



## Содержание

Введение.....	3
<b>Глава I. Творческая индивидуальность писателя как объект научного изучения</b>	
1.1. Проблема творческой индивидуальности в научной литературе.....	6
1.2. Формирование авторской идентичности Кобо Абэ.....	11
<b>Глава II. Роман-притча как проявление творческой индивидуальности Кобо Абэ</b>	
2.1. Творческая индивидуальность в романе «Женщина в песках».....	22
2.2. Творческая индивидуальность Кобо Абэ в романе «Чужое лицо».....	36
Заключение.....	50
Список используемой литературы.....	54

## Введение

В японской литературе писателю Кобо Абэ принадлежит особое место. Его творчество привлекает внимание прежде всего оригинальностью художественного видения. Именно поэтому каждая книга этого автора – являлась значительным событием в духовной жизни и не только для Японии, раскрывая новые грани бытия. Неверно, что все важнейшие темы давно уже исчерпаны мировой литературой и это неизбежно обрекает писателей на повторение. Достаточно хорошо изучен период становления писателя в работах исследователей С. И. Великовского, М. В. Воробьева, Т. П. Григорьевой, Л. М. Ермаковой, К. А. Ивановой, О. В. Коннова, А. Н. Мещерякова, П. В. Палиевского, Е. Л. Скворцова и многих других. Говоря о творчестве Кобо Абэ, критики находят черты модернистской литературы, часто сопоставляя при этом его романы с произведениями европейских писателей-экзистенциалистов.

Основная тема творчества японского романиста – одиночество человека, его часто бесплодные поиски смысла жизни и выхода из тупика. Именно это становится основным аргументом для причисления Кобо Абэ к ряду модернистских писателей. Произведения Кобо Абэ всегда несут на себе печать личностного авторского видения, ощущения многосложности жизни. Все созданное писателем отмечено пронизательностью художественного таланта, выражает индивидуальность его сознания, своеобразие стиля.

**Актуальность** нашего исследования определяется тем, что несмотря на многочисленные публикации произведений Кобо Абэ, вызывающих неизменный устойчивый интерес у читающей публики и у критиков, творческая индивидуальность японского писателя в практике литературного образования до сих пор не исследована в полном объеме.

**Материалом исследования** являются романы Кобо Абэ «Женщина в песках» и «Чужое лицо».

**Объектом** исследования является содержание и художественная форма романов японского писателя Кобо Абэ «Женщина в песках» и «Чужое лицо».

**Предметом** исследования является специфика творческой индивидуальности японского писателя Кобо Абэ.

**Целью работы** является выявление особенностей творческой индивидуальности японского писателя на примере романов «Женщина в песках» и «Чужое лицо».

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. исследовать проблему творческой индивидуальности в научной литературе;
2. рассмотреть специфику идей и концепций в текстах Кобо Абэ;
3. выявить и проанализировать особенности художественной формы романов «Женщина в песках» и «Чужое лицо».

**Методы исследования** – культурно-исторический, сравнительно-сопоставительный, структурно-типологический методы, а также элементы описательного метода.

Проанализировав исследования литературоведов по творчеству Кобо Абэ, мы обратили внимание на то, что в настоящее время отсутствует специальное исследование творческой индивидуальности японского писателя. Именно этим аспектом обусловлена **новизна** данного исследования.

**Научно-практическая значимость** работы состоит в том, что полученные результаты могут быть использованы при разработке элективного курса по истории зарубежной литературы XX века в старших классах общеобразовательной школы, а также как материал для научно-исследовательской работы учащихся. Кроме того нам видится возможность использования отдельных положений настоящей дипломной работы в рамках

основных лекционных курсов и спецкурсов для студентов-бакалавров филологических факультетов.

**Структура работы** состоит из Введения, двух глав, Заключения, Списка использованной литературы.

## Глава I

### Творческая индивидуальность писателя как объект научного изучения

#### 1.1. Теоретические основы проблемы творческой индивидуальности в научной литературе

Читатель ценит в любом авторе своеобразие его поэтического голоса, которое принято называть творческой индивидуальностью. Во второй половине 20 века появился ряд исследований, авторы которых изучают вопрос о творческой индивидуальности писателя. Это прежде всего работы М. Б. Храпченко, Л. Я. Зивельчинской, Б.О. Костелянца, Д.И. Кирноса. Каждый из литературоведов исследовал аспекты, которые влияют на формирование творческой личности писателя. Так по мнению Л.Я. Зивельчинской, на идентичность художника слова влияют талант, миропонимание, в основе которого лежит жизненный опыт писателя [Зивельчинская, 1962: 74].

Д.И. Кирнос считает, что в основе формирования творческого мышления лежит биографическая и психологическая обусловленность. Художественной личностью, на основе своей биографии уясняются законы жизни. Индивидуально неповторимое восприятие и воссоздание мира в создаваемых автором образах дает нам осмысление действительности [Кирнос, 1992: 45].

Понятия «творческая индивидуальность» и «личность писателя» М.Б. Храпченко трактуются как синонимы: «Творческая индивидуальность» – это личность писателя в ее важнейших социально-психологических особенностях, ее видение и художественное претворение мира...». Известным литературоведом были сделаны акценты, касающиеся самого существа творческой индивидуальности: к ним он относил индивидуальное видение мира, и талант писателя. В своей трактовке М.Б. Храпченко следовал

за Тургеневым, который в писателе ценил «свой голос», «свои собственные нотки», а так же оригинальность в способе мышления, в убеждениях и, конечно, в стиле [Храпченко,1975:74]. Как мы видим, мнения литературоведов в некоторых аспектах совпадают.

Спустя десятилетия, к вопросу творческой индивидуальности писателя обратился Н. Л. Лейдерман. Он исследовал проблемы идентичности художника слова, систематизировал опорные понятия и доступно в конспективной форме определил главные аспекты изучения этого феномена. Именно эта работа стала для нас основной методологической базой.

Во-первых, по мнению литературоведа, на формирование творческой индивидуальности влияет *биографический опыт* (социальная среда, воспитание, исторические обстоятельства, жизненные испытания). Он является и тем неисчерпаемым кладом, откуда писатель берет материал для своих произведений, а в еще большей степени – возбудителем тех умонастроений, духовных тревог и забот, которые заставляют писателя взяться за перо [Лейдерман, 2005: 11].

Во-вторых, *своеобразие психического склада* личности. Психический склад определяется, в первую очередь, типом мышления. Но вряд ли применимы к художественному творчеству принятые в психологии типологические характеристики (экстраверт – интроверт – амбаверт), здесь куда точнее и продуктивнее понятия «эпический, лирический или драматический», которыми традиционно обозначают основные роды литературы, а по существу они же и характеризуют те принципы отношения субъекта к объекту, которые, собственно, определяют, почему один писатель тяготеет к эпической объективности, другой – взрывается лирической субъективностью, третьему лучше всего даются драматические сюжеты. Несомненно, по мнению литературоведа, индивидуальность художника также определяется его темпераментом – эмоциональным тонусом, а также соотношением рационального и интуитивного начал [Лейдерман, 2005: 11].

В-третьих, по мнению Лейдермана, в творческой индивидуальности непременно скажется *мироотношение художника*. Именно мироотношение определяет всю систему ценностных ориентиров, которую художник осваивает и развивает в процессе обучения и самовоспитания. Конечно, в этот комплекс входят и философские идеи, с которыми у художника возникает «избирательное сродство». Но по самой своей сути – эстетической, «человекоцентричной», эмоционально-чувственной – мироотношение художника никогда не тождественно рациональным философским построениям, оно бывает именно сродни [Лейдерман, 2005: 12].

Четвертый фактор – это *культурно-эстетический фонд* писателя. Его составляют и культурные архетипы, освоенные чуть ли не с младенчества (с колыбельных песен, сказок и семейных преданий), и культурная среда, в которой происходило формирование личности, и круг чтения – корпус любимых и вызвавших наиболее сильное эстетическое впечатление книг, немаловажен также уровень образованности и сфера обучения (то, что теперь называют «профилем»). Все эти факторы так или иначе сказываются на формировании художественного сознания писателя, но в каждом отдельном случае удельный вес того или иного фактора в творческой судьбе писателя и даже в процессе создания того или иного произведения будет сугубо индивидуальным, «единичным» и «штучным». А главное – по отношению к творческой индивидуальности они стоят в позиции предпосылок. Возможности же их реализации зависят от одного абсолютно реального, но до немыслимости неуловимого фактора прямого действия, а именно – от художественного дара [Лейдерман, 2005: 13].

Есть немало свидетельств того, что личность художественного склада, как правило, выделяется повышенной эмоциональной чуткостью, отзывчивостью, которая порой проявляется в непосредственности и интенсивности душевных реакций на то, что происходит в окружающей действительности. Но следует подчеркнуть, что первоосновой (источником) чуткости именно художественной природы является изначально данная от

природы повышенная (по сравнению со «средним уровнем») эстетическая восприимчивость.[Лейдерман, 2005: 14].

Будучи тонким и чутким ценителем слова, писатель берет на себя миссию собирателя слов, их хранителя и дарителя. Другая составляющая творческого дара – это высокая, по сравнению со «среднестатистической», степень воображения. Даже любой троп есть следствие игры воображения.

Конечно, это требует от художника работы воображения – домисливания «по законам вероятности или необходимости» (как писал Аристотель) того, что происходит, или точнее – могло происходить, в душе человека. А для этого писателю надо поставить себя на место своего героя, вжиться в него. И, безусловно, еще одной составляющей творческого дара является повышенная способность выразить, проявить свои эстетические эмоции, свое эстетическое отношение к миру – «дар слова».

Существуют определенные критерии художественного дара. Одним из первых критериев является эстетическая содержательность и художественное совершенство созданного писателем образа мира. Всякое подлинно художественное произведение представляет собой целостный образ мира. Это не часть фрагмента реальной действительности, а «сокращенная Вселенная» – образ мироустройства, сконцентрировавший в своей образной плоти постигаемый писателем эстетический смысл человеческой жизни [Лейдерман, 2005: 16].

Именно этот условный виртуальный образ «сокращенной Вселенной» и есть особая система координат, посредством которой определяется ценностный смысл личности, ее духовной сущности, деяний и судьбы человека. Конечно, образ мира, возникающий в отдельном произведении, есть единичное воплощение индивидуального мирообраза писателя. Но ведь писатель не повторяет одну и ту же модель мира из произведения в произведение, он каждый раз творит ее заново, в чем-то меняя свой, скажем так – «базовый мирообраз», а иногда и радикально пересматривая свою прежнюю картину мира.

Творческая индивидуальность и талант писателя проявляются в том, как он устраивает эту «сокращенную Вселенную» в своем произведении. Творческая индивидуальность и талант писателя проявляются и в том, как он развивает конфликт и даёт ему эстетическое решение.

Идентичность творчества писателя начинается со своего, оригинального взгляда на окружающую действительность, своего, глубокого личного отношения к тому, что происходит вокруг – рядом и в большом мире. У писателя формируется стилевое и жанровое своеобразие на уровне целых стиливых и жанровых систем. Также творческая индивидуальность писателя проявляется и на уровне подсистем художественного произведения.

Далее литературовед отмечает, что в практике изучения творческой индивидуальности писателя особую остроту приобрели две проблемы. Проблема первая – отношения между биографическим автором и созданным им текстом. В последнее время распространилась опасная тенденция – трактовать произведение как материал для ознакомления с личностью писателя. Эта тенденция изменяет суть художественного творчества и меняет читательское восприятие. Поэтому, по мнению Лейдермана, биографию писателя возможно включить в анализ произведения, но только в тех пределах и в таком ракурсе, которые писатель задал непосредственно в своем тексте [Лейдерман, 2005: 18].

Для читателя существует только литературный текст, который и есть «органическое выявление художника». Таким образом, постигать творческую индивидуальность можно только через вчитывание в текст художественного произведения [Лейдерман, 2005: 19].

Вторая проблема связана с отношениями между Художником и Временем. Время писателя может совпадать или не совпадать с реальным временем. Объективные факторы, социальные и исторические обстоятельства, вступают в действие только тогда, когда они воспринимаются типом его мышления. Таким образом, характеризуя творческую индивидуальность, писателя крайне важно уловить и показать

тот «избыток вечности», который таится в произведениях писателя, посвященных даже самым животрепещущим проблемам его времени [Лейдерман, 2005: 20].

