

один такой профессор из Англии, чтобы читать нам лекции об эволюции человека. Не помня себя, я вскочил и закричал: «То, о чем ты вещаешь нам, болванам, туземцам, на своем языке, которого мы не понимаем, наши предки — индусы много веков тому назад изложили на родном языке. И вам, кичливым англичанам, не мешало бы поучиться у наших мудрецов... Вы извратили науку и пытаетесь извратить наши души. Да, человек произошел от обезьяны, и мы видим, что на нашу землю действительно пришли эти самые обезьяны, происшедшие от англичан!.. А убеждает нас в этом ваш обезьяноподобный генерал-убийца!..» Меня, — продолжал старик, — поддержали все ребята, а профессор трусливо бежал. С песней мы вышли на улицу».

Синьгараяр рассказывает о лучших сынах Индии: «В те годы коммунисты яснее всех сознавали, как нужна нам свобода, и настаивали на объединении честных сил страны. Коммунисты первыми стали плечом к плечу с конгрессистами, с которыми долгие годы считали прутья в английских тюрьмах... Уже в то время миллионы индийцев с надеждой смотрели на новую Россию. Над миром гсушались тучи... И тогда Россия... выступила против фашистов и спасла мир... Нелегко пришлось и нам... Англичане распространяли клевету о коммунистах, но Махатма Ганди и Джавахарлал Неру не пошли на поводу у сплетен... Сам Махатма заявил тогда народу: «Руки и совесть коммунистов чисты». После войны коммунисты первыми подняли знамя свободы, объединяя всех честных людей... Сегодня такого единения нет. Мне стыдно, что люди этого не понимают».

Перед Ади открывается мир совершенно новых людей, и он осознает главное: выход не в бегстве от жизни во вчерашнее прошлое, не в возврате к религиозным догмам индуизма. Будущее делают миллионы простых и честных людей с открытыми сердцами. Это Синьгараяр, это покойный тесть Ади — Садасива, отдавший жизнь за неприкасаемых: это молодое поколение в лице сына Ади и внучки Синьгараяра. Читатель догадывается, что сын Ади и внучка старика — коммунисты. Знает это и Ади. «Я был не прав, — говорит он сыну. — Забудь, что я когда-то наговорил тебе. Я вижу, что ты живешь среди людей с открытыми и честными сердцами. Оставайся с ними».

Так заканчивается вторая часть романа. Третья часть под названием «Отец и мать» должна вскоре выйти в свет.

Роман Джеякантана — о сознательном выборе жизненной позиции в условиях вышедшей расстановки сил Индии. Лаконичный стиль, умение несколькими штрихами очертить ситуацию, стройная композиция — все это помогает достоверно воссоздать атмосферу сегодняшней Индии, показанной сквозь призму восприятия самих персонажей. «Люди с открытыми сердцами» свидетельствуют о творческой зрелости художника, выхода из бедных

крестьян, сумевшего занять достойное место в тамильской литературе, которая вступила в этом году во второе столетие. Писатель с открытым сердцем, Джеякантан ясно сознает свой гражданский долг и остается верен светлым целям и идеалам, которым служит уже более четверти века.

В. ФУРНИКА

## НЕСЧАСТНАЯ ЖИЗНЬ БЕЗ ЖЕЛАНИЙ

Peter Handke. Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt-am-Main, Suhrkamp-Verlag, 1970.

Peter Handke. Der kurze Brief zum langen Abschied. Frankfurt-am-Main, Suhrkamp-Verlag, 1972.

Peter Handke. Wunschloses Unglück. Salzburg, Residenz-Verlag, 1972.

Peter Handke. Die Stunde der wahren Empfindung. Frankfurt-am-Main, Suhrkamp-Verlag, 1975.

Peter Handke. Die linkshängige Frau. Frankfurt-am-Main, Suhrkamp-Verlag, 1976.

Peter Handke. Das Gewicht der Welt. Ein Journal. November 1975—März 1977. Salzburg, Residenz-Verlag, 1977.



