

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Гражданская З.С.

История зарубежной литературы

Учебное пособие для студентов

педагогических вузов

История зарубежной литературы.

З. Т. Гражданская
Учебное пособие для студентов педагогических вузов.
М.: Наука, 1992 г.

Оглавление

- От авторов
- Введение
- Яхонтова М. А., Соловьёва О. М.: Литература Франции: 1917-1945
 - Ромен Роллан
 - Анри Барбюс
 - Луи Арагон
- Нечипорук Е. М., А. А. Федоров, Боярский О. И., М. М. Кораллов: Литература Германии (1927-1945)
 - Генрих Манн
 - Томас Манн
 - Эрих Мария Ремарк
 - Лион Фейхтвангер
 - Иоганнес Роберт Бехер
 - Анна Зегерс
 - Бертольт Брехт
- А. Ф. Головенченко, З. Т. Гражданская, Е. Я. Домбровская, В. Н. Богословский: Литература Англии и Ирландии
 - Джордж Бернард Шоу
 - Герберт Уэллс
 - Джон Голсуорси
 - Шон О'Кейси
 - Джеймс Джойс
- Нечипорук Е. М.: Литература Австрии и Швейцарии: 1917-1945
- Богословский В. Н., Кравцов Н. И., Лозовский А. И.: Литература Чехословакии, Болгарии и Польши: 1927-1945
- Богословский В. Н.: Литература Латинской Америки: 1917-1945

От авторов

В курсе новейшей зарубежной литературы выделяются три этапа:

- 1) зарубежная литература 1871-1917 гг.;
- 2) зарубежная литература 1917-1945 гг.;
- 3) зарубежная литература 1945-1970 гг.

При подготовке переиздания мы следовали существующей программе по зарубежной литературе данного периода, старались учесть те изменения, которые произошли в литературной процессе за последние годы, а также сохранить преемственность с учебником «Зарубежная литература XX века. 1871- 1917», продолжением которого является эта книга, Учебник состоит из вводных и монографических глав, в которых излагается история художественной литературы 1917-1945 годов ведущих зарубежных стран, прослеживаются тенденции ее развития, литературная борьба, отмечаются новые специфические явления, характерные для этого исторического отрезка времени, в монографических главах анализируется творчество наиболее значительных писателей этого времени. Порядок расположения глав в книге соответствует курсу читаемых лекций.

ВВЕДЕНИЕ

Победа Октябрьской революции, создание первого в мире социалистического государства имели всемирно-историческое значение. Идеи коммунизма перестали быть только теорией. От капиталистического лагеря откололась Россия, вспыхнули революции в Германии и Венгрии. Во многих странах усилилось революционное движение. «Социалистическая революция в России до основания потрясла все здание мирового капитализма; мир раскололся на две противоположные системы»*.

Эти события отразились на мировом литературном процессе. В странах Западной Европы и США, в славянских странах, в Латинской Америке, в Индии, в Китае происходит дальнейшее развитие критического реализма, утверждается литература социалистической ориентации. В то же время там формируются различные модернистские направления, нарастает поток апологетической, конформистской литературы, старающейся поддержать покачнувшиеся основы капиталистического строя.

Революционные события в России нашли прямой отклик в сердцах многих зарубежных писателей. И. Бехер, А. Барбюс, Б. Шоу, А. Франс, Д. Рид, Э. Синклер выступили в защиту молодой Советской республики, резко осудили иностранную интервенцию против нее. Некоторые из них в своем творчестве обращаются к изображению событий русской революции, гражданской войны в России. Воздействие русской революции на зарубежные литературы сказалось и в том, что в них нашли отражение происшедшие после Октября размежевание классовых сил, усиление классовой борьбы. Франс открыто выразил свое восхищение русской революцией, которая, по его словам, «дала миру, впервые за многие века, пример власти, созданной народом и для народа». С Октябрьской революцией и построением нового общества в СССР Франс связывал деятельность В. И. Ленина: «Я преклоняюсь перед Лениным. Он работает ради всего человечества», - писал он. После Октябрьской революции Франс сближается с социалистическим движением. Другом Советской России с момента ее возникновения становится Б. Шоу. Доброжелательно [4] к новой России отнеслись Р. Роллан, Т. Драйзер, Г. Манн и др. Писатели-реалисты не ограничивались только политической, общественной поддержкой Октябрьской революции, в их творчество входит как составная часть новая тема, тема Советской России.

Р. Роллан начинает писать «Очарованную душу», Драйзер создает «Эрниту», Я. Гашек «Похождения бравого солдата Швейка». В произведениях писателей-реалистов усиливается критика буржуазного общества, больше внимания уделяется поискам положительного идеала.

Первая мировая война оказала влияние на подавляющее большинство писателей. На ее фронтах с оружием в руках воевали Барбюс, Хемингуэй, Ремарк. Война существенным образом отразилась на их мировосприятии, явилась одной из ведущих тем в их творчестве. Первая мировая война и угроза возникновения новой мировой войны способствовали созданию в 1919 году международной группы «Кларте», в которую вошли Барбюс, Франс, Роллан, Уэллс, Гарди и другие писатели. «Кларте» деятельно участвовала в борьбе против империализма, резко осуждала интервенцию в Советской России, вела антивоенную пропаганду. Деятельность «Кларте» высоко оценил В. И. Ленин.

Великая Октябрьская социалистическая революция и первая мировая война обусловили подъем революционного движения в зарубежных странах. Затем в некоторых из них наступил короткий период временной стабилизации. Но в 1929 году разразился мировой экономический кризис, до основания потрясший всю капиталистическую систему. В бурные 30-е годы еще более усиливается рабочее движение, организовываются «голодные походы» безработных, растет классовая солидарность трудящихся. Защищая свои привилегии, буржуазия в ряде стран делает ставку на открытую фашистскую диктатуру, на политику агрессии и войны.

Фашистские режимы устанавливаются в Италии, Германии, Испании. В 1939 году вспыхивает вторая мировая война. Нападение фашистской Германии на Советский Союз в 1941 году придает этой войне особый характер, она превращается в освободительную войну, войну ради спасения человечества от угрозы уничтожения и порабощения со стороны фашистской тирании.

В зарубежных литературах в 1917-1945 годах в большей или меньшей степени отразились бурные события этой эпохи. Учитывая национальную специфику каждой из литератур, присущие ей национальные традиции, можно, тем не менее, выделить несколько основных этапов, общих для них. Это 20-е годы, когда литературный процесс протекает под впечатлением недавно закончившейся первой мировой войны и всколыхнувшей весь мир

революции в России. Новый этап - 30-е годы, время обострения, общественно-политической и литературной борьбы в связи с мировым экономическим кризисом, приближение второй мировой войны. И, [5] наконец, третий этап - это годы второй мировой войны, когда все прогрессивное человечество объединилось в борьбе против фашизма.

20-е и 30-е годы явились периодом новых завоеваний реализма в большинстве зарубежных литератур.

Во Франции продолжается деятельность таких крупных художников слова, как Р. Роллана и А. Франса, в Англии Б. Шоу, Г. Уэллса, Д. Голсуорси, Т. Гарди. В Германии - Г. Гауптмана, Г. Манна, Т. Манна, в США - Т. Драйзера, Э. Синклера, С. Льюиса. Писатели-реалисты с демократических и гуманистических позиций изображают современную им действительность, в которой господствуют эксплуатация и угнетение. Вместе с тем у многих из них появляются другие проблемы, вызванные к жизни новыми историческими условиями.

В творчестве Роллана возникает антивоенная тема (пьеса «Лмлюли», повесть «Пьер и Люс», роман «Клерамбо»). Близкую, входную с Ролланом антивоенную позицию занимают Г. Манн (романы «Бедные», «Голова»), Д. Голсуорси («Сага о Форсайтах»), Т. Гарди (поэзия), Г. Уэллс («Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол»), Б. Шоу («Дом, где разбиваются сердца»).

Наряду с представителями старшего поколения зарубежная литература критического реализма в послеоктябрьский период пополнилась новыми именами, новыми интересными произведениями. Во Франции становятся известными Ф. Мориак, Р. М. дю Гар, Ж.- Дюамель, Ж. Жироду. Эти писатели начали печататься еще в довоенное время, но в 20-е годы их книги приобретают не только национальную, но и европейскую известность. К английской реалистической литературе 20-х годов относятся произведения Р. Олдингтона, рассказы К. Мэнсфилд и А. Коппарда, продолжали писать С. Мозм и Э. М. Форстер. Можно говорить о дальнейшем раз-витии критического реализма в американской литературе 20-х годов. Именно на это время приходится лучшие романы С. Льюиса, рассказы Ш. Андерсона, получают широкую известность произведения Э. Хемингуэя, У. Фолкнера, С. Фицджеральда, начинается литературная деятельность Д. Дос Пассоса, Т. Вулфа, Р. Ларднера, Т. Уайлдера, продолжают писать Т. Драйзер, Ю. О'Нил, Р. Фрост, К. Сэндберг.

В Германии становится известным имя Г. Фаллады, завоевывает популярность Б. Келлерман, публикуются исторические романы Л. Фейхтвангера, огромный успех имеет роман Ремарка «На Западном фронте без перемен». Дальнейший импульс получает реализм в литературах Чехословакии, Польши, Болгарии, где появляются произведения Я. Гашека, К. Чапека, М. Домбровской, Ю. Тувима, А. Страшимярова. В 10-20-е годы бурно развивается литература стран Латинской Америки.

Первая мировая война, усиливающийся кризис капиталистической системы способствовали возникновению на Западе особого литературного феномена, получившего название «литературы потерянного [6] поколения». Термин «потерянное поколение» возник в Париже в 20-е годы. Его употребила американская писательница Г. Стайн по отношению к своим соотечественникам - американцам, проживавшим там в то время: Э. Хемингуэю, Д. Дос Пассосу, А. Мак-Лишу и др. Эти писатели побывали на войне, видели ее ужасы и страдания. Они утратили свои прежние, иллюзии, «по-терялись» на войне, возненавидев ее как жестокую бойню. Однако с течением времени термин «потерянное поколение» приобрел более широкий смысл. Представители «потерянного поколения» с гуманистических позиций осуждали войну, ложь, фальшь, лицемерие буржуазного общества. Они создали яркие, запоминающиеся образы молодых людей, физически и духовно искалеченных войной («Фиеста», «Прощай оружие!» Хемингуэя, «На Западном фронте без перемен» Ремарка, «Солдатская награда» Фолкнера, «Смерть героя» Олдингтона). Но положительная программа «потерянных» носила ограниченный характер. Любовь, фронтовая дружба, забвение в вине - вот что они противопоставляли жестокой войне. Но и этот уход в личную жизнь чаще всего оказывался иллюзорным, решался в трагическом плане. Отсюда пессимизм, осознание бессмысленности жизни, пронизывающие многие произведения «потерянных».

Написанные с большим художественным мастерством, книги писателей «потерянного поколения» составили яркую страницу в истории зарубежной литературы 20-30-х годов XX века и оказали влияние на развитие мирового литературного процесса.

В послеоктябрьский период наряду с жанрами социального романа (Т. Драйзер, Э. Синклер, С. Льюис, Г. Манн), научно-фантастического (Г. Уэллс, К. Чапек), исторического романа

и исторической драмы (Л. Фейхтвангер, Б. Шоу, Т. Уайлдер) возрастает значение социально-психологического романа (Э. Хемингуэй, С. Фицджеральд, Р. Олдингтон, Э. М. Ремарк, Ф. Мориак), психологической новеллы (Ш. Андерсон, С. Цвейг). Продолжает развиваться жанр романа-эпопеи («Очарованная душа» Р. Роллана, «Семья Тибо» Р. М. дю Тара, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси). Получает значительное распространение философский роман (Т. Манн, Т. Уайлдер), политический роман (Э. Синклер), биографический роман (А. Моруа). В области драматургии появляются острые психологические драмы Ю. О'Нила и героические драмы о революции Р. Роллана.

В 20-е годы не ослабевает процесс взаимовлияния национальных литератур. В различных странах большую известность приобретают книги представителей «потерянного поколения». Усиливается воздействие социалистических идей на зарубежных художников. Здесь неоценимую помощь им оказывала русская советская литература, и в первую очередь деятельность М. Горького и В. Маяковского. Не следует упрощать сложность мировоззрения писателей-реалистов. С одной стороны, они испытали на себе воздействие революционных, социалистических идей. В произведениях [7] некоторых из них преобладает социалистическая идеология (Э. Синклер. «Джимми Хиггинс», Т. Драйзер. «Эрнита»). С другой стороны, писатели испытывали влияние буржуазных идей, идеалистической философии. В 20-е годы все еще находится на позиции «непротивленчества» Р. Ролдан. Не верит в революционное преобразование общества., Г. Уэллс. Пропагандируют уход в личную жизнь представители «потерянного поколения».

Ведущим художественным методом большинства прогрессивных писателей остается критический реализм. Но этот реализм осложняется, включает в себя новые элементы. Так, в творчестве Т. Драйзера Э. Синклера, Б. Брехта заметно воздействие социалистических идей, что сказалось на облике положительного героя, художественной структуре их произведений. Формалистические поиски характеризуют в 20-30-е годы реалистическое по существу творчество Д. Дос Пассоса (роман «Манхэттен» - 1925). В произведениях Г. Гауптмана переплетаются символизм, неоромантизм и реализм. На С. Цвейга и Л. Фейхтвангера воздействует фрейдизм. Такого рода влияния почти всегда приводили к зигзагам, к творческим срывам. Но в редких случаях, перерабатываясь, соединяясь с реализмом, они входили в реалистическую ткань произведения, индивидуализировали художественную манеру писателей, если основа творчества оставалась гуманистической, реалистической.

Новое время, новые условия жизни способствовали возникновению и широкому распространению в критическом реализме других, новых художественных форм. Многие художники широко применяют внутренний монолог (Хемингуэй, Олдингтон, Ремарк), совмещают в одном произведении различные временные пласты (Фолкнер, Уайлдер, Р. М. дю Гар), используют поток сознания (Фолкнер, Хемингуэй). Эти формы помогали по-новому изображать характер человека, выявлять в нем особенное, оригинальное, разнообразили художественную палитру писателей.

В поэзии наблюдается дальнейшее обновление поэтического словаря, углубляется психологизм, идет процесс прозаизации стиха (К. Сэндберг, Р. Фрост, П. Элюар, Л. Арагон, П. Неруда). Отмечая многообразие и богатство повествовательных жанров, следует сказать о необыкновенной одаренности, яркой художественной индивидуальности ряда зарубежных писателей (Хемингуэй, Фолкнер, Т. Манн).

Отмечая подъем реализма в послеоктябрьский период, следует также говорить о том, что в зарубежных литературах продолжают существовать различные направления, рекламирующие капиталистическое общество, отстаивающие буржуазный образ жизни. Особенно это относится к американской литературе, в которой получила распространение апологетическая, конформистская беллетристика, зачастую пронизанная антисоветизмом (Флойд Гиббоне. «Красный Наполеон»-1929). Эти же тенденции нашли отражение в английской, французской (Пьер Норд «Двойное убийство на [8] улице Мажино» - 1936) и в других литературах. Подобная беллетристика лишена серьезных художественных достоинств, откровенно реакционна. И все же она оказывала определенное воздействие на читателей, внушая им иллюзии о «равных возможностях для всех», клеветнически выступая против социализма, против СССР и его миролюбивой политики. _

Сложнее обстоит вопрос с так называемой модернистской литературой.

Литературные течения в модернизме -футуризм, экспрессионизм имажинизм, унанимизм и др. На некоторых модернистов повлияла философия Анри Бергсона (1859-1941) с его учением,

об интуиции как особом способе внутреннего созерцания. На многих других оказало влияние учение Зигмунда Фрейда (1866- 1939) -психиатра, создавшего теорию психоанализа, которую стали использовать как инструмент для решения политических, философских, этических и эстетических проблем.

Эти идеалистические учения переносили решения политических, социальных вопросов из сферы общественного в сферу личного, в сферу бессознательного. При этом игнорировался человеческий разум. Сводилась на нет возможность переустройства общества на справедливых началах. С бергсоном и фрейдизмом оказались связанными течения, группы, отдельные представители модернизма.

В 1916 году в Швейцарии возникла одна из модернистских групп, получившая название «дадаизм». В группу вошли: румын Т. Тцара, немец Р. Гюльзенбек. Во Франции к группе примкнули А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар. Дадаисты абсолютизировали «чистое искусство». «Мы против всяких принципов», - заявляли они. Опираясь на алогизм, дадаисты пытались при помощи набора слов создать свой, не похожий на реальный, особый мир. Они писали нелепые стихи и пьесы, увлекались словесным трюкачеством, воспроизведением звуков, лишенных какого-либо смысла. Отрицательно относясь к буржуазной действительности, они одновременно отрицали реалистическое искусство, отвергали связь искусства с общественной жизнью. В 1923-1924 годах, оказавшись в творческом тупике, группа распалась.

На смену дадаизму пришел сюрреализм. Он оформился во Франции в 20-х годах, сюрреалистами стали бывшие французские дадаисты: А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар. Течение опиралось на философию Бергсона и Фрейда. Сюрреалисты утверждали примат сферы подсознательного над разумной, сознательной деятельностью человека. Сюрреалисты считали, что они освобождают человеческое «я», человеческий дух от опутывающего их окружающего бытия, т. е. от жизни. Инструментом такого действия является, по их мнению, абстрагирование в творчестве от внешнего мира, «автоматическое письмо», вне контроля разума, «чистый психический автоматизм, имеющий в виду выражение или словесно, или письменно, или любым другим способом реального функционирования мысли» *.

[* Цит. по кн.: Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972, с. 60. 10]

В начале 30-х годов начался процесс разложения и затухания сюрреализма. Наиболее талантливые писатели, такие, как Арагон, Элюар, порывают с сюрреализмом. Сложной противоречивой фигурой явился англо-ирландский писатель Д. Джойс (1882- 1941), завоевавший признание как один из мэтров модернистской литературы романом «Улисс» (1922). Таким же признанным мэтром модернизма стал Франц Кафка (1883-1924), известность к которому пришла после смерти, когда были опубликованы его романы «Америка», «Процесс», «Замок» (1925-1926).

Еще сложнее обстоит дело с экспрессионизмом. Экспрессионисты, как и многие модернисты, делали упор на авторский субъективизм, считая, что искусство служит выражению внутреннего «я» писателя. Но вместе с этим левые немецкие экспрессионисты Кайзер, Толлер, Газенклевер протестовали против насилия, эксплуатации, были противниками войны, призывали к обновлению мира. Подобное переплетение кризисных явлений с критикой буржуазного общества, с призывами к духовному пробуждению характерно для модернизма.

Наряду с тенденциями консервативными, реакционными, наряду с трагическим субъективизмом, формалистическими крайностями мы иногда встречаем в модернизме гуманное отношение к человеку, протест против буржуазных устоев, безусловные художественные достижения.

Нельзя отрицать и того, что наиболее талантливые модернисты создавали значительные произведения, без которых картина литературного развития была бы неполной (М. Пруст. «В поисках утраченного времени», Т. С. Элиот. «Стихотворения»).

Очевидно, при такой сложности модернизма нужен дифференцированный подход не только к представителям его, но и к их отдельным книгам, потому что художественная практика модернистов являла собой противоречивую картину: один и тот же художник создавал ущербные, антигуманные произведения наряду с гуманистическими, реалистическими (Пруст, Джойс). Подобная дифференциация поможет правильно оценить место писателя как в национальной литературе, так и в мировом литературном процессе. Развитие модернистских течений продолжалось и в последующие годы.

* * *

Принципиально важное место в зарубежной литературе 20-30-х годов XX века занимает революционная литература и литература социалистической ориентации. Первая мировая война, Великая Октябрьская социалистическая революция, подъем революционного [9] движения в 1918-1923 годах способствовали формированию и распространению революционно-пролетарской и социалистической литературы во Франции, Германии, Англии, США, Чехословакии, Польше, Венгрии и других странах.

В 1930 году в Харькове собралась Международная конференция революционных писателей, которая приняла решение создать международное объединение революционных писателей - МОРП. Эта организация сыграла большую роль в развитии революционной литературы, но в работе ее были и ошибки (догматизм, схематизм). В 1935 году VII Всемирный конгресс Коммунистического Интернационала призвал к созданию единого фронта трудящихся против угрозы фашизма, к объединению всех прогрессивных сил, и необходимость в МОРП отпала. Важное значение для правильного понимания реализма имела публикация писем Ф. Энгельса, а также углубленное изучение эстетических взглядов В. И. Ленина. Развитию литературы социалистической ориентации за рубежом способствовал Первый съезд советских писателей (1934), на котором выступили В. Бредель, Ф. Вольф, Л. Арагон, И. Бехер и др. В книгах, в статьях свое мнение по проблемам социалистической эстетики высказали Б. Брехт, Р. Фокс, Д. Лукач. Революционно-пролетарская и социалистическая литература явилась новой яркой страницей в мировом литературном процессе. Как наиболее крупные представители новой литературы во Франции выступили А. Барбюс, П. Вайян-Кутюрье, Л. Арагон. Роман «Огонь» А. Барбюса стал одним из первых произведений социалистического реализма во французской литературе.

В Германии литературу нового типа начинают создавать - Б. Брехт, И. Бехер, Э. Толлер, Ф. Вольф. Так, Б. Брехт пишет драму «Барабаны в ночи», стихи «Легенда о мертвом солдате», «О детях и хлебе», в которых преобладает революционное, социалистическое содержание.

Значительную роль в становлении социалистической литературы Германии сыграли Э. Вайнерт, Л. Ренн, А. Зегерс.

Зарождение социалистической литературы в скандинавских странах связано в первую очередь с именем крупнейшего датского писателя М. Андерсена-Нексе, который и в художественной практике и в теории утверждал метод социалистического реализма. За ним последовали Х. Кирк, Н. Григ и др.

В Англии в 20-е годы появляются трагедии Ш. О' Кейси, ирландца по национальности: «Тень стрелка», «Плуг и звезды», центральной в них была идея национально-освободительной борьбы. В 30-е годы выходят исторические романы Д. Линдсея («Рим продается», «Цезарь умер»), в которых писатель старался осмыслить исторический материал с точки зрения марксистского мировоззрения.

Социалистическая литература США, и раньше представленная [10] крупными писателями (Д. Лондон, Э. Синклер, К. Сэндберг и др.), пополняется новыми именами.

В 1919 году выходит блистательная книга Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир», получившая высокую оценку В. И. Ленина. Под влиянием *Великого Октября Д. Рид стал коммунистом, отдавшим свою жизнь за высокие и благородные революционные идеалы. Эстетические принципы американской социалистической литературы вслед за Д. Лондоном начинает разрабатывать Р. Борн («История литературного радикала»-1920).

В становлении и развитии социалистической американской литературы значительную роль сыграли журналы «Либерейтор» и «Нью-Массиз», в которых печатались Д. Рид, М. Голд и другие прогрессивные писатели. Революция в России оказала прямое влияние на Э. Синклера, решительно выступившего в защиту молодой Советской республики в своем широко известном романе «Джимми Хиггинс» (1919). Т. Драйзер в 1927 году создает повесть «Эрнита» - яркий образец социалистического реализма в американской литературе. В большей или меньшей степени с рабочим, социалистическим движением, в США оказывается связанной деятельность Шервуда Андерсона (роман «Марширующие люди»-1917), К. Сэндберга (сборник стихов «Дым и сталь»-1920), С. Льюиса («Главная улица»-1920). Таким образом, есть все основания говорить о росте социалистической литературы в США в первые десятилетия XX века, о присоединении: к ней и об активном участии в ее рядах крупных американских писателей.

Интереснейшая по форме и содержанию революционная литература развивается в славянских странах. В Чехословакии пишут революционные, новаторские произведения В. Незвал, С. Нейман, И. Волькер, в Польше - В. Броневский, Б. Ясенский, в Болгарии - Х. Смирненский.

Столь же впечатляющую картину представляет литературное развитие в латиноамериканских странах. В Мексике появляются произведения Мариано Асуэлы («Те, кто внизу»-1915), Мартина Луиса Гусмана («Орел и змея»- 1927), Хосе Мансисидора («Красный город»- 1932), отражавшие события мексиканской революции (1910-1917) и рабочего движения. На Кубе о борьбе забастовщиков-уборщиков сахарного тростника пишет поэму «Сафра» (1926) поэт Агустин Акоста, появляются произведения Николаса Гильена, Хуана Маринельо.

Развитие революционной, социалистической литературы шло не всегда ровно, сопровождалось определенными трудностями. Но в целом революционная, социалистическая литература стала играть важную роль в мировом литературном процессе. Она принесла в национальные литературы новые темы, начала разрабатывать иные, не затронутые до этого, жизненные пласты, она ввела на страницы литературных произведений нового героя, человека, активно участвующего в жизни, готового переделывать несправедливое [12] общество, бороться за лучший свободный общественный строй. Новому идейному содержанию произведений нередко сопутствовали и иные художественные формы, часто новаторские, которые использовались в целях лучшей подачи материала, более глубокого освещения избранной темы. Революционные писатели опирались на разные традиции, национальные и зарубежные (Б. Брехт, П. Неруда), что способствовало многообразию и богатству литературного процесса. В этом плане существенную помощь им оказывал опыт русской и советской литературы, произведения М. Горького, В. Маяковского, А. Серафимовича, М. Шолохова, в 20-30-е годы переведенные на многие иностранные языки. В то же время нельзя не сказать и о том, что многие литераторы находились в сложных отношениях с модернистской литературой, некоторые преодолевали ее идейное влияние, но иногда использовали художественно-структурные элементы, которые входили в арсенал реалистического искусства.

Революционная и социалистическая литература становится в 20-30-е годы важной частью мирового литературного процесса.

* * *

В 30-е годы в связи с мировым экономическим кризисом, угрозой со стороны фашизма и приближением второй мировой войны усиливается дифференциация в литературной среде, во всей остроте встает перед деятелями искусства и литературы знаменитый горьковский вопрос «С кем вы, мастера культуры?». В это трудное и сложное время подавляющее большинство зарубежных писателей решительно включается в борьбу против фашизма, в защиту свободы, демократии, гуманизма. Во Франции разворачивается активная деятельность А. Барбюса, П. Вайяна-Кутюрье, Л. Арагона, создающих публицистические книги и художественные произведения, гневно осуждающие фашизм, обсуждающие многие острые политические и теоретические проблемы современности. В 30-е годы происходит перелом в мировоззрении Р. Роллана и он пишет свои знаменитые статьи «Прощание с прошлым», «В защиту нового мира», «Через революцию к миру». В это же время с осуждением фашизма выступают Ж.-П. Блок, Р. М. дю Гар, А. Мальро и многие другие художники. Даже один из мэтров модернизма А. Жид заявлял в те годы об угрозе фашизма. Трагическая, страшная атмосфера возникла в Германии после захвата власти Гитлером в начале 30-х годов. Начались преследования коммунистов, социалистов, демократов, всех людей доброй воли. За ними охотились, убивали, отправляли в концлагеря. Подвергались гонениям и преследованиям почти все крупные немецкие писатели. Их книги сжигали на кострах. Была введена жесточайшая цензура. В этих необыкновенно тяжелых условиях одни художники вынуждены были покинуть страну (Г. и Т. Манны, Л. Фейхтвангер, Э. М. Ремарк, Л. Франк, А. Цвейг), другие брошены в тюрьмы (В. Бредель, [13] Л. Ренн, Б. Апиц), третьи замолчали, замкнулись во «внутренней эмиграции» (Б. Келлерман, Г. Фаллада, Г. Гауптман). Оказавшиеся за границей немецкие писатели активно включились в антифашистскую борьбу, не прекратили своего творчества. Очень важную роль в консолидации сил немецких писателей за рубежом сыграли писатели-антифашисты, собравшиеся в Москве: В. Бредель, Э. Вайнерт, И. Бехёр. Обвинительный приговор фашизму был вынесен на антифашистских конгрессах в Париже (1935), в Испании (1937).

30-е годы - время обострения общественной борьбы в Англии. В антифашистское, антимилитаристское движение включаются представители старшего поколения Б. Шоу и Г. Уэллс.

Группа молодых писателей и критиков (Д. Линдсей, Г. Гиббон, Д. Корнфорд, Р. Фокс, К. Кодуэлл) начинают борьбу за социалистическую литературу и марксистскую эстетику, принимают активное участие в антифашистской деятельности. Значительную роль в этом движении сыграл Ральф Фокс, крупнейший литературный теоретик и критик, который с марксистских позиций рассматривал развитие литературы и искусства (книга «Роман и народ»-1937). Р. Фокс, как и его товарищи К. Кодуэлл, Д. Корнфорд, принял участие в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев и героически погиб там.

Особое место занимают 30-е годы в литературе США: они получили название «грозовых», «красных», «бурных». Мировой экономический кризис 1929-1933 годов потряс до основания все здание капиталистического общества. Огромные размеры он принял в США. 30-е годы ознаменовались бурным рабочим и фермерским движением, что, естественно, не могло не отразиться на творчестве американских писателей. Т. Драйзер пишет «Трагическую Америку» (1931) -одно из лучших публицистических произведений. Шервуд Андерсон вместе с Т. Драйзером создают книгу «Говорят горняки Харлана» (1932). Стачечную борьбу рабочих-текстильщиков описал Шервуд Андерсон в романе «По ту сторону желания» (1932). Против угрозы фашизма резко выступает С. Льюис в романе «У нас это невозможно» (1935). Э. Синклер пишет антифашистское произведение «Они не пройдут!» (1937). В 30-е годы, как у Р. Роллана и у многих других зарубежных литераторов, происходит резкий сдвиг в мировосприятии Хемингуэя. Он создает роман «Иметь и не иметь», «Испанские произведения». В речи «Писатель и война» (1937) он произносит ставшие знаменитыми слова: «фашизм - это ложь, изрекаемая бандитами». Трагедию разоряющегося американского фермерства отобразил в «Гроздьях гнева» (1939) Д. Стейнбек.

Большое влияние на развитие американской литературы оказало антифашистское движение в стране, возглавленное коммунистами. Очень большое значение имела деятельность прогрессивного журнала «Мэссиз» (позднее «Нью-Мэссиз» и «Мэссиз энд Мейнст-рим»). В нем наряду с Т. Драйзером, Э. Синклером, Э. Хемингуэем [14] печатались М. Голд, Д. Г. Лоусон, А. Мальц-писатели, связанные с рабочим движением и коммунистической партией. В то же время, в 30-е годы начинает скатываться на консервативные позиции Д- Дос Пассос, становится поклонником фашизма один из крупнейших представителей американского модернизма Э. Паунд. такую же позицию в Германии занял бывший экспрессионист Г. Йост, который в 30-х годах написал серию пьес, пронизанных фашистской идеологией. Но таких писателей было немного. Представители настоящей, подлинной литературы не приняли фашизм и гневно выступили против него.

На стороне испанского народа против фашизма сражались крупнейшие испанские и зарубежные писатели: Ф. Гарсиа Лорка, Р Альберти, А. Мачадо, М. Унамуно, Э. Вайнерт, В. Бредель, Ф. Вольф, Э. Хемингуэй, А. Мальро и др. Одной из интернациональных бригад командовал генерал Лукач -венгерский писатель Матэ Залка, павший смертью храбрых на испанской земле.

В 30-е годы усилилась политическая направленность зарубежных литератур: жгучие политические вопросы привлекают внимание многих художников слова -Т. Манна, Э. Хемингуэя, Р. Роллана, которые, как и большинство других литераторов, выступают против фашизма, в защиту Советского Союза, против угрозы новой мировой войны. Усиливается публицистическое начало в художественных произведениях. Возрастает внимание к проблеме народных масс, к проблеме «личность и народ», к историческим событиям прошлого, помогающим понять смысл современности. В соответствии с этим обновляются формы романа исторического (романы Г. Манна, Л. Фейхтвангера), психологического (произведения Э. Хемингуэя, Шервуда Андерсона), утопического (романы Г: Уэллса, К. Чапека, С. Льюиса), романа-эпопеи («Очарованная душа» Р. Роллана), политического романа (А. Мальц, Л. Фейхтвангер), философского (Т. Манн, Сент-Экзюпери). Соответствующие перемены происходят в поэзии и драматургии (поэзия Арагона, Элюара, Пабло Неруды, Бехера, Вайнерта, драматургия Роллана, Б. Шоу, Брехта, Чапека, Шона О'Кейси). Можно говорить и об усилении общественной активности писателей в 30-е годы, о расширении тематического и жанрового диапазона их творчества. Принципиальное значение приобретает постановка проблемы положительного героя. Романисты, поэты, драматурги обращаются к теме борьбы в прошлом и в настоящем (Э. Хемингуэй, Л. Фейхтвангер, Д. Линдсей). Героем их произведений становится не только отдельная личность («Испанские произведения» Хемингуэя, «Они не пройдут!» Синклера, «Мать» Чапека и др.). Но и народ - книги Барбюса, Нексе, Бехера, Зегерс, Арагона, Гиббона и др.). Таким образом, 30-е годы - это годы подъема общественно-политической борьбы, когда и критический реализм, и находящийся в становлении социалистический реализм не только сохранили свои позиции, но и добились новых успехов. [15]

В годы второй мировой войны большинство писателей Германии, Франции, Англии, Испании, США честно выполнили свой гражданский долг: они сражались в рядах действующей армии, участвовали в движении Сопротивления, писали антифашистские листовки, статьи, очерки, повести, рассказы, романы, стихи, пьесы, освещавшие подвиги патриотов, призывавшие развертывать народную борьбу против фашистских захватчиков и местных коллаборационистов, правдиво рассказывали о героической борьбе советского народа и его вооруженных сил на главном фронте войны - советско-германском. Прогрессивные французские писатели, как Л. Арагон, Э. Триоле, П. Элюар, стали активными участниками; французского Сопротивления. Вместе с ними в движении Сопротивления принимали участие литераторы, далекие от коммунистической, социалистической идеологии,- Ф. Мориак, М. Дрюон,, Ж- П. Сартр, А. Камю. Во французской литературе, как и в ряде других зарубежных литератур, появляется новая тема - тема героической вооруженной борьбы народа: рабочих, крестьян, интеллигенции, всех людей доброй воли, против общего врага - фашизма. Появляется и новый герой - человек, осознавший свой долг, понявший, что его место в едином антифашистском строю, на стороне сил прогресса и демократии.

