

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(СПбГУ)

**Вологжанина Мария Дмитриевна**

**Проблема израильской идентичности в творчестве А. Б. Иегошуа**

Выпускная бакалаврская работа  
по направлению 032100 «Востоковедение и африканистика»  
(профиль «Гebraистика»)

Научный руководитель:  
ст. преподаватель Малыгина Л. В.

«\_» \_\_\_\_\_ 2016

Рецензент:  
профессор, д.и.н. Якерсон С. М.

«\_» \_\_\_\_\_ 2016

Санкт-Петербург  
2016

## Содержание

	Стр.
<b>Введение</b>	3
<b>Глава 1. Восток и Запад: на пути к слиянию</b>	6
<b>Глава 2. Сефардская тетралогия А. Б. Иегошуа</b>	17
<i>2.1 Ретроспектива</i>	17
<i>2.2 На Восток через северо-запад</i>	24
<i>2.3 Не последний из Мани</i>	30
<i>2.4 Молхо</i>	34
<b>Глава 3. А. Б. Иегошуа: в поисках идентичности</b>	45
<b>Заключение</b>	52
<b>Список использованной литературы</b>	56
<b>Приложение</b>	59

## Введение

Проблема самоидентификации всегда была особенно острой для еврейского народа. Актуальна она и для современного израильского общества. С одной стороны – Восток, частью которого всегда ощущали себя евреи, с другой стороны – Запад, от которого Израиль так же неотделим. Влияние западной и восточной культур, однонаправленное или антагонистическое, играло и продолжает играть важную роль в еврейской истории. Современное израильское общество имеет многокультурный характер, а, следовательно, ему непросто выработать единой идентичности.

Одним из писателей, которые пытались создать образ израильтянина и воплотить его в жизнь, является А. Б. Иегошуа. Он принадлежит к писателям поколения Государства, которые, по его словам, помогли посредством поэзии, прозы, драмы и кинематографа консолидировать и вылепить израильскую идентичность. (31) А. Б. Иегошуа отмечает, что представители этого поколения были свидетелями перехода Эрец Исраэль в государство Израиль, и, благодаря этому, смогли приобрести осознание границ страны и чувство защищенности в этих границах. Они, в отличие от своих литературных предшественников, были освобождены от уз коллектива, будто вместе с государственными границами обрели и личностные. Во многом писателей этого поколения отличает и более реалистичный подход к государству, сменивший романтические представления поколения Войны за независимость. А. Б. Иегошуа отмечает, что переход к *израильскому* устранил влияние воззрений движения «ханаанейцев», что в дальнейшем благотворно сказалось на процессе ассимиляции в рамках израильского общества. Исследуя эту проблему в своих произведениях, писатель обращается к вопросу Востока и Запада в еврейском мире. В представлении художника *еврейское* – значит *израильское*, а не противостоит ему. (30, 230) Поэтому, главным образом, он вырабатывает концепцию, в которой не имеет значения, является ли еврей ашкеназом или сефардом. Прежде всего, он должен быть израильтянином.

Для того чтобы получить представление о той почве, на которой зарождались взгляды А. Б. Иегошуа, стоит рассмотреть развитие взглядов на идентичность в израильской литературе вообще. Игаль Шварц описывает процесс эволюции образа еврея-израильтянина в творчестве писателей Израиля. (28) Он пишет, что путешествие в поисках израильской идентичности начинается с поэм Натана Альтермана, где лирическим героем является *путник*. Такой образ характерен для всего поколения Войны за независимость. Этот путник, сталкиваясь на своем пути с чудесами мира и переживая новые ощущения, движим несокрушимой силой (мелодией). Путник Альтермана, в

отличие от современного «фланера», представляет собой единое целое с окружающей его средой. Такое единство человека, пути и мелодии, характерное для произведений поколения Пальмах, рушится в конце 1950-х – начале 1960-х годов, когда в центре литературной жизни оказывается поколение Государства. Основным различием между ними становится разрыв между людьми и движением. Вместе с ним приходит и разрыв между индивидуальными и коллективными интересами. (28, 318-324) Новая литература создает персонажа, который занимается поисками собственного «Я». В романах А.Б. Иегошуа автор заглядывает в самые отдаленные уголки человеческой души, туда, где прячутся страхи, сокровенные желания, обиды; его чуткий взор устремлен туда, где человеческий разум бессилён – в мир бессознательного. Израильский прозаик разгадывает коды истории, традиции и культуры, записанные в сознании людей. Только через внутренний мир каждого отдельного человека можно создать модель самосознания для целого общества.

Зачастую главными персонажами произведений писателя оказываются сефарды, которые в процессе развития сюжета соприкасаются с западным миром. А. Б. Иегошуа важно показать, что для современного *израильянина* ни восточное, ни западное сознание не должно быть определяющим. Так как ни одна из моделей не работает отдельно от другой, что мы можем увидеть в его романах. А. Б. Иегошуа старается вылепить принципиально новую идентификацию современного еврейского народа, а именно, *израильскую* идентификацию.

В работе будут рассмотрены романы, которые, по мнению крупнейшего израильского исследователя Дана Мирона составляют «сефардскую тетралогия» А. Б. Иегошуа. В нее входят романы «Молхо», «Господин Мани», «Путешествие на край тысячелетия» и «Испанское милосердие». Общими для них являются проблематика израильской идентичности, особый интерес к сефардской культуре и сложности взаимоотношений между разными группами евреев в Израиле.

Главная цель работы: выявить основные факторы, которые, по мнению писателя, особенно важны для израильской идентичности. Также в исследовании предпринята попытка понять, какую роль играют история и язык еврейского народа в современном израильском обществе, и выяснить, насколько взгляды писателя могут быть к нему применимы.

Для этого были поставлены следующие задачи:

1. Изучить отражение процесса становления израильской идентичности в научных работах и литературных произведениях.

2. Ознакомиться с критической литературой (как израильской, так и зарубежной), посвящённой проблеме израильской идентичности.
3. Проанализировать тексты романов А. Б. Иегошуа на языке оригинала.
4. На примерах персонажей романов А. Б. Иегошуа показать взгляды автора на проблему самоидентификации.
5. Проанализировать жизненный и творческий путь А. Б. Иегошуа с точки зрения поиска им собственной и израильской идентичностей.

## Глава 1. Восток и Запад: на пути к слиянию

Израиль, провозглашенный как еврейское государство, столкнулся с кризисом идентичности с момента основания в 1948 году. Этой теме посвящено большое количество научной, публицистической и художественной литературы. Для еврейского народа проблема самоидентификации является одной из основных. Ведь до сих пор, спустя более чем полвека после образования Государства, каждый израильтянин или еврей, продолжающий проживать в диаспоре, имеет на себе культурно-национальный отпечаток того региона, где жил он или его предки.

Издавна существовавшее в еврейской среде разделение на ашкеназов и сефардов или, еще более обобщенно, на евреев западных и восточных, сегодня не представляется таким очевидным. Не говоря уже о том, что названия этих групп давно утратили первоначальную прямую связь с конкретными географическими наименованиями: Ашкеназ как область в Европе, преимущественно в Германии – в одном случае, и Сфарад (Испания) – в другом. Для современного Израиля эти термины требуют особого рассмотрения. В разговоре о различных этнических и культурных группах в израильском обществе нельзя забывать об условности их границ. В статье «Bright Versus Blurred Boundaries» (6) Ричард Альба исследует природу этнических границ. Он утверждает, что если существуют *четкие (bright)* границы, то индивиды осознают, по какую сторону от этой границы они находятся. Если границы *размыты (blurry)*, что распространяется на сферы самоопределения и социальной репрезентации, то это допускает разночтения и в определении пространственных границ. Природа границ между меньшинством и большинством зависит от того, каким образом они были узаконены в разных регионах. Р. Альба исследует границы в сферах гражданства, религии, языка и расы. Обсуждая размытые границы, исследователь говорит, что индивид может одновременно находиться по обе её стороны или, в зависимости от ситуации, примыкать то к одной группе, то к другой. В этом случае ассимиляция происходит таким образом, что индивид не ощущает разрыва или противоречия между господствующими взглядами в обществе и этнической группой, из которой он происходит.

Р. Альба затрагивает проблемы иммиграционных обществ, где границы пролегают между коренным населением и иммигрантами. Если пытаться применить его подход к израильскому обществу, в котором, ввиду его относительно короткой истории, изначально трудно было отделить коренное население от некоренного, мы сталкиваемся с проблемой границ между условно равноправными группами евреев. Абсолютно

равноправными назвать их сложно, поскольку долгое время единственной господствующей группой в политической, общественной и культурной сферах жизни Израиля были ашкеназские евреи. Но, как уже отмечалось, в этом государстве существует еще больше групп как евреев, так и неевреев разного происхождения, которые являются его гражданами.

Для лучшего понимания современной ситуации стоит более детально рассмотреть одну из групп, а именно евреев-сефардов. Современное понимание слова «*сфарадим*» отличается от того, которое было присуще ему в прошлом. «*Сфарад*» – топоним, появляющийся один раз в Библии в книге пророка Авдии (1:20), был использован в еврейской традиции для обозначения Пиренейского полуострова в Средние века. Как понятие «*сфарадим*» относилось к общинам, проживавшим в этом регионе, и именно к их традициям. Впоследствии термин стал использоваться для обозначения универсальной категории в паре с другим термином, «ашкенази», но никогда не подразумевал однородную с ним связь. (15, 168)

Харви Голдберг дает обзор исторических изменений в значении «*сфарадим*» и полагает, что важно отделять его от понятия *восточные евреи* - «*мизрахим*», что в определенный момент истории было единым понятием. Сефардские традиции развивались в Европе, поддаваясь как мусульманским, так и христианским влияниям. Они распространялись на восток (и не только) в различных направлениях и в различные исторические периоды. (15, 168) По мнению Эдуарда Родити, в современном мире термин «сфарадим» используется в отношении всех евреев, следующих сефардским ритуалам независимо от того, являются ли они потомками тех, кто бежал с Пиренейского полуострова. Сегодня «сфарадим» называют тех, кто принадлежит к еврейским общинам всей Северной Африки, Египета, Ближнего Востока, Ирана и Афганистана, а также, некоторых частей бывшего Советского Союза: Грузии, Дагестана, Узбекистана, Таджикистана и так далее. (25, 15-22)

Даниэль Элазар считает, что сефарды, в отличие от ашкеназов, всегда видели себя в качестве «игроков на политической арене». (11, 5) Это относилось к тому, что происходило не только внутри общины, но и в более широких масштабах, на тех территориях, где они проживали. Достаточно вспомнить процветающие общины сефардских евреев в период арабских завоеваний и политические высоты, которых достигали некоторые из их представителей. Также Д. Элазар рассматривает довольно активную политическую жизнь отдельных групп восточных евреев после изгнания из Испании. С середины XVII века весь мир находился в периоде перемен, называемом процессом модернизации. В течение 150 лет после 1492 года шло формирование

сефардской диаспоры, уже не привязанной своим названием к определенному географическому региону. Рождался новый тип общины. Разрабатывались новые способы установления контактов с окружающим миром. На Востоке с приходом нового времени, в период с второй половины XVII до конца XVIII веков, наблюдались ухудшение условий жизни, демографическая стагнация, бедность. Евреи также пытались вносить соответствующие изменения в общинный уклад, включавшие большую интеграцию с внешним миром и государствами, в составе которых они находились. (11, 19)

В течение XIX века и до начала XX утвердилась смешанная «модель перемен». Начался период демографического роста. Европейские державы оккупировали мусульманские страны для того, чтобы колонизировать их или сделать из них протектораты, или же давили на них, чтобы те уступили им власть и территорию. Поэтому в XIX веке вооруженная борьба начала ослабевать. В результате, евреи, наряду с попыткой поддержать национальный сегмент в общинной жизни, стали разделять народ на тех, у кого есть иностранное гражданство и у кого его нет. Сефарды больше взаимодействовали с внешней средой, чем ашкеназы до эмансипации. (11, 21-22)

В конце XVIII века культурно-религиозное различие между сефардами и ашкеназами начало проявляться в связи с экономическим, политическим и военным противостояниями между Европой и Востоком. В течение XIX века в Палестине число мигрировавших ашкеназов превысило число сефардов и восточных евреев, имевших более тесные контакты с арабским миром, а выходцы из Европы стали набирать все большую силу не только в экономическом, но и в культурно-идеологическом аспектах. В это же время продолжалось разделение понятий «*сфаради*» и «*мизрахи*». Рост численности сионистской иммиграции в конце столетия, включая евреев, видящих себя представителями прогрессивных европейских идей и европейской культуры, увеличил мотивацию коренных сефардских общин и их руководства подчеркнуть собственные традиции и идентичность на контрасте с *восточными* группами, которые, считалось, таковыми не обладают. (15, 170-171)

После образования независимого государства понятие «*сфаради*» стало приобретать большую четкость, рассматриваясь внутри культурных и семантических рамок, включавших разнообразные этно-религиозные отличительные черты. Большой объем постгосударственной иммиграции дал толчок для внедрения в израильское общество бинарных, с точки зрения еврейской этнической принадлежности, понятий. «*Восточный*» (Oriental) - это категория, включающая в себя широкое разнообразие групп, которое начинается с «*сфаради*». (15, 175-176) Х. Гольдберг утверждает, что понятие «*сфаради*» в современном Израильском обществе относится к традиции и религии и рассматривается

под призмой культурного содержания и только в меньшей мере служит для проведения социальных границ. (15, 184)

Предмет взаимодействия западной и восточной культур, однонаправленного или двустороннего, в контексте истории еврейского народа вызывает многочисленные дискуссии в научной среде, точно так же, как и более глобальные проблемы самоидентификации и этничности. В монографии В. А. Тишкова «Реквием по этносу» (2) рассматриваются вопросы, связанные с современной социально-культурной антропологией, и идет речь о значении этнографического метода в науке. Автор оперирует понятием *этничности*, как «категорией, обозначающей существование отличительных идентичностей и складывающихся на их основе этнических групп.» (2, 59) Ученый подчеркивает «многокультурный характер большинства современных обществ» (2, 60), что безусловно стоит учитывать, изучая проблемы еврейского самосознания в современном Израиле – государстве, которое представляет собой показательный пример многокультурного общества.

В рамках этой работы нам может потребоваться еще одно определение, связанное с термином, который часто употребляется в отношении евреев, а именно с определением «народа». А. В. Тишков утверждает, что «под категорией *народ* в смысле этнической общности <...> понимается группа людей, члены которой имеют общее название и элементы культуры, обладают мифом (версией) об общем происхождении и общей исторической памятью, ассоциируют себя с особой территорией и обладают чувством солидарности.» (2, 61) Таким образом, понятие *еврейского народа* обретает определенные границы, как объективные, так и субъективные. Территориальный фактор в еврейской истории стал актуален с началом переселения евреев на территорию Палестины (географического региона). Позже, с образованием государства Израиль, возникли некоторые сложности с представлением о еврейской самоидентификации. По мнению А. В. Тишкова, политическая ассимиляция всегда предшествует этнокультурной, но не всегда ее вызывает. А вопрос идентификации «зависит от предписания и самопредписания». (2, 106) В своей идее ученый расходится с распространенной точкой зрения об историческом факторе в определении *народа* и обосновывает свои доводы культурной самоидентификацией, то есть, осознанием определенной этнической группы себя как общности, причем, необязательно гомогенной. (2,115)

«Чувство принадлежности к Востоку, которое всегда хранили евреи в своих сердцах, стало глубочайшей основой их самосознания», – эти слова, произнесенные Мартином Бубером в 1912 году, Ранен Омер-Шерман приводит в вступительной статье (24) к выпуску журнала по иудаике «Шофар», где рассматривает основные идеи, посвященные

еврейскому *ориентализму* в работах разных ученых. Главным образом, Р. Омер-Шерман противопоставляет их «Ориентализму» (1) Эдварда Саида, который, по мнению исследователя, не учел всей специфики взаимоотношений Запада и Востока, и в первую очередь, восприятия второго первым. Опираясь на многочисленные труды своих коллег, профессор указывает, что евреи в диаспоре, несмотря на то что являлись в большинстве своем носителями западной культуры и европейских языков, всё же зачастую «романтизировали» образ Востока и, прибывая в Палестину в самом начале зарождения современного сионизма, искали пути сближения с арабским населением и восточными евреями («мизрахим»), проживавшими на этих территориях. (24, 5-6) Также Р. Омер-Шерман знакомит читателя с позициями исследователей об определяющем значении ориентализма в литературе диаспоры и Израиля и возможности развития еврейского национализма путем сближения и контакта через, казалось бы, непреодолимые границы. (24, 7)

Неслучайно, что проблемы идентичности занимали и продолжают занимать умы израильской интеллигенции, хотя и по сей день их сложно считать решенными. В таком неоднородном обществе, как израильское, непросто выработать единый концепт или единое представление о том, кого можно называть евреем, и нужно ли это вообще.

Областью, наиболее вовлечённой в обсуждение этой неоднозначной проблемы, закономерно является литература. Многие писатели пытались создать образ современного еврея или выразить собственное представление о путях воплощения этого образа в жизнь. Одним из наиболее значимых литературных деятелей, посвятивших свое творчество поискам современной израильской идентичности, является А. Б. Иегошуа. Но перед тем как приступить к обсуждению творчества писателя, стоит обратиться к истории исследования идентичности в израильской литературе и в литературной критике, чтобы иметь лучшее представление о среде, в которой развивались идеи израильского прозаика. Далее будут проанализированы исследования некоторых израильских литературных критиков, которые в разные периоды занимались проблемами «восточной» и «западной» литератур в стране.

Эмиэль Алкалай начинает статью «Exploding Identities: Notes on Ethnicity and Literary History» (1995) (7, 15-27) с рассуждения об относительности научных исторических формулировок и ярлыков. Он приводит в пример Испанию, культуру которой определяет как «европейскую». Однако гипотеза, что испанская культура могла, например, быть результатом борьбы между наследием и реальностью ее арабского и еврейского прошлого, а не очевидного национального подъема определенной этнической группы, никогда не воспринимается как исходная. (7, 17)

В науке, занимающейся проблемами еврейской культуры, есть подобные случаи намеренного игнорирования некоторых реалий прошлого и современности. Современные исследования по иудаике не затрагивают дискурс политического, общественного и культурного статуса сефардов, арабов или мизрахим, что может повлечь необходимость пересмотра истории. Наука полна стереотипов, которые затуманивают взгляд современных ученых и общества в целом. Сегодня мы используем термины *араб-мусульманин*, *еврей-сеферад* и *испанец-христианин*, причем только последний удостоивается статуса «европейца», несмотря на то что предыдущие проживали на европейской земле тысячелетиями. Рамки идентичности остаются закрепленными и каноническими, не зависимо от качеств тех, кто в них находится.

Четкое выделение исторических периодов во многом основано на современной политической ситуации. Поэтому еврейско-арабские отношения в Испании обычно представляются согласно современному положению. Точно так же рождается отрицание как политической, так и социо-культурной роли сефардов, арабов или *мизрахим* в Израиле, где считается, что эти группы населения не могут сравниться по своей значимости с евреями-ашкеназами. Автор статьи полагает, что увековечивание одного исторического нарратива способствует сохранению границ между группами и их независимому друг от друга развитию.

Есть большое число авторов еврейских классических текстов, которых нельзя найти в печати в Израиле. Речь идет не только о таких великих мыслителях, как Ибн Габироль, Шмуэль Ха-нагид, Иуда Аль-Харизи или Эммануил Римский, но и о менее крупных, как Шалом Шабаци, Джузеппе Алманци и др. Исследователь сравнивает эту ситуацию с тем, как если бы в Англии или Америке было бы сложно найти доступ к произведениям Шекспира, По, Уитмена и др. (7, 18)

Эмиэль Алкалай полагает, что многие области академической жизни страны вовлечены в сионистский дискурс. Особенно он выделяет литературу, в которой доминируют писатели с ашкеназским происхождением: Гершон Шакед, Бенджамин Харшав и Роберт Альтер. Восточные авторы (Шимон Балас и Сами Михаэль) не могут, по словам Г. Шакеда, сравниться с более поздними и искусными писателями (А. Б. Иегошуа). Б. Харшав в работе «Язык в революционное время» говорит о том, что термин «еврей» не определен, но все же сам он не включает в историю иммиграции ту часть, которая не укладывается в сионистский нарратив. Роберт Альтер в работе «Иврит и модернизм» пишет, что, несмотря на то что литература на иврите создается на территории Ближнего Востока, она все же принадлежит к европейской культуре, а авторы ориентируются, в большей степени, на английский и немецкий стандарты, а на русский, французский и

испанский, – в меньшей. Тот факт, что такие писатели, как Шимон Балас или Моше Сартел, могли обращаться к иранским, ливанским, палестинским, египетским, турецким или греческим моделям, остается вне поля исследования. (7, 19-24)

В статье Э. Алкалай призывает обратить внимание на множество неисследованных тем, текстов, которые, наравне с хорошо исследованным ашкеназским наследием, так же являются неотъемлемой частью израильской литературы.

Работа исследователя, написанная в 1995 г., отражает литературную ситуацию, существовавшую на тот период. Для нас это представляется особенно важным, так как исследовательская работа посвящена, в первую очередь, творчеству А. Б. Иегошуа, который к тому времени уже написал романы «Молхо» (1987) и «Господин Мани» (1989), а через два года напишет «Путешествие на край тысячелетия» (1997). Эти романы во многом посвящены проблемам столкновения Запада и Востока, сефардской культуре. Поэтому то, к чему предлагает обратиться Э. Алкалай, отчасти воплощает в прозе неоспоримый уже на тот момент мастер израильской литературы А. Б. Иегошуа. Более подробно о романах писателя и о его позиции будет говориться в следующих главах работы.

