусство достигает подлинного социалистического реализма, основу которого заложил Горький в „Жизни Клима Самгина“». Мы же должны развивать наш демократический реализм, чтобы, отталкиваясь от него, в будущем создать литературу социалистического реализма» [цит. по: 244, 91]. Социалистический реализм возможен, по мнению критика, только после победы социалистической революции, поэтому Горький, в его интерпретации, стал основоположником нового метода не в 1906 г., когда был опубликован роман «Мать», написанный в условиях буржуазно-демократической революции в России, а в годы Советской власти, создав роман «Жизнь Клима Самгина». С защитой теории «демократического реализма» выступала целая группа литераторов, входящих в Японскую ассоциацию демократической науки (основана в августе 1947 г.).

Все это лишний раз свидетельствует о тех сложностях, которые должен преодолеть художник несоциалистической страны, тянущийся к передовому творческому методу современности, но еще не способный претворить его в своей художественной практике.

Глубиной осмысления нового художественного метода и его роли в развитии японской демократической литературы отличаются многочисленные выступления Миямото Юрико на дискуссиях по вопросам социалистического реализма, развернувшихся в конце 40-х годов. Объединение прогрессивных писателей не представляется писательнице интеграцией художников разных ориентаций, напротив, по мнению Миямото, оно имеет свое ядро в лице писателей, связывающих свое творчество с рабочим классом — ведущей силой исторического прогресса. Миямото считает, что демократическая литерату-

ра, если она стремится отражать прогрессивные устремления современности, должна опираться на социалистический реализм, преломляющий действительность сквозь призму поступательного хода истории.

Еще на заре зарождения демократического литературного движения в послевоенной Японии Миямото Юрико постоянно подчеркивала важность изучения опыта литературы социалистического реализма. Уже на I съезде Общества литературы новой Японии, состоявшемся в октябре 1946 г., Миямото Юрико говорила в своей речи: «Вышло четыре номера журнала „Син ни-хон бунгаку“, но проблема социалистического реализма и его соотношения с демократической литературой не находит в них систематического глубокого освещения. Нам стоит подумать об этом... Чтобы развивать дальше демократическую литературу, нам необходимо уяснить себе, как понимать роль социалистического реализма в процессе становления этой литературы. Не является ли это одним из вопросов, обращенных к Обществу литературы новой Японии и ждущих своего решения?» [189, т. 11, 88].

Однако писательница далека от мысли предлагать социалистический реализм всему демократическому литературному движению. Говоря о ведущей роли социалистического реализма, она подчеркивает важность его взаимодействия с другими художественными методами: «Если правда, что современная литература стремится охватить широкие социальные проблемы, то, мне кажется, писатели разных творческих методов должны объединиться, ибо это приведет к их взаимному обогащению и будет способствовать формированию подлинной литературы» [189, т. 11, 78].

Таким образом, по мысли Миямото Юрико, новый художественный метод, основанный на понимании исторических перспектив поступательного развития человечества, позволяет глубже понять действительность во всем многообразии ее проявлений. Этим, с точки зрения Миямото Юрико, предопределена закономерность утверждения в литературе социалистического реализма. Он выдвигается на передний план именно потому, что открывает перед писателями самые широкие творческие возможности, отнюдь не сковывая их творческую индивидуальность. Отвергая всякие попытки объявить социалистиче-

ский реализм единственно возможным творческим методом для передовой литературы Японии, Миямото Юрико говорит о том, что овладение социалистическим реализмом произойдет в силу органической потребности в нем лучших пролетарских писателей. Думается, подобная постановка вопроса плодотворна для литератур несоциалистических стран, в которых становление ведущего творческого метода современности протекает, разумеется, в очень сложных условиях.

Споры о методе демократической литературы, его соотношении с социалистическим реализмом продолжались на всем протяжении 50-х годов. На VI съезде Общества литературы новой Японии, состоявшемся в 1953 г., Кубокава Цурудзиро в докладе «Единый фронт и творческий метод» утверждал, что демократическая литература, хотя и объединяет писателей разных направлений и политических ориентаций, должна выработать единый творческий метод, исходя из задач демократического строительства послевоенной Японии. По мнению докладчика, социалистический реализм позволяет глубоко осмыслить процессы современной общественной жизни Японии, но тем не менее он не может стать единым творческим методом демократической литературы, так как ему свойствен «особый взгляд на историю, на классовую миссию пролетариата». «Долгие раздумья и поиски, — говорит Кубокава, — привели меня к мысли о треугольнике, в основании которого находится критический реализм, а вершину занимает социалистический реализм. Мне представляется, что единым методом демократической литературы является критический реализм, оплодотворенный идеями защиты мира и национальной независимости» [183, 39].

Известно, что социалистический реализм возникает не на пустом месте; новый метод вбирает в себя все лучшее из культурного наследия человечества, широко используя, в частности, и опыт литературы критического реализма. Тесная связь нарождающейся в буржуазных странах литературы социалистического реализма с наследием реализма критического и с его современными разновидностями составляет типологически важную черту процесса формирования и утверждения нового творческого метода. Во всяком случае, для японского демократического литературного движения в целом справед-

лив был призыв критика Ф. Ямамура: «Пусть наше демократическое литературное движение выдвинет из своих рядов не только своего Горького, но и своих Бальзака, Толстого, Чехова». Ямамура трезво учитывал сложившуюся в демократическом писательском движении ситуацию. Говоря о проблеме метода, он заявил: «Я думаю, что основным творческим методом нашей демократической литературы должен быть критический реализм, выражающий точку зрения широких народных масс» [238, 30]. Ямамура сводит творческий метод демократической литературы к критическому реализму, хотя и обогащенному актуальной для пролетарского движения проблематикой. По мысли некоторых критиков, связанных с демократическим движением, писатели, творчество которых отмечено тяготением к идеям социализма и попытками освоения метода социалистического реализма, обязаны ограничить свой творческий диапазон эстетикой критического реализма, без чего невозможно якобы овладение социалистическим реализмом.

VI съезд Общества литературы новой Японии констатировал, что творческие методы писателей, стоящих на демократических позициях, могут быть разными, что нет необходимости вырабатывать единый метод демократической литературы. Подобно французской литературе Сопротивления времен второй мировой войны, демократическое литературное движение в Японии не навязывает никому определенных политических, идеологических и религиозных позиций, говорит Мидзуно Акиёси в докладе «Задачи литературной критики». Мир, независимость, свобода — такова общая платформа творческого объединения. Однако, по мнению Мидзуно, в процессе взаимодействия писателей их разноголосый хор неизбежно обретет новую тональность, новое качество. «Чтобы демократическая литература обрела свой мощный голос, нам необходимо, — продолжает Мидзуно, — глубоко осмыслить проблему социалистического реализма в его соотношении с другими творческими методами, рассматривая эти проблемы в тесной связи с развитием прогрессивной литературы в Японии» [209, 38].

В середине 50-х годов в демократическом литературном движении Японии явно обозначались симптомы идейных шатаний. В условиях начавшегося промышленного бума стало модным говорить об «обществе всеоб-

щего благоденствия». Для пропаганды против социализма были мобилизованы гигантские средства массовой коммуникации; при этом буржуазные идеологи спекулировали на известных трудностях, возникших в международном коммунистическом движении.

В этих условиях социалистический реализм подвергся ревизии внутри самого демократического литературного движения. Так, Нисида Масару пишет в статье «Неотложные проблемы социалистического реализма» (1959): «Движение за социалистический реализм в Японии переживает в настоящее время важный поворотный момент... Идеи классовости и партийности, проповедовавшиеся теоретиками НАПФа (Всеяпонская федерация пролетарского искусства. — *К. Р.*), мы похоронили в стенах музея» [204, 162]. Нисида ратует за создание «литературы социалистического пролетариата», являющейся не классовой, а общечеловеческой. Он сетует, однако, что «новое направление» не дает ощутимых плодов, так как часть японских социалистических реалистов, по его мнению, не понимает значения нового этапа развития японской литературы и вносит хаос в демократическое литературное движение.

Кубота Сэй справедливо замечает в статье «В чем заключается неотложная проблема?» (1959): «Теория Нисиды не что иное, как одно из проявлений теории мирного сосуществования идеологий, оно ведет к ликвидации прогрессивной литературы. Нисида предлагает социалистический реализм без его классового содержания. То, что Нисида проповедует эту, с позволения сказать, теорию, — это его дело, но увольте нас от подобных теорий» [169, 115]. Для Кубота неотложной проблемой японской демократической литературы является осознание задач искусства, призванного служить народу: «Чтобы познать человека, живущего и действующего в реальном мире, писатели должны стоять на позициях социального преобразования общества, т. е. на позициях классовых, социалистических. Важно не отбросить классовую позицию художника, как это делает Нисида, а, стоя на этой позиции, расширить свой кругозор до всенародного и общенационального» [169, 115].

Стоит вспомнить, как в начале 30-х годов некоторые деятели японской пролетарской литературы, прикрываясь лозунгом «самокритики политических уклонов», по сути

дела, отказались от классовости и партийности искусства. «Довольно спорить о методах познания действительности и критериях искусства! Писатель должен писать, и только! Пиши как хочешь и о чем хочешь», — утверждали они [см. 41, 268]. Призыв к «возрождению литературы», ведущий к ликвидации прогрессивного искусства, был встречен с одобрением теми писателями, которые предали забвению свои прежние идеалы. Тогда же они истолковали социалистический реализм как метод изображения действительности такой, какова она есть, без учета роли мировоззрения художника.

В начале 60-х годов в демократическом литературном движении Японии возникает тенденция к синтезу социалистического реализма с авангардизмом. На XI съезде Общества литературы новой Японии (1964) выступил с докладом Такэи Тэруо, в котором говорилось о необходимости выработать творческий метод, отвечающий задаче «художественного воспроизведения крайне усложненного облика современной японской действительности, а также тех изменений, которые произошли в сознании японцев» [263, 210]. Для этого необходимо, утверждал Такэи, коренным образом перестроить демократическое литературное движение в соответствии с изменившейся исторической ситуацией. Он вспоминал «горький» опыт прошлого, когда демократические писатели подвергались критике модернизм «односторонне, с идеологической точки зрения и тем самым исключили возможность обогащения и развития собственного художественного метода» [263, 216].

Художественным методом, отвечающим современному этапу развития демократической литературы, Такэи считает метод, основанный на «универсальном синтезе реализма и авангардизма». Выступая на страницах журнала «Вопросы литературы» в 1965 г., Такэи снова говорил о возможности эксперимента в области стиля, утверждая плодотворность художественного синтеза разных творческих методов [18, 83].

В. Озеров справедливо заметил по этому поводу: «Если „авангардные методы“ для Тэруо Такэи — не обозначение творческих течений, чуждых реализму, а синоним художественного новаторства, то спорить с ним не о чем». Однако советский критик высказывает тут же свое опасение: «Мы слышали разноречивые суждения о ху-

дожественном опыте модернистов и о Кафке, об отчуждении и абстракционизме, у которого нашлись рьяные защитники. Кстати, в Японии кое-кто склонен расширять границы прогрессивного искусства до такого художественного „синтеза“, в котором якобы можно успешно слить различные творческие методы» [18, 68].

Судить о прогрессивном, «авангардном» характере того или иного художника нужно, исходя из идейно-художественного содержания его творчества в целом. При этом необходимо учитывать, как и с каких позиций отражается в его произведениях современность. Иными словами, встает вопрос о партийности и классовости творчества художника. Но как раз этот важнейший вопрос обойден Такэи Тэруо. Ошибка, заметим, весьма типичная для теоретиков «обновленного» социалистического реализма как в Японии, так и в некоторых европейских странах. И корень ее — в непонимании подлинной творческой широты социалистического реализма, в отрыве его от задач классовой борьбы, в догматизации его принципов. Все это характерно и для концепций «подлинно современного» пролетарского искусства, бытующих в Японии.

В последние годы в Японии превозносится «универсальное мировое искусство» нашего столетия, теоретиком которого считается Ханада Киётэру. «Ханада Киётэру применяет формулу реализма к авангардному искусству... диалектически объединяет искусство символизма и сюрреализма, основанного на принципах внутреннего реализма, и предлагает нам теорию, помогающую созданию социалистического реализма», — заявляет писатель Идзуми Дайхати [18, 7]. Идзуми утверждает, что Ханада Киётэру разрабатывает метод социалистического реализма нашего времени на основе анализа литератур Востока и Запада.

В чем же заключается методологическое «открытие» Ханада Киётэру? Отправной точкой теоретических построений японского критика служит модернистский авангардизм, являющийся, по его мысли, необходимым звеном на пути к социалистическому реализму. В книге «Искусство авангардизма» («Абангярдэ гэйдзюцу», 1958) Ханада Киётэру ставит целью «обрисовать облик формирующегося искусства XX в.». Он пишет: «Будущее искусство авангардизма должно создаваться на основе

диалектического единства абстракционизма и сюрреализма» [271, 207]. Этот «внутренний реализм» совершивший «переворот в искусстве», Ханада механически сочетает с социалистическим реализмом, обращенным к «внешней действительности», и на этой основе создает некий «синтетический» метод искусства второй половины нашего столетия.

Японский критик не скрывает своей враждебности к классическому реализму, якобы исчерпавшему свои возможности в наши дни: «При любом удобном случае я подчеркивал, что художник не может переходить на сторону социалистического реализма, пока он находится в плену очарования „Анной Карениной“ Толстого. До тех пор пока он не отвернется от „Анны Карениной“ и не будет в состоянии осмыслить проблемы, поднятые авангардизмом, безнадежно говорить о каком-либо создании произведений социалистического реализма» [271, 86]. Попытки перехода от критического реализма к социалистическому, минуя авангардизм, обречены, по мнению критика, на провал. Ханада явно фальсифицирует историю литературы, когда пишет: «Я думаю, что формирование социалистического реализма в Советском Союзе происходило таким же путем. Нет сомнения в том, что русские авангардисты 20-х годов внесли активный вклад в творчество социалистического реализма» [271, 86]. Критик, вероятно, имел в виду Маяковского, который, однако, пришел к социалистическому реализму не от футуризма, а через преодоление его ограниченности. Так было и с японским поэтом Цубои Сигэдзи (род. в 1898 г.), автором «Манифеста» японских авангардистов («Сэнгэн», 1923), и с драматургом Мураяма Томоёси (род. в 1901 г.), провозгласившим «конструктивный динамический театр». В период зрелого творчества оба они приходят в лагерь революционной литературы, но не развивая искусство авангардизма, а критически осмысливая его.

Ханада же вопреки фактам упорно настаивает на своем: «В России, в стране Лобачевского, творца неевклидовой геометрии, художественная революция прошла через абстракционизм и машинную эстетику конструктивизма, а затем постепенно пришла к новому реализму. Это говорит нам о многом» [271, 201]. Имя русского ученого Лобачевского, выразителя материалистических

взглядов в математике, упомянуто для того, чтобы подчеркнуть, что даже в стране с развитыми традициями материалистического мышления революция в искусстве якобы прошла через абстракционизм. В отношении же Японии это тем более естественно, ибо, как утверждает Ханада, «нет другого искусства, в такой мере богатого элементами абстракционизма и сюрреализма, как японское... Японец обладает природными задатками для того, чтобы стать художником-авангардистом» [271, 280].

Как известно, теория «универсального реализма», выступающая за интеграцию социалистического реализма с различными видами авангардизма, получила довольно широкое распространение в литературах Запада. В Японии «теория» Ханада Киётэру нашла рьяных защитников в среде так называемых «рабочих писателей»: Идзуми Дайхати, Курои Сэндзи, Сэки Рюдзо и др. Они считают, что классический реализм исчерпал себя, что воссоздать многогранный лик XX века, нарисовать полноценный образ современного рабочего можно лишь с позиций авангардизма. Однако в своих произведениях вопреки этому заявлению создают образы убогих, духовно опустошенных людей.

В качестве примера сошлемся на рассказ Идзуми Дайхати «Бременское отделение профсоюза» («Брумен бункай», 1960) — название, заимствованное из знаменитой сказки братьев Grimm «Бременские уличные музыканты». Действие происходит на телефонной станции, оснащенной современной автоматикой. Герои — молодые рабочие, профсоюзные деятели. Беззаботные, веселые, как бременские музыканты. Профсоюзными делами они занимаются как бы между прочим, это для них не более чем развлечение. С помощью «лотереи Амиды» — особого вида лотереи для покупки вещей в складчину — они выбирают профсоюзных лидеров. В результате сказываются избранными, как правило, весельчаки, далекие от интересов рабочих. На собственном автомобиле они мчатся по городу, просиживают в кафе. Стены профкома пестрят фотографиями обнаженных девиц... Может быть, это сатира на современную рабочую аристократию? Нет, таким представляется автору типичный современный рабочий Японии.

В чем же, однако, художественное новаторство писателя, его «авангардизм»? Может быть, в использовании

элементов сказки? Но в повести Чингиза Айтматова «Белый пароход», например, тоже есть фольклорные сказочные мотивы, только здесь они служат задачам глубоко гуманистического, выдержанного в лучших традициях социалистического реализма повествования о сложных этических проблемах нашего времени. Нет, созвучным авангардизму произведение Идзуми делает шаткость мировоззренческих позиций. И причину художественной неудачи Идзуми нужно искать как раз в том, что он отрекается от традиций пролетарской реалистической литературы, скатываясь на позиции мелкобуржуазные.

В 1962 г. Идзуми Дайхати опубликовал еще один рассказ — «Авангардная фреска» («Дзэнъэй хэкига»). Художник Судзуки пишет на стене здания компартии фреску в авангардистском стиле. Он исключен из партии, и это акт его мести. Автор разъясняет мотив странного поступка героя. Художник-авангардист Судзуки уверен, что «ограниченность» социалистического реализма не позволяет выразить «энергию современности», партия же не располагает современной теорией искусства и лишь способствует «обнищанию искусства в прогрессивном лагере». С рассуждениями героя автор полностью солидарен, он пишет: «Партия обязана была стать гнездом авангардистов, но она утратила дух авангарда, демократии, поэтому отвергает авангардное искусство. Написать на здании партии авангардистскую фреску, чтобы возродить там дух подлинного авангардизма, — этот дерзкий план воодушевлял его. Никогда он не был так весел и оживлен. Из жертвы он превратился в творца» [144, 12]. Но измена прогрессивным художественным традициям во имя ложной «авангардности» мстит за себя; писатель зашел в тупик, в последнее время он публикует книги для развлекательного чтения.

В 1964 г. журнал «Син нихон бунгаку» опубликовал материалы пражского симпозиума «Идеологическая борьба в условиях мирного сосуществования и проблемы декаданса». Среди участников симпозиума был, в частности, Э. Фишер, выступивший с программой интеграции модернистских течений и искусства социалистического реализма. Журнал сопроводил публикацию редакционной заметкой, в которой сказано: «Материалы симпозиума затрагивают важнейшие проблемы, без учета которых невозможно марксистское истолкование совре-

менной ситуации в литературе. Эти проблемы для писателей Японии важны не менее, чем для европейских писателей» [254, 22].

«Я хотел бы сопоставить с позицией Фишера другую позицию, — писал в связи с этим критик Акацуки Кусуноки. — На Ленинградской встрече писателей Европы советский критик И. Анисимов сказал: „Зашла речь об отцах того литературного направления, к которому многие из присутствующих западных авторов себя причисляют. Это Пруст, Джойс, Кафка. Ну что ж! У нас другие отцы, и прежде всего Горький, имя которого для нас священо“. В условиях, когда реалистическая литература подвергается ожесточенным нападкам со стороны модернистов, слова И. Анисимова, указавшего на значение наследия Горького, основоположника мировой революционной литературы, приобретают глубокий смысл. И. Анисимов говорит, что современная литература должна продолжать и развивать революционные традиции Горького. Вот истинно марксистский подход к современной литературной ситуации» [120, 40].

Активные поиски действенного творческого метода познания усложненной современной действительности стали характерной чертой японской литературы конца 50-х — 60-х годов. Эти искания не только сталкивали в непримиримых противоречиях разнородные художественные направления, но и нередко приводили к размежеванию писателей, стоявших ранее на общей идейной платформе. Так произошла дифференциация внутри демократического литературного движения.

В ноябре 1957 г. из Общества литературы новой Японии выделилась группа писателей, основавших Общество изучения реализма (Рэаризму кэнкюкай), — Симота Сэйдзи, Кубота Сэй, Нисино Тацукити, Ким Далсу, Охара Гэн. Задачи Общества были сформулированы в его декларации: «Назначение литературы не в том, чтобы критиковать или объяснять окружающий мир. В соответствии с закономерностями исторического развития мы стоим на позициях революционного преобразования общества. Суть современной действительности мы понимаем как борьбу между господствующим классом и угнетенными массами. Человеческая жизнь представляет для нас интерес не со стороны нравственных проблем индивидуума; мы стремимся прежде всего понять ее

сложную общественную структуру, взаимообусловленность социальных связей» [113, 229].

Естественно, что писатели, провозглашающие такие лозунги, стремящиеся охватить действительность во всем ее многообразии, показать историческую роль рабочего класса, отвергали «универсальный реализм» и шли по пути углубленного осмысления метода социалистического реализма, его значения для современной японской литературы. В их выступлениях подчеркивалась мысль, что успех прогрессивной литературы Японии зависит от «дальнейшего совершенствования метода исторически перспективного показа человека и коллектива людей, изображения действительности как процесса революционного преобразования, т. е. от того, как будет развиваться социалистический реализм в Японии» [108].

Общество изучения реализма быстро растет. Большую популярность приобретает и печатный орган Общества «Рэаризму» («Реализм»), переименованный с апреля 1962 г. в «Гэндзицу-то бунгаку» («Действительность и литература»). «Мы стремимся развернуть литературное движение, собирая творческие силы вокруг журнала „Гэндзицу-то бунгаку“, — говорится в заявлении редколлегии. — Это движение преследует цель создания реалистической литературы, исследующей действительность с позиций революционного рабочего класса — ведущей силы переустройства японского общества в направлении достижения мира, независимости, демократии» [133, 8].

В 1965 г. писатели, сгруппировавшиеся вокруг журнала «Гэндзицу-то бунгаку», образовали Союз демократической литературы Японии (Нихон минсююги бунгаку домэй), куда вошли Курахара Корэхито, Симота Сэйдзи, Эгути Кан, Ким Далсу, Кубота Сэй, Охара Гэн и др. Основные задачи нового художественного движения сводятся к четырем пунктам: 1) создание революционной литературы рабочего класса и развитие прогрессивных традиций национальной художественной культуры, особенно пролетарской литературы 20—30-х годов; 2) преодоление модернизма и расширение социального диапазона литературы, что потребует от писателей серьезного исследования жизни, классовых противоречий современного общества, их активного участия в этой жизни; 3) выдвижение новых писательских сил из среды трудящихся; 4) укрепление солидарности с писателями и художест-

венными объединениями всевозможных направлений, выступающих за мир, независимость и демократию, а также с представителями прогрессивной литературы всего мира.

Определяя свои задачи, писатели-демократы, естественно, сосредоточивают внимание на выборе и осмыслении художественного метода литературы, опираясь на который они могли бы глубже раскрыть сложнейшие процессы, происходящие в современной действительности и человеке.

В докладе («Современное состояние японской литературы и задачи демократического литературного движения») на II съезде Союза демократической литературы (1967) Симота Сэйдзи подчеркивает необходимость теоретического осмысления «творческого метода революционной демократической литературы, стоящей на позициях рабочего класса». Симота исходит из того, что «сегодня рабочий класс Японии, сплачивая боевые ряды народных масс, требующих независимости, мира, демократии и улучшения жизненных условий, стал движущей силой национального демократического единого фронта, возглавляя борьбу за осуществление народно-демократической революции в Японии» [119, 113]. Революционные задачи и перспективы борьбы рабочего класса являются основополагающими моментами при определении творческого метода демократической литературы. В связи с этим возникает сложная проблема единого литературного фронта, обусловленная спецификой развития современного японского общества. Предоставление «единовластия» литературе рабочего класса противоречит духу широкого фронта демократических сил, это может привести к сектантской изоляции, как показывает опыт истории японской пролетарской литературы 20—30-х годов [см. 85, 517—520]. Поскольку в демократическом литературном движении участвуют писатели разных идейно-художественных ориентаций, нецелесообразно говорить о едином творческом методе демократической литературы. Пусть писатели различных творческих направлений, преследуя одну общую цель, соревнуются между собой — таков вывод Симота.

В развернувшихся после доклада Симота Сэйдзи прениях выступил критик Цуда Такаси, который внес свою поправку в определение художественного метода демо-

кратической литературы. Он подверг сомнению идею соревнования разных творческих методов и настаивал на необходимости поиска единого метода демократической литературы.

Не соглашаясь с мнением Цуда Такаси, Курахара Корэхито утверждает, что обязательность единого метода демократической литературы приведет к упрощению сложного содержания прогрессивного литературного движения. «Наше литературное движение стремится к творческому методу, который наиболее правдиво и глубоко отражает реальную жизнь и борьбу японского народа, идущего по пути мира, независимости и демократии... В рамках этой широкой программы одни писатели считают социалистический реализм наиболее действенным методом для глубокого отражения действительности, другие предпочитают критический реализм, а третьи опираются на революционный романтизм. Думается, что каждый писатель должен творить соответственно собственному восприятию действительности» [176, 71—72].

Напомнив, что французские поэты-сюрреалисты внесли немалый вклад в движение Сопротивления, поэт и критик Дои Дайскэ говорит, что единству движения не мешает участие в нем писателей разных литературных направлений. Дои Дайскэ поддержал идею свободного творческого соревнования. Вместе с тем он подчеркнул, что, взаимодействуя друг с другом, демократические писатели должны «неустанно искать наиболее эффективный для достижения общей цели творческий метод» [137, 59].

Прогрессивные деятели японской культуры зорко следят за тем, чтобы в демократическое литературное движение не вкралось сектантство. Они уделяют большое внимание вопросу соотношения задач единого демократического фронта и творческого метода писателей, учитывая уроки истории японской пролетарской литературы: установка НАПФа в 1930 г. на «большевизацию» пролетарского литературного движения игнорировала значение единого фронта демократических сил и тем самым суживала содержание пролетарской литературы, задерживала объединение прогрессивных писателей на общей платформе антиимпериалистической борьбы.

Полемизируя с Акаги Такэси, который видит в форуме прогрессивных писателей «единый фронт литерато-

ров, стоящих на позициях рабочего класса», Симога Сэйдзи уточняет свои прежние взгляды: «В сегодняшних условиях стоять на позициях рабочего класса — это значит стоять на точке зрения единого фронта широких масс за независимость, мир и демократию... Исторический опыт показывает, что, если писатель серьезно относится к осмыслению опыта истории, хотя и не придерживается позиций рабочего класса, он может создать выдающиеся произведения демократической литературы» [252, 279—280].

На IV съезде Союза демократической литературы Японии, состоявшемся в 1971 г., была внесена поправка в определение задачи Союза. Было решено снять формулировку о том, что главной задачей деятельности Союза является создание революционной демократической литературы рабочего класса, так как выдвижение этого лозунга может привести к неверному представлению об обязательности единого творческого метода, не отвечающего целям и характеру широкого писательского объединения [см. 182, 60].

Однако сосуществование разных художественных направлений в рамках демократической литературы не исключает, а предполагает активное воздействие искусства социалистического реализма на писателей других идейно-эстетических ориентаций. С позиции передового искусства возможна и даже необходима критика других литературных школ и направлений. Не случайно на II съезде Союза демократической литературы Японии подчеркивалась мысль, что не следует идти по пути акцентирования различий творческих методов писателей и придерживаться принципа невмешательства в литературные дела. Исходя из целей и задач демократического литературного движения, писатели и критики должны активно способствовать выработке единого критерия оценки художественных произведений. Но это, разумеется, ни в коем случае не означает навязывания социалистического реализма извне.

Выступая на IV съезде Союза демократической литературы Японии, Симога Сэйдзи подчеркивал значение художественного опыта Горького для отражения сложной структуры современного общества, художественного воплощения человека наших дней. Поскольку мы стремимся выразить в художественных произведениях веру

в человека, в демократическое развитие общества, говорил Симота Сэйдзи, мы должны изображать человека наших дней во всей сложности его бытия — борющимся, терпящим поражение, но не впадающим в отчаяние, верящим в светлое будущее человечества. Чтобы изобразить такого героя, писатель должен исходить из горьковского девиза: «Человек! Это великолепно!» [см. 116].

В мощном, бурном потоке современной японской литературы, безусловно, ощутимо горьковское начало, утверждающее прогрессивных писателей на позициях социалистического реализма. Живая творческая практика показывает, что большинство писателей и критиков, состоящих в Союзе демократической литературы Японии, как отмечает Симота Сэйдзи в статье «О многообразии и единстве творческого метода» (1967), «придерживаются позиции рабочего класса. Такова реальность» [252, 272]. Социалистический реализм в Японии, вступая во взаимодействие с другими художественными методами, а порой и ведя с их приверженцами острую полемику, завоевывает все новые рубежи, становясь одним из важнейших направлений современной японской литературы.