Немецкие писатели, находясь в эмиграции, создают ряд значительных художественных произведений, в которых преобладает антифашистская тематика: «Седьмой крест» А. Зегерс, «Братья Лаутензак» Л. Фейхтвангера, стихи И. Бехера, Э. Вайнерта, романы В. Бределя «Испытание», «Родные и знакомые». Немецкие писатели, находившиеся в Советском Союзе, Э. Вайнерт, Ф. Вольф; В. Бредель ведут работу среди немецких военнопленных, выступают по радио на фронте, пишут листовки, статьи.

Г. Уэллс пишет роман «Необходима осторожность» (1941), в котором сатирически осмеивает английское Мещанство, покровительствовавшее фашизму, сочувственно отзываясь о рабочем движении. Б. Шоу в «Политическом справочнике для всех», законченном в 1944 году, выразил твердое убеждение в победе демократических сил над фашизмом.

О сопротивлении фашизму, борьбе с ним пишут Г. Бейтс («Ветер был попутный в сторону Франции»-1944), Э. Парджетер, («Восьмой рыцарь христианства»-1945). Остро критикует английский государственный аппарат, английское правительство Ивлин Во в романах «Не жалейте флагов» (1942) и «Возвращение в Брайдсхед» (1945).

Патриотическая борьба греческого народа, английских летчиков и солдат очень выразительно была показана в романах Д. Олдриджа «Дело чести» (1942) и «Морской орел» (1944).

Франция, Бельгия, Голландия, Дания, Чехословакия и другие европейские страны были захвачены немецко-фашистскими войсками. [16] В условиях террора и произвола зарубежные литераторы продолжали выполнять свой гражданский, патриотический долг. В фашистском застенке писал книгу «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучик. Над Германией, летя на самолете, погиб норвежский писатель Н. Григ:

Война не коснулась территории Соединенных Штатов. Потери американцев на войне были незначительны. Но США воевали против фашистских стран, против милитаристской Японии, и многие американские писатели словом и делом приняли участие в этой войне. Э. Хемингуэй оборудовал свою яхту для борьбы с немецкими подводными лодками, затем в качестве военного корреспондента принимал участие в высадке англо-американских войск в Нормандии. Произведения об антифашистской борьбе пишет Д. Стейнбек («Луна зашла»-1942, «Бомбы вниз»-1942). С решительным осуждением фашистской агрессии выступил Т. Драйзер. Антифашистские произведения создают Э. Синклер, Л. Хеллман, М. Голд. Э. Колдуэлл в годы войны был корреспондентом в СССР и на основании увиденного создал книги о героическом сопротивлении советских людей фашистским захватчикам «На дороге к Смоленску» (1942), «Москва под огнем» (1942).

Вторая мировая война явилась тяжелым, трудным испытанием для всего человечества, но прогрессивные силы во главе с Советским Союзом с честью выдержали его. Передовая, гуманистическая зарубежная литература также достойно проявила себя в это суровое время, внесла свой вклад в борьбу народов за мир, свободу и национальную независимость. И в наше время «идет борьба за умы и сердца миллиардов людей на планете. И будущее человечества зависит в немалой степени от исхода этой идеологической борьбы»*. «Не менее важно, - отмечал Ю. В. Андропов в докладе на июньском (1983) Пленуме ЦК КПСС,- умело разоблачать лживую подрывную империалистическую пропаганду»**. Научить студентов с правильных идеологических позиций оценивать произведения зарубежных писателей в условиях сложнейшей

идеологической борьбы - такова главная цель курса «Зарубежная литература новейшего времени».

[* Андропов Ю. В. Избранные речи и статьи. М., 1983, с. 285.]

[** Там же.]

Общий обзор (М. А. Яхонтова)

Ромен Роллан (О. М. Соловьева)

Анри Барбюс (О. М. Соловьева)

Луи Арагон (М. А. Яхонтова)

* * *

Франция - одно из тех европейских государств, где в первой половине XX в. с наибольшей четкостью и драматизмом проявились социальные, политические и идеологические противоречия, характерные вообще для современного буржуазного мира. Завершив первую мировую войну в числе стран-победительниц, она к началу 20-х годов стала мощной империалистической державой, правительство которой полностью поддерживало интересы крупных монополий и принимало деятельное участие в организации вооруженной интервенции против молодой Советской республики. В то же время трудящиеся массы, на чью долю достались все тяготы войны и чье положение ни в малейшей мере не улучшилось после ее завершения, активно выражали свое недовольство. Многие промышленные города охватило широкое движение рабочих забастовок. Французская Коммунистическая партия (ФКП), отделившаяся в декабре 1920 года от партии социалистической, противопоставила соглашательской политике ее лидеров последовательно марксистскую и подлинно революционную программу действий, став одной из наиболее многочисленных по своему составу и влиятельных партий Коммунистического Интернационала. Когда в феврале 1934 г. силы французской реакции попытались, следуя примеру Германии, совершить в стране фашистский переворот, французские коммунисты сплотили все демократические партии для подавления этого мятежа. Авторитет образовавшегося в результате совместной антифашистской деятельности Народного фронта был настолько высок, что его представители получили абсолютное большинство голосов во время парламентских выборов 1936 года. Когда же вновь захватившее политическую власть реакционное правительство в 1940 году предало Францию, допустив оккупацию страны гитлеровской Германией, ФКП возглавила движение Сопротивления. В то время, когда созданный в Англии генералом де Голлем комитет «Свободная Франция» руководил внешними военными действиями против оккупантов, коммунисты, невзирая на кровавые репрессии, организовывали на всей территории страны партизанские отряды, руководили диверсиями, нелегально печатали и распространяли антифашистские газеты, листовки и плакаты.

Непрекращающееся противоборство антагонистических социальных сил во Франции явилось основой того резкого размежевания, [18] которое наблюдалось в те годы и в ее литературной жизни. Были писатели, которые откровенно служили реакции, воспевая захватнические войны, проповедуя шовинизм и колониализм, клеветая на Советский Союз (П. Моран, Ш. Моррас, П. Дриё ла Рошель и др.). Ненависть к демократическим силам общества переходила у некоторых из них в непримиримую озлобленность против всего человечества (Л. Селин). Сотрудничество с фашистскими оккупантами в годы второй мировой войны было последовательным завершением их политической и литературной деятельности предшествующих лет.

С другой стороны, прогрессивные силы и революционные традиции Франции подготовили почву для создания еще до Великой Октябрьской социалистической революции первого зарубежного произведения социалистического реализма - романа «Огонь» А. Барбюса. В 30-х годах передовые французские писатели, ориентируясь на литературу СССР, стали пропагандистами этого творческого метода, о чем, например, свидетельствует сборник теоретических статей Л. Арагона «За социалистический реализм».

«Огонь» Барбюса проложил дорогу многим прозаическим и поэтическим произведениям социалистической направленности. В 1919 г. была опубликована книга «Солдатская война». Поль Вайян-Кутюрье написал ее в соавторстве с Раймоном Лефевром. П. Вайян-Кутюрье успешно

сочетал литературный труд с руководящей партийной деятельностью: он был членом ЦК ФКП и в течение ряда лет ответственным редактором «Юманите». К числу писателей-коммунистов, побоевому откликнувшихся на самые актуальные темы национальной и международной жизни, принадлежали также Леон Муссиак, Жан Фревилль, Жан Ришар Блок, Луи Арагон. «Запрещенная демонстрация» Муссиака и «Тяжелый хлеб» Фревиля - романы о жизни и борьбе рабочего класса. Книга Ж- Р- Блока «Испания, Испания!» посвящена героической войне испанского народа 1936-1939 гг. против фашистских агрессоров.

Для передовых французских писателей всегда было характерно стремление сплотить всю прогрессивно мыслящую творческую интеллигенцию для совместного отпора реакции и для установления международных контактов с близкими им по духу литераторами других стран. Именно эти задачи стояли перед группой «Кларте» («Ясность»), которая была организована в 1919 году по инициативе Барбюса и издавала журнал того же названия. На страницах этого журнала решительно осуждался милитаризм и выражались чувства солидарности по отношению к Советской России, что побудило В. И. Ленина в ноябре 1922 года послать руководителям «Кларте» дружеское письмо, полностью одобряющее их деятельность *. Впоследствии в результате идейных разногласий между ее членами- сторонниками революционного гуманизма и гуманизма отвлеченного [19]- группа «Кларте» распалась, но силами ее наиболее передовой части в начале 30-х годов было создано новое творческое объединение -Ассоциация революционных писателей и художников Франции, которая проявила большую активность в годы борьбы за Народный фронт. Органом Ассоциации был журнал «Коммюнь». Им руководили Барбюс и Вайян-Кутюрье, а после их смерти- Ж- Декур - впоследствии один из расстрелянных фашистами героев Сопротивления. Большим влиянием в среде прогрессивно-настроенной интеллигенции пользовался в 30-х годах журнал «Эроп», руководимый Р. Ролланом и Ж. Р. Блоком.

[* См.: Л е н и н В. И. Поли. собр. соч., т. 45, с. 299.]

Решительный отказ мириться с социально-политической реакцией явился воодушевляющей силой и для сюрреализма. Ведущими писателями этой литературной группы были Андре Бретон, Фил-лип Супо, Луи Арагон, Поль Элюар, Роберт Деснос. Все они принадлежали к молодому поколению радикально настроенной интеллигенции и ненавидели империалистическую войну, в которой некоторым из них пришлось непосредственно участвовать. Революционный подъем побудил и сюрреалистов сделать смыслом своего творчества бунт. Но их абстрактное и бесперспективное бунтарство проявлялось не в идейном содержании, а преимущественно во внешней форме их поэзии и прозы. Отвергая ненавистный им буржуазный консерватизм, они энергично боролись за радикальное обновление, но не социального устройства, а художественного слова, полностью отбрасывая традиции классиков и ломая привычные каноны стихосложения, синтаксиса, расстановки знаков препинания. Обывательскому «здоровому смыслу» они, подобно своим непосредственным предшественникам - дадаистам, противопоставляли нарочитую бессмысленность, бессвязность, лишённые логических оснований сочетания понятий и образов, выхваченных из подчеркнута различных стилистических рядов и областей жизни. Реакционной патетике проповедников «военной доблести» и национализма сюрреализм противопоставлял издевательскую гримасу, шутовство.

Сюрреалистическое бунтарство, которое ограничивалось формалистическими экспериментами и разрушением норм и законов в области эстетики, не смогло, естественно, удовлетворить художников слова, стремившихся к подлинному, т. е. осмысленному и идейно целенаправленному, революционному творчеству. И Арагон, и Элюар, и Деснос в конце 20-х годов расстались с группой сюрреалистов, которая, лишившись лучших своих поэтов, перестала играть сколько-нибудь заметную роль в литературной жизни страны.

Демонстративно порывая связи с традициями классической национальной культуры, противопоставляя иррациональное разумному и подчиняя свою образную систему индивидуалистическому произволу писателей, сюрреалисты при всей их субъективной антибуржуазности фактически превратились в одну из модернистских школ, в большей мере связанных с буржуазным искусством, чем с [20] демократическим. В то же время пристрастие сюрреалистов к броским, смелым и неожиданным сопоставлениям, к эксцентрике и гротеску не прошло бесследно для литературы, живописи и театра последующих лет, использовавших эти художественные приемы в реалистических (чаще всего - сатирических) целях. Та решительность, с которой сюрреалисты заменяли привычные стихотворные ритмы новыми - более гибкими и динамичными, была подхвачена и используется многими прогрессивными французскими поэтами наших дней. Характерно, что поэты старшего поколения, которые порвали с сюрреализмом, обратившись к социальной проблематике, до конца жизни сохранили верность некоторым новаторским приемам в области художественной формы.

Марсель Пруст (1871 -1922) вошел в мировую литературу как создатель жанра модернистского психологического романа. Таким романом является его получившее широкую известность многотомное произведение «В поисках утраченного времени», публикация которого была начата в 1913 году и завершена лишь посмертно - в 1927 году.

В отличие от сюрреалистов, Пруст уважительно относился к традициям национальной культуры. Следуя мастерам французского реализма XIX века, он на страницах романа «В поисках утраченного времени», начиная с первого тома, критически изображал быт и нравы буржуазно-дворянской среды с ее праздным существованием, моральной распущенностью, взаимоотношениями, основанными на корыстном расчете и обмане.

В то же время Пруст, мировоззрение которого сложилось под влиянием А. Бергсона, объявившего иррациональные, подсознательные импульсы основой духовной жизни человека, был далек от стремления отобразить явления социального мира в их объективном значении и причинных взаимосвязях. Он поставил перед собой другую задачу: показать, как реальные факты и события преломляются в субъективном восприятии отдельного человека. Не действительность, а своеобразно реагирующее на нее индивидуальное сознание интересует автора. Хотя отдельные портреты и жанровые сцены выписаны Прустом ярко и правдиво, они по замыслу своему, как и все остальное в этом романе, являются лишь впечатлениями частного лица, далеко не всегда совпадающими с жизненной правдой.

Сюжет романа «В поисках утраченного времени» - непрерывный и стихийный поток воспоминаний, который проходит сквозь сознание Марселя - героя-повествователя. Пруст дал ему не только свое имя, но и многие черты собственного характера и биографии. Марсель любит и понимает искусство, с лирической нежностью вспоминает овеянный романтикой патриархальной старины родной дом в провинциальном городке, свои детские годы, первую юношескую влюбленность. Он брезгливо, презрительно относится к безнравственным и пошлым людям, с которыми ему то и дело приходилось встречаться в буржуазно-аристократической среде. [21]

К ней принадлежал и он сам, пока не променял суетную светскую жизнь на уединенное существование человека бездействующего, погруженного в свое духовное естество. Из потока его воспоминаний полностью выключено сознательное, организующее начало. В романе запечатлены лишь бессвязные картины то сравнительно недавнего, то далекого прошлого, которые, сменяя одна другую, овладевают внутренним миром человека независимо от его воли. Все внешние события разворачиваются там не в хронологической и не в логической последовательности, а по мере того как они в силу случайных ассоциаций неожиданно всплывают в сознании Марселя.

Роман Пруста деформирует реальность, нарушая ее естественные пропорции, поскольку мелочи жизни, связанные с интимными переживаниями героя романа, иной раз непомерно разрастаются, оттесняя на задний план важнейшие события эпохи. Каждый из персонажей, возникая в памяти Марселя лишь в связи с различными моментами его собственного существования, как бы рассыпается вследствие этого на серию не сходных между собой, иногда даже противоречивых психологических набросков. Нет цельности характера и у Марселя, настроения которого переменчивы и непоследовательны.

«В поисках утраченного времени» бесспорно свидетельствует о мастерстве и новаторстве Пруста в области художественного анализа изменения психического состояния человека, композиции, стиля. Он был одним из первых в мировой литературе писателей, обративших внимание на ассоциативный характер человеческого мышления, которому свойственны изменчивые переходы, мостки, переброшенные от непосредственных наблюдений к воспоминаниям о пережитом. В частности, одним из достижений Пруста как психолога является показ того, как различно воспринимаются сходные явления одним и тем же человеком в разные периоды его жизни, как существенно отличаются, например, свежие и неопосредованные впечатления ребенка от тех, которые характерны для умудренного жизнью и во многом разочарованного зрелого человека.

Как мастер тонкого психологического анализа, Пруст многое дополнил к тому раскрытию внутреннего мира литературного персонажа, которое является одной из сильнейших сторон французской реалистической прозы, начиная от романов Стендаля и Бальзака.

Но в то время как там посредством психоанализа отображались реальные, исторически обусловленные взаимоотношения между личностью и обществом, Пруст превращал наблюдение

над индивидуальной психикой в самоцель. Для его романа характерно отсутствие внешнего действия, исторической перспективы. Двигается в нем только сознание героя в своем безостановочном и прихотливом потоке. По словам А. М. Горького, с индивидуализмом Пруста связана отвлеченность и созерцательность его [22] творчества, которое «строится не на убедительности образа, а почти исключительно на «магии слова»*.

А. В. Луначарский справедливо писал о крайне субъективном характере тех насыщенных красками картин, которые Пруст «расстиляет... как огромные ковры, как шали». «Его власть здесь действительно огромна. Это мир, который он может приостанавливать, комбинировать, раскрывать до дна в деталях, чудовищно преувеличивать, класть под микроскоп, видоизменять...» Луначарский отдавал должное стилю Пруста, «необычно сладостному и ароматному», но в то же время и «несколько мутноватому», поскольку своеобразная художественная манера этого писателя препятствовала ясности. «Для Пруста, житейски и философски, на первом плане стоит личность, прежде всего - его собственная личность»**.

[* Горький А. М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1953, т. 27, с. 312.]

[** Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1965, т. 6, с. 362-368.]

Роман «В поисках утраченного времени» имел большое и двойственное влияние на последующее развитие мировой литературы. Модернисты разных стран восприняли и сделали своим творческим принципом свойственный этому произведению импрессионистический субъективизм, подчиненность художественного слова авторскому произволу, в то время как многие очень несходные между собой писатели-реалисты (А. де Сент-Экзюпери, У. Фолкнер, Г. Бёльль и др.) в творчески преображенном виде использовали некоторые достижения Пруста как психолога (например, внутренние монологи в форме свободно развивающегося потока сознания) и новатора в области композиционной организации материала (отказ от обязательной хронологической последовательности).

Основным художественным завоеванием французской литературы в период между двумя мировыми войнами была реалистическая проза, проявившая себя главным образом в жанре романа. На новую, высшую ступень художественного мастерства поднялись в эти годы писатели-реалисты довоенного поколения во главе с Р. Ролланом. С рядом значительных произведений выступили и их более молодые собратья. Не только общая картина национальной литературной жизни, но и творческие судьбы отдельных писателей свидетельствовали о том, что в годы борьбы за Народный фронт французский критический реализм приобрел возросшую социальную остроту и глубину. Следуя традициям Бальзака и Золя, некоторые романисты создавали многотомные романы или тематически связанные циклы («Очарованная душа» Р. Роллана, «Семья Тибо» Р. М. дю Гара, «Хроника Паскье» Ж. Дюамеля и др.). В процессе писательского труда, от тома к тому, произведения эти художественно обогащались. Раздвигались привычные рамки семейного романа или романа воспитания; [23] литературные персонажи все более активно участвовали в общественной борьбе и событиях исторического значения. Вследствие этого центральные характеры приобретали динамичность, изображались в состоянии интенсивных нравственных поисков, ведущих человека от созерцания к действию, от гуманистического сочувствия ближним к готовности на подвиг во имя гражданских целей (Марк Ривьер в романе «Очарованная душа», Жак Тибо - герой Мартен дю Гара). Наряду с этим все более конкретной и суровой становилась критика современного капиталистического мира, как мира, переживающего глубокий кризис в области политики, идеологии, культуры. Во многих романах тема нарастающей военной угрозы или угрозы фашизма свидетельствовала о том, что критический реализм этих лет уже не представлял буржуазную действительность стабильной, как это было свойственно реалистической французской литературе предшествующих десятилетий.

Франсуа Мориак (1885-1970)-характерный представитель критического реализма XX века. Отрицательное отношение ко всем формам проявления как политической реакции, так и буржуазного хищничества сближало Мориака с передовой общественностью его времени.

Конкретные пороки социальной жизни Мориак был склонен рассматривать в религиозно-отвлеченном плане как проявление якобы свойственной всему человеческому роду «греховности», однако обличение «грехов» в его романах приобрело характер конкретной социальной критики, поскольку те аморальные явления, которые его возмущали, характерны не для человечества в целом, а для буржуазии на современном этапе ее исторического развития. Критическая мысль и зоркая наблюдательность мастера реалистической прозы одержали в его романах верх над абстрактно-религиозным пониманием добра и зла, греха и искупления. Продолжая традиции «Человеческой комедии» Бальзака, Мориак обличал губительное влияние

эгоистических, собственнических страстей на социальные нравы, убедительно показывая, как под воздействием этих противоборствующих сил рушатся и перерождаются во взаимную вражду даже кровные, семейные связи. В отличие от Пруста и некоторых других писателей, которые, критикуя погрязший в пороках Париж, идеализировали патриархальную провинцию, Мориак часто изображал яростные денежные распри и связанные с ними трагедии и на фоне старомодно обставленных комнат тихих провинциальных особняков.

Вслед за Достоевским, которого он высоко ценил, Мориак часто обращался в своих романах к самым крайним, патологически уродливым проявлениям человеческой вражды. Так, например, героиня его романа «Тереза Дескейру» (1927), выйдя замуж за человека богатого, но ей ненавистного, хладнокровно убивает своего супруга, давая ему под видом лекарства небольшие, но губительные порции яда. В романе с выразительным названием [24] «Клубок змей» (1932) супруги зверски ненавидят и друг друга и своих взрослых детей, которые платят им тем же, враждуя при этом и между собой. Наследники ждут-не дождутся смерти богатого старика, поскольку каждому из них не терпится завладеть его состоянием, отстранив любой ценой остальных претендентов. А тот, со своей стороны, изобретает всяческие ухищрения для того, чтобы обмануть надежды ненавистных ему детей и внуков. В романе «Дорога в никуда» (1939) буржуазная хищница Леони Костадо сознательно разоряет свою ближайшую подругу, а ее сын порывает с невестой, как только девушка лишается приданого.

Мориак сурово осуждает поведение этих людей, но главным объектом его критики фактически становятся не отдельные «грешники», а тот социальный строй, который сформировал их.

Роже Мартен дю Гар (1881-1958) в главном своем произведении - многотомном романе «Семья Тибо» (1922-1940) сурово обличает моральные основы буржуазного общества.

Но в отличие от Мориака, он противопоставлял отрицательным явлениям социальной жизни не абстрактные религиозные заповеди, а вполне реальные характеры и действия людей, свободных от духа буржуазного стяжательства. Не пассивные жертвы, а активно действующие люди гуманистических убеждений противостоят в «Семье Тибо», так же как и в произведениях Роллана, царящим вокруг них алчности, жестокости, карьеризму.

В «Семье Тибо» персонажи сгруппированы вокруг трех центральных фигур - Оскара Тибо и двух его сыновей. Между главой этой семьи и его детьми стоит стена взаимной неприязни из-за принципиально различных нравственных убеждений. Этот роман синтезировал характерные черты «романа воспитания» и семейной хроники.

Оскар Тибо трезво мыслящий, практичный человек, закоренелый консерватор и ревностный католик, но религия ему нужна лишь потому, что она одна из официальных основ существующего государственного строя. Оскар Тибо занимает высокое общественное положение и убежден в том, что его суждения непогрешимы. В результате он становится жестоким деспотом, безжалостным душителем всего нового, прогрессивного.

Оба сына вырываются из-под тиранической власти отца. Старший из них, Антуан, став врачом, обрел смысл существования в служении людям - спасении их жизней, облегчении их физических страданий. Его брат Жак решительно порывает с буржуазной средой и проявляет активную непримиримость по отношению к политическому режиму, одним из столпов которого является его отец.

«Семья Тибо» наглядно свидетельствует об идейном и творческом росте писателя в процессе работы над этим произведением под воздействием развернувшейся во Франции 30-х годов борьбы за Народный фронт. Если в начале романа преобладают конфликты, происходящие в семейных рамках, то в двух заключительных его томах - «Лето 1914 года» и «Эпилог» - Мартен дю Гар обратился [25] к широкой панораме европейской политической жизни в 5 канун и в годы первой мировой войны. Судьбы основных персонажей теснейшим образом связаны здесь с судьбой их родины. Доминирующей темой становится обличение милитаризма и его социальных корней - тех реакционных сил, которым в «Семье Тибо» активно противостоит гуманистически настроенная французская интеллигенция,

Антуан де Сент-Экзюпери (1900-1944) до конца жизни сочетал литературную деятельность с профессией летчика. Изображая людей, способных на решительные и смелые действия, он сам был таким и погиб, сражаясь с фашистскими оккупантами. Повести Сент-Экзюпери («Ночной полет»-1931, «Планета людей»-1939, «Военный летчик»-1942 и др.)

проникнуты жизнеутверждающей верой в человека. Он прославлял труд и подвиг, поэтическую любовь и крепкую мужскую дружбу, товарищество собратьев по профессии, связанных общим делом и взаимопонимание простых людей, живущих на разных материках. Герои Сент-Экзюпери сознают свой долг и ответственность перед другими людьми, от совместного труда которых зависит и их существование, и это чувство ответственности побуждает литературных героев Сент-Экзюпери действовать самоотверженно и мужественно даже в самой сложной обстановке. С уважением говоря о людях, умею-, щих конструировать крылатые машины и ими управлять, писатель постоянно проводит параллель между овеянной романтикой профессией летчика и повседневным трудом рабочего или земледельца. Все виды трудовой деятельности, в его глазах, содержат в себе романтику и величие как проявление власти над природой и стихиями, как служение людям.

Повесть «Планета людей» представляет собой лирический поток сознания, в процессе которого непосредственные впечатления управляющего самолетом человека чередуются то с воспоминаниями детства, то с размышлениями о жизни, о друзьях, о нравственном долге. Но если в романе Пруста поток сознания замыкает героя в узком кругу его светских знакомств и интимных переживаний, то у Сент-Экзюпери он целиком обращен к внешнему миру, широко охватывая всю «планету людей». Пролетая над садами, пашнями, фабричными корпусами, летчик испытывает живую признательность к тем, чьими руками все это создано. Он благодарен людям даже за то, что освещенными окнами своих домов они, сами того не зная, помогают ему ориентироваться в ночной темноте. Внутренний монолог героя повести «Военный летчик» проникнут горечью, гневом, жаждой справедливого возмездия. Пролетая над оккупированной фашистами родной землей, летчик видит опустошенные поля, города, напоминающие выброшенные на берег обломки погибших судов.

В военные годы была написана также лирическая по своей интонации, философская сказка Сент-Экзюпери «Маленький принц» (1943). Ее содержание - встреча среди пустыни потерпевшего аварию летчика с фантастическим существом из иного мира. Это ребенок, который, странствуя с планеты на планету, попадает, наконец, на Землю. Маленький принц любознателен, доверчив и жадно, с детской непосредственностью тянется к душевному теплу. Но космическое пространство, населенное алчными накопителями богатств и тщеславными носителями громких титулов, обманывает его надежды. Карикатурные фигуры ничтожеств, то вообразивших себя полноправными владыками вселенной, то пытающихся превратить ее необозримую красоту в частную собственность, упрятав ее в свой личный сейф, вводят в сказку Сент-Экзюпери сатирический социальный мотив. Светлый мир детства болезненно сталкивается с царящим везде бесчеловечием. И Земля встречает хрупкое одинокое существо, страстно мечтающее «приручить» и «быть прирученным» безводной пустыней. Лишь впоследствии он находит на нашей планете цветущие сады и обретает добрых друзей.

По своему художественному воплощению «Маленький принц» отличается от других произведений Сент-Экзюпери, хотя и проникнут тем же гуманистическим отношением к жизни и к людям. Причудливая фантастика в сочетании с постановкой в иносказательной форме серьезных проблем позволяет видеть здесь продолжение гуманистических и обличительных традиций, восходящих к философским сказкам Вольтера и А. Франса.

То плодотворное сближение литературы критического реализма с эстетическими принципами и творческой практикой реализма социалистического, которое было характерно для периода борьбы за Народный фронт, еще более окрепло в годы Сопротивления, когда все французские писатели, дорожившие честью и независимостью своей родины, - революционеры и консерваторы, атеисты и католики - вошли в Национальный комитет французских писателей ради совместной патриотической деятельности. В обстановке жестоких репрессий Национальный комитет нелегально издавал и распространял свой печатный орган - еженедельник «Леттр франсэз». Соблюдая строгую конспирацию, «Полночное издательство» выпускало в оккупированном Париже небольшие по объему книги, где художественное слово гневно обличало оккупантов и предателей, прославляло людей мужественного сердца, защищающих национальную свободу и честь. К числу подпольно изданных книг военного времени принадлежат повести Веркора (Ж- Брюлера) «Молчание моря», Э. Триоле «Авиньонские любовники», документальные очерки Арагона («Мученики», «Преступление против разума») и Ф. Мориака («Черная тетрадь»), составленная П. Элюаром антология «Честь поэтов» и стихотворные сборники отдельных авторов.

Поль Элюар (1895-1952)-один из крупнейших французских поэтов XX века. Он начал свой творческий путь как сюрреалист и лишь в годы Народного фронта обратился к поэзии [27] реалистического характера и политического содержания. В его стихотворениях «Ноябрь 1936-го», «Победа Герники» и др., так же как в книгах некоторых других французских писателей тех

лет (Ж. Р. Блок. «Испания, Испания!», А. Мальро. «Надежда»), с горячим сочувствием отображена антифашистская война испанского народа в 1936-1938 годах. Наибольшей силы творчество Элюара достигло в годы Сопrotивления. Гражданские чувства поэта-патриота, охватив область и глубоко личных его переживаний, придали его лирике ту эмоциональную взволнованность, которых недоставало его ранним, сюрреалистическим стихам. В тех же случаях, когда он при создании художественных образов прибегал, как и раньше, к резким контрастам и неожиданным, дисгармоничным словосочетаниям, это обычно диктовалось задачами сатирического гротеска. В стихотворениях военных лет, опубликованных в сборниках «Открытая книга» (1942), «Поэзия и правда» (1942), «Лицом к лицу с немцами» (1945) и др., Элюар с гневом и болью откликнулся на фашистские зверства, на страдания своего народа, на героическую гибель патриотов-мстителей, но даже самые трагические его строки проникнуты верой в неизбежную победу. В стихотворении «Глупые и злобные» поэт посредством энергичного маршевого ритма передает триумфальную поступь оккупантов по: разоренной ими земле, но тут же уподобляет бряцание их оружия стуку могильных костей. В стихотворении «Мужество» Элюар сравнивает «Париж, одетый в жалкие лохмотья», с Остро отточенной шпагой и называет его «звездой неугасающей надежды». В стихотворении «Свобода» от строфы к строфе нарастает чувство страстной одержимости поэта одним всепоглощающим желанием - видеть свою родину освобожденной. Он мысленно чертит слово «свобода» на всем, что видит вокруг себя - от птиц, летящих в небесной лазури, до черствой корки на своем столе, неудержимо стремясь к тому, чтобы свободой был напоен воздух, которым он дышит, чтобы ее отпечаг-ком были помечены все вещи, все живые существа, к которым прикасаются его руки.

Для поэзии Элюара военных лет характерно неразрывное слияние гражданских мотивов с интимно-лирическими. Его восприятие мира - всей страны и отдельного домашнего очага, широких картин природы и мельчайшей детали городского пейзажа - в гармоническом единстве коренным образом отличает его зрелую лирику от лирики раннего периода с ее затемненным смыслом и нарочитой сюрреалистической дисгармонией.

Насыщенная патриотическим чувством и реалистическая по своему существу, литература Сопrotивления оказала большое и плодотворное влияние на французскую литературную жизнь и послевоенных лет. В течение длительного времени многие художники слова разных жанров - новеллисты и романисты, поэты и драматурги - продолжали обращаться к той же тематике, осмысливая ее в плане социальных задач послевоенного времени. [28]

РОМЕН РОЛЛАН

(1866-1944)

Ромен Роллан* одним из первых на Западе приветствовал Октябрьскую революцию. Он выступил в защиту Советской России, разоблачая блокаду как преступление, раскрывающее «лживость так называемых демократий Европы и Америки» (статья «Против блокады»-1919). Но, восприняв Великую Октябрьскую революцию как событие огромного международного значения, Роллан отвергал «насилие», революционную диктатуру пролетариата.

[* Творчество Р. Роллана до 1917 года (как и творчество Г. Майна, Т. Манна, Б. Шоу, Г. Уэллса, Т. Драйзера, Э. Синклера) см. в учебнике «Зарубежная литература XX в., 1871-1917» (М., 1979).]

В художественных произведениях военных лет проявилась противоречивость мировоззрения писателя. Так, в романе «Клерамбо» (1916-1920), как и в публицистических статьях, Роллан отрицает войну, разоблачает шовинистов. В центре романа судьба типичного французского интеллигента в годы войны. Вначале ученый и поэт Аженор Клерамбо, как и другие из его среды, поддастся шовинистическому угару. Но кровавые события войны, гибель сына заставляют Клерамбо понять ответственность перед молодежью. Клерамбо начинает бесстрашно бороться против войны. Однако антивоенная борьба ведется Аженором Клерамбо с индивидуалистической позиции «независимости духа». Интеллигенты, по мнению Клерамбо, виноваты в том, что не смогли подняться над «толпой» с ее животными инстинктами, развязанными войной. Клерамбо презирает массу, ставя выше всего «индивидуальную совесть». Он не приемлет революцию, осуждая «насилие», «диктатуру». Клерамбо, замкнувшийся в трагическом одиночестве, гибнет от руки шовиниста.

В отличие от публицистического, идейно насыщенного романа «Клерамбо», небольшая по объему повесть «Пьер и Люс» (1918) поэтична и проста. Но тем более значительна ее действенность в разоблачении войны. Трагическая история любви юных Пьера и Люс, погибших от снаряда, попавшего в парижскую церковь Сен-Жерве, потрясает и заставляет читателя возненавидеть бесчеловечное общество, в котором убивают все прекрасное, убивают жизнь и любовь.

В аллегорической пьесе-памфлете «Лилюли» (1919), пользуясь приемами сатиры, Роллан показывает силы, породившие и развязавшие войну. Внимание писателя сосредоточено на разоблачении роли европейской интеллигенции в подготовке войны. Роллан развенчивает ложные кумиры и идеалы, фальшь буржуазной демократии.

Старый мир потерпел крушение. Люди думают, что идут в новое общество. Их ведет Лилюли - Иллюзия, которая и прежде вводила людей в заблуждение. И все-таки толпа по-прежнему [29] верит Лилюли. Только крестьянин Жано, несмотря ни на что, продолжает спокойно работать в поле, да осмеивает всех одинокий Полишинель. Лилюли вместе с Господом Богом служит Тучным, помогая им командовать Тощими. Тучные подготавливают войну, которая их обогащает. Интеллигенция служит им. «Поэты, философы, дервиши, педанты, доценты, интеллигенты, газетной брехни и ученой стряпни признанные мастера, чемпионы пера, у которых в жилах вместо крови кипят чернила, стройтесь в ряды, составляйте хор!» - приказывает Великий Дервиш.