ворчество прозаика и драматурга Петера Хандке (родился в 1942 г. в Австрии, живет большей частью в ФРГ и во Франции) неоднократно обсуждалось нашей критикой. Хандке — фигура показательная для нового поколения писателей ФРГ и Австрии. Он наиболее полно, а отчасти и художественно адекватно выразил то ощущение неприкаянности, всеохватывающего критицизма, бурного возмущения без позитивной программы, которое было характерно для студенческого бунта конца 60-х годов. Хандке разнообразен и находчив. Пишет он быстро и много. Начав печататься в 1964 году, он опубликовал около десятка пьес и радиопьес (среди них такие программные для «новой волны» в литературе, как «Каспар», 1967), сценарии, несколько романов. Хандке постоянно выступает с эстетическими манифестами и критическими статьями. При этом происходящие с ним изменения, вызванные как будто бы лишь собственным его бурным ростом, парадоксальным образом отражают не только сдвиги в умонастроениях молодого поколения, но и направление художественных поисков сверстников Хандке — писателей.

С самого начала стало ясно, что П. Хандке обладает особым чутьем к языку, в частности, к его современным стереотипам как к отражению стереотипов обыденного мышления. В уже упомянутой пьесе «Каспар» он с блестящей изобретательностью показал, как язык, его устоявшиеся штампы гасят способность к размышлению. В ряде произведений Хандке пытался оторвать



жизнь от языковых обозначений, реальность — от прикрепленных к ней обиходных формул, намекнув на бездну, едва прикрытую словами. Сосредоточившись на бессилии языка и бессилии человека, Хандке вплотную подошел к литературе «абсурда».

Однако его эскизы имели, как и у большинства «молодых», еще и другой, более определенный социально-критический смысл. Хандке хотел ощутить и показать жизнь, освобожденную от заезженных ритуалов, завещанного порядка, от калечащей душу демагогии.

В этом отношении интересна его проза последних лет, в частности, пять повестей, вышедших одна за другой с 1970 по 1976 год.

В прозе Хандке — иное, чем в его драматургии, внутреннее напряжение. И тут автору интересна не столько индивидуальная психология, сколько некоторые типологические черты в сознании поколения. Но если в пьесах главным был бунт этого сознания против давящего гнета «чужой» действительности, навязанной роли, «мертвого» языка (порой с этой сцены произносились яростные филиппики, прямо обращенные к зрительному залу), то в прозе конфликтны противоположные устремления человека, конфликтна сама действительность, навязывающая человеку судьбу, но и тающая в себе маниящие, неясные до конца возможности.

Объясняя в одной из повестей причины перехода от драматургии к прозе, Хандке утверждал, что проза более подвижна, меньше фиксирует человека как нечто застывшее-определенное. «Если я кого-нибудь характеризую, — признавался Хандке, — мне кажется, я лишую его внутреннего достоинства». Личность, таким образом, в литературе и в жизни должна быть, согласно программе Хандке, свободна и подвижна, она не должна укладываться в четкие контуры социального типажа.

В 1972 году Хандке опубликовал повесть «Несчастье без желаний». Художественное напряжение, которое держит повесть, состоит в противоречии между точным описанием единичной судьбы, неповторимой (достаточно сильной и страстной) индивидуальности и тем стереотипом, который, коверкая и насилая исходный «материал», лепит из всего этого среда, социальные обстоятельства, история. Хандке описал казус несостоявшегося, неосуществленного человека, вряд ли отдающего себе при этом отчет в драматизме произошедшего, — он рассказал о жизни своей матери.

Мать Хандке покончила с собой, приняв все имевшиеся под рукой снотворные. Чтобы проанализировать этот поступок глубже, чем сделал бы любой корреспондент, легко объяснив случившееся с помощью психоаналитических, социальных и всяких иных штампов, Хандке начинает издалека — со своего деда-плотника. Он был, замечает писатель, славянского происхождения и, как огромное большинство в той сельской местности, рожден вне брака, потому что

стать на ноги и жениться здесь могли обычно значительно позже, чем становились мужчинами. Лозунгом всей жизни для деда стало слово «копить». Он копил еще до первой мировой войны, потом опять начал копить, потеряв все сбереженное во время безработицы начала 30-х годов, «после войны он снова принялся копить и занят этим до настоящего времени».