### *3. Художественное завещание Миямото Юрико*

Наиболее ярким воплощением черт социалистического реализма в послевоенной японской литературе является творчество Миямото Юрико (1899—1951).

Творческий путь писательницы начался на рубеже двух исторических эпох<sup>1</sup>. Антагонизм социальных верхов и низов раскрывается уже в ее ранних произведениях («Бедные люди» — «Мадзусики хитобито-но мурэ», 1916; «Блаженный Мияда» — «Нэги-сама Мияда», 1917). Народ выступает в них как масса страдающих людей, достойных заступничества, а гуманистический идеал не находит конкретного воплощения. В дальнейшем критический реализм Миямото Юрико претерпевает сложную эволюцию.

В конце 20-х годов писательница переходит на путь революционной литературы. Она подвергается жесточайшим репрессиям, но ни угрозы властей, ни лишения не

---

<sup>1</sup> О жизни и творчестве Миямото Юрико см. [56].

смогли свернуть ее с избранного пути. «С весны 1932 по октябрь 1945 г., — писала Миямото, — я как писательница могла публиковать свои произведения лишь в течение трех лет и девяти месяцев. Остальные девять лет я находилась в тюрьме или под запретом печататься» [189, т. 11, 46].

После краха японского милитаризма во второй мировой войне начался новый, исключительно плодотворный этап в творческом развитии писательницы. Миямото со страстью пишет, не щадя свое подорванное в тюрьме здоровье, как бы наверстывая упущенное время. Среди огромного количества художественных произведений и публицистических статей, созданных ею за шесть с лишним лет, которые она прожила после войны, особо выделяются «Два дома» («Фатацу-но нива», 1947) и «Ве-хи» («Дохё», 1950) — романы эпически масштабные, отмеченные критикой как значительное достижение литературы социалистического реализма в Японии.

«Два дома» и «Ве-хи» вместе с романом «Нобуко», написанным еще в 1924—1926 гг., составляют автобиографическую трилогию. Желание написать продолжение «Нобуко» возникло у писательницы еще в начале 30-х годов. «С весны 1932 г. начались аресты и репрессии, — пишет Миямото в послесловии к роману „Два дома“. — В эти годы я часто думала о своей жизни, как женщина, как человек. Ведь нет ничего порочного в том, что человек стремится к более разумному общественному устройству... Но за это власти прячут за тюремную решетку, где собственное имя заменяется порядковым номером. В этом проявляется алогичность и варварство капитализма. Выбор человеком пути социализма под влиянием самой действительности, осознание им смысла истории — это, по существу, проблема гуманизма... В это время у меня возникло желание написать продолжение „Нобуко“. Однако осуществить замысел было невозможно до августа 1945 г. Действительность, с которой предстояло столкнуться героине „Нобуко“, не ограничивалась узкими рамками семьи, брака. Японское общество 1927—1928 гг. находилось под пятой военщины, были растоптаны права человека, под угрозой оказалась сама жизнь. Острые социальные конфликты обусловили движение сопротивления милитаризму. Все это легло в основу второй части трилогии» [189, т. 15, 435].

Обращение писательницы к автобиографическому циклу не случайно. Автор видит глубокий, исторически поучительный смысл в рассказе о своем прошлом. Соотнеся конкретный жизненный материал, невыдуманные события и персонажи с перспективами исторического развития, Миямото создала волнующее повествование о том, как в «муках истории» рождался новый тип человека — революционера-борца.

Как известно, первым крупным художественным произведением, созданным Горьким после Октябрьской революции, была автобиографическая повесть «Мои университеты». Раскрывавшаяся в произведении «проблема героя, становления человеческого характера была, по существу, центральной для всего нового искусства революции» [93, 39]. Автобиографический жанр оказывается в центре внимания мировой прогрессивной литературы. М. Андерсен-Нексе (автобиографические циклы), М. Голд («Еврейская беднота»), П. Вайян-Кутюрье («Детство»), изображая жизненный путь своих героев на широком фоне событий времени, показывают трудный процесс формирования новой личности. Наряду с этими произведениями, продолжающими горьковские традиции, должна быть названа и автобиографическая трилогия Миямото Юрико.

В романе «Нобуко» поднята большая социальная проблема судьбы интеллигенции в буржуазном обществе. В нем показана жизнь японской женщины, не вынесшей душной атмосферы мещанской семьи. Здесь — «крик человеческой души, крик женщины, не способной мириться с мещанской пошлостью окружающего ее мира» [189, т. 15, 383].

Столкновение пробуждающегося самосознания личности с косностью феодальных семейных отношений было одной из центральных тем японской литературы XX в. Еще Симадзаки Тосон, рассказав в автобиографическом романе «Семья» («Иэ», 1911) историю двух породнившихся семей, запечатлел страдание человека, терпящего моральный крах в стремлении освободиться от оков традиционного семейного уклада.

Более всего испытывала на себе гнет семьи японская женщина, для которой понятие «иэ» («семья») было выше всего, включало весь комплекс завещанных предками обычаев. Беспрекословное послушание, смирение,

фаталистическая покорность судьбе считались атрибутами высшей добродетели японской женщины.

«— Знаешь, Санкити... за все время, что я живу в доме Хасимото, я ни разу не была в Кисо. Даже за ворота дома не выходила... Ты не удивляйся, замужняя женщина не должна покидать свой дом...» — говорит о-Танэ, героиня романа «Семья», своему брату [90, 25]. Во имя сохранения семьи — высшего и единственного смысла существования — о-Танэ безропотно переносит бесконечные жестокие обиды, и ее страдания ни в чьей душе не находят сочувственного отклика. В романе господствует атмосфера непреходящей тревоги, страха перед будущим, ожидания несчастий.

Задавшись целью показать изнутри устои традиционного японского дома и судьбы его обитателей, Симадзаки Тосон намеренно суживает сферу изображения, действия героев не выходят за рамки обособленной семейной ячейки. «Работая над романом „Семья“, я задумал создать произведение так, как будто строил здание из слов. Я решил исключить из него все, что происходит вне дома... Я смотрел на происходящее в доме словно из кухни, из вестибюля, из сада. Я впервые попытался написать о реке, уединившись в комнате, где слышен только ее шум», — писал Симадзаки Тосон [90, 12—13].

Писателя не интересуют события, бурлящие за стенами дома Хасимото. Семейная ячейка замкнута и изолирована от общества. В произведении преобладают элементы «эго-романа», исключающего глубокие социальные обобщения. Конструкция романа «Нобуко» близка к «закрытой» композиции Симадзаки Тосона. «В „Нобуко“ рассказывалось о молодой девушке из японской семьи, принадлежавшей к так называемому среднему кругу японского общества, которая выходит замуж, горя желанием стать выше, совершеннее, как человек, как женщина. В нем рассказывалось о том, как эту молодую женщину охватывают неодолимые сомнения и горечь в связи с тем укладом жизни, который в обществе рассматривается как удачный брак и семейное благополучие, и как в результате этих сомнений и горечи разрушается ее супружеская жизнь. Рисуя борьбу двух характеров — мужа и жены, автор стремился показать, какой душной клеткой является для женщины, стремящейся к самосовершенствованию, та семейная система, фундамен-

том для которой служат распространенные в японском обществе представления о семье и браке. Работая над своим романом, автор смутно догадывался, что этот конфликт объясняется общественными причинами. Но двадцать четыре года назад, когда роман создавался, ни его автор, ни читатели еще не понимали, как понимают они сейчас, что страдания Нобуко были порождены противоречиями между половинчатым новым и старым, еще глубоко коренящимся в современном японском обществе...» — пишет Миямото Юрико [189, т. 15, 402].

В конфликте Нобуко с деспотичной матерью (Такэ), для которой дочь становится лишь объектом честолюбивых устремлений, и с мужем (Цукуда), стремящимся к мещанскому благополучию, проявилось, без сомнения, критическое отношение автора к японской семье с ее феодально-буржуазным укладом. Однако критицизм романа не получает дальнейшего развития. Конфликт героини с окружающей ее косностью ограничивается узкими рамками индивидуального протеста. Эта суженность повествовательного плана определила специфику художественной структуры романа.

Роман начинается со дня приезда Нобуко в Америку (1918 г.). Ей восемнадцать лет. «В Нью-Йорк ее влекло желание хоть раз попробовать жить так, как ей хочется. Она была старшей дочерью в доме Сасса, принадлежащего к среднему кругу общества. Ее всячески ограждали от настоящей человеческой жизни, к которой она тянулась. Мысль, что она и наполовину не живет так, как должно жить человеку, что настоящая жизнь и не началась для нее, непрестанно терзала Нобуко» [189, т. 3, 25—26].

Изображая жизнь Нобуко вне дома, автор рисует довольно широкое историческое полотно. В день окончания первой мировой войны Нобуко оказывается среди ликующей толпы на Бродвее. Зима 1918 г. казалась ей весной для исстрадавшегося мира: люди, испытавшие горечь военных лет, «горячо стремились устроить мир на разумной основе». Ощущение новых веяний времени усиливает желание героини выйти на широкую дорогу жизни. Ее первый же самостоятельный шаг — полюбив бедного студента Цукуда, она выходит за него замуж вопреки родительской воле — создает в романе конфликтную ситуацию. Органически не приемля мещанский мирок родителей,

Нобуко идет на разрыв с ними, чтобы начать новую жизнь с мужем. Но тут обнаруживается различие жизненных целей супругов. Нобуко думала, что нашла человека, отличающегося от людей своего круга, но оказалось, что Цукуда также стремится лишь к мещанскому семейному благополучию, «он не хочет добиться своего места в жизни, наслаждаться солнечным светом, дышать полной грудью».

Личная драма героини перемещается в центр повествования, меняется и угол зрения автора. Миямото как бы заключает свою героиню в японский домик, отгороженный высоким забором от внешнего мира. Роман приобретает камерность, из него исключаются события широкого общественного звучания.

Как отмечает японский исследователь Эгути Киёси, в изображении жизни Нобуко с мужем после их возвращения из Америки на родину социальное полотно становится все уже и уже, и «к концу романа вся его проблематика сводится к конфликту двух людей — Нобуко и Цукуда, — совершенно изолированных от окружающего мира» [190, 135].

«После первой мировой войны ростки социалистического сознания стали пробиваться и в самой Японии, — писала Миямото Юрико. — Зарождалось общественное движение, ставившее перед собой цель освобождения от старого классового общества... Но этот поворотный момент исторического развития еще не был осознан автором „Нобуко“, муки и страдания Нобуко изображались в романе как крик человеческой души, не желающей мириться с косностью окружающего ее мира» [189, т. 15, 382—383].

Вот почему в «крике женщины», стремящейся к освобождению от оков японской семьи, слышатся нотки отчаяния, безысходности. Роман «Нобуко» лишен исторической перспективы.

«Два дома» и «Вехи» отделяет от «Нобуко» большой промежуток времени, насыщенный важными социально-историческими событиями. За этот период изменилась и мировоззренческая позиция автора. Романы «Два дома» и «Вехи» — это широкое социальное полотно. Теперь в поле зрения автора — жизнь Нобуко «вне дома». Конфликт героини со средой — результат общественных противоречий Японии 20-х годов. Миямото стремится по-

казать Нобуко в многообразных связях с окружающей действительностью, вскрыть социальные причины ее семейной драмы.

В статье «Желание души» (1950) Миямото Юрико писала: «Между романами „Нобуко“ и „Два дома“ прошло более двадцати лет. За этот период переменились исторические условия и жизнь автора. В период создания „Нобуко“ автор брался за эту тему как бы подсознательно, по велению сердца. Им отнюдь не руководило сознательное стремление показать героиню в борьбе против старых традиций, столь тягостных для женщины, и тем более раскрывать социальный смысл изображаемых явлений» [189, т. 11, 289].

В «Двух домах» Нобуко дважды порывает с семьей: она ушла не только от родителей, но и от мужа. Началось трудное «хождение по мукам» в поисках своего места в жизни. Так, в фокусе повествования оказывается судьба женщины, осознавшей себя как личность, бросившей вызов обществу и его морали.

Были критики, которые рассматривали уход Нобуко от мужа как проказы капризницы. Авторы книги «Женские образы в современном японском романе» («Киндай сёсэцу-ни араварэта дзёсэйдзё», 1969) пишут: «Было бы неверно приукрашивать разрыв героини с мужем пустыми, красивыми фразами: „самосознание свободы“ или „освобождение женщин от оков семьи“. Ведь она жила в достатке... Если такова независимость женщины, то благополучия в семье не будет» [231, 124].

Критик Ара Масахито также упрекает Нобуко в том, что, охваченная жаждой самосовершенствования, она не замечает ничего вокруг себя. «Подобно Нарциссу, она влюблена в себя. Она выросла в обеспеченной семье, и ей неведомо страдание других. Разве она имеет право упрекать в чем-либо Цукуда? „Нобуко“ — произведение не гуманистическое» [191, 266].

Говоря о «самовлюбленности» героини, Ара Масахито явно искажает образ Нобуко. Склонная к самоанализу, она не была равнодушна к страданиям окружающих. Нобуко испытывает острое чувство раскаяния, когда толпа голодных босых ребятишек из рыбацкого поселка окружила автомобиль ее отца. Иначе как бы она могла влюбиться в Цукуда, бедного студента, собственными руками добывающего средства для существования. С ним бы-

ли связаны ее надежды на новую жизнь. Но она оказалась обманутой в своих надеждах.

Интересно отметить, что Цукуда наделен многими чертами толстовского Каренина. Холодному равнодушию к окружающему, внутренней ограниченности Цукуда, эгоизму мещанской среды автор противопоставляет цельную, глубокую, ищущую натуру Нобуко. Как и Анна Каренина, она стремится к человеческому счастью, и это приводит ее к разрыву с семьей.

Порвав с прошлым, Нобуко переселяется в квартиру своей подруги Мотоко, влюбленной в литературу, увлеченно работающей над переводами русских классиков. Творческая атмосфера в доме Мотоко оказалась живой для Нобуко, тяжело переживающей личную драму. Так в романе возникают «два дома», находящиеся в глубоком разладе. Противопоставление этих «двух домов», воплощающих противоположные жизненные начала — корыстно-собственническое и творческое, — определяет композиционное построение книги.

В фокусе повествования романа «Два дома» по-прежнему семья Сасса, но теперь она изображается не «из кухни», не «из вестибюля» и не «из сада», а со стороны, сквозь призму восприятия Нобуко, оказавшейся в водовороте исторических событий 20-х годов. Автор стремится показать не только личную жизнь героев, но и общественную сторону их бытия. Миямото Юрико строит рассказ о себе как художественное исследование об окружающем мире.

Нобуко впервые пытается найти социальное объяснение материального благополучия своих родителей. Отец Тайдзо, известный архитектор, выполняет выгодные заказы богатых буржуа. Правда, либерально настроенному Тайдзо не по душе эти заказы, не имеющие ничего общего с творчеством, но он не волен в выборе. С годами чувство неудовлетворенности притупляется, а его связи с властью имущими крепнут. В его доме своим человеком становится министр просвещения Мидзуно, без обиняков заявляющий о готовности подавить любое студенческое вольнодумие. Тайдзо пользуется доверием финансовых тузов и видных дипломатов. У него появляется новенький автомобиль, он строит себе комфортабельную дачу под Токно. Глядя на толпу полуголых детей в рыбацком поселке, жена архитектора, Такэё, говорит с

барским пренебрежением: «Жалеть их? Глупость. Мы на собственные деньги построили дачу. Ничего плохого в этом нет... Сейчас только и говорят об этих пролетариях. Но если не будет тех, кто нанимает, тогда откуда же беднякам взять работу? Они и сыты потому, что им дают работу. Надо бы сказать спасибо» [189, с. 10, 233].

Но благополучие семьи Сасса — чисто внешнее, внутри нее происходит глубокий разлад. Нет согласия между супругами. В сцене ссоры с женой Тайдзо выступает как буржуа-собственник с замашками деспота-феодала: «Я ведь кормлю и одеваю тебя. Ни в чем ты не нуждаешься. Помалкивай». Такэё, несмотря на преклонный возраст, влюбляется в домашнего учителя младшего сына, Тамоцу. Старший сын, Ваитиро, пропадает где-то с любимой девушкой. Младший сын, Тамоцу, все более замыкается в себе, увлекается метафизикой. Эти признаки начавшегося процесса деградации семьи Сасса рассматриваются автором как закономерность, обусловленная логикой социального бытия.

Иная судьба ждет Нобуко. Настойчивые поиски своего места в жизни привлекают ее внимание к тем событиям, которые происходят в японском обществе 20-х годов. Склонная к анализу, Нобуко стремится осмыслить открывшуюся перед ней многоликую действительность. Столкнувшись с длинноволосыми анархистами, она понимает бесплодность их лозунга «неограниченной индивидуальной свободы» как формы протеста против существующего строя. Кругозор Нобуко все более расширяется.

Большое впечатление производит на нее газета «Мусанся симбун» («Пролетарий»), раскрывающая читателю подлинный смысл разбоя японских милитаристов в Китае. Героиня начинает размышлять о механизме буржуазного государства, о классовой борьбе пролетариата.

Нобуко непрестанно думает о месте интеллигенции в исторической битве XX в. Но ее путь к революции сложен и противоречив. Трагическая смерть Акутагава Рюноскэ, не сумевшего «перешагнуть границы своей эпохи», глубокой болью отозвалась в душе Нобуко, все еще колеблющейся в выборе пути. Но в отличие от своего любимого писателя Нобуко, наделенная от природы нравственным здоровьем и волевым характером, не замыка-

ется в себе, а, напротив, смело идет навстречу жизни. Покинув свой дом, она оказывается на дорогах, открытых всем ветрам истории. Это помогает ей увидеть реальный путь в будущее. И тогда впервые у Нобуко возникает мысль совершить путешествие в СССР.

На этом кончается роман «Два дома», вторая часть автобиографической трилогии Миямото Юрико, отразившая одну из существенных сторон общественного развития Японии 20-х годов — приход лучших представителей буржуазной интеллигенции в лагерь революции.

Роман «Два дома» вызвал большие споры в японской критике. Одни рассматривали его как новаторское произведение, по-новому поставившее проблему семьи, другие видели в нем заурядный буржуазный «роман о себе». «Изображая жизненный опыт героини двадцатилетней давности, Миямото Юрико снисходит до уровня своего мировоззрения 1928 г., когда она была либералом. Теперь она коммунист. Чтобы оживить произведение, необходимо было наделить героиню коммунистическим мировоззрением. Но этого она избегает, полагая, вероятно, что такой подход противоречит жизненной правде. Как раз в этом и обнаруживается наивность ее реалистического метода... Ей надлежало рассматривать явления двадцатилетней давности с нынешних своих позиций... Настороженное отношение к вымыслу ослабляет эмоциональное воздействие произведения... Надо внести ясность: „Два дома“ — буржуазный роман, хотя и написан рукой коммуниста», — пишет критик Кувахара Такео [ 190, 138—142].

Здесь все поставлено с ног на голову. Отсутствие художественного вымысла не является недостатком трилогии, оно продиктовано спецификой автобиографического жанра. В трилогии Миямото Юрико нет хитроумных сюжетных переплетений, надуманных приключений. Автор обращается к реальным событиям и лицам, чтобы максимально сблизить литературный материал с движением самой истории. В этом как раз и заключалась одна из особенностей жанра романа-автобиографии в мировой литературе, получившей широкое распространение вслед за трилогией М. Горького.

Неверно также утверждение, будто Миямото Юрико, ограничивая себя рамками кругозора своей героини, сильно обедняет роман. Представленная в романе «Два

дома» картина японской действительности достаточно широка. Здесь нет, правда, прямого изображения революционной борьбы японского народа. Но сама атмосфера увядания дома Сасса, брожение ищущей мысли, пробуждение подспудно дремавших творческих сил в героине и людях ее окружения как бы возвещают грядущую бурю. Выводя свою героиню на широкий простор истории, Миямото Юрико стремится выявить истоки современных общественных процессов. Жизненный путь Нобуко отражает тенденцию социального развития Японии 20-х годов.

Для новой авторской позиции изобразительный метод «Нобуко» тесен. В статье «Желание души» Миямото писала по этому поводу: «Методом критического реализма „Нобуко“ уже невозможно было создать „Два дома“. Чтобы изобразить полнокровный образ героини со слабым еще классовым сознанием, а также атмосферу жизни средней японской семьи и первые признаки ее разрушения, не годился и пролетарский реализм прошлого с его требованием укладывать все в тесные рамки классового антагонизма. Процесс крушения семьи Сасса отражен в романе как закономерное историческое явление. Стихийное, а затем сознательное стремление героини идти в ногу с новым поколением и блуждание тех, кто различными путями приходит к краху, — все это я хотела изобразить как типическое в жизни. В настоящее время, я думаю, такой эксперимент можно совершать, только опираясь на социалистический реализм» [189, т. 11, 290—291].

Художественный «эксперимент» Миямото Юрико продолжен и углублен в последней части трилогии — «Вехи».

«Медленно покачиваясь, поезд остановился. Снизу раздался глухой металлический звук. Нобуко приоткрыла глаза... Москва!» — так начинаются «Вехи» [189, т. 13, 3].

Основная проблематика романа — путь социализма и судьбы интеллигенции. Он полон глубокого осмысления роли новой социалистической действительности в духовном прозрении ищущей интеллигенции из буржуазной среды.

Оказавшись зимой 1927 г. в Москве, Нобуко всем своим существом стремится окунуться в жизнь Страны

Советов, увидеть своими глазами строительство нового мира. И на фоне всего увиденного она заново осмысляет свое прошлое. По верному замечанию критика Кикучи Сёити, «Нобуко путешествует не только в пространстве, но и во времени, постоянно возвращаясь к своему прошлому и от него к настоящему, сравнивая свою жизнь с той, которую она видит вокруг» [160, 103].

Подлинная человеческая красота, которую ищет Нобуко, — в самой жизни, ее творит народ. Чувство одиночества и отчужденности, которое испытывала Нобуко в буржуазно-мещанской среде, уступает место радости восприятия новой действительности. Печальное прошлое, когда «Нобуко словно задохнулась в закупоренной бутылке», отодвинулось «перед бьющей ключом московской жизнью. Одна возможность видеть, чувствовать все то, что происходило вокруг, делала ее счастливой. Сам процесс познания вызывал в ней какую-то детскую радость. Она сливалась с Москвой» [189, т. 13, 38].

Были критики, которые считали, что автор достиг бы большей художественной убедительности, преломив советскую действительность сквозь призму «сомнения и даже вражды» к ней со стороны героини. Но, как справедливо замечает Миямото Кэндзи, «Нобуко приехала в СССР не для того, чтобы отказаться от веры в социализм» [188, 275]. Ей было с самого начала чуждо скептическое отношение к Октябрьской революции. Наоборот, Нобуко образно сравнивает социалистическую действительность с «точильным камнем», преобразующим, шлифующим человеческий материал. Она приехала в СССР переделать самое себя. Этим объясняется ее радостное, глубоко оптимистическое восприятие новой России.

В связи с этим интересно отметить, что книга Андре Жида «Возвращение из России» (1936), этот пасквиль на советскую действительность, получила резко отрицательную оценку у Миямото Юрико. Причину заблуждений французского писателя она видит в его индивидуализме, который мешает понять смысл важнейших социальных преобразований в СССР. Нобуко чуждо индивидуалистическое противопоставление себя принципам коммунизма, она осмысливает социалистическое строительство как закономерный прогресс человеческого общества.

Посещение в Москве выставки, организованной в связи с тридцатипятилетием литературной деятельности М. Горького, и личная встреча Нобуко с великим русским писателем в Ленинграде в июне 1928 г. стали важной вехой ее жизни. С произведениями Горького Нобуко познакомилась еще в Японии, но по-настоящему оценила их здесь, когда непосредственно знакомилась с Советской Россией. В Горьком она видела живое воплощение прошлого и настоящего русского народа. «Все его произведения — это рассказ о печали и надеждах русских людей. Горький принимал активное участие в народной борьбе за лучшую долю человека на земле, подвергая себя арестам и изгнаниям» [189, т. 13, 135]. Именно в этой кровной связи писателя с жизнью и борьбой своего народа увидела Миямото источник всенародной любви к Горькому — «своему» писателю.

Сравнивая свою жизнь с жизнью Горького, Нобуко не могла не признать половинчатости своего протеста против косности мещанского мира. Не могла не задуматься над тем, в какой мере ее творчество выражает чаяния народа. В Москве, на горьковской выставке, Нобуко спрашивает себя: «С кем ты, художник?» «Возвращаясь с выставки, я все думала о себе, — говорит Миямото Юрико устами своей героини. — Я была добра к людям и небезразлична к их судьбе. Как женщина, как человек. Но с кем ты, Нобуко? Для каких людей ты свой, нужный писатель?» [189, т. 13, 136].

Жизнь Горького, пример Горького дали ясный ответ на этот вопрос. Японской писательнице предстояло прочно связать себя с классом, борющимся за новую, справедливую жизнь.

В 1929 г. Миямото Юрико (Нобуко) выехала из Москвы в Польшу, затем побывала в Австрии, Германии, Франции и Англии и еще раз воочию убедилась в правоте социалистической революции в России — слишком разителен был контраст двух миров.

Послевоенный кризис капиталистического Запада изображается в романе в широком социальном плане и осмысливается как симптом его обреченности. Таков Лондон, разделенный глубокой пропастью на рабочие окраины и фешенебельные буржуазные кварталы. Варшава, Вена, Берлин, Париж — везде тот же контраст блеска и нищеты. Но писательница не ограничивается

изображением социальных контрастов. В книге дана развернутая картина классовых боев трудящихся за революционное преобразование старого мира: рабочие Варшавы, сомкнутыми рядами идущие навстречу вооруженным отрядам полицейских; площадь в Берлине, политая кровью восставших; Левый фронт трудового Парижа...

Критика буржуазного Запада приобретает историческую конкретность, ибо автор выступает с позиций нового, социалистического мировоззрения. Миямото Юрико говорит не только о пороках капиталистического мира, враждебного «бедным людям» ранних своих рассказов, но и о его исторической обреченности.

Героиня Миямото Юрико видит в решающей битве XX в. те силы, с которыми связано поступательное движение истории. Вглядываясь в мужественные лица французских рабочих в парижском метро, она ощущает неведомое ранее чувство классовой солидарности с ними. Ее восхищает самоотверженность, спокойная уверенность немецкой коммунистки, распространяющей листовки. В Париже Нобуко становится свидетелем совместных выступлений французских и польских рабочих против антинародной политики правительства Пилсудского.

Всемирный революционный подъем 20-х годов осмысливается Нобуко в неразрывной связи с преобразующей ролью Великого Октября. Постоянное присутствие Страны Советов в романе становится «единым организующим принципом, которому подчинен художественный материал произведения» [56, 125]. Уже самим названием третьей части трилогии — «Вехи» — автор подчеркивает значение грандиозного исторического опыта социалистического строительства в СССР для духовного обновления мира и каждой отдельной личности. Это вехи на пути современного человечества.

В романе все громче звучит мотив защиты завоеваний Октября и обличения империалистических войн. В Вердене, в этом французском городе молчания, где погибли сотни тысяч французов и немцев в первую мировую войну, Нобуко читает на надгробии: «Погибли во имя Франции». Но во имя какой Франции? — спрашивает она себя. Во имя Франции кучки капиталистов и банкиров, не брезгавших своей связью с немецким пушеч-

ным королем Крупном, чьи орудия били по Парижу? Осмысливая природу империалистических войн, Нобуко теперь яснее представляет себе смысл «крестового похода» международной реакции против первого социалистического государства на земле. Если в первой части трилогии Нобуко, застав окончание первой мировой войны в Нью-Йорке, переживает пацифистское настроение, то здесь отчетливо звучит тема обличения империалистических войн и их поджигателей.

Глубокая вера героини в исторически-прогрессивную миссию СССР проявилась в ее диспутах в японских землячествах, обосновавшихся во многих европейских столицах. В этих спорах Нобуко выступает как вполне сложившийся политически человек, готовый к сознательному историческому деянию. Примечательна реакция Нобуко на высказывание Тонэ Рёскэ, изучающего социальную науку в Лондоне, о том, что Советская власть утвердилась в России якобы благодаря низкому уровню умственного развития русских. «Тонэ говорил с большим пренебрежением о массах. Слушая его, Нобуко почувствовала, что он нанес ей личное оскорбление. Она считала себя частицей этих масс — народа» [189, т. 14, 184].

В романе «Вехи» приведен разговор Нобуко со студентом-философом Венского университета Курокава, у которого сложилось мелкобуржуазное представление о роли интеллигенции в революции. Нобуко уже в силах помочь ему избавиться от сомнений. «Переход интеллигента на сторону пролетариата не означает, что ему следует стать, например, дворником при какой-нибудь гостинице. Если он писатель, то и остается им, но энергию свою ему придется направлять по пути исторического прогресса. Луначарский был тоже интеллигент» [189, т. 13, 373].