## **1.2. Формирования творческой индивидуальности Кобо Абэ как писателя**

Как отметил Н.Л. Лейдерман, идентичность творчества писателя начинается со своего, оригинального взгляда на окружающую действительность, своего, глубокого личного отношения к тому, что происходит вокруг. Мы попробуем разобраться, из чего же складывался индивидуальный взгляд японского писателя Кобо Абэ. Следуя за указанным выше литературоведом, проанализируем биографию и отыщем факторы, которые повлияли на творческую идентичность автора.

Как было уже отмечено выше, одним из важным фактором в формировании творческой идентичности исследователь называет биографический опыт писателя. Начнем с того, что Кобо Абэ родился в 1924 году в Токио. Отец будущего писателя работал врачом, и вскоре после рождения сына семье пришлось сменить место жительства, так как отец по долгу службы был откомандирован в Маньчжурию. Впоследствии отец писателя настолько преуспел на врачебном поприще, что возглавил медицинский факультет Мукденского университета. Казалось бы, судьба сына была предопределена, но внешняя покорность сына родительской воле оказалась обманчивой: мальчик видел свое будущее иначе, и не пошел по намеченному родителями пути. Хотя по настоянию отца, он поступил в медицинский институт и исправно посещал лекции [Ли, 2012: 12]. Как далее нам станет известно, знания, полученные в университете, проявятся в прозаических произведениях автора. Тело человека, так хорошо изученное

им в стенах вуза, станет одним из средств передачи ощущений и переживаний героя. Автор придумает язык тела.

Кроме всего, в студенческие годы наравне с литературой Абэ увлекался энтомологией, ездил в экспедиции, изучая редких насекомых, выступал на солидных конференциях. Ему пророчили блестящую научную карьеру, однако литература и здесь одержала победу. Вместе с тем исследования молодого Абэ нашли отклик в романе «Женщина в песках». Главный герой, профессор-энтомолог, отправляется в экспедицию, чтобы изучать привычки муравьиных львов, расставляющих в песках свои ловчие ямы, и сам не замечает, как попадает в одну из них, только вместо хищного насекомого его ждет куда более серьезный противник – сама судьба... [Ли, 2012:4]. Когда настало время делать выбор между литературой и обеспеченным медицинским будущим, тихий и рассудительный Кобо Абэ, прежде чем навсегда порвать с медициной, в 1947 году решил испытать судьбу, отважившись издать за свой счет первые литературные опыты – поэтический сборник «Анонимные стихи», пропитаны воспоминаниями о малой родине, а также повесть «Гимн стены». Этой повестью вскоре заинтересовались токийские издатели. Удачный писательский дебют окончательно решает судьбу студента медицинского университета. Кобо Абэ намеренно проваливает выпускной экзамен, тем самым не оправдав надежды родителей на медицинское будущее своего сына [Ли, 2012:]. Пристрастие Абэ к литературе берет верх в определении дальнейшей судьбы будущего писателя. Еще находясь в родительском доме, мальчик увлекается чтением Гоголя, Достоевского. Как-то в беседе с Т.Н. Федоренко писатель признается: «Я давний поклонник русской литературы. Еще в школьные годы я был покорен творчеством двух гигантов русской литературы - Гоголя и Достоевского. Я прочел почти все написанное ими, и не один раз, и причисляю себя к их ученикам» [Федоренко, 1982:12]. Особенно большое влияние, по мнению писателя, оказал на него Гоголь. Переплетение вымысла и реальности, из-за

чего реальность предстает предельно ярко и впечатляюще, появилось в произведениях Абэ благодаря Гоголю, научившему его этому[Федоренко,1982:12]. Таким образом, фантастический мир гоголевских повестей и рассказов способствовал созданию необычного мира и в романах японского писателя. Это, например, мир деревни в романе «Женщина в песках».

Следующим фактором, влияющим на творческую индивидуальность, по мнению Н.Л.Лейдермана, является психический склад личности писателя. Кобо Абэ проявил себя и как лирик, «Анонимные стихи», и как автор прозаических произведений: «Человек-ящик», «Соженная карта», «Глиняные стены», и др. Известен Абэ и как драматург, и как сценарист: со своей театральной группой он не раз отправлялся в гастрольное турне. Его пьесы «Человек, превратившийся в палку», «Друзья», «Призраки среди нас» известны зрителю на всех континентах.

Несомненно, такая многогранность творчества – это следствие нестандартного типа мышления писателя, который в свою очередь зависит от психического склада личности. Как указывалось выше, Кобо Абэ был спокойным и уравновешенным человеком – людей такого склада называют интровертами. Интроверсия считается врожденным качеством психики, оно характеризуется направленностью личности на себя, или даже внутрь себя. Как-то Абэ признался: «Не люблю людей. Я — один. И преимущество мое в том, что в отличие от многих я хорошо это понимаю».[Абэ, 1965:57]

Биографам всегда было трудно, описывать жизнь Кобо Абэ - она лишена каких-либо ярких событий. Образ жизни он вел замкнутый, людей посторонних к себе не допускал, не общался с журналистами, жил настоящим затворником. Потому его темы - это отчуждение, безысходность и трагическое одиночество во враждебном человеку обществе. Интроверты, как правило, немногословны - это мы можем наблюдать на примере героев

романов Кобо Абэ - в произведениях много внутренних монологов. Герои рассуждают о смысле своей жизни, о взаимоотношениях с обществом, находятся в поиске своего Я. «Я убежден, - говорит герой романа «Чужое лицо» - что в жизни человека лицо не должно занимать такое уж большое место. Значимость человека в конечном счете нужно измерять содержанием выполняемой им работы, и это связано с уровнем интеллекта, лицо же тут ни при чем. И если из-за того, что человек лишился лица, его общественный вес уменьшается, причиной может быть лишь одно - убогое внутреннее содержание этого человека.»[Абэ, 1998: 45].

Источники таких мыслей героев стоит искать в философской теории Хайдеггера. Эта теория сформировалась в ответ на пессимистические взгляды на бытие, существование и жизнь, в противовес идеям, провозглашающим счастье в жизни. Мартин Хайдеггер считается классиком философии экзистенциализма, которой в свое время занимались Кьеркегор, Хайдеггер, Сартр, Камю, Бердяев. Их взгляды и концепции различны в выводах, но имеют общую смысловую окраску. Экзистенция по Хайдеггеру - это бытие, к которому человек сам себя относит, наполненность бытия человека конкретикой. Жизнь человека в том, что ему принадлежит и что есть для него сущее. Бытие человека происходит в окружающем мире. Это бытие состоит из «бытия с другими» и «бытия самого себя». «Бытие с другими» поглощает человека, превращает его в такого как все, обезличивает его. Поэтому человек, желая оставаться самим собой, должен противостоять «другим». Только в этом случае он будет свободен. Отстоять свою идентичность в поглощающем мире - главная проблема человека.[Корнеев,2001:167]

Философия экзистенциализма рассматривает три стадии человеческой жизни: неподлинное существование, пограничные ситуации, подлинное существование. Неподлинное существование – это существование человека, лишённого индивидуальности, где в обществе процветает стандарт, где

человек одинок, отчужден. Наука также не имеет ценности для мировоззрения-научное мировоззрение абстрактно, безлично. Это ведет к пессимизму, а порой заканчивается весьма трагично. Смысл такого существования осознается в пограничных ситуациях. Это такое психологическое ощущение, когда человек чувствует, что жизнь прошла зря... УМ.Хайдеггера такая ситуация возникает из-за страха смерти, у Сартра это возникающее состояние тошноты, его роман так и называется «Тошнота»; это и состояние скуки у А. Камю, особенно ярко проявившееся в повести «Посторонний». Эти пограничные ситуации могут стать предпосылками для постижения экзистенции. Их может пережить каждый человек в своей жизни несколько раз, а может и не раз. Пограничная ситуация не дает выхода, выход человек ищет сам. Философы по-разному определяют выходы из пограничной ситуации: для Кьеркегора – это обретение веры, для Сартра и Камю – это уйти в повседневность и «забыть свой день». [Корнеев,2001:169]

Подлинное существование - это ситуация в соответствии со своей истинной сущностью. Главное для человека, согласно экзистенциализму, заглянуть в себя, постичь свою экзистенцию «изнутри».Экзистенциализм поднимает ряд важных проблем: проблема сущности индивидуального Я; роль эмоций в жизни человека; место человека в обществе; проблема свободы личности и межличностного общения.

В философском и в интеллектуальном мире Европы накануне Второй мировой войны престиж М. Хайдеггера был невероятно высок. Его укорененность в классической традиции европейского философствования и приверженность традиционным ценностям создавали тот тип мыслителя, который был востребован обществом той поры, по крайней мере обществом Германии, и, как оказалось позднее, так же и Японии. Как известно, именно философские взгляды формируют мироотношение писателя. В свою очередь мироотношение определяет систему ценностей: гармония человека и природы, коллективистское самосознание, осознание

мира и своей роли в нем. Мироотношение писателя – это еще один фактор, влияющий на творческую идентичность [Корнеев, 2001:172].

Следующим важным фактором, влияющим на творческую индивидуальность называют культурно-эстетический фон. Будучи еще студентом медицинского университета, Абэ заинтересовался творчеством популярного в то время австрийского поэта и писателя Райнера Рильке, главное для которого отражение внутреннего мира человека через внешнее восприятие вещей. Стихотворения о вещах («Ding-Gedichte») близки к восточной «созерцательной» поэзии. Вещи становятся посредником между человеком и окружающим его миром, человеком и человеком. Рильке заставляет читателя пристально всмотреться в обычные вещи, ведь если человек перенесет свой внутренний мир на внешние вещи, то они обретут право на самостоятельное бытие. У каждой вещи тогда появится свое чувствование, своя история. И предмет, вещь, станет, по Рильке, своего рода моделью мироздания: раскрывшись человеку, он при этом останется непроницаемым [Лилеев, 2003:58]. В сборнике «Анонимные стихи» очевидно влияние на молодого поэта поэзии Рильке.

Среда, в которой формировалась творческая личность писателя, была весьма противоречивой: сказались поражение Японии во Второй мировой войне, и последующая ее оккупация. В это время в литературе наступает новый период. Обозначаются три течения: традиционное, демократическое и «сенгоха» («послевоенная группа»).

Писатели старшего поколения относили себя к первому течению. В поисках устойчивых ценностей, которые были неподвластны закону времени, они обращались к традициям многовековой национальной культуры. Их произведения были пропитаны лиризмом, красотой национальной природы, классическим представлением о прекрасном, описывались воинские традиции: Дзюнъитиро Танидзаки «Мелкий снег», повести Ясунари Кавабата «Тысяча журавлей» и «Старая столица». Трилогия «Патриот» Юкио Масима.

Демократическое течение возглавляла группа писателей, в которую входили Корэхито Курахара, Юрико Миямото, Сигэхару Накано. Они писали об ответственности людей за судьбы мира, об идейно-нравственных исканиях японской интеллигенции 30- 40 –х годов. В декабре 1945 года на основе этого течения было учреждено общество новой японской литературы («Синнихонбунгакукай» ). Знаковыми произведениями стали романы Ю. Миямото «Два дома» и «Вехи», роман «Белый обелиск» Томодзи Абэ, «Лабиринт» Яко Нагами [Чегодарь, 1985:158]

Течение «сэнгоха» представляли писатели разных идейно - эстетических направлений. Их объединяло отрицание идеализма и традиционализма во имя утверждения человеческой личности. В творчестве видных его представителей прослеживались реалистические тенденции: повесть Сехэй Оока «Огни в поле», романы Хироси Нома «Зона пустоты». Отчаянием и непринятием общественных идеалов наполнены повести Осаму Додзай «Утрата человека» и «Заходящее солнце». Разные идейно – эстетические взгляды определили и разные темы произведений. Одни из них, используя приемы западного модернизма, писали о человеке современности, другие проповедовали культ жестокости и насилия: «Солнечный сезон» (1955) Синтаро Исихара, роман «Скорпион» (1963) Юмико Курахаси. Кроме того писатели этой группы изображали «душевное состояние людей, переживших войну и жестокую реакцию. Герои их произведений - изломанные люди, утратившие веру в жизнь, но с надеждой на то, что им удастся найти то, ради чего стоит жить. Все это давало основания соотносить их произведения с литературой «потерянного поколения» на Западе. Писатели «сэнгоха» искали идейную опору в философии экзистенциализма. [Чегодарь, 1985:161]. Все это нашло отражение в раннем творчестве Кобо Абэ. Он тоже относит себя к новому поколению писателей.