Обратимся к более позднему исследованию Литала Леви «Reorienting Hebrew Literary History: The View from the East» (2009) (19), в котором, несмотря на то что прошло 14 лет с момента написания статьи Э. Алкалаем, все еще говорится о несправедливом невнимании науки к восточному компоненту в изучении истории литературы на иврите. В работе автор обсуждает проблемы творчества писателей, которые по происхождению принадлежат к ашкеназам, сефардам и арабским (арабоязычным) евреям. По его мнению, писатели неашкеназского происхождения представляют меньшинство в Израиле и находятся под социокультурной гегемонией ашкеназов. В зависимости от исторического периода авторам с восточным происхождением приходилось искать место в контексте определенного литературного направления, доминирующего в Израиле. Писатели неашкеназского происхождения (или *мизрахим*) до сих пор исключены из нарратива истории литературы на иврите. В статье термин *мизрахим* используется по отношению к творчеству арабских евреев и писателей мизрахим, которое посвящено ближневосточному региону и его культурам, а также «восточной» жизни в Израиле. Конечно, не вся литература, написанная писателями, которых относят к мизрахим, может быть отнесена к этой категории. Например, произведения Орли Кастель-Блум в нее не вписываются.

Л. Леви предлагает посмотреть вглубь истории и обратиться к периоду, предшествующему созданию государства. Вплоть до XX века большинство образованных евреев, проживавших в арабоязычных странах, училось читать только в еврейской

графике, но знание самого иврита было привилегией лишь образованной элиты. Исследователь подчеркивает значение иудео-арабского языка для еврейской культуры. На иудео-арабском писалась популярная литература, которая по численности превосходила литературу на иврите или классическом арабском. Эта ситуация похожа на положение идиша в Европе. Автор говорит о многочисленных переводах на иудео-арабский язык произведений, которые были написаны на идише в Европе: они появлялись в Тунисе, Калькутте, Багдаде. Также существовало издательство в Багдаде, выпускавшее еврейскую газету «Ха-Довер». Но ничего из этого не упоминается в историографии еврейской Хаскалы, хотя эти факты значительно расширили бы ее географические границы. Л. Леви предлагает расширить понятие Хаскалы и говорит о большом поле для исследований взаимосвязей между языками ладино и иудео-арабским или между классическим арабским и иудео-арабским.

В современном Израиле есть фигуры, например, Саид Кашуа, которые также вынуждают критиков менять систему подхода к израильской литературе. Автор исследовательской работы осознает, что разговор об этом писателе не связан напрямую с заявленной темой, но считает важным упомянуть и это явление израильской литературной жизни для того, чтобы современный контекст, о котором пойдет речь в связи с творчеством А. Б. Иегошуа, был более полным.

В статье «Shaping Israeli-Arab Identity in Hebrew Words—The Case of Sayed Kashua» (2013) (27) Батья Шимони обращается напрямую к литературе, которая создается арабами по происхождению. Кризис идентичности арабов в Израиле изучался многими исследователями. Есть два важных фактора, которые влияют на становление идентичности у арабов: палестинское общество на оккупированных территориях и еврейское общество. Однако в условиях кризиса иногда акцент делается на палестинский фактор, а иногда на арабский. Бывает, что арабы проявляют желание стать полноценными гражданами Израиля, но не могут этого сделать, так как Израиль изначально был провозглашен как еврейское государство.

Изучение проявлений идентичности через литературу возможно на примере творчества С. Кашуа, современного арабо-израильского писателя и мусульманина по происхождению. С. Кашуа закончил в Иерусалиме престижную школу, благодаря обучению в которой прекрасно пишет на иврите. Его предшественники могли выбирать и переключаться между языками и идентичностями, но для С. Кашуа иврит – единственный возможный язык для письма, так как, по его мнению, писать на его родном палестинском диалекте арабского неприемлемо, а книги должны быть написаны на литературном арабском, но он недостаточно хорошо им владеет. Его интересуют идентичность, которая

не будет колебаться между арабской и израильской, а будет *еврейско-арабской*. Б. Шимони отталкивается от идентичности *арабского еврея* и того, как она представлена в литературе и в еврейском обществе. Он обращается к литературе *мизрахим*. *Мизрахим*, в его статье, – евреи иммигранты, которые прибыли в Израиль из арабских или североафриканских стран во время крупных волн иммиграций в 1950-х годах. Первые два поколения иммигрантов были вынуждены вытеснять арабскую культурную идентификацию и воспринимать идентичность *сабры*. Но третье поколение стало проявлять интерес к своим корням. За последние несколько десятилетий категория *арабского еврея* вновь появилась в научном дискурсе, хотя казалось, что была забыта после того, как на протяжении многих поколений использовался термин *мизрахим*. Исследователи с ним не согласны и заявляют, что эта идентичность возникла в противовес ашкеназской, которая доминировала в Израиле с момента образования государства. На самом же деле, большинство *мизрахим* отрицают понятие «арабский-еврей».

*Еврейско-арабская* идентичность является зеркальным отражением *арабо-еврейской* идентичности. Категория идентичности *мизрахим* возникла, чтобы нивелировать идентичность евреев, прибывающих из арабских стран. Категория *арабов-израильтян* возникла, чтобы нивелировать палестинский компонент в идентичности арабов в Израиле и тем самым укрепить их связь со страной. Другой ее функцией является создание иллюзии принадлежности стране без реального включения этих людей в общество. Писатели *мизрахим*, с одной стороны, и С. Кашуа, с другой, возрождают элементы, которые были исключены из обсуждения, а именно, арабскую принадлежность *мизрахим* и отстраненность арабов от Израйля.

Творчество С. Кашуа значимо в израильской литературе и в понимании арабской и еврейской идентичностей. Он со смелостью демонстрирует, как арабский элемент пропадает в еврейской идентичности. Его произведения осуждаются арабами, которые считают его про-сионистом, а еврейское общество, напротив, считает его убежденным анти-сионистом. Тем не менее, он демонстрирует присутствие в Израиле еврейско-арабской идентичности с акцентом на втором компоненте.

Александра Ноке предлагает сбалансированный подход к исследованию идентичности. Такой, который не предлагает отказываться от ни от культуры, которая по каким-либо причинам господствует в обществе, ни от культуры своих предков.

В статье «Israel and the Emergence of Mediterranean Identity: Expressions of Locality in Music and Literature» (2006) (23) исследователь затрагивает идею средиземноморской идентичности, близкую и А. Б. Иегошуа. А. Ноке пишет, что после установления

государственности Израиль находился в непрекращающемся процессе формирования местной оригинальной культуры. Во времена отцов-основателей был создан образ *сабры* - уроженца Израиля, у которого нет связей с травматическим прошлым. Эта модель должна была сделать однородным общество прибывающих иммигрантов и создать единую для них культуру.

Другим подходом был *ханаанейский*. В 1940-х годах он зародился в небольшой группе интеллектуалов, отрицавших связи с иудаизмом и диаспорой и провозглашавших историческую связь с землей Израиля. Однако победил *сионистский* вариант, который ориентировался на западные ценности. Внутри сионистской идеологии существовали разногласия в отношении религии и этничности. Для кого-то сионизм был возвращением на древние земли царств Давида и Соломона, а для других – перенос восточно-европейского *штетла*, где говорили на идише, на берега Средиземного моря. Также были и те, кто мечтал создать центрально-европейское общество или даже общество советского типа. Ни один из этих вариантов не был воплощен в жизнь.

С 1980-1990-х годов в Израиле происходили серьезные изменения в политической, демографической, культурной и экономической сферах. Идеализированный сионистами образ единой израильской культуры и идентичности стал заменяться на образ многокультурного и плюралистического общества. А с 1990-х годов, после того как произошло разрушение сионистского мифа, израильское общество осознало, что концепция «плавильного котла» провалилась.

Среди этих изменений одна идея все чаще стала возникать в научном и социальном дискурсе относительно определения израильской идентичности – идея Средиземноморья. В контексте кризиса в израильском обществе эта концепция пытается представить свой вариант идентичности вне идеологических и религиозных рамок. Использование ее в прессе, в академической среде и в быту усиливается в 1990-х годах. Важным в этом процессе явилось подписание Соглашения с ООП в 1993 году. Тогда появился большой интерес к арабской культуре, к культуре *мизрахим*. Однако после убийства Ицхака Рабина в 1995 году в Израиле наступил серьезный кризис идентичности. В настоящее время к концепции Средиземноморья относятся неоднозначно. Есть те, которые её критикуют, утверждая, что она искусственная и является способом закрыть глаза на израильскую реальность.

Тем не менее, *Средиземноморье* появляется в бытовой жизни все чаще, например, средиземноморские рестораны, кулинарные передачи и прочее. Концепция динамична и не должна восприниматься как неизменная. В статье А. Ноке обращает внимание на так называемый, *локус* Израиля, его расположение внутри средиземноморского региона. В

литературе, в отличие от музыки, нет особенных средиземноморских черт, но есть символы, которые Александра Ноке называет *местными*, и которые в разной форме появляются у разных поколений писателей. Автор концентрирует свое внимание на молодом поколении, которое называют «пост-сионистским» или «пост-идеологическим». Например, писатель Этгар Керет, чье творчество очень «местное» (*local*), связано с определенной средой, местом (Израилем). Она обращается к творчеству А. Б. Иегошуа, к его романам, которые он сам называл средиземноморскими – «Господин Мани» и «Путешествие на край тысячелетия». По утверждению исследователя, сегодня в литературе доминирует ориентация на личные переживания, что актуально и для литературы, создаваемой писателями с арабскими корнями. Вектор израильской идентичности направлен к тем местам, которые обладают особым значением для представителей разных этнических групп. В современном Израиле вырос интерес к проблемам *мизрахим*. Писатели с восточными корнями видят необходимость в сближении Израиля и Востока. А. Ноке в конце статьи говорит, что несмотря на неоднозначность понятий мизрахим, арабы, ливанцы, этничность и др., все израильское общество объединяет поиск своего *места* в средиземноморском окружении. Концепция Средиземноморья предлагает переосмыслить роль места и пространства в контексте Израиля.

Как мы увидим далее, такой подход близок А. Б. Иегошуа, для которого связь с историей и землей – две отправные точки его идей об идентичности.

## Глава 2. Сефардская тетралогия А. Б. Иегошуа

В творчестве А. Б. Иегошуа, по словам выдающегося израильского литературоведа Дана Мирона, можно выделить *сефардскую тетралогия*. В нее входят романы «Молхо», «Господин Мани», «Путешествие на край тысячелетия» и «Испанское милосердие». Все эти произведения исследуют сложности еврейской и израильской идентичности, уделяя особое внимание сефардскому самосознанию в рамках противопоставления Востока и Запада, Африки и Европы. (40, 10-11) Вторая глава исследования будет посвящена анализу четырех романов и тем приемам, которые использует автор в создании образов и художественного мира, в котором они обитают.

Есть несколько основополагающих линий, которые объединяют перечисленные выше произведения. В первую очередь, это мотив *путешествия*, который используется А. Б. Иегошуа во многих произведениях и присутствует во всех романах «сефардской тетралогии». Именно форма путешествия позволяет писателю максимально свободно передвигаться по еврейской истории во времени и в пространстве. *История* для писателя является ключом к пониманию современной действительности. Творчество А. Б. Иегошуа характеризуется умением перемещаться вертикально и горизонтально по ходу истории. Он с успехом останавливает и растягивает время в романах, сближает и отдаляет точки в пространстве. Во всех произведениях важную роль играет *земля*, на которой происходят события. Так как для писателя именно связь с *землей* является одним из основных составляющих идентичности – более подробно данный вопрос будет рассмотрен в третьей главе исследования.

В этом разделе мы прибегнем к приему, который был использован писателем в романе «Господин Мани», и начнем анализ не с хронологически первого романа из *сефардской тетралогии* «Молхо», а с последнего, «Испанское милосердие». Такое построение позволит нам глубже проникнуть к корням творчества писателя и проследить трансформацию его персонажей. Для нас важно понять, какие средства использует автор в своих произведениях для конструирования образов сефардов и ашкеназов, как в каждом из романов он воплощает черты тех и других и как можно соотнести художественный мир его книг с современными реалиями.

### 2.1 Ретроспектива

Стоит сразу оговориться, что перевод названия романа ספרד'י סוד довольно сложен и может вызывать полемику. Английский вариант переводчика Стюарта Шоффмана звучит

как *The Retrospective* (*Ретроспектива*). Выбор такого названия кажется вполне оправданным. Ретроспектива, в которой принимает участие главный персонаж романа, кинорежиссер Яир Мозес, становится центральным вектором развития сюжета в произведении. Однако, переводчик, сознавая роль оригинального названия, в самом начале книги дает комментарий и объясняет его оригинальное значение. (33) Трудность заключается не только в точном переводе слова *חסד*, но и, главным образом, в определении *חסידי*. Очень важным сюжетом в романе, является известный в европейской культуре сюжет *Caritas Romana* *חסידי רומא*, который в русской традиции называют «Римским милосердием». А. Б. Иегошуа неслучайно выносит его в заглавие, изменяя определение. *חסידי* имеет два значения на иврите: «испанский» и «сефардский». Оба определения подходят для перевода названия. На наш взгляд, более удачным вариантом будет первоначальный смысл этого слова, а именно, «испанский». Не только потому, что именно Испания является местом свершения «милосердия», как и Рим в Римском милосердии, но и потому, что сам автор больше нацелен на историческое значение конкретно Испании в жизни героев своего произведения.

Главным действующим лицом в «Испанском милосердии», как уже говорилось, является Яир Мозес – пожилой режиссер, которого пригласили принять участие в ретроспективе его кинокартин, проходящей в Испании в городе Сантьяго-де-Компостела. Вместе с ним приезжает Руфь, актриса, героиня его фильмов, ставшая его «периодической спутницей». (36, 10) Ретроспектива, происходящая под руководством священника Хуана де Виоло, посвящена раннему творчеству Мозеса, когда он работал вместе с талантливым оператором Толедано и дерзким изобретательным сценаристом Тригано, впоследствии разорвавшим сотрудничество с режиссером. Испания является фоном для основных поворотных моментов как в развитии сюжета романа, так и, вообще, в истории еврейского народа. Поэтому значение *истории* в «Испанском милосердии» так же велико, как и в предыдущих работах А. Б. Иегошуа. Писатель наполняет символическим значением чуть ли не каждое событие, происходящее в книге, искусно наслаивает одни смысловые значения на другие, что создает в романе клубок из разных смысловых нитей.

Основной конфликт в произведении разворачивается на фоне ссоры режиссера и сценариста, произошедшей много лет назад. Жизненные и творческие пути бывших партнеров с тех пор давно разошлись, но после ретроспективы, давшей толчок для рефлексии и переоценки прошлого и настоящего, у Мозеса появляется желание возобновить отношения. Вернувшись в Израиль, он понимает, что ретроспектива продолжается, но теперь вместо фильмов перед Мозесом появляются картины его жизни. Поэтому впоследствии при встрече с бывшим сценаристом он говорит: «Ретроспектива,

которую ты приготовил для меня, не окончена.» (36, 285) Таким образом, судьба вновь приводит его в Испанию, чтобы завершить эту ретроспективу. В поисках «знака, который вдохнет жизнь в его новое произведение» (36, 330) режиссер проделывает путешествие из Испании... в Испанию.

В «Испанском милосердии», в отличие от романов «Господин Мани» и «Путешествие на край тысячелетия», где использование исторического материала показывает значимость для настоящего времени решений, принятых в далеком прошлом, на первый взгляд, охватываются лишь последние 40 лет из жизни главного действующего лица. Однако писатель отправляется глубоко в историю. Об этом можно судить уже по названию романа, сложность и многогранность которого лишней раз подчёркивает использование автором многочисленных смысловых пластов. В первую очередь *милосердие (или милость)*, концепция которого в романе определяет отношения между сефардами и ашкеназами в контексте Израиля и отношения между христианами, евреями и арабами в контексте Испании. (16) Таким образом, «сефардский» воспринимается и как непосредственно относящийся к евреям, изгнанным из Испании в 1492 году, и как определение *испанский*, что отсылает к сюжету самого романа. Однако существует и еще один пласт, значение которого в книге сложно переоценить.

Сюжет *Caritas Romana (Римское милосердие)*, изображенный на картине нидерландского художника в номере отеля Мозеса и Руфи, говорит о милосердии дочери, кормящей грудью своего отца, заключенного в темницу (рисунок 1).



Рис.1 Caritas Romana. Автор: Маттаис Мейфогель, XVII век.

Этот мотив, занимавший многих художников, особенно, в Италии и Нидерландах XVI-XVIII веков, играет ключевую роль и в конфликте между режиссером и сценаристом. По сценарию одного из их ранних фильмов Тригано, главная героиня, только что родившая ребенка, но отказавшаяся от него, должна была, встретив на улице бездомного старика, покормить его грудью. Руфь, исполнявшая главную роль, отказалась играть эту сцену. Мозес, вместо того чтобы уговорить актрису, принял ее сторону. Тригано не смог простить режиссёру такого предательства и на долгие годы разорвал отношения с партнером. Важным в этой истории является то, что сам сценарист узнал о сюжете «Римского милосердия» уже после того, как был написан сценарий и выпущен фильм (с измененным финалом). В самом начале романа, когда Мозес увидел картину в Испании, ему показалось, что, возможно, Тригано был знаком с этой историей до того, как придумал свою сцену. Но впоследствии выясняется, что это не так. Когда Мозес возвращается в Израиль из Испании, он принимает решение встретиться с бывшим сценаристом. В момент, когда речь заходит о картине, Мозес описывает собственное удивление тому, что не слышал об этом сюжете, несмотря на занятия историей. Однако Тригано говорит ему: «Занятия, которые не принесли тебе исторической глубины. Но сейчас ты можешь понять, в чем корень моего гнева. Так как, когда ты отверг эту сцену, ты растоптал и мою уверенность в себе... мою веру в собственную интуицию, в духовные источники моего творчества.» (36, 333) В этих словах показана *историчность* романа А. Б. Иегошуа. Несмотря на то, что временной отрезок, в котором разворачивается действие произведения, достаточно короткий, и писатель не отправляет нас в глубины тысячелетий, он все же заставляет читателя интуитивно, порой неосознанно, возвращаться к первоисточникам и медленно перемещаться из эпохи в эпоху.

А. Б. Иегошуа создает «зашифрованную историческую ретроспективу», которая затрагивает и характер христианской Испании, уходящей корнями в иудаизм, и судьбы евреев, мусульман, марранов до и после 1492 г. (16) В романе *время и история* зашифрованы в пространство, и чтобы прочесть скрытое послание автора, стоит определить значение каждого места действия в произведении, а также рассмотреть образы героев, относящихся к нему.

Начало сюжета разворачивается в городе Сантьяго-де-Компостела. Свое имя город получил в честь Иакова Зеведеева. Легенда гласит, что апостол Иаков проповедовал раннее христианство в Испании, а потом, после того как он был убит в Иудее по приказу Ирода Агриппы II, лодку с его мощами море принесло туда, где впоследствии был построен город Сантьяго де Компостела. Там в конце IX века был воздвигнут собор, в который поместили останки святого. Многие ученые считают, что святилище в соборе, на

самом деле, является могилой Присциллиана, епископа Авилы, проповедовавшего на этих территориях в конце IV столетия христианство с уклоном в иудаизм. Он выполнял заповеди шаббата и отрицал Троицу. В 386 году Присциллиан и несколько его последователей были казнены в Испании как первые еретики. (12) Таким образом, все указывает на древнюю связь этого важнейшего сегодня паломнического центра в Европе с Востоком.

Возможно, история этого города и была *зашифрована* писателем. Ведь неслучайно именно здесь проходит ретроспектива израильского режиссера Яира Мозеса. Страна и ее жители принимают его, даже несмотря на то что он не относится к евреям, изгнанным из Испании. По этому поводу он шутит с Доной Эльвирой, матерью руководителя ретроспективы: «чем он заслужил, что она и двое ее сыновей оказывают ему такой теплый и почтительный прием, ведь он даже не потомок евреев, изгнанных из Испании, поэтому, собственно, ему не полагается никакой компенсации за несчастья, причиненные его праотцам» (см. приложение).

Однако эти слова режиссер произносит, когда уже во второй раз приезжает в эту страну. В первый визит его мало интересует исторический фон Сантьяго де Компостела, хотя на каждом шагу А. Б. Иегошуа сталкивает его с очевидными символами. Например, их роскошный отель «Парадор», располагающийся на площади прямо перед знаменитым собором, в прошлом был госпиталем для пилигримов. Мотив *паломничества* появляется еще и тогда, когда Мозес покупает для себя и Руфи набор для паломников с ракушкой сверху, которая напоминает о морском пути останков Иакова из Израиля в Испанию. Но Мозес не придает этой детали никакого исторического значения. Такое безразличие к еврейско-испанской истории проявляется и тогда, когда он встречается со своим проводником Родриго Бежерано – преподавателем «истории испанского кино». (36, 92) Стоит отметить, что «этот молодой красивый испанец ... очень нравится Мозесу... Он не только разумен, но честен и открыт». (36, 97) Во время их небольшой прогулки по городу, бегло ознакомившись с музеем, расположенном в соборе, торопливо миновав переулки и площади Старого города, Мозес вдруг заинтересовался в одном сквере пластиковыми скульптурами, работами студентов. А. Б. Иегошуа иронизирует над своим персонажем, нарочито подчеркивая его нежелание воспринимать символы, которые писатель то и дело расставляет у него на пути.