В начале 1930 г. Нобуко возвращалась в Москву. Короткий разговор с молодым таможенником на пограничной станции раскрывает внутреннее состояние героини:

«Поставив багаж на полку в таможне, Нобуко невольно воскликнула:

— Наконец-то! Домой приехала!

— Откуда? — весело спросил золотоволосый парень-таможенник.

— Из Парижа.

Из Парижа? Нет. Нобуко возвращалась из старой Европы, сделав для себя важный выбор» [189, т. 14, 215].

За время почти трехлетнего пребывания в Советском Союзе в мировоззрении Нобуко произошел коренной перелом. Обострилось чувство ответственности за судьбы своей страны. Она по-настоящему оценила значение революционных событий, приходящих на родине.

Трилогия завершается сценой встречи Нобуко в Москве с ветераном японского рабочего движения Катаяма Сэн в преддверии новой жизни героини: «Решение пришло. Нобуко должна вернуться в Японию. Вернуться, но не в ту Японию, которую она знала и покидала когда-то вместе с Мотоко. После трех лет жизни в Москве родина предстала перед ней в новом свете. Это была Япония, неведомая людям из дома Сасса. Она видела перед собой страну с миллионной армией безработных, страну с боевыми организациями, возглавляющими сопротивление народа власть имущим. Нобуко решила вернуться в эту страну новым человеком. Что ожидает ее там?.. Все равно. Другого пути у нее нет» [189, т. 14, 306].

Так повествование об индивидуальной, изолированной от внешнего мира судьбе перерастает в трилогии в рассказ об общественном призвании человека, о ведущих тенденциях исторического развития. Трилогия Миямото Юрико утверждает, что счастье, жизненные идеалы, которые так страстно ищет Нобуко, невозможны без борьбы за утверждение правды и справедливости на земле. Позиция активного гуманизма Миямото Юрико продолжает традицию автобиографической трилогии Горького, в которой показано «формирование нового гуманистического сознания, вырастающего не из чувства жалости и страдания, а из убеждения в необходимости борьбы с „мерзостями жизни“, из идей революционного преобразования мира» [66, 170].

Именно горьковская мысль о том, что человека «создает» активная борьба с враждебной ему социальной средой, положена в основу художественной автобиографии Миямото Юрико.

Японский критик Эндо Ю в статье «„Очарованная душа“ Ромена Роллана и „Вехи“ Миямото Юрико» (1953) устанавливает типологическое сходство между

Аннет и Нобуко. Для этого, безусловно, есть основания. Судьба Аннет, отразившая трудные искания передовых женщин нашего века, вызвала глубокий интерес Миямото Юрико. В статье «Аннет» (1927) Миямото писала, что героиня Ромена Роллана «дошла до той предельной точки, на которой остановилась современная прогрессивная интеллигенция. Природные, душевные силы позволяют ей преодолеть классовые преграды, выступить с протестом против старой морали. Аннет в известной степени завоевала индивидуальную свободу. Но каков ее дальнейший путь? Будет ли она провозвестницей для женщин завтрашнего дня? Найдет ли опору для новой жизни? А может быть, Аннет, выходец из зажиточного социального слоя, воспримет буржуазную идеологию анархизма? Это означало бы, что сам автор остановился на полпути. Меня интересует ее дальнейшая судьба» [189, т. 8, 7].

Коренные сдвиги, происшедшие в мировоззрении Р. Роллана, позволили ему соединить индивидуальный протест героини против морали буржуазного общества с той «социальной энергией», которая преобразует старый мир. С течением времени Аннет «выходит за пределы характерной для мелкобуржуазной интеллигенции индивидуалистической замкнутости. Не ограничиваясь утверждением своей личной независимости, она переходит в ряды борцов за социальное и политическое освобождение; не довольствуясь поисками внутренней гармонии, она стремится найти гармонию социальную и начинает видеть ее в принципах коммунизма» [42, 347].

Так, на разных географических широтах, на Западе и на Востоке, страстное стремление женщин выйти на широкую дорогу жизни вывело их на путь, ведущий к коммунистическим идеалам. В этом отразилась не только общая закономерность исторического развития, но и единство идейно-эстетических принципов литератур социалистического реализма. Аннет и Нобуко — образы, возникшие на разных национальных почвах, но их роднит общность духовных, интеллектуальных интересов и устремлений.

От тома к тому раздвигаются географические и социальные границы автобиографических романов Миямото Юрико. Разрушив узкие рамки «закрытой» композиции «Нобуко», писательница вывела японский роман из

замкнутого мира «эго-беллетристики», насытив его большими социальными проблемами. «Оптимизм романа „Веги“ рождается, когда Нобуко открывает потрясшее ее различие в социальных системах двух миров, — пишет Миямото Юрико. — Со всей страстностью героиня устремилась навстречу суровым испытаниям. Рассказ о Нобуко, начатый как мелодия для однострунной скрипки, превращается в „Двух домах“ в квартет, перерастая в концерт для оркестра в романе „Веги“» [189, т. 15, 436]. По принципам построения «Веги» близки «открытой» композиции романов Горького и Роллана, обращенных к событиям огромной исторической значимости, охватывающим целые эпохи в жизни человечества.

В заметке «После того как были написаны „Веги“» (1951) Миямото писала: «Я закончила третью часть трилогии — „Веги“, и мне кажется, будто я выбралась наконец из темного туннеля. Для меня лично метод социалистического реализма не был тем, чем стал метод Джойса в произведениях Ито Сэя. Я начала писать „Веги“, не задумываясь над собственным методом, но по мере того как продвигалась моя работа над романом, а образ героини вырастал у меня на глазах, я стала чувствовать, что хотя бы частично решаю те задачи современности, которые включает в себя понятие „социалистический реализм“». И далее: «Наступил период, когда только путем развития социалистического реализма как основного метода художественного воспроизведения действительности современного человеческого общества мы можем отразить сущность истории и сложные сплетения человеческой жизни в ее конкретных проявлениях. Наступило время, когда послевоенная мировая литература, следовательно и японская, должна сделать скачок... В разных странах мира национальные литературы претерпевают качественные изменения. Социалистический реализм становится литературным направлением во всем мире» [189, т. 11, 290—291].

Этот вывод — результат длительных поисков новых путей в литературе и вместе с тем важный завет выдающейся писательницы современной Японии. В 1968 г. по решению Коммунистической партии Японии была учреждена ежегодная премия имени Кобаяси Такидзи и Миямото Юрико, присуждаемая лучшим произведениям прогрессивной литературы.

#### 4. На путях освоения нового метода

Традиции Миямото Юрико продолжает сегодня целая плеяда демократических писателей Японии. Овладевая методом социалистического реализма, они обращаются в своем творчестве прежде всего к той области жизни, где писатель с наибольшей полнотой мог выразить свое отношение к самым главным проблемам современности. Революционная борьба рабочего класса, национально-освободительное движение угнетенных народов, протест народных масс против милитаризма и гнета монополий, социальное самоутверждение человека — таков основной круг тем, затронутых в лучших произведениях японской демократической литературы: «Песня телеги» («Нигурума-но ута», 1956) Ямасиро Томоэ, «Море и подъемный кран» («Уми то кидзюки», 1961) Кубота Сэй, «Предание о девушке о-Рин» («Орин кудэн», 1966) Мацуда Кайко, «Жена Ханаока Сэйсю» («Ханаока Сэйсю-но цума», 1967) Ариёси Савако, «Недолгий сон» («Кари-но нэмури», 1967) Накадзато Кисё, «Рассвет» («Акэмодоро», 1969) Симота Сэйдзи, «Река без моста» («Хаси-но най кава», 1970) Сумии Суэ. Особого внимания заслуживает творчество Симота Сэйдзи и Накадзато Кисё — ведущих писателей демократической литературы Японии.

Симота Сэйдзи (род. в 1913 г.) — выходец с острова Окинава, который обычно считают периферией Японии, а его коренных жителей — второсортными гражданами империи. Писателя рано начала волновать судьба родного острова, ставшая затем одной из главных тем его творчества.

Решающее значение в формировании писателя имело его знакомство с марксизмом, которое произошло в годы учебы на английском отделении Токийского университета (1935—1939). Позже Симота писал: «Во время движения за возвращение Окинавы под административное управление Японии меня занимал вопрос дискриминации коренных жителей острова. Но еще в студенческие годы я научился рассматривать этот вопрос с классовых позиций. Я снимал тогда квартиру вместе с корейским писателем Ким Сарян. Он изучал марксизм и говорил, что дискриминация есть в конечном счете одна из форм

эксплуатации. Судьба Окинавы заполняла мои думы» [180, 106].

В феврале 1940 г., вскоре после окончания университета, Симота был мобилизован в действующую армию в Китае, а в конце 1942 г. оказался на одном из островов Тихого океана, близ Австралии. В одну из майских ночей 1945 г. Симота добровольно сдался в плен австралийцам, нарушив основную заповедь верноподданного солдата, и ровно через год вернулся на родину. Семь лет фронтовой жизни оставили неизгладимый след в сознании Симота. У него возникает неумное желание высказать все, что он пережил за эти годы. Он избирает литературу делом всей своей жизни.

В основе ранних рассказов Симота лежит его собственный жизненный опыт военных лет. Автобиографичен, например, рассказ «Рядовой Кияма и миссионер» («Кияма иттохэй-то сэнкёси», 1950) — о японском солдате и немецком миссионере, которых война свела на безымянном острове Тихого океана. Оба они жаждут мира, и каждый желает поражения своей милитаристской стране. Ненавидя военщину, Кияма помогает миссионеру бежать из японского плена. В этом первом произведении Симота уже обнаруживается стремление писателя показать своих героев в многогранных связях с окружающей их средой. Их судьбы пересекаются с полными страданий судьбами островитян, подвергающихся жестокому насилию со стороны японской военщины.

Стремление автора к художественному исследованию действительности, человека и среды, приводит его к эпическому повествованию. В 1957 г. Симота опубликовал роман «Остров Окинава» («Окинава дзима»), принесший ему литературную известность. Писатель долго готовился к созданию романа. В 1952 г. он пишет рассказ «Окинава» — о горькой доле окинавских крестьян, сгоняемых с земли предков: Пентагону нужны земли для военных баз. В марте 1953 г. Симота предпринял поездку на Окинаву, и в результате появился сборник рассказов «Остров без солнца» («Хи-но атарану сима», 1954). Само заглавие раскрывает содержание книги, проникнутой горечью утраты: родина фактически оккупирована Соединенными Штатами. «В 1953 г. я возвращался на Окинаву, — писал Симота. — Меня поразила картина нищенской жизни моих земляков, а также жестокость

оккупационных властей США. Я думал, что необходимо рассказать правду об Окинаве японскому народу и всему миру. Это было моей миссией художника» [121, 67].

Движение против американской оккупации Окинавы, за воссоединение острова с Японией неразрывно связано с борьбой за экономическое и политическое освобождение, за гражданские права окинавцев, и эта борьба в конечном счете является составной частью классовой борьбы японского народа, выступающего против милитаризма и монополии. В романе выявляется идейно-эстетическая ориентация Симота, стоящего на позициях «реализма, преобразующего действительность». Писатель создает широкое полотно о прошлом, настоящем и будущем многострадального острова.

...Когда-то, в древние времена, Окинава была самостоятельным королевством, находящимся, правда, в вассальной зависимости от могущественных соседей — Китая и японского княжества Сацума. В начале нашего столетия Окинава стала окраиной японской империи и подвергалась откровенной дискриминации. В 30-е годы в больших городах Внутренней Японии нередки были объявления о найме рабочих с примечанием: «Уроженцы Окинавы не желательны». Постепенно образовалась глухая стена между жителями Внутренней Японии и Окинавы. Нищета, социальное бесправие, отсталость веками были спутниками коренных жителей острова. В последние дни войны здесь разыгралась кровопролитная битва, закончившаяся полным разгромом японских войск. Коренные жители острова были обвинены в шпионаже в пользу врага. Началось массовое истребление ни в чем не повинных островитян. После войны на остров пришли другие хозяева из-за океана — Окинава оказалась под господством чужеземцев.

Исследуя огромный исторический материал, автор логически обуславливает социально-психологический тип окинавцев, отличающихся покорностью судьбе, приспособленчеством, раболепием. Безысходной тоской веет от многих страниц романа.

На этом реальном историческом фоне действуют разные характеры, по-разному складываются их судьбы.

Унтэн Эйтоку, сын крестьянина-бедняка, испытал унижения и горечь дискриминации. Но это не сделало

его борцом против социальной несправедливости, наоборот, он раз и навсегда усвоил, что существующий порядок изменить невозможно. Приспособленчество стало его жизненной тактикой. После войны он быстро приспособился к новой обстановке. Находясь в услужении у новых хозяев, сколотил капиталец и теперь уверенно входит в финансовый мир Окинавы. Это — тип дельца, выросшего в условиях колониального рабства.

Типичным приспособленцем оказался и Ватакути Сэйко — сын крупного помещика, увлекавшийся когда-то в молодости социализмом. Став видным общественным деятелем Окинавы, Ватакути Сэйко мечтает о «независимости» острова под эгидой США.

Отношение героев к судьбам Окинавы является тем критерием, который определяет их жизненные позиции. Для понимания идейного смысла романа важно противопоставление Ямасиро Сэйкити и Хиранага Мацускэ. Объединяющим началом движения за присоединение Окинавы к Японии должна служить этническая общность японцев. Рассуждая так, Хиранага отмежевывается от политических выступлений рабочих. У Ямасиро, рабочего судостроительной верфи, иная точка зрения. Важным уроком стало для него участие в выступлениях трудящихся против дискриминации. Сама жизнь наталкивает героя на мысль о том, что возвращение Окинавы под административный контроль Японии еще не означает обретения подлинной свободы, необходимо социальное освобождение трудящихся масс — без этого не может быть решена проблема Окинавы. Ямасиро понимает половинчатость программы Хиранага и приходит к мысли, что единение окинавцев возможно только на почве классовой борьбы, а не на расовой основе.

К этой осознанной позиции Ямасиро приходит через тяжелые жизненные испытания. Во время войны он был верноподданным солдатом и верил, что создание «сферы процветания Азии» принесет благополучие и окинавцам. Военная катастрофа открыла ему глаза, но не было сил начать новую жизнь. Навязчивая мысль о самоубийстве не покидала его. Но постепенно он выходит из замкнутого круга своих переживаний и приобщается к действительности послевоенной Окинавы. Возмущенный бесчинством оккупационных властей, Ямасиро решает покинуть Окинаву и переселиться во Внутреннюю

Японию, однако путь на родину для него закрыт — ему отказывают в визе. Впервые Ямасиро задумывается над реальным положением вещей, над судьбами своих соотечественников. И это становится отправной точкой его внутреннего прозрения. Ему хочется порой бежать с Окинавы, спастись одному — он все еще боится связать себя с «остальными» и тем самым лишиться личной свободы. Но Ямасиро находит в себе силы преодолеть отчуждение, в нем побеждает неведомое ранее чувство солидарности с борцами за будущее Окинавы.

Вступление Ямасиро в ряды Народной партии, борющейся за жизненные права трудящихся Окинавы, — закономерный итог его жизни. Пример Ямасиро заставил Хиранага призадуматься над собственной позицией. Да и сама жизнь приводит его к сомнению в правоте своих убеждений. В книге намечается путь единения Хиранага с борющимся народом.

Таким образом, судьбы героев в романе Симота Сэйдзи социально детерминированы. Ценность человеческой личности определяется степенью ее причастности к народной борьбе. Это принципиально важное идейно-эстетическое завоевание японского автора. Однако роман страдал и существенными недостатками. Стиль репортажа, использованный в книге с целью максимально приблизить повествование к жизни, придать ему характер документальности, наносит ущерб психологизму романа. События и факты вытесняют из художественной действительности духовное бытие личности. Интересно задуманный образ Ямасиро кажется упрощенным, он почти лишен своего эмоционального мира.

Эти же недостатки присущи и роману «Народ вежливости» («Сюрэй-но тами», 1959), посвященному борьбе окинавских крестьян против строительства военных баз на обжитой ими земле. «В полдень 3 октября 1954 года офицер ВВС США Шерман, которому было поручено дело по реквизиции земель, его переводчик Рои Сакамото и еще несколько американских солдат приземлились на аэродроме вблизи деревни Саяма» — таков документальный зачин романа [249, 12]. Оккупационные власти не только проявляют жестокость по отношению к крестьянам, но и идут на хитрость, пытаясь обмануть их. Но крестьяне хорошо знают, что их ожидает, если они окажутся без земли, и готовы защитить землю своих пред-

ков ценой жизни. Роман достигает кульминации, когда крестьяне врываются на территорию аэродрома и пашут землю под посевы на глазах у изумленной администрации аэродрома, вынужденной считаться с совершившимся фактом. Задавшись целью показать процесс пробуждения самосознания крестьянской массы, автор опять-таки как бы избегает изображения духовной жизни личности. Но Симота оправдывает свой метод поставленной целью: «Смысл изображения человека заключается в показе не особенностей его характера и физиологии, а той роли, которая ему отведена в целостной структуре общества» [121, 52].

Однако постепенно японский писатель овладевает спецификой жанра романа, преломляющего судьбы народа сквозь призму индивидуальной судьбы и духовного мира человека.

Симота Сэйдзи продолжает создавать произведения, посвященные Окинаве, находя все новые повороты этой темы. Нелишне отметить, что нашлись критики, которые посоветовали Симота Сэйдзи учиться мастерству у американского писателя Дос Пассоса. По мнению Харю Итиро, роман об Окинаве лучше всего строить по образцу трилогии Дос Пассоса «США», отличающейся фрагментарностью и формалистическими вывертами [см. 113, 179]. Но Симота Сэйдзи пренебрег советами. Писатель-реалист, он преследует цель художественного исследования проблемы «человек — история» средствами реалистического искусства.

В романе «Фикус» («Ёдзю», 1962) главным действующим лицом является народная партия, идущая в первых рядах борцов за будущее Окинавы. Образ партии раскрывается здесь через конкретное изображение характеров «революционных практиков». В поле зрения автора — нравственный облик борцов за народное счастье. Симота показывает своих героев не только в напряженной боевой обстановке — на уличной демонстрации, в массовых стачках и т. д., но и в повседневной жизни, во взаимоотношениях с людьми.

В системе образов центральное место занимают партийные вожаки Тибана Эйити и Мияги Тэцуо. Показывая различие их подхода к жизни, к людям, автор как бы выверяет моральное кредо «политического человека». Произведение строится как дискуссия. Отсюда обилие

диалогов в книге. По-разному относятся Тибана и Мияги к человеческому горю, постигшему школьного учителя Намисато. Однажды, возвращаясь с крестьянского митинга, он был арестован оккупационными властями. Не выдержав жестокой пытки, выдал партийный секрет и был исключен из партии. Оказавшись вне партии, Намисато тянется к ней сердцем, всячески стремится искупить свою вину. Для Мияги Тэцуо Намисато лишь классовый враг, которого необходимо изолировать. Мияги не отвечает на приветствия Намисато, а выступая на собрании, призывает к непоколебимой твердости в отношении классовых врагов, имея в виду Намисато. Тибана Эйити, напротив, проявляет чуткость к душевной драме Намисато, с большим тактом поддерживает его в трудные минуты. Судьба Намисато ему небезразлична, он старается помочь ему снова стать в ряды борцов, быть полезным партии.

Чуткость, душевная мягкость, отзывчивость сочетаются у Тибана с твердостью и беспощадностью к врагу. Во время забастовки текстильщиков он проявляет удивительное мужество и умение «революционного практика». Автор любовно рисует портрет Тибана, постоянно подчеркивает его простоту: «Ему недавно исполнилось тридцать. Высокий лоб, редкие волосы. Маленькие добрые глаза на круглом загорелом лице. Он добр, и к нему относятся с доверием».

Из сферы морали спор переносится и в область политики. Широта взглядов на жизнь обуславливает широту политического мышления. Подход Мияги к единому народному фронту отличается сектантской узостью, Тибана же понимает задачи объединения демократических сил значительно шире.

Качества «политического человека» проверяются в романе не только в политических диспутах, но и в частной жизни. Показав Мияги в быту, автор как бы поясняет, в чем корни его мелкобуржуазной революционности. После окончания университета он устроился по рекомендации отца, директора агентства морских перевозок, в одной из строительных фирм, но был уволен за принадлежность к Народной партии. Отец выгнал сына из дома, однако Мияги не оказался в трудном положении: мать присылает ему большие суммы денег и даже служанку. Мияги презирает «толпу». Глядя на измож-

денные лица прохожих, изо дня в день гнущих спину, чтобы заработать кусок хлеба, он высокомерно рассуждает о том, что этим несчастным, живущим хлебом единым, чужды высокие помыслы, ему кажется, что партия и эта безликая масса — «две параллельные линии», которые никогда не пересекутся. Ультралевая фразеология Мияги не имеет ничего общего с народными чаяниями. Нетрудно предвидеть, что дальнейший его путь лежит к ренегатству. Не случайно в кружке «Общество среды», которым руководит Мияги, завсегдатаем становится Макиси — анархист, поборник «автономности» личности.

Тибана же по природе своей близок к «презренной толпе». Как и Мияги, он получил высшее образование во Внутренней Японии, но, вернувшись на Окинаву, целиком посвятил себя партийной работе. Он часто бывал безработным, однако жизненные невзгоды не сломили в нем волю к сопротивлению. Тибана любит девушку и хочет жениться на ней, но она не может оставить голодающую семью, для которой она — единственный кормилец. Трудности не разъединяют их, а участие в народной борьбе укрепляет их волю к жизни. Тибана наделен тонким вкусом, глубоко разбирается в народном искусстве. Образ Тибана полемически направлен против тех буржуазных писателей, которые пытаются представить коммунистов бездушным орудием политики, фанатиками, не брезгающими ничем для достижения цели.

Само название романа — «Фигус» — раскрывает основную идею книги: неодолимость народной силы. Автор передает случайно услышанный разговор двух островитян: «Вы видели фигус на крутом берегу моря? Он переносит все невзгоды — тайфун, морской соленый ветер, засухи, а когда наступает пора, расправляет свои большие красивые ветви... Так и люди Окинавы» [250, 124]. Фигус — символ жизненной стойкости народа, ее повседневного героизма — раскрывает основную идею произведения.

Романом «Рассвет» («Акэмороро», 1970) завершается цикл произведений об Окинаве. В конце 60-х годов, когда Симота приступил к работе над четвертой книгой об Окинаве, заметно усилились агрессивные действия США против Вьетнама. С Окинавы во Вьетнам днем и ночью летали стратегические бомбардировщики — «черные птицы», как их прозвали окинавцы. Атмосфера при-

фронтальной полосы хорошо передана в романе. Среди окинавцев даже родилась поговорка: «Не базы на Окинаве, а Окинава среди баз».

Окинава, на долю которой выпали суровые испытания в прошлой войне, должна стать бастионом мира. Так считают островитяне, выступающие за воссоединение Окинавы с Японией. В процессе борьбы за подлинную свободу Окинавы пересекаются человеческие судьбы, трансформируется сознание людей, заново переосмысливаются прошлое, настоящее и будущее острова. Разрабатывая насущные проблемы современности, автор переходит от полудокументальной прозы к эпической форме повествования, предоставляющей возможность отразить жизнь в ее основных проявлениях. «В романе „Рассвет“ я пытался изобразить борьбу народных масс как процесс становления самосознания человека. Я показал, что человек, постоянно подвергающийся дискриминации, преодолевает ущербность психики, как меняется традиционное представление людей, одурманенных националистической идеологией, о государстве, императоре. Среди участников движения за «возвращение» Окинавы был силен вначале верноподданнический дух. Болезненное новообразование превратилось в злокачественную опухоль. В романе я отразил процесс устранения опухоли» [181, 115—116].

Решая трудную задачу изображения народа, формирования его самосознания, Симота обращается к опыту пролетарской литературы. Повесть Кобаяси Такидзи «Краболов» («Каникосэн», 1929) привлекает его беспощадной правдой о каторжном труде в крабоконсервной фактории, однако его не удовлетворяет лишенный индивидуальных характеристик метод изображения народа как безликой массы. «Если бы сейчас мне пришлось написать „Краболова“, — пишет Симота, — я построил бы повесть иначе, сосредоточив внимание на судьбах отдельных героев, показав, что конкретно привело их к этому каторжному труду. Нещадная эксплуатация рабочих в крабоконсервной фактории послужила бы повествовательным фоном. Необходимо уделить больше внимания индивидуальным судьбам действующих лиц» [181, 118].

В романе «Рассвет» «биография» Окинавы, отражающая путь, пройденный ее народом, дается через изобра-

жение индивидуальных судеб героев. Писатель стремится запечатлеть те изменения, которые происходят в толщах народных масс, показать преобразующее сознание человека, влияние борьбы за общественные идеалы.

Драма, разыгравшаяся в доме старого директора школы Куникити, свидетельствует о сложности исторического пути многострадального острова. Оказавшись в гуще борьбы за «возвращение» Окинавы, люди из одного дома по-разному реагируют на происходящие события, возникают остроконфликтные ситуации. Куникити считает, что народ отсталой Окинавы обретет счастье только в результате ассимиляции с народом Внутренней Японии — великой державы мира. Он стремится вытравить из сознания детей все, что напоминает Окинаву, запрещает им говорить на местном диалекте. Куникити осуждает всякие митинги и демонстрации, будучи убежденным, что «возвращение» Окинавы не имеет ничего общего с социальными требованиями трудящихся.

Сын Куникити — Сусуму, студент Университета Рюкю, настроен весьма радикально. По его мнению, на данном этапе важен не возврат Окинавы под управление Японии, а немедленная вооруженная пролетарская революция. Автор слегка иронизирует по поводу мелкобуржуазной революционности Сусуму, сообщая о том, что его герой стал радикалом после того, как он получил полицейской дубинкой по голове во время студенческой демонстрации. Дочь Куникити — Тамико, молодая учительница, не приемлет взглядов отца на воспитание подрастающего поколения, выступает за демократическую реформу в системе народного образования.

Глубокий разлад в семье Куникити отражает социально-типичный процесс идейного размежевания в современной Окинаве. Жизненный путь трех членов одной семьи определяется в романе степенью их осмысления исторических судеб Окинавы и участия в народном движении. Тамико обретает счастье, связав свою судьбу с борцами за будущее Окинавы.

Тема личности, обогащающейся в революционной борьбе, раскрывается в образе Адания Коити. Он проходит сложный путь эволюции от стихийного бунтаря до сознательного борца за народное дело. Внимание автора направлено прежде всего на изживание пережитков в сознании героя, на его духовный рост. Страстно ненави-

дя расовую дискриминацию, которой подвергаются окинавцы, Коити не в силах понять ее социальных корней и помимо своей воли поддерживает идею дискриминации. Узнав, что его сестра Сэцуко беременна от солдата-негра, которого любит, Коити не может сдерживать гнев — он уходит из дому и ночует в парке, чтобы не находиться под одной крышей с сестрой, опозорившей честь семьи. Сэцуко покидает дом. Вскоре ее мужа отзывают в Штаты, и он пропадает без вести. Сэцуко остается одна с дочерью Лэйко, но Коити не только не сочувствует ей, но и намеренно избегает ее. Между ними глухая стена непонимания. Важное значение для прозрения Коити имело его общение с Нэромэй Кэйбун, членом Народной партии. Умудренный жизненным опытом и практикой революционной борьбы, Нэромэй Кэйбун помогает Коити понять социальный механизм расовой дискриминации. «Часто твердят, что окинавцы подвергаются дискриминации, но нет ли предрассудков и у нас самих,— говорит Кэйбун в беседе с Коити.— Разве мы не смотрим свысока на тайваньцев или корейцев?.. Подвергаясь дискриминации, мы, в свою очередь, дискриминируем других. И многие этого не осознают» [251, 188]. Кэйбун учился в университете во Внутренней Японии и испытал все это на собственном опыте. Когда выпускник школы с Окинавы отправляется поступать в вуз в Японию, его предупреждают, чтобы он ни в коем случае не говорил на окинавском диалекте. Но, страдая от дискриминации, окинавцы сами высокомерно относятся к неграм. Было бы ошибкой думать, что расовый комплекс в крови у окинавцев, утверждает Кэйбун, их психика изуродована милитаристской пропагандой, культивировавшей расовую вражду.

Перелом в сознании Коити происходит не сразу. Писатель не упрощает сложный процесс идейного возмужания героя. Важным моментом духовного роста Коити стала его дружба с Тамико, переросшая в большую любовь.