Гротескные фигуры Мира, Свободы, Равенства, Братства, Рассудка, Общественного мнения сопровождают шествие толпы. Свобода делает людей рабами, надевая им ошейники, Равенство орудует ножницами, подстригая всех на один манер. Братство - людоед, пожирающий

своих братьев. Мир бряцает оружием, Рассудок потерял здравомыслие. Еще множество других кумиров и модных имен помогают скрыть порочность общества, лживость буржуазной демократии. Только Истина пытается бунтовать против обмана, но у нее связаны руки.

З результатом приблизившиеся к разделявшему их оврагу толпы галлипулетов (французов) и урлюберлошей (немцев) начинают сражаться. Рабочие, строящие мост через овраг, призывают всех остановиться, разоружиться. Но силы рабочих, по мнению Роллана, незначительны, они не могут предотвратить войну. Гибнут оба сражающихся народа, а затем и Полишинель - олицетворение смеха, скептицизма, интеллигентской «независимости духа».

Роллан понимал величие Октябрьской революции, росли его симпатии к Советской России, с огромным уважением он говорил о Ленине. Но, не приняв революционного пути из боязни «насилия», Роллан переживает в 20-е годы настроения пессимизма, свойственные послевоенной интеллигенции. Моральная депрессия отразилась в творчестве 20-х годов в драмах, вошедших в цикл «Театр революции». В них по-прежнему велико преклонение Роллана перед французской революцией, но автор с большим осуждением относится к якобинскому террору. В пьесах «Игра любви и смерти» (1925), «Вербное воскресенье» (1926), «Леониды» (1927) отдается дань пессимистической концепции истории-круговорота. Революции, по мнению писателя, подобны взрыву слепых, стихийных сил. Так, в драме «Игра любви и смерти» ученый революционер Жером де Курвуазье расходится с якобинцами, осуждая их террор. Он проявляет милосердие к врагу, скрывая от якобинского суда возлюбленного своей жены - жирондиста Балле.

В 20-е годы Роллан создает книги об Индии - «Жизнь Рамакришны», «Жизнь Вивекананды», «Махатма Ганди». Роллан стремится убедить, что наряду с опытом русской революции не менее важен индийский опыт пассивного сопротивления. Французский писатель солидаризировался с Ганди, которого считал провозвестником новых путей обновления мира без крови. Книги эти согреты [30] большой любовью Роллана к великой Индии, древней культурой которой он восторгался, в них выразились его идеалистические заблуждения.

Огромную роль в укреплении прогрессивных сторон мировоззрения Роллана сыграл М. Горький. В регулярной переписке двух писателей обсуждались острейшие вопросы современности, литературы и искусства, проблемы творчества. Роллану особенно были интересны мысли русского писателя о судьбе личности в буржуазном и социалистическом обществах, о судьбах культуры. Горький постоянно стремился укрепить веру Роллана в дело Ленина.

30-е годы ознаменовались переходом многих писателей Запада на сторону нового мира. Перелом в их мировоззрении - следствие роста революционных настроений в массах. Об этом хорошо рассказано в книге М. Тореза «Сын народа».

Роллан, который не раз выступал в защиту СССР, заявил о своей решительной поддержке нового мира.

В программной статье «Прощание с прошлым» (1931) Роллан рассказал о своем мучительном пути к правде, об отказе от мелкобуржуазных иллюзий, стремлении «встать в ряды СССР», о переходе в стан революции.

Духовный подъем, революционная настроенность определили расцвет творчества Роллана в эти годы. Исключительно напряженной была его публицистическая деятельность. Статьи тех лет, объединенные в сборниках «Пятнадцать лет борьбы», «Мир через революцию», «Спутники», замечательны своей активностью, проповедью революционного действия, антифашистской и антивоенной направленностью, защитой революционного искусства. В них - прямая переключка с горьковской публицистикой.

Роллан поднимает голос в защиту республиканской Испании, разоблачает фашизм в Италии и Германии, обращается к «народу Парижа» с призывом бороться против доморожденного фашизма. Высоко оценивая деятельность Роллана, его заслуги перед народом, М. Торез назвал великого французского писателя «человеком нашей партии».

В этот период Роллан ведет обширную переписку с советскими людьми, с молодежью, следит за развитием советской литературы.

Еще на рубеже веков для молодого Роллана Горький, как и «Л. Толстой, был защитником независимости и правды». Он писал: «Имя Горького для меня с юности - имя друга»*. Поиски молодым писателем смысла жизни и деятельности, интерес к революции и идеям социализма, борьба за демократическое и реалистическое искусство развивались не без влияния русской литературы, не без влияния наиболее революционно настроенного писателя Горького.

[* Цит. по кн.: Груздев И. Современный Запад о Горьком. М., 1930, с. 182.]

[31]

В декабре 1916 года началась постоянная переписка Горького и Роллана, в которой запечатлелось многообразие их интересов, богатство мыслей, ненависть ко всему реакционному. Горький просил Роллана в своем первом письме написать книгу о Бетховене. Он дал высокую оценку его романам «Жан-Кристоф» и «Кола Брюньон».

В переписке двух писателей после Октябрьской революции обсуждались острые вопросы действительности, литературы, творчества. Они обмениваются своими книгами и обсуждают их, делятся творческими планами.

Дружеские отношения между Ролланом и Горьким не исключали споров, полемики.

В 20-е годы, когда боязнь «революционного насилия» обострила противоречия мировоззрения Роллана, Горький проявлял заботу, чтобы он не остался одиноким, в самоизоляции от больших социально-политических событий, происходящих во Франции.

Горький в своей статье о Роллане предвидит неизбежность перелома в его душе, предсказывает предстоящий ему новый путь, зовет его вступить на этот путь.

30-е годы - расцвет дружбы между Ролланом и Горьким. Художественная и публицистическая деятельность великого пролетарского писателя становится ориентиром для тех, кто обращается к новому миру. В творчестве Роллана и Горького этого периода много внутренних переключек - тематических, идейных, образных.

В своих статьях и письмах к Роллану Горький рисовал широкую картину революционных преобразований в СССР, расцвет культуры, торжество дела Ленина.

Он содействовал посылке Роллану книг советских писателей, советских фильмов. Он рассказывал, о чем ему пишут читатели, иногда пересылал Роллану наиболее интересные письма, где речь шла о новой жизни, о ярких событиях ее. Большое внимание оба писателя уделяли антивоенной борьбе.

По приглашению Горького Роллан приехал в Москву. Он встречался и с Горьким, и с другими советскими писателями.

Тяжело, переживал Роллан утрату Горького, Называя его своим самым дорогим другом, он заявил в «Юманите», что «никогда великий писатель не играл более высокой роли» *.

Еще до приезда в Россию, в 1934 г., Роллан пишет статью О Владимире Ильиче - «Ленин. Искусство и действие». Роллан восхищен цельностью образа Ленина, его великим умением синтезировать мысль и действие, мечты и дела. В эти годы Роллана интересуют эстетические положения, выдвинутые В. И. Лениным в статье «Партийная организация и партийная литература», принципы классовости и партийности искусства.

[* Юманите, 1936, 21 июня. 32]

Идейная эволюция французского писателя в 20-30-е годы отразилась и в его художественных произведениях -- романе «Очарованная душа» и драме «Робеспьер». Многотомный роман-эпопея «Очарованная душа» (1921-1933) был задуман Ролланом еще в годы работы над «Жан-Кристрфом». Но только в 1921 году он приступил к созданию этого произведения.

По замыслу автора, название романа, а также образ главной героини Аннеты Ривьер символичны. Аннета - это очарованная душа западноевропейской интеллигенции, пробуждающаяся к жизни, социальному действию. Ривьер - река, символ непрерывного течения жизни: «Аннета», «Очарованная душа», «река», - таково ее имя, это - живая вода, это жизнь в движении, это - всегда вперед!»

Однако символика романа отнюдь не ослабляет живых образов, реалистической силы его - это широкое полотно европейской жизни с 90-х годов XIX века по 20-е годы XX века. Произведение запечатлело изменения во взглядах автора. Он писал: «В последних томах моего цикла романа «Очарованная душа» я пытался отразить эту эволюцию внутренней борьбы, - от узкого индивидуализма до пролетарской революции».

Роман «Очарованная душа» не „ уступает «Жан-Кристофу» значительностью темы. Роднит их и то, что в центре внимания автора - образ человека большого масштаба, сильной воли, ищущего свой путь в жизни ценой утрат и потрясений. Этот сложный путь буржуазного интеллигента к народу, К революции проходит вместе со своими героями и сам Роллан.

В первых книгах - «Аннета и Сильвия» (1921), «Лето» (1923)-Роллан изображает начало самостоятельной жизни Аннеты Ривьер, совпадающее по времени с «ураганом, поднятым делом Дрейфуса». В начале романа героиня его - молодая девушка из богатой семьи, добрая и чистая, полная жизнерадостности; она «бьется в тенетах своих иллюзий». Аннета не знает жизни, отгорожена от нее богатством отца. Ее не интересует политика, хотя из свободолюбия «ей суждено было принимать сторону угнетенных». Смерть отца заставляет ее стать самостоятельной. И уже в этот период в характере Аннеты проявляются необыкновенные для ее среды качества: чувство собственного достоинства, цельность натуры заставляют ее сопротивляться обычаям буржуазного круга, не подчиняться господствующей морали. Так, ей претит буржуазная семья Бриссо, в которой «умело сочетали благоговейное отношение к своим принципам с благоговейным отношением к своим выгодам». Аннета не желает стать собственностью Бриссо, отказаться от самостоятельной духовной жизни и поэтому порывает с ним.

Разорение способствует началу новой жизни Аннеты. «Бедность для Аннеты,- писал Роллан,- играет ту же роль, что жизнь на чужбине для Кристофа. Она заставляет ее взглянуть на мир другими глазами и помогает проникнуть в живую сущность [33] современного общества, которую Аннета при всей своей честности не замечала, пока сама была частью этого общества». Погоня за куском хлеба, «борьба труженников между собой, вырывание друг у друга крох», унижительное положение - все тяготы нищеты испытала Аннета, как и другие бедняки-интеллигенты; «на дне души незаметно скапливалась усталость -от долгих лет беспощадного труда и борьбы». Но, несмотря на это, героиня обретает смысл жизни в труде. Благодаря трудовой жизни она познает неблагополучие общества, противоречия его. Работа делает Аннету сильной, мужественной, независимой. Ее характер становится все более непреклонным, не знающим компромиссов. В третьей книге - «Мать и сын» (1925)-показано влияние на Аннету событий войны как на незаурядную личность, какой стала Аннета. Роллан изображает, как и в «Жан-Кристофе», «жизнь одного дома», олицетворяющего Францию, разобщение людей различных сословий. Угар шовинизма охватывает почти всех. Аннета никогда не задумывалась «над вопросами войны и мира», до войны она «была втиснута в клетку своего индивидуализма». Теперь Аннета ищет путь к более деятельной жизни. И хотя она не стала еще сознательным борцом против войны, она понимает все яснее, что народам не нужна война. Защищая немецких военнопленных, Аннета смело выступает против шовинизма. Она стремится помочь дружбе француза Жермена и немца Франца.

В дальнейшем центральное место в романе рядом с Аннетой занимает ее сын Марк. Роллан показывает еще один аспект жизни своей героини - сложные отношения с сыном, материнские заботы, но вместе с тем и стремление обоих отстоять свою духовную независимость. По мере возмужания Марка Роллан раскрывает историю жизни юноши, судьба которого олицетворяет судьбу передовой молодёжи послевоенного поколения. В поисках смысла жизни, в поисках правды Марк вначале идет путем, проторенным его матерью, но затем роли меняются - Аннета следует за Марком. Отправная позиция Марка строится на принципе «сам по себе». Эволюция его мировоззрения приводит к постепенному изживанию индивидуализма. Автор сталкивает своего героя с представителями различных идейных позиций и социальных групп, заставляя выбрать свой путь.

Революция в России, события войны заставили юношу задуматься над социальными вопросами. Сначала он ограничивается только отрицанием, «безудержной, бесшабашной

насмешкой над всем существующим». Некоторое время он близок к анархистам, его привлекают дадаисты. Протест Марка и его товарищей-студентов против общества, в котором «присяжные лжецы пытаются скрыть правду о войне и мире», выливается в анархическую демонстрацию, лишённую организации и плана. Знакомство с Эженом Массоном, рабочим из типографии, не открывает перед Марком [34] правильного, действенного пути, так как Массон - индивидуалист.

В тяжёлый период жизни, «в обстановке, гибнущего мира», распада буржуазной цивилизации, Марк встречается с русской девушкой Асей; вместе с ней в роман входит тема «нового мира». В образе Аси и другого носителя «русской темы» - Джанелидзе много надуманного и нежизненного. Роллан в те годы имел весьма смутное представление о характере русского революционера, о советских людях. Ася - дочь белоэмигранта. Со временем она становится горячей сторонницей Советского Союза, ведёт конспиративную работу, разъезжая по всему миру с ответственными заданиями. В Асе привлекаю! умение трудиться, не гнушаясь никакой работы, смелость и сила воли, жажда действия. Но автор не показывает Асю в реальной политической борьбе, деятельность ее имеет какой-то авантюрный оттенок, она не связана с народом. Еще в большей степени отсутствие связи с действительностью отличает экзотический образ Джанелидзе, занятого какой-то таинственной деятельностью якобы по заданию Коминтерна. Во втором томе четвертой книги, который называется «Роды», Роллан показывает рождение нового мира, нового мировоззрения Марка и Аннеты. Он разворачивает картину мучительного духовного кризиса, переживаемого лучшей частью европейской интеллигенции в конце 20-х - начале 30-х годов. Аннете очень трудно отказаться от религии индивидуализма; Марк все еще «мечется в пустыне индивидуализма»; Асе, которой суждено стать связующим звеном между героями романа и новым миром, долгое время мешает примкнуть к революционной России ее «индивидуалистическая гордыня».

Но Марк начинает все больше понимать, что позиция интеллигентов, защищающих «независимость духа», фальшива и бездейственна. Даже лучшие из них, такие, как антифашисты Жюльен Дави и Бруно Кьяренца, друзья Аннеты, боялись действия, «насилия». Увлечение героя романа учением Ганди одновременно с учением Маркса стало отражением позиций самого Роллана.

И даже когда Марк признал необходимость «коллективного действия масс», стремящихся «обновить социальный порядок», он «запнулся об идею насилия, принимая идею жертвы - не более». Но желание действовать так велико, что Марк разворачивает кипучую антифашистскую деятельность. Он организует боевые группы в защиту СССР, издает антифашистские брошюры, борется против войны. Жизнь героя обрывается в тот момент, когда он приходит к весьма важным выводам, которые помогли бы ему стать революционером-коммунистом. Деятельность Марка вызывает бешеную ненависть реакционных сил, которые расправляются с ним руками итальянских фашистов. Смерть сына окончательно решает судьбу поддерживавшей его во всем Аннеты: происходит «второе рождение» героини. «Она научилась понимать его [35] миссию лучше, чем понимал он сам... Аннета не колебалась. Она подхватила знамя. Нельзя оставаться вне битвы».

Аннета «продолжает восхождение с той самой ступеньки, на которой остановилась нога ее сына». Она становится активным борцом-антифашистом, выступает в народных собраниях, побуждая людей к действию. Она - член многих антифашистских и антимилитаристских организаций. Главное же, Аннета воспитывает молодежь - г- внука Ваню, дочь Жюльена Жорж и других, которые сменяют ее и Марка, - она подготавливает будущее.

В эпоху Роллана в частных судьбах его героев преломился закономерный процесс «развития духовной жизни Европы», переход лучших представителей буржуазной интеллигенции на сторону пролетарской революции. Образы Аннеты и Марка - обобщение типичных черт передовой интеллигенции того времени.

Роллан следовал Горькому, который в повести «Мать» основное внимание направил на раскрытие процесса воспитания борца в забитой жизнью женщине. Герои Роллана - также в становлении, в пути.

В романе «Очарованная душа», продолжая традиции критического реализма, Роллан разоблачает буржуазную действительность, отрицает основу буржуазной морали и психологии - собственничество. С презрением изображается семья собственников Бриссо. На основе собственности произрастают все пороки буржуазного общества. «Интернационал денег» спекулирует на всем и даже «на войне и на гибели того или иного народа». Работая у «газетного пирата Тимона», Аннета узнает подоплеку буржуазной политики. Но Роллан не только

разоблачает тайные, пружины буржуазного государства, но и указывает пути борьбы, и эта позиция отличает его от критических реалистов, сближает с литературой социалистического реализма. С осуждением войны, ее причин выступали многие писатели, но Роллан идет дальше: он заявляет в последней книге романа, что только организованный рабочий класс может окончательно установить мир. Писатель срывает маски с «хозяев войны» - это и хищники, подобные Тимону, это и депутат-социалист Роже Бриссо, прославляющий войну лживыми речами, это и прожженный дипломат Сен-Люс, который знал о готовящемся фашистами убийстве Марка, товарища студенческих лет, но не предупредил его.

Буржуазная действительность разлагающе воздействует на человека, искажая в нем все человеческое. Так появляются хищнические ницшеанские черты у Филиппа Виллара, возлюбленного Аннеты. Погоня за богатством, расчетливость постепенно гасят в трудолюбивой и энергичной Сильвии все то, что было в ее характере выработано простой, трудовой жизнью.

В «Очарованной душе» происходит не только определенная идейная эволюция героев, но и жанровая эволюция романа. В первых томах, где у героев нет еще больших общественных целей, роман имеет скорее узкопсихологический характер. Постепенно [36] усиливается, социальная сторона произведения. Расширяется охват. действительности, углубляется социальный анализ. «Очарованная душа» приобретает черты сложного социального романа-эпопеи. Тенденциозность вырастает до прямых, открытых публицистических выступлений автора. Публицистика - составная часть всей художественной ткани романа. Он интеллектуально насыщен, в нем решаются актуальные проблемы эпохи. Решаются с волнением, с глубокими драматическими переживаниями. Свойственные всегда произведениям Роллана эмоциональность, приподнятость сохраняются и в «Очарованной душе».

Приближался 150-летний юбилей французской революции, о ней много писали, Роллан видел свой долг в защите революции. Однако теперь он уже критически осмыслил революцию 1789 г. как революцию буржуазную. Продолжение и завершение ее в XX веке писатель представлял себе лишь в плане социалистической революции. Таков был итог идейного развития, пройденного Ролланом в 30-е годы.

Драма «Робеспьер» (1939) венчает цикл «Театр революции». В создании ее огромное значение имел жизненный опыт Роллана в годы Народного фронта. Если предшествующие драмы цикла строились на отвлеченном конфликте моральных проблем и революции, то «Робеспьер» воспроизводит живую историческую действительность. В этой драме дается в основном правильная оценка расстановки классовых сил, а также якобинской диктатуры. Роллан не только увидел в якобинской диктатуре вершину развития революции, но и раскрыл ее историческую ограниченность. «Робеспьер» - самая реалистическая пьеса цикла «Театр революции».

Изображая виднейших деятелей революции, Роллан с новых позиций разрешал проблему революционного характера. Образы революционеров писатель создавал и в других пьесах цикла, но здесь они были поставлены на реальную почву, стали полнокровнее, правдивее, человечнее. Исчез схематизм в образах Робеспьера, Сен-Жюста. Они наделены всей полнотой человеческих чувств - умением любить и дружить, пониманием прекрасного, любовью к жизни.

В «Дантоне» образы Робеспьера, Сен-Жюста и других якобинцев строились на противоречии личного и общественного - гуманизма героев и необходимости революционного насилия. В «Робеспьере» Роллан открыто признает необходимость революционных действий якобинской диктатуры. Более того, он критикует якобинцев за непоследовательность, боязнь выйти «из рамок закона». Вместе с тем Роллан понимает, что непоследовательность, недостаточная революционность якобинцев - следствие объективных условий буржуазной революции. Социальные причины гибели якобинцев в том, что народ стал отходить от них, чем и воспользовались термидорианцы. [37]

Сен-Жюст заявляет Робеспьеру: «Мы забыли нашу основную цель - сделать народ счастливым». Кутон видит, что необходимо «удовлетворить весьма земные требования народа и материальные нужды». Робеспьер отвечает, что он понимает необходимость «классовой политики: нужно отнять у богатей награбленное ими и отдать беднякам», но считает, что, пока неприятель на земле Франции, нельзя трогать буржуазию: от богатых зависит снабжение армии.

Очень важна сцена в XI картине - встреча Робеспьера со старухой крестьянкой. Крестьянка безразлично относится к судьбе революции, потому что она не внесла изменений в жизнь народа: «Теперь пошли новые богачи. А бедняки так и остались бедняками». С болью

осознает Робеспьер, что народ отходит от якобинцев: «Разве я не связал свою судьбу с судьбой народа?.. Но не будем закрывать глаза -теперь народ отходит от нас...»

Вместе с гибелью Робеспьера закончился героический период французской революции. Слабость якобинской диктатуры, боязнь решительных действий против буржуазии привели к гибели подлинных революционеров - Робеспьера, Сен-Жюста, Кутона. Но их самоотверженная деятельность, благородство их облика, честность и любовь к народу остались примером для тех, кто продолжил их дело, подняв его на новую ступень.

В годы второй мировой войны Роллан пережил вместе с народом трагедию родной Франции, подвергшейся немецкой оккупации. Писатель жил тогда в местечке Везеле (Бургундия). В условиях преследования всего прогрессивного он оказался одиноким. Фашисты не решились расправиться с ним, но Роллан находился под строгим наблюдением полицейских властей. Очень трудно было жить и в материальном отношении. Жена Роллана, Мария Павловна Кудашева, с трудом доставала в соседних деревнях продукты для тяжело больного Роллана. И все-таки Роллан не впал в отчаяние, хотя и пережил в те годы тяжелый духовный кризис. В письмах к расстрелянному в 1942 г. борцу Сопротивления Эли Валаху он выражал уверенность в конечной победе прогрессивных сил над фашизмом.

Роллан в эти годы завершил работу над многотомным трудом о Бетховене, которую он начал еще в 20-е годы. Это и художественное произведение, и ценное музыковедческое исследование.

В тот же период Роллан написал биографию своего друга, погибшего в первую мировую войну, поэта Шарля Пеги. Роллан защищал наследие Пеги от вишистов, которые пытались прикрыть его именем свое предательство Франции.

Много сил отдал Роллан работе над мемуарами. В эти годы он пишет «Внутреннее путешествие» (1942) - книга о детстве и юности писателя, «Воспоминания» (1939-1942) и др. Эти произведения дают богатый материал для изучения и понимания сложности творчества Роллана и эпохи, в которую он жил. [38]

Роллан радостно приветствовал победу прогрессивных сил над фашизмом. Ничто не могло нарушить веру великого гуманиста в прекрасное будущее человечества, к которому и обращено все его творчество.

АНРИ БАРБЮС

(1873-1935)

Анри Барбюс занимает особое место во французской литературе. Продолжатель традиций критического реализма, он стал вместе с тем основоположником литературы социалистического реализма во Франции. Анри Барбюс - писатель нового типа, жизнь и деятельность которого связаны с революционной борьбой пролетариата. Он говорил: «Чтобы не изменить своему долгу человека и своим обязанностям творца художественных ценностей, писатель должен неразрывно связать свою творческую работу с борьбой за общественный прогресс, который в наши дни воплощается в форме прогресса социалистического».

Жизнь и творчество Барбюса, «замечательного человека эпохи» (Горький), - пример служения такому долгу. Революционная значимость его работы, по словам Горького, с годами не ослабевает, а усиливается. Имя Барбюса служит знаменем, вокруг которого объединяются передовые писатели всего мира. Вся деятельность Барбюса устремлена в будущее.

Анри Барбюс родился в городе Аньер. Его отец был провинциальным журналистом. После окончания Сорбонны Барбюс начал литературную деятельность. Это был период воинствующего декаданса, влияние которого проявилось и в раннем творчестве Барбюса.

В 1895 г. появился сборник стихотворений Барбюса «Плакальщицы». Пессимистическая настроенность многих из них, подмена реального мира иллюзорным, мотивы одиночества были близки мировосприятию декадентов, и сборник вызвал их одобрение. Но есть здесь и реалистические стихотворения, в которых поэт печалится о тяжелой жизни народа. Интересно, что вера его в будущее, в «жизнь и красоту» проявляется там, где речь идет о тружениках («Романс», «Швея» и др.).

В романе «Умоляющие» (1903) преобладают пессимистические настроения. Герой его, Максимилиан, - индивидуалист, замыкающийся в кругу собственных переживаний, ищет истину в «человеческом сердце».

Роман «Ад» (1908) дает более реалистическую картину жизни. Этот большой роман композиционно состоит из ряда жизненных сцен, которые герой наблюдает через щель в комнате парижской гостиницы. Благодаря постоянной смене обитателей соседнего номера ему удается познакомиться с различными судьбами людей, разнообразными ситуациями. Автор подчеркивает неизбежность [39] страдания человека, его одиночество. В романе отдается дань натурализму, однако реалистическая тенденция заметно усиливается. ¹

В сборнике новелл «Мы», созданном в те же годы, еще более отчетлива реалистическая линия. Особенно правдивы рассказы ; этого сборника, осуждающие войну, шовинизм и колониализм. В рассказе «Коварная луна» описывается, как два патруля из одной воинской части, участвующей в Балканской войне, при свете луны не узнав своих, расстреливают друг друга. Трагическая гибель солдат раскрывает бесчеловечность войны. В рассказе «Орден» солдат, получивший орден Почетного легиона за участие в уничтожении африканской деревни, вспомнив о Своих «геройствах», среди которых ему особенно запомнилось убийство «негритянской парочки» - двух влюбленных, стыдливо прячет орден «как украденную вещь».

Во французской реакционной литературе тех годов всячески прославлялась война, насаждались шовинистические настроения. В какой-то мере и Барбюс поддался влиянию этой пропаганды и добровольно отправился на 'фронт в 1914 г. Ему казалось, что Франция должна наказать милитаристскую Германию и тем самым навсегда покончить с войнами. С другой стороны, Барбюс стремился, как честный журналист, увидеть войну своими глазами, быть вместе с народом в трудные для него дни.

Война не сразу, но в конечном итоге изменила мировоззрение Барбюса, превратив его из человека, далекого От политики, в революционера, борца. Барбюс мог бы в свои сорок с лишним лет (а также по состоянию здоровья) служить в воинских прифронтовых организациях, как это сделали многие «окопавшиеся» интеллигенты. Но он отверг подобные предложения, став рядовым солдатом на передовой линии фронта и постоянно отказываясь от повышения в чине. Это был мужественный человек, познавший все тяготы войны.

Своеобразным дневником фронтовой жизни Барбюса являются его «Письма с фронта». В течение двух лет он регулярно писал жене, рассказывая о фронтовых буднях, о себе, о работе над книгой «Огонь». В письмах с фронта видна идейная- эволюция их автора, приобщившегося к тяжким страданиям народа. У Барбюса, как и у его товарищей, открываются глаза на сущность и причины войны. Он пишет о страшном быте войны - «изнанке боев»: о грязи, голоде, невозможности уснуть и т. д. Но вначале Барбюс считает «необходимым приносить жертвы на войне», ошибочно представляя ее как войну Франции «за социальное освобождение». Однако иллюзии постепенно рассеиваются. Он замечает «полнейший идиотизм жизни фронта», видит, «какая бестолочь, путаница и неповоротливость во всём - от малого до большого, от большого до малого». Он убеждается в том, что война непонятна и не нужна солдатам. Он считает солдат подлинными героями, но заявляет: «Это непрерывное проявление героизма совершается ради целей, которые я считаю весьма туманными, не связанными [40] с нашим существом и действительно противоречащими назначению человека». День ото дня все более углубляется его понимание истинной сущности империалистической войны. Вместе с тем усиливается обличительное, критическое отношение к войне, ее организаторам. Барбюс утверждает, что «единственная возможность предотвратить войны в будущем заключена в социализме».

«Письма с фронта» отразили формирование Барбюса-революционера, позже они легли в основу замечательной книги - романа «Огонь», о которой Горький писал: «Это - книга простая, исполненная пророческого гнева, это - первая книга, которая говорит о войне просто, сурово, спокойно и с необоримую силою правды».. В «Письмах с фронта» Барбюс передал впечатление своих окопных товарищей от романа «Огонь», печатавшегося тогда частями в газете «Эвр». «Молодец, старина, говорили они, - ты не вилляешь, а напрямик говоришь правду». «Поэзия правды» сделала «Огонь» поистине революционной, антивоенной книгой, призывающей «пролетариев битв» повернуть оружие против тех, кто начал войну.

«Огонь» (1916) имеет подзаголовок «Дневник взвода» и посвящен «Памяти товарищей, павших рядом со мной в Круи и на высоте 119».

Автор подчеркивает этим строгое соответствие фактам действительности, беспристрастную правду своей книги. Роман не имеет последовательно развивающегося сюжета, он как бы состоит из отдельных эпизодов-очерков, соединенных так, «чтобы каждый эпизод... добавлял какой-то штрих к целому». Здесь нет , главного героя, все солдаты взвода являются героями «Огня». Это - простые. люди, «большой частью земледельцы и рабочие» трех поколений: углекопы Потерло и Бекюв, красильщик автомобилей Тирлуар, капрал Бертран, работавший в мастерской футляров, лодочник Фуйяд, фармацевт Андре Мениль, батрак Ламюз и др. Все это простые солдаты -: «пролетарии битв».

Барбюс не выдвигает кого-либо из своих героев, но индивидуализации и своеобразию их способствует яркость портретной и языковой характеристики. Даже в обрисовке эпизодических фигур писатель избежал схематизма. Барбюс умеет оттенить наиболее существенные черты. «У

каждого, - заметил Роллан, - верно схваченные и, четко очерченные контуры, - раз увидев, вы уже не спутаете его с другими».

Во время публикации романа в газете «Эвр» Барбюсу стоило немало труда сохранить естественность языка солдат, яркость и правдивость его, солдатский жаргон. Редакторы стремились сгладить язык, сделать его «приличие», выбросить «крепкие словечки», обесцветить текст.

Пейзаж, данный на первых страницах «Огня», отличает этот роман от империалистической литературы, воспевающей войну. Взрытая снарядами и окопами, залитая водой, земля превращена в пустыню, в «поля бесплодия». На этом фоне разворачиваются события, [41] далекие от тех, которые изображают буржуазные журналисты, привыкшие «морочить голову» читателю. Война, - писал Барбюс, - «это не атака, похожая на парад, не сражение с развевающимися знаменами, даже не рукопашная схватка, в которой неистовствуют и кричат; война - это чудовищная, сверхъестественная усталость, вода по пояс, и грязь, и вши, и мерзость. Это заплесневелые лица, изодранные в клочья тела и трупы, всплывающие из прожорливой земли и даже не похожие больше на трупы. Да, война - это бесконечное однообразие бед, прерываемое потрясающими драмами, а не штык, сверкающий, как серебро, не петушиная песня рожка на солнце».

Казалось бы, война способствует одичанию и озверению людей: «ведь мы и живем, как звери», - говорит один из них. Не случайно во второй главе Барбюс рисует своих героев похожими на «доисторические существа», в странных одеяниях дикарей. Дополняя сходство, один из них потрясает найденным в окопах топором доисторического образца. И все же война не убила человеческое в людях, прежде всего человеческую мысль. Солдаты постоянно размышляют обо всем, что связано с их военной жизнью. Вопреки войне, которая разъединяет людей, заставляя думать - «каждый за себя», «только бы выжить», в людях сохраняются товарищеские чувства, благородство.

Когда они получают письма, каждый вспоминает об иной, мирной жизни, и тогда «пробуждается их человечность». Греясь на солнышке во время редкой передышки, солдаты стараются забыть обо всем, что связано с войной. Их руки жаждут мирного труда. В главе «Идиллия» рассказывается, как солдат Паради вкладывает всю душу в работу, начищая ботинки незнакомой девушки. Тоска по мирной жизни, по дому, ненависть к войне свойственны всем солдатам, изображенным Барбюсом. Он пишет о своих товарищах: «Это не солдаты, это люди. Не искатели приключений, не воины, созданные для резни, не мясники, не скот. Это земледельцы или рабочие, их узнаешь даже в форменной одежде. Это штатские, оторванные от своего дела... это простые люди». Да, это простые люди - «окопные страдальцы, пораженные своим терпением, нетребовательностью и мужеством».

Однако, говоря о ненависти к войне, Барбюс не становится пацифистом. Солдаты, его товарищи, вначале мужественно и безропотно исполняют свой долг. Многие из них в плену различных иллюзий, опутаны ложью националистической пропаганды. Они готовы воевать, чтобы расправиться с этой «вонючей тварью Вильгельмом», в котором они видят единственную причину войны. По мере того как солдаты проходят через огонь войны, они начинают разбираться в сущности ее, в причинах, породивших войну.

Ценность «Огня» не только в правдивой картине ужасов войны, но более всего - в показе постепенного прозрения солдат, прозрения «тридцати миллионов рабов, преступно брошенных друг на друга». [42]

Последовательно разворачиваются главы, в которых показаны различные обстоятельства, формирующие сознание солдата. Солдаты замечают, что на фронте в окопах находятся только простые люди, совершенно нет буржуа, которые если и призваны в армию, то умеют «окопаться» в тылу. И они с презрением называют штатских - журналистов и штабных офицеров - «публикой», «окопными туристами».

Выйдя из жестоких боев, ненадолго отведенные в ближайший тыл, они убеждаются, что «мирные жители ловко обделывают свои делишки». В то время как на фронте гибнут тысячи людей, многие из жителей прифронтового района пустились в спекуляцию. С трудом удается солдатам снять под «столовку» отвратительный грязный сарай, заплатив за него втридорога предприимчивой хозяйке. Ребенок торговца рассказывает, что его отец заработал на войне «много-много» денег и «хочет, чтобы так было всегда». Во время отпусков солдаты сталкиваются с торговцами, которые «упоены непрерывным ростом прибылей и звоном наполняющихся касс».

Солдаты начинают убеждаться в том, что богатым война выгодна и что цена их доходов - кровь солдат.