Исследователями отмечено, что Кобо Абэ в этот период не перестает интересоваться творчеством Ясунари Кавабата, знакомым ему еще с юношеских лет. Писателю близко творчество Ясунари Кавабата, так как оно

следует традициям многовековой национальной литературы Японии, неотделимой от философии буддизма. Учение дзэн, приверженцем которого он являлся, помогло Кавабате открыть тайну классического понимания красоты, а также найти ответы на многие вечные вопросы бытия: что такое жизнь? В чем тайна смерти? В чем суть прекрасного? Обладая удивительным даром художника, Ясунари Кавабата научился видеть мир глазами ребенка и принимать решения человека, умудренного жизненным опытом. Решительно не принимая равнодушие и цинизм, отвергая использование какой-либо власти для подавления человеческой личности, писатель создает в своих произведениях удивительный мир, где нет места злу и насилию, где царит великая любовь, побеждающая страх смерти, и человек — венец творения всего земного [Федоренко, 1978: 157]. Литература по-разному влияет на личность писателя, и к тому течению, к которому он примыкает формирует его творческие взгляды..

Поиски себя как писателя у Кобо Абэ начались с фантастических произведений. Наиболее значительное его произведение того периода «Стена. Преступление S. Кармы». По мнению М.Ю. Анцыферова повесть Кобо Абэ несет на себе печать влияния Ф. Кафки и напоминает его повесть «Превращение». «Это не самостоятельное произведение, а всего лишь имитация» [Анцыферов, 2013: 148]. Но повесть была высоко оценена в литературных кругах Японии. По своему сюжету произведение напоминает «Путешествие Алисы в Стране Чудес».

В 1950 году Кобо Абэ опубликовал рассказ «Красный кокон», который определил тоже как фантастический, но фантастика в рассказе совершенно иного свойства: сначала повествование ведется в реалистической манере и чем-то отдаленно напоминает «Голод» Кнута Гамсуна. Абэ рассказывает о бездомном бродяге, недоумевающем по поводу своей бездомности. Герой рассказа о своем положении рассуждает философски: сегодня для него важнее не найти ночлег, а ответить на вопрос, почему его нет. Разрешая этот вопрос Абэ вводит фантастический элемент: шелковистая нить, которую

герой вытягивает из прорехи своего ботинка, оказывается ничем иным, как плотью героя, постепенно разрушая которую, бездомный переходит в состояние кокона. В этом рассказе автор использует метафору отчуждения: живой человек становится опредмеченной идеей. В произведении наравне реалистичностью автор использует фантастическое разрешение, лишь подчеркивает безысходность. [Анцыферов, 2013:151]

Продолжая исследовать творчество писателя, мы отмечаем, что в этот период фантастика занимает значительное место в его работах. К таким произведениям относится и следующая его работа - повесть «Четвертый ледниковый период». Объясняется это тем, что писатель принадлежит к тому ряду художников, для которых фантастика оказывается жанром, посредством которого удается раскрыть внутреннюю сторону социальных, психологических явлений глубже, чем в реалистической форме, и автору это удается сделать через изменение действительности. Через всю повесть проходит одна главная мысль - тревога за ближайшее будущее человечества. И эта тревога вполне обоснована, если учесть состояние нации после известных событий. [Анцыферов, 2013:153]

Подводя итог нашим исследованиям творческого периода 50-х годов, мы отмечаем, что в этот период автор находится в творческом поиске, его заботят социальные и психологические процессы, которые происходят в обществе, автор искренне переживает за будущее нации. Мир произведений писателя - мир фантастики, посредством которой автор пытается вскрыть проблемы общества.

Постепенно отходя от мира научной фантастики, Кобо Абэ обращается к иным формам своих произведений, вероятно, для того, чтобы в реалистичной форме, более близкой читателю, показать круг проблем, так волнующих писателя. Ведущей проблемой становится проблема личности. В творчестве писателя открывается новый период, который принес ему всемирную славу. Далеко за пределами Японии стали известны работы Кобо Абэ – одного из

лидеров послевоенного авангарда. Основная тема его творчества – поиск человеком собственной идентичности.

По признанию литературоведов, Мустояровой А.Т., Конновой О.В., Злобина Г. и др., в этот период писатель тяготеет к роману- притче, тем более, что в литературе XX века популярность притчевых форм начинает расти. Интерес писателя обуславливается скрытыми возможностями формы художественного произведения в отображении действительности, да и содержательная сторона притчи тесно перекликается с основными положениями философии экзистенциализма, ведь к этому времени притча существенно изменилась - она стала авторской - , но сохранила ряд черт: двуплановость, философичность, моральный урок, изначально заложенный в притче, остались неизменными.

Романы Кобо Абэ можно читать по-разному – как повести и как притчи. Притчи Кобо Абэ так же парадоксальны, как просты его повествования. Множественность решений, тщательно взвешиваемых автором, иногда раздражает, вызывает внутренний протест – так же, как и раздражает неприглядная, натуралистическая, до ощущения скрипа песка на зубах, предметность. [Злобин, 1988: 5].

Произведения Абэ всегда несут на себе печать личностного авторского видения, ощущения многосложности жизни. Все созданное писателем отмечено пронизательностью художественного таланта, выражает индивидуальность его сознания, своеобразие стиля. Далее мы попробуем разобраться, в чем же заключается индивидуальность его сознания, своеобразие стиля, на примере романов «Женщина в песках » и «Чужое лицо».

Таким образом, изучив и проанализировав научную литературу и биографию японского писателя Кобо Абэ, мы пришли к следующему выводу: на формирование творческой личности писателя повлияли такие факторы как биографический опыт писателя, включающий в себя социальную среду, воспитание и образование, жизненные испытания; культурно-эстетический

фон; своеобразие психического склада писателя; мироотношение и талант писателя, проявляющийся в умении образовать пространство произведения, художественной поэтичности слова писателя.

В формировании творческой личности писателя особое значение имело поражение Японии во второй мировой войне и послевоенная оккупация, повлекшая за собой упадок, изменение настроения в обществе, пессимизм и неверие в лучшее будущее.

На мироотношение писателя повлияла философия экзистенциализма, представленная классиком течения М. Хейдеггером, и писатели, разделяющие эту философию: Камю, Сартр, Кафка. В то же время, свою роль сыграла классическая литература, то есть произведения японского писателя Ясунари Кавабата, в которых отражены национальные традиции, природное равновесие, определяющееся учением буддизма «Инь Ян».

Не меньшее влияние оказала и поэзия австрийского поэта Р.М. Рильке. Поэзия Рильке – это одиночество, усталость, тоска по прошлому, отстранение от индустриального города.

Из русских литераторов такое влияние оказали Ф.М.Достоевский, Н.В.Гоголь. Эта литература обусловила соотношение фантастического и реального мира, например, в романе «Женщина в песках» деревня затеряна среди песков, туда нет дороги, кругом только песчаные дюны; выявила проблему «маленького» человека, бесконечно сопротивляющегося обществу. У Достоевского Абэ заимствует психологизм, для которого характерна сосредоточенность на своих мыслях. Эти свойства личности определяют увлеченность автора философией экзистенциализма.

Талант, как еще одно проявление творческих особенностей писателя, обуславливает выбор темы. Основной темой писателя романиста является одиночество человека, его, порой, бесплодные поиски смысла жизни, выхода из тупика.

## Глава II

### **Роман-притча как проявление творческой индивидуальности Кобо Абэ «Женщина в песках» и «Чужое лицо» как разновидности романа- притчи**

#### **2.1. Творческая индивидуальность Кобо Абэ в романе «Женщина в песках»**

В творчестве Кобо Абэ важную роль играет роман-притча. Чтобы дать современное определение роману-притче, мы обратились к литературным словарям и не обнаружили четкой трактовки. Литературоведы в своих суждениях о романе-притче высказывают различные мнения. Одни считают, что это повествование в иносказательной форме, содержащее нравоучение, другие считают, что это аллегорическое повествование в форме нравственного поучения. Притче обычно присуща философская или религиозная тематика. Она черпает свой художественный материал из человеческой жизни.

Исторически понятие «притча» много раз изменялось. Самые первые притчи были изложены еще в Библии. Затем для большей доходчивости в притчу включают образные истории. Долгое время притча как жанр литературы не развивалась, но в конце XIX – начале XX в. она возникла в современном своём виде. Некоторые видные писатели увлеклись стилевыми особенностями притчи – не нужно было заниматься тем, чем занималась художественная проза: описывать обстановку, характеры героев, развитие сюжета. Всё внимание можно было сосредоточить на интересующей морально-этической проблеме [Проскурина, 2014:83].

За рубежом притчу использовали для выражения своих философских взглядов Кафка, Сартр, Марсель, Камю, Голдинг. Популярность притчевых форм в литературе XX столетия обусловлена рядом причин, среди которых: повышенный интерес писателей к скрытым возможностям формы

художественного произведения и тяготение к условным формам отображения действительности, увеличение стихийности, хаотичности, бессюжетности повествования, при котором притча становится неким инструментом структурирования повествовательной ткани произведения. Содержательная сторона притчи тесно перекликается с основными положениями философии экзистенциализма [Проскурина,2014:85].

Как правило, философские проблемы притчи скрываются за незатейливым сюжетом произведения. Писатель создает ограниченное пространство и «помещает» в него своего героя. У Голдинга в «Повелителе мух» - это остров, у Хемингуэя – море, у Кобэ Абэ – пространство, ограниченное ямой, куда случайно попадает герой.

Тематический диапазон притч разнообразен – это и непонимание между людьми («Маленький принц»), и проблема победы и поражения («Старик и море»), проявление скрытых способностей человека («Повелитель мух») и проблема осмысления своего я.

Основная тема творчества японского романиста – одиночество человека, его часто бесплодные поиски смысла жизни и выхода из тупика.

На примере романа «Женщина в песках» рассмотрим особенности романа-притчи в изложении Кобо Абэ.

Однажды, августовским днем учитель биологии Ники Дзюмпей, увлекающийся энтомологией, берет отпуск и отправляется на морское побережье в поисках необычных насекомых, которые живут в песке. Опоздав на автобус, он отправляется в ближайшую деревню, чтобы там провести ночь, а утром вернуться в город. Деревня оказалась затерянной в песках. Он доходит до крайней лачуги и просится у старика на ночлег. Старик определяет его к одинокой женщине, жилище которой находится на дне песчаной ямы. Утром, проснувшись рано, герой обнаруживает, что веревки, по которой его вчера спускали в яму, нет. Так герой попадает в ловушку, из которой на протяжении всего романа пытается выбраться.

В начале романа герой пытается сопротивляться положению вынужденной изоляции. Но все попытки противостоять абсурдности существования – постоянно вычерпывать песок, разбиваются об однообразную логику женщины, молчаливо ждущую, когда Ники привыкнет, об ее податливость и согласие. «Да, песок не особенно пригоден для жизни». Исступлённые попытки героя найти выход – не увенчались успехом, и Ники смиренно покоряется. Оказывается, он не первый и не последний путник, которого спускают в яму - копать ради того, чтобы следующей ночью отвоевывать у песка то же самое место. Не теряя надежды выбраться на свободу, герой строит ловушку для ворон и называет ее «Надежда». Вскоре Ники Дзюмпэй обнаруживает, что из песка можно извлекать воду.

Вода в романе олицетворяет саму жизнь, способность человека к возрождению. Неслучайно Ники Дзюмпэй обнаруживает воду потому, что он не сломился, не подчинился обстоятельствам, а продолжал сопротивляться. Он видит, что спасение от всепоглощающего песка скрыто в нем самом. Всепроникающий, подчиняющий себе человека и его жизнь песок – это общество, закабаляющее человека. Но именно движение песка, его давление заставляет, наконец, человека бороться и порождает сопротивление. Именно поработавшее воздействие общества заставляет человека в один прекрасный день восстать и оказать ему сопротивление. Так же как вода (символ возрождения) была найдена героем в песке (подавляющем человека начале), так же и в недрах самого общества можно найти путь к спасению человека, его личности. Этот элемент общества, скрытый в нем самом – человек, который захочет жить иначе и сумеет изменить собственную жизнь. И образ такого человека создает Кобо Абэ в своем творчестве [Гривнин, 1998: 158].