В класс, которым руководит Тамико, поступает Лэйко, чернокожая дочь Сэцуко. Покинутая всеми Сэцуко после долгих мучительных раздумий приходит к решению: не важно, американка Лэйко или японка — она должна вырасти порядочным человеком. Казалось бы, возникает обычная ситуация отчуждения. Но книга го-

ворит не о распаде человеческих связей, а, напротив, о людской солидарности. Чуткая к чужому горю Тамико заботливо относится к своей ученице, чувствует ответственность за ее судьбу. «Когда Лэйко вырастет и будет самостоятельно мыслить, — рассуждает Тамико, — ей не покажется безразличной наша действительность и борьба, которую ведут жители Окинавы... Цвет ее кожи тут ни при чем» [251, 132]. Так в романе поднимается важная проблема воспитания гражданского и национального чувства. Тамико горячо осуждает существующую систему образования, преследующего цель воспитания верноподданного гражданина. «Когда дети приходят в школу, мы в первую очередь показываем им японский флаг, разучиваем с ними императорский гимн и стараемся таким образом внедрить в их сознание, что они полноправные граждане Японии... Мне кажется это бессмысленно, — делится Тамико своими сомнениями с Коити. — Важнее всего привить им умение самостоятельно мыслить, чтобы они сами могли определить, что хорошо и что дурно» [251, 129]. Тамико стремится воспитать Лэйко и других своих учеников сознательными гражданами.

Создавая образ Тамико, автор постоянно подчеркивает ее духовную цельность, нравственное здоровье. В рассуждениях Тамико о жизни — не заученная книжная истина, а сама народная мудрость. Функцию идейной характеристики образа выполняет и имя героини: Тамико означает в переводе «Дочь народа». Естественность, внутренняя красота Тамико сравниваются с природным богатством земли Окинавы. Общение с Тамико как бы укрепляет связь Коити с народной почвой, что является необходимым условием его становления как «политического человека», борца за светлое будущее Окинавы.

Героев романов Симота Сэйдзи окружает сложная действительность современной Японии. Но они не затеряны в лабиринте непримиримых социальных противоречий буржуазного общества. Мир прозы Симота — это мир познанных закономерностей. Характерно, что некоторые японские критики окрестили творческий метод Симота Сэйдзи «логическим реализмом». Принципиально новая позиция писателя, которую мы наблюдали в его романах, — выдвижение на передний план народа

как творца истории, изображение жизни в революционной перспективе, воссоздание личности, формирующейся в гуще народной борьбы, — обусловлена принципами социалистического реализма. В 1971 г. роману Симота Сэйдзи «Рассвет» была присуждена премия имени Кобаяси Такидзи и Миямото Юрико.

Для японской демократической литературы начала 60-х годов примечательна заметная активизация ряда писателей, выходцев из рабочей среды. В произведениях Накадзато Кисё, Эндзё Дзюнъити, Ито Сина, Окуно Масао рабочий класс Японии начинает говорить сам за себя. Рабочий человек, которого долгие века считали неблагоприятным материалом для искусства, входит в литературу на правах главных, эстетически привлекательных героев.

Один из наиболее талантливых, самобытных «рабочих писателей» — Накадзато Кисё (род. в 1936 г.), бывший рабочий Нагасакской судостроительной верфи. Начав печататься в конце 50-х годов, он быстро завоевал читательское признание и стал одним из ведущих писателей японской демократической литературы.

Прекрасное знание изображаемой среды придает книгам Накадзато Кисё жизненную достоверность. Но он не ограничивается бытописанием, не увлекается занимательным сюжетостроением, ему чужда и эмпирическая узость, которой часто грешат книги молодых писателей, пришедших в литературу непосредственно с производства. Аналитический подход к многогранной, противоречивой действительности обнаруживается уже в первых произведениях Накадзато Кисё. Тема рассказа «Вор» («Дзикин доробо», 1959) — взаимная неприязнь между постоянными и сезонными рабочими судостроительной верфи. Но писателя интересует не кровавое столкновение рабочих, а смысл происходящего, он пытается вскрыть сущность капиталистической эксплуатации. В другом рассказе, «Демонтаж» («Кайтай», 1962), рабочие, занятые разборкой старого американского авианосца, отравляются свинцовым ядом из-за преступной халатности администрации. И опять-таки в центре внимания автора не этот эпизод, хотя и значительный сам по себе, а сложный процесс становления классов-

вого самосознания рабочих, их попытки создать профсоюз для защиты своих жизненных интересов.

Однако узкие рамки рассказа вскоре начинают стеснять писателя, много знающего о жизни рабочих, о рабочем движении и стремящегося рассказать об этом как можно полнее. Накадзато Кисё обращается к крупной повествовательной форме. В 1963 г. выходит его первый роман — «Распутье» («Бунки»), обративший на себя внимание критики. В центре произведения — образ молодого рабочего-коммуниста Дайто, в котором угадывается сам автор. Писатель вкладывает в повествование собственные наблюдения, выступает как участник описываемых событий.

Книга содержит богатый материал. В ней изображены всенародная борьба против японо-американского договора безопасности; борьба рабочего класса против монополий, в которую втягиваются мелкие и средние предприниматели; троцкисты, пытающиеся внести раскол в рабочее движение. На фоне этой многосложной действительности современной Японии Накадзато показал становление героя, простого рабочего парня Дайто, его превращение в сознательного борца.

Образ рабочего Дайто в романе ничуть не приукрашен, он показан таким, каков он есть, со всеми его человеческими слабостями, идейно незрелым. Вначале ему было трудно ориентироваться в сложной политической обстановке. Слушая речи коммуниста и троцкиста, он не сразу понимает их суть. Они кажутся ему одинаково правильными. Дайто часто оказывается в тупике. Однако общение героя с партийным вожаком Косё учит его правильно оценивать окружающую действительность. Автор не упрощает трудный процесс идейного возмужания рабочего героя. Беседы с Косё лишь толчок для Дайто в новый мир. Автор раскрывает судьбу героя в сложной, многогранной связи со средой.

Капиталистическая рационализация труда усиливает эксплуатацию рабочих. Девушки, работающие в электронно-вычислительном центре, вчерашние школьницы, измождены непосильной сверхурочной работой. «С их лиц исчез румянец, они стали мертвенно-бледными. Страшно. Теперь даже смерть не изменит цвет их лиц» [199, 123]. Но герои романа не просто жертвы нищеты и эксплуатации. Чудовищные условия жизни не сломили их

стремление к рабочей солидарности. В тесной комнатухе ютится семья работницы верфи Кая Ёсино, ее уволили с работы за принадлежность к профсоюзу. Однако жизненные невзгоды не отчуждают обездоленных людей, напротив, объединяют их. Дайто, выросший в сиротском приюте, не знавший детства, не мстит людям за неудавшуюся жизнь. Он проявляет искреннее сочувствие Кая Ёсино, когда та попадает в беду. Глубоко осознает свою ответственность за судьбы окружающих его людей. Книга утверждает, что коммунизм неотделим от подлинно человеческого, что коммунисты являются истинными носителями гуманизма. В этом отношении очень важна антитеза: Дайто — троцкист Адаки. Будучи студентом Токийского университета, Адаки был одним из руководителей левого студенческого движения. Теперь, участвуя в рабочем движении, он считает, что принес себя в жертву идеям, отказавшись от карьеры. Дайто чувствует какую-то физическую неприязнь к ультралевым речам и восторгам Адаки, начиненным человеконенавистничеством. Читая газету, Адаки имел обыкновение с нескрываемым торжеством оглашать сообщения о смерти представителей правящей партии: «От разрыва сердца! Еще одно абсолютное исчезновение классового врага» [199, 147—148].

В связи с этим поучительно вспомнить, как в 1924 г. М. Горький резко осуждал анархиста Эль Мадани, который злорадствовал по поводу землетрясения в Токио в сентябре 1923 г. «Вот Вы, — писал М. Горький в ответ на письмо Эль Мадани, — по поводу японской катастрофы восклицаете: „Это-то и нужно было! Одной опасностью меньше для России и Китая“. С моей точки зрения, такие слова уместны только в устах националиста-„черносотенца“ или — душевнобольного мизантропа. Ленин, разумеется, не мог бы сказать или подумать что-то подобное» [7, 260].

Дайто, моральные устои которого сформировала суровая жизненная школа, непримирим к классовому врагу, но вместе с тем он глубоко человечен. Дайто понимает, что за громкими фразами Адаки скрывается безразличие к чаяниям рабочих. Для Дайто же связь с партией стала жизненной необходимостью. Пути Дайто и Адаки разошлись. В тот день, когда Дайто шел с красным знаменем в руках среди демонстрантов, протестующих

против японо-американского договора безопасности, на него напала троцкистская группа Адаки.

Критик Накано Кэндзи справедливо замечает, что Дайто еще не вполне сложившийся боец, но его прямота, смелость, весь его облик рабочего привлекают читателя. «Такого образа рабочего давно не было в японской литературе. Дайто — это тип рабочего-борца... Он жизненно правдоподобен, почти осязаем» [202, 141].

Тема рабочего класса получила дальнейшее развитие в повести Накадзато Кисё «Шахта в море» («Нокори яма», 1966). Действие происходит в шахтерском поселке. В повести показана жизнь горняков, представляющих самые малообеспеченные и наиболее эксплуатируемые слои японского общества. Писателя интересует проблема так называемой рационализации труда, которую официальная пропаганда преподносит как необходимое условие для создания «государства всеобщего благоденствия». Что означает капиталистическая «рационализация» труда для судеб миллионов простых людей, что сплачивает рабочий класс в борьбе за свои жизненные права? Эти вопросы стоят в центре повести Накадзато.

Писатель изображает быт горняков и их труд в «глубине», где «воздух, вода и человек смешались с нечистотами», где рабочие задыхаются от угольной пыли. Капиталистическая «рационализация» труда, приносящая огромные прибыли хозяевам, лишь усиливает эксплуатацию рабочих, приводит к их массовому увольнению. Впечатляюща картина шахты, увиденная глазами Сайто Хёма, впервые надевшего горняцкую каску:

«Восемь часов в „глубине“ казались Хёма нескончаемо долгими. Никогда он не набивал в легкие столько разной дряни. Ему никогда не забыть того чувства облегчения, которое он испытал, вскочив на вагонетку, тронувшуюся к лифту. Наступила смена...

Вентиляционный штрек — это прямая кишка шахты. Воздух, вода, люди — все смешалось здесь с нечистотами. „Глубина“ словно затянута вонью, крошечная тьма так и обволакивает...

Выйдя из лифта, шахтеры заволновались. Еще несколько сотен метров — и не будет „глубины“, а там, наверху, сказочно голубой луч солнца и прозрачный воздух. Хёма бежал вверх. Перед мысленным взором промелькнула синяя, щедрая поверхность моря. Он думал о

море, которое у него отняли. То ли от пота, то ли от слез лицо его стало влажным» [200, 41].

Хёма, главное действующее лицо повести, — потомственный рыбак, его иваси славились во всей округе. Беда пришла, когда в здешних водах появились большие корабли монополии, разорившей мелкие рыбацкие хозяйства. Нищета заставляет семью Хёма покинуть родную деревню и отправиться в поселок горняков. Герой начинает трудные поиски своего места в жизни.

Хёма познает всю тяжесть шахтерского труда. Но он не просто жертва нищеты и эксплуатации. Он наделен способностью мыслить, осознавать свои возможности. Школой мужества стало для него участие в борьбе против капиталистической «рационализации» труда, служившей причиной массового увольнения рабочих. Логика самой жизни убеждает героя в правоте идей коммунистов, последовательных борцов против эксплуатации, и закономерно приведет его в их ряды.

Интересно сопоставить Хёма с героем повести Миядзима Сукэо «Рудокоп» («Кофу», 1916), чтобы увидеть, насколько идейно и нравственно вырос образ современного рабочего в японской демократической литературе.

Герой «Рудокопа» Исии — натура гордая, независимая, богато одаренная. Он силен, смел, эмоционален, трогательно любит природу, с участием относится к товарищам, но вместе с тем своенравен, невыдержан, агрессивен. Люто ненавидя богачей и рабский труд, он совершенно нетерпим к проявлениям покорности, инертности. После первой же неудачной попытки поднять товарищей на борьбу в нем происходит перелом. Теперь рабочие для него — безликая масса, покорные слуги. Он становится хищным, жестоким, дни проводит в драках. В конце повести тяжело раненный в драке Исии умирает. А его товарищи, терпевшие от него грубости, оскорбления, глумятся над ним. Рабочие в повести разобщены, эгоистичны, не способны на совместное выступление за свои права. Труд показан как отрицательный, обезличивающий фактор. Незрелость рабочего революционного движения в стране обуславливала бунтарский, анархистский характер героя повести.

Накадзато Кисё нашел новые подступы к теме рабочего движения, создал героя, для которого органическая связь с партией становится условием раскрытия его че-

ловеческих возможностей. Подневольный шахтерский труд не обратил Хёма в бесплодного бунтаря-одиночку. Герои повести «Шахта в море» представлены как реальная, организованная, руководимая коммунистами сила, способная противостоять угнетателям.

Отмечая отличительные черты творчества Накадзато Кисё, критик Сато Сидзуо писал: «Изображая борьбу народных масс во главе с рабочим классом, художник ставит в центр повествования деятельность партии. Почему? Такой подход позволяет ему отобразить революционную борьбу не субъективно, не в каком-то частном ее проявлении, а объективно, во всей совокупности факторов. Деятельность партии — это сущностное выражение поступательного хода истории, залог успеха грядущей борьбы» [243, 243—244].

Новым эстетическим видением действительности отличается следующий, наиболее крупный роман Накадзато Кисё — «Недолгий сон» («Кари-но нэмури», 1969), представляющий собой, как отмечает прогрессивная японская критика, художественную историю послевоенной японской жизни.

Действие романа происходит на небольшом острове на юге Японии, где во время войны была построена крупнейшая в Азии судостроительная верфь. В романе действуют две враждебные силы: Минамиодзи, изворотливый промышленник, приспособляющийся к новым послевоенным условиям, но готовящийся к восстановлению былых порядков, и коммунисты Сакава и Танва, спланировавшие народ для борьбы против эксплуатации и возрождения милитаризма.

Восхождение Минамиодзи по социальной лестнице началось еще в 30-е годы. Бывший рабочий консервного завода становится крупным промышленником, выгодно женившись на дочери богатого маклера. Начинается война. Сделка с военным министром Тодзё окончательно утверждает Минамиодзи в деловом мире. Роман открывается картиной церемонии по случаю пуска крупнейшего дока судостроительной верфи. Перед строем рабочих проходит Минамиодзи, только что возведенный в ранг генерал-лейтенанта. В своей речи он призывает всех верноподданных отдать жизнь за империю. Однако уже первые страницы книги охвачены атмосферой приближающейся катастрофы.

После войны Минамиодзи оказывается в списке военных преступников как ставленник военного министра Тодзё, но вскоре он «реабилитирован» и с присущей ему энергией берется за старое дело. Но времена стали иные, на его пути встали силы, стремящиеся перестроить послевоенную Японию на демократической основе. Минамиодзи проявляет гибкость, действует крайне осторожно, будучи уверен, что настанут лучшие времена. «Оккупационные власти не могут мириться с коммунизмом, — говорит он рабочим, — послевоенная Япония будет строиться по образу и подобию США. Разве оккупационные войска станут наблюдать сложа руки красный мятеж? Вот тогда-то они и обратятся ко мне, именно ко мне, а не к вам, бунтовщикам» [201, т. 1, 67].

Вчерашние враги объединяются, движимые страхом перед грядущей революцией. При активном содействии высших офицеров, руководивших еще в 1932 г. военно-фашистским путчем, Минамиодзи пытается устроить государственный переворот, свергнуть правительство, неспособное бороться с коммунизмом, и таким образом завоевать доверие оккупационных властей. В конце концов Минамиодзи удается войти в тесный контакт с правящей партией, выступающей за военно-политический союз с США, он становится заклятым врагом демократического движения.

В борьбе с силами реакции развивается в романе движение единого фронта демократических сил, руководимого коммунистами. Автор подробно изображает возникновение на острове первой коммунистической ячейки, ее возмужание в классовых битвах. Автор не упрощает трудности, с которыми встречаются на своем пути коммунисты. Раскол рабочего движения, провокации троцкистов, действия террористов из числа бывших офицеров императорской армии, пытающихся возродить старые порядки, масса безработных, готовых поднять анархический бунт, — все это требует от коммунистов качеств не только борца, но и умелого политического руководителя масс.

Принципиально новым в романе «Недолгий сон» является образ мэра-коммуниста Танва. Накадзато одним из первых в японской литературе отразил важнейшее явление политической жизни Японии 60-х годов — победу единого фронта прогрессивных сил на выборах губерна-

торов и мэров. В стране быстро росло число городов, муниципалитеты которых возглавляли представители, избранные демократическими силами, прежде всего коммунистами. Этот процесс отражает глубокие положительные сдвиги, происходящие в рабочем движении Японии. Понятно, почему японская критика обратила особое внимание на образ Танва. «С момента появления мэра-коммуниста Танва я буквально был прикован к роману, — пишет критик Китамура. — В памяти были еще свежи события в Сиосири и Яманоути, где мэрами были избраны коммунисты... Я следил за каждым шагом Танва и Сакава, за их деятельностью, как будто это было мое собственное кровное дело. Я думаю, Танва — совершенно новый образ, такого еще не было в японской литературе. Коммунистическая партия выдвигает из своих рядов мэра — преобразователя жизни и участвует в управлении городом не как оппозиционная сила, а как правящая партия со всеми полномочиями. Наша литература не знала такого изображения деятельности коммунистов» [165, 140].

Отражая тенденции времени, Накадзато воплотил в образе Танва выдвижение рабочего класса современной Японии на передний план общенациональной жизни. Вместе с тем писатель показал, в каких «муках» рождается то новое, с которым связано будущее Японии. Социально-психологические конфликты в романе обусловлены духом времени.

Сложна и драматична в книге судьба Эдо. Несмотря на свою высокую квалификацию, Эдо вот уже более тридцати лет влачит жалкое существование сезонного рабочего на предприятиях Минамиодзи. Он изо всех сил старается выйти из жизненного тупика, но тщетно. Оказавшись в безвыходном положении, он продает жену в публичный дом. В душе его таится злоба на жизнь, которую он изливает на братьев по несчастью, ему неведомо чувство рабочей солидарности. Минамиодзи в его глазах — «настоящий мужчина»: пришел на заброшенный остров, построил верфь, дал людям работу и хлеб. И ему перепадает работенка, пусть и временная, но никто, кроме Минамиодзи, не предлагал и такой. Под влиянием демагогии своего хозяина Эдо оказывается в конце концов в рядах террористов, выступающих за ликвидацию единого фронта демократических сил.

Образ Эдо взят из самой жизни. В 1961 г. Японию потряс фашистский путч, в котором приняли участие больше ста безработных судостроителей. Выброшенные за борт жизни, они легко поверили обещаниям правых лидеров, суливших им «общество трех отрицаний» — нищеты, безработицы, войны, и оказались послушным орудием монополистов в борьбе против демократических завоеваний народа. Размышляя о судьбе Эдо, проникая в сложность общественного механизма современной Японии, автор утверждает, что победа нового предполагает кропотливую работу с людьми.

После неудавшегося путча Эдо приходит к Танва. Как исповедь звучат его слова: «Все к чертям! Я умею работать на токарном станке. На фрезерном тоже. Читаю чертеж. Знаю электросварку. На заводах Мицубиси, на судоверфи нужны такие руки. И все же я всегда остаюсь безработным бродягой. Только господин Минамиодзи Тамэсаку, бывает, подберет меня и даст работу... Все равно что — путч или коммунистическая революция. Лишь бы перевернуть весь мир» [201, т. 2, 234].

Характер коммуниста Танва раскрывается в романе в его повседневной работе с людьми, в связи с массами. Он живет не рядом с людьми, а для людей, особо сознавая свою ответственность за судьбы тех, кто, оказавшись без средств к существованию, готов пойти на преступление. В служении народу Танва проявляет стойкость, благородство, душевное величие. Не случайно именно Танва, инициатор исторически правого дела, поставлен автором в центр повествования, наделен человечностью и обаянием. В финале романа перед Танва возникают новые трудности, но читатель верит в конечное торжество его дела. Роман Накадзато отражает объективный процесс растущего влияния рабочего класса в жизни современной Японии.

В романе, ставящем принципиально новые задачи, есть, разумеется, и недочеты. Изображая партийную жизнь, Накадзато не избежал некоторой декларативности. Писатель излишне вводит в художественную ткань произведения политические диспуты, собрания, что снижает драматизм развития действия.

Стилистическая манера Накадзато в романе «Недолгий сон» отличается своеобразным сочетанием эпической широты с эмоциональностью, поэтической ассоциативно-

стью. Лаконизм Накадзато, его умение создать с помощью одной детали физически осязаемый образ некоторые японские критики сопоставляют с сюрреалистическими эффектами мгновенного эмоционального воздействия [202, 147].

Не верно утверждать, что Накадзато Кисё заимствует художественные приемы «неосенсуалистов» и тем самым якобы вносит хаос в структуру своих произведений. В действительности на его стиль оказывает воздействие национальная художественная культура. В беседе с автором этих строк Накадзато подчеркивал, что его стремление создать одним или двумя штрихами целую картину идет от традиции японской поэзии хокку, с которой и начался его путь в литературе.

В 1970 г. за роман «Недолгий сон» Накадзато Кисё удостоен премии имени Кобаяси Такидзи и Миямото Юрико. На церемонии вручения премии Накадзато сказал: «Если можно сравнивать горы с борьбой народных масс, то мой путь лежит только туда. Не на искусственных крыльях полечу я к вершинам... Страх не собьет меня с пути. Обливаясь потом, я взберусь на вершину пика, чтобы оттуда обозреть дальние перспективы японской революции».

Характеризуя свое творчество, свои писательские позиции, Накадзато Кисё продолжал: «В своих книгах я пишу о том, что видел в самой жизни. Я писал о заводах, где работал, о горняках, о гнете монополии. В этой действительности я увидел ту силу, которая преобразует историю — народ». И далее: «Без осознанного чувства духовного единения с людьми, которые, собственно, творят историю, ни одно мое произведение не могло быть начато» [121, 115].

В этих высказываниях японский писатель выразил сущность творческих устремлений художника социалистического реализма, нерасторжимо связанного с современным революционным процессом, с осмыслением и эстетическим отображением миссии народа — подлинного творца истории.

Творческая практика современных японских писателей подтверждает неодолимую жизненную силу социалистического реализма, позволяет говорить сегодня об этом творческом методе как явлении, представляющем плодотворные тенденции японской литературы наших дней.

*ХИРОСИМА И ЛИТЕРАТУРА*

В жизни каждого народа есть события, которые не угаснут в памяти поколений, войдут на века в национальную художественную культуру. Таким событием для японцев стала трагедия Хиросимы и Нагасаки, разыгравшаяся на завершающем этапе второй мировой войны.

За четверть века накопилось огромное количество книг, повествующих о человеческих судьбах, искалеченных адской молнией «того дня». В августовском номере (за 1971 г.) журнала «Минсю бунгаку» («Демократическая литература») опубликована аннотированная библиография художественных произведений, посвященных трагедии Хиросимы и Нагасаки. В библиографии двести тридцать пять названий книг разных жанров — поэзия, проза, драма, публицистика, репортаж, эссе, дневники, мемуары.

В японском литературоведении возник и специальный термин «гэмбаку бунгаку» — «литература трагедии атомной катастрофы» (она составила самостоятельный раздел истории послевоенной японской литературы). В «Словаре современных литературоведческих терминов» («Гэндай бунгэй ёго дзитэн», 1967) дается следующее истолкование «гэмбаку бунгаку»: «Общее название художественных произведений, отражающих протест против атомной бомбардировки 6 августа 1945 г. и ее последствий» [128, 98]. В статье названы имена самых разных писателей и их произведения, являющиеся вкладом в «литературу трагедии атомной катастрофы»: романы — Ота Ёко «Человеческие лохмотья» («Нингэн боро», 1951), Агава Хироюки «Посев дьявола» («Ма-но исан», 1953), Хотта Ёсиэ «Суд» («Симпан», 1963), Иида Момо «Американский герой» («Америка-но эйю», 1964), повесть Иноуэ Мицухару «Комья земли» («Ти-но мурэ»,

1963), очерк Нагаи Такаси «Колокол Нагасаки» («Нагасаки-ко канэ», 1949), рассказы Хара Тамики «Летние цветы» («Нацу-но хана», 1947), «Из руин» («Хайкё кара», 1947), «Увертюра к разгрому» («Каймэцу-но дзёкёку», 1949), стихи Тогэ Санкити о Хиросиме, пьеса Миямото Кэн «Пилот» («Пайротто, 1964) и др. Но содержание «гэмбаку бунгаку» не исчерпывается творчеством японских писателей. Автор статьи называет и произведения зарубежных авторов: репортаж американского писателя Джона Херси «Хиросима», стихи турецкого поэта Назыма Хикмета «Песня о мертвой девочке», «Чтоб облака не убивали людей», поэма чешского поэта Франтишека Фурбина «Хиросима». Этот перечень можно было бы продолжить.

Образ Хиросимы органически входит в советскую литературу. К теме Хиросимы обращается известный казахский писатель Габит Мусрепов. Тепло встречено советскими читателями произведение Романа Кима «Девушка из Хиросимы». Поэт Михаил Матусовский создал книгу стихов о Хиросиме «Тень человека».

Хиросима, ставшая символом горечи и надежд XX века, глубоко волнует писателей всех континентов. Австрийский писатель Карл Брукнер опубликовал печальную повесть о девушке, ставшей жертвой лучевой болезни, «Садако хочет жить!» (переведена на русский язык в 1964 г.). По собственному признанию американской писательницы Джудит Меррил, ее творческая деятельность началась с рассказа «Мать», в котором повествуется о новорожденном ребенке, пораженном радиацией, и о безмерных страданиях матери обреченного младенца. Образ корчащейся в агонии атомной смерти Хиросимы незримо присутствует и в романе исландского писателя Хольдоура Кильяна Лакснесса «Атомная станция», направленном против попыток превратить его родину в военную базу американского империализма. Французский писатель Робер Мерль создает роман-размышление «Малевиль» о трагических последствиях атомной войны, если она будет развязана. Хиросима — это символ, который живет в душе каждого современного художника, безразличного к судьбам планеты.

Подлинно гуманистическая тема, связанная с защитой жизни на земле, является, несомненно, одной из самых острых тем мирового искусства и литературы наше-

го времени. Подписанное в Сан-Клементе соглашение между СССР и США о предотвращении ядерной войны было приговором атомному Марсу. Однако на военных полигонах продолжают испытания чудовищных бомб. Угроза термоядерной войны не исчезла окончательно. Это требует бдительности. В атмосфере всеобщей борьбы народов за мир современный писатель все чаще задается вопросом о нравственной ответственности художника. Для многих писателей Японии и других стран Хиросима стала исходной точкой в решении этических проблем творчества. «Если мы не хотим все потерять, мы должны прежде всего научиться представлять себе нравственный смысл событий и действий, в которых мы участвуем, — замечает западногерманский философ Гюнтер Андерс. — Мы должны всячески укреплять и развивать свой разум и чувства, чтобы они соответствовали бурному росту наших созидательных и разрушительных сил» [39, 233].

Но как только речь заходит о гуманистических принципах искусства, о моральной ответственности художника, сразу же раздаются враждебные голоса. Критик Окуно Такэо, разбирая роман Мисима Юкио «Прекрасная звезда» («Уцукусий хоси», 1962), в котором автор, размышляя над судьбами земной цивилизации, желает ее гибели, заявил в 1963 г.: «Роман „Прекрасная звезда“ изменил прежнее соотношение политики и литературы, и в этом его значение... В центре романа обитатель космоса, желающий гибели земли, и автор сочувствует ему. Возможно, писатель сам страстно жаждет ядерной войны и конца человечества. Позволительно ли это человеку? Думаю, что да, во всяком случае в искусстве. Художник ничем не ограничен, он абсолютно свободен от всякой моральной ответственности. В мире искусства можно одобрить... убийство, садизм маркиза де Сада, рабство, фашизм и уничтожение цивилизации... У литературы нет обязанностей служить человеческому счастью, демократии, политике, движению за мир» [223, 13—14].

В этом суждении о «праве» художника японский критик не оригинален. Незадолго до него, на Эдинбургской конференции писателей, также декларировалась свобода автора «в выборе любой темы в спектре человеческого бытия», его право на создание даже сомнительных книг

с самыми обстоятельными описаниями «наиболее постыдных человеческих изъянов и уродств». Этому «праву» буржуазных литераторов Леонид Леонов противопоставил в 1973 г. (на Ленинградской встрече писателей Европы) высокий долг художника защищать достоинство человека, прославлять его: «Нам не придется изгонять из литературы прекрасную и бессмертную человеческую тему, осуществлением которой только и мерится гений художника. И даже если бы она когда-нибудь исчерпалась до конца, скажем с трагической гибелью человечества, то навечно останутся громадные, неостановимо расширяющиеся окрестности человека, эта разбегающаяся вокруг него вселенная, с отвоеванными у небытия категориями и территориями для заселения будущими избранниками природы. Слава человеку!» [54].

Подлинная литература всегда боролась с силами зла, служила добру и прогрессу. Гуманизм современной литературы неотделим от борьбы за то, чтобы величественные достижения человеческой мысли никогда не обернулись атомным кошмаром Хиросимы. Вопрос «в защиту человека или против него?» проводит ныне пограничную линию между реализмом и декадансом. Создавая произведения о трагедии Хиросимы, прогрессивные японские писатели выходят на линию острой идейной борьбы в литературе и искусстве современной Японии.