Безнаказанно спасаются от окопов все те, кто привык жить за чужой счет, за счет народа. А непосредственно после рассказа об окопавшихся, в следующей главе-«Арговаль», Барбюс рисует картину расстрела солдата «за то, что не хотел идти в окопы». Этим подготавливается, в частности, вывод, которым заканчивается одна из наиболее сильных глав - «Прогулка». «Неправда, нет единой страны! - вдруг с необычной точностью говорит Вольпат, высказывая нашу общую мысль. - Есть две страны! Да, мы разделены на две разных страны: в одной - те, кто дает, в другой - те, кто берет». Нет ничего общего между народом, солдатами, проливающими свою кровь, готовыми погибнуть за родину, и теми, кто гребет прибыли в тылу, кому выгодна война. «После этого и умирать не хочется», - говорит солдат Кокон, послушав возмущенный рассказ Вольпата об окопавшихся в тылу. Так империалистический характер войны раскрывается на простых, доступных пониманию каждого солдата фактах.

Война рассеивает иллюзии и предрассудки. Французские солдаты начинают понимать, что «немецкие солдаты такие же люди, как и мы», зато уж немецкие офицеры - «особая погань, микробы войны». Немецкие солдаты, эльзасцы, по-товарищески помогают солдату Потерло пройти в родную деревню, оккупированную ими, достав ему мундир «боша».

Исчезает вера солдата в бога. В ярком рассказе летчика на перевязочном пункте обличается церковь, благословляющая кровопролитие. Солдаты убеждаются: бога нет, ибо, «чтобы верить в бога, надо, чтобы не существовало то, что существует, а до этого далеко».

Среди солдат выделяется высокой сознательностью капрал Бертран. Образ его величествен. Капрал Бертран, замечает автор, [43] «являет мне образ людей, воплощающих высокое нравственное начало, имеющих силу преодолеть все случайное», в урагане событий стать выше своей эпохи». Именно ему суждено, по замыслу автора, открыть завесу над будущим. Он называет имя человека, который «возвысился над войной», - имя Либкнехта, представителя революционного пролетариата Германии. «Дело будущего - стереть это настоящее, решительно уничтожить его как нечто гнусное и позорное», - говорит Бертран, и необыкновенно весомы слова обычно молчаливого человека. Сам Бертран не верит в то, что это будущее близко, и вместе с другими продолжает участвовать в войне и погибает в бою. Но, испытав ужасы и горе, оставшиеся в живых солдаты не желают быть «машинами забвения». Они мечтают о том, чтобы война, в которой они участвовали, научила людей бороться против войны.

И когда муки солдат становятся невыносимыми, прорывается их возмущение. На протяжении всего романа отдельные фразы солдат (хотя и достаточно яркие) намеренно не выделялись автором - они были одними из многих. И для того чтобы передать голос массы, еще более ослабляется персонификация. На последних страницах «Огня», используется прием многоголосия - полифония. В разговор о войне, начатый Паради, включается все больше и больше солдат, безымянных и неизвестных. Это - и «человек в ошейнике», и «другой», и «кто-то», и «они», и «он», и т. д. Короткие реплики этих безымянных героев выстраданы ими, поэтому они так отточены, точны, афористичны.

Показано пробуждение массы. Миллионы солдат приобщаются к мысли о необходимости покончить с войной, начинают понимать, что их заставили убивать друг друга ради прибылей капиталистов. «Довольно войн.., Мы. созданы, чтобы жить, а не околевать здесь». Солдаты обладают разной степенью сознательности, но все они преисполнены великим гневом против тех, кому нужна война. Те из них, кто прозрел более других, «провидят еще неведомую им революцию», то, что «придется драться, может быть, не с иностранцами», что необходимо «избавиться от хозяев». Они понимают теперь, что причина войны не в немцах, а в капитализме. «Сегодня милитаризм зовется Германией. А завтра как его будут звать? Надо убить войну во чреве всех стран», - решают солдаты, глаза которых открылись, сознание пробудилось. Так мрачная картина империалистической войны, кровавые сцены боев завершаются в романе оптимистически. В темных тучах открывается просвет, напоминающий о том, что «солнце существует». Эта символическая картина знаменует неизбежность победы социальной справедливости.

Революционная книга «Огонь» вызвала ожесточенные нападки. Началось с того, что буржуазные редакторы, по словам писателя, старались лишить значимости всю книгу дурацкой заменой «отдельных» слов и фраз и произвольным выбрасыванием в корзину для бумаг целых отрывков. Свирепствовала цензура. Барбт, находясь [44] на фронте, мужественно боролся за

свою книгу, считая, что «ценность книги не столько в фактическом материале, сколько в общей ее направленности». Националисты и клерикалы травили писателя за его книгу.

Но зато прогрессивный лагерь высоко оценил это новаторское, антивоенное произведение. Анатолий Франс сказал, что «Огонь» - одна из лучших книг во всей французской литературе», считал, что эпической силой это произведение превосходит романы Гюго и Золя. Антивоенный пафос романа «Огонь» приветствовал в своей статье Роллан.

В других странах «Огонь» также был оценен по заслугам. В 1919 г. М. Горький в статье «Замечательная книга» восхищался правдивостью и антивоенной направленностью книги, отметив в ней принципиально новое видение художником действительности. Он писал об умении Барбюса, рисуя ужасы войны, рассмотреть ростки «новой* правды», «огоньки нового сознания», искры великого пламени, освещающего перспективы грядущей революции. По существу Горький увидел в этом произведении начало литературы социалистического реализма во Франции.

В. И. Ленин указал на тесную связь романа Барбюса с жизнью, в которой происходит революционизирование широких масс в результате войны. «Одним из особенно наглядных подтверждений повсюду наблюдаемого, массового явления роста революционного сознания в массах можно признать романы Анри Барбюса «Le feu» («В огне») и «Clarté» («Ясность»). Первый переведен уже на все языки и распространен во Франции в числе 230 000 экземпляров. Превращение совершенно невежественного, целиком подавленного идеями и предрассудками обывателя и массовика в революционера именно под влиянием войны показано необычайно сильно, талантливо, правдиво...» *.

Барбюс был писателем по преимуществу одной центральной темы. Это тема борьбы против империалистической войны, борьбы, перерастающей в революцию. Потому и роман «Ясность» (1919) во многом повторяет «Огонь», прежде всего в том, что здесь также показан процесс революционизирования сознания человека. Однако в отличие от «Огня», книги эпического размаха, изображающей широкие массы, в «Ясности» показана судьба одного героя, прошедшего через огонь войны. То, что роман «Ясность» написан Барбюсом позже, когда он сам значительно изменился под влиянием исторических событий - войны, Октябрьской революции, наложило свой отпечаток и сказалось в большей четкости социалистического идеала, пропагандируемого в книге.

В «Ясности» перемежаются лирический и эпический планы. Повествование ведется от имени героя, характер которого представлен в развитии.

[* Ленин В. И. Поли собр. соч., т. 39, с. 106.]

Симон Полен, герой «Ясности», вначале предстает, как писал В. И. Ленин, «совершенно невежественным, целиком подавленным идеями и предрассудками, обывателем»*. Это житель провинциального городка, мелкий служащий на заводе, типичный мещанин, чуждый каких-либо больших интересов. Монотонная, унылая работа, затхлый, пропитанный пылью «серый» дом, узкий мирок мещанского квартала, жизнь в котором похожа на стоячее болото. Симон и не желает изменений в своей жизни, он привык ко всему, ему нравится распорядок жизни в Вивье.

[* Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 39, с. 100. 46]

Симон полностью согласен с теми, кто--наверху. Более всего он боится быть похожим на простого рабочего, мечтает «выйти в люди», занять место в муниципалитете. Он «на хорошем счету» у хозяина, как благонамеренный служащий. Симон вместе с другими обывателями против тех, кто «нарушает порядок». Вместе с другими «порядочными людьми» он радуется поражению рабочих во время демонстрации.

Барбюс не показывает низших классов - рабочих промышленного городка. Он говорит об их нищете, увиденной глазами Симона.

Разгул шовинистических настроений захватывает Симона Полену, как и всех обывателей его квартала. Он рвется на фронт. Симон Полен попадает в самое пекло войны. И настроения его резко меняются, отсюда он начинает по-иному смотреть и на всю предыдущую свою жизнь. Барбюс показывает и других солдат, но всегда в центре его внимания Симон Полен, которому война открывает истину. На глазах Симона нелепо гибнет ярый националист, фельдфебель Маркасен, убежденный, что «все это делается ради Франции», ради славы Франции. Симон

Полен прислушивается к словам солдата Термита, который ненавидит национализм, милитаризм. Но в его рассуждениях он быстро находит слабые места, его не удовлетворяют уклончивые ответы «противника милитаризма», пошедшего добровольцем на фронт. Симон вместе со всеми солдатами быстро избавляется от воинственных настроений. Самые зоркие из них, «в одиночку ищущие свет», видят, как фабриканты, торговцы зарабатывают на этой бойне, как отсиживаются в тылу «франты», а на передовой расстреливают солдат за слушание. Пребывание Симона в госпитале - это тяжкий путь к истине, пробуждение в рабе человека, в верующем - атеиста, в обывателе - революционера. С его глаз спадает пелена, рассеивается грандиозный обман, он убеждается в преступности общества, в котором «интересы народов и интересы их нынешних хозяев - не одни и те же».

Страницы, посвященные пребыванию Симона Полена в госпитале, несколько отличаются от предыдущих и последующих частей, ярких и образных. Они более риторичны. Меняются картины- видения Симона. Все они связаны с тягостными впечатлениями войны, в них - протест против возможности новых войн, которые предвидит Барбюс в обществе, разделенном на классы.

Возвращение Симона Полена домой позволяет автору вновь обратиться к изображению жизни маленького городка, но увиденной героем по-новому.

На «празднике воспоминания» «распинаются ораторы», которые опутывают ложью народ. Один проповедует покорность, призывает прекратить «проклятую борьбу классов», другой воспекает войну, видя в ней «благоденствие для Франции». Жозеф Бонеас восторгается военной организацией Пруссии, считая в будущем необходимым учиться у нее.

Симон с ненавистью слушает эти речи, он не желает более стоять на коленях, он стремится действовать, чтобы покончить с войной. Но Симон Полен еще не показан автором в действии. Роман заканчивается тем, что герой решает для себя все сложные социальные вопросы, прозревает, становится глашатаяем истины. Но о том, как он осуществляет свой призыв: «Долой все, или ты ничего не сделаешь», мы не узнаем из романа. Симон говорит о правах народа, о необходимости равенства, о труде всех, о свободе и равноправии женщин. Герой становится новым человеком. Он презирает покорность, которую прежде считал добродетелью. Он обличает ложь в отношениях между людьми. В своей жене Марии он видит и уважает теперь человеческую личность, товарища, Симон Полен призывает к борьбе за социализм.

В образе Симона Полена воплощено многое из того, что вынес сам Барбюс на войне, переданы его мысли и переживания. В романе часто незаметен переход от речей героя к авторским отступлениям публицистического характера.

Барбюс прозрел на войне. Но еще большее влияние на него, как и на миллионы трудящихся, оказала победа Великой Октябрьской революции. Статьи и выступления Барбюса уже в первые послевоенные годы служили разоблачению лживой буржуазной пропаганды, ее националистических и милитаристских идей. Статьи этих лет составляют сборники «С ножом в зубах», «Слова борца» и «Свет из бездны». В них наряду с разоблачением реакционных сил, подготавливающих новую войну, Барбюс выступает в защиту Советской России. Писатель увидел в ней осуществление своей заветной мечты о социализме. В статье «Мы обвиняем», продолжающей традиции Золя, Барбюс обвиняет врагов большевизма и призывает французский народ действовать: «Спасите человеческую правду, спасая правду русскую!» Организованную международным капиталом интервенцию и блокаду Советской России он назвал величайшим преступлением. В статье «Русская революция и долг трудящихся» он разъясняет правду о заговоре против России и русской революции, подчеркивая, что долг трудящихся всего мира - спасти ее.

В этих сборниках нашла отражение деятельность Барбюса в «Республиканской ассоциации бывших участников войны», а [47] также в антивоенной группе «Кларте». Вместе с П. Вайян-Кутюрье и Р. Лефевром Барбюс был организатором этой международной группы прогрессивных писателей и деятелей культуры. Они придерживались различных политических взглядов, но объединялись на почве борьбы за мир. Неоднородность группы в политическом отношении определила противоречия внутри нее и привела к распаду «Кларте». Левое, революционное крыло возглавлял Барбюс, который отстаивая классовость и партийность искусства против сторонников «независимости духа» и «надклассовости» интеллигенции. В известной полемике 1921-1922 гг. между Ролланом и Барбюсом обсуждались эти проблемы.

Деятельность «Кларте» имела большое значение. В. И. Ленин писал ее участникам в 1922 г.: «Надеюсь, что ваша организация «des anciens combattants» сохранилась и растет и крепнет

не только численно, но и духовно, в смысле углубления и расширения борьбы против империалистической войны. Борьбе против такой войны стоит посвятить свою жизнь, в этой борьбе надо быть беспощадным, все софизмы в ее защиту надо преследовать до самых последних уголков»*.

[* Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 45, с. 299.]

Барбюс последовал совету В. И. Ленина, посвятив борьбе против войны всю свою жизнь, став писателем-революционером. Закономерным было его вступление в 1923 г. во Французскую коммунистическую партию, в период ожесточенного преследования ее реакцией.

После этого Барбюс еще более усилил свою публицистическую деятельность. Одним из первых он выступил с разоблачением фашизма в Европе. Отправившись на Балканы, Барбюс неутомимо и бесстрашно изучал политическую обстановку в Болгарии и Румынии, чтобы заклеймить белый террор. Так возникла основанная на документах книга «Палачи» (1926), в которой писатель разоблачает фашистских правителей, заливающих кровью Балканы.

В 1924 г. Барбюс создал роман «Звенья». Замысел его - нарисовать многовековую трагическую историю эксплуатируемого человечества, борьбы его за свободу и справедливость. Барбюс показывает общество с древнейших времен до современности, утверждая неизбывность страданий «маленького» человека. Менялись формы рабства, говорит писатель, но звенья рабской цепи не разрывались, положение человека оставалось невыносимым. Книга как бы распадается на ряд новелл, рисующих то раба; прикованного к галере, то эксплуатируемого крестьянина... В «Звеньях» созданы яркие обличительные образы эксплуататоров, таких, как феодальный властитель Экберт, служители церкви, благословляющие насилие и войны, банкир Маосар и др. Наиболее реалистичны последние страницы, обличающие буржуазный строй, затрагивающие основную тему творчества Барбюса - тему борьбы с войной. Писатель стремится подвести читателей к революционным [48] выводам: В ответ на болтовню демагогов, воспевающих буржуазную демократию, герой Барбюса, «плохо одетый, не умеющий красиво говорить человек», заявляет решительное «нет». Он с гневом говорит о лжи, усыпляющей народ, о «республике стяжателей», о лжепатриотизме, о буржуазных, газетах, которые он называет «тюками с грязным бельем».

Но книга имеет и серьезные недостатки: это - абстрактность, разорванность композиции, элементы эротизма, субъективны картины многовековой пассивности народных масс, которые по существу устранены от созидания истории. Вызывает возражение попытка представить историю через видения главного героя - поэта Клемана Трашеля, способного якобы жить жизнью своих предков, перевоплощаться.

Еще менее удачными были книги Барбюса, революционизирующие образ Иисуса Христа.

Но и в 20-е годы Барбюс остается в основном верен реализму, углубляя и обновляя его согласно требованиям новой эпохи. Об этом свидетельствует сборник новелл «Происшествия» (1928) (в русском переводе «Правдивые повести»-1929). В новеллах основное внимание уделено современности, эпохе империализма с ее кричащими противоречиями, ожесточенной классовой борьбе.

Несмотря на сдержанность, подчас обыденность формы, в повестях Барбюса, клеймящих преступления империалистов, ощущается огромная гневная сила. Автор берет из жизни типичные факты, вскрывающие сущность империализма - его бесчеловечность. На первом месте, как всегда у Барбюса, антивоенная тема. Писатель клеймит милитаристов, представителей высших военных кругов, сделавших из убийства профессию. «В действительной жизни мира сего куда больше разбоя и жестокости, чем может представить куцее воображение современного общества, и куда больше убийц! - Ведь мы знаем только самых знаменитых из них. Варварство, идущее сверху, проникло во все сферы жизни...»

В «Могиле неизвестного» Барбюс рассказал о веселом солдате Мартене и его угрюмом земляке Жоэле, противнике войн. После ранения в голову разум Мартена помутился, но на лице его застыла, как маска, гримаса смеха. Мартена, несмотря на его болезнь, послали на фронт, а когда в атаке «несчастный безумец» испугался, его, как и Жоэля, который давно был на дурном счету, приговорили к расстрелу за трусость. Только перед расстрелом Мартен несколько пришел в себя, но, жалея его, Жоэль скрыл от товарища страшную действительность, уверив его, что он уволен из армии и ему устраивают торжественные проводы.

В новелле с многозначительным заглавием «Один убийца? Помните, так их тысячи!» показана бесчеловечность офицеров вроде майора Матиса, награжденного орденом за то, что он «перещелкал» 180 военнопленных. Не менее отвратителен образ ту-, , пого человеконенавистника, «скотины из скотин», генерала Бутегора, расстрелявшего ни в чем не повинных солдат без суда и [49] следствия. Страшная сцена расстрела взбунтовавшихся солдат предстает в рассказе «Как мстят солдатам».

И все это - не только самоуправство оголтелой военщины; «злодейские подвиги» офицеров поддерживают «государственные мужи», парламентарии, «шуты нашей демократии», «вернейшие сообщники этих палачей в раззолоченных мундирах».

Во всех странах, где царит империализм, совершаются кровавые преступления. В рассказе }«Кровавая нефть» на примере расправы монополистов с индейцами, на земле у которых была найдена нефть, Барбюс обличает гангстерскую деятельность американского империализма.

Заслуга Барбюса и в этом цикле новелл в том, что он не ограничился изображением отвратительного мира, не впал в отчаяние. Все его рассказы зовут к мщению, к борьбе, открывают оптимистическую перспективу. Писатель провидит грядущее, связанное с победой социалистических идеалов.

В рассказе «Красная дева» Барбюс воссоздал образ коммунарки Луизы Мишель, называя ее «олицетворенной идеей пролетарской революции».

Поражает ясность и простота стиля «Правдивых повестей», свидетельствующая о мастерстве, об умении донести великие идеи в простой и доступной каждому форме.

Огромную роль в творчестве и всей деятельности Барбюса сыграла его близость к Советскому Союзу. Барбюс неумолимо выступал в защиту СССР, разъясняя его роль в борьбе за мир и социальную справедливость. Тема Советского Союза - одна из ведущих в его публицистическом и художественном творчестве. Освещение ее тем более ценно, что Барбюс прекрасно знал советскую действительность. Он приезжал в Советский Союз в 1927, 1928, 1929, 1932, 1933 и 1935 гг. Разоблачая клевету буржуазных писаков, он создал книги «Вот что сделано в Грузии» и «Россия». В них он рассказал о достижениях Советского Союза в строительстве социализма. Он путешествовал по нашей стране, беседовал с простыми людьми, был тесно связан с советскими писателями.

Свое восхищение вождем революции он выразил в предисловии к книге В. И. Ленина «Письма к родным», изданной на французском языке.

А. Барбюс был одним из выдающихся теоретиков революционной литературы и замечательным литературным критиком. По существу, он разработал в условиях Франции основы теории литературы социалистического реализма.

Для становления эстетических взглядов Барбюса велико значение примера советской литературы, примера Горького. Он написал статью о Барбюсе «Замечательная книга». Горький постоянно следил за деятельностью Барбюса. Французский писатель пригласил Горького сотрудничать в журнале «Монд», который он редактировал и который играл важную роль в объединении прогрессивной интеллигенции. В 1928 г., приехав в Россию, Барбюс [50] впервые встретился с Горьким. Статья об этой встрече вошла потом в сборник Барбюса «Россия».

В юбилейном приветствии «Да здравствует Горький!», во взволнованной речи на чествовании советского писателя (1932) Барбюс назвал Горького своим учителем и братом и подчеркнул, что Горький учит всех прогрессивных писателей выполнению своего долга, призывает примкнуть к организованной и беспощадной борьбе, которую ведут эксплуатируемые против своих классовых врагов.

Творчество и вся деятельность Барбюса, справедливо отмечает критик-коммунист Жан Фревилль, противостояли декадентской литературе. Барбюс в ряде статей 20-30-х годов бичевал эту антинародную литературу.

Особенно значительную роль в борьбе за революционное искусство сыграла книга Барбюса «Золя» (1932), которую М. Торез назвал литературным манифестом. Это не только

историко-литературная работа, не только художественная биография Золя, это - определение основ нового, революционного искусства. Барбюс ясно видел достоинства и недостатки Золя. Вопреки критикам, замкнувшим Золя в рамки натурализма, Барбюс понял мощный реализм его лучших романов. Он представил Золя в развитии, становлении, в борьбе с собственными ошибочными взглядами, осуждавшими всякое вмешательство в политику, в преодолении объективизма. Барбюс видел силу Золя в его вере в народ, слабость - в том, что он не раскрывает подлинных причин зла, а следовательно, и настоящих средств его излечения.

Критикуя модную декадентскую литературу, Барбюс рассказал о формировании нового искусства, которое связано с пролетариатом и служит народу. С трибуны Международного конгресса в защиту культуры (1935) Барбюс сказал в докладе «Нация и культура» о необходимости сохранения в пролетарской революционной литературе национальных классических традиций.

Вместе с Л. Арагоном А. Барбюс участвовал в Международном объединении революционных писателей, а во Франции Л. Арагон, П. Вайян-Кутюрье и Р. Блок в 1932 г. создали «Ассоциацию революционных писателей и художников».

В последние годы жизни, тяжело больной, Барбюс продолжал антифашистскую и антивоенную работу. Он был вместе с Горьким и Ролланом организатором антивоенных и антифашистских конгрессов в Берлине, в Амстердаме и в Париже.

Смерть Барбюса осенью 1935 г. в Москве вызвала глубокое горе трудящихся всех стран. Горький в статье «Замечательный человек эпохи» нарисовал яркий образ Барбюса-борца, одного из «замечательных людей и талантливых литераторов, которые решительно связывают свою жизнь с жизнью интернационального пролетариата и служат делу создания боевого единого фронта против преступной и наглой шайки организаторов новой мировой бойни...». [51]

ЛУИ АРАГОН

(1897-1982)

Л. Арагон - поэт и романист, которому принадлежит видное место во французской литературе социалистического реализма, крупный общественный деятель (член ЦК ФКП и Всемирного Совета Мира, лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»). Родился в Париже, окончил там лицей, учился на медицинском факультете Сорбонны, но в порядке военной мобилизации был прямо со студенческой скамьи отправлен на фронт. Как для многих юношей его поколения, мировая война 1914-1918 гг. стала для Арагона первой школой жизни. Фронт привил ему ненависть к массовому взаимному истреблению молодых жизней во имя чуждых им целей. Стихийное бунтарство молодого Арагона против капиталистического мира, разочарование в буржуазной культуре сблизило его с дадаизмом, затем с сюрреализмом. Он стал деятельным членом этой литературной школы, вместе с А. Бретоном и Ф. Супо руководил ее печатным органом - журналом «Литература» - и в своих творческих декларациях («Трактат о стиле» и др.) проявил себя сторонником и пропагандистом сюрреалистических художественных принципов. Ранние сборники Арагона - «Фейерверк» (1920), «Вечное движение» (1924) и др. - состоят из стихотворений, проникнутых анархистским бунтарством и всеотрицанием, в частности отрицанием классических традиций в области поэтического слова.

К концу 20-х годов в мировоззрении Арагона произошел перелом, вызванный разочарованием в бесплодном эстетическом бунтарстве и обращением к подлинной марксистской революционности. В 1927 г. Арагон стал членом ФКП и, как коммунист, деятельно участвовал в борьбе за Народный фронт. В 1930 г. Арагон впервые посетил СССР в качестве делегата Международной конференции революционных писателей, а еще раньше, в 1928 г., познакомился в Париже с В. Маяковским, творчество которого, во многом ему близкое, он всегда ценил очень высоко.

В содержании творчества Арагона начала 30-х годов произошли коренные изменения, хотя внешняя форма его стихотворных произведений хранила тенденцию к сюрреалистской ломке классических канонов. Арагон не только обратился к реалистическому отображению действительности, но и показал ее в революционном историческом развитии, что особенно характерно для поэмы «Ура, Урал!» (1934), созданной под впечатлением поездки Арагона по Советскому Союзу. Эта поэма посвящена настоящему и прошлому Магнитогорска, Челябинска и других промышленных центров Урала. Ее открывают воспоминания о расстрелах восставших

рабочих при царском режиме и о трагических событиях периода гражданской войны, а завершает прославление социалистического труда на новых советских заводах-гигантах. [52]

Основным художественным достижением Арагона в 30-е годы являются «Базельские колокола» (1934), «Богатые кварталы» (1936) и «Пассажиры империи» (1940) – начальные романы задуманного им большого прозаического цикла под общим названием «Реальный мир». Название цикла имеет программный характер, декларируя разрыв писателя со «сверхреальностью» и его обращение к объективной действительности. Бывший ниспровергатель классического художественного наследия обращается здесь к традициям «Человеческой комедии» и «Рюгон-Маккаров», стремясь через частные судьбы многочисленных персонажей развернуть широкую, панораму жизни различных слоев французского общества своего времени. Растрепанной, хищнической буржуазии романист противопоставляет пролетариат, охваченный стачечным движением, и создает также характерные для времени Народного фронта образы буржуазных интеллигентов, порывающих со своей средой ради борьбы с социальным гнетом и политической реакцией. Его Катерина Симонидзе («Базельские колокола») и Арман Барбентан («Богатые кварталы») близки Анцете и Марку из «Очарованной души» Ромена Роллана и Жаку Тибо Мартена дю Гара.

Большое место в романах «Реального мира» принадлежит осуждению захватнических войн – теме, очень актуальной для 30-х годов нашего столетия, когда фашистские государства начали вторгаться на чужие территории, готовясь к еще более решительным вооруженным действиям. В «Богатых кварталах» Париж кануна первой мировой войны представлен как город, отравленный ненавистным автору националистическим духом. Романтически поэтичен и величав образ известной деятельницы международного рабочего движения Клары Цеткин в заключительном разделе романа «Базельские колокола», где она с трибуны Базельского конгресса II Интернационала страстно и гневно осуждает политику зачинщиков войны.

В 1934 г. Арагон присутствовал в Москве на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, слушал вступительный доклад Горького о задачах литературы. Это помогло ему написать книгу «За социалистический реализм» (1935), в которой он теоретически обосновывает те творческие принципы, которые легли в основу его «Реального мира».

В начале второй мировой войны Арагон находился на фронте (в санитарной части танковой дивизии). Годы оккупации провел на юге Франции, став одним из самых деятельных участников движения Сопротивления. Он участвовал в создании подпольного еженедельника «Без безвзвешенных граммов и безвзвешенных граммов». В нелегальной антифашистской периодике публиковались и собственные его произведения разных жанров. Арагон обличал кровавые преступления оккупантов в публицистических очерках, новеллах, стихах. Он о глубокой боли откликался на страдания мирных людей, униженных, лишенных крова и пищи. Прославляя национальных героев, [53] он бросал слова гневного презрения в лицо предателям. Мобилизуя посредством художественного слова своих соотечественников на боевые действия, Арагон даже в самые черные для Франции дни писал о национальной свободе, которую можно и должно завоевать. Новеллы Арагона военных лет составили сборник «Падение и величие французов» (1945). В сборниках «Нож в сердце» (1941), «Французская заря» (1945) и др. опубликована его патриотическая лирика.

Трагически звучит восклицание «Париж без боя взят!» в одном из лучших стихотворений «Сирень и розы» из сборника «Нож в сердце». Поэт вспоминает, с каким воодушевлением еще недавно его соотечественники шли навстречу агрессору по землям Франции и Бельгии, надеясь отстоять эту землю. Дары французских и бельгийских деревень – душистые охапки сирени и роз – сопровождали танкистов как напутственное благословение мирных жителей. Но правительство капитулировало, армия была разоружена и солдатам остается только с мучительным стыдом вспоминать обманутое доверие беззащитных стариков, женщин, детей –

... И груз любви – цветы на танковых колоннах,

Под солнцем Бельгии идущих на восток.

Пер. Ю. Корнеева

Другие стихотворения этого сборника воспроизводят картины сожженных хижин, разоренных нив, залитых кровью дорог, по которым охваченные ужасом люди – матери с детьми, калеки – спешат скрыться от преследующих их бомбардировщиков («Гобелен великого страха»). Одежда, посуда, детские игрушки беспорядочно валяются рядом с мертвыми телами. Каждая

строка взывает к гневу и мщению. Вспоминая былую славу ныне поработанной родины, Арагон, который в годы сюрреалистских увлечений отвергал традиции прошлого, вспоминает подвиги героев, воспетые в старинных легендах и песнях. Особенно часто называет он имена Роланда и Жанны д'Арк, которые издавна стали для французов символом национальной доблести и чести.

Стихотворения, составившие сборник «Французская заря», созданы в последние годы войны, когда освобождение Франции, которое раньше было только надеждой, только мечтой, стало реальным и близким. В первом стихотворении сборника поэт с радостью пишет о победах Советской Армии и о партизанском движении, охватившем Францию. Фашизм еще не добит, но уже обречен:

... Пусть за каждым углом его смерть ожидает,

Пусть все окна свинцом ему путь преграждают,

Пусть познает он страха смертельного гнет,

И земля под ногами его полыхает.

Пер. М. Кудинова [54]

В этом сборнике Арагон реже обращается к героям легенд, так как в годы современной партизанской борьбы в стране зазвучали новые имена, тоже достойные легенд и песен. «Романс о сорока тысячах», «Песня франтирера», «Французский марш» посвящены боевым действиям партизанских отрядов. «Легенда о Габриэле Пери» - дань уважения замученному фашистами коммунисту- редактору газеты «Юманите», выпуск которой был им нелегально продолжен, невзирая на строжайший запрет. Цветы - голубые гортензии, которые каждую ночь кто-то тайком кладет на могилу Пери, олицетворяют бессмертие героев в народной памяти.

Одно из лучших стихотворений «Французской зари» - «Поэт - своей партии». Арагон говорит в нем о коммунистической партии как о великой силе, вдохновляющей на бесстрашную борьбу:

... Мне партия моя дух подвига вернула...

Пер. М. Кудинова

Стихотворение «Поэт - своей партии» осталось актуальным и в послевоенные годы - годы «холодной войны», когда французские коммунисты подвергались новым репрессиям, а клеветническая буржуазная печать, искажая факты, пыталась всячески свести на нет роль ФКХ1 в Сопротивлении. И в публицистическом двухтомнике «Человек-коммунист» (1946 и 1953), и в романе «Коммунисты» (1951) Арагон убедительно раскрывает высокую историческую миссию ФКП как в предвоенные, так и в военные годы.

Роман «Коммунисты» завершает цикл «Реальный мир». Это монументальное произведение с предыдущими романами серии связывает тема антагонистических противоречий между империалистической буржуазией и рабочим классом, нерасторжимая связь классовой борьбы с борьбой антивоенной, необходимость выбора пути, которая со всей остротой встала перед интеллигенцией XX века. В то же время «Коммунисты» не только значительный шаг вперед по сравнению с довоенными романами «Реального мира», но и качественно новое художественное завоевание.

Уроки истории - Сопротивление и послевоенная борьба прогрессивных сил против реакции - обогатили писателя новыми наблюдениями, значительно расширили его политический кругозор. Сущность социальных противоречий эпохи и перспективы исторического развития освещены в «Коммунистах» с несравненно большей четкостью и эпической широтой, чем в романах 30-х годов.

Париж и сельское захолустье, светские салоны и рабочие бараки, шумное заседание парламента и тайная деятельность коммунистов-подпольщиков, отступление армейских частей и создание партизанского отряда в шахтерском поселке - все это изображено [55] в «Коммунистах». Сатирические шаржи сменяются трагическими эпизодами, лирические интонации

- гневными. Однако при всей множественности персонажей и многоплановости этого произведения оно обладает глубоким внутренним единством, поскольку все отображенные на его страницах социальные явления взаимосвязаны. Начало романа - трагедия поработанной фашизмом Испании (начало 1939 г.), его конец - трагедия Франции, познавшей ту же горькую участь (лето 1940 г.). Две национальные катастрофы - это две ступени одного и того же исторического процесса - фашистской вооруженной агрессии, стремящейся к тотальному господству. Но есть люди, отдающие все силы тому, чтобы остановить фашизм. Это коммунисты - руководители партийных организаций и рядовые члены партии, люди разного возраста, происхождения. Плечом к плечу с составляющими ядро партии рабочими-активистами Раулем Бланшаром и Гийомом Валье в партийной борьбе деятельно участвуют и многочисленные интеллигенты - журналист Арман Барбентан, учитель Альбер Устрик, служащие Маргарита Корвизар, Франсуа Лебек и др.

Кровная, нерасторжимая спаянность партии с народом прослеживается на всем протяжении романа. В какую бы сложную обстановку ни попадали коммунисты, они всегда окружены людьми, готовыми самоотверженно прийти к ним на помощь или заменить на боевом посту арестованных и казненных. Поэтому силы партии непрерывно восстанавливаются, они неисчерпаемы.

В послевоенном творчестве Арагона большое место принадлежит стихотворениям и поэмам о пронесенной через всю жизнь большой и верной любви, которые посвящены писательнице Эльзе Триоле - жене поэта. Но и гражданская тема звучит в них с прежней силой. Его стихи обличают политическую реакцию (сборники «Снова нож в сердце», «Отечество в опасности»), приветствуют международное движение в защиту мира.