Особенно ярко такое отношение автора к главному действующему лицу проявляется в пятой главе романа. Здесь описывается исповедь режиссера доминиканскому монаху Мануэлу де Виоло, брату Хуана де Виоло, директора архива. Еще на подходе к собору он был возмущен большими толпами людей, которые «полагают, что исповедь в таком

историческом месте повысит уровень их религиозности». (36, 179) Атеиста Мозеса не интересуют святыни и тот факт, что все собравшиеся не просто туристы, а паломники, которые уже на протяжении веков приезжают в это святое место. Мысль об исповеди возникла у него после того, как из-за уборки ему пришлось покинуть номер отеля. Здесь мы впервые видим желание режиссера почувствовать связь с историей, пусть даже пока не относящейся к нему самому, – «почувствовать немного от этого древнего и важного действия.» (36, 180) И, несмотря на такой несерьезный подход к одному из важнейших *христианских* таинств, Мануэл де Виоло воспринимает идею Мозеса с воодушевлением. При этом, их *разговор* не может быть настоящей исповедью, так как, не являясь священником, Мануэл не может дать режиссеру отпущение грехов. «Отпущение? – изумляется Мозес, - Мне не нужно отпущения, да я и не верю в отпущение грехов, которое не идет вслед за совершением искупления – а совершить его никто не может вместо меня.» (36, 180-181) Это очень важная фраза для всего повествования, на мой взгляд, является кульминацией всего произведения. Теперь наполняется смыслом не только то, что будет происходить далее, но и то, что происходило до этого. Эта псевдоисповедь, нарушающая рамки традиционного христианского канона, не является действительной и в рамках произведения. Мозес на иврите рассказывает Мануэлу де Виоло о своем «грехе» по отношению к Тригано, их связи с Руфью, которую режиссер называет «למך», что в переводе обозначает «образ», а в этом контексте, на наш взгляд, уместен также перевод «героиня» (его фильмов). Рассказывая об их отношениях, он подчеркивает значение актрисы в своем творчестве, при этом игнорируя ее человеческую сущность. Даже здесь чувствуется конфликт между духовным и материальным, с которым часто сталкивается Мозес. Ведь, несмотря на то, что он пытается воспринимать актрису исключительно как *героиню* своих произведений, ему не чуждо влечение к ней как к женщине. И, собственно, после их разрыва с Тригано, Мозес не давал ей главных ролей в своих новых фильмах, снятых в реалистичном жанре. Раньше образ Руфи исключительно органично вписывался в метафизические фантазии сценариста, истинный смысл которых не всегда был понятен даже самому режиссеру. Но после ссоры Мозес испытывал чувство ответственности за Руфь, и, видимо, не хотел признаться себе в том, что эта забота была не о героине его фильмов, а о красивой женщине, которая всегда его привлекала. Проницательный Мануэл де Виоло понимает лукавство режиссера. И тот тон, в котором он говорит с Мозесом, те вопросы, которые он ему задает, «разжигают огонь» (см. приложение), который впоследствии заставит режиссера вновь вернуться в эти земли, чтобы совершить «искупление».

Не раз А. Б. Иегошуа сталкивает своего персонажа с религией: святой город Сантьяго де Компостела, собор, исповедь, семья де Виоло, принимающая активное участие в проведении ретроспективы: «Кино и церковь? – Почему нет? Если живопись и скульптура, музыка и поэзия, хоровое пение и театр в течении веков находили покровительство под крылом католической церкви, почему бы не присоединить к ним и их младшую сестру, седьмой вид искусства, показать и ей путь к милости Бога?» (36, 29) Вновь автор, теперь посредством религии, указывает на тесную связь настоящего и прошлого, на его актуальность, на значение корней и традиции. По его мысли, очень важно адаптировать историю к современным реалиям, и что, как не религия, может послужить здесь лучшим примером. Связь между секулярным и религиозным зачастую очень туманна и запутана. И особенно это актуально в контексте Израиля, где религиозный закон имеет очень сильное влияние в обществе. Мотив *примирения* и *компромисса* охватывает все произведение. По видению автора, процесс примирения должен происходить через осознание истории, к чему он и ведет главного персонажа.

Вернувшись в Израиль, Мозес принимает на себя руководство *ретроспективой*. Только теперь это *ретроспектива* собственной жизни: и творческой, и личной. Он едет посмотреть на старый дом своих родителей в Иерусалиме, который появляется в одном из его первых фильмов. Собака, живущая на территории, не дает ему пройти внутрь. «Здесь, при взгляде на дом его родителей холодным иерусалимским утром, завершается, по мнению Мозеса, его ретроспектива – теперь нужно возвращать к рутине.» (36, 208) Но он тут же слышит, от актеров, выходящих из театра напротив, что пьесой для детей во время ханукальных каникул будет «Дон Кихот». «По “Дон Кихоту”... но в адаптации к израильскому окружению». «До сих пор “Дон Кихот”? - взмахивает Мозес рукой, - Не надоело? Он поистине вечный герой... » (36, 208) Так, Дон Кихот не дает ретроспективе завершиться. Собственно, у режиссера и нет никаких поводов ее завершать. Символично, что обследование сердца в клинике у дочери демонстрирует хорошие результаты: «Ты получил еще один приз, *ретроспектива* сердца в исправном состоянии, так что можешь продолжать бесчинствовать.» (36, 255) И теперь режиссер уже на финишной прямой к заключительной встрече, той, необходимость в которой ощущалась на протяжении всего повествования, и той, которая должна поставить точку в исканиях Мозеса и обозначить путь к *искуплению*.

Но перед завершающим шагом, Мозес предпринимает еще несколько поездок. Он решает, взяв с собой Руфь, побывать на местах съемок некоторых своих ранних фильмов. Он едет в пустыню, где проходила работа над картиной «Сон солдатов». Сейчас на месте, где они в качестве декораций устанавливали огромную символическую инсталляцию,

придуманную Тригано, сейчас действительно располагается военный объект. А реальная станция, где снимался фильм «Дальняя деревня», в котором поезд с людьми разбивается в пропасти, уже полностью разобрана ее настоящими жителями, потому что больше в этом месте не проходит железной дороги. Так «необузданная фантазия» сценариста «создала действительность». (36, 300)

Встретившись в предпоследней главе романа с бывшим напарником, Мозес будто бы собирает воедино накопившиеся у него переживания за время затянувшейся *ретроспективы*, и этим подготавливает себя к свершению того самого, главного, поступка, к которому А. Б. Иегошуа готовил его и читателей, – к воплощению в жизнь *Испанского милосердия*.

## 2.2 На Восток через северо-запад

В романе «Путешествие на край тысячелетия» А. Б. Иегошуа попытался через историю воссоздать еврейскую действительность, что, по его словам, было очень сложной задачей. Произведение переносит современного читателя в далекое прошлое, к истокам зарождения противоречий, связанных с мировоззрениями сефардских и ашкеназских евреев, их культурной и этнической принадлежностями. «Мне хотелось увидеть, какой механизм осуществлял взаимодействие на социальном, религиозном и культурном уровнях между двумя разными еврейскими общинами» (18), – говорит А. Б. Иегошуа.

Основой сюжета романа является путешествие еврейского купца Бен-Атара из Магриба в Европу, для того чтобы наладить отношения со своим племянником Абулафией и его западной женой Эстер-Минной, еврейкой, воспитанной в германской общине и проживающей во Франции. Причиной конфликта является взятие марокканским торговцем второй жены. Об образе сефардского Востока в контексте произведения следует рассуждать, основываясь на нескольких персонажах: Бен-Атаре, раве Эльбазе, еврейском раввине из Андалусии, которого купец нанял для представления своих интересов в суде, и его маленьком сыне, а также женах главного героя, и в особенности, второй жене, существование которой и стало поводом для разрыва отношений дяди и племянника. Абулафию сложно отнести к той или иной группе, он находится на границе между этими мирами, так как любовь к женщине, выросшей в ашкеназской среде, в конечном итоге затмевает его тоску по южному укладу жизни.

Произведение «Путешествие на край тысячелетия» начинается с описания ночи на торговом корабле, который, как мы понимаем, направляется в дальние земли. Важным для понимания происходящего является описание окружающей среды. Действия,

разворачивающиеся на территории Европы, природа и жизнь городов которой, исходя из описаний, довольно безрадостны, происходят в реальном времени, так же, как и события на торговом судне. В то же время, Юг и его пейзажи появляются только в воспоминаниях Бен-Атара. Образ Магриба воплощается в описании корабля, богато нагруженного товарами. Ему придается большое значение в романе.

Уже по названию можно догадаться, что мотив *пути (путешествия)* в произведении является основообразующим. Автор представляет читателю главного героя уже во время «путешествия», мы не видим его жизни в родной стране. Магриб и его яркие краски остаются лишь в мыслях Бен-Атара. Он скучает по племяннику, который променял «солнце и море северной Африки» на «одинокость и подавленность христианских земель». (38, 24) Чем дальше корабль относит на Север, тем отчетливее А. Б. Иегошуа дает нам понять, что такими красочными и полными радости, какими вспоминаются герою родные края, он их больше никогда не увидит.

Корабль с товарами – единственное, что связывает южных героев со своим домом. Он выглядит величественным и огромным судном с бездонным трюмом, заваленным всевозможными специями, сосудами, кинжалами и другими богатствами Юга. Иегошуа подчеркивает «объем» и «беспорядок» темного трюма, где даже «Бен-Атару приходится осторожно пробираться между стопок с тканями, пузатых мешков с травами, да больших кувшинов с оливковым маслом, связанных друг с другом, точно пленники...» (38, 28) Изобилие товаров и запахов на корабле точно передает атмосферу теплых южных земель.

Бен-Атар – очень противоречивый образ. С одной стороны, он очень мудро устроил жизнь для своих жен в Танжере, где «оба жилища Бен-Атара разделял сплошной лабиринт переулков, благодаря чему каждая из них могла чувствовать, что живет в своем отдельном, цельном мире.» (38, 29) Но все это было лишь иллюзией, искусственно им созданной. Ведь он и сам «знал, что расстояние между ними совсем не так велико, как кажется его женам.» (38, 29) Ему приходилось разрываться между двумя домами, семьями и женщинами. Далекое путешествие, которое предпринял герой, раскрывает проблемы, существовавшие в их жизни еще до отправления в Европу. На корабле Бен-Атару также приходится делить ночь с двумя женами, также переходить от одной к другой. Разница заключается лишь в том, что расстояния изменились и их отношения перестали быть чем-то сокровенным. В ограниченном пространстве судна тяжело избегать контактов с другими людьми, да и самим женщинам друг с другом. Бен-Атар чувствует постоянную тревогу, его не покидает мысль о том, что по мере приближения к пункту назначения атмосфера на корабле становится все более напряженной. Он во многом приписывает это беспокойной обстановке в христианском мире, связанной с концом первого тысячелетия

после рождества Христова, а также серым европейским пейзажам. И, тем не менее, главный герой одержим идеей того, «что мирное гармоничное присутствие одной жены рядом с ее подругой лучше любых высокопарных слов должно убедить настойчивую новую жену Абулафии, как далека она от понимания истинной природы любви, которой изобилуют южные берега Средиземного моря.» (38, 30) Он, действительно, практически до самого конца произведения убежден в том, что отношения, которые он выстроил и, как ему кажется, тщательно продумал, являются примером «равенства в двойственности». (38, 30)

Таким образом, перед нами вырисовываются очертания жизни Востока и его представителей. А. Б. Иегошуа не описывает его с бóльшим пристрастием, чем потом будет описывать западный мир, так как всё, что мы видим и знаем об образе жизни в Магрибе, строится на воспоминаниях. Причем образ получается далеко неоднозначным. Несмотря на яркость и красочность южных пейзажей и городов, разнообразие товаров, Абулафия был вынужден покинуть родные земли. Это было вызвано не только самоубийством его любимой жены, но и тем, что его семья не хотела принимать болезнь дочери и относилась к ней с предубеждением. Ему также было бы сложно продолжать там существование в связи с постоянными разговорами о смерти его жены. Поэтому, начав сотрудничество с дядей, он не стремился вернуться назад. Западный мир дает Абулафии неожиданные преимущества. Оказывается, что «серость» и «строгость» Запада во многом надумана. В Европе принимают «заговоренного» (38, 81) ребенка, а «новая жена» даже позволяет девочке жить вместе с ними дома и заботится о ней, что говорит о человечности и сострадании.

Образ Запада в романе «Путешествие на край тысячелетия» является собирательным. С одной стороны, это христианская Европа, которая на момент развития действия, в 999 году, находится в тревожном состоянии в связи с ожиданием прихода миссии. С другой, это территории, получившие название Ашкеназ.

Под Ашкеназом понимаются земли Франции и Германии, где находились центры расселения евреев в Европе. В IX-X вв., в Лотарингии, по берегам Мозеля и Рейна стали укореняться еврейские семьи. В основном, они происходили из Южной Европы. Ранее, во времена Римской империи, продвигаясь за римскими легионами на север, евреи утвердились в Парижском регионе и Рейнской области. После падения империи многие из них остались на германских территориях, где раньше находились римские гарнизоны. С того времени все большее количество евреев начинает селиться на этих территориях, где впоследствии образуются наиболее значимые и крупные общины в Европе. (3)

Персонажи, представляющие «Запад» в произведении, проживают именно в этих областях. Ключевой фигурой в повествовании является «новая жена» Абулафии, Эстер-Минна. Она родилась в Вормсе, в семье большого «знатока Торы» и в детстве воспитывалась в традициях соблюдения Закона и всех предписаний и изучения Священного Писания. Бен-Атар, размышляя о предстоящей встрече со своей противницей, не раз упоминает авторитет, который внушали ашкеназские раввины («знатоки Торы») не только евреям Запада, но и Востока. (38, 99) Ее муж умирает, не оставив ей детей. Она уезжает из родного города, избежав левиратного брака, и поселяется в Париже в доме своего брата, господина Левинаса. Встреча с магрибским купцом, молодым и красивым евреем Абулафией меняет жизнь как одной, так и другого. Читатель впервые слышит об Эстер-Минне со слов Бен-Атара из его воспоминаний о встречах с племянником. Она предстает «умной женщиной», которая имеет «привычку убирать волосы под черным чепцом – быть может, чтобы подчеркнуть вдумчивое выражение своего лица и светлых глаз.» (38, 65) Абулафию же привлекает не только ее внешнее отличие от женщин, с которыми ему приходилось общаться, но и «человеколюбие», которое не дает ему покоя, в сочетании с «твердостью» ее характера. (38, 79) Будучи бездетной, Эстер-Минна возлагает все заботы о больной дочери мужа на себя. Ее поселяют в доме, который они делят вместе с семьей брата героини в Париже. Кроме того, «отцу ее было отныне запрещено называть ее, даже в шутку, “заговоренной” или “от лукавого”.» (38, 80)

Таким образом, еще до непосредственного появления героини в романе, у читателя уже складывается довольно неоднозначный образ этой женщины. Бесспорно то, что она обладает умением оказывать влияние на людей. Это видно даже из размышлений Бен-Атара. Он, несмотря на то что Эстер-Минна женщина, видит в ней равного себе соперника и в какой-то степени даже опасается ее. Поэтому он так тщательно продумывает их встречу. «Бен-Атар понимал, что не сердце Абулафии он пытается в действительности завоевать ..., а сердце его *новой жены*, лица которой он не знает, а голоса которой он не слышал, но несмотря на это, он осознает, как важна она для него ...» (38, 95)

Двойственность проявляется в описании внешнего вида и характера Эстер-Минны. Ее внешняя сдержанность, благородство и красота, «так напоминающая красоту пса или красивого белого лиса» (38, 95), противопоставляются внутренней силе темперамента, которую выдают ее «синие глаза». (38, 95) А. Б. Иегошуа не случайно так часто делает акцент именно на глазах героини – внутренний мир женщины очень часто в литературе передается при помощи описания ее глаз. Они поражают главного героя – он никогда раньше не видел голубых глаз. Абулафия также рассказывал своему дяде о

«необузданных наслаждениях, которые дарило ему тело *новой жены*». В маленькой фигуре этой немолодой женщины скрыта страсть, которая и является секретом ее необычайной внутренней силы. Этот факт также является одной из причин заинтересованности Бен-Атара в героине. Ее *ретия* или *отстранение* оскорбило его, задев его достоинство. Причем речь здесь идет не о нравственном чувстве, а о его мужском достоинстве. Она, как женщина, априори является для него противоположностью и загадкой. Для Эстер-Минны не так важно то, как со стороны расцениваются ее действия, поэтому вопреки всему она оказывает гостеприимство всем путешественникам, прибывших в ее дом в Париже. Ей удается проявлять немалое «терпение» и самообладание, чтобы не выказать того волнения, которое накопилось в ней с момента их прибытия.

А. Б. Иегошуа выбирает в качестве пространства развития событий именно северные земли, а не южные, где тоже, казалось бы, вместе соседствуют представители разных религий и национальностей. Видимо, в отличие от Запада, Восток предстает более цельным образом, где разногласия не приобретают такой остроты. Запад снимает загадки, которые привез с собой Восток, раскрывая, а не создавая, трещины в отношениях героев. Как говорилось ранее, их представление друг о друге не было положительным еще до личного знакомства, и, надо сказать, после их встречи оно не изменилось в лучшую сторону. Персонажи изначально представляли контакт друг с другом как оппозицию, своеобразную войну, для которой каждый выбрал собственные методы борьбы. Герои противоположны еще и по гендерному признаку. А. Б. Иегошуа не случайно основывает конфликт произведения на противостоянии именно мужчины и женщины. Поэтому полное взаимопонимание между героями кажется еще более невозможным. Выбирая привычные оппозиции, такие как мужчина и женщина, Север и Юг, суша и море и, наконец, Запад и Восток, автор заставляет читателя сосредоточить внимание не на их очевидных различиях, а на том, что их объединяет.

В первую очередь, для главных действующих лиц объединяющий элемент – это их национально-религиозная принадлежность. Первым, что всегда, где бы они ни находились, будет обеспечивать их взаимодействие, является язык. Язык Священного Писания. Иврит играет в повествовании очень важную роль. Благоговейное отношение к нему испытывают как восточные, так и ашкеназские евреи. Например, ежегодно встречаясь в Испании для обсуждения торговых дел, Бен-Атар и Абулафия любят проводить последний вечер сидя у костра, «приправлять свою беседу звуками святого языка и украшать ее древними словами.» (38, 25)

Строго соблюдаются и чтутся все обычаи и в семье Эстер-Минны, и ее брата. Например, как одна, так и второй не могут начать трапезу без произнесения молитвы: Эстер-Минна вспоминает, что «и отец, и ее первый муж ... не раз предостерегали ее, что трапеза без слов Торы – все равно что поедание падали.» (38, 106)

Превращение жизни в текст – это не объяснение событий, а внесение их в коллективную (национальную) память. Наличие же единой национальной памяти было знаком существования национального коллектива в виде единого организма. Общая память была фактом осознанного единства существования. В контексте произведения А. Б. Иегошуа, говоря о сефардских и ашкеназских евреях, всегда нужно иметь в виду, что они обладают единой национальной памятью и, несмотря на то что в ходе истории они перестали постоянно контактировать друг с другом, все равно являют единым народом. Ключом к их единению является святой язык. Гилеад Мораг считает, что автор книги находится в постоянном поиске национальной связи, которая выходит за границы понимания территориального единства. (19)

На иврите произносятся почти все важные речи на суде, когда разбирается вопрос о двоеженстве главного героя. Любой диалог или монолог, имеющий ключевое значение для развития сюжета происходит на святом языке. Когда Бен-Атар впервые появляется в доме господина Левинаса, последний, как пишет автор, «обращается к североафриканцу на таком ясном, простом и очень медленном иврите, словно его тревожит не только возможное различие в произношении, диалекте или наборе слов, но и *ментальная пропасть* (выделено М.В.) разделяющая Север и Юг» (38, 98) Стоит отметить, что А. Б. Иегошуа, приводя ответ Бен-Атара, повторяет фразу Левинаса: купец «старается ответить ему точно на таком же простом, ясном и медленном иврите, будто и его тревожит не только различие в произношении, диалекте и наборе слов, но также глубокая *пропасть в их вере*, разделяющая Север и Юг» (38, 99) Такой прием показывает, что несмотря на то что оба героя мыслят себя как люди, между которыми пролегает «пропасть», они все же представляют один народ, и поэтому для того, чтобы продемонстрировать свое отношение друг к другу, они выбирают одинаковое средство – общий язык.

Поездка в Европу оказывается для восточных героев своеобразной проверкой собственных убеждений. Запад раскрывает то, что раньше было скрыто в их сознании. Очень показателен пример второй жены Бен-Атара, когда она приходит к рабби Бен-Калонимусу и говорит ему о том, что тоже хотела бы, как и ее супруг, иметь второго мужа. (38, 216) Хотя она и имеет в виду духовную поддержку, а совсем не физическую, раввин делает очень важное заключение: «нет удвоения без умножения, а у умножения нет предела». (38, 217) Это переломный момент в произведении, после которого следует

полное отречение – херем. Казалось бы, теперь путешествие героев должно прекратиться, а союз с племянником навсегда должен быть расторгнут, но все меняется со смертью второй жены от столбняка. Бен-Атар по-прежнему обвиняет в своих несчастьях *ретию* Эстер-Минны и его отношение к происходящему не меняется, но само повествование изменяет угол зрения читателя. (20) Теперь мы понимаем, что вина за все невзгоды героев лежит далеко не на одной *новой жене* и ее *ретие*. Эстер-Минна искренне потрясена смертью женщины, она старается помочь восточным гостям. Но неспособность или нежелание главного героя принимать другой взгляд заметны даже раву Эльбазу, который уже на обратном пути предпочитает не слушать «причитаний» (38, 318) купца, когда тот будит его посреди ночи.