### *1. Реальный гуманизм*

«Ослепительная зеленоватая вспышка, взрыв, сознание подавлено, волна горячего ветра, и в следующий момент все вокруг загорается... Миг — и с людей свалилась вспыхнувшая одежда, вздулись руки, лицо, груди; ломаются багровые волдыри, и лохмотья кожи сползают на землю... Это привидения. С поднятыми руками они движутся толпой, оглашая воздух криками боли. На земле грудной ребенок, мать мертва. Но ни у кого нет сил прийти на помощь, поднять. Оглушенные и обожженные люди, обезумев, сбились ревушей толпой и слепо тычутся, нища выхода...» [цит. по: 20].

Это почти протокольное описание того дня, принадлежащее очевидцам хиросимской трагедии — японским художникам Ири и Тосико Маруки. Позднее они

запечатлели увиденное в своем знаменитом «Хиросимском панно».

Трагедия Хиросимы заставила интеллигенцию Запада и Востока вновь мучительно размышлять о причастности каждого к судьбам человечества. В статье «Размышления», опубликованной на страницах «Литературной газеты», всемирно известный ученый, физик Макс Борн пишет: «В наш век техники наука приобрела социальные, экономические и политические функции. И какой бы отдаленной от технических приложений ни выглядела наша работа, она представляет собой звено в цепи действий и решений, определяющих судьбу всего рода человеческого. Я сам осознал этот аспект науки только после Хиросимы» [15].

О связи интеллектуального и морального начал в науке проникновенно говорил Н. И. Конрад: «Если видеть в гуманизме то великое начало человеческой деятельности, которое вело человека до сих пор по пути прогресса, то остается только сказать: наша задача в этой области сейчас — во включении природы не просто в сферу человеческой жизни, но и в сферу гуманизма, иначе говоря, в самой решительной гуманизации всей науки о природе. Без этого наша власть над силами природы станет нашим проклятием: она выхолостит из человека его человеческое начало» [48, 510].

Известный японский писатель Оэ Кэндзабуро высказывает сходную мысль в книге «Хиросимские записки» («Хиросима ното», 1966): «Хиросима — кровоточащая рана человечества. На ее искромсанном теле прорастают два побега: надежда на возрождение человека и угроза полного его гниения» [235, 90]. Свою миссию художника в наш ядерный XX век Оэ Кэндзабуро видит в защите Человека.

Трагедия Хиросимы оказывает глубокое влияние на судьбы современных японских писателей. Она ставит перед ними вопрос о месте художника во всемирной борьбе сил прогресса и реакции. Критик Одагири Хидэо пишет по этому поводу: «Угроза ядерной катастрофы по-новому ставит важнейшие проблемы литературы — проблемы человеческой личности и свободы... Во время тихоокеанской войны писатель Исикава Дзюн отгородился от внешнего мира, свой отказ сотрудничать с милитаризмом он мотивировал болезнью — туберкулезом.

Это было своего рода протестом против войны. Но атомная бомба сделала бессмысленным такое отшельничество. В современной Японии защита человеческого достоинства, личности и свободы немыслима без борьбы против угрозы ядерной войны. Эта борьба не только неизбежна, она уже началась всюду» [219, 341—343].

Поэт Тогэ Санкити (1917—1953) находился в тот роковой день в «адском пекле». Осенью 1945 г. он открыл первый в Хиросиме цветочный магазин. Вопреки чудовищным разрушениям, верил Санкити, в мире еще живет божественная красота. Поэт, писавший ранее изящные, «замкнутые» хокку, создает сборник «Стихи об атомной бомбе» («Гэнбаку сисю», 1951), полный гнева и нежности к людям. Он пишет о рабочих, застывших навеки с кайлом в руках, о девушке из театральной кассы со скрюченными ногами, о мальчике, предлагающем прохожим спички изуродованной рукой, о горькой доле людей и их неугасимой надежде:

Верните отца, верните мать!  
И стариков верните!  
Верните детей!  
Верните меня  
и веру в людей верните!  
Мир возвратите людям,  
мир, что не будет жестоко  
никем никогда расколот!

*(«Верните человека».)*  
*Перевод А. Мамонова)*

Мир, которого так жаждал поэт, ассоциировался у него с коммунизмом, с которым он связывал свою веру в торжество «вселенской красоты». Незадолго до смерти Тогэ вступил в Коммунистическую партию.

«Атомная аллергия» — выражение, возникшее в послевоенной Японии, — обозначает повышенную чувствительность ко всему, что связано с воспоминаниями о хиросимской трагедии. Сквозь призму этой трагедии, явившейся результатом агрессии японского империализма и притязаний американской военщины на мировое господство, японцы рассматривают многие проблемы современности. Эта цепкость памяти не устраивает японских милитаристов, и теперь все чаще можно слышать голоса сторонников забвения «того дня». На открытии XVIII всемирной Олимпиады в Токио (осень 1964 г.) олимпийский

огонь нес юноша из Хиросимы, родившийся в день атомного взрыва. Режиссер Итикава Кон, создавший фильм об Олимпиаде, поднял этот эпизод до уровня высокой символики, преподнеся его как гимн вечной жизни. Однако фильм вызвал недовольство японской реакции. Его пытались истолковать как очередную вспышку «атомной аллергии», как «художества слишком прогрессивного режиссера» [68, 185].

Используя националистические настроения отсталой массы, реакционные писатели насаждают империалистическую идеологию «японизма», ищут способ «оздоровления» литературы в шовинистической «эстетике жертвенности», согласно которой высший смысл жизни заключается в самоотверженном служении императору. Отсюда их призыв возродить «исконно японский дух», выразившийся в «подвигах» солдат-смертников в минувшей войне.

В обстановке усиленного насаждения милитаристской идеологии буржуазные писатели открыто смыкаются с политикой империалистической реакции. В течение 1963—1965 гг. журнал «Тюо корон» печатал из номера в номер статьи Хаяси Фусао под общим названием «Положительный смысл войны за великую Азию». В статьях проводится мысль о том, что роль японского империализма во второй мировой войне агрессивна лишь с формальной точки зрения, на самом же деле это была освободительная (!) война азиатских народов против нашествия Запада.

Ярый сторонник монархизма и реваншизма, Хаяси особенно активизировал в последнее время свои усилия с целью избавить японский народ от «атомной аллергии». «Утопите музей атомной бомбы в море» — так озаглавил Хаяси свою заметку, опубликованную в августовском номере журнала «Сэкай» (1969), как раз в то время, когда Япония готовилась к 25-й годовщине хиросимской трагедии. Он пишет: «Музей атомной бомбы и памятник жертвам этой бомбы напоминают нам нравы нищих, вызывающих к себе сострадание тем, что выставляют напоказ свои старые раны». Хаяси считает, что для возрождения японского духа необходимо устранить эти, по его выражению, «сувениры позора», и без смущения заявляет: «К счастью, Хиросима расположена у самого Внутреннего моря Сэдонайкай и музей атомной

бомбы не нужно тащить до Тихого океана, чтобы утопить его». Осыпая руганью движение за предотвращение термоядерной войны, Хаяси призывает японцев к тому, чтобы быть всегда готовыми противопоставить ядерной опасности собственное ядерное оружие. Вот с какой целью реакция стремится вытравить память народа о трагедии Хиросимы.

В марте 1969 г. в лаборатории японского Физико-химического института успешно завершился эксперимент по концентрированию урана. Отныне Япония обладает способностью создать ядерное оружие. В последнее время все чаще раздаются призывы сторонников ядерного вооружения Японии. Писатель Исихара Синтаро, он же политик правого толка, выступая на страницах журнала «Кокубо» («Национальная оборона»), заявляет: «Я полагаю, что по мере развития нашей экономики Япония повсюду будет оказываться в состоянии конфронтации. Конечно, война не может быть средством разрешения возникающих конфликтов. Но для мирного, дипломатического и непременно оперативного решения спорных вопросов необходимо обеспечить себе внешнеполитический вес, а это может быть достигнуто единственным путем — „дипломатией канонерок“, по старой терминологии. В нынешних условиях ее заменяет „ядерная дипломатия“» [см. 33, 20].

Сторонники подобных «теорий», разумеется, прилагают все усилия, чтобы побыстрее избавить своих соотечественников от «атомной аллергии». Близ Хиросимы открыт памятник, на котором написаны имена 2624 смертников, фанатиков империалистической войны, взорвавшихся вместе с самолетами и торпедами. И этот памятник пытаются теперь сделать объектом поклонения.

В последнее время в школьных учебниках урезаются разделы о трагической гибели Хиросимы и Нагасаки в море атомного огня. Результат опроса, проведенного Обществом учителей префектуры Хиросимы в 1963 г. среди учащихся пяти средних школ, расположенных в окрестностях этого города, озадачил многих в Японии. Десять процентов опрошенных не знали, кто бросил атомную бомбу на Хиросиму; тридцать-сорок процентов опрошенных не смогли ответить, когда это произошло.

Придавая забвению трагедии минувшей войны, реак-

ция воспеваает на все лады «подвиги» императорской армии. Как отмечает известный историк Хани Горо, агрессивную войну японского империализма теперь не позволяют охарактеризовать как безрассудную, цензура требует назвать ее «войной за великую Восточную Азию» [269, 166].

Городские часы Хиросимы бьют не в полдень, а в восемь пятнадцать утра — время взрыва над городом первой атомной бомбы. Тревожный набат взывает к миллионам людей, чтобы они не забывали тот роковой миг.

Восемнадцать книг с именами шестидесяти двух тысяч жертв атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки предупреждают: тот, кто не помнит своего прошлого, обречен на то, чтобы вновь его пережить.

Хиросима выдвигает перед художниками важнейшие проблемы современного искусства. Для японской литературы трагедия Хиросимы стала трудной школой гуманизма, одним из мощных факторов, стимулирующих гуманистическое освоение действительности. В осмыслении трагедии Хиросимы вновь выявилась непримиримость реалистического искусства и модернизма.

## *2. Романы о трагедии Хиросимы*

Послевоенная японская литература началась с произведений о хиросимской трагедии. Они создавались в дымящейся «атомной пустыне», среди развалин, на обрывках газет.

В числе переживших атомную катастрофу в Хиросиме была писательница Ота Ёко (1906—1963). Три ночи провела она под открытым небом среди трупов. Потом ей удалось выйти из «мертвой зоны», она нашла приют в деревне, на чердаке крестьянского дома. И здесь был написан очерк «Город трупов» («Кабанэ-но мати», опубликован в 1948 г.) о первых трех днях после взрыва атомной бомбы в Хиросиме — взволнованный рассказ очевидца, оказавшегося в «адском кругу».

«С августа по ноябрь 1945 г. я находилась между жизнью и смертью... Рассказать людям то, что я пережила, стало для меня необходимостью. Мне хотелось умереть, выполнив свой писательский долг. Но не на чем было писать, знакомые отклеивали для меня пожелтев-

шую бумагу с сёдзи — раздвижных рам», — пишет автор [233, 1—2].

Стремясь к максимальной достоверности изображаемых событий, Ота Ёко строит свою книгу как документальное свидетельство о зловещем преступлении века. Писательница воспроизводит факты в том виде, в каком они выжглись в ее душе после взрыва атомной бомбы. Она становится персонажем собственной книги. Очерк написан в открыто публицистической манере. Ота Ёко прямо ставит вопрос: неизбежна ли была хиросимская трагедия, можно ли оправдать действия американской военщины, применившей атомную бомбу в Хиросиме, а затем в Нагасаки?

Вопрос принципиальный, требующий прямого ответа. Создавая произведения о трагедии Хиросимы, японские писатели так или иначе выражали свое отношение к атомной катастрофе. Нагаи Такаси увидел в «адском громе» божественное предначертание («Колокол Нагасаки»). «Муки Нагасаки были необходимы для искупления вины перед Всевышним за все грехи японской военщины. Это было великое жертвоприношение на алтарь мира» [197, 175]. Но, несмотря на религиозную проповедь примирения со свершившимся, книга объективно обличала преступление американской военщины в Нагасаки. Цензура оккупационных властей запретила ее издание.

Книга увидела свет лишь в 1949 г. со специальным приложением документов о злодеяниях японской военщины в г. Маниле во время второй мировой войны, представленных штабом генерала Макартура, и с пояснительным текстом к ним, в котором, в частности, говорилось: «США применили атомную бомбу для завершения войны и прекращения массового убийства. Эта была вынужденная мера для спасения жизни большинства населения Японии и других стран» [197, 196].

Если даже предположить, что атомная бомбардировка была продиктована высокими моральными принципами, то чем можно объяснить, например, деятельность американской Комиссии по изучению последствий атомных взрывов в Хиросиме, расходующей тысячи долларов на обследование людей, зараженных радиацией, и ни гроша на их лечение? Вопрос этот стоит в центре романа Агава Хироюки «Посев дьявола». Один из персона-

жей книги говорит о том, что американские врачи заинтересованы не в спасении больных, а в их смерти, чтобы без всяких помех наблюдать за течением лучевой болезни и быть лучше других в медицинском отношении подготовленными на случай атомной войны.

Американские официальные инстанции с самого начала отказали пострадавшим от атомного взрыва в праве на особое лечение, боясь, что это вынудит их «признать особый характер атомного оружия и тем самым предвосхитить роковой вопрос: не является ли применение ядерного оружия с его радиоактивным излучением, разрушающим живые клетки, практически таким же недопустимым, как применение ядовитых газов, запрещенных международным правом? Иными словами, не является ли сбрасывание атомных бомб на Японию военным преступлением?» [106, 258].

В «Городе трупов» Ота Ёко также разоблачает попытки американской военщины оправдать чудовищную жестокость именем человечества. «К тому времени, когда над Хиросимой взорвалась атомная бомба, война уже, по существу, закончилась, — пишет Ота Ёко. — Фашистская Германия пала, а японская военщина оказалась в полной изоляции. Исход войны был предreshен. Атомная бомба была отвратительным отзвуком войны после того, как война, можно сказать, кончилась» [233, 42]. Рассуждения писательницы подводят читателя к выводу, что атомный шантаж понадобился американской военщине для того, чтобы запугать силы демократии и установить свою гегемонию в послевоенном мире. Разумеется, книга была запрещена оккупационными властями, как сочинение, направленное против интересов США.

Хиросима изменила не только личную судьбу Ота Ёко, но и ее отношение к литературе. Она начала писать в 30-е годы, когда в Японии разворачивалось пролетарское литературное движение. Но социальные проблемы мало ее интересовали, она декларировала свою приверженность к «чистому» искусству. В довоенных произведениях писательницы преобладают любовные приключения, отдающие мелодрамой («Берег скитаний» — «Рюри-но киси», 1939). После Хиросимы в творчестве Ота Ёко происходит перелом: писательница начинает осознавать свою ответственность за судьбы людей, в ее произведениях усиливается пафос гражданственности. «За-

кончив „Город трупов“, я хотела написать произведения другого характера, не напоминающие об атомной бомбе,— пишет Ота Ёко.— Но призрак Хиросимы—это клеймо в моем сознании — не давал оформиться новому замыслу... Он возвращал меня к той действительности — уничтожение целого города и сотен тысяч людей,— к той трагедии, которая вошла в мою жизнь. Желание написать книгу о другом угасало. А чтобы написать произведение о Хиросиме августа 1945 г., я должна была воскресить в памяти события тех дней, заново переосмыслить их, но начинала кружиться голова, тошнило...» [233, 6].

Современному немецкому философу Теодору Адорно принадлежит мысль о том, что после газовых камер Освенцима для человека невозможно искусство слова. Немецкий философ, как и его американский единомышленник Джордж Стейнер, не верит в способность слова противостоять действительности [см. 102].

В начале 50-х годов Ота Ёко с симптомами лучевой болезни поместили в больницу, но она не только не сложила оружия слова, но и создала свою вторую книгу о хиросимской трагедии — роман «Человеческие лохмотья».

Работа над романом совпала с войной в Корее, которая произвела на писательницу особенно глубокое впечатление. В те дни газеты публиковали интервью со старым, ослепшим от атомной вспышки жителем Хиросимы. На вопрос американского журналиста: «Кончится ли война в Корее, если США применяют атомную бомбу, как в Хиросиме?» — старик ответил: «У меня нет сил остановить это безумие, но я знаю, во всем мире не найдется человека, который верил бы в Америку, если она выиграет войну при помощи атомных бомб» [см. 170, 130]. Война в Корее сыграла роковую роль в жизни писателя Хара Тамики (1905—1951), автора впечатляющего рассказа «Летние цветы» — о трагедии Хиросимы. Ощущение неотвратимости всемирной катастрофы привело его, пережившего атомный взрыв, к самоубийству.

В условиях растерянности, тревоги за судьбы мира Ота Ёко считает своим писательским долгом вновь и вновь рассказывать людям о сотнях тысяч человеческих жизней, ставших жертвой американской атомной бомбы. Если одни люди все это вынесли, то другие должны выслушать их. Отвечая на вопрос, что ее вновь побудило

обратиться к теме трагедии Хиросимы, Ота Ёко говорит: «Мы живем в условиях, когда в любое время может разразиться ядерная война, а многие думают только о сегодняшнем дне, о ближайшей выгоде. И мне трудно молчать» [127, 168].

В романе «Человеческие лохмотья» писательница воссоздает страшную картину того рокового дня, увиденную глазами школьника Сугита. Когда произошел взрыв, Сугита вместе с другими школьниками, мобилизованными на работу, находился в четырех километрах от Хиросимы. Потом в поисках родителей он исходил весь город, гибнущий от «большого огня». Если «Город трупов» напоминал скорее репортаж с места событий, то в романе «Человеческие лохмотья» Ота Ёко стремится к обобщению личных наблюдений и огромного, тщательно собранного материала. Описываемые события требовали особых, продуманных изобразительных средств. Писательница подбирает слова, максимально адекватные мыслям. Манера письма ее, напряженная, реалистически емкая, заставляет поверить в подлинность происходящего.

Но роман о Хиросиме не стал бы действительно волнующим, если бы речь шла только о «картине», «внешнем образе» того дня. В романе «Человеческие лохмотья» трагедия Хиросимы неразрывна с судьбами людей, ввергнутых в пучину войны. Разные люди по-разному пережили атомную катастрофу, по-разному сложится их судьба и в послевоенные годы.

Ямакава Эйдо, спекулянт, развратник, пользуется репутацией образцового, верноподданного начальника гражданской охраны. «Адский гром» не миновал и его. Выкарабкавшись из-под развалин и спасаясь от огня, он переправляется на лодке на другой берег реки. В реке тонет девушка, отчаянно просит помощи, хватаясь за лодку. Но Эйдо отталкивает ее веслом...

А как вела себя армия? Командир полка, стоявшего под Хиросимой, исчез в неизвестном направлении, едва услышав о капитуляции. За ним последовали верноподданные офицеры и солдаты, забыв о вчерашней клятве умереть за императора.

Но были люди, которые сумели сохранить человеческое достоинство даже в чрезвычайной обстановке. На развалинах, среди криков отчаяния, начались роды у

молодой женщины. Врач, ослепший от вспышки бомбы, находит в себе мужество прийти ей на помощь. В этом его долг, его вера в торжество природы человека.

Трагедия Хиросимы возникла как результат агрессивных империалистических войн. Введя в книгу супругов Тосико и Куки, служащих в шанхайском отделении японской торговой фирмы Сёва, писательница показывает на их жизненном опыте жестокую правду о разбое японских империалистов в Китае. Свобода, которую они искали вне родины, охваченной шовинистическим угаром, оказалась иллюзией. В оккупированном Китае их окружает ненависть. Они возвращаются в Японию и становятся жертвой атомной бомбы. Со смертью мужа рушится счастье, которое так терпеливо строила Тосико, чудом спасшаяся от взрыва.

Делец Ямакава Эйдзо, приспособившись к условиям послевоенной, «новой» эры, снова идет в гору, совсем как в те «великие времена», а его любовница Яэ открывает заведение сомнительной репутации. На возрожденной от руин земле преуспевают «прежние» люди, а Тосико, так много выстрадавшая во время войны, не находит себе места в этой «мирной» жизни.

Но на развалинах Хиросимы всходят все же ростки новой жизни. Сумиё — покорная жена Эйдзо, терпевшая все унижения и обиды ради сохранения устоев японского дома, порывает с прошлым, уходит от мужа. Не легки были ее первые шаги на пути самостоятельности, но читатель верит, что она найдет свое место в жизни.

Эпиграфом для своего романа Ота Ёко выбрала слова Родена: «Если бы истина правила человечеством, какого удивительного прогресса мы могли бы достигнуть!». Писательница ищет среди своих персонажей настоящего, активного героя, способного претворить в жизнь мечту Родена, ее мечту. Но пока не находит. Врач Умэхара, с болью воспринимающий горькую послевоенную реальность, утверждающий, что оставшиеся в живых должны не замыкаться в узком мирке личных переживаний, а участвовать в «реконструкции жизни», все же не уверен в том, что в атомной пустыне разгорится огонь новой жизни. Тосико хотя и умудрена жизненным опытом, но кругозор ее узок. Ей хочется мстить за поправленное человеческое счастье, но она не знает как, и ее порыв кончается истерикой. Интересен образ старого крестьянина,

добивающегося избрания в парламент, чтобы провести в жизнь закон о запрещении высшего образования, виновного, по его мнению, в изобретении чудовищной бомбы. Автор, переживший атомную катастрофу, сочувственно относится к старику, но в то же время усматривает фальшь в его поступках. Чтобы у него не воровали дыни, старик огородил свой участок колючей проволокой и пустил по ней электрический ток. Образ студента Сэкигути, поборника «человечьей революции» в послевоенной Японии, лишь едва намечен в книге. Автор не видит в окружающей жизни героя, способного бороться за торжество истины. Этим объясняется пессимистическая тональность повествования.

Однако роман «Человеческие лохмотья» положил начало художественному исследованию хиросимской трагедии. В нем сделана попытка выявить социальную природу атомной катастрофы, найти активного героя-борца за справедливую жизнь.

Тенденция социально-философского осмысления трагедии Хиросимы заметно усиливается в японской литературе 60-х годов. К этому времени Хиросима возродилась из руин, новые кварталы озарились сверкающими огнями неоновых реклам. Послевоенная Хиросима расцвела на прибыли от корейской войны. В городе, всего лишь пять лет назад считавшемся символом мира, выросли арсеналы, военные заводы, выполняющие американские заказы.

Но по мере восстановления города все более углублялась пропасть между жертвами атомной бомбы и остальным его населением: не было работ для «атомных калек», молодые люди из Хиросимы и Нагасаки не годились и в качестве женихов и невест: от них могут родиться уроды. Постепенно «атомные парии» стали жить в отдельном селении, «среди своих», влача нищенское существование. Так возникло своеобразное гетто. Но в Японии издавна существует другое гетто — «токусю бураку» («особое поселение»), где живет низшая каста «нечистых» — «эта». Они выполняют всю грязную работу (убой скота, выделка кож), их стараются держать подальше от города. Еще в XVIII в. феодальное правительство Японии, публикуя данные о переписи населения страны, не включало в перепись дворянство и «эта». Первое потому, что оно стоит над населением, второе по-

тому, что это «хинин» — «не люди». Последним были запрещены браки за пределами касты, жить они могли только в специально отведенных поселках. Сто лет назад дискриминация «эта» была официально снята, но по существу ничего не изменилось. Взрыв атомной бомбы, казалось бы, снес кастовые перегородки. Беженцы из центра Хиросимы и Нагасаки нашли пристанище в поселениях «эта», не пострадавших от взрыва. В свою очередь, предприимчивые люди из «эта» проникли в город, чтобы заняться делом. Однако когда в городе восстановился порядок, ожили и кастовые предрассудки.

В повести «Комья земли» Иноуэ Мицухару (род. в 1926 г.) рассказал о страшной драме, которая разыгралась в двух «особых поселениях» в заливе Сасэбо. Юноша из поселения «атомных парий» изнасиловал девушку и, уходя, пригрозил: «Помалкивай, а то я всем скажу, кто ты такая. Ты — „эта“!» Мать несчастной отправилась в соседний поселок, чтобы увидеть насильника, но ее даже не впустили в дом — ведь она из «неприкасаемых». И женщина бросает гневные слова обличения: «Вам известно, как люди относятся к вашему поселку Кайто-синдэн? Если мы „эта“, то вы тоже „эта“, только худшего сорта. В нас течет здоровая кровь, а ваша гниет, и так будет из поколения в поколение...» [146, 94]. Разъяренная толпа прикончила несчастную.

Иноуэ Мицухару показал «адский круг», созданный не только взрывом чудовищной бомбы, но и неумолимым законом буржуазной жизни. Он обнажил перед читателем отвратительное, черное пятно на теле Японии. Критик Харю Итиро отметил, что «повесть просвечивает до основания послевоенную действительность Японии. Здесь показаны не только жертвы атомной бомбы, живущие в постоянном страхе перед лучевой смертью. Здесь изображены мы сами, расщепленные на части, существующие в замкнутом кругу, враждующие друг с другом. Суду предается сама структура сознания японцев» [273, 157]. Социальная направленность произведения пришлась не по душе буржуазным критикам. «Непонятно, почему автор не ограничивается жертвами атомной бомбы, а поднимает еще проблему особых поселений в погоне за „актуальным“ материалом? Может быть, он думает, что совесть современного писателя не будет спокойна, если он станет избегать политически злободнев-

ных тем?» — пишет Окуно Такэо [224, 127]. Критик призывает писателя освободиться от этого якобы ложного «чувства долга».

Читая повесть Иноуэ Мицухару «Комья земли», невольно сопоставляешь ее со знаменитым романом Симадзаки Тосона «Нарушенный завет», написанным еще в начале нашего столетия, утвердившим реализм в японской литературе. В романе Симадзаки Тосона поставлена та же проблема отверженной касты «эта». Спустя более полувека Иноуэ вновь возвращается к этой наиболее болезненной теме, обнажая то цепкое и страшное зло, которое и сейчас живо в капиталистической Японии. Атомная трагедия сплелась в его повести с трагической нелепостью буржуазной действительности.

Но если в романе «Нарушенный завет» выражено героическое начало, показана солидарность людей, протестующих против социального зла, то в повести «Комья земли» кошмарному облику капиталистического мира не противопоставляется что-либо позитивное. В центре «Нарушенного завета» два контрастных образа: Усимацу, скрывающий свое происхождение, живущий в вечном страхе перед разоблачением, и Рэнтаро, открыто выступающий в защиту «эта», пробуждающий своей гибелью самосознание Усимацу. В повести «Комья земли» герои — антагонисты. Их взаимоотношения развиваются в атмосфере конфликтов, вражды. Людей не объединяет даже сходное бедственное положение. «Атомные пари», жертвы исторической несправедливости, в свою очередь, приносят страдания другим, таким же отверженным из касты «эта». Коммунист Моритоко, добровольно приехавший на помощь пострадавшим от наводнения, вызывает к себе резкую антипатию крестьян, они даже отказывают ему в глотке воды.

Унан Тикао, врач, тщательно скрывает свое происхождение. Он из касты «эта». Порой он ополчается против социального зла. Когда-то он состоял даже в компартии, но потом предал друга-единомышленника и теперь постоянно мучается этим. Его возмущает женщина, которая старается огородить свою дочь, заболевшую лучевой болезнью, от девушек из поселка «атомных парий» Кайто-синдэн. «Если Кайто-синдэн странный поселок, то такие же и Хиросима и Нагасаки, — говорит он. — Я тоже жертва той бомбы. Кругом горели трупы, целых два

дня я искал отца в эпицентре. Если Кайто-синдэн странный поселок, то такова вся Япония» [146, 75]. Чужое горе лишь на время приковывает его внимание, вызывает чувство сострадания, но он тут же отворачивается от него, так как не хочет для себя никаких осложнений. Все его помыслы направлены на то, чтобы скрыть свое происхождение. Он даже запрещает жене родить ребенка, боясь, как бы не раскрылась тайна его собственного происхождения. Живя в постоянном страхе перед разоблачением, он начинает пить.

Нельзя отказать писателю в умении передать запуганность, отрешенность человека-жертвы от всего окружающего. Но верно схваченные психологические и бытовые детали используются в основном для того, чтобы создать впечатление универсальности отчуждения. Невольно возникает сопоставление книги японского автора с романом Жана-Поля Сартра «Тошнота» — «о тошноте или головокружении, якобы охватывающих человека от сознания своего одиночества и неприкаянности в вечно чуждом ему мире». «Тошнота не во мне. Я ее чувствую повсюду: на стенах, на бретелях, вокруг меня... Это я нахожусь в ней», — говорит Антуан Рокентэн, герой романа «Тошнота» [см. 31, 69]. Эти слова мог бы произнести и Унан Тикао. Мироощущение героев сходно.

Ощущение безысходности не покидает и уличного бродягу Цуяма Нобуо, «казнящего» Мадонну за свою мать, погибшую от «той бомбы». Если перед дьявольской бомбой бессилен и Нагасаки — священный город японских католиков, то чему еще верить? Он глумится над статуей Мадонны, валяющейся на развалинах храма.