Исторический роман Арагона «Страстная неделя» (1958) рисует народную массу как мощную силу, с мнением которой вынуждены считаться даже те, кто стоит у власти. Под покровом ночной темноты в марте 1815 года рабочие ткацких фабрик, крестьяне и ремесленники из поселка Пуа собрались на местном кладбище, чтобы самостоятельно и без помех поговорить о будущем Франции, которое внушает им серьезную тревогу. Тревога эта понятна: трудовой бедноте тягостен режим Реставрации, но она решительно не хочет также восстановления владычества Наполеона, поскольку оно угрожает стране новыми опустошительными войнами. Зажженные факелы, свет которых вырывает из ночного мрака суровые, мужественные лица в окружении сосновых стволов и кладбищенских надгробий, сбивчивые взволнованные слова - все это подчеркивает драматическую напряженность момента. Именно здесь, именно в этот час герой романа Теодор Жерико, ставший случайным- свидетелем ночной сходки, осознал и народную силу, и народную правду. [56]

Художник Жерико -лицо историческое. В те дни, когда самовольное возвращение Наполеона ИЗ; ссылки превратилось в серьезную угрозу для Людовика XVIII, он был юным королевским мушкетером и по долгу службы сопровождал короля и его двор во время их панического бегства из Парижа на север. Превратив Жерико в литературный персонаж, Арагон приписывает ему мучительную душевную раздвоенность. Будущему художнику кажется, что он не на своем месте среди дворцовой знати, изображенной здесь в плане гротеска: пышные камзолы и платья, точно некстати надетые маскарадные костюмы, выглядят нелепо среди весенней распутицы и грязи, в которой вязнут колеса карет. Жерико начинает казаться, что он ошибся в выборе, что в рядах наполеоновских добровольцев он нашел бы нравственное удовлетворение, но полной убежденности в этом ему не хватает. Лишь оказавшись лицом к лицу с взволнованной народной массой, Жерико понимает, что ему не нужны ни король, ни император. Его душа с народом, которому он решает отныне посвятить и жизнь, и творчество. Народ вправе стать полноправным хозяином своей страны и самостоятельным, вершителем своей судьбы, а искусство должно служить народу-таков вывод романа «Страстная неделя».

Проблема народности искусства и нравственного долга художника перед лицом исторических событий является содержанием и многих теоретических работ Арагона послевоенных лет, таких, как «Пример Курбе» (1952), «Гюго, поэт-реалист» (1952), «Свет Стендаля» (1954), «Советские литературы» (1955) и др. Об искусстве и его принципах говорит он также в своих художественных произведениях, созданных в течение последних, двух десятилетий. В автобиографической поэме «Неоконченный роман» (1956) Арагон, вспоминая свои собственные творческие заблуждения юных лет, осуждает мертворожденное модернистское искусство, в частности сюрреализм - «дремучий лес фиглярства». В поэме «Поэты» (1960) он обращается со словами любви и уважения к выдающимся мастерам мировой поэзии разных эпох, начиная с Овидия, Данте, Саади, кончая Аполлинером, Маяковским и некоторыми другими своими современниками.

Романы Арагона «Гибель всерьез» (1965), «Бланш, или Забвение» (1967), «Театр - Роман» (1974), которые написаны в не свойственной ему раньше усложненной, условно-аллегорической манере, во многом уступают таким вершинам его художественной прозы, как «Коммунисты» и «Страстная неделя» с их широким охватом социальной жизни в ее историческом развитии. Но они интересны тем, что и в них большое место принадлежит мыслям автора об искусстве, его сущности и его задачах. Арагон утверждает, что только цельность художника, только его готовность к полной эмоциональной самоотдаче могут, по убеждению Арагона, рождать подлинные произведения искусства, способные волновать людей и воздействовать на их сознание. [57]

**Нечипорук Е. М., А. А. Федоров, Боярский О. И., М. М. Кораллов
Литература Германии (1927-1945)**

Общая характеристика (Е. М. Нечипорук, А. А. Федоров)

Г. Манн (А. А. Федоров)

Т. Манн (А. А. Федоров)

Э. М. Ремарк (Е. М. Нечипорук)

Л. Фейхтвангер (Е. М. Нечипорук)

И. Р. Бехер (О. И. Боярский)

А. Зегерс (О. И. Боярский)

Б. Брехт (М. М. Кораллов)

Общая характеристика

1917-1945 годы - один из самых драматических периодов не только исторического, духовного и культурного развития Германии, но и многовековой истории немецкой литературы. Мировые войны, развязанные агрессивным немецким империализмом, крах гогенцоллеровской империи, революционные события 1918- 1923 годов, годы инфляции и экономического кризиса, фашистский террор, антифашистская борьба потрясли все классы и слои общества.

Немецкая литература после Октябрьской социалистической революции в России, открывшей, по словам Э. Вайнерта, «главу вторую всемирной истории», вступила в пору мощного процесса обновления. Октябрьскую революцию приветствовали И. Р. Бехер, Э. Мюзам, Э.

Вайнерт, Б. Келлерман» А. Цвейг и др. Первыми немецкими писателями, побывавшими в Стране Советов и поведавшими о строительстве нового мира, были А. Паке, Ф. Юнг, А. Голичер, В. Герцог, А. Гольдшмидт и др. Ноябрьская революция 1918 г. в Германии нашла отражение в творчестве Б. Брехта («Барабаны в ночи»- 1919), И. Р. Бехера («Всем»-1919, «Рабочие, крестьяне, солдаты» -1921), Г. Манна («Империя и республика»-1919), Л. Фейхтвангера («1918 год»-1920), Б. Келлермана («Девятое ноября» -1920), Р. Леонгарда («Сонеты о Спартаке»-1921). Начавшаяся уже в годы первой мировой войны дифференциация позиций писателей, достигшая невиданной остроты после Великой Октябрьской социалистической революции, выявила противоборство двух культур внутри одной национальной культуры. Консервативная политическая и духовная позиция, занятая в годы первой мировой войны Томасом Манном и провозглашенная им в «Размышлениях аполитичного» (1918), своего рода энциклопедическом обозрении буржуазных идеологических течений, вызвала резкую критику Генриха Манна, выступившего с очерком «Золя» (1915) - значительным документом демократического общественного сознания и боевой программой реалистического искусства. Расхождение во взглядах предопределило на ряд лет разрыв личных отношений братьев Манн. Отказываясь от культивировавшейся десятилетиями традиции «духовности», изолированности от политической жизни нации, от борьбы классов, писатели Германии приходят к выводу: литература должна быть связана с политической и идеологической борьбой [58] времени. Они ведут активную борьбу за власть трудящихся. В Мюнхенской Республике Советов участвуют Э. Толлер, Э. Мюзам, в Советах рабочих и крестьян - Ф. Вольф, Б. Брехт, Э. Э. Киш, Л. Франк и др. Происходит разрыв многих буржуазных писателей со своим классом и переход на сторону социализма.

Против идей социализма и практики рабочего движения агрессивно выступают различные группы и течения, представляющие единое в своей сущности литературное движение. Постигание симптомов упадка империалистического общества и его культуры порождало у буржуазных философов абсолютизированное отрицание мировоззрения, идеологии, гуманизма. Претензией на выражение философской сущности эпохи отмечены труды О. Шпенглера. Так, в его работах провозглашалась идея мирового апокалипсиса, с понятием социализма связывалось самоотрицание и уничтожение культуры, прославлялась «римская твердость», век цезаризма. Философ К. Ясперс оценивал историческую бесперспективность капиталистического мира как общечеловеческую экзистенциальную участь. Происходит оживление мистических, оккультных, теософских учений. Вслед за З. Фрейдом углублялись в подсознательное и бессознательное в человеке не только модернисты, но и отдельные писатели-реалисты, в основном не разделявшие его концепции человека и истории человечества, они стремились показать социальную опасность иррационализма, таких проявлений массовой психологии, как внушения, психозы и т. п. Для них все яснее становилась связь политической реакции с иррационализмом. Эстетизм капитулировал перед фашистским варварством.

Об этой капитуляции свидетельствовали судьбы двух известных поэтов, мэтров модернизма. Стефан Георге (1868-1933), в своей утонченной лирике ориентированный на франконско-лотарингский язык, римскую эллинистическую культуру, французский символизм, рядившийся в тогу эстета-аристократа, пророка-проповедника, возвещавшего молодежи о новом героическом веке («Новый рейх»-1928), хотя и оставил нацистскую империю и отклонил пост президента Прусской Академии поэтов, объективно содействовал распространению идеи «вождя и империи». Готфрид Бенн (1896-1956)), поэт, воспевавший отвращение к бытию, демонстративно приветствовал фашистов, но был заклеен ими как «выродившийся», получил запрет на писание и лишь в 50-е годы пережил в ФРГ славу, покоящуюся во многом на мифе об его оппозиционности фашизму. Бегство от действительности, аполитизм, антидемократизм, претензии на элитарность, принципиальное неприятие гуманизма и реализма - все это, в отличие от довоенных времен, принимало у модернистов агрессивно-программный характер, обнаруживало свою далеко не безобидную политическую сущность. [59]

Писателям Германии приходилось противостоять мощному потоку контрреволюционной, апологетической, проимпериалистической литературы. Выражением империалистической идеологии в ее самой реакционной разновидности была фашистская литература, выдвинувшая таких бардов, как Э. Юнгер, Э. Э. Двингер, Г. Гримм, Ф. Гризе.

Процесс размежевания среди писателей, дифференциации идейно-художественных позиций выразился в противоборстве литературных направлений.

Выражением духовного самосознания буржуазной гуманистической интеллигенции 10-20-х годов, с необычайной обостренностью ощутившей кризис буржуазного мира, стал экспрессионизм. Бунт интеллигенции против все возраставшей обезличенности человека, чувство бессилия, отчаяния сочетались с надеждами на освобождение человечества, его нравственное возрождение, с провозглашением высокого предназначения человека - сути и

меры вещей - быть «в центре», «в пути». Экспрессионисты претендовали на то, чтобы представлять «дух» и от его имени восставать против действительности, на «революционное» обновление искусства, на роль пророков, предтеч грядущих времен, нового человека. Экспрессивность своего искусства писатели видели в силе воздействия его формы, будоражащей, тревожащей, точно крик протеста против неблагополучия в мире. Не изображать жизнь, а дополнять ее, воспроизводить не объект, а его сущность, стремясь к предельному обобщению, тяготеющему к условности, деформации, экзотичности высказывания, - эти установки экспрессионистов придавали их Произведениям черты схематизма. Отвергая такие направления, как натурализм, импрессионизм, символизм, и все же завися от них, экспрессионисты продолжили начатый ими отход от реализма XIX века. Они изображали реальность вне времени, вне конкретных социальных связей, тяготели к недостижимой трансценденции, отказывались от общепринятых эстетических норм.

В годы первой мировой войны экспрессионисты разоблачали милитаризм, расовую вражду, выступали с проповедью надклассового союза, за единение народов, братство всех людей доброй воли. Их итоговыми произведениями стали поэтические антологии, вышедшие в 1919 г.: «Сумерки человечества. Симфония новой поэзии» и «Товарищи человечества. Поэзия мировой революции». Драмы Георга Кайзера «Газ I» (1918) и «Газ II» (1920), Людвиг Рубинера «Без насилия» (1919), Эрнста Толлера «Человек-масса» (1. 921) касались основного конфликта эпохи - борьбы пролетариата против империалистической буржуазии, показывая столкновение между интеллигентом-одиночкой и массой, между абстрактным идеалом ненасилия и практикой классовых борьбы как трагедию революции и времени.

На рубеже 10-20-х годов начинается окончательное размежевание в среде экспрессионистов. Правые экспрессионисты, группировавшиеся [60] вокруг журнала «Буря» («Der Sturm», 1910-1932), по-прежнему придерживаясь идеалистических философских течений (неокантианство, «философия жизни», интуитивизм, феноменология), теории независимости, «свободы» искусства от политики и современности, остаются на крайне индивидуалистических позициях, отрицают возможность изменения мира и человека*. Левые экспрессионисты объединились вокруг журнала «Действие» («Der Aktion», 1911-1932), издававшегося демократическим публицистом Францем Пфемфертом (1897-1954). Журнал приветствовал социалистическую революцию в России, на его страницах публиковались статьи В. И. Ленина, важнейшие документы Советской власти, хроника культурного строительства в стране социализма, статьи М. Горького, А. Луначарского. Журнал был близок к левому крылу социал-демократической партии Германии, союзу «Спартака», постоянно публиковал статьи К-Либкнехта и Р. Люксембург. И среди левых экспрессионистов происходит дифференциация. Одни из них выступают против «классовой ненависти» между эксплуататорами и эксплуатируемыми, против применения насилия в революционной борьбе. Другие - среди них И. Р. Бехер, Ф. Вольфа-постепенно переходят от стихийного бунтарства к политической борьбе, от утопических представлений о революции и социализме к материалистическому пониманию истории, становятся членами КПГ.

[* На издателя «Бури». Герварта Вальдена (1878-1941) огромное впечатление произвела поездка в СССР (его статья «СССР 1927» была опубликована в журнале), в 30-е годы он эмигрировал в СССР.]

К середине 20-х годов, после завершения периода революционных боев в Германии, экспрессионизм исчерпал свои возможности. В сравнении с предшествующими направлениями модернизма он выступал с самой радикальной программой. Его историческое значение притворчливо из-за пограничного положения между модернизмом и реализмом, которому он близок тенденцией гуманизма. Путь от экспрессионизма вел одних художников к критическому (А. Деблин, Л. Франк) и социалистическому (И: Р. Бехер, Ф. Вольф) реализму, других (Г. Балл, Г. Арц) - к дадаизму, сюрреализму. Творческий метод и художественные открытия экспрессионизма пережили его как направление, оказав ощутимое влияние на многих художников Европы и Америки вплоть до наших дней.

В середине 20-х годов в Германии установился период относительной стабилизации капитализма. По образцу американского прагматизма происходит рационализация всех сфер жизни (материального производства, духовной культуры, повседневной жизни, личных отношений), окончательно превращавшая человека в простейшую функцию гигантского механизма, «овеществлявшая» его. Заявляет о себе «массовая культура»; невиданную популярность обретают звезды спорта, кино, оперетты, джаза, буржуазия [61] стремится превратить их в символы духовных интересов и идеалов масс. Новое поколение буржуазии, отвергая наследие отцов - «устаревший» европейский гуманизм, привычные нормы

нравственности, утверждает принцип предметного, материального отношения к миру, внедряет практицизм, логику, целесообразность.

На смену экспрессионизму приходит «?????????»*. В этом многозначном слове слит ряд семантических значений, в русском языке отделенных друг от друга, главные из которых можно перевести как «новая деловитость», «новая вещественность». В этом понятии современники пытались обобщить основные черты и тенденции в стиле жизни и в стиле литературы 20-х годов. В литературно-художественных спорах того времени это понятие было наиболее дискуссионным. Кричащие противоречия 20-х годов, уродливый характер стабилизации капитализма в Германии, продолжающаяся идейная дифференциация писателей получили отражение в программе и эстетических принципах «новой деловитости» («новой вещественности»). Выдвижение на первый план факта, его протокольная констатация, описание в духе делового сообщения, лишённое оценки, эмоции, - эти приметы стиля «новой деловитости» были достаточно «широки», чтобы по-разному преломиться в творчестве писателей разных идейных направлений. У одних они служили апологетике капитализма (Э. Юнгер), у других они демонстрировали граничащую с натурализмом бесстрастность в показе изнанки жизни (Г. Кестен; Э. Кестнер, роман «Фабриан»-1931). Позицию писателей критического реализма, в творческом методе которых преломились черты стиля «новой деловитости», выразил Л. Фейхтвангер, писавший в статье «Положение дел в литературе»: «Литература белокожих народов - бессмысленная и бесцельная игра, не связанная с жизнью, ведущаяся для того, чтобы убить время, - примерно с двадцатых годов начинает постепенно обретать содержание, освещать войну, революцию, расцвет техники. Писатель и читатель ищут не выражение субъективных чувств, но рассмотрение объекта - жизни времени, изображенной наглядно, в ясной форме. Эротизм отодвинут в сторону, социологическое, экономическое, политическое - в центре. На место бесчисленных вариаций обанкротившегося Дон Жуана вступает борющийся человек, политик, спортсмен, делец. Писателя и читателя привлекает изображение непосредственно воспринимаемого - морали и обычаев восходящего пролетариата, институтов Америки, фабрик, концернов, автомобилей, спорта, нефти, Советской России». Черты «новой деловитости» («новой вещественности») преломились и в творчестве писателей левой ориентации (Б. Брехт, Э. Толлер, К. Тухольский и др.), служа выявлению первоисточков основных общественных [62] связей, содействуя изменению сознания читателей в духе передовых идей времени.

[* Так называлась художественная выставка, состоявшаяся в 1925 г. в Мангейме. И в архитектуре новые поиски были подчинены идее функциональности.]

Значительными достижениями отмечено развитие критического реализма. Внимание к общественным проблемам, широкое обращение к публицистике, стремление придать жанру романа оперативность, политическую нацеленность характерны для писателей-реалистов 20-40-х годов. После расцвета лирики и драматургии, в пору экспрессионизма, с середины 20-х годов ведущим жанром становится роман - роман об обществе, роман об эпохе, исторический роман. Процесс интеллектуализации литературы, выразившийся в слиянии в нерасторжимое целое научных и художественных методов познания, в стремлении запечатлеть идеологические процессы и течение времени, увидеть за столкновениями героев противоборство разных исторических сил, тенденций общественного развития, политических и культурно-духовных идей и понятий, становится характерной чертой немецкоязычного романа, все более сближающегося с эссеистикой (Т. Манн, Г. Манн, Р. Музиль, Г. Брехт, Г. Гессе и др.).

В 30-40-е годы достигает расцвета исторический роман (Т. Манн, Г. Манн, Л. Фейхтвангер, А. Дёблин, Б. Франк и др.). В нем сконцентрировались существенные вопросы всемирной и национальной истории и современности, вопросы судеб нации, народной жизни, личности, ее отношение к народному движению и общественному развитию, роль революций и регрессивных движений в жизни общества. Исторический роман достигал высот философского освоения мира, в нем возрождалось героическое начало эпоса, свойственные эпосу титанические личности и страсти. Первоначально критики расценивали обращение к историческому материалу как уход от современности к прошлому. В защиту жанра выступили со статьями А. Дёблин («История и несть ей конца», «Исторический роман и мы»), Л. Фейхтвангер («О смысле и бессмыслице исторического романа»), С. Цвейг («История как художница»), Г. Манн («Фейхтвангерский тип романа», «Изображение и учение»), Т. Манн («Иосиф и его братья»), поставившие основные вопросы поэтического освоения истории, определившие функции исторического романа как оружия борющегося гуманизма.

Тенденции к обновлению реализма особенно усилились в период антифашистской борьбы. Резко углубляется критика капитализма. Поиск в современности и истории цельного действенного героя, внимание к процессу разрыва буржуазной интеллигенции со своей средой и классом, попытки запечатлеть образы антифашистов-борцов ярко свидетельствовали о новых

качества критического реализма. Укрепляются многолетние творческие связи между художниками критического и социалистического реализма - между Г. Манном и Ф. К. Вайскопфом, Л. Фейхтвангером и Б. Брехтом, А. Цвейгом и Л. Фюрнбергом. Многообразие проблем и тем, форм, стилей, индивидуальных манер письма характерно [63] для критического реализма в Германии в период между мировыми войнами.

Вершинными достижениями критического реализма стали романы Г. Манна о Генрихе IV и романы-итоги, романы-расчеты с эпохой «Волшебная гора» и «Доктор Фаустус» Т. Манна. Художественно-мировоззренческим итогом творчества старейшего немецкого писателя Герхарта Гауптмана, которого современники воспринимали как живого классика, стала опубликованная в год его 70-летия драма «Перед заходом солнца» (1932) - выступление против фашизма в защиту духовных ценностей человечества и тетралогия «Атриды», созданная в годы второй мировой войны, - осуждение войны и фашистской демагогии.

После Октябрьской социалистической революции и революции 1918 года в Германии острее становится социальная дальновидность Герхарта Гауптмана, универсальнее - восприятие, охват романтической стихии мира. Драматургическое творчество Гауптмана в 20-30-е годы: «Белый спаситель» (1920), «Индиподи» (1920), «Доротей Ангерман» (1926), «Перед заходом солнца» (1932). Гауптман в эти же годы снова обращается к роману. Он создает книги «Еретик из Соаны» (1918), «Демон», «Острова великой матери» (1924) и ряд других.

«Перед заходом солнца». Гауптман вложил в название своей пьесы большой общественный смысл. Это - драма Германии накануне фашизма. Содержание пьесы - борьба за наследство еще живого Маттиуса Клаузена, разрушение буржуазной семьи, предательство Вольфганга, ханжество и лицемерие Беттины, жестокость «куколки» Оттилии. Начало - фамильное фото, конец - стая волков, растерзавшая старого вожака. Историческая структура-- исчерпанность буржуазной демократии, конец веймарского либерализма; внедрение нового стиля деловой жизни: культ силы, догматизма, расизма; новый хозяин жизни, некогда случайный элемент в обществе - Клямрот. Колорит трагичности и безнадежности усиливает и стихия пассивности, смирения, апатин, впрочем, готовая смениться алчностью, - это мир фрау Петере и пастора, «маленьких» людей Германии. Гауптман гениально уловил основные контуры социально-государственного перерождения Германии. В пьесе угадываются и литературные реминисценции (Шекспир). Однако в пьесе есть и иная стихия, ее глубина не исчерпывается этими контурами. Таинственное неисчерпаемое развитие с его законами присутствует в пьесе. Гауптман предугадывает его законы, прежде всего благосклонность к феномену человека, беспрецедентность человеческих судеб. Он рисует магнетическую привлекательность личности. Ее секрет в огромной жажде познания, в интенсивности духовной жизни, во внутренней красоте - ощущении романтической стихии жизни. Исключительность Маттиуса Клаузена - в его естественном, романтическом видении мира.

Инкен Петере любит старого советника любовью поистине непоколебимой. [64] В роковой момент она готова убивать врагов, защищая свои идеалы. Гауптман великолепно передает значение глубины любви. Цельность духа Клаузена придает стойкость его телесным силам. Гауптман, подобно Гете и Гессе, показывает, что жизнь нельзя считать исчерпанной до самой смерти. Внешние структуры пьесы трагичны, внутренние полны оптимизма. В пьесе «Перед заходом солнца» погибает все, кроме любви Инкен Петере. Перед заходом солнца - вечерняя заря - в это время мир может быть особенно прекрасным. Гауптман словно утверждает: разные личности достигают феноменального зенита в разные периоды жизни. Воины - в расцвете физических сил, в юности, мыслители - позднее, перед заходом солнца.

В годы нацизма Гауптман остается в Германии. Его внешнее поведение отличается сдержанностью по отношению к фашистскому стилю жизни. Его внутренний духовный мир, содержание его творчества резко противоположно идеологии «третьей империи». Гауптман, как и многие мыслители XX века, углубляется в изучение мифа. Как и Т. Манн, он противопоставляет свое понимание мифа нацистским спекуляциям. Главное произведение Гауптмана в эти годы: драматическая тетралогия на сюжет греческой легенды об Атридах: «Ифигения в Дельфах», «Ифигения в Авлиде», «Смерть Агамемнона», «Электра», публиковавшаяся в 1941-1948 годах.

После разгрома фашистской Германии Герхарт Гауптман приветствовал организацию демократической интеллигенции «Культурбунд»: «Я приветствую стремление «Культурбунда» к демократическому обновлению Германии и надеюсь, что ему удастся его высокая задача содействовать духовному возрождению немецкого народа. Я вместе с ним в своих мыслях и желаниях».

Одним из самых значительных немецких романистов XX в. был Альфред Дёблин (1878-1957). Романом «Горы, моря и гиганты» (1924), написанном в жанре философской утопии, он утверждал, что человечество XXV века - это гигантские возможности техники и предельное обесценивание человека, рассматриваемого как «разновидность бактерии на земной коре». Пустота и пресыщенность от материального изобилия порождают разрушительную ярость и слепую ненависть, ведут к уничтожению в войнах неисчислимых людских масс. Современности Дёблин противопоставляет гармоническое общество сознательных людей, живущих в союзе с природой.

Процесс разрушения человеческой личности как социальную болезнь времени, как примету надвигающейся угрозы фашизма писатель показал в романе «Берлин - Александрплац» (1929) на судьбе рабочего Франца Биберкопфа, становящегося люмпен-пролетарием. Гигантский город подавляет сознание героя, который может реагировать на впечатления лишь ассоциативно. С помощью монтажа - сообщений из газет, текстов реклам и плакатов, [65] шлягеров, статистических данных - возникает образ запутанной, непроницаемой для сознания действительности. Этот прием стиля «новой деловитости» сближал романиста с техникой монтажа Дос Пассоса и «потокосознания» Джойса.

В исторических романах Дёблин ради параллелей с современностью обращался к драматическим событиям прошлого: в «Валленштейне» (1920) к Тридцатилетней войне, в трилогии «Страна без смерти» (1935-1948) к завоеванию Латинской Америки, в ходе которого истреблялись народы и культуры. Трилогия «Ноябрь 1918» (1937-1950), несмотря на ряд противоречий, в частности стремление показать, что христианство и революция не исключают друг друга, отмечена симпатией к революционному народу, К. Либкнехту и Р. Люксембург, революционной России и Ленину.

От импрессионистско-неоромантических романов в духе Е. П. Якобсена и К. Гамсуна («Йестер и Ли»-1904, «Морс»- 1910) и утопического романа «Туннель» (1913)-произведений о созидательных возможностях и бесчеловечных последствиях технического прогресса в условиях капитализма - Бернгард Келлерман (1879-1951) приходит к сатирической критике прусской государственности в романе «Девятое ноября» (1920). Писатель считал своим долгом «заклеймить перед немецким народом опасное милитаристское мировоззрение, разоблачить его враждебные народу устремления к господству, его самовозвышение, его отвратительное чванство, его бессовестность и грубость, его бездуховность и аморализм». Вся сила своей ненависти он вложил в образ «кровоавого» генерала Гехт-Бабенберга, этого живого трупа, потерявшего поражение, но требующего реванша в «еще более кровавой, еще более ужасной войне, чем эта». Роман давал масштабное изображение распада гогенцоллерновской империи и лирически-патетическое видение революции и мира будущего.

Свои убеждения гуманиста и демократа писатель сохранил и в годы «внутренней эмиграции». В романе «Песнь дружбы» (1935) он прославил творческий созидательный труд нации на своей земле, мирное сосуществование народов континента, противопоставив эту идею фашистской экспансионистской политике. Бесчеловечность фашизма писатель заклеил в романе «Пляска смерти» (1947).

В автобиографическом романе «Слева, где сердце» (1952) Леонгард Франк (1882-1961) назвал себя «писателем, сражавшимся в первой половине бурного двадцатого века». Его книга новелл «Человек добр» (1917) была направлена, по его словам, «против ненависти народов, против насилия, за революцию». Силу убежденности, страстности вложил он в защиту «искренней, простой и нежной человечности», что сделало книгу «не только литературным событием, но и новым объявлением войны буржуазному бесчувствию» (Э. Э. Киш). Полмиллиона экземпляров книги, отпечатанной социал-демократами, было отправлено на фронт. Заостренность фабулы новелл, ее условность и исключительность, [66] служащая раскрытию общественных ситуаций времени, абстрактность идей и образов позволяют отнести Франка к создателям наиболее выразительных произведений экспрессионистской прозы. Сочетание экспрессионистских и романтических черт со сдержанным и суровым реализмом свойственно творческому методу писателя.

Родной Вюрцбург, франконские пейзажи, внушающие убеждение в том, что жизнь, человеческое бытие достойны доверия и любви,- это тот малый мир, в котором писатель сумел увидеть проявление драм «маленького» человека, общегерманских проблем. В романе «Разбойничья шайка» (1914) вольнолюбивые, дерзостно-смелые мальчишки бунтуют против провинциальной мещанской жизни. В «Оксенфуртском мужском квартете» (1927) мы вновь встречаем их через тридцать лет в послевоенной Германии, разоренной, переживающей разруху

и кризис. С горьким юмором, грустью рисует писатель омещанивание бунтарей, приспособившихся к существующей действительности. Однако в центре внимания остаются люди неустроенной судьбы, так и не обретшие себе места в жизни. В романе «Из трех миллионов трое» (1932) герои, пройдя через ряд унижений, ощутив себя пешками на шахматной доске мира, на которой «капиталисты разыгрывают с ними свою последнюю партию», потерпев поражение, после смерти своего товарища возвращаются на родину.

Период эмиграции у Франка, пережившего первоначально состояние растерянности, не отмечен созданием значительных произведений. «Немецкая новелла» (1945), в которой он пытается разгадать «духовный феномен» немецкого фашизма, роман «Матильда» (1948), ставивший проблему зависимости личной судьбы человека XX века от событий мировой истории, подготавливали новый этап развития писателя, отразивший послевоенную западногерманскую действительность, его раздумья над будущим человечества.

Свой цикл романов «Большая война белых людей» - «Спор об унтере Грише» (1927), «Молодая женщина 1914 года» (1931), «Воспитание под Верденом» (1935), «Возведение на престол» (1937), «Затишье» (1954), «Время созрело» (1957) - Арнольд Цвейг (1887-1968) охарактеризовал как «литературный документ перехода от империализма к социалистическому веку». Создавая панораму первой мировой войны, он раскрывал структуру империалистического государства, механизм войны и политики. Молодые интеллигенты Вернер Бертин, Кристоф Кройзинг, Пауль Винфрид, чьи судьбы связаны с империалистической войной, проходят своеобразный процесс «воспитания» историей. От абстрактного морального протеста, от объяснения истории с точки зрения борьбы «добра» и «зла», от абсолютных этических норм и категорий они приходят постепенно к конкретно-историческому пониманию происходящего, к отказу от националистических иллюзий, сословных предрассудков, к союзу с представителями народа (в [67] образах Паля, Лебейде писатель делает попытку изобразить революционных рабочих). События мировой войны писатель связывает с революцией в России. Военнопленный Гриша Папроткин выступает олицетворением русского народа, пробуждающихся народных сил. Революция в России убеждает писателя в том, что она неизбежна для Германии.

Поэтом «маленького» человека, изображавшим то, что «грезилось» великого в этих «маленьких людях» (И. Р. Бехер), ведших одинокую борьбу за остатки человеческого достоинства, был Ганс Фаллада (1893-1947). Мировой известности он достиг романом «Маленький человек - что же дальше?» (1932). В нем рассказывалось о судьбе безработного служащего Пиннеберга, его мучительной борьбе с бедностью. Возникла картина Германии 20-х годов, с безработицей, шаткостью человеческого существования. Роман «Кто однажды отведет тюремной похлебки» (1934) запечатлел характерные черты эпохи путем показа нравственного разложения мелкого буржуа, становящегося жертвой буржуазного правосудия и безнравственности всех сфер общественной системы. В романах «Волк среди волков» (1937) и «Железный Густав» (1938) на примере многих человеческих судеб писатель вскрыл трагедию немецкого народа в первую мировую войну, во времена инфляции и зарождения фашизма. Волчьим законам капиталистического мира в романах писателя противостоят образы людей из народа, полные человеческого достоинства. В последнем романе «Каждый умирает в одиночку» (1947) показан «маленький» человек, избравший заведомо безнадежные средства сопротивления фашизму, но оставшийся морально несгибаемым.

В формировавшейся в межвоенный период всемирной социалистической литературе весомое место принадлежало немецким писателям. В 20-30-е годы мощно заявляет о себе пролетарско-революционная литература. Классово сознательный рабочий, ведущий революционную борьбу, обретает свое достойное место в литературе. Писатели, выдвинутые пролетарской средой, К. Грюнберг, Г. Лорбер, Г. Мархвица, Л. Турек, В. Бредель, А. Шаррер вместе со связавшими свою жизнь и творчество с борьбой пролетариата Э. Вайнертом, И. Р. Бехером, Б. Брехтом, Ф. Вольфом, А. Зегерс, Э. Э. Кишем, Л. Ренном, Б. Узе объединились в «Союз пролетарско-революционных писателей Германии». Созданный в 1928 году по рекомендации Международного объединения революционных писателей (МОРП), он просуществовал до 1935 года - времени роспуска МОРП.

Рождение поэзии, драмы, прозы пролетарско-революционной литературы происходило в живом общении художников со своей аудиторией.

Певцом рабочего класса, его любимым поэтом был Эрих Вайнерт (1890-1953), создавший своеобразную поэтическую историю революционной борьбы немецкого пролетариата. Его политические, сатирические и героико-патетические стихи звучали на [68] рабочих собраниях, массовых митингах и демонстрациях. С 1924 по 1933 год состоялось несколько сот выступлений

поэта в городах и деревнях Германии, Австрии и Швейцарии. Его поэзия становилась оружием политической борьбы (сборник «Говорит Эрих Вайнерт»-1930). В годы фашизма его стихи проникали в Германию в виде листовок и брошюр, в радиопередачах. В них звучала вера в здравый смысл и революционный дух своего народа, преданность немецким революционным традициям. Соратниками Вайнерта были поэты-коммунисты Сланг (псевдоним Фрица Хампеля), Э. Гинкель, Г. Циннер, австрийский поэт Г. Гупперт.

Большое влияние на развитие социалистического театра и драматургии оказал Эрвин Пискатор (1893-1966), создатель «Пролетарского театра», выступивший с программной книгой «Политический театр» (1929). Стремясь устранить границы между сценой и зрительным залом, непосредственно активизировать зрителя, он вводил в свои спектакли проекции картин и текстов, кинокадры, несколько платформ для одновременного показа разных событий и т. д.

Наряду с Брехтом самым значительным представителем социалистической немецкой драматургии первой половины XX века был Фридрих Вольф (1888-1953). Он проделал путь от стихийного бунтарства к сознательной борьбе за социализм в рядах КПГ. От ранней экспрессионистской драмы идей с ее абстрактным человеком «вообще» («Магомет» и др.) он обратился к реалистической драме, основанной на социалистическом мировоззрении. Уже в пьесе «Бедный Конрад» (1923) из эпохи Крестьянской войны в Германии звучит тема народного восстания. В центре внимания Вольфа - народные массы как творящая историю сила. Пьеса «Матросы из Каттаро» (1930)-о восстании матросов австро-венгерского флота в январе 1918 года - ставит вопрос о значении политической организации, о единстве в рядах восставших, об умении концентрировать силы для борьбы. В пьесе «Профессор Мамлок» (1933) запечатлена трагедия «миллионных масс немецких промежуточных слоев», оставшихся на позициях пассивности и нейтралитета перед угрозой фашизма. Пьеса «Флоридс-дорф» (1934) -о восстании шуцбундовцев против правительства Дольфуса - прозвучала как призыв к продолжению борьбы. В написанной во французском лагере для интернированных пьесе «Бомарше» (1940) история отречения Бомарше, писателя, идеологически подготовившего штурм феодального строя, от народных масс в ходе революции позволила Вольфу поставить проблему единства творчества и политической позиции художника в классовых сражениях. Политическая и историческая, мировоззренчески-философская драма образуют в творчестве Вольфа нерасторжимое единство. Немецкие драматурги социалистического реализма (Брехт, Вольф) оказали влияние на развитие современного театра (О'Кейси, О'Нил, Уильяме и др.). [69]

Классовые бои пролетариата запечатлевали прозаики Карл Грюнберг («Пылающий Рур»-1928), Ганс Мархвица («Штурм Эссена»-1930), Клаус Нойкранц («Веддинг на баррикадах» -1931), Отто Готше («Мартовские бури»-1933) и др. Людвиг Ренн в книгах «Война» (1928) и «После войны» (1930) рисовал империалистическую войну и политические события 1919-1920 годов с точки зрения солдата, освобождающегося от политической наивности. Мастером литературного репортажа «как формы искусства и формы борьбы», которая «должна установить связь прошлого и будущего с современностью» и дать «научно проверенную правду», был тесно связанный с немецкой пролетарско-революционной литературой пражский писатель Эгон Эрвин Киш.