Роман заканчивается первой строкой из нового пияута рава Эльбазу: «...לֹא אֶשָׁח לְחַלּוֹתֶיךָ» (38, 318), которая является цитатой из стиха Шмуэля ха-Нагида, выдающегося человека, родившегося в Кордове в 993 году. В этом пияуте реальный автор оплакивает смерть своего брата: «Море меж мной и тобой, но я не перестану воспевать тебя...». Можно неоднозначно понимать выбор автором этой строки для завершения романа.

С одной стороны, ее значение может восприниматься как окончательный разрыв между Западом и Востоком, а с другой, как надежда на восстановление отношений. «Море» в буквальном смысле разделяет (в контексте произведения) маленького сына раввина, оставшегося в Париже в семье Эстер-Минны, и самого рава Эльбазу, то есть, «море», которое географически разделяет Запад и Восток. Также «море» можно трактовать как символ, проходящий сквозь всё произведение. Автор использует кольцевую композицию: действие романа начинается на судне и заканчивается на нём. Судно как некий трансфер между двумя мирами, а море – одновременно и то, что отделяет Запад от Востока, и то, что их связывает.

### 2.3 Не последний из Мани

Композиция романа «Господин Мани», который Гершон Шакед назвал одним из важнейших достижений современной литературы на иврите<sup>1</sup>, представляет собой пять диалогов. А. Б. Иегошуа выбирает сложный и необычный способ построения произведения. Во-первых, он заставляет читателя взять на себя роль подслушивающего телефонный разговор, когда можно слышать только слова одного участника диалога, а о

<sup>1</sup> ораг, источникПрочитано по Г. М. הספרות העברית שקד ג. ה

<sup>2</sup> В русском переводе роман называется «Пять времен года», в работе будет использовано оригинальное

том, что ему отвечает второй, можно только догадываться. Во-вторых, беседы приводятся в обратной хронологической последовательности. Слова автора появляются в биографических описаниях, которые он дает перед каждым диалогом и после него, в которых он рассказывает об истории каждого из участников или других персонажей рассказа.

Роман начинается с диалога, который происходит в 1982 году между Хагарью Шило и ее матерью Яэль. Хагарь рассказывает ей историю о том, как она навещала Гавриэля Мани, отца своего любовника Эфи Мани, и как она пыталась остановить его в совершении самоубийства. Гилеад Мораг обращает внимание на то, что А. Б. Иегошуа начал писать роман во время Ливанской войны. (21) В этот же период происходит первый диалог в произведении. Исследователь отмечает, что даже несмотря на то что Эфи служит врачом в израильской армии, оккупировавшей западный Ливан, ни Хагарь ни ее мать не выражают беспокойства за жизнь отца будущего ребенка девушки (Хагарь беременна) и вообще никак не затрагивают тему войны. Она лишь мельком упоминается, когда Хагарь проходит мимо дома премьер-министра, где видит постеры в знак протеста войне. (39, 52) Как полагает Г. Морг, такое безучастие и моральное безразличие о последствиях военных действий, которые выражаются героями в первой части произведения, являются лишь намеком на одну из главных его тем, которая получит развитие во второй части. (21, 169)

Во втором диалоге участвуют немецкий офицер Эгон Брунер и его приемная бабушка Андреа Сошон. Г. Мораг отмечает очевидную связь между Эгон Брунером и Эфи Мани: они оба хорошо образованные молодые люди с особым интересом к гуманитарным наукам. У них плохое зрение, и они без энтузиазма воспринимают необходимость участвовать в военных действиях. Как Эфи, так Эгон проходят медицинскую подготовку и оба служат на оккупированных территориях. Эгон Брунер послан на занятый немцами Крит и отказывается уезжать со своим отрядом для продолжения военных действий на восточном фронте. Причины своего решения он объясняет своей бабушке. Когда А. Б. Иегошуа пишет об оккупированном немцами Крите, он напоминает, по мнению Г. Мораг, об оккупационной политике Израиля. Вторая часть романа представляет собой исследование последствий превращение Израиля в государство-завоеватель с развивающейся оккупационной культурой. (21, 169-170)

Эгон Брунер считает себя гуманистом и идеалистом, чья способность свободно мыслить отличает его от товарищей по отряду. Он противопоставляет националистический милитаризм своей страны гуманистическим идеям. Это конфликт между сионизмом в понимании А. Б. Иегошуа и современными настроениями в Израиле. Эгон Брунер превращается из идеалиста в одержимого разрушителя. Несмотря на то что

он отзывается о нацистских офицерах, которые вместе с ним пришли на экскурсию по развалинам минойского периода, как о монстрах, сам немногим отличается от этих людей. Сначала он дружелюбен по отношению к семье Мани, но, когда немец узнает, что они евреи, ему хочется очистить от них древность, которая его так восхитила. Для него, только что открывшего для себя мифологическую силу острова, где зарождалась когда-то европейская история, «проклятые евреи», которые и здесь требуют участия, становятся помехой. Эгону хочется соответствовать запросам своей бабушки, которая является яркой представительницей культуры нацистской Германии. По мнению Г. Морага, образ нациста используется для того, чтобы исследовать опасность израильского идеализма, берущего начало в национализме, желании властвовать и большом авторитете вооруженных сил. Во второй главе романа этот образ должен пошатнуть уверенную отрешенность от проблем войны персонажей первой. А. Б. Иегошуа на примере трагических страниц еврейской истории во время Второй Мировой войны пытается проиллюстрировать возможные последствия войны, которую ведет Израиль на территории Ливана. (21, 171-172)

Кульминация романа происходит в пятой главе, главными действующими лицами которой являются Авраам Мани, воспитанный в диаспоре и превозносящий ценности традиционного иудаизма, и его сын Йосеф Мани, одержимый некой «идеей-фикс». Авраам приезжает в Иерусалим из Константинополя, чтобы проверить положение брака сына. Однако, к его большому разочарованию, он видит, что Йосеф не занимается устройством семьи, а пытается воплотить свою опасную идею в жизнь. Йосеф верит в то, что можно создать единое государственное образование, основанное на исконной принадлежности к земле Израиля. Младший Мани не хочет, при этом, единства на многонациональной основе, он стремится объединить разных людей, населявших эти земли, под единой еврейской идентичностью. Авраама ужасают нативистские воззрения сына и его готовность поступиться основополагающим принципом еврейской солидарности в деле создания общества по территориальному признаку, культура которого будет далека от еврейской. (21, 175) Для Йосефа арабы, которые населяли Палестину, - это «евреи, которые не знают, что они евреи.» (39, 305)

Г. Мораг видит сходство в образах Эгона Брунера и Йосефа Мани: оба персонажа ради воплощения своего национального мифа готовы жестоко обойтись с теми, кто, как им кажется, мешает это сделать. Йосеф готов заставить арабов страдать, пока они не осознают свою еврейскую принадлежность. (39, 313) Авраам понимает, насколько его сын заблуждается в своих силах, в том, что он сможет подчинить арабов своей воле. (21, 175)

Третья беседа в романе ведется от лица Ивора Горовица, офицера британской армии, в Иерусалиме в 1917 году. Он расследует дело Йосефа Мани, которого подозревают в предательстве и раскрытии британских военных секретов туркам. Офицер предполагает, что предательство Йосефа является следствием детской травмы и обиды на его отца, который бросил его и потом совершил самоубийство. Однако Ивор Горовиц все больше фокусируется на политических стремлениях Йосефа и его представления о национальной идентичности. Для Горовица жизнь Мани представляется постоянным следованием политическим интересам. Революция младотурков и образ многоэтничного государства возбуждает в Йосефе интерес к праву. Семь лет он живет в Бейруте, посещает курсы Американского университета, где изучает юриспруденцию. Также он занимается «практическим образованием», посещает «встречи шиитов, друзов, христиан коммунистов, марранов, католиков, всех возможных религиозных образований, переходя от идентичности к идентичности» (21, 175) Также он заводит контакты с сефардскими евреями и заводит знакомства с молодыми восточно-европейскими евреями, которые направляются в Палестину. Йосеф возвращается в Иерусалим и на всех сионистских собраниях, на которых присутствует, он выступает от лица истинного коренного населения Палестины. Йосеф Мани вступает в английские военные силы в качестве переводчика, так как блестяще владеет местным языком. Когда политические реалии вновь меняются после принятия декларации Бальфура, Йосеф исполняется надеждами на то, что британцы передадут власть коренному населению и «откланяются». Но он заблуждается: «вновь одни чужаки сменяют других». (39, 183) Тогда в его сердце просыпается сострадание по отношению к арабам. Осознание этого сострадания делает из Йосефа человека, готового действовать. По ночам он передает секретные материалы арабам на турецкой стороне, для того чтобы помочь им оценить политическую обстановку. Он говорит им, что декларация Бальфура приведет к большому притоку евреев в страну и поставит арабов в опасное положение. Он предупреждает их о необходимости выбрать «идентичность», пока не стало слишком поздно. (39, 187)

Идейно композиция произведения имеет для полюса: безразличие к войне и политике Хагарь в первой главе и жестокий национализм Йосефа в последней. В центре находится третья, в которой заложена ключевая мысль для всего романа, которая представляет собой баланс двух полярных идей. Второй Йосеф Мани предлагает решение, основанное на равноправном разделе земли, чтобы каждая из сторон сохранила свою идентичность. Но этому не суждено было случиться.

В первой, наиболее современной, главе А. Б. Иегошуа дает нам надежду, смысл которой можно осознать, только прочитав роман до конца. Болезненная склонность к

саморазрушению Гавриэла Мани противопоставлена жизнелюбию Хагарь Шило. По предположению Г. Морага, национальная патология, которая вновь проявляется в современной политике оккупации и подчинения, символически воплощается в суицидальной наклонности Гавриэла. (21, 179) Но Хагарь не дает осуществиться самоубийству, которое, как она чувствовала, обязательно должно случиться. Образ Хагарь выступает как обезболивающее для всего произведения. На кладбище ее охватывают нестерпимые боли, из-за которых она боится потерять ребенка. В том, что Хагарь носит ребенка Мани, она не сомневается, но доказательств у нее нет. У нее нет времени добираться до еврейской части Иерусалима из арабского квартала. Единственный выход - отправиться в арабскую больницу, что не вызывает у нее чувства смятения, - для нее не важны национальные различия и политические разногласия, для нее это всего лишь акт милосердия человека к человеку. Поэтому она настаивает на том, чтобы к ней относились не как вторгшейся на их земли израильтянке, а как к человеку, нуждающемуся в помощи. Ей отвечают добром и даже предлагают отвезти ее в Западный Иерусалим в машине, которая развозит работников больницы. Она проезжает по арабским кварталам, о чем потом делится впечатлениями с матерью: «все, на самом деле, казались мне очень милыми и расслабленными, будто им, действительно, было хорошо вместе в отдалении, и, возможно, они привыкли к нам.» (39, 71) Из ее слов можно понять, что идея раздельного сосуществования все ещё может быть осуществима. А «спасение» Гавриэла от самоубийства только подтверждает это. Род Мани не должен прекратиться, но только эта болезненная и сложная связь с землей, евреев-сефардов, которые жили там бок о бок с другим коренным населением Палестины, арабами, должна в итоге вывести современное государство на правильный путь развития.

#### 2.4 Молхо

Молхо – главный персонаж одноименного романа<sup>2</sup> А. Б. Иегошуа. Ему около пятидесяти с лишним лет. Жена Молхо недавно скончалась от рака груди. Женщина была ашкеназского происхождения: они с матерью репатриировались в Израиль из Германии. Для героя смерть жены не является потрясением, так как о ее диагнозе было известно еще задолго до этого. Супруги приняли решение перейти на домашний уход, для чего были куплены специальное медицинское оборудование и медикаменты, а Молхо начал сам следить за своей женой, разделяя свои обязанности с матерью женщины, тещей героя. На

---

<sup>2</sup> В русском переводе роман называется «Пять времен года», в работе будет использовано оригинальное заглавие по имени главного героя «Молхо»

первый взгляд, трагичный и во многом актуальный для современной жизни сюжет разворачивается в рамках жизни одного вполне заурядного человека. Молхо – работник Министерства внутренних дел Израиля, исправно несущий свою службу. На время болезни жены для него было составлено особое расписание, дающее ему возможность работать на дому. После ухода из жизни жены, Молхо нужно вернуть собственное существование в «привычное» русло: восстановить распорядок дня, продать уже не нужные аппаратуру, таблетки и, возможно, найти новую женщину. У него трое детей, мать Молхо живет в Иерусалиме. Его родители принадлежали к ортодоксальной еврейской общине Старого Города. Герой же переехал оттуда в Хайфу, где они жили вместе с женой.

Сюжет произведения охватывает один год из жизни Молхо. А. Б. Иегошуа со всей возможной полнотой раскрывает внутренние переживания героя, его мироощущение, поступки и поиски своего места. Выбрав сравнительно небольшой отрезок времени, писатель дает нам возможность получить представление о всей жизни этого человека. Мы застаем его в день смерти жены. Молхо готов к её смерти и даже уже начинает думать о переменах, ждущих его в будущем. Но остаётся вопрос: настанут ли эти перемены? С одной стороны, его образ вполне реалистичен: ведь не каждый человек в своей жизни может похвастаться постоянными духовными переменами, с другой стороны, А. Б. Иегошуа во многом делает Молхо комичным. Для героя характерны частые мысли о смерти. «Смерть» настолько глубоко укоренилась в его жизни, что без нее Молхо уже не представляет возможным своё существование.

Образ «Смерти» проходит сквозь весь роман, постоянно возникая и напоминая о себе. В начале произведения он неразрывно связан с фактической смертью жены Молхо. Герой не знает, можно ли назвать момент смерти жены «исчезновением». (37, 11) Молхо полностью погружен в заботу о женщине: «он непрестанно думал о ее боли и о том, как ее облегчить...» (37, 13) Это превратилось в смысл его существования, поэтому он так отчаянно пытался отстрочить момент ее ухода из жизни.

«Простившись» с женой, Молхо пытается окружить «заботой» и всех остальных: в каждом он видит какой-то недуг. Тещу, которая, несмотря на свой преклонный возраст, полна жизненных сил, герой старается поддержать под руку каждый раз, когда думает, что она может упасть, регулярно звонит, справляется о ее здоровье. На первый взгляд, такие забота и участие в судьбе кажутся неоспоримо положительными качествами, но его странное желание вновь «прикоснуться» к болезни настораживает. «Здорова ли она? ... Может быть, и в ней гнездиться какая-то болезнь?» (37, 31) – со странной надеждой думает Молхо о женщине, работающей в его министерстве, к которой он проявляет

особый интерес. Ему также нравится бывать в доме престарелых, где живет его теща, нравятся царящие здесь «образцовые чистота и порядок.» (37, 34) Этот дом, где проводят остатки своей жизни старики, во многом является олицетворением жизни Молхо: размеренное течение, неторопливость, а главное – близость к «Смерти».

Молхо понимает, что ему необходимы перемены, ему часто приходят в голову мысли о женщинах. Мысли эти довольно противоречивы. Порой они звучат довольно смешно. Когда его домработница предложила поухаживать за ним, так как он сказал, что нездоров, Молхо задумался: «неужели он отныне превратится в сексуальную мишень ... пока он просил о передышке.» (37, 33) В то же время, он присматривается к юридической советнице, работающей в министерстве, постоянно размышляя о ней и ища встречи, но первый шаг сделать не решается. Такой диссонанс между внутренними побуждениями и внешним поведением характерен для героя. Сложно сказать, что именно влияет на принятие им решений: внешняя среда и окружающие люди или же глубинные внутренние страхи. После того, как жена оставляет его одного, он становится не одиноким, а, скорее, несамостоятельным.

Как видно из представленного краткого описания образа Молхо в романе, значительную роль в его формировании играют женские образы. Покойная жена, незримое присутствие которой сохраняется до конца произведения, теща, мать самого героя и те женщины, с которыми его сводит судьба в течении года: всех их объединяет одно – очень сильные характеры. В отношениях с ними автор и раскрывает характер самого героя.

Позволим себе немного отклониться от темы и поговорить о том, какое место занимает в творчестве А. Б. Иегошуа женский персонаж. Как мы видели в его более поздних произведениях, образы женщин всегда очень сильны. Поэтому кажется оправданным рассмотреть этот вопрос именно в последней части второй главы, чтобы понять, как писатель использует женские образы в первом романе, посвященном сефардской проблеме. Мы убедимся далее, что для романа «Молхо» женские персонажи особенно важны, так как именно отношения главного персонажа с женщинами высвечивают его характер.

Наделение женских образов уникальным значением характерно для целого ряда еврейских писателей. Нехама Ашкенази, американский профессор сравнительного литературоведения и культурологии, говорит о дуализме женских характеров в современной еврейской литературе. (8) Она обосновывает свою точку зрения древними представлениями мужчин о женщине, выразившихся в образах «Великой матери» (“Great Mother”) и «Ужасной матери» (“Terrible Mother”). В первом случае речь идет о женщине,

дающей жизнь и воспитывающей младенца, а во втором – о той, которая отказывается произвести своего ребенка на белый свет. Два женских обличия отразились в каббалистических образах Шхины, как божественной матери и жены, и Лилит, как демонической соблазнительницы и убийцы новорожденных. (8)

С приходом нового времени женщина постепенно выходит на первый план и становится центральным героем в мужской литературе. Она наконец избавляется от своей литературной функции символического воплощения мужских страхов и становится субъектом, «Я» писателя. В еврейской литературе, начиная с периода Просвещения, главная героиня, в мужском восприятии, все же приобретает независимый статус в художественном произведении и порой представляет собой не только женскую судьбу в частности, но и судьбу всего еврейского народа в целом. Исследователь отмечает, что хотя женский образ, в определенном смысле, уравнивается с противоположным полом, женщина все же является продуктом творчества писателя-мужчины. И ее двойственность продолжает существовать для него, только теперь используется для различных целей. (8)

В более ранних работах А. Б. Иегошуа создает неоднозначные образы загадочных и порой мистических женщин. Литературовед Эстер Фукс (13) рассматривает следующие произведения: «Смерть старика», «Любовник» и «Поздний развод». По её мнению, в творчестве писателя, в большинстве своём, преобладают мужские главные персонажи. Женские образы он отводит на второй план, и они становятся аллегорическими воплощениями различных социальных явлений, от которых мужчины стараются убежать. Особенно ярко разделение между полами проявляется в характеристиках, которые писатель дает старым или пожилым женщинам, которые, как утверждает Э. Фукс, представляют собой саму *Смерть*. Смерть – не как кончина отдельно взятого человека, а как угроза для всего социума. Исследователь видит в таком отношении дискриминацию по отношению к старым женщинам, что придает ее статье феминистический характер. Но важно другое: литературовед не раз подчеркивает амбивалентность героинь А. Б. Иегошуа. (13, 108) Написанная в 1983 г. работа критика не может претендовать на универсальность по отношению ко всему творчеству писателя, но она помогает разобраться в восприятии произведений писателя и проследить в них некую закономерность.

В романе «Молхо», как и в других произведениях А. Б. Иегошуа, женщина действительно во многом определяет развитие сюжета и действия протагонистов. Однако она не простой обезличенный символ (13, 107-109), она полноправный персонаж в произведении, обладающий своим характером и особенностями. Объединяет женские образы в творчестве писателя их очевидная неоднозначность.

В наиболее позднем из рассматриваемых нами романов, «Испанском милосердии», женщина определяет ход развития сюжета. С актрисой Руфью связана ссора между режиссером и сценаристом, вокруг которой развивается сюжет произведения. Более того, писатель делает женщину связующим звеном между Мозесом, Тригано и оператором Толедано, каждый из которых испытывает к ней особые чувства. Тригано, звавший ее с детства, звал Руфь «Дебду», по названию марокканского города, из которого она была родом. Обладая восточными корнями, она адаптировалась к смешанной израильской среде, больше тяготеющей к европейским традициям. После разрыва со сценаристом актриса сменила свое настоящее имя «Нехама» на более простое «Руфь», которое, «несмотря на свое очевидно израильское происхождение, было узнаваемо и принято во всем мире.» (36, 63) Имя это она взяла от израильской девочки, которая должна была играть ее героиню в том самом роковом последнем фильме Тригано и Мозеса. Актрисе очень понравилась эта «идеальная» девочка. Мозес спросил, что для неё значит «идеальная». «Идеальная. С корнями. Истинная израильянка. *Соль земли* <...> так как в те дни я думала... а, в сущности, и сейчас... я знаю... что мы, Тригано, Толедано, вся команда, всегда будем оставаться где-то немного в стороне, и поэтому я обрадовалась, что ты нашел для меня такую маленькую сестру, близнеца, которая сможет укрепить меня.» (36, 157) Для Руфи реальность вымышленная и настоящая всегда переплетались, как, собственно, и для Тригано, который жил в мире собственного воображения. Для Мозеса же наоборот, по его словам, всегда существует граница между реальностью и фантазией. На это Руфь отвечает ему: «Потому что ты никогда не осмеливаешься встать перед камерой, а лишь за ней, так как только оттуда ты можешь давать указания другим». (36, 157) Вот и здесь женщина чувствует корень конфликта между персонажами и всего произведения – нужно «встать перед камерой», поменяться ролями, прикоснуться к глубинным корням своей идентичности, что, как мы знаем, и произошло с режиссером в конце книги. Таким образом, Руфь поддается желанию обрести истинно израильские корни, отказавшись от собственных, сменить имя, следовать за режиссером, творчество которого, по всей видимости, она не очень ценит.