Герои повести «Комья земли» — одинокие, разобщенные люди, мучительно воспринимающие окружающий их мир, неизменно пребывающие в состоянии полного отчаяния. Это — «комья земли», которые легко раздавить. Человек — невольник обстоятельств. Поэтому так мрачна общая атмосфера повести. В ней преобладает свойственная экзистенциализму атмосфера отчужденности.

Жестокая реальность буржуазного мира постепенно отходит на задний план, и повествование о жертвах атомной катастрофы все более сводится к рефлексии отчужденного сознания Унан Тикао. В мире существуют

лишь одинокие, заброшенные люди, не способные к проявлению человеческой солидарности. Писатель настойчиво внушает читателю мысль о том, что надежды людей на счастье иллюзорны. Сам автор считает, что «Кafka более всех близок к пониманию душевного состояния жертв атомной бомбы» [187, 22].

Навеянное экзистенциализмом ощущение всеобщей разобщенности более всего импонирует буржуазной критике. В статье «Преодоление современного гуманизма» критик Морикава Тацуя пишет, что повесть «Комья земли» стала «незаменимым» художественным произведением благодаря тому, что «трагическая тема атомной катастрофы раскрыта в ней не с общественных, гражданских позиций, а с позиций индивидуального, личного протеста» [194, 71]. В дегуманизации искусства, в его отказе от реалистических обобщений действительности японский критик видит перспективы развития современной литературы. Морикава явно грешит против истины, утверждая, что повесть «Комья земли» вызывает в душе читателя нечто противоположное чувству гуманистического протеста против атомной смерти. На самом деле в повести Иноуэ много беспощадно разоблачительных реалистических страниц. Книга объективно вскрывает язвы буржуазной действительности. Другой критик, Исода Коити, стремится выхолостить реализм повести и толкнуть ее автора на путь антигуманизма. Исода считает, что писатель Иноуэ Мицухару «задыхается в атмосфере реализма, обращенного к реальной действительности», и это, по мнению критика, заставляет задуматься над тем, как «глубоко эстетика реализма пустила корни в послевоенную японскую литературу» [148, 130]. Объявив, что реализм безнадежно устарел, критик навязывает автору повести свою концепцию творчества. Он пишет, что с позиций гуманизма, вероятно, вызывает раздражение женщина, которая стыдится лучевой болезни своей дочери, а японская действительность, порождающая особые поселения «атомных парий», кажется алогичной. Герои произведения могут критиковать эту действительность как хотят, но писатель должен стоять над ними и не выражать своего отношения к изображаемому. Для Исода равноценны силлогизмы: «хибакуся — жертва атомной бомбы — тоже человек» и «хибакуся — не человек, вон отсюда!» Критик сожалеет, что автор повести «Комья

земли» все еще «находится в плену легенды мнимого гуманизма» [148, 134].

Мы видим, что японские буржуазные критики сходятся в своих суждениях о повести Иноуэ «Комья земли» в одном — в стремлении оторвать литературу от жгучих проблем современности. Разумеется, они не могут указать путь дальнейшего освоения темы хиросимской трагедии, ибо исходной точкой их суждений является дегуманизация художественного сознания.

Роман Хотта Ёсиэ (род. в 1918 г.) «Суд» свидетельствует о том, что искусство не может существовать вне времени, вне политики и норм морали, что художественное решение темы Хиросимы требует комплексного рассмотрения современной японской жизни.

В романе поставлена проблема моральных и психологических последствий войны. В мировой печати много писалось о судьбе американского летчика Клода Изерли, участника атомного налета на Хиросиму, о том, как он, терзаемый муками совести, посылал извинительные письма и деньги сиротам Хиросимы и добивался, чтобы его заключили в тюрьму, а власти упрятали его в сумасшедший дом. Хотта Ёсиэ призвал на суд этого самого Клода Изерли (в романе — Пол Рибот) — одного из действующих лиц хиросимской трагедии. Хиросима для Пола Рибота явилась той роковой точкой, от которой уже нет возврата к прежнему человеческому существованию. Героя повсюду преследуют кошмарные видения. Оказавшись в Японии, в Хиросиме, душевно надломленный, он кончает жизнь самоубийством, бросившись с моста Мира. Такое отклонение от действительной биографии Клода Изерли понадобилось писателю, чтобы оттенить моральную гибель героя и неизбежность возмездия.

Пол Рибот — человек со страшным прошлым. Он выпустил на волю адскую силу взбесившегося атома. В мгновение ока она уничтожила сотни тысяч человеческих жизней. Как после этого он должен строить свои отношения с людьми? Может ли он найти точки соприкосновения с ними? Пол несет в себе абсолютное отрицание. Взрыв атома остановил время в Хиросиме, но и время человека, который стал виновником этого, тоже остановилось. Не случайно Пола манит к себе Гренландия, ледяная пустыня, где нет жизни. Очутившись в этом ледяном Ничто, он вдруг подумал, что вновь нашел само-

го себя, и почувствовал, что еще способен любить. Но чтобы вернуться к людям, Пол должен внутренне возродиться. И, мысленно возвращаясь к прошлому, Пол задает себе вопрос: убийца ли он?

Шестого августа 1945 г. на базе на острове Теннан Пол слушал напутствие полкового священника: «Великий боже, отец наш, возьми под свою защиту избранников твоих, летящих в ночи, доведи их до цели и укажи им обратный путь... Вперед с именем господина нашего Иисуса Христа». У Пола нет чувства вины. За убийство на войне «государство не судит, оно приказывает — иди убивай, а уж дальше живи как знаешь... И вот живешь, будто ничего не произошло» [98, 299].

Соучастники Пола существуют, так сказать, по ту сторону содеянного, в мире, где их одевают «наградами за заслуги». Может быть, преступления и вовсе не было? Что же в таком случае привело Пола в Гренландию, в эту «ледовую тюрьму»? Ни закон, ни вера в бога, существование которого, увы, сомнительно, не могут снять с души Пола тяжкое бремя войны. Содеянное преследует его как наваждение, призывая на суд собственной совести. Его вера — это есть совесть: «Это говорю я, убивший в мгновение ока двести тысяч человек, я, никогда не желавший никого убивать... Нет на земле другой веры, кроме моей» [98, 299].

Американский журналист, побывавший в Хиросиме, писал, что в один из удивительно ясных и тихих дней, когда вода в реке была совсем прозрачной, он увидел на дне маленькие косточки — запястье, фаланги... — все, что осталось от руки ребенка. Эта детская рука на дне реки неудержимо манит Пола.

И вот Пол в Японии... Он идет по токийским улицам, «сутуловатый, невысокий, со странным, пустым взглядом невидящих глаз, весь какой-то ненастоящий». Он отказывается подняться на токийскую башню, с которой виден весь город, — из-за боязни высоты. Все эти психологические детали характеризуют внутреннее состояние героя. Создавая портрет Пола, писатель как бы входит в контакт с миром его души, где все еще корчится в пламени всепожирающего огня Хиросима.

В Японии Пол пытается найти дорогу к людям. Он отчаянно борется с собой, со своим страшным одиночеством и в этой борьбе делает ставку на Хиросиму. Хиро-

сима, ставшая причиной душевного недуга Пола, должна его вылечить. И Пол едет в Хиросиму. Но здесь никто не обращает на него внимания. В отчаянии он даже напяливает на себя маску театра Но, купленную в антикварном магазине... Пол направляется к эпицентру — «адскому кругу», созданному чудовищной бомбой. Проходя по мосту, он останавливается и видит на дне реки скелет детской руки... Сознание пронзает мысль: «Значит, все это сделал я!» Суд совести вынес приговор. Жизненный круг для Пола замкнулся. Он должен умереть в Хиросиме, которую когда-то уничтожил.

В мировую прессу вошли циничные заявления одиннадцати членов экипажа «Эноль Гэй», сбросивших атомную бомбу на Хиросиму и Нагасаки. Вот их ответы на вопрос: «Сделали бы вы это еще раз?»

*Тиббетс (командир корабля)*. «Я абсолютно не ощущаю никакой вины, вопреки некоторым сообщениям о том, будто бы угрызения совести довели меня до сумасшедшего дома. Если бы мне приказали сделать то же самое сегодня, я выполнил бы это безоговорочно».

*Люис (второй пилот)*. «Да, после взрыва я написал в бортовом журнале: „Боже, что мы сделали!“ Но я имел в виду человечество, которое создало оружие, способное разом уничтожить целый город. Люди ошибаются, полагая, что чувство раскаяния сразу же овладело нами».

*Ван Кирк (штурман)*. «Мне, конечно, не может быть по душе та огромная мера человеческих страданий, которые были причинены, но при подобных обстоятельствах я бы, наверное, вновь пошел на это и думаю, что любой экипаж в наших ВВС сделал бы то же самое».

«Сделал бы то же самое», — вторят им остальные.

Философский смысл романа «Суд» заключается в том, что человек, причастный к преступлениям в Хиросиме или Освенциме, в Нанкине или Сонгми, даже если он выполнял чей-то приказ, не в состоянии обрести свое прежнее «я». Отвергнутый «богом, историей, народом», убийца, которого не карает закон, неминуемо предстанет перед беспощадным судом собственной совести.

Для уяснения идеи романа следует обратить внимание на расстановку действующих лиц, на соотношение Пола Рибота с другими персонажами. Важное значение имеет соотношение Рибот — Кёскэ.

Такаги Кёскэ — бывший японский солдат, на его со-

вести не одна невинная жертва империалистической агрессии Японии в Китае. Правда, он не хотел убивать, он лишь выполнял волю своего командира. Однажды среди бела дня унтер-офицер Симура ограбил и изнасиловал старуху китайку, а затем приказал Кёскэ застрелить ее. Из памяти Кёскэ никогда не исчезнут последние судороги высохшей, оголенной ноги старухи... Это страшное убийство не раз упоминается в романе. Вернувшись после войны в Японию, Кёскэ заболевает психически. Совершенное в Китае закрыло ему путь в мир человеческий. Входя в близкие отношения с женщиной, он «не может отделаться от мысли, что не должен иметь потомства, больно ощущает себя человеком, лишенным права воплотиться в другом существе» [98, 90].

Кризисность психического состояния Кёскэ обусловлена трагической разорванностью его сознания — содеянное зло не дает ему возможности обрести себя. Чем больше мучили Кёскэ воспоминания о старухе, тем усиленнее он старался проложить тропинку к людям. Постоянное самоистязание и стремление к самоутверждению определяют мотивы всех его поступков. Решение Кёскэ обратиться к императору с вопросом: «Как жить человеку, который убил другого?» — было попыткой преодолеть самоотрицание.

«Это он (император. — *К. Р.*) послал меня в Китай... Если бы я сам поехал в Китай, по своей воле... я бы никого не убил... И те шесть человек не умерли бы... Нет, нет, он тоже мучается! Он живет в аду, в настоящем аду, иначе и быть не может... Поэтому... я и хочу увидеть его. Вот увижу и спрошу, что он чувствует...

— А дальше что?

— Да ничего... Мне ясно только одно — пока он продолжает жить, я тоже имею право на жизнь, мне не надо кончать с собой... Не знаю, может быть, это самообман» [98, 61].

Долгими бессонными ночами Кёскэ недоуменно спрашивает себя: почему теперешний премьер-министр Японии, такой же военный преступник, как он, ныне — всеми уважаемый человек? А Симура? Обойщик обзавелся мастерской и процветает. Его племянница Юкимико делает артистическую карьеру, став любовницей министра. «Вся жизнь казалась ему проституцией. Или, вернее, проституция казалась основной формой существования

человека» [98, 378]. Почему бы и ему не приобщиться к этой форме? «Хорошо бы стать проституткой», — думает Кёскэ.

Жажда жизни лишь углубляет бездну самоотрицания Кёскэ. Встретившись с приехавшим в Японию Полом, он тонко улавливает душевные муки своего заокеанского двойника, видит в них отражение собственных мук, предчувствует свой неминуемый конец. Такаги Кёскэ и Пол Рибот — явления одного порядка, психические аномалии, порожденные преступной войной. Правда, между ними есть некоторая разница. Кёскэ убил конкретного человека, он отчетливо помнит лицо той старухи китаянки. Пол же не помнит ни одного лица. Он убил человека вообще. Но итог один. В романе все явственнее звучит тема возмездия.

Вводя читателя в суть той человеческой драмы, которую переживает Пол Рибот и Кёскэ, писатель заостряет внимание и на событиях сегодняшнего дня. На страницах книги проходят демонстранты, гневно протестующие против японо-американского договора о безопасности. «Япония не должна повторить ошибку прошлого!» — скандируют на улицах Японии. Выявляя характерные идеологические процессы, происходящие в японском обществе 60-х годов, Хотта Ёсиэ знакомит читателя с семьей профессора Идэ.

В доме профессора каждый живет своей жизнью. Сам Идэ — ярый приверженец Америки, любит называть себя «старым либералом». Старшая дочь профессора, Юкимико, — преуспевающая актриса, ее конек на сцене — гротеск, стоящий за гранью «модной сексуальности». Американские антрепренеры упорно приглашают ее в США на гастроли, предлагая ей роль бандерши публичного дома в пьесе американского драматурга.

Старший сын, Синобу, открыто высказывает свои верноподданнические мысли. У него выступают слезы, когда он напевает песни военного времени.

Но под крышей огромного, благополучного на вид особняка происходит глубокий разлад. Младшая дочь, Томико, ненавидит царящий в семье дух и уходит из дому. Младший сын, Кибихико, живой, пытливый юноша, примыкает к левому студенческому движению. Он родился перед самой войной и рос в то время, когда слишком часто менялись принципы. Кибихико убежден, что

его поколение должно во всем разбираться самостоятельно. Он горячо утверждает, что «без идеи республики все рассуждения о новой Японии просто громкие фразы... Ведь после войны в стране ничего не изменилось» [98, 99]. Убеждения Кибихико находятся в постоянном противоречии с убеждениями отца.

Профессор Идэ уверен, что будущее Японии связано с Америкой, утверждает, что все войны, которые вела Япония в XX в. (от сибирской интервенции до Тихоокеанской войны), были направлены против большевизма, а война с Америкой была просто глупой ошибкой. Идэ выступает с публицистическими статьями, полными нападок на «красных», на движение за мир. Не случайно Пол Рибот находит приют в доме профессора. Взгляды Кибихико определяет сложная действительность послевоенной Японии. Тысячи рыбаков вынуждены покинуть свои поселки из-за строительства американских военных баз. Самостоятельность Японии является фикцией, ее политика, экономика находятся в зависимости от США. Космический полет, впервые осуществленный в СССР, вскрыл всю ложь буржуазной пропаганды о коммунистическом строе. Под влиянием неопровержимых фактов Кибихико осуществляет свой выбор — становится в ряды борцов, выступающих против милитаризма.

Исключительно важен для понимания концепции романа «Суд» колоритный образ девяностолетней Икуко-тодзи — бабушки Кибихико. Еще девушкой она участвовала в «движении за свободу и народные права», получившем большой размах после незавершенной буржуазной революции 1868 г. Позже, в 10—20-е годы, когда в стране развернулось рабочее революционное движение, Икуко-тодзи активно выступала в защиту Советской России, боролась за равноправие касты «эта» и не раз была ранена членами правых организаций, именовавших себя «группой защиты от покраснения». В свои девяносто лет она сохраняет ясность ума, трезвость мысли, цельность натуры, живой интерес к происходящему. «Бабушка — удивительный человек, — говорит Томико. — Она всегда все понимает без слов. Отец с его либеральными взглядами или, вернее, при отсутствии всяких взглядов никогда не был стержнем семьи. Семья держалась на бабушке. Она и есть настоящий стержень» [98, 248—249].

И действительно, нравственный облик обитателей дома Идэ выявляется через отношение к ним Икуко-тодзи. Она видит насквозь своего сына, скрывающего под маской профессорской респектабельности свое убожество и карьеризм. Знает цену внучке Юкимико. И лишь к внуку Кибихико она относится с глубокой симпатией. В романе не раз говорится об их взаимопонимании:

«— Бабушка, вот ты боролась за свободу и народные права... Еще во времена Мэйдзи. Сидела за это в тюрьме...

— Ну и что?

— Сейчас ведь тоже борьба идет. Рабочие и студенты устраивают демонстрации. Протестуют против японо-американского договора безопасности... Вот я и хотел бы знать... Приносит ли это пользу?

— А как же, конечно» [98, 528].

Эту важную мысль о связях сегодняшней борьбы японского народа за свое будущее с революционными традициями прошлого выражает и другой персонаж книги, студентка Ханako, изучающая проблему алжирской революции. Узнав об аресте своего возлюбленного, Сюдзо, Ханako размышляет: «Понимает ли Сюдзо, что теперешнее движение протеста уходит корнями в глубь истории? Если бы все осознали свою связь с борьбой за свободу времен Мэйдзи, нынешнее движение стало бы более широким, привлекло бы новые слои населения» [98, 510]. В исторической преемственности Хотта Ёсиэ видит силу, неодолимость борьбы японского народа за свое будущее.

Роман кончается «катастрофой» Пола Рибота. Уходит из жизни и Икуко-тодзи, «стержень» большого японского дома. Кто же ее заменит? «Отец, мать или старший брат Синобу? Нет, нет, только не они! Что-то подсказывало Томико, что на это способен один-единственный человек в их доме — шалопай Кибихико... Томико всегда чувствовала почти неуловимую внутреннюю связь между бабушкой и Кибихико» [98, 249].

Оптимистический настрой книги усиливает жизнеутверждающий пафос глав, посвященных художнику Кавакита. Кавакита пережил личную трагедию: жена умерла от лучевой болезни, старший сын убит на бирманском фронте, младший вместе с другими школьниками сгорел в Нагасаки от взрыва атомной бомбы. В день атомного

взрыва в Нагасаки Кавакита разыскивал среди развалин своих близких и вдруг увидел лошадь. Она спускалась по склону, стараясь не касаться копытами трупов. Он на всю жизнь запомнил полные скорби и сострадания глаза лошади. Они будто говорили: «Что вы творите, люди?!» Но вот начинается обстрел с воздуха — и лошадь падает, истекая кровью. В памяти читателя возникает «Герника» Пикассо: горящий дом и упавшая на колени лошадь, пронзенная копьем. А перед глазами Кавакита всплывает «картина беззвучного мира, в одно мгновение потерявшего зеленые летние краски. И нет ничего — только черные вершины гор, выжженная долина, вздувшаяся от трупов. Жизнь остановилась на мертвой точке. Человеческое тепло испарилось» [98, 499].

Кавакита, маститый художник, завоевавший признание еще в 20-е годы, воспитывался в традициях японской национальной живописи. Политические события его не волновали. В искусстве для него «не существовало категории времени в обычном понимании. Он думал только о живописи, и это его вдохновляло». Но в тот памятный день в душе художника, влюбленного в шелковые холсты и изящные линии, выжгли глаза лошади — и все прежнее утратило смысл. Императорская семья заказала ему картину «Резвящиеся карпы», но получилось совсем не то, чего от него ожидали: карпы алые, как пламя, вовсе не похожие на карпов. Позже художник понял, почему карпы в его пруду казались такими странными: со дна печально и с нежностью смотрели глаза лошади.

Он должен написать эту лошадь, ее глаза, ставшие как бы его вторым зрением. «Окружающая действительность, современная Япония и... эти глаза. Можно ли все связать воедино? Впрочем, зачем связывать? Ведь глаза вобрали в себя весь мир» [98, 500]. Так возникает замысел будущей картины. Но после долгих раздумий приходит решение заменить старый пруд с карпами плавательным бассейном. В воду будут прыгать молодые купальщики. Солнце, яркие краски! Он сумеет написать лошадь только тогда, когда у него перед глазами будет светлая, здоровая молодость.

Торжествует жизнь. Кавакита окончательно убежден, что подлинное искусство неотделимо от жизни, невысказано без гуманизма. Вопреки концепциям модернизма Хот-

та Ёсиэ утверждает в своем романе величие и красоту человека, неиссякаемость жизни.

Почти одновременно с романом Хотта Ёсиэ писалась статья Мурамацу Такэси «Литература и сознание кризиса» (1962), в которой критик заявлял, что искусство не может и не должно приносить пользу обществу, служить человеку и социальному прогрессу. «Наоборот, — утверждал он, — литература должна именем красоты и истины отвергать реальный мир и призывать к его гибели. Такова позиция современного художника» [196].

Автор романа «Суд» в полной мере пренебрег советами буржуазных критиков, пытающихся оторвать литературу от жизни, дискредитировать реализм. Хотта Ёсиэ стремится охватить широкий круг проблем современной японской жизни, выявить основные тенденции ее развития. Всей системой художественных средств он защищает гуманистическое искусство, доказывает, какими огромными возможностями располагает реалистический роман сегодня.

В 1966 г. вышла повесть известного писателя Ибусэ Масудзи (род. в 1898 г.) «Черный дождь» («Курой амэ»). Первоначально книга называлась «Женитьба племянницы». Ибусэ говорит, что толчком к написанию повести послужил дневник племянницы друга, умершей вскоре после свадьбы от лучевой болезни. Родные сожгли дневник: невыносим был крик души, познавшей атомный ад и приговоренной к медленной смерти.

Героине романа Ясуко, племяннице Сидзума Сигэмацу, бывшего служащего текстильного предприятия Хиросимы, уже давно пора замуж. Но сватовство каждый раз расстраивается: по деревне Обатамура, куда Сидзума с семьей и племянницей переселился вскоре после войны, ходят слухи, будто Ясуко во время атомного взрыва в Хиросиме получила травму и подверглась радиации: у нее может родиться урод. Но Ясуко чувствует себя вполне здоровой, ей делают новое предложение. Сидзума предусмотрительно посылает жениху медицинское свидетельство, подтверждающее, что Ясуко здорова. Но брачный посредник, с помощью которого в Японии обычно заключается брак, настаивает на том, чтобы ему сообщили подробно о жизни Ясуко со дня атомного взрыва в Хиросиме до момента ее переезда в деревню. Тогда Сидзума предлагает ему ознакомиться с дневниковыми записями

племянницы, из которых видно, что Ясуко в день взрыва находилась за городом по служебным делам. С помощью жены он переписывает начисто дневник племянницы, но останавливается на записях от 6 августа: Ясуко пишет о том, как она попала под «черный дождь», разразившийся после взрыва бомбы, который прилипал к лицу, шее... Это вызовет подозрение. Тогда Сидзума решает переписать и отослать свату и свой дневник: пусть увидит, что он, находившийся вблизи эпицентра и зараженный радиацией, живет, а ведь племянницы не было в тот день в Хиросиме, хотя она и попала под «черный дождь».

Так входит в книгу документальное свидетельство очевидцев хиросимской катастрофы, раздвигая рамки повествования. Постепенно меняется и замысел произведения: первоначальная идея показать горькую долю девушки, которая не может устроить свою личное счастье из-за последствий атомного взрыва, отступает на второй план. В центре произведения оказывается документально подтвержденный рассказ об атомной катастрофе в Хиросиме. Дневники Сидзума и его племянницы занимают почти три четверти книги. С восьмой публикации (повесть печаталась в журнале «Синте» с января 1965 по сентябрь 1966 г.) Ибусэ меняет заглавие повести и называет ее «Черный дождь».

В дневнике Ясуко нет обличительного пафоса, писатель избегает публицистической интонации. Ясуко просто «регистрарует» все, что она увидела в то страшное «атомное утро» и в последующие дни в Хиросиме. Перед читателем вереницей проходят картины настоящего ада.

Мгновенное и полное уничтожение целого города... Среди руин горы почерневших трупов... В полуразрушенной лавке труп девушки. На обугленном теле девушки чистое платье. В предсмертной агонии она прикрыла чужим платьем нагое изуродованное тело.

Воскрешая прошлое, Ибусэ находит в нем немало новых выразительных деталей, и воссозданная им в повести картина потрясает с новой силой. Трагичность событий того дня усиливается тем, что писатель показывает неприглядный облик японской военщины, вовлекшей народ в пучину бедствий. Издевательством над людскими страданиями звучит подлинный документ — объявление военных властей Хиросимы, — который писатель как бы

мимоходом включает в повествование: «Если вы получили ожоги, немедленно примите морскую ванну, разбавленную пресной водой. Таким способом вполне можно обезопасить себя...» [143, 216]. Солдат, которому приказано сжечь разлагающиеся на берегу реки трупы, роняет единственную фразу: «Хорошо бы жить там, где нет государства» [143, 178].

Трагические дни минувшего пересекаются в повести с днем сегодняшним, таким же горестным. Пока длится переписывание дневника, Ясуко действительно заболевает, у нее появляются симптомы лучевой болезни. Она пишет юноше, сделавшему ей предложение, о невозможности строить совместную жизнь. Обостренная эмоциональная реакция читателя, вызванная чудовищной картиной взрыва атомной бомбы, усиливается личной трагедией Ясуко.

Повесть «Черный дождь» вызвала положительный отклик в японской критике и была удостоена литературной премии имени Нома. Буржуазная критика, противопоставляя повесть Ибусэ остальным произведениям японских писателей о Хиросиме, страдающим якобы публицистическими «излишествами», видит в ней воплощение принципа деидеологизации искусства.

Критик Это Дзюн, например, так пишет о своем читательском восприятии книги: «Я впервые прочитал произведение, в котором автор взглянул на факт взрыва атомной бомбы глазами, не затуманенными какой бы то ни было идеологией» [279, 61]. По мнению критика, автор повести «Черный дождь» ограничивает (и это как раз ему импонирует!) диапазон повествования «рамками кругозора умеренного, воздержанного в своих суждениях сельского жителя» [279, 61].

Таким образом, взглянуть «чистыми» глазами на факт взрыва атомной бомбы означает прежде всего отказ от социального обобщения опыта Хиросимы. Не случайно критик обрушивается на «пустые, бессодержательные», по его словам, произведения Ота Ёко и Оэ Кэндзабуро, называя «Хиросимские записки» последнего «товаром одного сезона». Выдавая желаемое за действительное, критик Это Дзюн явно искажает смысл повести «Черный дождь». В ней вовсе не отсутствуют элементы публицистичности. Правда, публицистическая интонация выражена здесь не в лозунговой форме. Она скрыта в художе-

ственной ткани произведения, задана самой темой трагедии Хиросимы.

Неверно и утверждение Это Дзюна, будто Ибусэ вкладывает в дневник Сидзума Хисацаму лишь индивидуальный опыт «умеренного» сельского жителя, сторонящегося общественной жизни. Чтобы создать дневник хиросимской трагедии, писатель, по его словам, изучил все, с ней связанное: газетные вырезки, воспоминания очевидцев взрыва, их дневниковые записи, медицинские карты жертв Хиросимы и Нагасаки, стенограммы различных митингов и т. д. Дневник Сидзума обобщает опыт народной трагедии и поэтому воспринимается как подлинный человеческий документ. Это Дзюн не замечает, как писатель, стремясь шире изобразить японскую действительность военного времени, включает в повесть еще и дневник врача Иватакэ, мобилизованного к концу войны, показывает глумление японской военщины над человеческим достоинством, ее враждебность интеллигенции. Желая выхолостить реалистическое начало повести, критик обходит те моменты в книге, которые связывают трагедию Хиросимы с социальной действительностью Японии. Он не замечает глубоких противоречий, разделяющих жертвы атомной бомбы и остальных жителей села. Окружающие враждебно относятся к больным, обвиняют их в том, что они притворяются несчастными. Ибусэ говорит о трагической судьбе жертв атомного взрыва, которые вынуждены молча нести свой крест, прячась от взглядов недоброжелателей. Это один из важных мотивов книги, он дан мазками, точно в японской живописи, и вызывает читателя на размышление.

Суждение Это Дзюна о повести «Черный дождь», несомненно, отражает современную тенденцию японской буржуазной критики, выступающей с лозунгами так называемого «незаинтересованного» искусства. Согласно этому принципу, книга о Хиросиме не должна выходить за рамки эпицентра атомного взрыва и вторгаться в действительность сегодняшней Японии, затрагивать злободневные вопросы современности, ибо писатель вне политики.

В кампанию по деидеологизации искусства активно включается и американский специалист по японской литературе Эдвард Сейденстикер. Выступая на страницах журнала «Уми» («Море») со статьей «Мой взгляд на

современную японскую литературу» (1969), он с большой похвалой отзывается о повести Ибусэ Масудзи «Черный дождь». По его мнению, это первое в японской литературе по-настоящему художественное произведение о Хиросиме. «Книги, написанные до него, страдали излишней многословностью и сентиментальностью, — пишет Сейденстикер. — Их авторы впадали даже в самодовольство, вызывая к себе неприязнь. То, что они являются представителями народа, подвергнувшегося крещению атомной бомбой, дает им право чуть ли не гордиться каким-то моральным превосходством... Не пора ли и нам, американцам, сбросить миниатюрную атомную бомбу собственного производства на Даллас или Лос-Анджелес, чтобы отнять у японцев жалкий патент, которым они так дорожат?» [239, 169].

Удивляет, что для этого циничного заявления американского специалиста нашлось место на страницах японской печати. Выступление заокеанского литератора, вероятно, на руку сторонникам забвения того дня.