Действительность была неподвижной, сонной и бедной. Все осталось «как в XIX веке». Оказаться выброшенной в эти обстоятельства и эту среду — «с самого начала смертельно». «С самого начала тебя не слышат, сама ты все меньше способна слушать, разговоры с самой собой, раздувшиеся вены, бормотанье во сне, рак матки...»

Хандке как будто лишь фиксирует вехи одной судьбы. Но факты сами собой обретают глубокий смысл. Как замечает автор, он «составляет имеющийся запас общих формул для жизни женщины (заметим, что имеются в виду формулы, весьма характерные для взятой исторической эпохи. — Н. П.) с жизнью своей матери». Описывая стереотип, Хандке стремится разрушить стереотип идеальный — тезис о том, что судьба человека обязательно неповторима. С редко встречавшейся до сих пор в литературе доказательностью он вскрывает стереотипность на примере индивидуального случая.

А индивидуальной судьба его матери все же была. Натура, безусловно, более незаурядная, чем большинство односельчанок, она бросила дом, ушла в город, стала кухаркой в приморском отеле, страстно полюбила человека непримечательного, так и оставшегося ее единственной любовью, чтобы впоследствии с удивлением вспоминать свою способность к подобным чувствам.

А политика? Политические события? Шли тридцатые годы, Германия уже готова была развязать мировую войну: «Работа, развлечения, тяжело на душе, легко на душе, у Гитлера был приятный голос по радио». И это, и только это реакция на фашизм человека, научившегося самостоятельно действовать, а в какой-то мере и думать, реакция женщины, читавшей подраставшему сыну Достоевского? Хандке утверждает и соответствие описанного действительности, и распространенность подобной реакции. Писатель, сосредоточенный (вопреки самым противоречивым автохарактеристикам) на анализе связей частного сознания и идеологии, частного сознания и истории, Хандке предлагает задуматься над необходимостью пробуждения этого сознания, его ответственности за свои реакции. Если искать позитивное в этой страшной, жестокой, правдивой повести, то оно, конечно же, прежде всего в данной мысли, которая, может быть, и несет в себе сверхзадачу произведения. Иначе человек легко и без размышлений включается во «всемирный энтузиазм», раздувавшийся фашистской пропагандой, и «все до сих пор непонятное и чужое» выстраивается, наконец, в «вели-



кую взаимосвязь», поглощающую как пешку и бездумную жертву «маленького человека».

Хандке написал повесть о жизни своей матери. Он написал о том, что делает с человеком болезнь и старость, о его «животной покинутости», о низменном и страшном в нем самом и о высокотрагическом в этой жизни и в этом человеке. Написал о неповторимом в этой судьбе и о постоянном стремлении строптивой свободолюбивой натуры подстроиться под распространенный тип (тип молодой женщины довоенных лет, тип пожилой особы после войны), ибо так она обретала уверенность и спокойствие. Присоединение к большинству, стандартность поступков и мышления, стертость личности показаны им как опасность.

В повести 1970 года «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» предмет описания — современная повседневная действительность ФРГ. Страшное и драматическое в ней подано тоже как повседневное, потому что если отдельные ее выписки (убийство) и экстраординарны, то их причины и следствия принадлежат к категории распространенного и банального. Страшное таится в нестрашной действительности.