Пусть героям Кобо Абэ не всегда удастся найти выход из создавшейся ситуации, но само их стремление преодолеть бессмысленность существования многого стоит. К. Рехо отмечает, что «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» [Григорьева, 1993: 39]. Следует отметить, что различие это кроется не только в разнице творческих позиций писателей, но и в типе героя. Если отчуждение героев писателей-экзистенциалистов во многом добровольное, то тотальное одиночество героев Кобо Абэ вызвано отторжением обществом человека. «Нетрудно заметить, – пишет Г. Злобин в предисловии к роману Кобо Абэ, – 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» [Злобин, 1988: 6].

Однако, черпая из арсенала экзистенциалистской литературы, Кобо Абэ 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 Кобо Абэ тоже безмерно одинок, но не из-за абсурдности человеческого существования вообще, а в силу обстоятельств вполне конкретных и в своей основе социальных» [Коннова, 2015: 23].

Говоря о влиянии западного экзистенциализма на Кобо Абэ, нельзя не сказать и о тесной связи его творчества с японской литературной традицией. От японской традиции берет начало высокая степень насыщенности произведений Кобо Абэ символикой. В древнейшем памятнике японской литературы антологии «Манъёсю» (составлена в VIII веке) и в романе Кобо Абэ «Женщина в песках» используются символы песка и воды. Ветер и волны, несущие песок, в песнях древнего памятника стали символами стихий, несущих земледельцу гибель. Песок у Кобо Абэ так же выступает символом, несущим опасность гибели и требующий борьбы, сопротивления

человека. Кроме того, автор наполняет этот символ новым современным содержанием.

Многозначное использование символа песка превращает роман Кобо Абэ в иносказательное повествование. Песок в романе – не только символ, он выступает героем произведения. Песок – это символ общества, все и всех подчиняющего себе. Символ песка позволяет писателю показать негативные стороны действительности, скрывающиеся за привычными явлениями и образами. Изучая песок, Ники Дзюмпэй обнаруживает новые для себя свойства этого вещества: «Бесплодность песка, какой она представляется обычно, объясняется не просто его сухостью, а непрерывным движением, которого не может перенести ничто живое. Как это похоже на унылую жизнь людей, изо дня в день цепляющихся друг в друга» [Луцкий, 1986: 128]. Песок в деревне подчинил себе людей, их образ жизни и мыслей, распорядок дня, сам характер взаимоотношений между людьми. Так же и общество подчиняет себе человека, и если он не находит в себе силы сопротивляться этому влиянию, как это делают жители деревни, то человек гибнет.

Песок – быстротечен, течет словно время. Каждая песчинка – это день, час, секунда. Серость поглощает нас – «убиваем время». Люди перестают быть людьми, становятся «насекомыми», существование человека обретает смысл в бесполезном труде, копании песка. Люди мирятся с такой жизнью. «Три дня нищий – нищий навсегда», то есть жители деревни уже не мыслят о другом существовании.

Сюжет у Абэ органично связан с «ядром» метафоры – песком. Главным символом романа является песок, и, чтобы раскрыть его смысл, необходимо обратиться к его расшифровке. В словаре символов Джека Тресиддера песок – это «по очевидным причинам, символ множества. В бесплодных, засушливых регионах, особенно на севере Африки и Ближнем Востоке, песок заменял воду при мытье и чистке посуды и помещений и поэтому ассоциировался с очищением. В более общем значении он символизирует

неустойчивость, уничтожение, разрушение и течение времени (ассоциация с песочными часами)» [Тресиддер, 1999: 30]. Именно такой образ песка и изображает Кобо Абэ в романе: «Такие же потоки песка погребали, поглощали процветающие города и великие империи» [Гривнин, 1998: 12]. Он практически разрушил деревню, в которую попал герой романа, это разрушение проявляется в том, что герои и жители деревни, чтобы остаться в живых и чтобы сохранить деревню, должны постоянно бороться с песком. В такой ситуации человек становится частью песчаной местности, самой песчинкой: «Он рисовал в своем воображении движение песка, и у него уже начинались галлюцинации – он видел себя самого в этом нескончаемом потоке» [Гривнин, 1998: 14]. Изначально мы видим песок в виде модели песок – враг, что передаёт нежелание героя принимать действительность. Однако дальше всё чаще через модели песок – вода, песок – предмет быта, автор показывает, что герой постепенно смиряется со своей участью и принимает свою жизнь такой, какая она есть.

Метафора песка-реальности в ее обобщенно-экзистенциальной многоаспектности, разворачиваясь в картину, обретает новые смысловые значения не только благодаря присущим образу свойствам (как мотивы «движения» и «бесформенности» песка). «Я» героя – активное начало в романе, «песок» дается в личностном эмоциональном и интеллектуальном восприятии, и роль его возрастает по мере развития романских событий.

Мужчина чувствует враждебность песка, «который, как наждак, точит кончики нервов», а во время работы «поглощал все силы». Это страшная губительная сила. «Сколько бы ни говорили, что песок течет, но от воды он отличается, – размышляет мужчина. – По воде можно плыть, под тяжестью песка человек тонет...» [Коннова, 2015: 24]. Или песок засасывает, подобно болоту, что ощутил на себе Ники Дзюмпэй, угодив во время побега в песчаную трясины.

Отношение мужчины к песку постепенно меняется, влияя на смысловую суть этого образа. Раньше, в прежней своей жизни, Ники

Дзюмпэй заигрывал с идеей песка, высказывая желание самому «стать песком». И теперь, в «яме», это становится реальностью. Мужчина начинает «видеть все глазами песка» [Абэ, 1998: 27]. Его вечному движению подчиняется ощущение пространства, которое замкнуто в круговращении, чему удивляется Ники Дзюмпэй, слыша от женщины о перемещении домов в деревне, подобном песчинкам. Но убеждается в этом во время побега, когда пытается покинуть деревню, но неизменно оказывается в той же деревне. И это вызывает оправданную ассоциацию с замкнутостью лабиринта, идея которого, полагает Т. П. Григорьева, как и «абсурдности, безнадежности существования», пронизывает романы Абэ: «Мир – лабиринт, внешний и внутренний, вырвавшись из одной ситуации, человек попадает в другую, не менее, если не более страшную» [Григорьева, 1993: 47]. Песок в романе Абэ становится и мерой времени. В начале пребывания в «яме» оно для Ники Дзюмпэя измеряется днями, неделями, месяцами, а затем сведено к однообразным ночам и неделям песка.

Полезность песка – новый и предытоговый смысл метафорического образа. Приспосабливаясь к жизни в «яме», мужчина использует в своих целях свойства песка и делает поразившее его открытие: «Песок – огромный насос» [Абэ, 1998: 39], он может добывать воду – источник жизни в песках. Это и ведет к кульминационному моменту в развитии метафоры: «Перемены, происшедшие в песке, были в то же время и переменами в нем самом. В песке вместе с водой он словно обнаружил нового человека» [Абэ, 1998: 46].

«Новый человек» – это рождение иного «я», суть которого выявляет метафора песка. Хотя человек и заявляет, что «приспособляться можно только до определенного предела» [Злобин, 1988: 7], герой Абэ приспособился полностью, переориентировался на новое существование. Он только тешит себя иллюзией побега, что равносильно обретению свободы, на самом деле подчинился воле людей деревни и воле обстоятельств. Произошло обезличивание: Ники Дзюмпэй стал просто «мужчиной» – в песках.

Если песок предстаёт в романе как символ негативного, то, противопоставляясь ему, существует и символ возрождения – вода. Также согласно определению Дж. Тресиддера, «вода – древний универсальный символ чистоты, плодородия и источник самой жизни. Во всех известных легендах о происхождении мира жизнь произошла из первородных вод, женского символа потенции, лишенной формы. В общем смысле вода – эмблема всех жидкостей в материальном мире и принципов их циркуляции (крови, сока растений, семени), растворения, смешения, сцепления, рождения и возрождения» [Тресиддер, 1999: 12]. И песок, и вода по природе своей являются символами очищения, но помимо этого песок заключает в себе еще и символ разрушения, а вода – это символ жизни. В данном романе выражено ясное противопоставление воды и песка: если песок и может существовать без воды, то в романе Абэ Кобо вода без песка не может: песок есть и на дне бочонка с водой, и в жидкой похлебке, а чтобы получить воду, нужно копать песок. Кроме того, в романе проявляется и такие символы как, песок – мужское начало, вода – это женское начало. Мужчина выступает разрушителем: то он противится отгрести песок, то он устраивает погромы в доме. Однако, с другой стороны, мужчина – это источник воды для женщин: за совместную работу им дают больше воды, к тому же мужчина сам изобретает способ добычи воды из песка. В романе раскрывается миф – женское начало «воды» произошло из мужского начала «песка».

Движение романских событий и эволюция героя не только синхронны развитию этого образа, но предопределяются им. Логика развертывания образа – от физического ощущения песка, его научного определения и постижения его природы к вовлеченности в жизнь песка. Эта логика одновременно предполагает изображение песка и его художественное осмысление на разных уровнях. Соединяя в едином натуралистическом образе описание и физические ощущения, Абэ достигает эффекта предельной осязаемости песка: «Он поспешно вскочил. С лица, с головы, с груди шурша

посыпался песок... Из воспаленных глаз безостановочно текли слезы, как будто по векам провели чем-то шершавым. Но одних слез было недостаточно, чтобы смыть песок, забившийся во влажные уголки глаз» [Мустояпова, 2010: 56].

Одновременно возникает картина «вечно движущегося песка», сопровождаемая обобщением: «В движении его жизнь». Бесформенный, всепроникающий и все разрушающий, песок уничтожает чувство реальности. «Реально лишь движение песка», и, «если смотреть сквозь призму песка, все предметы, имеющие форму, нереальны» [Палкин, 2010: 245]. В переходе от конкретного свойства к абсолютному обобщению – песок как истинная реальность – заключена метафорическая трансформация образа. Сближая песок и реальность (в широком смысле слова), писатель упраздняет последнюю. Теперь действительность – это песок [Скворцова, 2015: 153]. И это сближение и взаимозаменяемость фиксируются самим Абэ, герой которого еще в прошлой своей жизни внезапно задается вопросом: «...разве мир в конечном счете не похож на песок?» [Мустояпова, 2010: 57].

С первых же страниц романа автор погружает нас в стихию борьбы человека за утверждение в жизни, в стихию спасательного круга. Ники видел в главной героине только женщину. Она же сначала видела в Ники рабочую силу и улучшение условий существования: «больше рук – больше песка, больше песка - больше воды», позже в Ники женщина видит мужа. И все это благодаря ее кротости и молчанию. Он и она оказываются наедине друг с другом, отрезанные от всего мира непреодолимой стеной песка. Мудрость женщины помогает им обоим выжить в песках. Роман повествует о потере собственной личности, о размытости самоиндефикации.

Кобо Абэ достиг в «Женщине в песках», казалось бы, недостижимой идеальности прозы. У главной героини нет имени, она просто – женщина, и эта ее безымянность, покорность, текучесть, свойственные и песку, оказываются зыбучим болотом, поглощающим энергию мужчины. Показателен момент, в котором пришелец посмеивается над уверенностью в

том, что песок может заставлять дерево гнить. Чем дальше, тем сильнее нелепая логика женщины одерживает победу над логикой того, кто был так крепко связан с благами цивилизации. Женщина в романе – символ положительного, добра, она, то единственное, ради чего Ники теперь может существовать. Если у Томаса Манна в произведении «Волшебная гора» герой добровольно обрекает себя на такое существование, то здесь мы видим, что мужчина сам остаётся в этой яме, вырытой в песчаной дюне. Свобода, самоидентификация, собственные устремления Ники – уничтожены наступающими песками и беспомощностью перед первобытностью, чрезмерной простотой, – первобытной природой (зыбучие пески), первобытными инстинктами (обладание, власть), первобытным пониманием жизни (крестьяне). Главный герой выпадает из обычного измерения – и попадает в другое, и постепенно приспосабливается. У Ники, впрочем, как и у любого другого человека, не одна личность, а множество – или ни одной личности. Все люди, живущие на автомате, а не осознанно, находятся на дне ямы, еженощно копая песок, «потому что это мой дом» [Абэ, 1998: 57].

Финал романа предсказуем – Ники добровольно остаётся в яме с женщиной, но не может быть прочтен однозначно. С одной стороны, – герой смиряется с тем, что он не в силах изменить – страшная безысходность одновременно физического и морального плана. С другой стороны, – покорность героя – это не смирение, а изменение угла зрения на сложившуюся ситуацию, под которым он смотрел на жизнь. Ведь Ники, по своему, счастлив там, в песках. Герой полюбил эту женщину, он добровольно остался с ней.