Развитие социалистической литературы происходило в обстановке преследований, запретов, расправы с писателями. Ее значительные победы сочетались с идейными и художественными просчетами - с упрощенным подчас пониманием принципа партийности как прямой политической пропаганды, элементами анархистского своеволия, тенденцией к схематизму в изображении массы и личности. Сказывались и сектантские тенденции по отношению к демократическим левым писателям, к представителям критического реализма. Со второй половины 30-х годов происходит преодоление этих ошибок. Программа единого антифашистского фронта, выработанная в 1935 году на VII Всемирном конгрессе Коминтерна и на Брюссельской конференции КПГ, способствовала осознанию общенационального характера социалистической литературы. Стремясь вернуть таким понятиям, как народ, родина, нация, их истинный смысл, она возродила и понятие национальной литературы, выработанное в классической немецкой литературе, наполнив его социалистическим содержанием.

В напряженных дискуссиях второй половины 30-х годов углублялось теоретическое самосознание социалистической литературы. Менялось отношение к художественному наследию. Если ранее оно подвергалось резкой критике или отрицанию, то теперь обогащение социалистической литературы осуществлялось за счет многостороннего обращения к наиболее ценному в искусстве прошлого (Бехер использует опыт искусства Ренессанса, немецкой поэзии XVII-XVIII вв., Вайнерт - советской поэзии, испанского фольклора, Брехт - литературы Просвещения, Зегерс - творчества Л. Толстого и т. д.).

Писатели и критики стремились определить главные направления литературного процесса, общественную сущность модернизма. В 1937-1938 годах на страницах журнала «Дас Ворт» шли дебаты вокруг вопроса: является ли экспрессионизм обязательной предпосылкой социалистического реализма? Критик-марксист Альфред Курелла (1895-1975) подверг критике тех защитников экспрессионизма, которые субъективную революционную волю уподобляли объективному содержанию истории, говорили о преемственности развития буржуазного модернизма и социалистического [70] реализма. Дьердь (Георг) Лукач (1885-1971) возражал против «конституирования из изолированно взятого состояния сознания определенного слоя интеллигенции объективного состояния сегодняшнего мира». Однако он не смог увидеть новаторство социалистической литературы и новых черт критического реализма XX века, коренного различия между буржуазным и социалистическим гуманизмом, а также пренебрег принципом партийности литературы. А. Зегерс в переписке с Лукачем выступила в защиту социалистического искусства, нетрадиционных манер письма, без предвзятости подошла к опыту нереалистического искусства. Б. Брехт в статьях «Народность и реализм», «Заметки о реалистической манере письма», «Широта и многообразие реалистического метода» раскрыл функции и критерии реалистической литературы в эпоху перехода к социализму.

Писатели-коммунисты возглавили литературу антифашистского сопротивления в Германии, с первых же дней вступив в организованную борьбу с гитлеровским режимом, создав подпольный «Союз пролетарско-революционных писателей», который издавал до своего роспуска в 1935 году нелегальный литературно-художественный журнал «Укол и удар».

В антифашистскую организацию «Красная капелла», возглавленную Харро Шульце-Бойзеном и Арвидом Харнаком, вошли Адам Кукхоф (1887-1943), драматург и публицист, писавший о зверствах фашистских карателей на советской земле, Гюнтер Вайзенборн (1902-1969), автор пьесы «Подпольщики» (1937), Вернер Краус (1900-1977), специалист по романской филологии, автор написанного в тюрьме сатирического романа «ПЛН. Страсти галиконской души» (1944). Широкую известность обрели в последнее время «Моабитские сонеты» Альбрехта Гаусгофера (1903--1945), найденные после расстрела автора, бросавшего обвинение фашизму с позиций христианской морали.

Неприятие фашизма с религиозно-гуманистических позиций характерно для многих писателей «внутренней эмиграции», не выразивших открыто своей оппозиционности. Жертвы и мученики фашизма обрели свой голос в поэзии Рикарды Хух, Нелли Закс, Гертруд Кольмар. Несомненно антифашистское звучание произведений Вернера Бергенгрюна, Эрнста Вихерта, Эма Велька.

Подавляющее большинство писателей и деятелей культуры, однако, покинули Германию. Это был беспрецедентный в истории мировой литературы случай, когда представляющие литературу нации писатели вынуждены были оставить родину. Пребывая в изгнании на всех континентах земного шара, литераторы продолжали творить, создавая произведения, ставшие вехами мировой литературы.

Широкий отклик у немецких писателей нашла революционная борьба испанского народа против фашистов-франкистов. В интернациональных бригадах сражалось двадцать семь немецких писателей. Богатый опыт борьбы запечатлен в репортажно-документальных [71] книгах В. Бределя «Встреча на Эбро» (1939), Э. Вайнерта «Камарадас» (1951), Л. Ренна «Испанская война» (1955), в романах Б. Узе «Лейтенант Бертрам» (1944), Э. Клаудиуса «Зеленые оливы и голые горы» (1945). «Винтовки Тересы Каррар» (1937) были драматургическим откликом на испанские события Б. Брехта, находившегося на переднем фронте борьбы против фашизма и мировой войны.

Важным центром деятельности таких эмигрантов, как Киш, Ренн, Узе, Зегерс, были находившиеся в Мексике издательство «Эль либро либре» («Свободная книга») и журнал «Фрайес Дойчланд», руководимый публицистом и критиком Александром Абушем.

В Москве выходили распространявшиеся во всех эмиграционных центрах журналы «Интернационале Литератур», «Дас Ворт». Писатели, пребывавшие в Советском Союзе, Бехер, Вольф, Вайнерт, Бредель и другие составляли листовки и воззвания, обращенные к солдатам гитлеровской армии и немецкому населению, проводили политическую работу на фронте и в лагерях для военнопленных, были основателями Национального комитета «Свободная Германия», который вел борьбу за мирную, демократическую Германию. Именно социалистическая литература, выражая объективную историческую тенденцию к образованию социалистической нации на немецкой территории, стала основой для создания литературы ГДР.

ГЕНРИХ МАНН

(1871-1950)

Крах империи и учреждение республики в Германии были встречены Г. Манном с большим удовлетворением. Но постепенно писатель разочаровался в новом, буржуазно-республиканском строе.

В период Веймарской республики Генрих Манн продолжает интенсивную творческую деятельность. Он создает романы, выступает как литературный критик и публицист. Самое значительное произведение Г. Манна в годы Веймарской республики - роман «Голова» (1925), завершающий трилогию «Империя». В романе «Голова» изображена правящая верхушка предвоенной кайзеровской Германии. В нем действуют император Вильгельм II, канцлер Бюлов, выведенный под именем графа Ланны, магнаты военной промышленности, министры, юнкеры, националисты и рядом с ними целая армия карьеристов, авантюристов, интриганов, неразрывно связанных с правящим аппаратом, с двором и тоже являющихся «головой» империи. В остроте сатирических зарисовок, в умении раскрыть социальный хаос и низменные стороны собственнического мира чувствуется бальзаковская манера мыслить и писать. Перед молодым юристом Террой, главным героем [72] романа, раскрывается «полный курс социальной зоологии»; он, как и бальзаковский адвокат Дервиль, видел «борьбу родителей против детей, ставших для них угрозой, и молодых против стариков... нищенские счета, из-за которых распадаются целые семьи; ему приходилось изучать все разновидности безумия, всю человеческую куплю-продажу...».

Подобно бальзаковскому Растиньяку, Терра быстро теряет в столичном хаосе порядочность и продает себя «беспардонной государственной системе». Г. Манн показывает, как

влияние преступного государства, вроде раковой опухоли, быстро распространяется на все сферы жизни, как быстро оно влечет за собой всеобщее извращение. Следующее поколение - сын Терра Клаудиус, дочь Мангольфа и их сверстники - с юных лет опустошено и цинично. В романе Г. Манна разлагающее влияние среды кажется абсолютным и неизбежным. Его герои совершенно бессильны, а тем самым с них как будто бы снята ответственность за их деяния, Терра чувствует себя игрушкой в руках судьбы.

Роман «Голова» вызывает ассоциации и с экспрессионистскими произведениями. Экспрессионизм проявляется в экстагическо-возбужденной манере повествования, в выборе преимущественно чрезвычайных, до предела острых ситуаций, когда социальные обстоятельства и люди становятся гротескными. Нервная динамика повествования, сопоставление мира с хаосом, человеческой жизни с песчинкой, захваченной могучими стихиями, чувствуется с первых его строк. Многие сцены романа кажутся призрачными, словно воспринятыми через призму субъективного смятенного видения, лихорадочного бреда. Но Г. Манн обращается только к стилистической манере экспрессионистов. Он отвергает основные философские и художественно-познавательные принципы экспрессионизма. Писатель, в отличие от экспрессионистов, не изымает характеры из конкретной социальной ситуации, не сводит их к некоей первооснове. Наоборот, и Терра, и Мангольф, и другие герои романа всегда чуткие аккумуляторы самых различных влияний, всегда даны как порождение жестокого и безумного времени.

Роман «Серьезная жизнь» (1932) написан в годы жесточайшего кризиса Веймарской республики и экономических катастроф, потрясших Западную Европу и Америку в 1929 году. Эти катастрофы породили в Германии огромное количество романов, которые трагически констатировали бессилие человека перед лицом судьбы, его стоическое мужество в несчастьях, его способность удовлетворяться лишь минимальными крохами счастья, благополучия, теплоты, которые еще выпадали на его долю. В романе «Серьезная жизнь» Генрих Манн тоже тяготеет к созданию фантазмагорических картин. Главная героиня романа - дочь батрака Мария испытывает невероятные превратности судьбы, которые поражают своей жестокостью, бессмысленностью. В ее жизни есть что-то фатальное, неотвратимое. В детстве таким роком было море, оно постоянно ломало хижины батраков, смывало и уносило [73] детей и стариков. Затем таким же жестоким морем стало для Марии ее каждодневное бытие, роковые приливы уносили от нее мать, друзей, влюбленного в нее юношу, ребенка. И те же приливы толкали ее, независимо от ее воли, к воровству, к оскорбительным сожительством. Есть в книге яркие, порой потрясающие картины, запечатлевающие лик собственнической Германии, - такова, например, картина болезни и смерти матери Марии, надорвавшейся на бесконечной поденщине.

В годы Веймарской республики Г. Манн часто обращается к литературным раздумьям, к анализу различных художественных концепций - романтизма и реализма, натурализма и импрессионизма. Г. Манн хочет определить для себя самые плодотворные литературные традиции. Степень художественности для него находится в прямой связи с этической чуткостью и принципиальностью художника. Поэтому, отдавая должное французским реалистам - Флоберу и Золя, Стендалю и Бальзаку, - Г. Манн все же наиболее значительные слова находит для Виктора Гюго. Его статья о Викторе Гюго является самой важной в литературно-публицистическом сборнике «Дух и действие», созданном в конце 20-х годов. В этой статье Генрих Манн словно «реабилитирует» Гюго, неприемлемого для позитивистской эстетики конца века, отвергаемого Флобером и его школой, «не замеченного» немецкими коллегами Г. Манна. Золя ценен для Г. Манна своим мужеством, своей верой в человека. Г. Манн сумел увидеть общее в Гюго и Золя - этих литературных антагонистах: «они из той породы людей, которая верит в человека».

Г. Манн, естественно, обращается и к немецким литературным традициям. Первый писатель Германии для него - Гете. Небольшая статья в связи со столетием со дня смерти Гете «Гетовские торжества» - глубокое проникновение Г. Манна в подлинные масштабы гения автора «Фауста». Г. Манн видит в Гете связующее звено между торжеством человека в прошлом, в эпоху Ренессанса, и его торжеством в антибуржуазном грядущем. Писатель высказывает мысль о том, что «восемнадцатый век... еще можно отнести к Ренессансу». В этих словах критика XIX века, века буржуазного существования. Своеобразная концепция Г. Манна, пронизанная духом оптимизма, заставляла писателя видеть в Гете и Шиллере, в Генрихе IV и Гюго людей не только прошлого, но и будущего. Все формы умаления и недооценки человека казались ему лишь порождением буржуазного безвременья, коротким перерывом в Ренессансе.

В 1933 году Г. Манн покидает фашистскую Германию*. Он во главе «Союза немецких писателей», он ставит перед немецкой интеллигенцией четкую задачу - сохранить демократические силы страны, создать базу для будущей, освобожденной от фашизма Германии. Г. Манн в 30-е годы выступает как активнейший публицист. [74] Во всем мире становятся

известными его статьи «Ненависть», «День придет», «Путь немецких рабочих», «В империй банкротов», «Мужество» и многие другие. Г. Манн бичует зверства фашистов. В статьях писателя видна уверенность в обреченности фашизма.

[* Г. Манн жил в Амстердаме, Париже, Цюрихе, Праге, а потом в США.]

В публицистике Г. Манна есть, конечно, и страницы, порожденные порой ошибочным толкованием отдельных событий или сообщений из Германии, но в определении кардинальных вопросов современности писатель не ошибался. Так, в «Пути немецких рабочих» он с излишней поспешностью утверждал: «Третья империя умрет не от войны, а от революции». Но это означало лишь одно: в середине 30-х годов еще не было ясно, что борьба с тоталитаризмом почти невозможна в пределах лишь национальных рамок. Не Германии, а почти половине мира - и с величайшим трудом - удалось уничтожить фашизм.

Роман «Юность короля Генриха IV» вышел в свет в 1935 году. Он был задуман как первая часть большого исторического полотна, посвященного самому яркому периоду Возрождения во Франции - борьбе Генриха IV, первого французского короля из династии Бурбонов, за единство и мир в стране, за расцвет всех творческих сил народа. Г. Манн сумел взглянуть на трагедию своей эпохи, на судьбу Германии, оказавшейся в плену фашизма, с необычайно значительной точки зрения; ему открылась не только борьба его современников, но и противоборство сил прогресса и реакции в многовековой истории Европы. Именно поэтому образ мыслей короля XVI века, по мнению Г. Манна, в высшей степени актуален для века XX. Исторический роман для него - не мемуары и не воспроизведение исчезнувшего «аромата эпохи». История и современность для Генриха Манна - это словно единый организм: в нем пульсирует одна кровь, существуют проблемы, конфликты, проходящие через все века, хотя внешне и проявляющиеся в различных исторических масках. Фашизм для Г. Манна - не только современность, но и нечто мелькавшее во всех веках, интоксикация здорового человеческого рода, глубоко чуждая его основе. Но Г. Манн не отрицает и конкретной, локальной историчности. Его роман, раскрывающий историю в совокупности постоянных и меняющихся сторон, является одновременно и социальным анализом истории и философией истории. Весь роман - картина великого множества живительных родников гуманизма, бьющего через край, сметающего препятствия, догматические нормы, ломающего тюремные стены, сокрушающего реакционные империи, ускользающего из цепей инквизиции и иезуитов, возрождающегося из пепла Варфоломеевской ночи.

Г. Манн показывает, что во все века был очень силен и противоположный способ мышления. В «Юности короля Генриха IV» его утверждает Екатерина Медичи. Автор постоянно называет ее «дочерью менял и ростовщиков», он подчеркивает, что подобный образ мыслей связан с психологией «лавочников», с извращением [75] человеческой природы, сосредоточившейся на собственничестве. В воображении Екатерины встает мрачный мир, населенный злодеями, наполненный зверскими инстинктами, хаосом разрушения, убийствами. И в страхе перед хаосом, который, в сущности, есть измышление ее извращенной природы, она плодит действительные убийства, повсюду «возводит стены» и хочет сковать людей цепями фатальности и насилия. Неверие в людей и фатализм - вот, по мысли писателя, почва, на которой возрастают и злодеяния Екатерины Медичи, и тоталитаризм фашистов. Зависимость человека от исторических обстоятельств не исключает, как полагает Г. Манн, природную предназначенность человека добру. Социальные обстоятельства формируют человека, но это не означает, что сам «материал» человека «нейтрален», является только податливым воском для внешних сил.

Г. Манн чувствует, что человек - тонкий и чудесный продукт эволюционного развития - не может не нести в себе совершенную наследственную программу, совершенный «замысел природы». Задача исторического деятеля - сформировать такие жизненные, общественные обстоятельства, в которых полнее всего проявлялась бы человеческая одаренность. Именно поэтому деятельность короля Генриха IV победоносна, именно поэтому он торжествует над врагами. Сама природа словно поддерживает его в битвах, в романе мы видим короля и воина, и мыслителя.

Роман «Зрелость короля Генриха IV» вышел в 1938 году. Для автора важно не то, что он описывает зрелый возраст короля, для него важно подчеркнуть его эволюцию, рост мысли. «Зрелость короля Генриха IV» - это роман прежде всего философский, это мудрый взгляд художника, который словно предугадывал неизбежность беспощадной борьбы с фашизмом и неизбежность краха фашизма на основании закономерности жизни и истории. Г. Манн сумел нарисовать грандиозную динамическую картину развития Европы в столетиях, и на этом фоне фашизм выглядел неминуемо обреченной авантюрой. Король Генрих IV с самого начала

выступает в этом романе как человек глубоко уверенный в том, что истинный смысл жизни ему открыт, что начатое им дело переживет его, что лично он может погибнуть (что и случилось), но мысли, осознанные им, брошенные им в обиход европейской жизни, постоянно будут зажигать людей.

Две концепции жизни - гуманистическая и тоталитарная - противостоят друг другу в сражающихся войсках, в философских диспутах, в ухищрениях дипломатов, в различных педагогических системах, в дружеских спорах, в противоречивых поступках отдельных государственных деятелей, даже в любовных конфликтах. Генрих Манн пишет, что вероисповедания, национальная принадлежность, сословия являются чем-то внешним по отношению к характеристике места человека в истории. Поэтому король для него менее всего правитель, монарх, а скорее философ-практик. Г. Манн заставляет произнести крылатую фразу «Париж стоит [76] мессы» не короля (легенда ему приписывает эти слова), а безымянного простолюдина. Писатель показывает, что король Генрих IV отказывался от своего протестантства не в узкодинастических и даже не в национальных интересах: он был убежден, что способствует установлению гуманистического порядка в Европе, что действует «на века», что получает силу сломить гнет Рима, Испании и реакционной империи Габсбургов, сбросить каменную плиту с живого цветения жизни. Генрих IV предчувствует в романе: «Спустя столетия явится порода людей, которая будет думать и действовать как мы».

Но король еще не знает, что в бой между гуманизмом и тоталитаризмом вмешается третья, поистине страшная сила - власть денег, буржуазная стихия. И когда король обращается за ссудами к ростовщику Цамету, он даже не догадывается, что перед ним самый страшный враг его гуманистических идеалов, более страшный, чем Филипп II Испанский. Писатель предсказывает близость и объединение этих двух сил против гуманизма. И вновь ситуация XVI века у Генриха Манна словно предваряет ситуацию века XX. Ростовщик и Габсбург так же тяготели друг к другу, как финансист XX века к фашизму.

Король повсюду в своей стране насаждает ремесла, он не жалеет денег для обучения юношей мастерству. Труд для него - наиболее универсальное и наиболее доступное для каждого человека чудо жизни. Мудрый правитель должен отчетливо сознавать, что там, где труд осложнен неразумными порядками, где дела вершат не предназначенные к этим делам люди, - там катастрофически гложет нива жизни. Герои Г. Манна постоянно руководствуются древней мудростью: «Все на свете должно принадлежать тому, от кого больше толку». В этой мудрости писатель тоже черпал свою уверенность в гибели гитлеровского режима: ведь этот режим нуждался в защите со стороны целой армии фашистов, эсэсовцев, просто «благонадежных», и все они равным образом ничего не вкладывали в сокровищницу Германии, которая быстро оскудевала. И ее можно было пополнять лишь грабежом.

Либо труд, либо война - такая альтернатива стоит, по мнению Г. Манна, перед каждой нацией. Генрих IV всю жизнь провел в трудных войнах, но прекрасно знал цену мира. Его гуманизм боевой, но он считает, что меч - не универсальное средство даже в борьбе за великие цели. Г. Манн утверждает, что наступают такие моменты, когда «почва достаточно взрыхлена», когда растения привились, и с этого момента мир, естественное течение жизни сделают больше, чем оружие. И самые глубокомысленные слова короля в книге: «Знайте же, господа, волей или неволей, но я распускаю свои войска». Генрих Манн находит мудрый девиз для государственных деятелей: их задача, по его мнению, «оберегать жизнь», не загрязнять ее вечно плодоносящих источников. Масштаб исторической личности определяется, по Г. Манну, ее интеллектом. [77] Наигранной эмоциональности фашизма, аффектам, безголовому энтузиазму Г. Манн противопоставляет теорию, философию. Он знает, как легко человеческие головы заражаются безумием, и поэтому хорошо понимает, какое великое значение имеет одна - пусть даже одна! - голова, стойкая по отношению к массовому психозу. Генрих IV знает, что он воюет не только против Филиппа II и Габсбургов, но против зла и глупости, частицами которых являются и религиозный фанатизм, и трусливая тоталитарность, а в будущем - фашизм: «Ни на одной карте не указано точно, где их владения. Они там, где зло».

Волнующие страницы романа посвящены любви Генриха IV и его фаворитки «прелестной Габриэли». Любовь в сознании короля тоже неотъемлемое чудо жизни. Г. Манн показывает, как в присутствии короля расцветают близкие ему люди, как он невольно способствует совершенствованию их индивидуальности, они становятся мудрыми, бескорыстными. И Франция делается не только страной мира, но и страной любви: по всей Франции разносятся стихи о возлюбленной короля.

Столь же подробно, с таким же универсальным охватом (от влияния на судьбы поколений до интимных нюансов) рисует Г. Манн ненавистную ему реакцию. Он знает, что фашистские методы не новы, и раскрывает их исторические корни. Писатель считает, что люди XX века уже по первоначальным фашистским эксцессам могут себе представить всю грядущую опасность их для мира. Г. Манн показывает, что все могучие внешне империи, основанные на лжи, оказывались нежизнеспособными перед лицом истины, что выпадение даже единичного камешка из здания лжи неминуемо губит все здание. Оно может еще долго существовать, но связующий элемент между отдельными частями исчезает и строение обречено. Генрих Манн пытается найти основной просчет тоталитарного мышления, ложное звено, которое определяет всю цепь последующих неверных решений. Это звено открывается королю в его беседе с иезуитским пастором. Организация иезуитов породила традиции мышления, воспитания, практики, которой воспользовались и фашисты. Власть, как говорит иезуит, должна «заставить людей не думать, а слушаться»: «радостная покорность» выше свободы. Писатель считает ошибочной не только тоталитарную систему мышления, но и ироническую, скептическую настроенность умов. По его глубокому убеждению, стихия критицизма, нигилизма означает ущербное восприятие сущности жизни, неумение видеть универсальную картину мира. Эта стихия - свидетельство разрушения, начало вырождения интеллекта. Генрих IV видит в скептиках и болтунах великую опасность.

Стремление писателя говорить об общих для истории и современности проблемах иногда заставляет его «выпрямлять» характеры Генриха IV, Елизаветы Тюдор и других героев. Г. Манн верно улавливает основное содержание их мысли и деятельности, но игнорирует тот факт, что в повседневном поведении они часто [78] поддавались и своим личным эгоистическим, и - что важнее - сословным импульсам. Именно эти краски в романе затушеваны. Кроме того, острейший конфликт времени написания книги - борьба с фашизмом - накладывал своеобразный отпечаток и на исторические конфликты у Г. Манна, заставлял его игнорировать проблему собственности и те противоречия, которые были характерны для общества. Власть золота, стремление к наживе всегда отравляли умы людей. Это видел и понимал писатель. Но в романе Г. Манн лишь эпизодически останавливается на этой проблеме. Она в большей степени нашла себе место в политической публицистике писателя.

В публицистике Г. Манна 30-х годов все более значительное место занимают статьи об СССР. Генрих Манн следил за историческим опытом Советского Союза и в период Веймарской республики, и в годы создания эпопеи о Генрихе IV, и в годы второй мировой войны. Главные его статьи об СССР «Ответы в Россию», «В стране, где все иначе», «Велик образ СССР», «Социальная война», «СССР - надежда передового человечества». Г. Манн воспринимал Советский Союз в соответствии со своей исторической концепцией. В деятельности советских людей он видел продолжение лучших исторических традиций человечества. В существовании СССР, в его непримиримой позиции по отношению к фашизму писатель видел активный гуманизм, убедительный залог гибели нацистского тоталитаризма. Великий писатель убежденно предсказывал, что каждое новое поколение советских людей практически будет все более полно проникаться гуманистическими идеями. В статьях о Советском Союзе отчетливее, чем раньше, звучит мысль не только о духовных, но и о социальных, экономических предпосылках подлинного гуманизма. Эти предпосылки, по мнению художника, - в социалистических преобразованиях.

В годы войны Генрих Манн создает роман «Лидице» (1943) - книгу, в которой стремился сочетать эпическую полноту романа и наглядность, динамизм сценария. Все события предстают в книге зримо, в действиях, в сценических диалогах, в настоящем времени.

Необычный жанр книги - эксперимент писателя, стремившегося активизировать литературу. В романе изображена судьба чехословацкой деревни Лидице - один из трагических эпизодов второй мировой войны. Писатель раскрывает мужество, ум, находчивость народа, показывает, как горит земля под ногами фашистов, как любое свободное проявление воли человека, воли народа несет оккупантам презрение, ненависть, страх и возмездие. Немцы в Чехословакии чувствуют себя, словно на вулкане. Однако трагедия Лидице изображена несколько локально; в книге, в отличие от романов о Генрихе IV, не ощущается подлинных масштабов борьбы с гитлеризмом.

В США Г. Манну было тяжело и жить, и работать. Может быть, поэтому последний этап его творчества не отмечен произведениями, [79] равными «Верноподданному» или дилогии о Генрихе IV. Г. Манн написал, впрочем, очень значительную автобиографическую книгу «Обзор века» (1945) и два романа - «Дыхание» (1949) и «Прием в свете» (1950).

После создания Германской Демократической Республики Генрих Манн получил предложение вернуться на родину. Он с радостью принял это предложение, и только резко ухудшившееся здоровье и внезапная смерть помешали ему осуществить его.

ТОМАС МАНН

(1875-1955)

Творчество Томаса Манна после Великой Октябрьской социалистической революции особенно значительно. Первый роман этого периода «Волшебная гора» (1924).

«Волшебная гора» совмещает в себе черты романа философского, психологического, сатирического и в некоторой степени бытового. Т. Манн видел в нем также модернизацию педагогического и воспитательного романа и в то же время известную пародию на него. Проблематика «Волшебной горы» тесно связана с ранними произведениями Т. Манна. Писатель раскрывает антагонизм «тела и духа», жизни и созерцательного анализа, механической цивилизации и подлинной человечности. Но в «Волшебной горе» этот антагонизм гораздо полнее и четче, чем в ранних новеллах, обусловлен современной писателю буржуазной действительностью, экономической основой буржуазного существования, политической реакционностью его столпов. «Душою его (буржуазного мира. - А. Ф.) являются деньги... тем самым вполне достигнуто превращение жизни в дело дьявола». Именно в «Волшебной горе» впервые у Т. Манна встречается осуждение экономической основы буржуазного мира, которое еще отчетливее зазвучит впоследствии в статьях периода эмиграции.

Томас Манн показывает безжизненность современного буржуазного духа, одностороннее развитие буржуазной цивилизации. Мертворожденными, пустыми предстают в романе концепции как «духовных вождей» «Волшебной горы»-Нафты и Сеттембрини, так и начинания ее «практиков» - врачей Беренса и Кроковского. Могучий «сверхчеловек» Пеперкорн оказывается колоссом на глиняных ногах, а «бравый офицер» Иоахим погибает гораздо раньше других обитателей Волшебной горы. Индивидуальные судьбы героев Т. Манна вырастают до символов, за которыми судьба сословий, партий, философских систем.

«Волшебная гора» представляет собой своеобразную энциклопедию декаданса, идеологической болезни буржуазного общества начала XX века, и резкое осуждение его, диагноз, произнесенный знатоком истории болезни. [80]

Позитивный аспект «Волшебной горы» - в борьбе Т. Манна с релятивизмом, в его стремлении к акцентированию здорового начала жизни, стремлении к цельным и чистым, побеждающим веяние декаданса людям, в прославлении простой и полнокровной жизни, в восторженном любовании непосредственностью, чистосердечием, «парцифалевской простотой» Ганса Касторпа. И только Ганса Касторпа Т. Манн пытается вывести на прямой путь. Судьба Ганса, проблема положительного героя занимает в романе значительное место. Но Ганс Касторп - это первое, еще юмористически противоречивое воплощение манновского представления о духовно здоровой и гармоничной личности.

Система художественно-изобразительных средств в романе неповторима и своеобразна, обогащена литературными реминисценциями, и ассоциациями. Образный язык, язык иносказаний, идентичен философскому анализу - и в этом своеобразии «Волшебной горы». Так, отвергая чуждые ему системы мышления, свойственные современному буржуазному обществу, Т. Манн находит характерные аналогии. Концепция либерализма, например, предстает в романе как картина итальянского сада с обманчивыми миражами, тоталитаризм - как безжизненное ледяное поле, формализм - как мертвая симметрия снежинок. Именно в «Волшебной горе» Т. Манн придает стилю многозначность, соединяет символизм с конкретностью, рельефно и живописно воплощает абстракции, находит для духовных импульсов чисто материальные эквиваленты.

Сложно отношение Т. Манна и к романтизму. Писатель противопоставляет его классическому искусству, традициям Гете и Моцарта. Романтизм в романе символизируется в облике и действиях Клавдии Шоша. Одна из центральных сцен романа - «Вальпургиева ночь»: это гимн неистовству стихий, необычному, антиобщественному. В эту ночь обитатели Берггофа сбрасывают с себя последние путы, игнорируют последние общественные нормы поведения. Клавдия Шоша формулирует свое кредо, и Ганс Касторп, как кажется на первый взгляд, его всецело принимает. Однако внутренняя композиция романа - это спор героя с сентенциями Клавдии Шоша, с романтической анархией. Ганса Касторпа не привлекает «слияние с хаосом», чувства не затмевают для него гармоничную картину жизни и не воспринимаются как антисоциальное начало. Любовь не ослепляет его, а, наоборот, делает ясновидящим, обогащает его мысли и чувства, углубляет его ощущение мира и красоты собственного существования в нем.

Красота, по Т. Манну, всегда изображается в движении, диалектике, детерминизме и динамических нюансах. Неподвижная красота мертва для художника, она лишена человеческого, эстетического начала.

Еще одна черта своеобразия романа «Волшебная гора» - это соединение традиционного и подлинно новаторского. Традиционность [81] - это продолжение и развитие художественных достижений критического реализма XIX века, это мастерство в создании пол ной иллюзии жизни, виртуозность психологического анализа, характеристичность диалогов, сознательная ориентация писателя на высшие художественные достижения реализма прошлого как в литературе, так и в смежных искусствах (в музыке, живописи). На этом традиционном пути Т. Манн неизменно продвигался дальше, достигал в ряде случаев поразительной глубины и совершенства. Так, например, он не только освоил реалистическую, толстовскую манеру изображения «потока сознания», а сумел передать этот «поток» как фантазмагорию лучезарных, но химеричных пейзажей, грезившихся замерзавшему Гансу Касторпу.

Томас Манн утверждает новое понимание красоты стиля. Она заключена для него в философской насыщенности мысли, в афористичности точного авторского комментария. Не столько чужая жизнь, жизнь персонажей, захватывает в романе, сколько побуждение к обостренному читательскому восприятию мира. Необычайное ощущение роста, прозрения собственной личности сопровождает чтение «Волшебной горы». Т. Манн строит роман таким

образом, что за хаосом первого плана, за обилием конкретных деталей читатель все время сталкивается с чем-то более важным, ощущает силу и плодотворность самой жизни, видит те пласты, где эволюция ее достигла наиболее существенных успехов. Манера мышления Ганса Касторпа, а точнее, его невосприимчивость к различным лжеучениям, осознается читателем как общечеловеческая характеристика. В плане традиционном в названии «Волшебная гора» вложена ирония: это гора запретных соблазнов, праздности, декаданса - и Ганс ее пленник. В плане новаторском «Волшебная гора» - это место, где перестают действовать буржуазные законы, где человек постигает смысл жизни, где философская мысль доходит до совершенства.

Однако Т. Манн не впадает в утопическое прекраснотушие, не утверждает какой-то автоматической неизбежности прогресса. Парадоксальный юмор романа в том, что жизнь в буржуазном мире совершенствуется не среди здоровых людей, а в туберкулезном санатории, который случай охраняет от духа торгашества. «Волшебная гора» - трагикомедия, осмеяние несостоятельности буржуазной нормы, по сравнению с которой даже болезнь становится предпочтительней.

Тетралогия «Иосиф и его братья» (1926-1943) сочетает черты реалистического исторического романа со специфическими формами мифа. Локальная среда «Волшебной горы» сменяется декорациями, которые, как и в средневековой мистере, охватывают всю человеческую судьбу - от Адама до наших дней. Т. Манн сумел осуществить грандиозный план и придать обзорность своему роману потому, что он обратился к изображению тех сторон человеческого характера, тех ситуаций, которые сохраняли относительную «стойкость» на протяжении всей истории». Т. Манн [82] исследует проблему мифа новаторски, в противоборстве как с идеалистическими, так и с натуралистическими тенденциями в решении этого вопроса.