В чем же Сейденстикер усматривает сильную сторону повести Ибусэ Масудзи «Черный дождь»? В том, что в книге якобы совершенно отсутствует собственно авторская позиция по отношению к изображаемым явлениям. Как Это Дзюн, американский критик считает, что «сила повести Ибусэ заключается в застенчивой уравниловности» [239, 169].

Кто может по-настоящему понять всю глубину и весь ужас пережитого жертвами атомной катастрофы, если японский писатель будет писать об этом с застенчивой улыбкой? Кому и чему должна служить литература? Это вопрос не риторический, особенно когда речь идет о произведениях, посвященных трагедии атомного взрыва. В книге Оэ Кэндзабуро «Хиросимские записки» мужчина, искалеченный американской бомбой, умоляет писателя оставить его в покое. Не надо беречь израненную душу. Это крик души отверженных, которые хотят уйти от своего прошлого. Но Оэ рассказывает и о других жертвах атомной катастрофы, для которых вдохновляющим примером стал Фредерик Жолио-Кюри, поднявший голос в защиту жизни. «Защита человеческого достоинства — это главная идея, осенившая меня в Хиросиме. Я хочу, чтобы она стала мне опорой в жизни», — пишет Оэ Кэндзабуро [235, 91].

К теме Хиросимы обращаются писатели разных поколений и творческих направлений. В письме к Оэ Кэндзабуро старейший писатель Кавабата Ясунари, взволнованный чтением «Хиросимских записок», пишет, что он уже давно вынашивает замысел романа о жертвах атомной бомбардировки [236, 43]. Кавабата считал это своим долгом художника, но смерть помешала осуществлению его планов.

В 1971 г., во время дискуссии за круглым столом в редакции журнала «Минсю бунгаку» («Демократическая литература»); Накадзато Кисё, потерявший отца во время атомного налета в Нагасаки, говорил: «Я тоже хочу написать об атомной бомбардировке. Конечно, речь пойдет о современном осмыслении этого события... Мне, кажется, в этом направлении пока мало сделано» [131, 121].

Современный художник ответствен за все, что происходит на земле. «Зловещий атомный гриб над Хиросимой — это трагическое предостережение о том, к каким последствиям может привести третья мировая война, если бы империализму удалось ее развязать», — подчеркивает Воззвание в защиту мира, принятое участниками международного Совещания коммунистических и рабочих партий 1969 г. Московский форум коммунистов указал, что борьба за предотвращение мировой термоядерной катастрофы является основной задачей антиимпериалистических сил на современном этапе. Немалый вклад в эту борьбу внесли японские писатели, для которых гуманизм и литературное творчество неразрывны.

Хиросима является как бы пробным камнем, на котором проверяется верность японской литературы гуманистическим идеалам. Перед трагедией Хиросимы не выдерживает испытания так называемое «незаинтересованное» искусство, призывающее художника абстрагироваться от общественной жизни. Соприкасаясь с темой Хиросимы, гражданские позиции занимают даже те писатели, которые ранее были вне политики. В статье «Долг перед мировой литературой» (1958) критик Ара Масахито говорит, что «писатели страны, впервые испытавшей атомную трагедию, обязаны внести свой вклад в мировую литературу». Дорога японской литературы к мировому читателю лежит не через отказ служить демократии и счастью человека на земле, а через привер-

женность принципам гуманизма, через осмысление своей высокой миссии — воссоздать образ многострадальной Хиросимы во имя жизни на земле, во имя осознанной горячей ненависти всех живущих к военным преступлениям. Художественное воплощение трагедии Хиросимы — один из критериев гуманизма современной японской литературы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На пороге 70-х годов японская критика строила различные прогнозы относительно перспектив развития своей литературы на ближайшее десятилетие. Это будет «сезоном плодородия „внутренней“ литературы», — заявил Кавамура Дзиро, имея в виду литературу, в центре которой «внутренний» человек, изолированный от общества [156, 26]. Но еще в 1957 г. Ёсида Кэнъити говорил в статье «Японская литература через двадцать лет», что одним из важнейших условий развития японской литературы является ее освобождение от идеологии. А в 1970 г., выступая в новогоднем номере журнала «Бунгэй сьундзю», писатель Сиба Рётаро, лидер так называемой «массовой литературы», поспешил заявить, что в Японии впервые в истории возникло бесклассовое общество и проблем, связанных с идеологической борьбой, не существует. Его выступление так и озаглавлено: «Япония — авангард эпохи деидеологизации».

На этом фоне выступление другого буржуазного критика, Окуно Такэо, на первый взгляд кажется неожиданным. В статье «Литературные ситуации к началу 70-х годов» (1970) он упрекнул японских писателей в том, что они мало пишут о жизни рабочего класса, составляющего основное население Японии. Однако критик остался верен себе, предлагая свой рецепт изображения современного рабочего. Поскольку в развитом капиталистическом обществе, по его мнению, не существует классовых коллизий, то писателям остается отражать лишь противоречия между бездумной машиной и человеком. И все же выступление Окуно Такэо симптоматично, оно косвенно свидетельствует об огромном воздействии современного революционного процесса на сознание писателей.

Попытка направить развитие японской литературы

по пути деидеологизации отразилась на буржуазной концепции послевоенного японского романа. Так, Ириэ Такэнори утверждает на страницах газеты «Токио симбун», что крах японского милитаризма во второй мировой войне не повлиял на литературу, ибо писатели отказались якобы от глубокого осмысления того, что означал милитаризм для судьбы страны. Стержнем послевоенной литературы Японии был, утверждает он, не реалистический роман, а так называемая физиологическая литература, представленная творчеством Тамура Тайдзиро, автора повести «Врата плоти» [268].

Абсурдность утверждений подобного рода очевидна, если исходить из реальной истории японской литературы. Кризис японской «эго-беллетристики» в послевоенный период вызван все более активным обращением писателей к исследованию взаимосвязей человека и мира. В 60-е годы впервые в японской литературе утвердился жанр эпического романа, что было отражением глубоких сдвигов в художественном сознании японских писателей и результатом расширения их социального кругозора.

Не случайно даже критик Исода Коити, поборник модернистского искусства, вынужден констатировать в статье «Духовный облик послевоенной японской литературы» (1963), что именно «реалистические воззрения на человека и мир» определяют главное направление современной японской литературы.

В процессе художественного освоения национальной действительности происходили притяжения и отталкивания различных литературных течений. Реализму были чужды новации модернизма, разрывающего социальные связи индивидуума, ограничивающего возможности художественного освоения всего многообразия объективной реальности. Творчество же японских модернистов представляет собой по существу бледную копию упадочнического искусства Запада. Критик Такэути Ёсими говорит даже о «колониальной» зависимости японских модернистов от их западных учителей [264, 291].

Характерно, что в последние годы именно в среде японских модернистов то и дело раздаются голоса, возвещающие о гибели романа. В какой-то степени это перепев мотивов дискуссии, которая происходила в 60-е годы в литературе ряда европейских стран. Тупик, в ко-

тором оказался модернизм, лишний раз свидетельствует о том, что вытеснение из литературы большой общественной проблематики ведет к разрушению специфики романа как особого вида эпического искусства.

Послевоенный японский роман добился значительных успехов в художественном освоении действительности. Отобразив многогранные связи человека и общества, сочетая формы социального и психологического анализа явлений окружающего мира, японские писатели-реалисты разрушают замкнутую конструкцию традиционной эстетической системы. Для традиционного эстетического видения мира характерно преобладание лирического, созерцательного начала, в современной же литературе восстанавливается нарушенное соотношение эмоционального и рационального. В этом одна из существенных особенностей развития эстетической мысли в современной Японии.

Художник не свободен от влияния национальных общественных и культурных традиций. Но традиция окостеневает, если она не обновляется под животворным воздействием современности. Широкие возможности открываются перед японскими художниками, сочетающими национальную самобытность с интернациональным кругозором. Подлинно национальное всегда включает в себя элемент общечеловеческого. Самобытное творчество лучших мастеров японской литературы прокладывает путь к мировой читательской аудитории.

Творческая активность японских писателей, стоящих на путях социалистического реализма, — одна из важнейших тенденций развития послевоенного японского романа. Все больше углубляется само понимание существа нового творческого метода и его значения для современного литературного процесса Японии. Опыт советской литературы помогает японским писателям осмыслить и уяснить собственные задачи. Здесь уместно привести слова Н. И. Конрада, который тонко проследил, как углублялось в критике понятие «социалистический реализм»: «Шаг вперед был сделан, когда творческая практика, то есть сама литература, показала, что считать социалистическим реализмом просто отображение в делах людей процесса социалистического строительства, да еще чуть ли не по программным документам, значит не понимать существа литературы. Шаг вперед был сделан, когда

сама литература показала, что проводить такое отображение в духе безоговорочной апологетики, „лакировки“, как в этом случае говорили, значит не только фальсифицировать действительность, но и не понимать общественной роли литературы. Но в связи с этим становилось все более ясным, что подлинно решающий шаг в нашей теоретической мысли будет сделан тогда, когда она надлежащим образом оценит, что в основе литературного творчества лежит переживание „мук“ истории и что именно принципами социалистического реализма это может быть выявлено с наибольшей ясностью и значительностью» [49, 216].

В этом переживании «мук» истории — одно из важнейших условий художественного прогресса. Стремление к вдумчивому изучению действительности во всей ее полноте, в ведущих тенденциях и противоречиях обуславливает тягу японских демократических писателей, опирающихся на метод социалистического реализма, к широкому художественному синтезу, к эпической форме повествования, дающей простор для изображения значительно-го периода исторического времени, насыщенного острым драматизмом социальной борьбы.

Путь послевоенного японского романа убеждает нас в том, что поступательное развитие современной литературы Японии связано с реализмом, способным вобрать в себя передовые, прогрессивные тенденции современности.

1. Маркс К. Тезисы о Фейербахе, — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 3.
2. Маркс К. Английская буржуазия, — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 10.
3. Маркс К., Энгельс Ф. Святое семейство, или критика критической критики, — К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 2.
4. Маркс К. и Энгельс Ф. Избранные письма, М., 1953.
5. Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. — В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, т. 12.
6. Ленин В. И. Лев Толстой, как зеркало русской революции, — В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17.
7. Ленин В. И. и Горький А. М., Письма, воспоминания, документы, М., 1958.
  
8. Абэ Кобо. Женщина в песках, Чужое лицо, М., 1969.
9. Абэ Кобо. Сожжённая карта, — «Иностранная литература», 1969, № 10.
10. Ариёси Савако. Дважды рожденный, — «Иностранная литература», 1971, № 12.
11. Бальзак О. Предисловие к «Человеческой комедии», — Собрание сочинений в 24-х томах, т. 1, М., 1960.
12. Барабаш Ю. Вопросы эстетики и поэтики, М., 1973.
13. Белинский В. Разделение поэзии на роды и виды, — Сочинения в 3-х томах, т. 2. М., 1948.
14. Борн М. Размышления, — «Литературная газета», 11.III.1970.
15. Бродский В. Е. Японское классическое искусство, М., 1969.
16. Бушмин А. С. Методологические вопросы литературоведческих исследований, Л., 1969.
17. Бялик Б. Судьба Максима Горького, М., 1973.
18. «Вопросы литературы», 1965, № 7.
19. «Восточное обозрение», 1935, № 1.
20. Вучетич Е. Вера и разум, — «Правда», 7.IV.1970.
21. Горький М. Собрание сочинений в 30-ти томах, М., 1949—1955.
22. Гривнин В., Трилогия Кобо Абэ, — «Иностранная литература», 1969, № 10.
23. Гривнин В. Литература и политика, — Япония. Ежегодник, 1972, М., 1973.
24. Григорьева Т., Логунова В. Японская литература. Краткий очерк, М., 1964.

25. Григорьева Т. Читая Кавабата Ясунари, — «Иностранная литература», 1971, № 8.
26. Гришелева Л. Д. Демократическое движение в области литературы и искусства Японии после второй мировой войны, — «Ученые записки Института востоковедения АН СССР», XV, М., 1956.
27. Джафф И. Снежная пыль, — «Курьер ЮНЕСКО», 1958, июль.
28. Днепров В. Черты романа XX века, М., 1965.
29. Дымшиц А. Л. Обогащать искусство! — Эстетика сегодня. Актуальные проблемы, сб. 2, М., 1971.
30. Дюфрэнн М. Авангардизм и традиции в Азии, Африке и Латинской Америке, — «Курьер ЮНЕСКО», 1973, март.
31. Евинна Е. М. Современный французский роман, М., 1962.
32. Ефименко В. Зона насилия (О романе Нома Хироси «Зона пустоты»), — «Дальний восток, 1961; № 2.
33. «За рубежом», 1971, № 10.
34. Завадская Е. В. Восток на Западе, М., 1970.
35. Затонский Д. Искусство романа и XX век, М., 1973.
36. Злобин Г. Дороги к другим — дорога к себе, — К о б о А б э, Женщина в песках, Чужое лицо, М., 1969.
37. «Иностранная литература», 1958, № 8.
38. «Иностранная литература», 1965, № 8.
39. «Иностранная литература», 1966, № 1.
40. «Интернациональная литература», 1936, № 3.
41. История современной японской литературы, М., 1961.
42. История французской литературы, т. 4, М., 1963.
43. Иэнага Сабуро. История японской культуры, М., 1972.
44. Кавабата Ясунари. Повести, рассказы, эссе, М., 1971.
45. Ким Р. Три дома напротив, соседних два, М., 1934.
46. Козловский Ю. Философия экзистенциализма в современной Японии, М., 1975.
47. «Коммунист», 1969, № 10.
48. Конрад Н. И. Запад и Восток, М., 1966.
49. Конрад Н. Октябрь и филологические науки, — «Новый мир», 1971, № 1.
50. Конрад Н. Очерки японской литературы, М., 1973.
51. Коффлер С. Кэнзо Танге и мегалополис будущего, — «Курьер ЮНЕСКО», 1968, сентябрь — октябрь.
52. Курахара К. Японская демократическая литература после второй мировой войны, — «Советское востоковедение», М., 1958, № 2.
53. Курахара К. Статьи о современной японской литературе. М., 1959.
54. Леонов Л. Слава человеку! — «Литературная газета», 8.VIII. 1963.
55. Литература зарубежной Азии в современную эпоху, М., 1975.
56. Логунова В. В. Жизнь и творчество Юрико Миямото, М., 1957.
57. Логунова В. В. Писатель и время. Реализм и модернизм в японской литературе, М., 1961.
58. Логунова В. В. О некоторых тенденциях в развитии современной японской прозы, — «Проблемы Дальнего Востока», 1972, № 1.

59. Львова И. Л. Заметки о современной японской литературе,— «Иностранная литература», 1959, № 4.
60. Львова И. Л. Коричневые тени на подмостках, — «Азия и Африка сегодня», 1969, № 12.
61. Маевский В. Япония семидесятых, — «Правда», 10.II.1970.
62. Максимова Г. Н. «Послевоенное направление» (сэнгоха) в японской литературе и творчество Хироси Нома, — «Вестник Ленинградского университета», серия истории, языка и литературы, № 20, вып. 4, 1963.
63. Мамонов А. И. Встречи на берегах Едогавы, М., 1975.
64. Мар Н. Встреча через четверть века Дзюнпэй Гомикава о своем творчестве, — «Литературная газета», 1.IX.1971.
65. Метченко А. Кровное, завоеванное, изд. 2-е, М., 1975.
66. Михайловский Б., Тагер Е. Творчество М. Горького, М., 1951.
67. Мотылева Т. Зарубежный роман сегодня, М., 1966.
68. Навлицкая Г. По Японии, М., 1965.
69. Неоавангардистское течение в зарубежной литературе 1950—60 гг., М., 1972.
70. Неупокоева И. Г. Проблемы взаимодействия современных литератур, М., 1963.
71. Нома Хироси. Зона пустоты, М., 1960.
72. Овчаренко А. И. Социалистическая литература в современных спорах, М., 1972.
73. Овчинников В. Ветка сакуры, М., 1971.
74. Озеров В. Тревоги мира и сердце писателя, М., 1973.
75. Оэ Кэндзабуро. Опоздавшая молодежь, М., 1973.
76. Оэ Кэндзабуро. Я и мои книги, — «Литературная газета», 11.VII.1973.
77. Палиевский П. Путь к преодолению (О романе Кобо Абэ «Женщина в песках»), — «Иностранная литература», 1966, № 5.
78. Пинус Е. М. Человек и мир в современном японском рассказе, — в кн.: «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока», М., 1970.
79. Подпалова Г. И. Конференция ЮНЕСКО «О связях между японским и западным искусством», — «Народы Азии и Африки», 1969, № 6.
80. Поспелов Б. В., Очерки философии и социологии современной Японии, М., 1974.
81. Проблемы художественной формы социалистического реализма, т. 1—2, М., 1971.
82. Проблемы человека в современной философии, М., 1969.
83. Пятый съезд писателей СССР. Стенографический отчет, М., 1972.
84. Редекер Х. Отражение и действие. Диалектика реализма в художественном творчестве, М., 1971.
85. Рехо К. МОРП и пролетарское литературное движение в Японии, — «Литературное наследство», т. 81, М., 1969.
86. Рехо К. Хиросима и литература, — Идеологическая борьба в литературе и искусстве, М., 1972.
87. Рехо К. От демократической литературы к социалистическому реализму, — «Вопросы литературы», 1974, № 9.
88. Рехо К. Дзэнские реминисценции в творчестве Кавабата Ясунари, — Историко-филологические исследования, М., 1974.

89. Рехо К. Черты послевоенного японского романа, — «Знамя», 1975, № 6.
90. Симадзакэ Тосон. Семья, М., 1966.
91. Сучков Б. Исторические судьбы реализма, изд. 3-е, М., 1973.
92. Сучков Б. Предисловие, — Кафка Ф. Роман, Новеллы, Притчи, М., 1965.
93. Гагер Е. Б. Творчество Горького советской эпохи, М., 1964.
94. Теория, школы, концепции (критические анализы). Художественный процесс и идеологическая борьба, М., 1975.
95. Трущенко Е. Ф. Социалистический реализм во французской литературе, М., 1972.
96. Федоренко Н. Т. Краски времени. Черты японского искусства, М., 1972.
97. Фояков И. Японские диалоги, — «Литературная газета», 17.VI.1970.
98. Хотта Е. Суд, М., 1969.
99. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, М., 1970.
100. Цейтлин А. Г. Труд писателя, М., 1968.
101. Цеткин К. Воспоминания о Ленине, — В. И. Ленин о литературе и искусстве, М., 1957.
102. Чернышев В., Пронин В. Искусство в ракурсе обреченности, — «Литературная газета», 13.IX.1972.
103. Чегодарь Н. И. Литература, — Современная Япония, М., 1968.
104. Эккерман И. М. Разговоры с Гёте, М. — Л., 1934.
105. Эренбург И. Предисловие, — Фумико Хаяси. Шесть рассказов, М., 1960.
106. Юнг Р. Лучи из пепла, М., 1962.
107. Янагида Кэндзюро. Эволюция моего мировоззрения, М., 1957.
108. «Акахата», 17.XII.1958.
109. «Акахата», 23.XII.1970.
110. Аоно Суэкичи. Кавабата Ясунари-но сакухин (Произведение Кавабата Ясунари), — Гэндай сакка рон (О современных японских писателях), Токио, 1955.
111. Ара Масахито. Дайнидзи дансэнго-но бунгаку (Литература после второй мировой войны), Токио, 1959.
112. Асукай Масамити. Сакка домей-но тэнканки (Поворотный пункт в истории Союза писателей), — «Бунгаку», 1964, № 1.
113. Атараси риаризму-эно мити (Путь к новому реализму), Токио, 1962.
114. «Бунгаккай» («Литературный мир»), 1957, № 7.
115. «Бунгаку» («Литература»), 1952, № 7.
116. «Бунгаку симбун» («Литературная газета»), 15.IV.1971.
117. «Бунгэй» («Литература и искусство»), Токио, 1956, № 4.
118. «Бунгэй нэнкан» («Ежегодник литературы»), Токио, 1967.
119. Бунгаку ундо-но сёмондай (Проблемы литературного движения), Токио, 1969.
120. «Бунка хёрон» («Культура и критика»), 1964, № 12.
121. «Бунка хёрон», 1970, № 4.
122. Ватакуси сэсю-ва хоробирука (Эго-роман — вымирающий жанр?), — «Гундзо», 1961, № 3.

123. В а т а н а б э К а д з у м о т и. Хитоцу-но какумэй-тэки тэнсэцу-но сайго (Конец одной революционной легенды), — «Асахи сим-бун», 30.VII.1966.
124. В а т а н а б э Х и р о с и. Нома Хироси рон (Творчество Нома Хироси), Токио, 1969.
125. Г о м и к а в а Д з ю н п э й. Сэнсо-то нингэн (Война и люди), т. 1, Токио, 1967.
126. «Гундзо» («Портреты»), 1969, № 2.
127. Гэнбаку тайкэн ки (Записки жертв атомной бомбы), Токио, 1968.
128. Гэндай бунгэй ёго дзитэн (Словарь современных литературоведческих терминов), Токио, 1967.
129. Гэндай нихон бунгаку кодза (Лекции по современной японской литературе), т. 1—5, Токио, 1957—1963.
130. Гэндай-но гайдзюцу (Современное искусство), Токио, 1964.
131. Гэндай-но дзёкё-то сёсэцутэки како (Современные ситуации и роман), — «Минсю бунгаку», 1971, № 4.
132. Гэндай сакка рон (О современных японских писателях), Токио, 1955.
133. Гэндзицу хэнкаку-но сисо-то хохо (Идеи и методы преобразования действительности), Токио, 1963.
134. Дзицудзонсюги дзитэн (Словарь экзистенциализма), Токио, 1971.
135. «Дзию» («Свобода»), 1962, № 11.
136. Дзэнтай сёсэцу-эно сико (Стремление к тотальному роману), Токио, 1969.
137. Д о и Д а й с к э. Тоицусэнсэн сисо-то варэварэ-но мэдзасу бунгаку (Идея единого фронта и наша литература), — «Минсю бунгаку», 1967, № 6.
138. Ё ко ми цу Р и и т и. Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 12, Токио, 1956.
139. «Ёмиури нэнкан» («Ежегодник Ёмиури»), Токио, 1962.
140. Ё с и д а С э й и т и. Гэндай бунгаку-то котэн (Современная литература и классическое наследие), Токио, 1961.
141. Ё с и д а С э й и т и. Сидзэнсюги-но кэнкю (Исследование натурализма), т. 2, Токио, 1966.
142. Ё с и м у р а Т э й д з и. Кавабата Ясунари. Би-то тэнтё (Кавабата Ясунари. Красота и традиции), Токио, 1968.
143. И б у с э М а с у д з и. Курои амэ (Черный дождь), Токио, 1967.
144. И д з у м и Д а й х а т и. Дзэнъэй хэкига (Авангардная фреска), — «Гэндай-но мэ», 1962, № 10.
145. И к э д а К э н т а р о. Нихон-ни окэру росиа бунгаку кэнкю-но гэндзё (Современное состояние изучения русской литературы в Японии), — «Бунгаку», Токио, 1960, № 12.
146. И н о у э М и ц у х а р у. Ти-но мурэ (Комья земли), — «Бунгэй», 1963, № 7.
147. И с и к а в а Т а к у б о к у. Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 12, Токио, 1950.
148. И с о д а К о и т и. Хигэки сэйсин-но суитай (Упадок духа трагедии), — «Бунгаккай», 1963, № 8.
149. И т о С э й. Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 1—14, Токио, 1955—1956.
150. И т о С э й. Сёсэцу-но хохо (Искусство романа), Токио, 1958.

151. Ито Сэй. Сэнго-но сэй-но исики (Осознание секса в послевоенной литературе), — «Нихон киндай бунгаку-то гайкоку бунгаку» («Современная японская и западная литература»), Токио, 1969.
152. Ито Цutomу. Риаризму рон нюмон (Введение в теорию реализма), Токио, 1970.
153. Кавабата Ясунари. Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 12, Токио, 1961.
154. Кавабата Ясунари. Сёсэцу нюмон (Введение в теорию романа), Токио, 1970.
155. Кавабата Ясунари. Сакка рон сё (Статьи о писателях), — «Синтё», 1972, № 6.
156. Кавамура Дзиро. Найко хёгё-но кисэцу (Сезон плодородия «внутренней» литературы), — «Бунгэй», 1970, № 12.
157. Каигай-ни окэру нихон киндай бунгаку кэнкю (Изучение современной японской литературы за рубежом), Токио, 1968.
158. Кайсяку-то кансё (Интерпретация и оценка произведений), Токио, 1970, № 5.
159. Като Сюити. Гайкоку бунгаку-но укэтори ката-то сэнго (Восприятие зарубежной литературы в послевоенный период), — «Бунгаку», 1960, № 7.
160. Кикүти Сёити. Дохё-но хохо (Творческий метод в романе «Вехи»), — «Син нихон бунгаку», 1951, № 4.
161. Кикүти Сёити. Атараси нимму-то сосаку хохо (Новые задачи и творческий метод), — Минсююги бунгаку-но мити (Путь демократической литературы), Токио, 1967.
162. Кин Дональд. Нихон-но сакка (Японские писатели), Токио, 1972.
163. Кита Морио. Нирэкэ-но хитобито (Семья Нирэ), Токио, 1964.
164. Китамура Бикэн. Комэди пурастик. Абэ Кобо рон (О творчестве Абэ Кобо), — «Син нихон бунгаку», 1962, № 9.
165. Китамура Цutomу. Кари-но нэмури рон (О романе «Недолгий сон»), — «Минсю бунгаку», 1969, № 3.
166. Китамура Цutomу. Кабэ-но нака-но дзицудзон-то тэнко (Существование в ограждении), — «Минсю бунгаку», 1967, № 2.
167. Киндай бунгаку мэйсаку дзитэн (Справочник шедевров современной японской литературы), Токио, 1967.
168. Кобаяси Такидзи. Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 1—12, Токио, 1948—1954.
169. Кубота Сэй, Нанига кинкю-на мондай ка (В чем заключается неотложная проблема?), — «Син нихон бунгаку», 1959, № 6.
170. Кубота Сэй. Гэмбаку-эно нингэн-но коги. Ота Ёко «Нингэн боро» (Гуманистический протест против атомной бомбы. О романе Ота Ёко «Человеческие лохмотья»), — «Минсю бунгаку», 1967, № 4.
171. Кумэ Масао. Дзюн бунгаку ёгисэцу (Чистая литература как хобби), — «Бунгэй сюндзю», 1935, № 4.
172. Курахара Корэхито. Бунгаку гэйдзюцу рон (О литературе), — т. 2, Токио, 1957.
173. Курахара Корэхито. Пурорэтариа риаризму-эно мити (Путь к пролетарскому реализму), — «Нихон пурорэтариа бунгаку тайкэй» (серия: Японская пролетарская литература), т. 3, Токио, 1955.

174. Курахара Корэхито. Гэйдзюцу рирон-ни окэру ленинсю-ги-но тамэ-но тосо (Борьба за ленинизм в теории искусства), — «Нихон пурорэтарна бунгаку тайкэй», т. 5, Токио, 1955.
175. Курахара Корэхито. Гэйдзюцу-тэки хохо-ни цуйтэ-но кансо (Мысли о художественном методе), — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Собрание сочинений современной японской литературы), т. 78, Токио, 1957.
176. Курахара Корэхито. Сосаку хохо, бунгаку тайсюка, хихё-но мондай (Творческий метод, массовизация литературы и проблемы критики), — «Минсю бунгаку», 1967, № 6.
177. Ленин бунка бунгаку гэйдзюцу рон (Ленин о культуре, литературе и искусстве), т. I, Токио, 1969.
178. Масамунэ Хакүтё. Футацу-но хансэн сёсэцу (Два антивоенных романа), — «Кайдзо», 1952, № 5.
179. Мидзуно Акиёси. Бунгаку хихё-но нимму (Задачи литературной критики), — «Нихон бунгаку томэн-но сёмондай» (Очердные проблемы японской литературы), Токио, 1952.
180. «Минсю бунгаку» («Демократическая литература»), 1968, № 7.
181. «Минсю бунгаку», 1969, № 4.
182. «Минсю бунгаку», 1971, № 7.
183. Минсюсюги бунгаку-но мити (Путь демократической литературы), Токио, 1967.
184. Мисима Юкио. Тампэн дзэнсю. (Полное собрание рассказов), Токио, 1964.
185. Мисима Юкио. Кикү-то мэйсэцу (Шелк и ясновидение), Токио, 1964.
186. Мисима Юкио. Бунка бэй рон (Защита культуры), Токио, 1969.
187. «Мита бунгаку» («Литература Мита»), 1969, № 2.
188. Миямото Кэндзи. Миямото Юрико-но сэкай (Мир Миямото Юрико), Токио, 1954.
189. Миямото Юрико. Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 1—15, Токио, 1951—1952.
190. Миямото Юрико кэнкю (Изучение творчества Миямото Юрико), Токио, 1952.
191. Миямото Юрико токухон (Миямото Юрико. Хрестоматия), Токио, 1957.
192. Мияхара Акио. Сисёсэцука-но сидзи (Личные дела эго-романиста), — «Бунгэй», Токио, 1970.
193. Мори Ёити. Дзэн-то сэйё сисо (Дзэн и европейская идеология), Токио, 1968.
194. Морикава Тацуя. Киндай хюманизму-но тёкоку (Преодоление современного гуманизма), — «Син нихон бунгаку», 1963, № 9.
195. Мотоори Норинага. Сю (Избранное), Токио, 1969.
196. Мурамацу Такэси. Бунгаку-то кёко исики (Литература и сознание кризиса), — «Ёмиури симбун», 10 июля 1962.
197. Наган Такаси. Нагасаки-но канэ (Колокол Нагасаки), Токио, 1949.
198. Нагаока Хироёси. Гэмбаку бунгаку си (История «атомной» литературы), М., 1973.
199. Накадзато Кисё. Бунки (Распутье), — «Бунка хёрон», 1963, № 3.