В один прекрасный день рабочему-монтеру Блоху, в прошлом известному вратарю, объявили, что он уволен с завода. Мотивы увольнения неизвестны, как неизвестны Йозефу К., герою романа Ф. Кафки «Процесс», мотивы его ареста. Но то, что человека могут уволить, не объявляя ему причин, — в современной действительности случай обычный. Он уже не пригоден для символических истолкований и не требует усилий постижения. По причинам весьма простым и очень реальным (ибо времени у него теперь сколько хочешь, а занятий нет) Блох начинает слоняться сначала по городу, а потом по маленькому местечку у самой границы. Случайно Блох заходит в кино, завязывает на языке заезженных штампов разговор с кассиршей, потом они едут к ней и после ночи и завтрака, мучимый тем, что будет мучить его потом всю повесть, — невозможностью завязать разговор, вернуть, вернее, найти хоть какой-то контакт в разговоре (он удается лишь на самом простом и конкретном уровне: «Где ты живешь? — Во втором районе») — неожиданно душист ее. Убийство совершается не в угаре страстей, не от избыточного соприкосновения людей друг с другом, а, напротив, от отчаянья изолированности.

Повесть отличается, как всегда у Хандке, почти навязчивой пристальностью взгляда, отчетливостью деталей, «лезущих» в глаза. Художественно это оправдано не только страхом человека, который боится преследований и ареста и поэтому постоянно озирается, но и его стремлением заглянуть хоть когда-нибудь глубже лица собеседника или, скажем, увидеть в незнакомой местности больше, чем известно заранее из туристского проспекта. Движения и поступки Блоха проходят мимо сознания людей, хоть он преступник, портрет которого уже

опубликован в газетах и должен, казалось бы, привлекать всеобщее внимание. Лишь куры сбегаются в огороде, куда он бросает через забор бумагу от бутерброда. Люди же лишены ответной реакции, даже когда лежат друг с другом в постели или сидят за совместной трапезой. В городке у границы, через которую он думает перебраться, Блох приглашает пообедать двух девушек-продавиц. О чем бы он ни заговорил, они тотчас переводят речь на свои обстоятельства и беседуют с ним о них как о ему ведомо знакомом. Человек замкнут в скорлупу своего существования. В свою очередь и для Блоха реальность отодвигается все дальше, видится сквозь сетку собственного одиночества и страха.

Творчество Петера Хандке, так же как и некоторых писателей его поколения, в критике неоднократно определялось термином «новый реализм». Не все книги молодых авторов (и прежде всего самого Хандке) заслуживают этого обозначения. И все же в 70-е годы молодая литература явно предпочитает безудержному экспериментаторству углубленное постижение жизни. По сравнению с традиционным реализмом, в котором общественная закономерность была растворена в неповторимости индивидуальных судеб, молодая литература изображает закономерность как некий покров, скрывающий индивидуальное, то есть самое приметное в облике современного человека. Понимая давление нивелирующей закономерности как современные типические обстоятельства, молодая литература достигает выразительности тогда, когда ей удастся показать пульсацию личности под этим покровом, когда несчастная жизнь сохраняет муку желаний.

В прозе последних лет Хандке находит порой облегченный способ решения этой художественной и общественной проблемы. Самим сюжетом он отрывает персонажей от затянувшихся их обстоятельств.

В 1975 и 1976 годах вышли повести Хандке «Час подлинных ощущений» и «Женщина-левша». В обоих произведениях рассказано о самоустранении героев из, казалось бы, прочно сколоченной, продуманной, выверенной жизни. Грегору Койшнигу, культуратташе при австрийском посольстве в Париже, однажды приснилось, что он совершил убийство. Эта фиктивная причина заставляет его почувствовать себя не таким как все, отщепенцем, аутсайдером и разом нарушает его механическое существование, как нарушает сложившуюся жизнь почти не мотивированное решение героини второй повести расстаться с мужем и жить в одиночестве. Личность пытается утвердить свое право на новое, непосредственное соприкосновение с жизнью бегством. Но бегство как таковое и одиночество остаются отвлеченной формулой существования, если они не заполнены тем, что снова готово поглотить личность — жизнью, людьми. В обоих названных повестях Хандке такого заполнения не происходит. Грегор Койшниг лишь чувствует руку ребенка и краски, запахи, свежесть мира. Гармония ге-



роини в «Женщине-левше» неустойчива и искусственна, как искусственны вновь связанные ею связи с людьми, как искусственна в целом эта изящная повесть.