Дуализм всего произведения прочитывается в каждом образе, в каждом поступке того или иного героя. Книга наполнена психологическими и философскими метафорами, и каждый сюжет, даже отдельный абзац, не дают однозначной оценки той или иной ситуации, или размышлению, вскрывая не только фабульный, событийный план, но и глубинный, скрытый при беглом ознакомлении. Автор поднимает извечный вопрос о смысле существования

человека: смириться или противостоять, сетовать на неизбежность событий или изменить угол восприятия действительности.

Для традиционного метода японской литературы характерна некая авторская безучастность, описываемое писателем не содержит какой-либо оценки. Кобо Абэ «следует за кистью» («дзуй-хицу»), лишь фиксирую происходящее. Но из всех повествовательных жанров японской литературы Кобо Абэ наиболее близок «дзицу-року» – «запись действительных событий». Создавая исключительные ситуации, автор стремится к правдоподобию. Скрупулезные описания и подчеркнутый натурализм не позволяют читателю ни на секунду усомниться в реальности происходящего. Критики ни раз отмечали удивительную способность Кобо Абэ передавать читателю физические ощущения своих героев: песок в горле и физические страдания от тесноты ямы. Все это автор мастерски передает с помощью языка тела, созданного писателем. Тело природное и поэтому его описание сопровождается метафорами: «Рубаха, штаны на коленях взмокли. Песок, налипший на пот, и цветом и на ощупь – точно недопеченная пшеничная лепешка. Он забыл прикрыть лицо, поэтому в носу и во рту пересохло, как на рисовом поле зимой». Или: «Прямые лучи солнца жгли нестерпимо. Сжавшиеся до точки зрачки... Желудок, дрожащий, как медуза... Острая боль, сковывающая лоб... Нельзя больше терять ни капли пота... Это предел...». С телом происходят примерно те же процессы, как с другими природными материалами и стихиями – воздухом, камнем, песком. Кобо Абэ обращает внимание на то, что через телодвижения, как правило, «просвечивает» психологическое состояние людей. Здесь автор явно выражает основную идею психосоматики, состоящую в том, что телесное и духовное неразрывно связаны и взаимно влияют друг на друга: «Он испытывал некоторое удовольствие от нескончаемой борьбы с песком, от своей ежедневной работы, превращенной им в урок. Он бы не удивился, найдя в этом путь к выздоровлению».

...Женские образы в романах Кобо Абэ согласно японской литературной традиции представлены поверхностно, схематично. Их роль – дать героям шанс преодолеть одиночество, обрести смысл в жизни.

В романе «Женщина в песках» героиня выступает антиподом героя, человеком с совершенно противоположным образом мыслей, отношением к людям и собственной жизни. Объясняя свою привязанность к деревне, она пытается убедить Ники Дзюмпэя, что долг человека – не бежать оттуда, где ты нужен людям. В ее словах – «Будь верен духу любви к родине» – изложен один из главных принципов конфуцианства. Конфуцианство легло в основу бусидо – кодекса поведения самурая, способного и готового *пожертвовать собственной жизнью ради долга и идеи*. В отношении женщины к жизни сказывается и влияние идей буддизма. Буддизм рассматривает мир как непрочный и иллюзорный феномен. «Ирреальное» для европейца для буддийского сознания есть истинная реальность. Вера в путь спасения, перерождений, смены жизни и смерти определяет особое отношение к жизни, придает силы, хотя и создает некий оттенок печали.

Отношение к жизни в соответствии с заповедями буддизма определяло главенство идеи, сознания над материальным миром. Конфуцианство диктовало определенную линию поведения. Вкупе все это объясняет удовлетворенность женщины своей жизнью. Она существовала вне зависимости от материальных благ, занимавших одно из главных мест в жизни Ники и всякого живущего в городской цивилизации человека. Женщина была готова жить там, где была необходима.

Таким образом, можно согласиться с японскими критиками, утверждающими, что там, где европейскому исследователю видится модерн, новизна в изображении мира, знатоки японской литературы находят уходящую в века литературную и философскую традицию [Мещеряков, 2001: 620].

Необычность, можно сказать, неправдоподобие повествования автор преодолевает с помощью скрупулезного, детального описания происходящего и окружающего: «Стены облупились; вместо фусума висели циновки; опоры, поддерживавшие крышу, покосились; все окна забиты досками; соломенные маты, устилающие пол, готовы рассыпаться и, когда на них ступаешь, хлюпают, будто мокрая губка. И ко всему этому – отвратительный, какой-то прелый запах спекшегося песка» [К.Абэ, 1998: 33]. Описывая песок или насекомое, Кобо Абэ прибегает к научному стилю. Автор пишет о новом виде насекомого: «желтоватое насекомое, напоминавшее шпанскую мушку, принадлежащую к семейству жесткокрылых. Как известно, шпанские мушки бывают самых разных цветов и размеров. Но передние лапки у них различаются весьма незначительно. Они-то и служат критерием для классификации, так как различие формы передних лапок означает и видовое различие» [Абэ, 1998: 37]. Приводит статью их энциклопедии: «Песок – скопление разрушенной горной породы. Иногда включает в себя магнитный железняк, касситерит, реже – золотой песок. Диаметр от двух до одной шестнадцатой миллиметра» [Абэ, 1998: 39]. Стремясь подчеркнуть реальность изображаемого, автор использует «документы» из полицейского досье, газетные объявления, статистические данные, что приближает роман к модернистской литературе.

Перемены в сознании попавшего в яму путника назревали постепенно, почти против его воли. Конечно, Ники Дзюмпэй не чужд таким понятиям, как справедливость или долг перед другими. Но «если каждый раз спасать ближних, умирающих от голода, ни на что другое времени не останется». Особенно ему претит, что его насильственно заставляют работать. Может быть, он и сам вызвался бы помочь... Железная логика событий ломает, казалось бы, стройную систему самообольщения, вовлекает его в действие. Интеллигентская сосредоточенность на себе, мысль о том, что он невинная жертва, уступили место пониманию того, что именно жители деревни

заброшены и покинуты, что их жестокость – вынужденная, вызванная условиями жизни, необходимостью защищаться от тирании песка. Оставаясь по-прежнему на дне ямы, он уже испытывает такое чувство, будто поднялся на высокую башню, откуда легче обзревается долгожданная цель – свобода. И средство для ее достижения – побег – обнаруживает свою уязвимость. Впервые за полгода спущена веревочная лестница. «В песке вместе с водой он словно обнаружил нового человека» [Злобин, 1988: 8].

Основное достоинство романа в том-то и состоит, очевидно, что Кобо Абэ, проследив ряд мучительных психологических состояний человека, подводит читателя к выводу о несостоятельности индивидуалистической позиции в понимании свободы.

Для Кобо Абэ жизнь есть борьба – жестокая, изнурительная, требующая самоотречения, иногда даже кажущаяся безнадежной, особенно при мысли об общем смертном уделе. Но человек потому и может называться человеком, а не насекомым, что, сознавая жестокую необходимость, не опускает руки, не поддается утешительной философии бессмысленности бытия [Злобин, 1988: 8].

Кобо Абэ делает лишь шаг в сторону от реальности, но этот шаг позволяет автору зримо, выпукло обозначить актуальные проблемы, стоящие особенно остро для Японии, учитывая стремительное развитие страны и средоточие миллионов людей в мегаполисах. На первый взгляд кажется, что писатель отказывается от постановки и решения социальных проблем, его произведениям присуща подчеркнутая аполитичность, что позволяет говорить о связи романов Кобо Абэ с американским модернистским романом, сознательно уклоняющимся от общественных проблем. На самом деле, несмотря на то, что внимание автора постепенно переходит от героя, сознающего несправедливость существующего социального устройства и протестующего против этого к герою отчужденному, живущему лишь своими проблемами и заботами, тем не менее, автор испытывает тревогу за

состояние современного японского общества и озабочен положением каждого отдельного его члена.

Таким образом, роман Кобо Абэ «Женщина в песках» представляет собой органичное единство модернистских тенденций и традиционных черт японской литературы. Жанровое своеобразие романа заключено в соединении европейской притчи и жанров японской повествовательной литературы «дзуй-хицу» и «дзицу-року». Философское содержание романа, острота поставленных в нем актуальных проблем перекликаются с философиями буддизма и европейского экзистенциализма.

## **2.2. Творческая индивидуальность Кобо Абэ в романе «Чужое лицо»**

В суть проблемы отчуждения, бессмысленности человеческого существования, утраты самоотождествленности человека удалось глубоко проникнуть японскому писателю и драматургу Кобо Абэ. Проблема души, поисков и утраты подлинного человеческого «Я» поднимается им в одном из самых известных его романов «Чужое лицо» (Танин-нокао), написанного в 1964 году. Известно, что оказавшись в экстремальных условиях, люди становятся способны на бесчеловечные поступки, тяжелое горе, трагедия вскрывает подлинную сущность человека и выводит наружу «обитавшие внутри пиявки». Кобо Абэ помещает своего героя в такие условия, когда привычная жизнь уже более невозможна – в результате неудавшегося опыта в лаборатории герой получает сильнейший ожог лица и оказывается на время отрезан от социальной жизни. Писатель, лишая своего героя «внешнего лица», как бы отдает на проверку жизни «истинное лицо героя», срывает с него маску. И тогда душа человека оказывается «как персик с ободранной кожей, который можно попробовать на вкус» [ Кобо Абэ, 1998: 68].

В начале романа герой, остро страдая от одиночества, находится в поиске того, что могло бы помочь ему вернуть потерянные связи с социумом, задаваясь вопросом: разве лицо – это единственная тропинка, связывающая с людьми? «Не предвзятое ли это мнение, объяснимое привычкой считать, что

душа и сердце – нечто идентичное и связь с ними может быть установлена только с помощью лица?» [Татарская, 2014: 181].

Он вспоминает о том, как его научная диссертация получила поддержку людей, которые никогда не видели его лица, размышляет над тем, что «дорога к тесному единству сердец – не бесконечное взаимное лицезрение, а четверостишие, книга, грампластинка». Лицо необходимо лишь для того, чтобы установить первичный контакт, но «поручать ему великую миссию быть тропинкой к душе – это-то и означает пренебрегать душой» [Абэ, 1998: 75].

Сами понятия «душа» (тама и сердце (кокоро, довольно часто употребляемые в романе, используется Абэ отнюдь не в значении некой «бессмертной божественной субстанции» или «сердечных чувств, переживаний», а скорее трактуется как душевные связи между людьми: «То, что называют душой (тама), сердцем (кокоро), не имеет четких очертаний, но представляет собой куда более осязаемый символ человеческих отношений» [Завадская, 1977: 167]. По сути эти понятия можно было бы заменить на гораздо более характерное для японской культуры понятие нингэнсэй – «человечность», которую пытаются воспитать в себе адепты боевых искусств. Понятие «кокоро» (сердце, душа, воля, разум) ассоциируется у японцев с понятиями «чувства», «доброта», «тепло», то есть это, по выражению японоведа В. П. Мазурика, «квинтэссенция человеческого в человеке». «Утрата человека» – вот главное, что волнует японских писателей, в том числе и Кобо Абэ, наблюдавших грустную картину разрушения традиционных японских ценностей и начинающегося господства капиталистической морали. Автор описывает общество, в котором потеря лица равноценна потере своего «Я», Эго, того самого, с которым идентифицирует себя личность в капиталистическом обществе. «Все люди закрывают окно души маской из плоти и прячут обитающие под ней пиявки» [Кобо А, 1998: 83]. В романе эта аллегория приобретает конкретное, вещественное воплощение, когда герой пытается изготовить себе маску,

которая скроет его увечья и станет, как ему кажется, «тропинкой «Не случайно современные исследователи японского характера, такие как И. Бен Дасаи, пишет: «человечность («нингэнсэй») воспринимается японцами как «первичная реальность», которая лежит в основе всего» [Татарская, 2014: 183].

Жизнь в обществе, в котором каждый носит маску, возможна только в том случае, если ты сам находишься в маске. Но маска героя превращается в романе в мистическую маску театра «Но», которая, как считалось, способна управлять своим обладателем. Надев маску, герой начинает ощущать как маска все более и более начинает овладевать его волей. Чем больше герой отдаляется от своего «подлинного лица», своей души, тем больше маска становится способна управлять им: сначала он под видом другого мужчины знакомится со своей женой, тем самым склоняя её к «измене», затем, подчиняясь воле маски, он покупает пистолет, а в самом конце – становится убийцей собственной жены.