Женский образ в романе «Испанское милосердие» подчиняет себе мужчин ровно настолько, насколько их спасает. Даже финал произведения зависит от женского персонажа. Если бы Мозесу не удалось найти подходящую девушку, которая бы смогла предстать в образе кормящей дочери, режиссеру бы не удалось свершить искупление. Образ *спасительницы* есть и в романе «Господин Мани», который воплотился в персонаже Хагарь Шило, остановившей Гавриэла Мани от свершения самоубийства. Однако в этом произведении сюжет не основан на противопоставлении мужских и женских образов.

Последние, хоть и играют большое значение, не определяют его развитие. Писатель насыщает свой роман множеством других, более значимых, приемов и символов, разговор о которых заслуживает отдельного исследования.

В романе «Путешествие в конец тысячелетия» женщина приобретает более важную роль, так как А. Б. Иегошуа ставит ее наравне с главным персонажем – мужчиной. Более того, автор противопоставляет их. В этом произведении Эстер-Минна представляет собой Запад, в то время как Бен-Атар – Восток.

Подобная ситуация складывается в «Молхо». В этом романе нет конкретно выраженного дуализма между Востоком и Западом, показанного на примере противоборства двух или нескольких персонажей. Здесь это противопоставление является более скрытым. Характер героя-сефарда, представляющего Восток, А. Б. Иегошуа раскрывает в развитии его отношений с женщинами, часть из которых действительно олицетворяет Запад, но есть та, которая принадлежит Востоку. В целом, женские образы в романе делятся на проходящих на какой-либо отрезок времени и тех, кто сопровождает Молхо в течение продолжительного периода его жизни. К первым относятся юридическая советница с его работы, с которой он едет вместе в Берлин, маленькая индуская девочка из небольшого городка Зруа, Яара – жена его школьного друга, Нина – русская дочь подруги его тещи. В число женщин, с кем Молхо более тесно связан жизненными обстоятельствами, входят его теща, мать и, на мой взгляд, к ним можно отнести покойную жену героя, чье незримое присутствие сохраняется до конца романа.

Семья жены Молхо была родом из Германии. Перед началом войны, после самоубийства ее отца, они с матерью эмигрировали в Израиль. «Теща была культурной и образованной женщиной, она читала книги и ходила на концерты, а по приезде в Страну – накануне Второй мировой войны – руководила сиротским приютом». (37, 19) В романе не раз подчеркивается сильный характер этой женщины, ее независимость и стойкость, несмотря на возраст и пребывание в доме престарелых для немецких евреев. Молхо уважал ее мнение и, создается впечатление, даже боялся сделать что-то, что вызовет неодобрение в ее глазах. Это относится не только к теще, но и к его жене, которая благодаря немецким строгости и ясности мысли обладала большим влиянием на Молхо.

С «Западом» героя сталкивает еще одна женщина. Высокопоставленная юридическая советница в министерстве, где он работает. Он часто думает о ней, даже позволяет себе заходить в своих «мечтаниях» довольно далеко, но не может сделать первый шаг. Наконец, юридическая советница делает его сама. Она приглашает его на вечер со своими друзьями и родственниками – «смотрины», как называет их про себя Молхо. Глаза героя не упускают ни малейшей подробности: от внешнего вида женщины, который поначалу

ему нравится, до убранства ее ванной комнаты. Он думал о смерти, о чем-нибудь, что могло остаться от её покойного мужа. «Тщательно моя руки, он взглядом осмотрел аптечку – может быть, он найдет что-нибудь знакомое, что позволит ему поглубже заглянуть в жизнь предназначенной ему женщины – но ее аптечный набор оказался очень скромным...». (37, 70) Этот факт явно расстроил Молхо. Ему вновь и вновь хочется сблизиться с кем-то через недуг. Видимо, превосходство и мужество могут проявиться в нем, только если он почувствует, что человек, стоящий рядом с ним, слаб, в первую очередь, физически. В женщине же, наоборот, не раз подчеркиваются подвижность, «ребячливость» (37, 67) и энергичность.

Главный персонаж встречается с ней Берлине: он, только что вернувшийся из Парижа от своих родственников, и она, приехавшая в Германию в рабочую командировку. Они вместе идут в оперу. Случай «помогает» герою: женщина падает с лестницы и повреждает щиколотку. Сейчас ему наконец представился шанс «проявить себя». Он вызывается ухаживать за ней, чтобы «помочь» ей поскорее поправиться. Молхо покупает таблетки, которые когда-то принимала его жена, дает одну советнице и оставляет лекарство в ее комнате, но в его отсутствие несчастная женщина принимает вторую, что вызывает у нее огромную слабость и сонливость. Молхо постоянно заходит к ней в номер, меняет простыни, пытается осмотреть больную ногу, измеряет температуру, попутно раздумывая об их будущей совместной жизни. На следующий день, когда под вечер женщина немного пришла в себя, они встретились и у них состоялся диалог, который является одним из ключевых в романе. Советница попросила Молхо рассказать немного о своей жене, на что он ответил: «Интеллектуалка <...> Такая прямая, как будто...Очень требовательная, и к себе тоже... Как правило... Но всегда недовольная, одним словом, интеллектуалка, ей трудно было угодить. И никак не могла реализоваться, то есть, почувствовать себя счастливой. Да и не хотела быть счастливой... .» «А я, в сущности, совсем не интеллектуал». «И глаза ее [советницы] сверкнули холодным и сильным блеском: “И поэтому вы попросту убили мало-помалу?...” Эта идея не была новой [для Молхо]. Жена иногда так и говорила ему: “Ты меня убиваешь...” .» (37, 125-126) Это и есть поворотный момент в раскрытии образа главного персонажа. Конечно, потом автор будет и дальше иллюстрировать черты его характера, знакомить с другими женщинами, но вердикт ему уже вынесен. Более того, Молхо и сам его принимает. Отсюда и странное стремление к Смерти, и его внутреннее, покоящееся глубоко внутри, желание противостоять переменам, которое сложно назвать пассивностью, учитывая его довольно активные перемещения и занятость. Здесь раскрывается его загадка: он не хочет решать собственные проблемы, ему легче действовать медленно, но выверено: постепенно

подавлять их своей чрезмерной заботой или, лучше сказать, озабоченностью. Конечно, это совершенно не говорит об отрицательном характере образа Молхо или его скрытых злых побуждениях. Причины такого поведения, кроются совершенно в иных материях, к которым писатель медленно подводит читателя, но о позиции А. Б. Иегошуа будет сказано позже.

Следующим «пунктом» в жизни Молхо является короткая, пролетевшая почти незаметно, весна. Новая часть книги и новая «женщина», точнее совсем не женщина, а девочка. Он отправляется в небольшой городок под названием Зруа, население которого составляют евреи из Индии и несколько иммигрантов из Туниса – те, кого называют *мизрахим*. Молхо едет туда по заданию, которое ему дали на работе. Мы видим, как чувство волнения зарождается в Молхо при виде девочки одиннадцати лет, в больших очках, занимающейся балетом в школе. Маленькая индианка служит скорее легким напоминанием герою о том, что жизнь его продолжается и он не должен насильно останавливать ее, что он пытается сделать с окружающими его людьми. «...вдруг им овладела мысль животного, еще до-сексуального, происхождения, что он может съесть ее, жевать ее плоть...». (37, 152) Чувства вновь начинают просыпаться в нем, но вновь предметом его страсти становится слабый (исключительно в физическом смысле) ребенок. Возможно, именно эта детская слабость его и влечет.

Ещё одна женщина в жизни Молхо - Яара, его юношеская любовь. Молхо внезапно звонит его школьный друг – Ури, муж Яары, который всю свою жизнь был чем-то занят, постоянно менял род занятий, участвовал в различных проектах, встречах, а сейчас стал членом ортодоксальной еврейской общины. У них с женой не получилось завести ребенка, что вызывало недовольство общины, которая решила подыскать ему более подходящую женщину. И поэтому пара приняла решение свести Молхо и Яару. Она была высокой, длинноногой женщиной, тело которой было так же гибко, как в молодости. Он много говорил с ней о болезни его жены, а она его слушала. Ему хотелось переодеть ее, с другой стороны, ему нравились ее фигура и естественность. Его привлекала в ней «какая-то непонятная медлительность». (37, 215) Молхо вновь безуспешно пытается ей помочь, что-то исправить, найти слабое место в женщине. Неудивительно, что его счастью с Яарой не суждено осуществиться: Ури забирает ее, несколько не сопротивляющуюся, домой. Это расстраивает Молхо, так как, видимо, на этот раз он надеялся на какое-то продолжение.

Завершает произведение рассказ об очередной поездке в Берлин, но уже с другой женщиной и другой миссией. Он провожает русскую дочь подруги своей тещи, чтобы помочь разобраться ей с документами для возвращения на родину. Женщина не говорила

на иврите - ещё один вполне физический недостаток. Но ее намерение и желание вновь уехать в Россию были более чем тверды. Молхо не верил в осуществимость этого плана, и согласился помочь только ради того, чтобы она «успокоилась и была довольна жизнью в стране». (37, 273) Но у русской тоже не получилось. Вновь женщина оказалась сильнее обстоятельств и сильнее Молхо.

Таким образом, практически все сильные характеры в произведении принадлежат женщинам. Молхо, «восточный» человек, оказывается зажат среди них. Почти ни один из женских образов не принадлежит к сефардам, кроме одной, о которой еще не шла речь, - мать Молхо. Ее излишняя забота и всепоглощающая, подавляющая любовь к сыну когда-то давно, еще в детстве, сыграли свою роль. Несмотря на переезд из консервативного и религиозного Иерусалима, то, что было заложено, - не изменить. Жизнь традиционно коллективная накладывает свой отпечаток на мировосприятие: «Может, попробуешь вернуться в Иерусалим? Здесь у тебя есть друзья, которые помогут найти тебе подходящую жену, той ментальности, к которой ты привык...» (37, 61) - говорит мать своему сыну. Еще одна сильная женщина пытается довлеть над героем, но это сопротивление он выдерживает.

Складывается ощущение, что «восточность» главного персонажа находится под постоянной угрозой Запада. Но с другой стороны, сам Молхо стоит между двух культур и обе они с двух сторон давят на него. Он живет в Израиле, сам он из семьи «потомственных сефардов, пятое поколение в Стране» и, как он говорит: «Европа все еще чужда нам». (37, 68) И, тем не менее, его жена и теща, с которыми он проводит большую часть своего времени, ашкеназского происхождения. Кто же он? Молхо находится в некоем маргинальном состоянии. Несмотря на то, что собственные корни не вызывают у него никаких сомнений, он стремится ни в чем не разочаровывать свою жену и тех, кто его окружает. В последних строках романа Молхо объясняет причину своих проблем и того, что он так и не смог найти себе женщину и обрести свободу: «Все из-за моей пассивности.» (37, 346)

Образ Молхо вызвал неоднозначный отклик среди литературных критиков. Амир Банбаджи дает обзор его восприятия различными исследователями творчества А. Б. Иегошуа и приводит их взгляды относительно «восточности» героя и его «положительности» как персонажа произведения. Автор предлагает рассмотреть «философскую дихотомию между отрицательным модернизмом, "искажающим искаженное", и положительным реализмом, предлагающим пути исправления искаженного, сопровождающую прочтение "Молхо"». (34) А. Банбаджи задается вопросами: «Является ли "Молхо" реалистичным романом, в котором сделана попытка

включить “восточное сознание” Молхо, как альтернативное, внутри “абсолютно еврейской реальности” Израиля в конце 80-ых годов? Или, может быть, возвращаясь к экспрессивной стороне дихотомии, в “Молхо” сделана попытка открыть восточную атаку, фантастическую и суровую, на ашкеназский центр?» (34, 179)

Далее приведен отрывок из работы А. Банбаджи в переводе с иврита на русский: «Критика, в основном, занята исследованием реально-политической эффективности восточной личности, возникающей в “Молхо”. Дан Мирон, (который верит, что роман – это не более, чем «подготовительная тренировка, подробная и неспешная», которая привела А. Б. Иегошуа к написанию романа “Господин Мани”, превосходящего “Молхо”), утверждает, что “Молхо не смог высвободиться из плена прочной и непонятной душевной модели”, диктовавшей характер его отношений с женой, уроженкой Германии. Анер Шалев, заявляющий, что этот роман “один из лучших, подаренных нам израильской литературой за последние годы”, исследует его неспособность предложить восточную альтернативу западной культуре Израиля, упадок которой А. Б. Иегошуа хорошо описывает в своей книге. Орцион Бартана жалуется на то, что оформление образа Молхо (“слишком бледного сефарда”, по его словам) не помогает А. Б. Иегошуа, как следует, справиться с вопросом сефардской автобиографии, и это оттого, что “сефардское окружение” Молхо изображается слабым, медлительным или застрявшем в старой жизни”. И, в конце концов, - подводит итог Бартана, - чаша весов склоняется “в пользу ашкеназов в Стране и обращается против сефардов”.

С другой стороны, значение *восточности* образа Молхо было оценено критиками, указавшими на силу романа в описании и поощрении “роста сефардов” в Израиле 80-х годов. Эдди Цемах заявляет, что роман А. Б. Иегошуа это “сильное идеологическое произведение”, в котором автору удалось проделать “огромную аналитическую работу” именно благодаря “отталкивающей чудовищности” образа Молхо. В противоположность ему, Авраам Балабан и Лев Хакак утверждают, что Молхо символизирует именно положительную восточную цивилизованность. Смерть жены приводит героя романа к “одному из центральных процессов в романе”, заявляет Балабан, в завершении которого герой начинает изучение своих корней и также, “в конце концов, находит равновесие между своими восточностью и западностью”. Молхо – человеку, разрывающемуся между ашкеназской культурой, холодной интеллигенцией, и “мыслью конкретной”, “не абстрактной” – удастся, в итоге, найти в себе другой культурно-психологический образец существования в Израиле. Молхо дарит нам “море спокойного равновесия, которое сопровождает жизнь, не противореча ей. Там с одной стороны находятся рутина и загруженность ежедневными мелочами, а с другой стороны – баланс и внутреннее

равенство, и именно в нём намечается возможность длительного строительства и умиротворения в этой Стране”.

Лев Хакак подчеркивает, что путь жизни Молхо не “идеологический”, он основан на действиях, а не на принципах, и может совмещать восточные “кроткость и сдержанность” с ашкеназской “интеллектуальностью”. Ашкеназские образы в романе или “терзают свою жизнь своими руками, или грызут себя изнутри, или живут как сорванные листы”, утверждает Хакак. Молхо, в противоположность им, излучает прелесть кроткости, сдержанности и мудрости жизни, под защитой которых существует он сам и дает существовать другим”. Иначе говоря, *восточность* Молхо рассматривается здесь как душевный прагматизм. Балабан и Хакак представляют традиционный восточный образ жизни как общинную, органическую антитезу западной жизни, продвинутой и отчужденной».

Таким образом, этот краткий обзор Амира Банбаджи позволяет проиллюстрировать, насколько разным может быть восприятие одного произведения. Несмотря на все разночтения, главное, в чём сходятся взгляды литературоведов - это оценка «положительности» Молхо не просто как главного персонажа произведения, а как носителя *восточных* традиций еврейской культуры.

Завершая краткий анализ произведений, входящих в *сефардскую тетралогия*, нужно отметить, что все они фокусируются именно на положении сефардов в жизни Израиля и истории еврейского народа. А. Б. Иегошуа, безусловно, не ограничивается узкой проблематикой: его произведения отличаются многообразием тем, контекстов и философских проблем, которые актуальны не только для израильского общества, но и для любого человека, независимо от его национальности. Однако наиболее подробно писатель все же исследует сефардскую идентичность, которую он преломляет историей, расстояниями, войнами, межэтническими конфликтами. Он испытывает ее Европой и Востоком, заглядывает в самые потаенные уголки души своих персонажей, и тем не менее, не дает нам ее до конца разгадать. Его герои ищут себя, как в случае с Молхо, борются с прошлым и настоящим, как представители семейства Мани, ломают себя и свои предубеждения, как несчастный Бен-Атар, или притаились и ждут *искупления* от своих бывших партнеров, как Тригано и Мозес. Ашкеназские персонажи А. Б. Иегошуа всегда очень понятны, их действия всегда вполне объяснимы, чего совершенно нельзя сказать о сефардах. Возможно, ответы нужно пытаться искать в жизни и позиции самого автора.

### Глава 3. А. Б. Иегошуа: в поисках идентичности

«На мой взгляд, есть два типа литературы. Одна пытается изобразить реальность, создавая ее. Другая стремится постигнуть реальность, обнажая ее». (9)

А. Б. Иегошуа

Писатель родился в 1936 году в Иерусалиме. Его отец Яков Иегошуа принадлежал к древней сефардской общине, проживавшей на территории Иерусалима в течении четырех поколений. Семья матери писателя Мальки Розилио была родом из Морокко. В 1932 году они эмигрировали и поселились в Иерусалиме. (14, 279)

Иерусалим в начале XX века был ареной, где мир сефардов, проживавших здесь столетиями, и хасидов-ашкеназов столкнулся с миром сионистов-ашкеназов. К 30-40-ым годам большая часть древней сефардской общины смешалась со светским населением Иерусалима. В период с 1948 по 1967 город был разделен, а именно на в это время пришлось детство и юность А. Б. Иегошуа. Это был период особого напряжения в обществе: стена, колючая проволока, мины. Мать будущего писателя, для которой сефардская община его отца была не менее чуждой, чем община сионистов-ашкеназов, представлявшая большинство в стране, настояла на том, чтобы он получил образование в Еврейской гимназии. Однако и отец А. Б. Иегошуа, автор книг по истории сефардских евреев, не пытался привить сыну сефардскую идентичность. Напротив, он много общался с учеными русского происхождения из Еврейского университета, был проникнут особой любовью к русской культуре и литературе, что потом передалось и его сыну.

В период с 1963 по 1967 гг. А. Б. Иегошуа вместе с женой живут и работают в Париже. Там он расширяет свои познания в европейской литературе и полностью погружается в западную культуру. В творчестве же писатель обращается к израильской действительности: написанные там произведения отличаются от его ранних символистских рассказов, они становятся более длинными и более реалистичными. (10)

После четырехлетнего пребывания во Франции А. Б. Иегошуа принимает решение не возвращаться в Иерусалим и переезжает с женой в Хайфу. Переезд в Хайфу, по его словам, одно из самых мудрых решений в жизни писателя. (14, 285) Иерусалим полон символов. Он опасен для творческого человека. Символизм этого города особенно усиливался тем, что уже пятое поколение в семье А. Б. Иегошуа он был частью ее истории. Писатель ощущал бремя собственного сефардского наследия. Ему было сложно оставаться там. А. Б. Иегошуа понимал, что, для того чтобы постигнуть свою

идентичность, ему необходимо осознать, что такое земля Израиля, ощутить ее территориально. А жизнь в Иерусалиме совсем другая, это не жизнь в Израиле. Объединение города не укрепило его связь со страной, а наоборот, Иерусалим стал практически палестинской территорией. Вновь объединенный город был странным, по мнению А. Б. Иегошуа. Он не одобрял политических процессов, происходивших в то время в стране. (14, 288) Поэтому А. Б. Иегошуа хотел покинуть город своего детства, но менять его не на Тель-Авив, другой крупный город, а на Хайфу, где можно понять истинный смысл земли Израиля, которая находится за пределами Иерусалима.

А. Б. Иегошуа говорит, что его увлечение западной культурой не говорит о том, что он хотел стать ашкеназом, его целью всегда была израильская культура, синтетическая по своей природе. Познавать восточную часть своей идентичности, когда-то отложенную им в выдвижной ящик, и всерьез заниматься сефардской темой писатель начинает только после смерти отца. В день похорон Якова Иегошуа в 1982 году на старом сефардском кладбище на Масличной горе зародилось зерно романа «Господин Мани». А. Б. Иегошуа узнал, где будет погребен отец только, когда его привезли к могиле. Это место было предназначено для дедушки писателя, но захоронить его там не удалось из-за раздела города. В тот день А. Б. Иегошуа физически ощутил прикосновение к прошлому. С этого момента писатель погружается в труды Я. Иегошуа. Отец оставил сыну много материала по истории сефардской общины и ее культуре, часть из которого А. Б. Иегошуа использовал в своих произведениях. (26)

Во время работы на «Господином Мани» весной 1987 года А. Б. Иегошуа написал вступительную статью к собранию эссе Якова Иегошуа и озаглавил ее «В поисках утраченного сефардского времени», по аналогии с произведением Марселя Пруста. В ней он анализирует работы отца и сравнивает его творчество со своим. Смысл заглавия статьи не так очевиден, как кажется на первый взгляд. Очень часто содержание цикла романов французского модерниста трактуется как ностальгия по прошлому, однако М. Пруст занимался поиском человеческой идентичности. А. Б. Иегошуа характеризует работы отца как ностальгическую попытку восстановить идеальное прошлое – в своих же произведениях он действует подобно М. Прусту. Хотя именно наследие отца побуждает его заняться поисками своей идентичности. В статье А. Б. Иегошуа пытается ответить на вопрос, почему он сам изначально не идентифицировал себя с сефардами. Писатель говорит о влиянии родителей и среды, в которой он вырос, которые привили ему ашкеназскую культуру. Однако близкое знакомство с западной литературой, наукой и историей создали почву для синтеза двух сторон его идентичности.