Несколько ранее, в 1972 году вышла повесть Хандке «Короткое письмо на долгую разлуку». Характерная для прозы Хандке альтернатива фиктивной или истинной жизни связывается в ней с выбором между одиночеством, изолированностью или спасительными связями, рождающимися между людьми в простом и естественном существовании. В целом это повесть о муке покинутости, но и о возможности сохранить собственное лицо, отдав себя людям. Многие в сюжете кажется невероятным, почти фантастичным. Достоверна повесть лишь в описании состояний автобиографического героя. В этой своей части проза Хандке неоспоримо подлинна, а с другой стороны, представительна, ибо и герой и писатель Хандке — это, несомненно, типы. (В жизни Хандке типичен даже в своей наружности: в конце 60-х годов он носил длинные подстриженные под горшок волосы, брюки с широчайшим клешем, рубашки с броским рисунком, ничем не отличаясь от студенческого типажа тех лет.)

Действие происходит в США и начинается в отеле чужого для героя города. Повествование идет от первого лица, в котором постепенно угадываются черты автора. Мучимый одиночеством, тоской, бессмыслицей всего, что мелькает вокруг, герой звонит своей давней знакомой, и та предлагает ему отправиться в путешествие с ней и ее маленькой дочкой. В открывшейся череде дней героя успокаивает ритм жизни, в который он включается. Сборы, заботы о девочке, остановки в пути, обеды, ужины, беседы в доме «влюбленных» (мужа и жены, которые прожили в неомраченном счастье много лет) — все полно смысла, потому что включает «других» в обзор одного человека.

В душе героя и в повести в целом борются две идеи. С одной стороны, он панически боится быть подстриженным под общую гребенку и внутренне топорщится, ставя превыше всего свою индивидуальность (позиция, знакомая по прежнему творчеству Хандке).

Но, с другой стороны, в повести, как никогда ранее, чувствуется и обратное устремление — к устойчивости, определенности, общей для многих правде. Устойчивость привносится в повесть дружеской

открытостью, любовью. Ненависть влечет за собой неустойчивость, взрывы, метания.

В конце противоположные идеи сведены в один узел. После встречи с Юдифью, бывшей возлюбленной, проявившей по отношению к герою фантастическую изобретательность в ненависти (само имя героини — опознавательный знак: библейская Юдифь, убившая Олоферна), внезапно выясняется, что для вражды у людей меньше оснований, чем им кажется. Пара попадает к прославленному американскому режиссеру Джону Форду, уже старику. Наступает своего рода просветление: Форд рассказывает о человеческих судьбах и объясняет, что все его творчество питалось ими. Главное, по мнению режиссера, не отделять себя от других. «Мы» важнее «Я». Мысль автора, безусловно существенная для него, ищет здесь, как мне кажется, лишь повод для своего выражения. «Я не могу больше быть один», — пишет Хандке, и это ощущение — то живое и подлинное, что есть в произведении.

В многочисленных интервью П. Хандке последнего времени, в его дневниковых записях, собранных под названием «Вес мира» (1977), все чаще говорится о невозможности понимать жизнь как «тотальную негативность» (термин известного философа и эстетика Т. Адорно). Еще недавно бунтарь и ниспровергатель, ненавидевший клише и шаблоны, Хандке с ходом времени почувствовал и шаблонность еще недавно исповедовавшегося им самим абсолютного отрицания. «Отрицающая отрицание», он часто ратует теперь не только против ангажированности, но и против социально-критического значения художественного творчества вообще. Но не будем ловить на слове этого противника всякой окончательности и любой абсолютной ясности. Отметим лучше его желание воспринять традицию классики (Гёте, Г. Келлер). Присмотримся к изменениям, происходящим в самом его художественном творчестве.

Из книги в книгу Хандке пытается связать воедино два вопроса: проблему человеческой общности и проблему подлинного, исполненного смысла существования. Первое кажется ему теперь гарантом второго. Художественной убедительности этот писатель достигает тогда, когда искусственное, обезличенное существование сталкивается в его прозе «с шумом и яростью» жизни.

Н. ПАВЛОВА