Концентрация человека на своих переживаниях, его безутешные поиски самого себя разрушают душу и ведут к неотвратимым последствиям, – утверждает писатель. «Лицо чудовища создает сердце чудовища. Лицо чудовища обрекает на одиночество, а это одиночество создает душу чудовища (кайбуцу-но-кокоро)». В конце романа жена героя пишет ему в письме: «Вначале с помощью маски ты хотел вернуть себя, но с какого-то момента ты стал смотреть на нее лишь как на шапку-невидимку, чтобы убежать от себя. И поэтому она стала не маской, а другим твоим настоящим лицом <...> Любой чужой человек для тебя не более чем зеркало с твоим отражением» [Абэ, 1998: 94].

Интересно проследить трансформацию образов души, которые использует Абэ. Вначале, когда герой только осознает свое положение, его душа «как персик с ободранной кожицей», затем, размышляя над тем, какую же роль играет лицо в жизни человека, герой приходит к выводу, что «душа человека в коже», попытки героя создать «идеальную маску» для своего лица

приводят его к выводу, что «все люди закрывают маской из плоти обитавшие под ней пиявки», а маски закрывают истинные лица людей друг от друга и ведут к одиночеству, создавая в них «душу чудовища» (кайбуцу-но-кокоро).

Название романа – «Чужое лицо» – подчеркивает идею о том, что в обществе, где каждый носит «не свое лицо», маску – теряется главное – связи между людьми, а это ведет к потере основного, что есть в человеке, – его духовного начала. Поэтому даже понятие «души», которое на Западе понимается более чем индивидуально, трактуется у Кобо Абэ как «связь между людьми», как «человечность».

Характеризуя роман Кобо Абэ, японский литературовед Такано Тосими подчеркивает, что в нём автор «глубоко проникает в суть драмы саморазорванности индивида» [Титаренко, 1994: 387]. Отвечая на экзистенциальный вопрос – что есть истинное *я* человека? – писатель проводит своего героя по всем кругам ада тех обезличенных и омертвевших отношений, которые отражают абсурдность существования человека в современном японском обществе. Герой Абэ, потеряв лицо, постепенно убеждается, что вместе с лицом утратил и своё *я*, *эго*, то самое *я*, с которым он идентифицируется обществом. Безымянный герой начинает понимать, что *эго* – это единственный его атрибут в глазах окружающих, жизнь без *эго* является «отрицательным существованием, которое должно быть прикрито и уничтожено» [Иванова, 2016: 297]. «Потеряв лицо, я навечно замурован в одиночной камере» [К.Абэ, 1998: 58], – заявляет он. В то же время у него возникает состояние «раздвоения»: его «внутренние ощущения» остались прежними, но в зеркале *других* отражается не его собственное *я*, а *я* кого-то иного. Герой оказывается невероятно чувствителен к такому изменению мнения о себе: он воспринимает себя чужими глазами, то есть его собственные глаза становятся чужими, несмотря на то, что внутреннее *я* осталось с ним.

До поры до времени он всё ещё продолжает выполнять свои функции в обществе. Как социальный индивид (научный работник и глава семьи)

остался тождествен себе, и его социальная ценность вроде бы не уменьшилась. Однако постепенно его «социальное самочувствие» меняется. Оказывается, лицо – вещь чрезвычайно важная, интимным образом связанная с душой человека, его внутренним я. Об этом свидетельствует один весьма характерный эпизод в первой части романа. Писатель приводит своего героя в музей, где тот рассматривает маски театра. Они символизируют буддийскую отрешённость, безличность, «уход от повседневного выражения, пустой сосуд, абсолютную анонимность, означающую принесение в жертву своего имени абсолютной группе [Иванова, 2016: 298], всё то, что свойственно японской духовной традиции. Однако, по мысли автора романа, современного японца индивидуализируют, заставляют его почувствовать себя личностью общественные установки, пришедшие с Запада: «В древности лицо не было тем, что выставляют напоказ, и только цивилизация направила на лицо яркий свет, и впервые лицо превратилось в душу человека» [Абэ, 1998: 69]. Сегодня, констатирует Абэ, очевидно, что «человек, лишённый лица, лишён и души» [Абэ, 1998: 70].

Если западная культура со времён Возрождения воспевала *личность* и неповторимое своеобразие *каждого человека*, то японская не акцентировала внимание на индивидуальности отдельной личности и в её рамках подлинность каждого человека постулировалась как вне индивидуальная сущность. Все личностные особенности формировались только в рамках социальной группы, поведение каждого обуславливалось постоянным внешним социальным контролем. Традиционно японец был вне социума ничем, и именно по этой причине у японцев продолжает оставаться достаточно сильной привычка оценивать себя исходя из отношения окружающих.

Вот и герой Абэ мучительно ищет доказательства своего существования как личности в душах *других людей*. Он старается угадать мысли собеседников: что думают о нём окружающие? как оценивают? как он выглядит в их глазах? – вот вопросы, которые всё время занимают героя.

Ответа он не может найти ни у кого, ведь у него нет лица, а без лица он не аутентичен самому себе. Ему приходит на ум отрывок из романа XI в. «Гэндзимоногатари», где повествуется о влюблённых, которые всю жизнь могли не видеть лиц друг друга (дамы, встречаясь с возлюбленными кавалерами, обычно закрывали лицо рукавом, а то и вовсе сидели за ширмой), но их живое чувство любви находило тем не менее путь от сердца к сердцу через стихотворную строку, интонацию голоса, мелодию песни. В те далёкие времена не лицо – нечто внешнее, – а качества души являлись выражением человеческой личности.

Герою Абэ представляется, что много веков назад, когда японец был включён в сложную систему феодальных отношений с их иерархией, патернализмом и раз и навсегда строго определённым местом в обществе для каждого, эмоциональные узы между людьми были крепче и естественнее сегодняшних. Ныне человек испытывает душевный дискомфорт, оказавшись вне этих рамок. Герой Абэ тоскует по идеализированному прошлому. Его ностальгия имеет буддийскую окраску, что особенно чувствуется в рассуждениях о «бездонной глубине нерасчлняющей интуиции» и в его описании моментов интуитивного озарения героя: «Неожиданно поток времени приостанавливался, я терял направление, выплывал из потока. Выплывал не только я – все, кто летел вместе со мной, рвали существовавшие прежде связи и рассыпались в разные стороны. Вырвавшись из потока, я испытывал чувство освобождения, становился необыкновенно великодушным и, соглашаясь со всеми, повторял странное, поспешно сделанное заключение, что моё лицо – точь-в-точь как твоё – тоже напоминает лицо бодхисаттвы» [Абэ, 1998: 75].

Отвлеченные размышления над обыкновением судить о человеке по внешности приводят героя к выводу о дикости предубеждений против цвета кожи. Не случайно в романе упоминаются американские негры, выступающие против дискриминации, не случайно и герой книги моментами

отождествляет себя с корейцами, которые в Японии являются объектом расовых предрассудков [Злобин, 1988: 9].

Герой ощущает свою отчуждённость от людской массы, ему кажется, что окружающие «вливаются в толпу, чтобы стать никем». После отчаянных душевных метаний герой утверждает в мысли, что единственный способ выжить в мире масок – самому надеть маску. И он создаёт себе маску, практически неотличимую от его настоящего лица.

Герой Кобо Абэ не предполагал, чем обернется спасительная вроде бы мысль соорудить искусственное лицо. Небольшой «комедией масок» он лишь хотел заполнить вынужденно затянувшийся антракт в жизни. Однако во время примерки маски он испытывает очередной удар не только потому, что слишком точная копия мертвенна и производит тягостное впечатление, но главным образом потому, что из зеркала на него бесстрастно глядело чужое лицо, вызывающее множество ассоциаций, – от уходящих в седую национальную старину традиций масок «но» до «Человека, который смеется» и «Человека-невидимки». С этого момента и начнутся сложные взаимоотношения между ним самим и его маской. С образом маски в романе связан целый комплекс нравственно-философских и социальных проблем, которые широким спектром располагаются вокруг понятий «лицо», «личность», «обезличивание», «личина», «обличение».

Прежде всего маска – предметное выражение самоотчуждения героя. Попытка восстановить свое прежнее «я» и тем самым – связи с другими людьми приводит его к результату прямо противоположному. Маска, которую он надел на себя, зажила собственной, независимой жизнью, скрыла от других его подлинную человеческую сущность. Отъединенность от людей усугубляет его мучительное одиночество и одновременно вызывает стремление жестоко отомстить за это унижение [Злобин, 1988: 10].

В результате, ему открывается ещё более глубокая философская истина: лицо человека – это его «маска». Ведь лицо не только отражает, но

одновременно и скрывает внутреннюю суть человека. Однако лицо не выбирают: его черты, разрез глаз, цвет кожи биологически и генетически заданы, но случайны для личности. Абэ предоставляет своему герою возможность самому выбрать себе лицо. Японский писатель продлевает экзистенциальный эксперимент: он переводит проблему зависимости человека от социума в контекст чисто индивидуального бытия и свободного выбора. Новое лицо героя Абэ – это маска в чистом виде, её можно использовать, чтобы либо полностью скрыть своё сущностное я, либо полностью перевоплотиться в совершенно новое я. Фактически, форма и только она – форма лица, фигуры, автомобиля, виллы, часов или костюма – вот что стало определять суть нынешних горожан.

Надев изготовленную маску, герой обнаруживает, что она обладает собственной природой и способна к собственному волеизъявлению. Она начинает диктовать герою стиль поведения, вообще стиль жизни. Стоило герою раз-другой надеть маску, как она, обретя самостоятельность, властно подчинила себе своего владельца. «Я сделал маску, – жалуется герой, – чтобы возродить себя, но стоило ей появиться, как она вырвалась из рук, то с наслаждением убегая от меня, то злясь за то, что я стою на её пути» [Абэ, 1998: 79]. Постепенно маска становится всё более независимой. Мучения же героя из-за этого возрастают, его единая личность «расщепляется» на две, которые постоянно противоборствуют. Дать каждой из этих двух личностей самодовлеющее существование, а их внутреннюю борьбу проецировать вовне, чтобы в образах, наглядно увидеть и разобраться в сложнейших взаимоотношениях, происходящих в глубине человеческой души – вот одна из задач писателя.

Немаловажно, что лишь умственно неполноценная соседская девочка угадывает под маской героя его личность. «Именно потому, что девочка умственно отсталая, – заключает герой, – она смогла увидеть меня насквозь» [Абэ, 1998: 12]. Значит, маскарад – норма, а истинное лицо – болезнь, таково его открытие. Маска – это новое я героя, благодаря которому он, «скрыв

облик, разорвал связь между лицом и сердцем и освободился от духовных уз, соединяющих его с людьми» [Абэ, 1998: 84]. Теперь все окружающие для него – враги, маски, стоящие на пути его волеизъявления и сами стремящиеся к удовлетворению собственных притязаний: «Мы живём в такое время, когда стало невозможно, как прежде, провести чёткую, кем угодно различимую границу, отделяющую ближнего от врага. В электричке теснее, чем любой ближний, тебя вплотную облепляют бесчисленные враги <...> Вражеское окружение стало обычным – мы привыкли к нему, и существование ближнего так же мало заметно, как иголка, обронённая в пустыне <...> Может быть, для успеха в жизни рациональнее отказаться от высоких устремлений и примириться с тем, что все окружающие тебя люди – враги» [Абэ, 1998: 125].

Образ маски помогает писателю вскрыть фальшь такого мира, где под покровами обывательской благопристойности человеческие отношения строятся единственно на личном интересе – будь то холодный денежный расчет или удовлетворение любовной прихоти. Может быть, именно благодаря утрате лица герои гораздо пристальнее, чем прежде, вглядываются в окружающих людей и сумел «подойти вплотную к другому, настоящему, а не нарисованному... миру». Словно бы впервые он увидел личины вместо лиц, муляжи и манекены в освещенных витринах, вставные зубы и искусственные волосы, обманчивый полумрак кафе, фальшивое добро и фальшивое зло, и все это кружится в каком-то нелепом маскараде, где «любая настоящая вещь была... блестящей подделкой, любая поддельная вещь котировалась как настоящая» [Злобин, 1988: 13].