В человеческом подсознании закодированы история его предков, его язык и история

страны или места, в котором он вырос. Все это влияет на мироощущение людей. Очень часто сложно ответить на вопрос о своей идентичности, именно потому что она находится в сфере бессознательного. Литература очень часто пытается проникнуть именно туда. А. Б. Иегошуа, чья проза с самых первых рассказов была очень психологична, начинает погружаться в свой внутренний мир. Анализируя различные этапы собственной жизни, жизни отца и осознанно следуя за собственной историей, он отражает этот путь в своих романах. Писатель создает образы, которые помогают ему все глубже опускаться в человеческую душу. Он заставляет их рефлексировать, давать оценку своим действиям. Именно с такого персонажа А. Б. Иегошуа начинает вглядываться в себя со стороны сефардского мира, из которого он происходит, и со стороны ашкеназского мира, к которому он принадлежит. (41, 183) Этот персонаж – Молхо. Несмотря на то что в 1986 году был опубликован третий диалог романа «Господин Мани», автор прекращает работу над ним и сосредотачивается на написании меньшего по объему романа «Молхо». Именно ему суждено стать первым в творчестве А. Б. Иегошуа произведением, в котором сефардская тема будет доминирующей.

В романах «Молхо», «Господин Мани» и «Путешествие на край тысячелетия» писатель подходит к изучению идентичности с разных сторон. Его фокус смещается. В «Молхо» он, как на рентгене, высвечивает внутренний мир героя, который совмещает две культуры: ашкеназскую, которая укоренилась в его сознании, и сефардскую, которая лишь изредка проявляет себя, выходя из бессознательного. В «Господине Мани» А. Б. Иегошуа в ретроспекции наблюдает за жизнью сефардского рода Мани, который из поколения в поколение преследуем роком. Автор, как будто бы хочет показать, как «грехи отцов» и их действия могут отразиться в настоящем, как принимать свою историю и не поддаваться подсознательным силам, которые движут людьми. Для «Путешествия на край тысячелетия» писатель выбирает новый формат, в котором он исследует корень противоречия между Востоком и Западом на примере личных взаимоотношений персонажей. А. Б. Иегошуа выстраивает цепочку: история личности, история семьи, история народа. В последнем из рассматриваемых нами романов он приходит к завершающему звену – истории творчества.

Многие критики называют роман «Испанское милосердие» автобиографичным. Ему, действительно, уделено особое место в творческой жизни писателя. Так как именно в нем можно проследить зарождение идей художника и путь, который он проходит в их воплощении. Посмотрим, как в исследовании своей идентичности автор приходит к анализу своих произведений.

На мнение критиков, что в романе А. Б. Иегошуа изобразил самого себя, он возражает, что не вкладывает свою жизнь в книги. Ему не нравится, когда так делают: изображение себя в произведениях упрощает задачи писателя и позволяет не трудиться над созданием новых образов. Можно ли вообще говорить об автобиографичности, когда мы имеем дело с произведением художника. По мнению Ф. Феллини, «... произведения искусства создаются вовсе не для того, чтобы биографам было легче писать свои исследования о великих людях». (4, 206)

Однако роман «Испанское милосердие» можно назвать очень *личным* в творчестве израильского автора. Исследователь Ница Бен-Дов говорит, что тема искусства и художника, естественным образом, занимает значительное место в творчестве писателей. (41, 185) А. Б. Иегошуа художник и искусство определяет его жизнь и его положение в мире. Н. Бен-Дов приводит слова израильского писателя о том, какими вопросами задается художник в работе, и о том, как он должен их решать: «Если писатель пишет о проблемах, которые его занимают, то непременно должна появиться проблема художника и творчества, которая не менее важна для него, чем проблема отношений отцов и детей. Естественно, вопросы, связанные с творчеством, появятся в его произведениях в какой-либо форме. Иногда писатель пытается замаскировать себя, описывая художника или музыканта вместо человека своей профессии, но когда вы снимите маску, вы откроете не только глубинные проблемы, общие для всех творцов, но также личные проблемы писателя.» (41, 185)

Израильский писатель в романе изобразил процессы, происходящие в душе художника в момент творения, механизмы взаимодействия разных подходов к творчеству, разные типы творцов, которые представлены в романе в образах энергичного, склонного к метафизике, сценариста Тригано и Мозеса, более спокойного и приземленного режиссера. «Я выбрал кинорежиссера, поскольку как писатель – я сценарист, я режиссер, я фотограф, я актер – все эти роли я исполняю, сидя за рабочим столом. Я хотел разделить эти силы и попытаться понять динамику их взаимодействия. В особенности, я исследовал взаимодействие между сценаристом, у которого есть видение и план, и режиссером, который должен их упорядочить.» (29)

По мнению Н. Бен-Дов, Тригано, Мозес и Толедано представляют собой три составные модели личности по Фрейду. Тригано – это *ид(оно)*, отвечающее за врожденные, бессознательные инстинкты. Толедано и Мозес представляют *эго*, которое подчиняется принципу реальности, и *супер-эго*, одной из функций которого является совесть. Когда Мозес захотел примириться с Тригано, автор возвысил его образ до супер-

эго.(190) Это позиция подтверждает слова автора о том, что его персонажи составляют единый образ.

В произведении есть момент, который особенно важен для понимания характера персонажа. Когда на ретроспективе в Испании Мозес узнает, что просмотр его ранних картин будет в дубляже на испанском языке, он сбит с толку. Но потом режиссер увлекается процессом. Он замечает детали, которым не уделял внимания раньше. А. Б. Иегошуа разделяет мнение, довольно распространенное в мире искусства, что «художник никогда целиком не осознает то, что он делает.» (4) Поэтому просмотр собственных картин во многом является для Яира Мозеса откровением. «И дубляж на испанский выполнен с большим профессионализмом, так что кажется, будто он выполнен не в студии звукозаписи иностранными актерами, а сами израильтяне чудом поменяли язык. Неудивительно, что зрители в зале объединены чувством родственного расположения к израильским героям, а маленький Иерусалим в черно-белых цветах 60-ых годов постепенно воспринимается в автономном округе Галисия как город знакомый и дорогой сердцу.» (36, 52) В таких условиях происходит синтез культур, которому посвящает творчество А. Б. Иегошуа. Одна традиция взаимодействует с другой, рождая что-то совершенно новое.

В романе фильмы Мозеса не только дублируются, но им, как часто бывает в реальном мире, даются новые названия на испанском. Вновь это не вызывает у режиссера чувства протеста. Ему даже кажется, что некоторые из них более удачны, чем оригинальные. То есть, создавая произведение, художник осознает, что он выбрасывает его в открытое море интерпретаций. Он открыт суждениям, ведь это именно то, что делает его художником. Этот принцип применим ко всем динамичным явлениям в обществе. Идентичность – это и есть творчество, на котором нужно долго работать и постоянно к нему возвращаться.

А. Б. Иегошуа говорит о том, что ему нравится слушать, как его работы воспринимаются читателями, далекими от Израйля. Исследователь Бернанд Хорн приводит диалог с писателем на эту тему. А. Б. Иегошуа делится удовольствием, которое он получил от отзывов американских студентов о романе «Любовник»: «Я был так рад встретиться с десятью людьми, которые ничего не знают про Израиль и палестинцев, с десятью людьми, которые <...> отнесли к моему роману, главным образом, как к любовной истории между мальчиком и девочкой. Я был настолько рад, что хотел записать урок и воспроизвести запись моим критикам дома, которые говорят, что я не занимаюсь людьми, а только идеями.» (17, 57-58) В Израйле, где именно литература заполнила «идеологический вакуум», а критика была поглощена политическими интерпретациями, А. Б. Иегошуа, как художнику, было приятно оказаться среди людей, которые в его

произведениях воспринимают прежде всего человека и его личностные переживания. Похожие чувства по отношению к критике отражены в романе «Испанское милосердие». Многие из ранних картин Мозеса, снятых совместно с Тригано, были холодно встречены публикой в Израиле, однако, в дубляже и под другими названиями они произвели большое впечатление на испанских зрителей.

Как отмечалось выше, А. Б. Иегошуа не случайно выбрал фигуру режиссера в качестве главного действующего лица в романе. Кинематограф очень близок литературе, разница состоит в том, что они используют разные средства. Поэтому образ режиссера в «Испанском милосердии» получился очень достоверным, что нетрудно доказать, обратившись к примеру из мира кино.

На связь между известной картиной «8<sup>1/2</sup>» великого итальянского режиссера Федерико Феллини и романом израильского писателя обратил внимание Дан Мирон в монографии «Девять с половиной». Он даже дает название своей книге по такому же принципу, как и итальянский режиссер дал название своему фильму: по порядковому номеру. То есть, 8<sup>1/2</sup> - это порядковый номер работы Ф. Феллини в его фильмографии, а «Испанское милосердие», по мнению Дана Мирона, стоит под номером 9<sup>1/2</sup> в творчестве А. Б. Иегошуа.

Сходство произведений не только в том, что оба они посвящены двум заслуженным режиссерам, Гвидо и Мозесу. «Испанское милосердие» – чуть ли не единственное, произведение А. Б. Иегошуа, посвященное рефлексии над литературной нарратологией, над загадками создания литературного повествования, над личностью рассказчика, переходом от фантазии к реальности, от буквального восприятия к аллегории, от нормального положения вещей к абсурду. Несмотря на то что Мозес – вымышленный персонаж, под тонкой оболочкой фантазии находится крупное автобиографическое зерно. В ранних фильмах режиссера узнаются ранние произведения самого автора, такие как «Вечерний поезд в Ятире», «Последний командир», а новый фильм, который он собирается выпустить – это вариант или продолжением произведения «Три дня и ребенок». Как Мозес попадает на ретроспективу своих картин, так и А. Б. Иегошуа через ранние рассказы, которые в романе прячутся за фильмами, изучает свои произведения, где-то не соглашаясь с ними, а где-то ими восхищаясь. Писатель здесь не просто художник, который следует своим инстинктам, а художник, который осознанно подходит к творчеству. (41, 192)

Именно в этом же свете «8<sup>1/2</sup>» – это не просто почти открыто автобиографичная картина, но, главным образом, возможно, единственный фильм Ф. Феллини, посвященный рефлексии над нарратологией в кинематографе, над загадками создания повествования в

кинематографе. Это исследование личности и жизни художника в виде историй, рассказанных на языке кинематографа, переход от фантазии к реальности, от неупорядоченных воспоминаний к полуабстрактным инсталляциям. Действие в «8<sup>1/2</sup>» у Ф. Феллини разворачивается на фоне творческого кризиса режиссера Гвидо. В «Испанском милосердии» художник тоже ждет «знака, который вдохнет жизнь в его новое творение». (36, 330) В завершении обоих произведений главные персонажи, наконец, находят свои пути обновления как в искусстве, так, очевидно, и в жизни. Главным сходством является то, что обе дороги ведут к источникам их творчества. У Гвидо через образы своего детства, у Мозеса через возвращение к первоначальному сюжету Римского милосердия. (40, 11-13)

Роман А. Б. Иегошуа – это, в первую очередь, произведение о природе самого художника. Фигура писателя представляется А. Б. Иегошуа образом собирательным, для которого характерны как эгоцентризм и метафизичность Тригано, так и некая отстраненность от жизни «рафинированного интеллектуала»(4, 6) Мозеса. Продолжая сравнение творчества Ф. Феллини и А. Б. Иегошуа, уместно вспомнить то, как сам итальянский режиссер прокомментировал свою картину: «Я думаю, что мой фильм – это проявление веры в человека, в человеческую солидарность, свидетельство уверенности в том, что человек может, если хочет, победить душевную подавленность, отчаяние, безмолвие и даже смерть». (4, 220) Это очень схоже и с позицией израильского писателя.

Таким образом, перед нами история идентичности выдающегося автора израильской прозы, посвятившего свое творчество ее поискам. Мы подробно остановились на последнем романе писателя, поскольку он завершает поиски художника в обретении гармонии со своими произведениями. Мы видим осознанный взгляд автора на наследие, которое он оставляет после себя. Он дает нам уникальную возможность вместе с ним отправиться на ретроспективу. И посмотреть глазами творца на его творение. Всю литературную и публицистическую жизнь А. Б. Иегошуа разрабатывал формулу израильской идентичности, своим предпоследним романом он не только ее зафиксировал, но и показал свой путь к ней - путь художника.

## Заключение

В попытках найти формулу израильской идентичности А. Б. Иегошуа не ограничивается узким кругом понятий. Для него идентичность – это не только набор разных культурных качеств, свойственных определенному народу, но и ряд общих для него человеческих ценностей. Произведения писателя пропитаны гуманистическими идеями. Его персонажи живут не в соответствии с традициями культур их предков, а в соответствии с общечеловеческими нравственными законами. Свою роль он видит в том, чтобы помочь людям открыть в себе то, что и так в них заложено, – человечность. И лишь осознав ее, они вместе могут создать принципиально новую идентичность, переняв друг от друга лучшие черты.

Уместным будет процитировать слова, завершающие нобелевскую лекцию американского писателя Уильяма Фолкнера, который является для А. Б. Иегошуа наиболее значительным автором XX века: «Я верю в то, что человек не только выстоит – он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому, что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению. Долг поэта, писателя и состоит в том, чтобы писать об этом. Его привилегия состоит в том, чтобы, возвышая человеческие сердца, возрождая в них мужество и честь, и надежду, и гордость, и сострадание, и жалость, и жертвенность – которые составляли славу человека в прошлом, – помочь ему выстоять. Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни; его произведение может стать фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить». (5)

По мнению израильского писателя, «литература должна быть связана с нравственностью. Не давать ответов, а заниматься вопросами нравственности.» (29) А. Б. Иегошуа говорит, что эту основную функцию литературы забрала сегодня сфера средств массовой информации, которая способна выполнять свою работу быстро, но поверхностно.

Автор обозначил несколько основных составляющих, необходимых для модели израильской идентичности. Первым является территориальный фактор. Писатель считает важным условием формирования *израильского* самосознания проживание в еврейском государстве. Он осознает «фундаментальную границу, пролегающую между еврейской идентификацией в Израиле и еврейской идентификацией в диаспоре». (32) Для него Израиль – место, где законом о возвращении евреям было предоставлено моральное право

образовать свое государство среди других, заключить некий контракт с миром. При этом важно отметить, что такое положение не означает изоляцию от этого мира.

А. Б. Иегошуа не создает героя, которого можно было бы назвать носителем израильской идентичности. Чаще всего он разделяет их на сефардов или ашкеназов. Но это разделение условно, как показывает нам писатель. Изначально представители ашкеназской культуры крепко держатся за свои традиции и корни. Они создают некий закрытый для чужих мир, независимо от того, где герои-ашкеназы находятся: в диаспоре или в стране. Такое изображение ашкеназских персонажей мы можем наблюдать в романах «Молхо» и «Путешествие на край тысячелетия», где их образы особенно яркие. Однако А. Б. Иегошуа не закрывает этот мир от контактов, а наоборот открывает его. Вместе с ним он открывает еще один, не менее богатый традициями и с не менее длинной историей, – мир сефардский.

Задача автора не состоит в том, чтобы познакомить читателя с другой культурой. Его цель – синтезировать культуры, превратить их в *израильское* целое. Решение он видит в территориальном объединении. Земля, где все евреи будут связаны между собой и где этой связи будет не избежать. Ведь исключительно на территории еврейского государства израильский еврей может соприкоснуться со всем спектром проблем страны, только так он сможет сплотиться с другими. (32) А. Б. Иегошуа считает, что евреи в диаспоре находятся в оппозиции к другим евреям: им приходится все время сравнивать себя с ними.

Писатель полагает, что конфликт религиозной и государственной систем до сих пор представляет угрозу для единства нации. Историческим решением евреев этой проблемы было создание культуры диаспоры. Концепция, в рамках которой возможно сохранить единство народа на чужой земле, по мнению А. Б. Иегошуа, привела к трагическим последствиям. Он полагает, что в истории было много предупреждений о том, что отсутствие единства приведет к катастрофе – в итоге, так и произошло. В романе «Господин Мани» писатель показывает, что культурное предубеждение, сделавшее возможным Холокост, до сих пор существует в еврейском государстве. Он показывает израильскому обществу, что, несмотря на исторический опыт, оно до сих пор убеждено, что может жить в разных культурных пластах. Поэтому для А. Б. Иегошуа кажется невозможным спокойное существование евреев в других странах, так же как и стремление сохранить культуру диаспоры на территории Израиля. Однако совершенно не значит, что писатель предлагает отказаться от корней или забыть историю, как когда-то это предложил идеал сабры. Для модели идентичности, по мнению, А. Б. Иегошуа история играет важную роль, но подход к истории не должен быть однобоким, западным или

восточным. История Израиля – это не история с 1948 года, а история каждого человека, живущего на этой древней земле.

А. Б. Иегошуа видит необходимость в возвращении к прошлому, что, на его взгляд, является лучшим способом познания человеческой сущности. Используя в своих произведениях мифологические сюжеты и адаптируя их к израильской действительности, А. Б. Иегошуа высвечивает нравственные законы, остающиеся неизменными с древних пор по сей день. Одновременное использование мифа и истории является знаковым приемом в творчестве писателя. Восхищаясь творчеством У. Фолкнера, израильский писатель говорит: «Фолкнер важен для меня тем, как он сочетает миф и историю». (17, 63)

Жертвоприношение Исаака, по мнению А. Б. Иегошуа, является одним из важнейших мифов в еврейской истории. Он спрашивает себя, что значит безоговорочная верность Авраама. Писатель может дать только светское объяснение: «Бога не существует, есть только Авраам, говорящий сам с собой. Он оставил свой дом, разбил статую отца, поменял религию и пришел в Палестину. Он боится, что его сын сделает то же самое с ним. Поэтому он готовит для Исаака некое театральное представление. Он кладет его на алтарь и говорит: “Я хочу убить тебя”. Но в последний момент объявляет: “Бог спас тебя. Сейчас ты связан с ним не интеллектуально, не верой, а экзистенциально”. Отец хотел только напугать сына». (29) С того момента Исаак знал: не так важно, верит он в Бога его отца или нет, но он обязан Ему жизнью. Это и есть значение выражения «страх Исаака». А. Б. Иегошуа считает, что евреи верят в то, что можно поднести нож совсем близко сердцу, но в самый последний момент остаться в живых. Используя в романе этот сюжет, он хотел освободить евреев от этого мифа. Высвобождение евреев из оков мифов древности и приведение их на арену истории является главной целью А. Б. Иегошуа, как писателя и как человека.

В романе «Испанское милосердие» миф составляет основу повествования. Например, сюжет о *римском милосердии*, лежащий на поверхности в произведении, воплощается в жизнь героями романа осознанно или нет. А заключительной главе романа, в которой Мозес должен исполнить условие примирения с бывшим партнером, появляется образ Дон Кихота. Это происходит естественным образом, так как они находятся на территории Испании, родине известного героя. Смысл происходящего глубоко символичен. Герой Сервантеса – мечтатель, который сражается с ветряными мельницами. Он точно такой же мечтатель, как и Тригано, пославший Мозеса выполнить искупление. Поэтому такое сказочное задание может исполниться только в мире прошлого, в мире ностальгии, фантазии и искусства. А. Б. Иегошуа показывает, что миф живет в людях, он управляет сознанием, а не наоборот. Зачастую необязательно знать первоисточник для того что

воссоздать сюжет в действительности. Как Тригано не знал о *римском милосердии*, так и Давид Толедано, который должен сделать заветный снимок, возможно, не читал «Дон Кихота». По замыслу А. Б. Иегошуа, им и не требуется знание сюжетов прошлого, чтобы творить в настоящем. (41, 198)

Писатель убежден в том, что мифы живут в нашем подсознании, но их нужно воссоздавать, чтобы освободиться от них, чтобы инстинкты, которые управляют людьми, становились осознанными. Тогда связь между прошлым и настоящим восстановится.

«Мы не исторический народ, мы народ мифологический» (29), - подчеркивает А. Б. Иегошуа. Действительность так беспокойна, так драматична, что люди не задумываются о прошлом. Поэтому жанр исторического романа был не очень популярен в Израиле. Несмотря на то что к истории писатель обращается во многих произведениях, его первым романом в этом жанре стало «Путешествие на край тысячелетия». А. Б. Иегошуа углубляется в прошлое, для того чтобы воссоздать еврейскую реальность. Это один из немногих романов, где действие разворачивается не в Израиле. О значении территории в модели израильской идентичности говорилось выше. В «Путешествии на край тысячелетия» символичное место Израиля занимает иврит. Язык объединяет героев, живущих на разных континентах и обеспечивает их контакт. Писатель показывает, как благодаря диалогу меняются персонажи его произведения. А. Б. Иегошуа пишет о романе: «Как вообще происходит диалог между культурами? Какая сила им движет? Кто победитель, а кто проигравший? Какой смысл этой победы и каковы остатки старых кодов, которые все еще активны, живы и проникают в сознание? В какой форме они вырвутся снова? Вот вопросы, которые я хотел исследовать не по отношению к прошлому, тому, что происходило тысячу лет назад, а по отношению к настоящему, в котором мы мечемся между культурными и нравственными кодами разных групп: религиозными и светскими, восточными и западными, арабов и евреев. Диалог – это ключевое слово для меня. Подготовит ли израильская реальность себя для открытия новых культурных и нравственных диалогов, с которыми должен прийти мир, или же, наоборот, еще больше углубит скрытые в ней вопросы в отношении религии, арабов, Востока и так далее». (35, 203)

Таким образом, А. Б. Иегошуа создает модель израильской идентичности, путь к достижению которой, по его мнению, лежит во взаимодействии Востока и Запада, в устранении нравственных противоречий между ними и в осознании израильянами принадлежности к своему государству и истории его народа.