Тетралогия «Иосиф и его братья» - пример сложного, антинатуралистического понимания детерминизма. Главный герой Иосиф изображен на традиционном для реалистической литературы социальном фоне, однако тетралогия не только социальный роман, но и миф. Герой - звено не только социально-исторического механизма, но и мифологической стихии. Каждая индивидуальность существует для писателя как в конкретном времени, так и вне времени. Чувства материнства, дружбы, любви, поиск истины - все это присуще человеку на всем обозримом течении его существования. Однако мысль о неизменности первооснов столь же ошибочна, сколь и механическое представление об их обусловленности. В основу психологического анализа тетралогии положена мысль о существовании детерминизма и для «вечных» человеческих качеств. Изменения этих качеств почти незаметны, но и они подвластны законам движения. Это движение относится прежде всего к динамике преобразований в сфере психики. Наиболее стойкие качества личности и наиболее стойкие ситуации в судьбе личности Т. Манн и называет мифом. Он пишет в «Иосифе», что жизнь человека обусловлена не только сообществом с современниками по конкретно-исторической среде, но и сообществом по мифологическому типу.

«Иосиф» построен так, что жизнь и подвиги героя изображены как вечный, вневременный миф. Во все века подлинный мужчина, молодой и благородный, берет на свои плечи ответственность за судьбы мира, за решение самых сложных задач, идет ради них на жертвы и страдания, чувствует в себе призвание умножать добро. Эти вечные качества народы мира воплотили в мифах об Адонисе и Озирисе, об Иосифе Прекрасном и Парцифале.

Используя характерный принцип «укорачивания времени», Т. Манн через индивидуальный конкретный образ Иосифа, наделенный мифологическими вневременными качествами, «просвечивает» многие эпохи. В романе даны приметы этих времен. Одновременно Иосиф живет и в век Хаммурапи - перед читателем проходят явления второго тысячелетия до нашей эры, стиль эпохи великого расцвета Вавилона, его культура, психология, экономика; и оказывается другом фараона Аменхотепа IV (1418 - ок. 1400 до н. э.), т. е. живет гораздо позднее, в эпоху великих прогрессивных преобразований в Египте. Мифологический тип, по мнению Т. Манна, не просто возникает в каждую эпоху, но и повторяет в общих чертах один и тот же путь. Вместе с тем Т. Манн, в отличие от представителей мифологической школы, выступает против фатализации мифа. Сущность замысла Т. Манна в «Иосифе» - показать не столько относительную устойчивость мифа, сколько его совершенствование.

Обращаясь к мифу, Т. Манн не отказывался от конкретно-исторического [83] анализа и не противопоставлял миф реальности. Тетралогия - это и яркий, значительный реалистический исторический роман, к моменту создания которого Т. Манн имел многолетний опыт писателя-реалиста. Иосиф нарисован новаторски. В нем узнаются характер и судьба мифического существа, но мы чувствуем в нем и современника. Глубоко современно его чувство

ответственности, его понимание прогресса, ненависть к войне и реакции, готовность возложить на себя самые сложные дела и обязательства. Последние слова Иосифа в романе - «Мы смотрим в будущее» - прозрение этого будущего. В самоотверженных борцах с фашизмом, которые взяли на себя эту самую тяжелую историческую задачу XX века, в их героическом подвиге Т. Манн видел продолжающуюся жизнь древнего мифа.

В романе «Лотта в Веймаре» (1939) главная эстетическая задача Т. Манна - выяснение природы художественного дара великого поэта, выяснение связи этого дара со всеми особенностями человеческого характера Гете. Писатель видит в Гете и неповторимо индивидуальное явление, и в то же время нечто типологическое. В романе речь идет не только о Гете, о его творчестве, но и о природе художника реалиста, о самых фундаментальных свойствах реалистического искусства. Т. Манн в композиции романа следует гетевскому принципу «метампсихозы». Каждый из последовательно появляющихся героев романа - Риммер, Лотта, Адель фон Шопенгауэр, Август, наконец, сам Гете - это новая манера мышления, новый вариант восприятия и оценки личности и творчества поэта.

В последние годы жизни писатель создает ряд крупных художественных произведений («Доктор Фаустус» - 1947, «Избранник» - 1951, «Признания авантюриста Феликса Круля» - 1954). Все эти произведения явились продолжением набросков и этюдов, начатых порой сорок лет назад («Доктор Фаустус»). Усложнился и видоизменился замысел романов. Роман «Доктор Фаустус» - это и «осадок», по словам автора, его творческих заблуждений и испытаний, и вместе с тем завещание писателя, мудрость, выкристаллизовавшаяся после «осадка».

ЭРИХ МАРИЯ РЕМАРК

(1898-1970)

Э. М. Ремарк - один из самых значительных немецких писателей XX века. Посвященные жгучим проблемам современной истории, книги писателя несли в себе ненависть к милитаризму и фашизму, к государственному устройству, которое порождает смертоубийственные боины, преступно и бесчеловечно по своей сути. Страстный антивоенный и антифашистский пафос, хотя и ослабленный индивидуалистической позицией писателя и его героев, [84] демократизм, выразившийся в глубокой симпатии к фронтовым солдатам, к тем, кто гоним и преследуем капиталистическим миром, над чьей жизнью нависла угроза смерти, вера в человека и его достоинство - все это делает лучшие произведения писателя образцами немецкой прозы XX века.

Начав как летописец и выразитель настроений «потерянного поколения», Ремарк медленно, с трудом преодолевал свойственные ему, как и писателям этой группы, пацифизм и политический нейтралитет. Его герои, беспомощно врученные миру, под мощным натиском исторических событий решались на действие антифашистское, совершаемое в одиночку, решались на сопротивление фашизму, отказ от которого был бы для них равносильным предательству. Противоречий и слабостей писателя нельзя не заметить. Беспощадный реализм

временами соседствует у Ремарка со скептицизмом, пессимизмом, следами влияния «философии жизни» (философемы о жизни как переживании, о витальных силах жизни, о боге и мире), философии культуры О. Шпенглера, стилистики буржуазной литературы, натурализма. Замалчивая реалистические, гуманистические и демократические основы творчества писателя, буржуазное литературоведение зачислило его в разряд тривиальной, развлекательной литературы, сводя к этому мировой успех его книг. Для советского литературоведения Ремарк - предмет серьезного изучения как один из значительных писателей XX столетия.

Ремарк родился в Оснабрюке в семье переплетчика. Мечтал стать сначала музыкантом, затем художником. Досрочно сдав экзамены, в 1916 году уходит на Западный фронт добровольцем, где был несколько раз ранен. После войны стал учителем в народной школе, работал бухгалтером, коммивояжером, агентом по продаже надгробных плит, органистом, журналистом. В 1934 году Ремарк, заболев, поселился в итальянской Швейцарии, где его и застают известие о захвате власти фашистами. Ремарк, книги которого запрещались и сжигались фашистами, а сам он был лишен немецкого гражданства, остается эмигрантом до последнего дня своей жизни. В 1933-1939 годах он подолгу живет в Париже, затем переселяется в США, получает в 1947 году американское гражданство, но в послевоенные годы живет большей частью в Швейцарии, посещая и ФРГ, на территории которой оказался его родной город. После продолжительной сердечной болезни умирает в больнице Локарно.

Когда в 1929 году роман «На Западном фронте без перемен» вышел отдельной книгой, имя его автора, опубликовавшего ранее несколько стихотворений и два слабых романа, оказалось в центре общественного внимания и сразу обрело мировую известность. «Он говорит за всех нас, за нас - серую скотинку, служивых лежащих в окопах, завшивевших и покрытых грязью, обстрелянных и расстрелянных, видивших войну не из генштаба, кабинета или редакции, переживавших ее как повседневность, как страшную [85] и монотонную повседневность», - писал Э. Толлер. Б. Франк увидел «счастье, целительный дар» в том, что писатель имел мужество свидетельствовать о «растоптанных и отравленных». Б. Келлерман сравнил роман с «отшлифованным зеркалом, которое ничего не утаивает». Г. Манн в докладе «Духовное положение» (1931) привел документальные свидетельства воздействия романа на различные слои общества и показал, что десятки тысяч увидели в нем подтверждение своего опыта или впервые узнали правду о том, что происходило на фронте.

Роман был резко полемичен по отношению к апологетическому изображению войны такими литераторами, как Э. Юнгер, Э. Э. Двингер, и другими, воспевавшими ее как «школу мужества» для немецкой нации с ее мировой миссией, как исходный пункт «народного обновления», которое приведет к «национально-социалистическому народному государству». И хотя Ремарк, в отличие от А. Барбюса, И. Бехера, А. Цвейга, Л. Ренна, не сумел раскрыть первопричин империалистической войны, одним показом разрушительного характера войны он противостоял ее фашистскому прославлению, дал ответ на вопрос о значении мировой войны для судеб Германии, ее дальнейшего развития.

Это роман о поколении восемнадцатилетних юношей, посланных со школьной скамьи в огонь войны, в котором сгорели их иллюзии. Опыт одного из представителей этого «потерянного поколения» - Пауля Боймера, от имени которого написан роман, включал в себя опыт миллионов простых солдат. Ремарк осудил войну с точки зрения трудящегося человека, и именно это вызывало бешенство реакции. Рекрутство, ожидание первого боя, газовые атаки, ураганный огонь, рукопашные бои, получение почты, отпуск, краткое счастье любви, посещение товарищей в лазарете и пребывание в нем, ранения, смерти... Ремарк показывает войну в ее повседневности, превращающей людей в «людей-зверей», в бесчувственных мертвецов, которые еще могут бегать и убивать». С пацифистских позиций осуждает писатель империалистическую войну, явившую высшую меру презрения к человеческой жизни, нанесшей неизмеримый урон человечности, приучившей человека быть равнодушным ко всему, привыкнуть к тому, к чему человек не должен привыкать, - к противоестественной смерти в расцвете сил.

Но война не убила в простом человеке его готовность помочь, доверие, самоотверженность, добро, чувства товарищества. Писатель показывает пробуждение простейших форм солидарности в отношении к французским солдатам, русским военнопленным. Пробуждение их социального сознания не приводит их к ясному социальному действию. Герои романа знают, что после войны начнется «борьба на жизнь и на смерть». Но вопрос: «Против кого, против кого?» - остается без ответа. Солдат Пауль Боймер погибает тихим октябрьским днем 1918 года, за несколько дней до перемирия, когда военные сводки сообщали: «На Западном фронте [86] без перемен», умирает с таким выражением лица, «будто он почти был доволен, что это так произошло».

После выхода романа в свет Ремарк стал объектом шельмований со стороны милитаристов и фашистов, из него сделали, по словам публициста К. Оссецкого, «плакатное чудовище». Утверждалось, что он как личность не существует, что он никогда не бывал на фронте или что он не солдат, но лейтенант-аристократ, орденноносец, что он похитил рукопись мертвого товарища и т. п. Его называли «не-немцем», «отравителем духа немецкого народа», «инструментом красного Интернационала». Фашисты во главе с Геббельсом добились запрещения демонстрации американского фильма, снятого по роману Ремарка.

Роман «Возвращение» (1931) раскрывает историю распада фронтового товарищества. После последних оборонительных боев разбитое немецкое войско возвращается в Германию, потрясенную Ноябрьской революцией. И еще более запутанной и непроницаемой, чем война, предстает перед героями Ремарка, разочарованными результатами буржуазно-демократической революции, не нашедшими путей к активному революционному действию, послевоенная действительность. В тюрьме оказывается солдат, крестьянин Бетке, стреляющий в нарушившую верность жену. Кончают жизнь самоубийством лейтенант Брейер из-за болезни, полученной на фронте, Рае, пытающийся обрести утраченное солдатское братство во Фрейкоре, где он принимает участие в расстреле бывших товарищей. Другие фронтовики приспособляются, перерождаются в дельцов-спекулянтов. Рассказчик Эрнст Биркхольц, становящийся учителем в маленькой деревушке, видит, что молодежь по-прежнему воспитывается в милитаристском духе. Страх перед существованием, отчаяние, переживаемое ремарковскими героями, отразили настроения широких слоев населения Германии в годы мирового экономического кризиса.

И горьким пророчеством звучат слова Биркхольца о том, что фронтовые товарищи «когда-нибудь будут снова маршировать плечом к плечу, проклиная, покоряясь, но все вместе».

В «Трех товарищах» (1938) Ремарк, с большой силой выразивший тоску по истинно человеческой общности, показал, сколь иллюзорно воспетое им товарищество как форма защиты от общества. Три фронтовых друга, Роберт Локамп, Отто Кестер и Готфрид Ленц, владельцы мастерской по ремонту автомобилей, пытаются совместно справиться с тяготами жизни времен экономического кризиса. Ленц после посещения политического собрания застрелен противником. Друзья мстят за него убийце. Умирает от неизлечимой болезни, полученной в голодные годы, Пат, чья любовь озарила жизнь Робби, и в жизни его, без цели и пути, остается одно лишь отчаяние. Дружба и любовь бессильны перед смертью, истоки которой в социальных бедствиях общества. [87]

События второй мировой войны заставили Ремарка оставить позиции аполитизма. Антифашистская тема впервые входит в его творчество в романе «Возлюби ближнего своего» (1941). Это произведение открывает ряд романов, посвященных судьбам немецких эмигрантов, их «хождению по мукам» по странам Европы, правительства которых вкуче с Лигой Наций проводили по отношению к фашистской Германии политику преступного нейтралитета. Австрия, Чехословакия, Швейцария, Франция, Португалия - этапы пути эмигрантов, запечатленные в романах «Триумфальная арка» (1946), «Ночь в Лиссабоне» (1963), приведшие тех, кому повезло, за океан, в США («Тени в раю»-1971). Аресты, облавы"; депортации, интернирование и заключение в концлагерь, после которого их ждет выдача фашистам... Их объединяет ненависть к фашистам, которая перестает быть бессильной в тот момент, когда они преодолевают христианскую заповедь «не убий». Незаживающей раной было для Ремарка известие о том, что его сестра Элфрида в 1943 году по приговору нацистского суда как «бесчестная фанатичная пропагандистка наших военных врагов» из-за «сверх меры пылких пораженческих высказываний в адрес жен солдат» была осуждена на смертную казнь с применением топора. И писатель вновь и вновь искал для своих героев возможности антифашистского действия.

В «Триумфальной арке» изображен Париж накануне национальной катастрофы, мир, катящийся в пропасть новой мировой войны. Единственно на что еще хватает сил у эмигранта Равика, это бороться за отсрочку катастрофы, использовать свое профессиональное мастерство хирурга для спасения жизней человеческих.

Над Парижем быстро, кафе, дешевых отелей, публичных домов писатель символически возвышает Триумфальную арку и Могилу неизвестного солдата, которые напоминают Равику, что живое в человеке нельзя уничтожить. В Лувре статуя богини победы Ники Самофракийской, распростершей над миром крылья надежды, точно парит в свете прожекторов как мечта человечества о бессмертии человеческого духа. И когда Равика вместе с другими арестованными везут на грузовике во французский концлагерь, Париж, накануне вступления в него нацистов, погружается во тьму, и Триумфальной арки уже не видно.

Убеждение о том, что человек -не уничтожим «даже под варварским сапогом», Ремарк выразил еще раз в романе о нацистском концлагере «Искра жизни» (1952), построенном на документальном материале и свидетельствах очевидцев. Герой его - Фридрих Коллер, поставленный в исключительные обстоятельства, преодолевая присущие ему предрассудки, принимает участие в борьбе Соппротивления, организованной коммунистами.

Роман «Время жить и время умирать» (1954)-о второй мировой войне, это вклад писателя в дискуссию о вине и трагедии немецкого народа. В этом романе писатель достиг такого беспощадного [88] осуждения, какого его творчество до сих пор не знало. Это делает книгу значительным явлением послевоенной немецкоязычной литературы. В связи с публикацией книги разразился скандал, обнаруживший, что английское, датское и норвежское издания романа отличаются от того, что вышло в западногерманском издательстве «Киппенхойер и Витч», в котором были вычеркнуты эпизоды, рисующие чудовищность злодеяний фашистов в Советском Союзе. Роман отмечен попыткой писателя найти в немецком народе те силы, которые не смог сломить фашизм. Таков коммунист-солдат Иммерман, таков доктор Крузе, погибающий в концлагере, его дочь Элизабет, становящаяся женой солдата Эрнста Гребера. В образе Гребера писатель показал процесс пробуждения антифашистского сознания в солдате вермахта, постижения им того, в какой мере на нем «лежит вина за преступления последних десяти лет». Невольный соучастник преступлений фашизма, Гребер, убив гестаповца-палача Штейнбрэннера, освобождает приведенных на расстрел русских партизан, однако сам сражен пулей одного из них. Таков суровый приговор и возмездие истории.

Особое значение романа «Черный обелиск» (1956) в том, что впервые в творчество писателя мощно вторгается трагикомическое, гротескно-сатирическое начало. Изображая Германию 1923 года времен инфляции, зыбкости устоев существующего общественного порядка, мастерски запечатлевая социальную психологию различных слоев общества и в особенности мелкого буржуа, озверевших собственников, становящихся питательной средой фашизма, Ремарк дает широкую картину наступления на немецкий народ сил милитаризма, фашизма и реакции в 20-е годы. Аналогичные процессы видит он и в западно-германской действительности 50-х годов. Мир, в котором на полную мощь работают лаборатории и фабрики над изобретением оружия, с помощью которого может быть взорван земной шар, кажется писателю снова озаренным бледными огнями Апокалипсиса. Рисуя в эпилоге судьбы героев романа после второй мировой войны, писатель показывает, что те, кто не принимал фашизм, или погиб, или влачит жалкое существование, в то время как пособники фашизма процветают в ФРГ. Мрачная тень бесславного прошлого Германии, символизированного в образе черного обелиска- уродливо-безобразного монумента, полученного в наследие от кайзеровских времен, нависла и над современной Западной Германией. Тема безумного, бесчеловечного и преступного мира, породившего две мировые войны, фашизм, бесчисленные человеческие страдания и несчастья, находит выражение в образе сумасшедшего дома. Герои романа -Людвиг Бодмер и Георг Кроль, не приемлющие фашизм и милитаризм, не видят, как и автор, революционных сил нации, боровшихся с ними. Это придает роману пессимистическое звучание, в нем заметен отпечаток натуралистической эстетизации низменных сторон жизни [89] в большей мере, чем в других романах писателя. Однако эти особенности не отменяют главного в романе - суровой реалистической сатиры в адрес капиталистической Германии прошлого и настоящего.

Посмертно опубликованный роман «Тени в раю» (1971)- последний расчет Ремарка с капиталистическим миром. Роман рисует безотрадную участь тех, кто смог добраться до «земли обетованной», США - «рая» для немцев-эмигрантов. В них жива память о нацистском терроре, живы страдания от разрыва с родиной. Благополучие еще больше оттеняет трагизм эмигрантского существования, лишено цели и веры. Большинство из них, вынесших лишения и удары судьбы, крушение иллюзий, ждет безвыходное отчаяние, гибель, смерть, самоубийство. Многим из них не суждено вернуться на родину, а тех, кому это удастся, как Роберту Россу, ожидает горечь разочарования от встречи с чужим, безличным миром, «тайной завистью и трусостью». И иллюзий в отношении политического будущего Западной Германии они не питают. Сохраняя уважение к американскому народу, Ремарк критичен в изображении страны «неограниченных возможностей» с ее духом бизнеса, отравившего все сферы жизни - от политики до искусства. Это страна, где «мировые катастрофы переводятся в дебет и кредит», где и после войны рассчитывают использовать «Германию против России». С возмущением рисует писатель культивируемое Голливудом легковесное отношение к фашизму, непонимание истинного характера мировой войны и трагедии, переживаемой человечеством. Роман отмечен прозрением Росса, что капиталистический мир с фашизмом и без фашизма равно бесчеловечен в своей сущности.

ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР

(1884-1958)

Лион Фейхтвангер - выдающийся представитель художественно-философского мышления, восходящего к классической немецкой культуре XVIII века. По его признанию, он писал свои «романы в защиту разума, против глупости и насилия, против того явления, которое Маркс называл погружением в безысторичность». Писатель ясного и острого интеллекта, стремившийся увидеть движущие силы и перспективы развития истории, Фейхтвангер внес большой вклад в развитие немецкого романа. Он прошел «тяжелый путь познания» от аполитичного эстета, человека, как он сам писал о себе, «в основном созерцательного, ни к чему другому не стремившегося, как жить в спокойствии, читать и писать», до борца-антифашиста, непоколебимого в своей симпатии к миру социализма.

Первая мировая война для Фейхтвангера, вступившего в литературу в начале века в качестве драматурга и театрального [90] критика, по его словам, расширила его кругозор, избавила «от чрезмерно высокой оценки формально-эстетического элемента, нюанса и научила смотреть в корень». События Ноябрьской революции в Германии пробудили внимание писателя к проблемам мировоззрения человека в периоды смены исторических эпох. Это отразилось в «драматическом» романе «1918 год» (1920). Герой его писатель Томас Вендт становится вождем народной революции, но в условиях крайней остроты и непримиримости классово-борьбы, стремясь ее «очеловечить», устранившись от применения революционного насилия против реакции, переживая крах утопических надежд на обновление человечества, терпит поражение.

Первые исторические романы, принесшие Фейхтвангеру мировой успех, - «Безобразная герцогиня» (1923), «Еврей Зюс» (1925)-призваны были запечатлеть в судьбах их героев, прошедших 'путь жестокой борьбы, поражения и разочарования, параболу того пути, по которому, в представлении романиста, идет человечество-«от деяния к недеянию, от действия к размышлению, от европейского к индийскому мировоззрению». Такая постановка вопроса возникла в русле растущего в среде европейских писателей (Г. Гессе, А. Дёблин, Р. Роллан, Л. Хирн и др.) интереса к восточной философии и Литературе, пробужденного началом национально-освободительной борьбы в Азии, в ходе которой европейцы стали интенсивнее познавать тысячелетние традиции ее культуры. Подобно тому как социалистическая революция в России объективно разрушила утопические представления о патриархальной Руси, о духовно-едином существовании русского народа, сложившиеся у такого современника Фейхтвангера, как Р. М. Рильке, так и взлет революционных движений в Азии разрушал представления о восточной пассивности и созерцательности, однако оба писателя продолжали придерживаться своих убеждений. У Фейхтвангера они вытекали из концепции истории, выраженной в речи «О смысле и бессмыслице исторического романа», произнесенной на Международном конгрессе писателей в 1935 году.

В 20-30-е годы история была для писателя средством, а не объектом изображения, поскольку он отрицал ее как процесс объективного развития. Он разделял воззрение на «неизменяемость внутренней сущности человека в течение тысячелетий» и на историю как вечное повторение и возвращение сходного, воззрение, выраженное А. Шопенгауэром и Ф. Ницше. Фейхтвангер видел в истории извечную «борьбу, которую ведет крошечное меньшинство, желающее и способное мыслить, против чудовищного, накрепко спянного между собой большинства, состоящего из слепцов, которыми руководит только голый инстинкт,- слепцов, которые вообще не способны мыслить». В романах писателя менялись эпохи и времена, страны, но не менялась модель истории. Вместо народа изображалась толпа, слепая, неразумная, истребляющая и истребляемая. Над ней возвышались те, кто намного [91] опередил свое время, в то время как за кулисами истории действовали карьеристы-властолюбцы.

Фейхтвангер неустанно полемически подчеркивал, что он изображает историю не ради ее самой, но только ради современности. Недаром Г. Манн назвал его «историком, но историком современности». История для него - источник извлечения аналогий с современностью. Модернизация речи персонажей и повествователя (так, древние евреи говорят у него на баварском диалекте, в речевую и повествовательную сферы вводятся современные политические термины) служила целям создания злободневных ассоциаций. Эта модернизация истории, вызывающая и в наши дни то положительную, то резко отрицательную оценку, была обусловлена временем. Писатель приводил в качестве примера Гомера, Шекспира, Шиллера, дававших вольную художественную интерпретацию традиционных фактов. Кто важнее - Клио или Каллиопа? Описание истории или повествовательное творчество? Гомер или Геродот? Ссылаясь на «Поэтику» Аристотеля, он напоминал, что Клио тоже муза, приводя утверждение древнегреческого мыслителя: «Художественное изображение истории более научно и более верно, чем точное историческое описание. Поэтическое искусство проникает в самую суть дела, в то время как точный отчет дает только перечень подробностей». К началу 20-х годов исторический роман, к которому немецкие писатели обращались редко (в XIX веке романтики Л. Тик, Л. А. фон Арним, В. Гауф, реалист К. Ф. Мейер), был жанром развлекательной беллетристики, в котором, по свидетельству писателя, царили «приключения, интриги, костюмы, аляповатые кричащие краски, патетическая болтовня, этакая смесь из политики и любви, безответственное низведение грандиозных событий до мелких личных страстей». Фейхтвангер был одним из тех, кто вернул достоинство этому жанру, раскрыл богатство его возможностей. Шедший в литературах стран немецкого языка интенсивный процесс интеллектуализации прозы, представленный Т. Манном, Г. Манном, Г. Гессе, Р. Музилом, Г. Брохом, затронул и жанр романа о современной и прошлой истории, разрабатываемый Фейхтвангером. В его романах герои предстают как выразители мировоззренческих принципов - разума и варварства, рационализма и иррационализма, действия и размышления, национализма и мирового гражданства, фашизма и гуманизма - в напряженных ситуациях борьбы. Стремясь сделать роман воинствующе

гуманистическим, актуально полемическим, политическим оружием в ситуации антифашистской борьбы, Фейхтвангер прибегал как к модернизации истории, так и к историзации современности. Принцип исторических параллелей становится определяющим для немецкоязычного антифашистского романа 30- 40-х годов.

В сравнении с первыми двумя историческими романами, трилогия об историке Иосифе Флавии - «Иудейская война» (1932), [92] «Сыновья» (1935), «День грядет» (1942)-отмечена новым взглядом на роль личности в историческом процессе. В пору, когда Гитлер возвещал о тысячелетнем царстве, а Муссолини о воскрешении духа Рима, Фейхтвангер изобразил закат римской империи как предостерегающий пример. Первоначально он хотел противопоставить шовинизму идею связующего народы «мирового гражданства» как гуманистического царства духа. и разума, как синтеза западного и восточного мировоззрений. Ссылаясь на «просвещенный космополитический восемнадцатый век», на суждения Лессинга и Вольтера, не замечая их исторической обусловленности, писатель создавал утопию, которую он, как и его современники Т. Манн (статья «Космополитизм», 1925) и Г. Манн («Исповедание национального», 1933), не мог исторически конкретизировать. Идея синтеза «мирового гражданства» и «национализма» казалась писателю перспективной для будущего человечества. Но писатель далеко не всегда обнажал классовую сущность рассматриваемых явлений. Этого не делало и его понятие мирового гражданства. Со второй части трилогии писатель, однако, начинал рассматривать национально-освободительную борьбу как часть социального освобождения. И его герой Иосиф Флавий постигал, что мыслитель не должен стоять над народом, но должен быть вместе с ним. Отказавшись от идеи космополитизма, оставив Рим, он становится защитником своего народа, жертвуя для него своей жизнью.

Романом «Лже-Нерон» (1936) Фейхтвангер открывал новую тенденцию в антифашистском историческом романе - он делал его не только политическим романом, романом-памфлетом, но и романом-прогнозом, в котором не завершённые в современности процессы прослеживались в их развитии и исходе на примере прошлого. В романе о чудовищном возвышении и постыдной кончине «трехглавого адского пса» Теренция-Нерона, Кнопса и Требона (Гитлера, Геббельса и Геринга) писатель показал всю меру подлости, все виды предательства, мести, выразившиеся в заговорах, интригах, дипломатии узурпаторской власти, обрушившей на человечество неисчислимыя беды, выразил уверенность в неизбежном крахе фашизма, хотя и не оказался свободным, как и в трилогии об Иосифе, от настроений исторического фатализма.

Романы «Успех» (1930), «Семья Опперман» (1933), «Изгнание» (1939), составившие цикл «Зал ожидания», объединяла попытка изобразить мировоззренческую и политическую позицию гуманистической буржуазной интеллигенции в период между мировыми войнами. Название цикла предстает символом исторически переломного времени, наполненного ожиданиями, борьбой, надеждами, - ведь «поезд, которого давно ждешь, должен в конце концов прийти».

Для романа «Успех» характерно стремление автора зафиксировать «бесконечное многообразие мира в его одновременности» с помощью метода монтажа, сочетающего широкое и разветвленное [93] действие с мировоззренческими дискуссиями персонажей, пронизанные иронией статистические сведения с эссеистским комментарием. На примере Баварии 1918-1923 годов, увиденной из перспективы 2000 года, Фейхтвангер запечатлел тот момент в истории Европы, когда буржуазия во имя спасения капитала стала переходить к открытым формам террористической диктатуры. На суд выведены буржуазная политика, экономика, юстиция, показано, как рейхсвер, индустрия, чьи представители предпочитали находиться за кулисами событий, при поддержке доллара, стали крестными отцами фашизма, используя его для давления на республиканское правительство, но прежде всего для запугивания «красных». Писатель показывает нацистское движение от его зарождения до Мюнхенского путча, опору этого движения - деморализованные средние слои, ощутившие угрозу своему существованию, нацистскую партию с ее «трехступенчатой структурой: главари, серая партийная масса и закулисные руководители», В сатирическом изображении писателя «истинные немцы», т. е. фашисты, находятся духовно на ступени развития первобытного общества. Этому возврату к варварству противостоят мужество, разум тех, кто вступает в борьбу с ним. Роль и значение рабочего класса в романе едва затронуты. Фейхтвангер запечатлевает процесс политизации интеллигенции, приходящей к исторически активному действию. Тенденция к революционному изменению действительности входит в роман в главе «Броненосец «Орлов». В споры о переустройстве мира, которые ведут герои, писатель включает марксизм, однако считает, что средством изменения мира должно быть не революционное насилие, а слово.

Стремлением дать убедительный ответ на вызов, брошенный человечеству фашизмом, отмечены также романы «Семья Опперман» и «Изгнание». Как в начале, так и в конце почти четырехсотлетней истории семьи Фейхтвангеров был погром. В середине XVI века евреи были

изгнаны из городка Фейхтвангерн в баварскую Франконию. В годы гитлеризма сестра и близкие родственники писателя погибли в фашистских лагерях уничтожения, остальные эмигрировали, рассеявшись по всему свету. Задолго до того, как это произошло, романист рассказал об истории заката семьи Опперман, оставив впечатляющее литературное свидетельство о фашистских злодеяниях. На судьбе семьи Опперман он показал трагедию аполитичной либеральной буржуазии, отрыв политики от культуры как роковую слабость буржуазного гуманизма, рост гражданского самосознания художника, преодолевающего изоляцию от народа.

Посещение Советского Союза помогло Фейхтвангеру увидеть перспективу развития человечества. Его книга «Москва, 1937», вызвавшая горячий интерес, споры, а также травлю писателя, действовала как противовес книге А. Жида, который, исходя из буржуазных представлений о советской действительности, сформулировал лозунги антисоветских кампаний последующих [91] десятилетий. Б. Брехт оценил книгу Фейхтвангера - этот «небольшой репортаж в стиле Тацита» - как «маленькое чудо», как «особое творческое достижение». «Как редко знаток древних культур способен оценить культуру новую! Для этого нужна была немалая смелость-не только интеллектуальная, а это тоже редкое качество в нашей литературе».

Переход Фейхтвангера на новые позиции ощутим уже в романе «Изгнание». Эмиграция, в которой многие терпят поражение и отчаиваются, ведя ежедневную борьбу за существование, становится суровой школой жизни для буржуазных интеллигентов, Музыкант Зепп Траутвейн, против воли втянутый в борьбу, начинает видеть в искусстве оружие борьбы, побеждает отчаяние, действуя как публицист против фашизма, против союза немецкой и французской реакции. Роман пронизывает мысль о «другой-» Германии, уверенность, что она будет реальностью. Советские люди прославлены здесь как первые люди «третьего тысячелетия». Социализм достижим и в Германии благодаря общему фронту борьбы всех антифашистов в стране и вне ее. Писатель уверен - Зепп Траутвейн и его сын - коммунист Ганс будут жить в социалистической Германии.

В послевоенный период творчество Фейхтвангера достигает идейно-художественной вершины. На материале Французской буржуазной революции конца XVIII века он стремится открыть диалектику смены эпох. Итоговый взгляд на художественное изображение истории писатель выразил в эссе «Дом Дездемоны, или Величие и границы исторической поэзии», над которым он работал в последние два года жизни. Назвав исторический роман «законным наследником великого эпоса», он подчеркнул непреходящее значение опыта В. Скотта, который «изображает историю так, что ее непрерывный поток становится ощутимым вплоть до современности и устремлен в будущее». Именно теперь писатель смог найти в истории «не пепел, но пламя» - связь прошлого, современности и будущего, которая виделась ему проходящей через три века - от Великой Французской революции через Парижскую Коммуну к Октябрьской социалистической революции. На таком уровне углубленного историзма отпадает необходимость в костюмировании современности: ассоциации с ней, распространяясь не на события и исторические личности, а на движущие силы истории, становятся более художественно тонкими. Историческая школа, к которой теперь причисляет себя писатель, связана с именами Гегеля и Маркса: «История, прошлая и та, что вокруг нас, остается непостижимой без ключа Карла Маркса».

В романе «Лисы в винограднике» (1947), действие которого происходит в предреволюционной Франции на рубеже 70-80-х годов XVIII века писатель хотел показать в духе гегелевской формулы о «хитрости разума», что «заставило так много разных людей и групп сознательно, бессознательно и даже против своей [95] воли содействовать прогрессу». Бомарше и Людовик XVI, Франклин и Мария; Антуанетта, эмиссары американского конгресса и даже придворные паразиты - все они содействуют движению за американскую независимость и подготавливают тем самым исторический переворот в Европе - революцию 1789 года, ибо историческая необходимость осуществляется на обходных путях как победа над цепью случайностей.