Всеобщий маскарад порождает хаос, создает впечатление безнаказанности. Нацепив личину, герой испытывает безграничную свободу. Ему безудержно хочется воспользоваться подвернувшейся возможностью – потому, быть может, что та свобода, которую он знал, была иллюзорна. «Теперешнюю мою свободу, – рассуждает герой, – можно сравнить с

прежней, лишь как «сочившееся кровью сырое мясо с сухим словом «мясо». Поначалу ему подумалось «потратить», как он выражается, свободу, так сказать, практически, выкрасть из служебного сейфа документы финансовой ревизии или особо интересные научные материалы. Затем он под влиянием каких-то подсознательных импульсов покупает пистолет. Герой понимает, что «если освободить себя от всех духовных уз и обрести безграничную свободу, то легко можно стать безгранично жестоким». Но маска пробудила дремлющих в его душе демонов насилия и разрушения, завладела им. У него вскипают желания самого различного свойства, и в первую очередь эротические, – вот почему такое большое место в романе занимают сексуальные переживания. Близость незнакомой женщины в переполненной электричке, обнявшаяся пара в полутемном кинозале, доступность девушки, соседки по столику в кафе, едва ли не превращают его в сексуального маньяка. Первый шаг к полному падению – насилие над собственной женой, которую он соблазняет под видом незнакомца. Возникшая болезненная связь терзает его муками ревности. Не остается иного выхода, как покончить с этим абсурдным любовным треугольником. Но этот треугольник – антиэвклидов, графически он представляет собой прямую, на которой располагаются три точки: «он», «она», «маска». Герой не может покончить с маской – это значило бы покончить с собой. Значит, таившаяся до поры мысль об убийстве овладевает всем существом героя, и, собрав остатки воли, скрывшись на три дня в снятой на стороне комнате, он пишет записки жене. Эти записки и есть роман. Учительная исповедь человека, потерявшего лицо, вообразившего, что на свете нет ничего превыше собственного «я», и дошедшего до грани, за которой человек превращается в чудовище [Злобин, 1988: 15].

В результате герой приходит к апологии преступления, не сознавая даже, что тем самым разрушает собственное бытие. В финале романа мы застаём его в пограничной ситуации – на пороге убийства, должного скрепить кровью идентичность его *я* и маски – второго *я*. Убийство – символ

окончательного признания торжества маски, символ полного превращения героя в бездушного эгоцентрика. Японский писатель заканчивает роман прежде, чем герой совершает преступление, оставляя ему возможность отступить. Но отступить можно только в тягостную неопределённость утраченной цельности.

Кобо Абэ иначе, чем литераторы-экзистенциалисты, решает и проблему свободы. Поскольку реальное самочувствие индивида в буржуазном обществе определяется ощущением порабощенности чуждыми силами и ощущением свободы в самосознании, то преобладающее значение, согласно экзистенциалистским установкам, получает момент стихийного, независимого ни от чего, сугубо индивидуального выбора: всегда, безусловно, один. Отнюдь не отвергая важность «выбора», японский писатель в обоих романах пытается найти объективное решение этой жгучей проблемы. Он не только подвергает сомнению возможность «абсолютной свободы», но и показывает, что при известных обстоятельствах свобода неизбежно превращается в своеволие, индивидуализм, глубоко противный, в частности, складу японского национального характера [Злобин, 1988: 16].

Вторжение в проблематику, которую разрабатывала преимущественно нереалистическая литература, использование ее мотивов и художественных средств у Кобо Абэ вполне осознанно проистекает из его взгляда на реализм как на метод, отнюдь не являющийся ни абсолютном, ни гарантом глубокого художественного проникновения в действительность. Считая себя безусловным сторонником реализма, писатель особо подчеркивает, что «это должен быть подлинно современный реализм... в полной мере постигший явления, противостоящие реализму, и сознательно бросающий им вызов».

Всеобщность притчи достигается ценой жизненности, хотя и подкрепляемой обилием естественнонаучной терминологии. Такой метод изображения вытекает из понимания японским писателем задач литературы. «В области литературы мыслить диалектически – это не значит стремиться

отобразить действительность во всей ее совокупности, но, на первый взгляд ограничивая себя определенным кругом явлений, прийти в результате творческого процесса к открытиям, которые на деле обогащают наше познание действительности», – писал он в ответ на анкету «Реализм сегодня», проведенную журналом «Иностранная литература» [Злобин, 1988: 18].

В данном случае Абэ следует японской литературной традиции, практиковавшей незавершённость как лучшее завершение, а фрагментарность – как наиполнейшее выражение целостности. Однако этот художественный приём роднит роман Абэ и с сочинениями западных писателей-экзистенциалистов, для которых характерно подчёркивание незавершённости человеческого бытия, его постоянного становления и изменения, что делает жизнь вечным приключением.

Таким образом, проанализировав романы-притчи как проявление творческой индивидуальности Кобо Абэ «Женщина в песках» и «Чужое лицо», мы пришли к следующим выводам.

Кобо Абэ изображает человека жертвой общественного устройства. Отсюда возникает тотальное одиночество героев Кобо Абэ вызвано отторжением обществом человека. Герой Кобо Абэ тоже безмерно одинок, но не из-за абсурдности человеческого существования вообще, а в силу обстоятельств вполне конкретных и в своей основе социальных.

В романе Кобо Абэ «Женщина в песках» используются символы песка и воды. Песок у Кобо Абэ так же выступает символом, несущим опасность гибели и требующий борьбы, сопротивления человека. Кроме того, автор наполняет этот символ новым современным содержанием. Песок – это символ общества, все и всех подчиняющего себе. Символ песка позволяет писателю показать негативные стороны действительности, скрывающиеся за привычными явлениями и образами. Люди перестают быть людьми, становятся «насекомыми», существование человека обретает смысл в

беспольном труде, копании песка. Абэ органично связывает сюжет романа с «ядром» метафоры – песком. Одновременно возникает картина «вечно движущегося песка», сопровождаемая обобщением: «В движении его жизнь». Бесформенный, всепроникающий и все разрушающий, песок уничтожает чувство реальности. Попав в яму, герой сначала считает минуты, затем часы, дни: завтра он обязательно отсюда выберется. Но этого «завтра» не наступает. Время останавливается, превратившись в день и ночь. Сближая песок и реальность, писатель упраздняет действительность, которая становится песком. Объективное субъективизируется, раскрывается в новых метафорических мотивах: вызывает оправданную ассоциацию с замкнутостью лабиринта, идея которого, заключается в абсурдности, безнадежности существования.

В романе «Женщина в песках» у главной героини нет имени, она просто – женщина, она безымянна, покорна, ее текучесть, свойственна песку, она оказывается зыбучим болотом, поглощающим энергию мужчины. Роман «Женщина в песках» наполнен психологическими и философскими метафорами. Жанровое своеобразие романа заключено в соединении европейской притчи и жанров японской повествовательной литературы. Философское содержание романа, острота поставленных в нем актуальных проблем перекликаются с философиями буддизма и европейского экзистенциализма.

Проблема души, поисков и утраты подлинного человеческого «Я» поднимается им в одном из самых известных его романов «Чужое лицо». Нами были рассмотрены трансформации образов души, которые использует Абэ. Когда герой только осознает свое положение, его душа «как персик с ободранной кожицей», затем, размышляя над тем, какую же роль играет лицо в жизни человека, герой приходит к выводу, что «душа человека в коже», попытки героя создать «идеальную маску» для своего лица приводят его к выводу, что «все люди закрывают маской из плоти обитавшие под ней пивки», а маски закрывают истинные лица людей друг от друга и ведут к

одиночеству, создавая в них «душу чудовища». Концентрация человека на своих переживаниях, его безутешные поиски самого себя разрушают душу и ведут к неотвратимым последствиям. Понятие «души» трактуется у Абэ как «связь между людьми», как «человечность». В результате, ему открывается ещё более глубокая философская истина: лицо человека – это его «маска». Абэ заканчивает роман прежде, чем герой совершает преступление, оставляя ему возможность отступить, тем самым подчёркивает незавершённости человеческого бытия.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучив научную литературу по проблеме творческой индивидуальности, мы выяснили, что на формирование индивидуального творчества писателя влияет ряд факторов.

Применительно к биографии Кобо Абэ такими факторами являются: биографический опыт писателя, включающий в себя среду. Таким образом, изучив и проанализировав научную литературу и биографию японского писателя Кобо Абэ, мы пришли к следующему выводу: на формирование творческой личности писателя повлияли такие факторы как биографический опыт писателя, включающий в себя социальную среду, воспитание и образование, жизненные испытания; культурно-эстетический фон; своеобразие психического склада писателя; мироотношение и талант писателя, проявляющийся в умении образовать пространство произведения, художественной поэтичности слова писателя.

В формировании творческой личности писателя особое значение имело поражение Японии во второй мировой войне и послевоенная американская оккупация, повлекшая за собой упадок, изменение настроения в обществе, пессимизм и неверие в лучшее будущее.

Кроме того на мироотношение писателя повлияла философия экзистенциализма, представленная классиком течения М. Хейдеггером, и писатели, разделяющие эту философию: Камю, Сартр, Кафка. Творчество Кобо Абэ обнаруживает свою близость к ним в таких проблемах как одиночество человека, глобальный пессимизм

Не меньшее влияние оказала и поэзия австрийского поэта Р.М. Рильке. Поэзия Рильке – это тема одиночества, усталости, тоски по прошлому.

В то же время, свою роль сыграла классическая японская литература, в частности писателя-современника Ясунари Кавабата, в которых отражены, стремления к природному равновесию, определяющемуся учением буддизма «Инь Ян». Это проявилось в финалах, изучаемых нами произведений, где герой преодолевает внутреннюю дисгармонию, тягу к агрессии.

Из русских литераторов такое влияние оказали Ф.М.Достоевский, Н.В.Гоголь. Эта литература обусловила соотношение фантастического и реального мира, например, в романе «Женщина в песках» деревня затеряна среди песков, туда нет дороги, кругом только песчаные дюны. Эта литература выявила и проблему «маленького» человека, бесконечно сопротивляющегося обществу. У Достоевского Абэ заимствует психологизм, для которого характерна сосредоточенность на своих мыслях. Эти свойства личности определяют увлеченность автора философией экзистенциализма.

Еще одной особенностью проявления творческой индивидуальности является психологический склад личности писателя. Кобо Абэ был спокойным и уравновешенным человеком – людей такого склада называют интровертами.

Потому его темы: отчуждение, самореализация, внутренняя раздвоенность личности человека – это следствие черт личности писателя.

Творческая индивидуальность писателя проявилась и в философской проблеме романов. В одном из них проблема власти внешних обстоятельств в жизни человека и проблема нереализованных амбиций. Герой романа не удовлетворен жизнью, потому что не состоялся как ученый. Ему хотелось стать ученым, сделать открытие в области энтомологии, а вместо этого он выполняет рутинную работу учителя. И только необычное происшествие вырывает его из школьной рутины, чтобы бросить в другую.

Жанровое своеобразие романа заключено в соединении европейской притчи и жанров японской повествовательной литературы. Философское содержание романа, острота поставленных в нем актуальных проблем перекликаются с философиями буддизма и европейского экзистенциализма.

Творческая индивидуальность писателя проявилась в выборе жанра. Роман – притча помогает писателю без назидания, с помощью метафор показать внутреннее состояние человека, его взаимоотношение с обществом, внутренний конфликт.

В наибольшем виде самобытность писателя проявилась в выборе сюжета. Оригинальный сюжет романа привлекателен для читателя. Автор создает особое

сюжетное пространство, в которое попадает главный герой. Это деревня, затерянная в песках.

Движение сюжета начинается новая жизнь, состоящая из ежедневной борьбы с песком за небольшую площадь для жизни. Рутинная, поглотившая героя меняет его отношение к жизни, меняет самого героя.

Кроме главного героя в персонажное поле романа включен образ женщины, который проходит значительную трансформацию. В начале она раздражает героя, потом мы видим, что герой полюбил ее, и в конце романа женщина становится смыслом жизни. По-своему Кобо Абэ подает и развязку сюжета. Герой романа не сходит с ума, не кончает жизнь самоубийством. Он умирает для общества как Ники Дзюмпэй, но становится «мужчиной в песках». В этом прослеживается влияние творчества Я. Кавабата, который всегда предоставляет своему герою возможность выбора.