## Список использованной литературы

1. Саид Э. Ориентализм: Западные концепции Востока – СПб.: 2006.
2. Тишков В.А. Реквием по этносу – М.: 2003.
3. Тысяча лет культуры ашкеназов / под ред. Ж. Баумгартена, А. Вевьорка, И. Ниборски, Р. Эртель – М.: 2006.
4. Федерико Феллини: сборник / пер. Богемская А., ред. Демин В. – М.: 1968.
5. Фолкнер У. Речь при получении нобелевской премии [Электронный ресурс]// Писатели США о литературе. Т. 2. – М.: 1982. – Режим доступа: [http://www.lib.ru/INPROZ/FOLKNER/s\\_nobelewka.txt](http://www.lib.ru/INPROZ/FOLKNER/s_nobelewka.txt) (30.05. 2016)
6. Alba R. Bright Versus Blurred Boundaries: Second Generation Assimilation and Exclusion in France, Germany, and the United States // Ethnic and Racial Studies. – Vol. 28, No. 1. – 2005. – pp. 20-49.
7. Alcalay A. Exploding Identities: Notes on Ethnicity and Literary History// Jewish Social Studies, New Series. – Vol. 1, No. 2. – 1995. – pp. 15-27.
8. Aschkenasy N. Women and the Double in Modern Hebrew Literature: Berdichewsky/Agnon, Oz/Yehoshua // Prooftexts 8. – 1988. – pp. 113-128.
9. Chernok H. A.B. Yehoshua Dismantler. We are all close: conversations with Israeli writers – NY: 1989. – pp. 37-47
10. Cohen J. Voices of Israel and Interviews with Yehuda Amichai, A. B. Yehoshua, T. Carmi, Aharon Appelfeld, and Amos Oz. – 1990. – pp. 45-80.
11. Elazar D.J. Toward a Political History of the Sephardic Diaspora // Jewish Political Studies Review. – Vol. 5, No. 3-4. – 1993. – pp. 5-33.
12. Fisk B.C. Understanding Christian History – Peru: 2009.
13. Fuchs E. Casualties of patriarchal double standards: old women in Yehoshua’s fiction. – 1983.
14. Golani M. “If I lived there it would crush me” Jerusalem from the Biographical to the Historical and Back: A Conversation with A. B. Yehoshua // The Journal of Israeli History. – Vol.23, No.2. – 2004.
15. Goldberg H.E. From Sephardi to Mizrahi and Back Again: Changing Meanings of ‘Sephardi’ in Its Social Environment // Jewish Social Studies: History, Culture, Society. – Vol. 15, No. 1. – Bloomington, Indiana, 2008. – pp. 170-171
16. Halevi-Wise Y. Where is the Sephardism in A. B. Yehoshua’s Hesed Sefardi/The Retrospective? [Electronic resource] // Sephardic Horizons. – 2014. – Vol. 4, No.1. – Режим доступа:

[http://www.sephardichorizons.org/Volume4/Issue1/WhereSephardism.html#\\_edn1](http://www.sephardichorizons.org/Volume4/Issue1/WhereSephardism.html#_edn1)

(06.06. 2015)

17. Horn B. Facing the Fires: Conversations with A. B. Yehoshua – NY: 1997.
18. Kalman Naves E. Talking with A. B. Yehoshua: the review of The Liberated Bride by A.B. Yehoshua – 2005.
19. Morahg G. Testing Tolerance: Cultural Diversity and National Unity in A. B. Yehoshua's A Journey to the End of the Millennium // Prooftexts – Vol. 19, No. 3. – 1999. – pp. 235-256.
20. Morahg G. Borderline Cases: National Identity and Territorial Affinity in A. B. Yehoshua's Mr. Mani // AJS Review 30:1 – 2006. – pp. 167-182
21. Murata Y. A. B. Yehoshua's Mar Mani: A Sephardic World with Jerusalem as a Focal Point [Electronic resource] – Режим доступа: <http://www.cismor.jp/uploads-images/sites/2/2014/01/c1f725ea5f14a770a63f9322c338fff4.pdf> (30.05. 2016)
22. Nocke A. Israel and the Emergence of Mediterranean Identity: Expressions of Locality in Music and Literature// Israel Studies – Vol. 11, No. 1. – 2006. – pp. 143-173
23. Omer-Sherman R. Introduction: The Cultural and Historical Stabilities and Instabilities of Jewish Orientalism [Electronic resource] // Shofar. – 2006. – Режим доступа: <http://www.muse.jhu.edu> (30.05. 2016)
24. Roditi E. Sefarad: Diaspora and Aliyah // European Judaism. – 1969. – Vol. 4, No.1. – Berghahn Books, 1969. – pp. 15-22
25. Ramras-Rauch G. A.B. Yehoshua and the Sephardic Experience // World Literature Today. – Vol. 65, No. 1. –1991. – pp. 8-13
26. Shimony B. Shaping Israeli-Arab Identity in Hebrew Words—The Case of Sayed Kashua // Israel Studies – Vol. 18, No. 1. – 2013. – pp. 146-169
27. Shwarz Y. The Person, the Path, and the Melody: A Brief History of Identity in Israeli Literature // Prooftexts.– Vol. 20, No. 3. – 2000. – pp. 318-339.
28. Sperlinger T. Conversation with A.B. Yehoshua [Electronic resource] – 2011. – Режим доступа: <http://www.bristol.ac.uk/media-library/sites/english/migrated/documents/yehoshua.pdf> (30.05. 2016)
29. Yehoshua A.B. A.B.Yehoshua // Azure. – 1999. – No. 6. – Режим доступа: <http://azure.org.il/include/print.php?id=324> (30.05. 2016)
30. Yehoshua A.B. The Literature of the Generation of the State. – 1999.
31. Yehoshua A.B. The meaning of homeland // The A.B. Yehoshua Controversy. – NY: 2006. – pp. 7-13

32. Yehoshua A.B. *The Retrospective* / A.B.Yehoshua; transl. Stuart Schoffman. – Boston: 2014.
33. בנבג'י א. הכישלונות של מולכו: ראיזם, מדרניזם, מזרחיות, 2010
34. יהושע א.ב. אחיזת מולדת. עשרים מאמרים ורישום חדא, לעיין ראשב סיכה, 2008,
35. יהושע א.ב. חסד ספרדי. הספריה החדשה. 2011
36. יהושע א.ב. מולכו. 1987
37. יהושע א.ב. מסע אל תום האלף. 1997
38. יהושע א.ב. מר מאני. 1990
39. מירון ד. תשע וחצי של א.ב. יהושע. הספריה החדשה. 2011
40. ניצה בן דב. חיים כתובים: על אוטוביוגרפיות ספרותיות ישראליות. 2011

## Приложение

### Глава 9. Римское милосердие

1.

«Сможете ли Вы и захотите ли помочь мне превратить устную исповедь в искупление, снятое на пленку?» – спрашивает Мозес доминиканца, наконец добившись его ответа по мобильному. Мануэл де Виола, часто бывающий в бедных пригородах столицы, вынужден держать при себе телефон, который должен помочь ему в беспокойных районах, где монашеская мантия не только не защитит его, но и может навлечь неприятности. Однако Мануэл, всегда полагающийся на чистоту человеческих побуждений, имеет обыкновение оставлять прибор выключенным в складках своей мантии и пользуется им только ночью, чтобы узнать, как обстоят дела у его матери. Поэтому, даже после того как Мозес сумел достать его номер у работников испанского архива, прошло несколько дней перед тем, как ему удалось поговорить с ним, уже поздней ночью, и объяснить, что ему нужно и для чего. «Я готов посвятить этому все деньги, которые получил в награду в Сантьяго-де-Копмостела», - сообщил ему Мозес.

Мануэл, все еще помнящий исповедь израильянина, соглашается, что согласно религиозной логике, такая исповедь требует продолжения и, возможно, даже искупления. И, хотя он напуган и потрясен дерзким и странным характером искупления, потребованного сценаристом, он не хочет и не может отказаться. «Я должен потушить огонь, который разжег в Вас», - говорит монах, своим медленным ивритом заставляя вибрировать маленький прибор. Он также с оптимизмом заявляет, что при помощи денег от премии он сможет позаботиться о том, чтобы покрыть нужды одного из бедных пригородов Мадрида.

Далее Мозес обращается к Давиду, сыну Толедано, и предлагает ему присоединиться к его поездке. Мозес не сильно распространяется и говорит: «Мне нужна твоя помощь как фотографа, чтобы снять всего одну фотографию в Испании, фотографию определенную, художественную, на которой буду я подле фигуры женщины – какой пока не решено. Негатив должен быть проявлен в моем присутствии всего в двух экземплярах. Я заберу их вместе с пленкой и картой памяти фотоаппарата, чтобы убедиться в том, что фотография никогда больше не будет напечатана, и с надеждой на то, что с течением времени она сотрется и из твоей памяти. Конечно, я мог бы найти испанского фотографа, но я бы не доверял ему так, как я доверяю тебе. Не потому что я знаю тебя, а потому что я знал твоего отца, который был моим другом и коллегой на протяжении долгих лет, и я уверен,

что если бы он все еще был жив, то ни секунды бы не сомневался и откликнулся бы на мою просьбу. Ну что ж, ты едешь со мной?»

«Если не сомневался бы мой папа, то не стану и я», - учтиво отвечает молодой человек. И спрашивает лишь о том, сколько камер он должен взять. «Двух будет достаточно», - уверенно отвечает Мозес. «Ведь речь идет всего об одной фотографии, но привези с собой оборудование, подходящее для работы в темных помещениях».

Мозес принимает то, что ему предстоит расстаться со всеми деньгами от премии, и утешает себя тем, что этой крохотной суммой денег он не только ублажит Тригано и получит шанс на возобновление сотрудничества, но и сможет заставить Руфь повторно сдать кровь на анализ. Поэтому он балует себя полетом в бизнес-классе, но молодому человеку выбирает место классом ниже, но вовсе не из-за скупости или бережливости, а больше из опасения, что если юноша будет сидеть рядом с ним в полете, он будет вынужден отвечать на вопросы, время ответа на которые еще не пришло. Но выясняется, что его опасения напрасны. Уже в аэропорту становится понятно, что сын Толедано вежливый и молчаливый молодой человек, ранняя потеря отца которого позволила мальчику унаследовать лишь положительные качества его родителя, а не беспокойность его души.

Мануэлю де Виола не нужно держать над собой табличку, чтобы израильтяне его заметили. Белая мантия, черная накидка со спущенным на спину капюшоном и цепочка с медным крестом на поясе выделяют монаха среди встречающих. Он и Мозес встречают друг друга легким поклоном и с большим волнением. Мозес представляет молодого фотографа, несущего на спине сумку с фотоаппаратурой.

«Мы, как и вы, евреи, тоже ищем добродетели, которые могут происходить сами по себе», - говорит доминиканец и берет катящийся на колесиках чемодан Мозеса. Но вскоре становится ясно, что, несмотря на колесики, исполнить эту добродетель будет непросто: в стремлении уменьшить загрязнение воздуха в Мадриде служитель Господа настаивает на том, чтобы не брать такси, а ехать исключительно на поезде, и поэтому он должен поднять чемодан на колесиках и спустить его вниз по грубым извилистым ступеням к нижним этажам, где между парковками и складами прячется станция, а бесчисленные рабочие, эмигранты, уличные торговцы ждут пригородного поезда, который несмотря на свой потрепанный вид, резво трогается с места.

Чувство покоя овладевает Яиром Мозесом. Он уверен, что монах знает дорогу, а его надежное религиозное присутствие защищает их от посягательств на денежные купюры, лежащие в у Мозеса кармане. «Я надеюсь, что отель находится в центре города?» - хочет удостовериться он, но выясняется, что Мануэл решил поселить двух израильтян в доме

своей матери. Дона Эльвира даже приобрела несколько небольших керамических блюд с изображениями мотива «Римского милосердия», чтобы дать израильтянину дополнительный источник вдохновения для позы, в которой ему предстоит себя запечатлеть.

«Что? - изумляется Мозес. - Вы рассказали своей матери о причине нашего визита?»

«Да», - говорит Мануэл краснея. Он не может скрывать от своей матери ничего из того, в чем он занят. Ему повезло, что монашеский обет требует от него безбрачия, иначе бы ему пришлось раскрывать все секреты и тайны его жены в привычном разговоре с матерью, и он почти бы находился под риском инцеста. Но Мануэл успокаивает Мозеса: его мать надежно хранит секреты и его, и чужие. Откровение перед ней - все-равно что откровение перед Распятым, который слышит и понимает каждое слово, но не произносит ни единого.

Несмотря на приятную скорость пригородного поезда, частые остановки удлиняют поездку. И к моменту, когда они выскакивают из-под земли, серость вечерних сумерек уже обесцветила мир вокруг, но фонари на узких переулках еще не успевают зажечься. Дом семьи де Виола – большая красивая вилла, где во время гражданской войны сохранилось семейное братство, несмотря на принадлежность его членов к противоборствующим лагерям. Но к концу века им пришлось разделить особняк на квартиры для сдачи в аренду, чтобы стареющая актриса могла содержать себя и не быть зависимой от чьей-либо милости.

Монах, хотя сам бывает остается на ночлег в доме своего детства, в основном, чтобы поддержать расположение духа матери, предпочитает не пользоваться ключом из-за риска внезапно напугать пожилую хозяйку. Поэтому сын звонит в колокольчик, и они ждут, пока экономка откроет дверь. Она ведет их по длинному узкому коридору, заполненному картинами и книгами, к их комнате, в центре которой стоит одна единственная кровать, хотя и очень просторная, с разложенными на ней подушками и одеялами.

Мозес опешил. Неужели ему опять придется делить свое ложе в Испании, и в этот раз не с героиней его фильмов, а с чужим молодым человеком? Но если это единственная гостевая комната в квартире, то как ему стеснить хозяйку просьбой о еще одной? Но некрасиво было бы и отправить сейчас молодого человека в отель. С другой стороны, иногда, в далеком прошлом, снимая на природе, они с оператором делили маленькую палатку, и если Толедано-отец не толкал и не теснил Мозеса во время сна, отчего же сыну вести себя по-другому?

Однако молодой фотограф, будто предугадывая тревогу режиссера, быстро сообщает, что он постелет себе на ковре, предоставляя кровать в распоряжение Мозесу. И чтобы не отягощать его своим присутствием, идет принять душ и переодеться. Мозес достает из чемодана туалетные принадлежности и сумку с лекарствами, раздумывает, не повесить ли ему вещи в шкаф, но решает оставить их сложенными в чемодане. Это не ретроспектива перед незнакомой публикой и не присутствие на праздничном ужине, а дерзкое секретное действие, которое, на самом деле, требует от него мягкой одежды. Он ощупывает мешочек, в котором спрятаны наручники, и проводит рукой по красной мантии, которую позаимствовал в студии у Руфи по предлогу того, что она нужна ему для костюма внука на Пурим. «Как часто, - укоряет он себя, - я требовал от других, мужчин и женщин, надеть странные вещи и аксессуары и не стесняясь стоять перед камерой, что стоит хоть раз потребовать того же и от себя». Из кармана своего пиджака он достает конверт, вновь пересчитывает деньги от премии и думает, не положить ли их в секретное место в комнате, чтобы не рисковать ими на небезопасных улицах, или, может, лучше оставить их при себе, а не бросать в чужой комнате, которую нельзя закрыть. Наконец, он решает, распределить риски. Одну треть денег он прячет в шерстяной носок, вторую он засовывает в порез на дне чемодана, а третью возвращает в карман пиджака. Белая мантия с медным крестом, возможно, и смогут защитить тысячу долларов, но нет уверенности в том, что у них останутся силы против соблазна в объеме трех тысяч.

Экономка появляется в расшитом фартуке и белом чепце, как из старого кино, и приглашает их к ужину, накрытому возле кровати ослабшей хозяйки. Двое израильтян на цыпочках входят в спальню, простора и роскоши которой достаточно и для праздничной трапезы. Кресла и диван обиты цветной тканью, из которой же выполнены шторы, между ними расставлены столики. В углу стоит большая круглая кровать, на которой сидит улыбающаяся Дона Эльвира - пожилая актриса, на лице которой будто стало больше морщин с момента их встречи на ретроспективе. Мозес подходит к ней и, не удовлетвовавшись рукопожатием, подносит ее руку к губам и, держа ее у лица, спрашивает, чем он заслужил, что она и двое ее сыновей оказывают ему такой теплый и почтительный прием, ведь он даже не потомок евреев изгнанных из Испании, поэтому, собственно, ему не полагается никакой компенсации за несчастья, причиненные его отцам.

Дона Эльвира слабо улыбается. Вечером, ей совсем трудно говорить на английском, поэтому женщине требуется перевод сына, который сняв свою мантию и оставшись в белоснежной рубашке, с бородой на лице выглядит молодо и элегантно, словно представитель богемы.

Перед гостями стоят кувшины с вином и бокалы, а из бортика круглой кровати выдвинут столик. Экономка подает тарелочки с холодными и горячими тапас, а во время трапезы Мозесу показывают три керамических миски с невысокими рельефами по центру, изображающими сцену «Римского милосердия» в разных интерпретациях, с разной организацией фигур и поз.

Мозес проводит пальцами по выпуклостям рельефов и передает блюда молодому фотографу, который до сих пор не знает ничего об их связи со своим заданием. Однако ему уже пора начать проникаться удивительной историей Кимона и Перо, отца и дочери, а если он еще и прислушается к разговору, то сможет вникнуть в суть дела. Тогда Мозес рассказывает своим хозяевам, что с момента его первой встречи с репродукцией картины над кроватью в отеле «Парадор», он хорошо изучил тему «Римского милосердия», нашел много материалов в книгах и в Интернете. Поэтому, когда Тригано пришел к нему с таким поразительным требованием, он уже знал, что речь идет о древнем почтенном сюжете, а не о фантазии его друга. Ведь и репродукция в отеле была повешена там по инициативе Хуана, который тем самым посадил первое зерно, и значит вовлечение семьи де Виоло в дело искупления началось еще там. Та репродукция, которую он видел в отеле, и станет моделью для сцены, которую он снимет и в которой появится сам, хотя в его случае взгляд кормящей женщины может быть отведен в сторону – как он видел на некоторых картинах Ренессанса – в отличие от картины в «Парадоре», чтобы не смущать ни ее, ни мужчину. А что касается вопроса, будет ли женщина еще и держать младенца, - об этом будет решено исходя из обстоятельств. Хотя Мозес предпочитает быть один, чтобы Тригано не смог заявить потом, что младенец украл искупление.

Да, Тригано признал, что когда он придумал последнюю сцену в своем сценарии, он еще не слышал об истории «Римского милосердия», и поэтому, когда выяснилось, что его фантазия корнями уходит глубоко в классическое искусство, в нем вновь проснулись одновременно боль по утраченной сцене и гнев за обиды причиненные ему режиссером. Очевидно в таком случае, что с возобновлением сотрудничества стоит вернуться к этой сцене через классические корни. Не имеет смысла наряжаться старым бедняком, перед которым какая-то чужая ему женщина обнажает грудь. Только путем возвращения к основам и реставрации классических истоков этой сцены можно будет восстановить разрушенное доверие, однако секретно, поскольку одну копию он отдаст Тригано, а вторую оставит себе, чтобы иметь возможность тайно наслаждаться собственной смелостью, но пленка и карта памяти будут уничтожены, чтобы фотография никогда больше не могла быть восстановлена. «Так было решено, верно?» - обращается он к молодому человеку, делающему глоток из своего бокала с красным вином.

«Верно.»

Мозес объясняет Доне Эльвире, что Давид сын Толедано, оператора его первых картин. Он тогда тоже как друг молодости Тригано, был расстроен отменой той сцены, для которой он уже приготовил особое освещение, мягкое и приятное. Но так как Толедано-отец знал Руфь со времен ее детства, он понял также и ее внезапный отказ или, по меньшей мере, принял его, и, в отличие от своего друга, он не порвал связи с Мозесом, а продолжил сотрудничать с ним, пока несчастный случай не оборвал его жизнь. Мозес чувствовал, что есть символический смысл в сотрудничестве с его сыном, который идет по стопам отца в области съемки и который тащил на себе из Израиля все необходимое, кроме призовых денег, разумеется, которые Мозес держал при себе.

«Не скорбите по деньгам, - говорит ему Мануэль на иврите. – Они будут переданы только тем, кто в них действительно остро нуждается.»

«Деньги не печалят меня, - отвечает Мозес. – Призы приходят и уходят, я же тревожусь о том, что бы не опозориться, даже перед незнакомцами, которых я больше никогда не увижу.»

Вдруг его сердце сжимается от страха. Он шепчет испанцу: «Вы уже подготовили место? У Вас уже есть подходящая женщина?»

«Не беспокойтесь, - говорит монах. – Это может произойти уже сегодня ночью.»

«Сегодня ночью?» - ужасается Мозес.

## 2.

Порции закусок небольшие, но разнообразные, кушанье приятное и расслабляющее, и поэтому Мозесу не понятно, каким образом разговор вновь возвращается к марранам и инквизиции, а Мануэл хочет убедить их в том, что он потомок одного из ее авторитетов. Он приносит из коридора две картины своих предков, мужчин среднего возраста, священников в белых воротниках со строгими лицами, а потом открывает испанскую энциклопедию по истории инквизиции и сравнивает их черты с изображением служителя церкви 16го века, жестокого инквизитора. По его мнению, сходство между тремя ясно любому, а некоторые их черты сохранились и у него самого. «У нас генетически общая судьба», - говорит Мануэл, который перешел на английский с примесью испанского, чтобы даже его мать могла участвовать в беседе.