200. Накадзато Кисё. Нокори яма (Шахта в море), Токио, 1967.
201. Накадзато Кисё. Кари-но нэмури (Недолгий сон), т. 1—2, Токио, 1970.
202. Накано Кэндзи. Накадзато Кисё-но сэкай (Мир Накадзато Кисё), — «Минсю бунгаку», 1970, № 5.
203. Нива Фумио. Каэрадзару кокё (Покинутый край), Токио, 1967.
204. Нисида Масару. Сякайсюги риаризму-но кинкю-на мондай (Неотложные проблемы социалистического реализма), — «Синнихон бунгаку», 1959, № 5.
205. Нисино Тацукити. Сякайсюги риаризму-но мондай (Проблемы социалистического реализма), — «Бунгаку», Токио, 1963, № 9.
206. Нихон бунгаку дайdzитэн (Большая японская литературная энциклопедия), Токио, 1957.
207. Нихон бунгаку си дзитэн (Справочник по истории японской литературы), Токио, 1967.
208. Нихон бунгаку кэнкюхо (Методология изучения японской литературы), Токио, 1955.
209. Нихон бунгаку томэн-но сёмондай (Очередные проблемы японской литературы), Токио, 1952.
210. Нихон гэндай бунгаку дзэнсю (Серия: Современная японская литература), т. 98, Токио, 1965.
211. Нихон киндай бунгаку-то гайкоку бунгаку (Современная японская и зарубежная литература), Токио, 1969.
212. Нихон киндай бунгаку-но хикакутэки кэнкю (Сравнительное исследование современной японской литературы), Токио, 1971.
213. Нихон пурорэтэриа бунгаку аннай (Справочник по японской пролетарской литературе), т. 1, Токио, 1955.
214. Нома Хироси. О военном романе (Сэнсо сёсэцу-ни цуйтэ), — «Синнихон бунгаку», 1949, № 3.
215. Нома Хироси. Сайкоро-но сора (Игра на счастье), Токио, 1959.
216. Нома Хироси. Сэйнэн-но ва (Круг молодежи), т. 1—5, Токио, 1966—1971.
217. Нома Хироси. Хёронсю (Литературно-критические статьи), т. 1—2, Токио, 1970.
218. Ногуты Такэхико. Мисима Юкио-но сэкай (Мир Мисима Юкио), Токио, 1968.
219. Одагири Хидэо. Нихон киндай бунгаку (Современная японская литература), Токио, 1955.
220. Одагири Хидэо. Ватакуси сёсэцу. Синкё сёсэцу (Эго-беллетристика), Токио, 1958.
221. Одагири Хидэо. Нагасарэру-то юкото (Быть унесенным течением), — «Гундзо», 1965, № 2.
222. Окакура Тэнсин. Сю (Избранное), Токио, 1970.
223. Окуно Такэо. Сэйдзитэки бунгаку хихан (Критика политической литературы), — «Бунгаку», Токио, 1963, № 6.
224. Окуно Такэо. Тоётэки дзэнтай сёсэцу (Азиатский «тотальный роман»), — «Бунгаккай», 1963, № 8.
225. Окуно Такэо. Тисики дзин-но бунгаку (Литература интеллигенции), — «Бунгаккай», 1965, № 12.
226. Окуно Такэо. Сэйдзи-то бунгаку рирон-но хасан (Крах

- теории политической литературы), — «Сёва хихё гайкэй» («Литературно-критические статьи периода Сёва»), т. 4, Токио, 1968.
227. Окуно Такэо. Ситидзюэндай-эно бунгаку дзёкё (Литературная ситуация к началу 70-х годов), — «Бунгаккай», 1970, № 1.
228. Оока Сёхэй. Ноби (Огни в поле), Токио, 1959.
229. Оока Сёхэй. Фурёки (Записки военнопленного), Токио, 1960.
230. Оониси Ёсинори. Югэн-то аварэ (Эстетические категории югэн и аварэ), Токио, 1948.
231. Ооно Сигэо и Эндо Сусуму. Киндай сёсэцу-ни арава-рэта дзёсэйдзё (Женские образы в современной японской прозе), Токио, 1969.
232. Оосима Ясумаса. Нисида Китаро-то тоётэки сисаку (Нисида Китаро и восточный образ мышления), — «Тюо корон», 1965, № 3.
233. Ота Ёко. Кабанэ-но мати (Город трупов), Токио, 1950.
234. Оэ Кэндзабуро. Дзэнсакухин (Собрание сочинений), т. 1, Токио, 1966.
235. Оэ Кэндзабуро. Хиросима ното (Хиросимские записки), Токио, 1966.
236. Оэ Кэндзабуро. Дзисацу-ни цуйтэ (О самоубийстве), — «Синтё», 1972, № 6.
237. Ридзава Юкио. Сэнго сакка-но сэкай (Мир послевоенных писателей), Токио, 1971.
238. Росиа бунгаку кэнкю (Изучение русской литературы), т. 3, Токио, 1948.
239. Сейденстикер Э. Гэндай нихон бунгаку сирон (Мой взгляд на современную японскую литературу), — «Уми», 1969, № 7.
240. Сасаки Киити. Какумэй-то гэйдзюцу (Революция и искусство), Токио, 1958.
241. Сасаки Киити. Сэнго-но сакка-то сакухин (Послевоенные писатели и их произведения), Токио, 1967.
242. Сато Сидзуо. Гэндай бунгаку-но хитоцу-но доко (Одна из тенденций современной литературы), — «Бунка хёрон», 1963, № 1.
243. Сато Сидзуо. Сэнго бунгаку-но хохо (Метод послевоенной литературы), Токио, 1966.
244. Сато Сидзуо. Сэнго минсююги бунгаку ундоси (История движения за демократическую литературу послевоенной Японии), т. 1, Токио, 1968.
245. Сэки Сёити. Нихон бунгаку-то гайкоку бунгаку (Японская и зарубежная литература), — «Гундзо», 1967, № 4.
246. Сэки Сёити. Нихон сёсэцу-но дзидай (Эпоха японского романа), — «Гундзо», 1969, № 2.
247. Сёсэцу-но какиката (Мастерство романа), Токио, 1970.
248. Синна Риндзо. Эйэн-нару дзёсё (Вечный пролог), Токио, 1957.
249. Симота Сэйдзи. Сюрэй-но тами (Народ вежливости), Токио, 1959.
250. Симота Сэйдзи. Ёдзю (Фигус), Токио, 1964.
251. Симота Сэйдзи. Акэмодору (Рассвет), Токио, 1972.
252. Симота Сэйдзи. Бунгаку-то гэндай (Литература и современность), Токио, 1972.

253. «Син нихон бунгаку» («Литература новой Японии»), 1962, № 7.
254. «Син нихон бунгаку», 1964, № 6.
255. «Син нихон бунгаку», 1967, № 4.
256. Сугиура Мимпэй. Гэндай нихон-но сакка (Писатели современной Японии), Токио, 1956.
257. Судзуки Дайсэцу. Дзэн-то нихон бунка (Дзэн и японская культура), Токио, 1958.
258. Сэки Синъити. Сякайсюги риаризму-эно утаган (Мои сомнения относительно социалистического реализма), — «Син нихон бунгаку», 1963, № 12.
259. Сэкито Ёсимичу. Тохасэй-но тадасий рикай (Правильное понимание принципа партийности литературы), — «Син нихон бунгаку», 1963, № 6.
260. Сэнго бунгаку-но сисо (Идеология послевоенной литературы), Токио, 1970.
261. Такакина Хидэдзи. Хиган-но би (Потусторонняя красота), — «Гундзо», 1969, № 2.
262. Такахаси Ёситака. Маркусюги бунгаку рирон хихан (Критика марксистской теории искусства), — «Тюо корон», 1955, № 12.
263. Такэи Тэруо. Коннити-ни окэру бунгаку ундо-но кадай-то хоко (Направление и задачи литературного движения наших дней), — «Син нихон бунгаку», 1964, № 3.
264. Такэути Ёсими. Нихон идеология (Японская идеология), Токио, 1966.
265. Тамура Тайдзиро. Никутай-га нингэндэару (Плоть есть человек), — «Сёва хихё тайкэй», т. 3, Токио, 1968.
266. Танидзакэ Дзюньитиро. Дзэнсю (Полное собрание сочинений), т. 15, Токио, 1968.
267. Таока Рэйун. Карю-но саймин-то бунси (Низы общества и писатель), — «Нихон пурорэтэриа бунгаку тайкэй», вступ. том, Токио, 1955.
268. «Токио симбун» («Токийская газета»), 21.XII.1970.
269. «Тюо корон» («Центральная трибуна»), 1965, № 7.
270. Фукуда Синсэй. Сякайсюги риаризму-но цуйхо (Изгнание социалистического реализма), — «Син нихон бунгаку», 1956, № 9.
271. Ханада Киётэру. Авангардо гэйдзюцу (Искусство авангардизма), Токио, 1958.
272. Хания Ютака. Нома Хироси сёрон (Заметки о творчестве Нома Хироси), — «Гундзо», 1966, № 3.
273. Харю Итиро. Бунгэй дзихё (Литературное обозрение), — «Син нихон бунгаку», 1963, № 8.
274. Хёдо Масаноскэ. Нома Хироси рон (Творчество Нома Хироси), Токио, 1971.
275. Хирано Кэн. Бунгэй дзихё (Литературное обозрение), т. 1, Токио, 1969.
276. Хирата Цугисабуро. Спин сэнсо-то интеллигентя (Испанская война и интеллигенция), — «Асахи симбун», 30.VII.1966, вечерний выпуск.
277. Хирата Цугисабуро. Сэнго бунгаку сэнгэн (Манифест послевоенной литературы), — «Сёва хихё тайкэй», т. 3, Токио, 1968.

278. Хонда Сюго. Моногатари сэngo бунгаку си (История послевоенной литературы), Токио, 1966.
279. Это Дзюн. Бунгэй дзихё (Литературное обозрение), — «Бунгэй нэнкан», 1967.
280. Ямамото Кэнкити. Танидзакки Дзюнъитиро сёрон (Заметки о творчестве Танидзакки Дзюнъитиро), — «Бунгэй», 1965, № 10.
281. Ямамото Кэнкити. Бунгэй дзихё (Литературное обозрение), Токио, 1969.
282. Ямамура Фусадзи. Сякайсюги риаризму-то Горики (Социалистический реализм и Горький), — «Росиа бунгаку кэнкю», т. 3, Токио, 1948.
283. Ямамура Фусадзи. Горики бунгаку-но коннитэки иги (Современное значение творчества Горького), — «Бунка хёрон», 1966, № 7.
284. Ямамура Фусадзи. Бунгаку-но дзинминсэй-то тохасэй (Народность и партийность литературы), — «Акахата», 13.I.1963.
285. Ямамура Фусадзи. Горики кэнкю (Изучение Горького), т. 1, Токио, 1969.
286. Janeira A. M. Japanese and Western Literature. A Comparative Study, Tuttle, 1970.
287. «Lotos», 1971, N 2 (8).
288. «New York Times Book Review», 30.VIII.1964.
289. «New York Times Magazine», 2.VIII.1970.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абэ Кобо 6, 63, 132—137,  
139—142  
Абэ Томодзи 18, 189, 192  
Агава Хироюки 125, 250, 259  
Адорно, Теодор 261  
Айтматов, Чингиз 204  
Акаги Такэси 208  
Акацuki Кусуноки 205  
Акита Удзяку 191  
Акутагава Рюноске 29, 138,  
218  
Андерс, Гюнтер 252  
Андерсен-Нексе, Мартин 178,  
212  
Анисимов И. И. 205  
Аоно Суэкичи 44  
Ара Масахито 170, 192, 216,  
282  
Арагон, Луи 144, 178  
Ариэси Савако 5, 114, 228  
Арима Ёритика 113, 114  
Арисима Такэо 3, 171  
Аристотель 110  
Асукай Масамити 185
- Бакунин М. А. 102  
Бальзак, Оноре 19, 75, 110,  
113, 152, 155, 198  
Барбюс, Анри 117, 178  
Беккет, Самуэль 141  
Белинский В. Г. 4  
Бехер, Иоганнес Роберт 178  
Бодлер, Шарль 143  
Болдуин, Джеймс 130, 131  
Борн, Макс 254  
Бредель, Вилли 177  
Брейгель, Питер Старший  
143  
Брехт, Бертольт 177, 178  
Брион, Марсель 134  
Броневский, Владислав 178
- Брукнер, Карл 251  
Бушмин А. С. 16
- Вайян-Кутюрье, Поль 212  
Вапцаров, Никола Йонков  
178  
Ватанабэ Кадзумоти 47  
Ватанабэ Хироси 155, 165  
Вольтер, Мари Франсуа 111
- Гвид, Рене 50  
Герцен А. И. 67  
Гёте, Иоганн Вольфганг 51  
Гладков Ф. В. 177  
Гоголь Н. В. 139  
Голд, Майкл 212  
Голсуорси, Джон 113  
Гомер 188  
Гомикава Дзюнпэй 117, 118,  
120—127  
Гончаров И. А. 14, 92  
Горький А. М. 70, 113, 150,  
169, 177, 178, 180, 195, 198,  
205, 209, 212, 219, 222, 225,  
227, 242  
Гривнин В. С. 134  
Григорьева Т. П. 31  
Гримм (братья), Якоб,  
Вильгельм 203
- Дадзай Осаму 90, 91  
Джанейра А. М. 18  
Джафф, Ирвинг 21, 26  
Джойс, Джеймс 30, 83, 91,  
92, 94—96, 141, 145—157,  
165, 205, 227  
Диккенс, Чарльз 113  
Догэн 31, 32  
Дои Дайскэ 208  
Дос Пассос, Джон 233  
Достоевский Ф. М. 70, 102,

103, 110, 112, 133, 149,  
165

Дымшиц А. Л. 176

Ёкомицу Ринти 30, 82, 83,  
174

Еса Бусон 3

Ёсида Кэнъити 284

Ёсида Мицуру 46

Ёсида Сёин 48

Ёсида Сэйити 17, 25, 69

Ёсимото Такааки 187

Ёсимура Акира 46

Жид, Андре 221

Жолио-Кюри, Фредерик 281

Зегерс, Анна 177, 178

Злобин Г. П. 134, 141

Золя, Эмиль 110, 117

Ибусэ Масудзи 277—279,  
281

Иванов В. В. 180

Ивашкевич, Ярослав 178

Идзуми Дайхати 201, 203,  
204

Инда Момо 250

Икэда Кэнтаро 48

Иноуэ Мицухару 250, 265,  
266, 268, 269

Ириэ Такэнори 285

Исикава Такубоку 170, 171

Исикава Тацудзо 117

Исихара Синтаро 46, 63, 257

Исогай Хидэо 39, 66

Исода Коити 268, 285

Итикава Кон 256

Ито Кокэй 172

Ито Син 240

Ито Сэй 29, 39, 68, 85, 86,  
91—100, 110, 111, 227

Ито Цутому 177, 179, 180,  
187

Ихара Сайкаку 3, 11, 12, 152

Иэнага Сабуро 4, 11, 17

Кавабата Ясунари 6, 10,  
28—44, 60, 181—183, 282

Каваками Тэцутаро 48

Кавamura Дзиро 284

Кавасаки Тётаро 66

Камбаяси Акацуки 71—73

Каминиси Киёси 50

Камицукаса Сёкэн 192

Камю, Альбер 89

Катаяма Сэн 225

Като Сюити 7, 14, 15, 17, 86

Кафка, Франц 83, 84, 87, 96,  
132—134, 137—139, 201,  
205, 268

Ким Дальсу 205, 206

Ким Р. Н. 14, 251

Ким Сарян 228

Кикути Сёити 193, 221

Кин, Дональд 22, 51

Киносита Наоэ 117

Кита Морио 114

Китamura Бикэн 132

Китamura Ко 141

Китamura Цутому 133, 247

Кобаяси Такидзи 3, 4, 165,  
173, 174, 177, 178, 181, 182,  
227, 236

Комацу Синроку 66

Конрад Н. И. 25, 86, 254, 286

Корбюзье, Ле 16

Котоку Сюсуй 170

Кояма Хисадзиро 85

Кропоткин П. А. 102

Кубо Сакаэ 166

Кубокава Цурудзиро 190,  
197

Кубота Масабуми 152

Кубота Сэй 118, 199, 205,  
206, 228

Кувахара Такэо 219

Кумэ Масао 69, 70

Курахара Корэхито 66, 169,  
174, 175, 177, 186, 190, 192,  
206, 208

Курахаси Юмико 86

Курои Сэндзи 203

Куросима Дэндзи 117

Кьеркегор, Серен 87, 89, 102

Лао-цзы 34

Ласкнесс, Хольдоур Кильян  
251

Ленин В. И. 175, 185, 186,  
242

Леонов Л. М. 253

Лист, Ференц 22

Лобачевский Н. И. 202

Логунова В. В. 134

Лонг 50, 51

Лондон, Джек 113

Лоуренс, Дейвид Герберт  
85, 96, 97, 100

Лу Спнь 178  
Лукач, Дьёрдь 177, 185  
Луначарский А. В. 224

Маевский В. 45, 129  
Мамонов А. И. 255  
Мани, Томас 113, 114, 141  
Маркс, Карл 157, 161, 186, 188  
Марсель, Габриель Оноре 89, 104  
Мартен дю Гар, Роже 113  
Маруки Ири 253  
Маруки Тосико 253  
Масамунэ Хакутё 149, 192  
Мацуда Кайко 228  
Мацумото Сэйтё 65  
Мацуо Басё 3  
Мацухара Ивао 34  
Маяковский В. В. 179, 180, 187, 202  
Мейлер, Норман 130  
Мерль, Робер Жан Жорж 251  
Меррил, Джудит 251  
Метерлинк, Морис 19, 95  
Мидзуно Акиёси 198  
Мисима Юкио 11, 48—56, 58—61, 178, 252  
Миура Тэцуо 74  
Миядзима Сукэо 244  
Миямото Кэн 251  
Миямото Кэндзи 173, 190, 221  
Миямото Юрико 29, 111, 177, 183, 190—192, 195—197, 210—212, 214—217, 219—223, 225—228  
Мияхара Акио 73  
Мори Еити 88  
Морикава Такуя 268  
Моррис, Айван 137  
Мотоори Норинага 12, 13, 35  
Мурамацу Тэйдзи 16  
Мурамацу Такэси 277  
Мурасаки сикибу 3, 10, 19, 25, 26  
Мураяма Томоёси 202  
Муро Сайсэй 192  
Мусрепов, Габит 251  
Мусянокодзи Санэацу 111

Наган Такаси 251, 259  
Назым Хикмет 178, 251

Накадзато Кисё 228, 240, 243—245, 247—249, 282  
Накамура Бурафу 66, 69  
Накамура Мицуо 37, 57, 75  
Накамура Синъитиро 22, 63, 109  
Накано Кэндзи 243  
Накано Сигэхару 190  
Нацумэ Сосэки 109, 165  
Нейман, Станислав Костка 178  
Нейман Ф. 179  
Неруда, Пабло 178  
Нива Фумио 79, 80, 81, 117  
Нисида Китаро 32, 158  
Нисида Масару 199  
Нисино Тацукити 178, 205  
Ницше, Фридрих 102, 133  
Ногами Яёко 192  
Ногуты Такэхико 55, 61  
Нома Хироси 6, 63, 109, 110, 112, 117, 143—167, 192

Овчаренко А. И. 179  
Ода Сакуноскэ 70, 71  
Одагири Хидэо 54, 69, 130, 254  
Одзакэ Кадзуо 66, 73  
Одзакэ Коё 183  
Озеров В. М. 200  
Окакура Тэнсин 40  
Окамото Дзюн 83  
Окуно Масао 240  
Окуно Такэо 64, 69, 90, 132, 133, 180, 181, 184, 185, 252, 266, 284  
Оока Сёхэй 63, 117—119, 165  
Оониси Ёсинори 13  
Ооно Син 34  
Осараги Дзиро 52  
Островский Н. А. 177  
Осуги Сакаэ 172  
Ота Ёко 192, 250, 258—263, 279  
Охара Гэн 205, 206  
Оэ Кэндзабуро 4, 128—132, 254, 279, 281, 282

Паллевский П. В. 134  
Пикассо, Пабло 276  
По, Эдгар Аллан 19, 133  
Причард, Катарина Сусанна 178

Пруст, Марсель 83, 87, 96,  
145, 146, 165, 205

Редекер, Хорст 141  
Рид, Джон 178  
Ридзава Юкио 133  
Рикю 41  
Роден, Огюст 263  
Роллан, Ромен 113, 225—227  
Росс, Нанси 133  
Руссо, Жан Батист 68, 111

Сагара Сюнсэ 121  
Сад, маркиз де 86, 252  
Садовяну, Михаил 178  
Сайго Нобуцуна 189  
Сакагути Анго 85, 192  
Сартр, Жан-Поль 84, 87, 89,  
137, 144—146, 165, 267  
Сасаки Кинити 149, 190  
Сата Сидзуо 133, 245  
Сэки Сэйти 110  
Сейденстикер, Эдвард 181,  
280, 281

Серафимович А. С. 180  
Сёно Дзюндзо 71  
Сибба Рётаро 284  
Сибудзава Тацухико 86  
Сига Наоя 111, 192  
Сид Сёдзо 89  
Сина Риндзо 63, 89, 100—  
108  
Симадзаки Тосон 3, 68, 109,  
112, 162, 165, 171, 212, 213,  
266

Симата Хосаку 121  
Симота Сейдзи 118, 205, 207,  
209, 210, 228—230, 232,  
233, 235, 236, 239, 240

Синран 89, 156, 157  
Сиси Бунроку 78, 79  
Соно Аяко 118

Стейнер, Джордж 261  
Стендаль, Фредерик 110,  
113, 118, 119, 130

Стриндберг, Юхан Август  
29

Сугиура Мимпэй 29, 70, 151

Судзуки Дайсэцу 31, 32

Судзуки Эйдзи 121

Суми Суэ 228

Сучков Б. Л. 111, 134

Сэами 33

Сэки Рюдзо 203

Сэки Синъити 179, 185  
Сэкито Ёсимицу 186

Тагор, Рабиндранат 6  
Такакина Хидэдзи 12  
Такахаси Ёситака 187, 188  
Такахаси Синкити 83, 84  
Такидзаки Анноскэ 195  
Такэда Тайдзюн 165  
Такэи Косаку 66  
Такэи Тэруо 151, 200, 201  
Такэути Ёсими 285  
Тамура Тайдзиро 85, 285  
Танабэ Хадзимэ 89  
Танге Кэндзо 15, 16  
Танидзаки Дзюнитиро 6, 10,  
18, 19—25, 27, 28, 111  
Танидзаки Сэйдзи 192  
Таока Рэйун 170  
Таруи Токити 45, 46  
Таяма Катаи 117  
Тикамацу Мондзаэмон 12,  
55, 77

Тогэ Санкити 251, 255  
Тоёсима Ёсно 192  
Токунага Сунао 182, 190—  
192

Токутоми Рока 3, 183  
Толстой А. Н. 177, 179  
Толстой Л. Н. 39, 64, 65, 70,  
71, 110, 111, 112, 165, 191,  
198, 202, 251, 295, 303

Трессол, Роберт 178

Трущенко Е. Ф. 178

Тургенев И. С. 113

Тютчев Ф. И. 32

Уайльд, Оскар 29

Умэдзаки Харуо 117

Уно Кодзи 66, 192

Утамаро 37

Фадеев А. А. 180

Федин К. А. 70

Фейербах, Людвиг 161

Фишер, Эрнст 204, 205

Флобер, Гюстав 70, 110

Фокс, Ральф 178

Фрейд, Зигмунд 83, 87, 91,  
96

Фтабатэй Симэй 3

Фудзимори Сэйкити 191

Фукадзава Ситиро 57

Фукуда Синсэй 170

Фукуда Цунэари 108, 187,  
189  
Фунабаси Сэйити 75—77  
Фурбин, Франтишек 251  
Фурманов Д. А. 180  
Фурье, Франсуа 102  
Фучик, Юлиус 178

Хагивара Кёдзиро 83  
Хайдеггер, Мартин 53, 88,  
89, 102, 133  
Хамада Кётаро 287  
Ханада Киётэру 201, 202,  
203  
Хани Горо 258  
Хания Ютака 63, 146  
Хара Тамики 251, 261  
Хара Тасуку 84  
Харкинс В. 179  
Харю Итиро 233, 265  
Хаяси Фусао 11, 56, 57, 256,  
257  
Херси, Джон, 251  
Хёдо Масаноскэ 298  
Хино Асихэй 117  
Хирабаяси Хацуноскэ 298  
Хирано Кэн 28, 65, 69, 181  
Хирата Цугисабуро 6, 8, 47  
Хирато Рэнкити 83  
Хироцу Кадзуо 192  
Хисамацу Сэнъити 16  
Ходзэ Мотоити 193, 194

Хонда Сюго 50, 84, 90, 91  
Хотта Еснэ 117, 250, 269,  
273, 275—277

Цеткин, Клара 186  
Цубои Сакаэ 192  
Цубои Сигэдзи 83, 202  
Цуда Такаси 207, 208

Чехов А. П. 21, 24, 29, 39,  
97, 113, 198  
Чжу Си 48

Шекспир, Вильям 93—97  
Шестов Л. 89  
Шолохов М. А. 3, 165, 177,  
180

Эгути Киёси 191, 206, 215  
Эйзенштейн С. М. 180  
Энгельс, Фридрих 152, 186  
Эндзё Дзюнъити 240  
Эндо Сюсаку 117  
Эндо Ю 225  
Это Дзюн 48, 279—281

Ямамото Кэнкити 25, 27  
Ямамура Фусадзи 179, 187,  
198  
Ямасиро Томоэ 228  
Янагида Кэндзюро 158  
Ясперс, Карл 89, 102, 133

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
<i>Глава первая.</i> Традиции и современность . . . . .	10
1. Поиски национальной самобытности . . . . .	12
2. Дзэнские реминисценции в творчестве Кавабата Ясунари . . . . .	28
3. Возрождение милитаризма и судьбы культурных традиций в Японии . . . . .	45
<i>Глава вторая.</i> Реализм и модернистские течения . . . . .	63
1. Судьба японского «эго-романа» . . . . .	65
2. Модернистский роман в Японии . . . . .	81
3. Черты реалистического романа . . . . .	109
<i>Глава третья.</i> Движение за демократическую литературу Японии и проблемы социалистического реализма . . . . .	168
1. Спор о социалистическом реализме . . . . .	178
2. Проблема творческого метода японской демократической литературы . . . . .	190
3. Художественное завещание Миямото Юрико . . . . .	210
4. На путях освоения нового метода . . . . .	228
<i>Глава четвертая.</i> Хиросима и литература . . . . .	250
1. Реальный гуманизм . . . . .	253
2. Романы о трагедии Хиросимы . . . . .	258
Заключение . . . . .	284
Библиография . . . . .	288
Указатель имен . . . . .	299

К. Рехо

### СОВРЕМЕННЫЙ ЯПОНСКИЙ РОМАН

Утверждено к печати Институтом мировой литературы им. А. М. Горького  
Академии наук СССР

Редактор *Н. Я. Северина*. Младший редактор *Г. С. Горюнова*  
Художник *Э. Л. Эрман*. Художественный редактор *И. Р. Бескин*  
Технический редактор *Л. Е. Синенко*. Корректор *Н. Б. Осягина*

Сдано в набор 6/IX 1976 г. Подписано к печати 21/I 1977 г. А-02814. Формат  
84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. № 2. Печ. л. 9,5. Усл. п. л. 15,96. Уч.-изд. л. 16,77. Тираж  
6800 экз. Изд. № 3635. Зак. № 578. Цена 1 р. 16 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1.

Полиграфическое объединение «Полиграфист»  
Управления издательств, полиграфии и книжной торговли Мосгорисполкома  
Москва, ул. Макаренко, 5/16.



Цена 1 р. 16 коп.

СОВРЕМЕННЫЙ ЯПОНСКИЙ РОМАН

К.Рехо

913.6

R 29