Своеобразна и стилистика романа. Для того чтобы подчеркнуть связь вымышленного сюжета с реальностью, Кобо Абэ использует научный стиль. Это описание насекомого, пока еще не исследованного наукой. Также автор вводит в текст проиведения энциклопедическое определение песка, воды. Наряду с употреблением научного стиля, писатель использует предметы реальной жизни: свежие газеты, доставляемые для Ники, постановление суда, о признании Н. Дзюмпей мертвым. И для большей досовершенности в постановление суда вводит свои биографические данные: «Пропавший без вести — Ники Дзюмпэй, родился — 1924, март, 7». Также автор придумывает свой язык тела, с помощью которого передает различные состояния героев. Все это указывает на творческое своеобразие писателя.

Своеобразна в романе символика песка. Песок у Кобо Абэ так же выступает символом, несущим опасность гибели и требующий борьбы, сопротивления человека. Но автор использует этот символ в расширенном смысле. Песок – это символ общества, все и всех подчиняющего себе. Символ песка позволяет писателю показать негативные стороны действительности, скрывающиеся за привычными явлениями и образами.

Люди перестают быть людьми, становятся «насекомыми», существование человека сводится к бесконечному копанию песка.

Концентрация человека на своих переживаниях, его безутешные поиски самого себя разрушают душу и ведут к неотвратимым последствиям.

## Список использованной литературы

### *Художественные тексты:*

1. Абэ, Кобо. Женщина в песках. Чужое лицо. – М. : Художественная литература, 1988.
2. Абэ, Кобо. Женщина в песках. Собрание сочинений в 4 т. / Пер. с яп., сост., вступ. ст. и примеч. В. Гривнина. СПб. : Симпозиум, 1998. Т. 1. – 5–217 с.
3. Абэ, Кобо. Чужое лицо. Собрание сочинений в 4 т. / Пер. с яп., сост., вступ. ст. и примеч. В. Гривнина. СПб. : Симпозиум, 1998. Т. 1. – 5–289 с.
4. Абэ, Кобо. Собрание сочинений в 4 т. / Пер. с яп., сост., вступ. ст. и примеч. В. Гривнина. СПб. : Симпозиум, 1998. Т. 1. – 1–510 с.

### *Научные работы:*

5. Абэ К., Оэ К. Время «малых жанров»? Иностранная литература. 1965. № 8. С. 54-58
6. Анцыферов, М. Ю. Не подводя черту. Статьи о русской и советской литературе, театре, кино. Стихи. 1960–1990 // Функции фантастики Кобо Абэ 1950-х годов. / Под ред. О. Ю. Анцыферовой. — Иваново: ЛИСТОС, 2013. — С. 148–174.
7. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., Советская Россия, 1979. – 318-319 с.
8. Великовский, С. И. Грани «несчастливого сознания». – М. : Искусство, 1973. – 240 с.
9. Великовский, С. И. Проза Камю. – В кн. : Альбер Камю. Избранное. – М., 1969. – 5-48 с.

10. Великовский, С. И. Экзистенциализм. В кн. : Краткая литературная энциклопедия, т.8. – М. : Советская энциклопедия, 1975. – 851-854 с.
11. Воронина, И. А. Классический японский роман. – М. : Наука, 1981. – 294 с.
12. Воробьев, М. В. Япония в III-VII вв. Этнос, общество, культура. – М., 1980.
13. Глускина, А. Е. Заметки о японской литературе и театре. – М. : Наука, 1979. – 296 с.
14. Горегляд, В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X-XIII вв. – М. : Наука, 1975. – 380 с.
15. Гривнин, В. Человек в мире зла. Творчество Кобо Абэ //Кобо Абэ. Собрание сочинений в 3-х томах. – Т.1. – СПб. : Симпозиум, 1998. – 158-184 с.
16. Григорьева, Т. П. Японская художественная традиция. – М. : Наука, 1979. – 368 с.
17. Григорьева, Т. П. Японская литература XX века. М. : Художественная литература, 1983. – 302 с.
18. Григорьева, Т. П. Красотой Японии рожденный : в 2 т. М. : Искусство, 1993. – Т.2. – 39-47 с.
19. Ермакова, Л. М. Мифопоэтический строй как модус ранней японской культуры. В кн. : Человек и мир в японской культуре. – М. : Наука, 1985. – 7- 25 с.
20. Завадская, Е. В. Культура Востока в современном западном мире. – М. : Наука, 1977. – 167 с.
21. Зивельчинская, Л. Заметки о литературном мастерстве. – М., Советский писатель, 1962.- 72- 78с.
22. Злобин, Г. Дорога к другим – дорога к себе .АбэКобо. Женщина в песках. Чужое лицо. – М. : Художественная литература, 1988. – 5-18 с.

- 23.Иванова, К. А.Особенности экзистенциализма в романе Кобо Абэ «Чужое лицо». В сборнике: Актуальные вопросы региональных и международных исследований Материалы III региональной студенческой научно-практической конференции на иностранных языках с международным участием. – 2016. – 297-300 с.
- 24.Игнатович, А. Н. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания. В кн.: Человек и мир в японской культуре. – М., 1985. – 48-71 с.
- 25.История современной японской литературы. – М. : Иностранная литература, 1961. – 430 с.
- 26.Иофан, Н. А. Культура древней Японии. – М. : Наука, 1974. – 262 с.
- 27.Иэнага Сабуро. История японской культуры. – М: Прогресс, 1972. – 231 с.
- 28.Камю, А. Избранное. – М. : Прогресс, 1969. – 543 с.
- 29.Кирнос, Д.И. Индивидуальность и творческое мышление. – М., 1992. – 42- 46с.
- 30.Козловский, Ю. Б. Современная буржуазная философия в Японии. – М. : Наука, 1977. – 214 с.
- 31.Козловский, Ю. Б. Философия экзистенциализма в современной Японии. – М. : Наука, 1975. – 184 с.
- 32.Козловский, Ю. Б. Идеализм и религия в современной Японии / Формы взаимодействия. В. кн. : Философия и религия на зарубежном Востоке. – М. : Наука, 1985. – 96-119 с.
- 33.Коннова, О. В.К вопросу о философском смысле метафоры в романе Кобо Абэ «Женщина в песках». В сборнике :Научный прогресс и его роль Сборник материалов VII (LIX) Международной научно-практической конференции. – 2015. – 21-25 с.

34. Конрад, Н.И. Очерки японской литературы. – М., Художественная литература, 1973. – 463 с.
35. Корнеев, М.Я., Торчинов, Е.А.. Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур. -Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, 2001.- 164 -172 с.
36. Кушкин, Е. П. Альбер Камю. Ранние годы. – Л. : изд-во ЛГУ, 1982. – 182 с.
37. Лейдерман, Н. Л. Творческая индивидуальность писателя как объект изучения .Филологический класс. – 2005. – № 14. – 11–23 с.
38. Ли Анабель, Кобо Абэ: вопиющий в токийской пустыне. Я [газета]: - 2012. - № 12.
39. Литература и литературно-художественная критика в контексте философии и обществоведения. – В журн. «Вопросы Философии», 1984. – № 2.
40. Лотман, Ю. М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – 325–349 с.
41. Луцкий, А. Л. Экзистенциализм и японская литература :дис. канд. филол. наук : 10.01.06. – М., 1986. – 120-139 с.
42. Мантатов, В. В. К вопросу об изучении философии буддизма. В кн. : Философские вопросы буддизма. – Новосибирск, 1984. – 4-9 с.
43. Мещеряков, А.Н. Абэ Кобо (1924-1993). В сборнике :Энциклопедия для детей. – М., 2001. – 619-622 с.
44. Мори Коити. Предисловие составителя. В кн. : Японские материалисты. – М. : Наука, 1985. – 3-8 с.
45. Мустояпова, А. Т.«Женщина в песках» Кобо Абэ: традиционные черты и модернистские тенденции. Вестник Кыргызско-

- Российского славянского университета. – 2010. – Т. 10. – № 3. – 54-58 с.
46. Палиевский, П. В. Путь к преодолению. О романе Кобо Абэ «Женщина в песках». Иностранная литература. – 1966. – № 5. – 97-100 с.
47. Палкин, А. Д. Россия и Япония динамика нравов. – М. – Наталис. – 2010. – 244-245 с.
48. Пинус, Е. М. Древние мифы японского народа. В кн. : Китай-Япония. История и Филология. – М. : Изд-во восточной литературы, 1961. – 220-228 с.
49. Поспелов, В. В. Очерки философии и социологии современной Японии. – М. : Наука, 1974. – 302 с.
50. Проскурина, Е. Н. О структурной организации романа-притчи. В сборнике : Притча в русской словесности: от Средневековья к современности // Российская академия наук, Сибирское отделение, Институт филологии. – Новосибирск, 2014. – 79–141 с.
51. Рехо, К. Современный японский роман. – М. : Наука, 1977. – 304 с.
52. Рехо, К. Предисловие. В кн. : Современная японская повесть. – М. : Прогресс, 1980. – 3-18 с.
53. Светлов, Г. Е. Синто в жизни японского общества. В кн. : Япония : культура и общество в эпоху НТР. – М., 1985. – 128-148 с.
54. Скворцова, Е. Л. К вопросу о специфике морального сознания в Японии // Философские науки. – № 6, 1986. – 69-77 с.
55. Скворцова, Е. Л., Абэ и Булгаков. Попытка сравнения // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. – М. : Наука, 1988. – 183-188 с.
56. Скворцова, Е. Л. Странствия как путь художника в традиционной Японии // Человек. – № 3. – М. : 2010. – 32-47 с.

- 57.Скворцова, Е. Л. Японская эстетика : от традиции к философии // Филология : научные исследования. – № 4, 2011. – 5-19 с.
- 58.Скворцова, Е. Л. «Бесформенность и форма» в традиционной эстетике как основание японской культурной идентичности // Философские науки. – № 12, 2012. – 64-79 с.
- 59.Скворцова, Е. Л. Япония : кризис культурной идентичности при встрече с западной цивилизацией // Вопросы философии. – № 7, 2012. 52-63 с.
- 60.Скворцова, Е. Л. Культурная идентичность и концепции «бесформенного» и «формы» в японской эстетике // Филология: научные исследования. – № 1, 2013. – 12-24 с.
- 61.Скворцова, Е. Л. О русских антагонизмах и японском компромиссе // Вопросы философии. – № 1, 2014. – 46-56 с.
- 62.Скворцова, Е. Л. Противостояние личности и общества в произведениях Абэ Кобо и Михаила Булгакова. Филология: научные исследования // Е. Л. Скворцова, А. Л. Луцкий. – 2015. – № 2. – 148-155 с.
- 63.Соловьев, Э. Ю. Экзистенциализм. В кн. : Буржуазная философия XX века. – М. : Из-во политической литературы, 1974. – 216-258 с.
- 64.Татарская, Д. А. Образ души в романе Кобо Абэ «Чужое лицо». В сборнике :Новый взгляд Сборник V конференции молодых японоведов. – 2014. – 181-185 с.
- 65.Титаренко, М. Л. Китайская философия. Энциклопедический словарь под ред. – М. : Мысль. – 1994. – 387 с.
- 66.Тосака Дзюн. Японская идеология. – М. : Прогресс, 1982. – 250 с.
- 67.Тояма Дзэнсю Учебник годзюрю каратэ. – Окинава. Тэмбусиндзикандодзё. – 2003. – 6 с.
- 68.Тресиддер Дж. Словарь символов. Москва, 1999. 189 с. 42.

69. Федоренко, Н. Т. Кобо Абэ. Впечатления и мысли. В кн. :Кобо Абэ. Чужое лицо. Сожженная карта. Человек-ящик. – М. : Радуга, 1982. – 5-18 с.
70. Федоренко, Н. Т. Кавабата Ясунари. – М., 1978. – 156-158 с.
71. Храпченко М.Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы.- М.:Советский писатель, 1975. – 168-176с.
72. Чанцев, А. В. Поворот наоборот в послевоенной Японии: Ю. Мисима о войне и мире: Новый мир, 2010. – №2
73. Чегодарь, Н. И. Человек и общество в послевоенной литературе Японии. – М. : Наука, 1985. – 54 -76 с.
74. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. – СПб.; М., 2005. – 205 с.

*Интернет-ресурсы:*

75. Абэ Кобо. Чужое лицо. Женщина в песках – [Электронный ресурс] – Режим доступа :<http://lib.ru/INPROZ/KOBO/lico.txt>.