«Одержимость...», - ухмыляется пожилая женщина и отпивает из чашки с травяным чаем. В своей просторной кровати она похожа на гнома. «Одержимость, чтобы заставить себя поверить в то, что ты потомок такого человека», - повторяет она.

Мануэл улыбается, опуская голову, но продолжает. Если его предки преследовали новых христиан и мучили тех, кто не мог подтвердить чистоту своей христианской крови, то он обязан искупить их беззакония, давая убежище тем, кто не имел документов и чье происхождение было сомнительным, то есть нелегальным иммигрантам.

«Одержимость», - в третий раз повторяет его мать. Однако в этот раз мягкость ее голоса говорит о том, что она не только смирилась с «одержимостью» своего младшего сына, но и наслаждается ею.

Из коридора доносится звонок мобильного телефона, оставленного в складках мантии. Мануэл спешит к ней, и в отдалении слышится его напряженный и взволнованный голос. Мозес улыбается хозяйке дома, по-дружески кивает ей головой, однако ничего не произносит. Давид, не выпускающий бокала с вином из рук, выглядит очарованным местом, в котором он оказался, и обращается к режиссеру с вопросом, можно ли ему принести камеру и заснять комнату и круглую кровать с утопающей в ней пожилой женщиной.

Однако Мозес в третий раз отвечает решительным отказом. «Нет», - предупреждает он молодого человека, - «не фотографируй ничего ни здесь, ни где-либо еще. Ты приехал в Испанию ради одной единственной фотографии, которую ты сделаешь в полной секретности. Страсть к искусству побереги до Израиля или вернись в Испанию самостоятельно. В качестве фотографа ты здесь только для меня и только для моего проекта».

Лицо молодого человека покраснело. Его глаза расширились от удивления, а губы задрожали от легкой злобы. Но он сдерживается и не отвечает. Несмотря то что слова произнесены на иврите, Дона Эльвира улавливает агрессивный тон, и чтобы успокоить израильтян, она приглушает свет выключателем, спрятанным рядом с ее кроватью. Полумрак, в котором теперь ее морщины менее заметны, позволяет опытному взгляду режиссера уловить черты былой красоты, которую не стерло время.

«Вы, госпожа», - обращается к ней Мозес на английском – «все еще сохраняете удивительную красоту». И Мануэл, который в этот момент возвращается из коридора, уже успевает перевести слова режиссера на испанский.

Однако Дона Эльвира не улыбается и не благодарит гостя, а пронзает его сверлящим взглядом. «Красота все еще важна для Вас», - негромко произносит она и, не дожидаясь ответа, звонит в колокольчик, сигнал которого, по всей видимости, адресован экономке, поскольку она тотчас появляется, убирает посуду и задвигает столик хозяйки дома в бортик кровати. И тогда, на их глазах, она искусно и быстро готовит ее постель ко сну. Укутывает пожилую женщину в большое одеяло, выкладывает вокруг нее подушки, а

остатки древней красоты облачает в белый чепец. И только сейчас израильтяне поднимаются со своих мест, но экономка уже потушила свет в комнате, и только свет из коридора указывает им выход. Но Мозес не отступает. Он молча приближается к кровати актрисы, глаза которой полузакрыты, и говорит ей: «Да, Дона Эльвира, красота важна для человека в любом положении и, особенно, в тяжелое время. А Вы знаете, что оно меня ждет».

Мануэл проводит режиссера и фотографа в их комнату и, несмотря на ранний час, советует им поторопиться отойти ко сну. Велик шанс, что уже этой ночью придет время действовать. И Мозес замечает, что сущности режиссера и фотографа слились в нем воедино.

«Уже?» - Мозес растерян от быстроты, с которой преградились пути к отступлению. Так намекнули Мануэлу сейчас по телефону, откровенно рассказав о моральной борьбе между денежным искушением и порочностью требовать вознаграждение. Но даже если у них станет больше сомнений, они так или иначе осознают, что всегда найдутся те, кто схватятся за эту возможность, и тогда они упустят ее, так что, когда им сообщат, что человек и фотограф уже находятся в Мадриде, скажут что ночь лучше подходит для них, чем день, и что соглашение выполнится уже этой ночью. «Ведь оригинальное римское милосердие», - говорит Мануэл, - «происходило в темноте, ибо тюремная камера всегда темна».

Мозес про себя удивляется слову «оригинальное», однако кивает головой и спрашивает: «И все же, кто будет эта женщина? Вы видели ее?».

«Я ее никогда не видел. Мне случилось увидеть только ее мужа».

«Мужа?» - испугался Мозес, - «У нее есть муж?»

«Конечно. Если она кормящая мать с новорожденным младенцем, должен быть и мужчина, отец ее ребенка. Ведь Перо, кормящая дочь в римской истории, не святая дева, и отец ее ребенка, возможно, знал о том, что она пошла в тюрьму ради спасения своего отца».

«Невероятно», - говорит Мозес, - «Я много изучал римское милосердие и многое о нем прочел, но никогда не наткнулся ни на одно упоминание о муже благочестивой дочери, и я никогда не задумывался о его существовании, хотя должен признать, что оно очевидно».

«С мужем я обменялся парой слов, и он будет присутствовать во время съемки и следить за тем, чтобы его жене не причинили никакого вреда».

«Но что я могу ей сделать?» - возмущается Мозес, - «Ведь мои руки будут связаны.»

«Конечно... конечно... все известно и ожидается, я даже показал ему картины из книг об искусстве, но он все-равно опасается, так как все это кажется ему странным. Его можно понять, не так ли?»

«Это естественный и уместный страх, он есть и у меня, а, возможно, и у Вас. Главное, чтобы фотограф был спокоен».

Они вошли в свою комнату. Толедано младший приготовил себе постель на ковре в углу, постелив одеяла и подушки, но режиссер решил основательно пойти в душ, чтобы его прикосновение, хоть и кратковременное, было приятно женщине, которая будет кормить его. И когда он вернулся, обнаружил, что фотограф полностью выключил свет в комнате и укутался в одеяло.

Мозесу приятна эта темнота. И поэтому, когда он забрался под одеяло, он решил поговорить с молодым Толедано тихим голосом и откровенно описать ему детали искупления, его смысл и назначение. Так фотограф сможет подготовить себя морально и не будет ничем изумлен или сбит с толку. Ибо не только ради возобновления сотрудничества в предстоящем фильме он принимает это оскорбление и снимает себя в сцене, которую отметил в прошлом, но и ради того, чтобы Шауль Тригано примирился с Руфью и убедил ее перестать бежать от болезни.

И по звуку дыхания молодого человека, Мозес понимает, что его слушатель взволнован. И когда он завершает свою речь, воцаряется долгое молчание, и только потом слышится низкий голос: «Все, что ты говоришь, я понял, как только ты обратился ко мне. Поэтому ничто не изумит меня и не собьет с толку. Однако я был удивлен, что такой зрелый и заслуженный режиссер, как ты, готов искупить то, что прошло уже много лет назад исключительно в воображении другого художника. Но кажется, что несмотря на все фильмы, которые ты снял на настоящий момент без Тригано, сотрудничество с ним тебе все же очень важно. Потому что ты готов связать свои руки и прильнуть к груди совершенно чужой женщины, которая лишь символизирует другую, принесшую несчастье многим людям».

«Многим людям?»

«Хорошо, ведь я не должен рассказывать тебе, что привязанность моего отца к этой женщине сделала несчастной жизнь моей матери. И когда он погиб из-за нее, мы так злились на него, что прошло много времени, пока мы смогли упомянуть его имя в доме. Но если ты готов унизиться этой ночью и сделать это также ради нее, тогда мое сотрудничество может стать жестом по отношению к моему отцу, как искупление за нашу ненависть из-за его любви».

Мозес взволнован.

«В таком случае хорошо, что я выбрал тебя быть моим напарником». И он вытаскивает слуховые аппараты из ушей, прячет их в маленькую коробочку, накрывает лицо одеялом и говорит: «Доброй ночи. Поспи хотя бы ты, потому что моя душа приготовила мне бессонную ночь».

3.

Однако усталость Мозеса побеждает его страхи, и в три часа ночи его приходится расталкивать, чтобы вернуть в реальность. Поначалу ему трудно осознать, что реальность вокруг испанская, что сейчас его зовут исполнить дело, ради которого он и прибыл сюда. Сейчас Мануэл одет в гражданскую одежду, без рясы и креста. Почему? - израильтянин разочарован еще и от страха за свою безопасность в темных переулках города. Оказывается, что, наоборот, место, куда они направляются находится в районе со смешанным населением, среди которого есть и иммигранты из Северной Африки. По мнению Мануэла, не разумно пробуждать в них подозрение, что человек, принадлежащий к церкви, является к ним ночью, чтобы убеждать мусульман сменить веру. «Если так, то, возможно, было бы правильнее пригласить мужа и жену сюда, чтобы снять фотографию здесь, в одной из комнат», - говорит Мозес. Но Мануэл не может вмешивать ни свою мать, ни экономку в эту историю. Ведь всегда есть вероятность, что кого-нибудь охватит чувство раскаяния после того, как будет снята фотография, и он явится сюда, будет насильственно требовать негативы или начнет вымогать еще денег. В глазах Мануэла, лучше, если причастные к делу не будут знать конкретного места, куда они смогут вернуться. Он также, из осторожности, не стал открывать происхождение фотографа и его модели. Мануэл говорил просто о художниках с далекого континента, которые пожелали повторить классическую картину для современного музея у себя на родине.

«Современный музей ... прекрасная идея».

В простом гражданском облики в этот ночной час монах выглядит настойчивым и решительным. Перед выходом он наливает всем вина и молится за успех их дела, а, после того как мантия и наручники кладутся к оборудованию для съемки в рюкзак, они тихо выходят из дома, погруженного в сон.

На улице пронзительный холод. Режущие обледеневшие капли кружат вокруг них. С первых шагов Мозес понимает, что Мануэл собирается продолжать заботу о чистоте воздуха Мадрида и ведет их пешком до выбранного места, которое, по его заверениям, находится недалеко. «Нет, - Мозес останавливается на углу улицы, - я не пойду пешком этой ночью, закажем такси, даже если расстояние невелико. В моем распоряжении много денег». Однако же в этот ночной час, уже наступающий заре на пятки, мимо не проезжает

ни одного такси, и Мануэл ведет их короткой дорогой через заброшенный городской парк. Они проходят по площадке с качелями и горками, пока не приходят к жилому дому, где в некоторых окнах все еще горит свет.

Мозес останавливается на входе. Сейчас, перед встречей, он требует от посредника отказаться от секретов и открыть ему, кто этот муж, перед женой которого он должен склониться со связанными руками.

Сказать ему имя этого господина Мануэл не готов, а имени жены не знает, ведь он никогда не встречался с ней и никогда не спрашивал о нем ее мужа. Он познакомился с человеком из бюро по трудоустройству, куда время от времени наведывается, чтобы помочь безработным сформулировать их запросы. Там он увидел мужчину из северной Африки, около шестидесяти лет, по которому было видно, что он боится подойти к служащему. Мануэл обратился к нему и ему удалось заполучить его доверие. Речь идет о нелегальном иммигранте, который проник в Испанию более года назад. Очевидно, он бежал из родной страны из-за проблем с законом. Несколько месяцев он скитался по югу Испании. Там он познакомился с молодой женщиной, также нелегальной иммигранткой, которая сопровождала его и трудилась за обоих на случайных работах. Однако совсем недавно у нее родился от него ребенок, и сейчас она все еще истощена и измучена после родов. Поэтому, не имея другого выбора, он осмелился пойти в бюро по трудоустройству, но когда увидел, что там требуется удостоверение личности, на него напал страх.

«Он говорит на испанском?»

«Совсем чуть-чуть, остальное мы восполняем арабским, который я учил тогда же, когда и иврит». Сначала мужчина ужаснулся, когда услышал просьбу монаха, но его христианская ряса в купе с мусульманской нуждой собеседника внушили надежду на то, что границы допустимого будут соблюдены.

«Сколько денег ты ему пообещал?»

«Тысячу евро».

«Тысячу евро? Ты переборщил».

«Но ведь эта семья находится на грани голода, и ты сказал, что готов пожертвовать все деньги от приза, поэтому я подумал, что лучше щедро расплатиться с мужчиной и женщиной, пусть и за счет других».

«Других? Кого ты имеешь в виду?»

«Я полагал, - растерялся монах, - что остаток от приза, который ты получил от моей матери, ты отдашь на благотворительность».

Мозес улыбается. В этот час, на пороге этого дома, Мануэл де Виола гораздо больше похож на человека с изощренным и практичным умом, чем в тени исповедальни в соборе.

Они взбираются по темным ступеням дома, который снаружи выглядит запущенным и жалким, проходят по узким коридорам, наполненным всяким хламом, тряпьем, поломанной мебелью и изношенными детскими колясками. На одном из верхних этажей их ждет высокий крепкий мужчина, в волосах которого виднеются проблески седины. В качестве приветствия он прижимает одну ладонь к сердцу, а на другой целует пальцы в знак уважения, потом он торопит их пройти в квартиру и закрывает за ними дверь.

Это жалкая квартира, в которой есть всего одна комната, в ней же находится и импровизированная кухня. На бельевой веревке, натянутой в кухне, висят пеленки. В углу свалены пустые бутылки, по-видимому, собранные для обмена на деньги по депозиту. Часть комнаты отгорожена занавеской из старых распоротых мешков. Еще у входа Мозесу кажется, что он слышит слабый плач ребенка, или, может быть, женщины. Свободное пространство уже приготовлено для места съемки. Потрепанный диван отодвинули в сторону, а на него сложили перевернутые стол и несколько стульев. Однако, по мнению фотографа, пространства недостаточно для угла обзора объектива, который необходим для фотографии, и, как свойственно уверенным в своем ремесле фотографам, он сам начинает передвигать комод и остальные стулья. Североафриканец дает ему распоряжаться в комнате, как ему угодно, а сам стоит молча, следуя взглядом за каждым движением чужестранцев, а боль и испуг в его глазах смешались с любопытством. Мануэл стоит напротив араба, обратив к нему восторженные глаза, будто тот скульптура в саду. «Что ты думаешь, - шепчет Мозес фотографу, - тебе хватит света?» «Конечно, нет», - отвечает ему Толедано. Он достает из рюкзака вспышку и некоторое время колеблется над тем, как ее разместить. «Ну же, друг мой, - поторапливает его Мозес нетерпеливо, - постараемся побыстрее закончить с этой историей». Вдруг у него кружится голова и ему приходится схватиться за стул, чтобы не упасть. Дело в вине, которым напоил его Мануэл на голодный желудок в три часа ночи, или же это все нарастающее в его душе чувство страха перед унижением? Он закрывает глаза, то ли напуганный своим положением, то ли раззадоренный. Уже много лет, - он упрекает себя, - рядом со мной не было женщины, которая могла бы поддержать меня.

Быстрые движения фотографа напоминают Мозесу энергичность его отца. Он ставит один стул на другой, вешает вспышку на кухне между подгузниками и выключает из сети холодильник, чтобы воспользоваться розеткой и осветить комнату светом от вспышки, обернутой в голубой целлофан. Как хорошо, что он привез целлофан, он придает мистическую атмосферу. Североафриканец исчезает за занавеской - сейчас за ней виднеется силуэт ждущей женщины. «Как приятен свет, который мгновенно рисует

женщину», - возбуждается Мозес. Он должен найти повод так же обозначить женский силуэт в его следующем фильме.

«Если уж мы так глубоко пали, - говорит он Давиду, - давай снимем две фотографии в двух разных позах, а потом выберем одну подходящую и уничтожим вторую».

Североафриканец возвращается и начинает слоняться между ними, как тигр в клетке.

«Может, нам стоит заранее заплатить ему, чтобы он немного успокоился?» - предлагает Мануэл на английском, чтобы иврит не раскрыл происхождение его художников.

«Пожалуйста», - отвечает Мозес и протягивает ему десять зеленых купюр, ему кажется, что он быстро погружается в сон. Фотограф выбирает подходящую линзу и прилаживает ее к камере. После он протягивает режиссеру красную мантию и наручники. Мозес снимает пальто и пиджак, секунду колеблется, но снимает и свою рубашку, оставляя торс голым. Мантию он оборачивает вокруг себя как юбку. Потом он приносит стул, ставит его на бок и сидит на него, будто это скамеечка, которую скрывает мантия-юбка скользящая по ней. Тогда он сводит ладони рук за собой и зовет фотографа надеть на них наручники – и вот, он готов, подобно Цимону в древние времена, к выходу женщины кормилицы, которую мужчина пошел привести. Однако из-за занавески доносится шепот трех голосов, которые спорят о чем-то, похоже, на арабском, наконец воцаряется молчание. Проходит несколько минут, и в один миг занавеска открывается, как занавес в театре, и открывает не одну, а двух женщин: первая, пожилая и полная, держит на руках младенца, а позади нее смущенно ступает вторая, покрытая вуалью, ее руки черные, как смоль, а тело совсем девичье, так что Мозесу кажется, что это скорее дочь, а не супруга.

Получается, - дрожит Мозес от волнения, - семьдесят лет назад меня кормила моя мать белой грудью, а сейчас, перед моей смертью, пришел час, когда черной грудью меня накормит молодая девушка. Однако я все еще распоряжаюсь этой сценой. На сей раз я и режиссер, и сценарист, еще и актер, который в момент, когда его губы коснутся теплого соска молодой черной груди, должен потерять сознание от радости. Вот он уже тянет голову вперед, как фотограф, стоящий на стуле и настраивающей линзу, зовет его: «Секунду, Мозес, подожди, прежде всего нужно снять с нее вуаль, иначе, когда она наклонится к тебе, ее голова исчезнет за тканью и весь смысл картины пропадет». Мозес беспомощно замирает на месте, его руки связаны за спиной, так что он не может встать, но он тотчас приходит в себя и передает просьбу Мануэлу на английском, прибавляя что у технического довода есть и художественное основание. «Ведь не может быть, чтобы лицо дочери, оказывающей милость, было сокрыто от отца, даровавшего ей жизнь, поэтому

скажи, пожалуйста, мужу, чтобы он снял со своей жены вуаль на несколько минут. Все-таки мы неплохо ему заплатили».

Мануэл говорит с мужчиной на арабском, который звучит неграмотно и грубо, а тот поворачивается к двум женщинам и приказывает что-то девушке, но она, очевидно, очень взволнованная, дрожит и усиленно качает головой в знак отказа. Мужчина, видимо, пытается уговорить ее, но она все не соглашается, и во время бурной перебранки вдруг слышится слово *еврей*, оно вновь повторяется, значит, мусульманину удалось определить их происхождение, но в сущности, почему бы нет? Ведь иврит сейчас можно встретить повсюду в мире.

Девушка начинает плакать. Неужели национальность пожилого мужчины, который должен поднести свою седую голову к ее груди, умножила ее страх до отказа? Теперь ее плач перерастает в рыдание, а когда вторая женщина, старая, которая является либо ее матерью, либо настоящей первой женой отца младенца, пытается стянуть с ее лица вуаль, девушка с животной проворностью выхватывает у нее ребенка и исчезает за занавеской с плачем и воем. За ней, конечно, быстро следуют мужчина и пожилая женщина.

Неужели опять, как сорок лет назад, эта сцена ускользает из его рук. Нет сомнения, что подбор действующих лиц очень противоречивый, несмотря на выплаченные им деньги, пусть это и отклик на реальную нужду, он не сможет создать достоверной картины, трогательной за душу, в которой будет заключена красота легенды о дерзком милосердии. И ведь именно так это было тогда с Руфью: разумный опытный режиссер знает, что невозможно убедить актера сделать то, что противоречит его природе, даже если сценарист уверен, что он можно крутить мир, как ему вздумается.

Крики и рыдания за занавеской продолжаются, и быстрым решением, со скрытым облегчением, Мозес к собственному удивлению просит фотографа высвободить его из наручников, сложить камеру, снять вспышку с бельевого веревки, то есть, вернуться к тому, что делал его отец сорок лет назад. Свободными руками он быстро снимает с себя юбку и надевает свою одежду. К великому удивлению Мануэла, он объявляет, что не готов убеждать девушку снимать вуаль и тем самым ударить по ее доверию. «Ничего не поделаешь, тебе придется найти более гармоничное сотрудничество». И он добавляет с иронией: «Может, были правы твои праотцы в том, что не нельзя верить тем, кто выдают себя за других».

Когда лицо Мануэла выражает протест против окончательного решения Мозеса, к ним возвращается мужчина с бледным лицом. Девушка просит прикрыть хотя бы глаза, когда она будет кормить еврея, он умоляет Мануэла и на лице отмечает линию, которая будет разделять открытую часть от сокрытой. «Нет, невозможно отказаться от глаз

женщины на картине, - говорит Мозес с новым приливом сил, - Но я не хочу настаивать на том, чтобы она открыла их, поэтому скажи ему, что мы отказываемся и уходим».

Мануэл бездвижен, а мужчина ошеломлен и рассержен. Он с силой хватает испанца, будто хочет разорвать его одежды. Потом он поворачивается к Мозесу и изливает свое разочарование на колком арабском. «А как же деньги? - шепчет Мануэл режиссеру, все еще на английском, - Может, оставим хоть что-нибудь, чтобы облегчить им их тяжелое положение, которое ты здесь видишь». Мозес, взмахнув рукой в пиджаке, говорит с полной решительностью и без лишних раздумий: «Конечно, деньги неважны, оставь ему все, что он получил. Возможно, это искупит несчастье, которые мы причинили женщине, и спасет ее от жестокости раздосадованного мужчины. А мне, пожалуйста, найди другую женщину, свободную, которая сможет смотреть прямо с нежностью и любовью. Ведь деньги от приза еще не закончились».