Роман «Мудрость чудака, или Смерть и преображение Жан-Жака Руссо» (1952) впервые в творчестве Фейхтвангера запечатлевает непосредственные события революции, героизм народа, творящего историю. Писателя интересует, как совершается переход от революционной теории к практике, как идея становится материальной силой, овладевая массами. Показав компромиссы частной жизни Руссо, которой он беспомощно вручен, писатель видит величие и чистоту его идей, его гениальность в предвидении истории. Именно Жаны и Жаки проявляют себя настоящими наследниками Жан-Жака. Мартин Катру, плебей из деревни Эрменонвиль,-якобинец; подобно Робеспьеру, он в радикальности своих требований выходит за пределы буржуазной революции, которая терпит вскоре поражение. Изображая судьбу дворянина Фернана, переходящего на сторону революции, переживающего ряд испытаний, писатель

проводил мысль о том, что единство с народом осуществляется полностью лишь в общем революционном действии с ним.

Роман «Гойя, или Тяжкий путь познания» (1952) - «мрачно-блистательное гигантское полотно» (Т. Манн), рисующее на фоне исторических процессов времени - борьбы испанской монархии против революционной Франции, растущей оппозиции феодальной реакции, усиления инквизиции, развития Европы в период термидорианского перерождения революции - историю рождения великого художника в сопротивлении умирающему миру, под влиянием революции и народа. В задуманном, но не осуществленном втором томе художник должен был участвовать в революционных событиях после 1808 года, пережить ужасы войны, оказаться в изгнании. Гойя познает, что «художественное дарование в единстве с политической страстью могло достичь самого высокого, чего может достичь человек». Жизненная сила, цельность, негибкость, неистовство страстей, независимый нрав Гойи, «махо», «крестьянского парня из Арагона», его художественный гений противостоят придворному миру, ведут к разрыву с ним, к возвращению к народу. Как художник, он становится представителем испанского народа, символом революционного искусства:

Но могла ли называться

Эта живопись крамольной?

Содержался ли в ней вызов

Алтарю и трону? Тщетно

Было здесь искать прямое

Возмущение. Но эти [96]

Небольшие зарисовки

Были громче прокламаций,

Пострашней, чем речь трибуна.

(Перевод Л. Гинзбурга)

«Испанская баллада» (1955) и «Иеффай и его дочь» (1957) - два последних романа писателя - отмечены стремлением к синтезу всех прежних историко-философских проблем ради постановки вопроса о существовании народов и человечества, поставленного перед угрозой уничтожения; их пронизывает убеждение, что «прогресс может быть достигнут лишь благодаря совместному мирному труду всех народов».

ИОГАННЕС РОБЕРТ БЕХЕР

(1891-1958)

И. Р. Бехер - крупнейший немецкий поэт XX века, прозаик и драматург, философ и теоретик литературы, страстный публицист, общественный и государственный деятель. Его творчество неразрывно связано с революционной и антифашистской борьбой рабочего класса и компартии Германии, с утверждением ГДР.

И. Бехер родился в 1891 году в Мюнхене. Его отец был прокурором, преданным слугой кайзеровской Германии. В душной атмосфере отцовского дома (описанной им в романе «Прощание») Бехер рано начал понимать царящую в мире социальную несправедливость. Он порывает со своей семьей, становится поэтом-бунтарем, протестующим против гнета капиталистической действительности. Поэт примыкает к левому крылу экспрессионизма. В 1914 году И. Бехер опубликовал двухтомный сборник «Распад и триумф» (стихи и проза). Он протестует против уродства и антигуманизма буржуазной цивилизации, нищеты, социального угнетения и унижения человека. Поэт еще не понимает классовой, социальной основы общественного зла, в его стихах - взрыв бунтующих человеческих чувств, возмущение оскорбленных и униженных людей.

В годы первой мировой войны И. Бехер выступил ее активным противником. В сборниках «К Европе» (1916), «Песнь против современности» (1918) звучит резкий протест против милитаризма, ужасов истребительной войны, призыв к народам Европы покончить с ней. По-прежнему разрабатывается и характерный для левых экспрессионистов мотив единения людей, их дружбы, любви и братства. Его антивоенные произведения, к которым примыкает и прозаическое обращение «К солдатам социалистической армии», содержащее призыв к борьбе за освобождение угнетенных, запрещается полицейской цензурой.

В 1917 году И. Бехер стал членом «Союза Спартака» и с момента образования компартии вступает в ее ряды, избирается [97] членом ЦК, сближается с вождями Коммунистической партии Германии. Внимание И. Бехера привлекают революционные события в России и деятельность В. И. Ленина. Поэт создает сборник революционных стихов, посвященный «Р. Люксембург, К. Либкнехту и революционному пролетариату». В нем было напечатано и знаменитое «Привет немецкого поэта Российской Советской Федеративной Республике», которое начиналось словами: «С Востока льется свет!..» Оно стало одним из самых первых откликов из-за рубежа на революционные и социалистические преобразования в России. И. Бехер становится верным и стойким другом Советской России. Он внимательно следит за ее успехами, переводит на немецкий язык стихи В. Маяковского и Д. Бедного. В классовой борьбе крепнет политическое сознание И. Бехера, его поэтический талант, растет реализм его произведений. Из его стихов исчезает абстрактность, фраза становится проще, мелодичнее, поэт стремится, чтобы его произведения стали доступны широким массам народа.

Становление И. Бехера как социалистического поэта начинается с поэмы «У гроба Ленина» (1924), где скорбь мирового пролетариата о кончине великого вождя перерастает в уверенность в торжестве его дела. С 1924 года усиливается роль политической темы в произведениях И. Бехера. В романе «Люизит, или Единственно справедливая война» (1926) И. Бехер стремится привлечь внимание к подготовке новой мировой войны и ее возможным последствиям для судеб человечества, стремится раскрыть тайну зарождения всякой войны. Автор пытается показать и истоки «единственно справедливой войны» - социалистической революции в Германии. Молодой герой романа отрекается от буржуазного мира и включается в революционную деятельность во имя социалистического преобразования человечества.

За антивоенные сборники «Труп на троне» (1925) и «Банкир едет по полю битвы» (1926), клеймившие империализм и президента Германии Гинденбурга, и роман «Люизит...» И. Бехер был арестован. Ему грозил суд за «государственную измену». Эта попытка реакции расправиться с революционным поэтом вызвала возмущение во всем мире. В защиту И. Бехера выступил Максим Горький. «Я призываю всех честных людей протестовать против суда над Иоганнесом Бехером, виновным единственно в том, что он честен и талантлив» - писал Горький в своем обращении. Энергичный протест прогрессивных деятелей всего мира сорвал суд, и И. Бехер снова продолжает борьбу. В это время он проявляет себя подлинным интернационалистом: в его искусстве звучит живой отклик и на стачечную борьбу английских горняков, и на произвол американской реакции, казнившей Сакко и Ванцетти, и на забастовочное движение в Европе, и на трудовые будни Советского Союза. Он восхищается героикой социалистического строительства. [98]

В следующих сборниках стихов («Голодный город»-1927, с предисловием М. Горького, «Серые колонны»-1930, и др.) поэт рассказывает о трудной жизни немецких рабочих и их мужественной борьбе против поднимающейся фашистской реакции. Он одним из первых разоблачает империалистическую сущность фашизма, обращает внимание рабочего класса на его опасность. Но в его поэтических сборниках этих лет, отмеченных высокой коммунистической идейностью, обнаруживаются серьезные эстетические просчеты: после взрывчатой экспрессивности, яркой эмоциональности поэзии 10-20-х годов И. Бехер впадает в другую крайность: в его стихах появляются сухость, обезличенность, «серость» и приглушенность индивидуальных чувств, их нивелировка. В борьбе этих противоположных художественно-

эстетических и эмоциональных начал идет развитие творчества 20-30-х годов. В 1931 году под впечатлением посещения Советского Союза И. Бехер создает поэму «Великий план», первым в зарубежной литературе воспевая величие наших пятилеток, разрабатывая тему нового человека - строителя социализма.

К началу 30-х годов И. Бехер становится видным общественным деятелем, коммунистическим депутатом рейхстага, поэтом - борцом против войны и фашизма. В 1933 году И. Бехер эмигрирует по указанию компартии. Он живет в Австрии, Швейцарии, Чехословакии, Франции, с 1935 года - в Советском Союзе, где проводит свыше 10 лет, продолжая борьбу за освобождение родины. Годы пребывания в СССР были наиболее плодотворными для политического и творческого роста поэта. Под благотворным влиянием советской литературы, советской действительности в полной мере развертывается огромный поэтический талант И. Бехера как певца родного народа. Он переживает «второе рождение» (так назван сборник стихов 1939 г.). Стремясь мобилизовать все силы на борьбу против фашизма, он обращается к лучшим демократическим и гуманистическим традициям прошлого своей нации и Европы, создает стихотворные памятники деятелям немецкой культуры (Рименшнейдеру, Грифиусу, Гриммельсхаузену, Баху, Гете, Гельдерлину и др.) и героям освободительных народных движений (Хансу Бехайму, Иосу Фрицу). И рядом с ними встают образы Данте, Сервантеса, Шекспира, Микеланджело и др.

Их пример должен вдохновлять на бой за освобождение страны и народа, за возрождение традиций национальной культуры, поэзии и философской мысли. Добиваясь выразительности, искренности и прозрачности стиха, И. Бехер обращается к классическому сонету, который надолго становится его излюбленной поэтической формой. Он не равнодушен к современным политическим событиям. В 30-е годы Бехер создает поэтический сборник «Немецкий танец смерти» (1933) и поэму «Германия» (1934), в которых разоблачает реакционные силы страны. Сборники «Человек, который всему верил» (1935), «Искатель счастья и [99] семь тягчй» (1938), «Второе рождение» (1939) и другие стала лучшими произведениями поэта этих лет.

В 1940 году выходит роман «Прощание (Первая часть немецкой трагедии)», где И. Бехер рассказывает о недавнем прошлом страны (1900-1914 г.), которое привело к мировой войне и позднее помогло утвердиться фашизму. Это и рассказ о пути поэта к революции и социализму. История духовного формирования юного героя Ханса Гастля, сына мюнхенского прокурора, развертывается на фоне жизни в Германии накануне первой мировой войны.

Тема расставания с прошлым в романе смыкается с мотивом «все должно измениться». При этом каждый герой по-своему оценивает прошлое и связывает с будущим свои надежды. В борьбе за перестройку жизни участвуют все персонажи; главным в романе является вопрос о надвигающейся войне, интересы героев романа резко противопоставлены. Правящему классу: прокурору Гастлю, майору Боннету, сыновьям дворян Феку и Фрейшлагу- война необходима. Народ, простые честные люди, неимущие и бесправные: служанка Кристина, денщик Ксавер, портной Хартингер, лесничий Зигер - войну ненавидят. При этом автор не забывает показать, что честность, порядочность, душевная чистота свойственны простым людям; лицемерие, жестокость, лживость - черты характеров высоких чиновников, потомков дворян и буржуазных дельцов. Противоборство этих двух миров и определяет судьбу героев: ведь «человек - поле битвы», сказано в романе. Выбор Ханса Гастля в пользу мира и против войны, в пользу гуманизма и против «гуннов» в немалой степени связан с теми революционными потрясениями, которые переживает мир. Их символом становится образ взбунтовавшегося военного корабля (речь идет о броненосце «Потемкин»), который постоянно возникает в сознании ищущего правду героя. В финале романа Ханс Гастль отказывается добровольно идти на фронт, порывает с семьей, со своим классом. Итак, первый выбор сделан, жребий брошен.

В 40-х годах И. Бехер ведет активную общественную деятельность, работает в национальном комитете «Свободная Германия», пишет листовки к немецким солдатам, выступает по радио и в печати, постоянно растет как поэт. В стихотворении «Благодарность друзьям в Советском Союзе» И. Бехер писал о помощи советских людей:

... Спасибо вам, что вы меня растили:

Согретый жаром вашего огня,

В своих стихах я рос день ото дня -

Так вы, друзья, свой труд в мой труд вложили.

Пер. Вл. Нейштадта

Круг тем и сюжетов произведений этого периода определяется главной целью - борьбой против фашизма. Поэт прославляет тех, кто, презирая смерть и опасности, борется в глубоком подполье, [100] зовет на борьбу народ, будит совесть и сознаний простыл людей. Ярким поэтическим памятником таким людям является знаменитое стихотворение «Человек, который молчал» об антифашисте-подпольщике, замученном, в застенке гестапо, но не выдавшем своих товарищей. Поэт называет фашистских правителей Германии бандой убийц и палачей, заклятыми врагами народа, душителями свободы и справедливости. Поэт чувствует себя ответственным перед родиной и всем миролюбивым человечеством за позорные дела поработителей народа. Бехер не отделяет себя от своего народа, его горя и нужды, его вины. Но в стихах его живет и горечь утраты родины, тоска по ней, стремление воссоздать ее поэтический образ. Эти чувства поэта воплотились во многих поэтических циклах 30-40-х годов («В поисках Германии», «Вдали от родины» и др.). И. Бехер знает, что фашизм не в силах был всех немцев сделать убийцами и грабителями и, значит, идет борьба, есть другая Германия, народно-революционная.

Мужественная борьба антифашистов - залог освобождения и возрождения немецкого народа для мирного труда. Веру в победу поэт черпает в успехах мирного строительства Советского Союза. И когда фашистская Германия подло напала на СССР, И. Бехер приветствовал Отечественную войну нашего народа стихотворением «Священная война»:

Священна справедливая война,

И в мире высшей не было победы,

Пер. В. Левака

В трагедии «Зимняя битва», возникшей под впечатлением сражения за Москву в декабре 1941 года, И. Бехер изобразил процесс отрезвления фашистских солдат в тылу и на фронте под воздействием контрударов советских войск.

После разгрома германского фашизма Советской Армией И. Бехер одним из первых вернулся на родину, чтобы принять участие в строительстве миролюбивой демократической Германии, Основным содержанием его творчества теперь становится борьба за мир, за национальное возрождение и единство страны. Выступая на I съезде писателей ГДР в 1947 году, И. Бехер звал всех художников философов активно «... участвовать в изменении жизни...». В своих послевоенных сборниках философской лирики «Возвращение на родину» (1946) и «Народ, блуждающий во мраке» (1948) И. Бехер, потрясенный масштабами разрушений страны, много внимания уделяет анализу недавнего прошлого, поискам путей в будущее, росткам новой жизни. Поэт воспекает радости освобождения родной страны, возможность возвращения к мирному труду; он напоминает всем немцам об их ответственности за недавнее прошлое, об ответственности народов за действия своих правительств. Только в борьбе против агрессии и империализма [101] освобожденный народ сможет завоевать право на мирный труд.

В творчество И. Бехера входит новая тема - строительство новой жизни и образ нового героя - человека труда, которому предстоит спасти мир. В прекрасных, умных и сильных стихотворениях И. Бехер рассказывает о великих переменах, происходящих в жизни освобожденного народа: он стал хозяином своей судьбы, земля и заводы перешли в его руки, и вдохновенный творческий труд преображает людей, города и села.

Стихотворением «Государство» поэт приветствует создание Германской Демократической Республики как залог счастливого будущего страны, ее единства и возрождения.

Воплощение великой народной мечты о мире и единстве осуществляет рабочий класс Германии и его Социалистическая Единая партия. Им посвящает поэт свою «Кантату 1950», с ними связывает он свой поэтический путь:

Рабочий класс, с которым шел я в ногу, Меня и слово вывел на дорогу...

Тема борьбы за мир, борьбы против поджигателей новой войны становится одной из ведущих в послевоенном творчестве И. Бехера, поэт неразрывно связывает ее с борьбой за расцвет демократической Германии, с защитой успехов мирного труда. Впервые в истории страны человек труда стал ее хозяином. И поэт призывает всех честных немцев отстаивать жизнь

против смерти. В его стихах прославление созидательного труда народа естественно завершается призывом к борьбе за мир, за объединение родины. В «Немецких сонетах 1952 г.» поэт обращается к братьям на Западе с призывом к борьбе за единство Германии и за мир.

Особенно важным и большим достижением поэта стали «Национальный гимн ГДР» и сборник «Новых народных песен», посвященных борьбе за мир. Эти песни, положенные на музыку композитором Хансом Эйслером, стали достоянием широчайших слоев немецкого народа. Близкие и понятные народу по своему содержанию и форме, наполненные большим и искренним поэтическим чувством, эти песни обладают большой силой эмоционального воздействия. Наиболее яркое произведение сборника - «Весенняя песня». Рефрен последней строфы песни говорит о цели, которой поэт отдает весь свой талант и силы:

Всех подыдем, всех разбудим!

Мир - земле, свободу - людям!

Пер. Л. Гинзбурга

Среди последних произведений И. Бехера - сборники и циклы стихов «Счастье далее - сияюще близко» (1951) и «Шаг середины века» (1958), в которых поэт славит социалистическую действительность ГДР. В эти годы возникает и тетралогия - [102] «Защита поэзии» (1952), «Поэтическое вероисповедание» (1954), «Власть поэзии» (1955) и «Поэтический принцип» (1957), в которой И. Бехер выступил как глубокий и тонкий исследователь и теоретик литературы, разрабатывающий эстетические принципы гуманистической культуры и социалистического реализма.

Поэтическое творчество и общественно-политическая деятельность И. Бехера (в разные годы он был президентом «Культурбунда» и Академии искусств, министром культуры ГДР и п. р.) были отмечены Национальными премиями ГДР и Международной Ленинской премией «За укрепление мира между народами» (1952).

АННА ЗЕГЕРС

(1900-1983)

А. Зегерс - крупнейший прозаик немецкой литературы XX века; она прошла трудный и славный путь писателя и коммуниста-революционера и принадлежит к основателям нового художественного метода - социалистического реализма в современной немецкой литературе.

А. Зегерс (литературный псевдоним Нетти Радвани, урожденная Рейлинг) родилась 19 ноября 1900 года в городе Майнце на Рейне в мелкобуржуазной семье. Еще в годы учебы в университете она познакомилась с коммунистами, с теорией марксизма. Социалистическая революция 1917 года в России, революция и гражданская война в Германии обусловили формирование общественно-политических взглядов писательницы. Уже в университете она начинает принимать активное участие в рабочем движении. В 1928 году Анна Зегерс вступила в Германскую Коммунистическую партию.

В первой повести «Восстание рыбаков» (1928) А. Зегерс рассказывает о борьбе рыбаков одного из поселков глухого северного побережья за улучшение условий жизни и работы. Восстание подавлено войсками, но в стачке, начавшейся за «3/5 пая и 7 пфеннигов за кило рыбы и новые тарифы», рыбаки впервые почувствовали свои силы, силу коллектива, единого в своих стремлениях. Придавленный рабским подневольным трудом, человек может стать другим - свободным и гордым, утверждает писательница, и борьбу за свое освобождение он воспринимает как высшую радость жизни, он полон человеческого достоинства. В этой повести живет дух нового времени, эры революций, массовых движений угнетенных. Это движение захватило А. Зегерс. Народ становится главным героем произведений писательницы, а его освободительная борьба - их центральной темой. Но в повести выявилась и связь с экспрессионизмом: переоценка силы стихийного движения масс, стремление воссоздать мрачный эмоциональный колорит событий, чем приглушается их социальный [103] анализ, и бунтарское звучание. Позднее А. Зегерс научится более трезво и правильно оценивать освободительное движение пролетариата.

Вступление в «Союз пролетарских и революционных писателей Германии» (конец 20-х годов) и поездка в 1930 году в Советский Союз на II Международную конференцию пролетарских и революционных писателей во многом способствовали росту политической зрелости писательницы. А. Зегерс побывала на крупнейших стройках СССР, познакомилась с размахом социалистического строительства. Все увиденное произвело на нее огромное впечатление. Отныне тема Советского Союза становится неотъемлемой частью ее творчества.

В романе «Спутники» (1932), посвященном революционной борьбе пролетариата Болгарии, Италии, Венгрии и Польши, впервые возникают образы коммунистов, стоящих во главе широких масс трудящихся, выявляется и еще одна принципиальная особенность мировоззрения и творчества писательницы - ее интернационализм. В романе «Оцененная голова» (законченном в эмиграции в Париже в 1933 г.) А. Зегерс изображает немецкую действительность накануне прихода к власти фашистов. Писательница показывает, как жестоким террором и социальной демагогией фашисты утверждали свою власть и влияние в деревне. В то же время в этих произведениях она разоблачает империалистическую сущность фашизма, обращается со страстным призывом бороться против гитлеризма. В публицистике начала 30-х годов она предупреждает об угрозе новой войны, которую империалисты готовят против СССР.

Захват фашизмом власти в Германии заставляет писательницу, ставшую антифашистским борцом, эмигрировать во Францию, а в 1941 году - в Мексику. Книги А. Зегерс были в Германии сразу же запрещены и сожжены нацистами.

С 1933 года начинается новый период творчества писательницы - время беззаветной борьбы против поработителей родины. А. Зегерс участвует в подготовке антифашистских изданий, помогает переправлять в Германию нелегальную литературу, пишет роман «Путь через февраль» (1935) о героической борьбе рабочих Австрии против фашизации страны. В Париже она является одним из основателей антифашистского «Союза немецких писателей». А. Зегерс - активный участник трех международных конгрессов писателей в защиту культуры. Именно в это время А. Зегерс окончательно складывается как писатель нового типа, писатель-борец, отдающий все силы делу освобождения своего народа. Ее творчество значительно обогащается новыми художественно-образными средствами.

Стремясь наиболее глубоко и всесторонне отобразить современную действительность во всей сложности и противоречиях классовой борьбы, писательница создает многоплановый социальный [104] роман «Спасение» (1937), где она рассказывает о жизни и борьбе шахтеров в период кризиса 1929 года, накануне фашистского переворота, стремится дать ответ на вопрос, как и почему; смогли фашисты захватить власть в стране.

... Семь шахтеров, засыпанных глубоко в шахте, проявив огромную волю к жизни, мужество и стойкость, спасаются от верной гибели. Но на поверхности, куда они так стремились подняться, их настигает новая катастрофа. Жестокий экономический кризис пришел и в их край. Шахта, в которой они работали, закрыта, и семеро горняков оказываются «выброшенными на

помойку». Сильные и смелые, полные жажды труда и жизни, они оказываются в родной стране лишними людьми, обреченными на медленное умирание от голода и нужды. Эта коллизия дополняется другой, не менее значительной и выразительной. Шахтеры, проявив столько энергии, подлинного героизма, чтобы спастись из обвалившейся шахты, наверху, в социальной жизни, оказываются беспомощными, слабыми и пассивными, гибнут физически и морально. Их стремятся перетянуть к себе фашисты демагогической пропагандой, ложью, подкупом и террором. Герои романа оказываются перед проблемой: что делать? где спасение от голода, кризисов, безработицы? Может быть, у нацистов? Подлинное спасение, как показывает автор, - это путь старого Бенча. Он понял: только борьба против фашизма, против системы капитализма может принести освобождение. Только став революционером, можно стать человеком.

Одним из лучших антифашистских произведений А. Зегерс стал роман «Седьмой крест» (закончен в 1940 г.). В нём воссоздана картина жизни самых широких слоев народа в гитлеровской Германии. Тема романа определяется его посвящением: «Мертвым и живым антифашистам Германии». Несмотря на кровавый террор нацистских палачей, лучшие представители народа, прежде всего коммунисты, не покорились и продолжают борьбу.

Писательнице важно показать отношение к этой борьбе и фашизму широких народных масс, среднего немца, будь то рабочий Рёдер или старик-обойщик Меттенхаймер. А. Зегерс не боится сказать правду о своем народе. Террором, обманом и подкупом многих людей фашизм превратил в слуг, развратил, уничтожил в них лучшие человеческие чувства.

... Семеро заключенных бегут из концлагеря. Его комендант поклялся, что все они будут пойманы и распяты в лагере на крестах, в которые превратили платаны, прибыв поперечные доски. На поимку беглецов брошены полиция, гестапо, штурмовики, подростки из гитлерюгенда. Один за другим схвачены или убиты шестеро из бежавших. Спастись удалось одному, это Георг Хайслер, воспитанник старого коммуниста Валлау. Георг победил потому, что он стремился к свободе не ради того, чтобы просто выжить, а чтобы продолжать борьбу против фашизма. Познав «самое сильное на свете», «вот эту жажду справедливости», он не мыслит [105] жизни вне борьбы за освобождение родины. Как коммунист и революционер, он не может поверить, что все немцы стали фашистами или прислуживают им. Если пленник концлагеря смог пройти по стране, значит, в ней есть мужественные люди, а в народе сохранилась здоровая основа. Значит, за немцев надо бороться, их надо спасать. В каждом, с кем соприкасается коммунист Георг Хайслер, пробуждается гражданин, борец, человек. И в этом, считает А. Зегерс, и заключается великий смысл антифашистской борьбы, высокий долг подлинного революционера перед своим народом: он - носитель его живых сил, борясь всегда и при любых обстоятельствах, он не позволяет им заглохнуть, вызывает их к действию и развитию. Победа Георга, сумевшего с помощью товарищей преодолеть все преграды, эхом надежды отозвалась в сердцах заключенных. Седьмой крест остался незанятым - как символ веры, что немецкий народ никогда не покорится фашизму. Новому коменданту лагеря пришлось приказать спилить кресты. И это поражение всех нацистских палачей. Германию, народ - не распять! Такого убеждение автора романа.

В романе А. Зегерс утверждается гуманизм горьковского типа, в концепцию которого входит героическое начало: героизм - высшее проявление человечности. В самом обыкновенном человеке можно пробудить героизм - об этом свидетельствует история Пауля Рёдера. Разоблачая враждебность фашизма всему человеческому, честному и чистому, писательница показывает на примере обойщика Меттенхаймера, что в нацистской Германии право быть человеком можно отстаивать только в борьбе против фашизма.

Роман «Транзит» (1943), был написан А. Зегерс в Мексике, куда она выехала с двумя детьми, спасаясь от гитлеровского нашествия во Францию. В центре его история молодого немецкого рабочего Зайдлера, бежавшего из концлагеря во Францию. Он становится свидетелем горя и бедствий, которые несут война и фашистское нашествие мирному населению. В атмосфере «страшного суда» (как несколько иронически и грустно сказано в романе) он живет в Марселе, подавленный всем виденным и пережитым. Он решает уехать за океан вслед за любимой женщиной. Но случай помогает Зайдлеру найти свой путь в жизни. Используя документы покончившего с собой писателя Вайделя, он приходит за транзитной визой в испанское посольство и неожиданно получает отказ, потому что когда-то Вайдель разоблачил зверства испанских фашистов. Зайдлер поражен: так, значит, этот человек жив и после своей смерти, жив в памяти врагов, и по-прежнему они страшатся его настолько, что закрывают перед ним границы. Зайдлер узнает, как жил Вайдель: «Он боролся за лучшее в жизни... За каждое предложение, за каждое слово своего родного языка, чтобы его маленькие, иногда сумасшедшие рассказы были так изящны и в то же время просты, что каждый мог насладиться ими, ребенок и взрослый. И разве это не называется сделать что-то для своего народа?» [106]

Так вот почему и после смерти жив этот человек! Он всегда стремился что-то сделать для своего народа и потому однажды вступился за испанский народ. Он жив в своих творениях, посвященных борьбе за людей, против фашизма. Это открытие потрясло Зайдлера, заставило по-новому взглянуть на жизнь. Встречи с французскими патриотами, с безногим немецким антифашистом Хайнцем помогли ему принять единственное правильное решение. Он остается, чтобы вместе с французским народом участвовать в борьбе за свободу: «Я буду делить добро и зло, счастье и горе здесь с моими людьми. И, когда дело дойдет до борьбы, я вместе с Марселем возьму ружье. Если даже я погибну при этом, то, кажется мне, что меня невозможно совершенно убить. Я теперь слишком хорошо знаю страну, ее людей, ее горы и персики, и виноград. А из крови, пролитой на родной земле, всегда взойдет новый побег, как вырастают новые побеги на месте кустов и деревьев, которые пытаются корчевать». Так в романе утверждается идея единения людей в борьбе за жизнь, идея бессмертия героев освободительного движения. А. Зегерс понимает жизнь как деяние, революционную борьбу, она решительно осуждает тех, кто хотел бы остаться в стороне, приспособиться. Но жизнь можно отстоять только в борьбе с носителями смерти - в этой ведущей идее романа его высокий гуманистический пафос.

После военного разгрома Германии Советской Армии и свержением гитлеровской диктатуры начинается новый период творчества А. Зегерс, основным содержанием которого является борьба за искоренение остатков фашизма, за создание в Германии, на востоке страны, демократического строя. Весной 1947 года писательница возвращается из вынужденной эмиграции. А. Зегерс становится в это время активным участником всех послевоенных международных конгрессов в защиту мира.

Крупнейшим достижением А. Зегерс, ее вкладом в дело борьбы за демократическую Германию является роман «Мертвые остаются молодыми» (1949). Он возник из стремления изучить историю Германии за последние тридцать лет, установить причины национальной катастрофы, постигшей Германию в 1933 году. Цель А. Зегерс - на анализе прошлого показать путь в будущее, возможность создания миролюбивой Германии, способствовать воспитанию демократического сознания народа.

Свой рассказ о жизни страны за последнюю четверть века (1919-1945) А. Зегерс строит как историю борьбы двух наций в одной нации. В романе промышленникам, прусским юнкерам и военным, нацистам (Кастрициус, Клемм, фон Венцлов и фон Ли-вен) противостоит народ, простые люди, рабочие (Эрвин, Гешке, Мария и многие другие). Борьба разворачивается с первых глав романа. Клемм, Венцлов и Ливен расстреливают рабочего-коммуниста, участника революции 1918 года Эрвина. Представители правящих классов входят в историю Германии XX века палачами народа. Но они пытаются присвоить себе право представлять народ, [107] нацию. Однако Мария Гешке тоже считает, что народ - это «... и ты, и я--мы оба с тобой народ. Ну, а важные господа... те, по-моему,- нет. Их мало, и они боятся, как бы мы их не прогнали. Они-то не могут прогнать народ: нас слишком много, зато они могут натравливать одного на другого, чтобы нас стало меньше». В этой борьбе решается будущее страны. Писательница уверена, что только с победой народных масс возможно осуществление свободы и справедливости, демократическое возрождение нации. Залог этой победы в неистребимости революционных традиций, о которых говорит заглавие романа. «Мертвые остаются молодыми»-это революционеры, герои берлинских баррикад 1918- 1919 годов, отдавшие жизнь за счастье народа, за его будущее, за его лучшую жизнь. Они погибли, но их дело живет, у них есть преемники, которые продолжают борьбу. Так, живут в народе демократические и революционные традиции, они вечно «молоды» и бессмертны. В них залог возрождения нации. Ведущая роль здесь принадлежит коммунистам, единственным подлинным патриотам Германии.

Роман «Решение» (1959) возник через 12 лет после возвращения писательницы на родину. Все время она готовилась к тому, чтобы создать повествование о трудном начале новой жизни на родине после свержения нацизма и утверждения народно-демократической власти. Это десятилетие позволило ей не только осмыслить основные проблемы, которые встали перед первым социалистическим государством на немецкой земле, возможности их решения, но и продолжить традицию создания социального романа-эпопей, начатую в 30-х годах.

«Решение» - сложное многоплановое повествование, действие которого совершается в 1947-1951 гг. в Восточной и Западной Германии (которые становятся ГДР и ФРГ), в США, Франции, Мексике. В романе воссозданы образы многих героев, представляющих самые различные слои общества: рабочие, промышленники, журналисты и учителя, дети, подростки и взрослые, люди, пережившие войну и только начинающие свой путь в разрушенной Германии. Время действия произведения:-период национализации на востоке страны крупных промышленных предприятий к земельной реформы, строительства новой экономики, нового общества.

«Решение» - произведение остросоциальное, злободневное, как и почти каждое творение А. Зегерс. Она рассказывает о событиях, в которых решались судьбы страны. После 1945 года власть перешла к простым людям: это бывшие участники борьбы за республиканскую Испанию Роберт Лозе, Рихард Хаген, на их стороне и Херберт Мельцер; это и рабочие коссинского металлургического комбината, которые учатся самостоятельно управлять своим заводом, утверждать и защищать свою власть. Но с этим не могут примириться их прежние хозяева, окопавшиеся в Западной Германии. Так предстают в романе два лагеря - строителей новой [108] жизни и прежних носителей смерти и разрушения, возникает тема их непримиримой борьбы. Рассказывая о романе» А. Зегерс однажды подчеркнула, что стремилась показать, как раскол мира на два лагеря прошел через все, даже через самые интимные стороны жизни: любовь, семью, труд и профессию. И в любой сфере жизни и деятельности каждый должен однажды принять решение, «за что он, против чего он». В пользу новой жизни делают выбор герои романа из народа.

«Доверие» (1968)-роман, примыкающий к «Решению». Здесь продолжается рассказ о жизни в Коссине. В центре повествования - попытка контрреволюционного переворота в ГДР 17 июня 1953 года, через отношение к нему и выявляются социальные и; чисто человеческие качества персонажей романа. Здесь-то и выходит на первый план тема доверия. Ключ к ее пониманию надо, вероятно, искать в словах секретаря парткома завода Рихарда Хагена: «Доверять в полной мере можно только тому, что полностью понимаешь». Рабочие Коссина в трагический момент реакционного путча встают на защиту завода, потому что они поняли, что это их завод и их республика.

Наряду с романами в творчестве А. Зегерс важное место занимают и многочисленные сборники рассказов, повести и новеллы, эссе на историко-литературные и эстетические темы: «Прогулка мертвых девушек» (1946), «Мир» (1950), «Первый шаг» (1952), «Хлеб и соль» (1958), «Сила слабых» (1965), «Через океан» (1971), «Странные встречи» (1973), очерки о Л. Толстом и Достоевском. В них, как и в эпических произведениях писательницы, раскрываются широчайший культурный кругозор автора, его гуманизм, интернационализм и коммунистическая убежденность, глубокий психологизм и приверженность принципам классической литературы (прежде всего - русской) и социалистического реализма.

А. Зегерс была общественно-политическим деятелем международного масштаба, членом Всемирного Совета Мира и Комитета по Ленинским премиям. Она лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами» (1951) и Национальных премий ГДР (1951, 1959, 1971). Дважды она избиралась председателем Союза писателей ГДР (1950, 1973).

БЕРТОЛЬТ БРЕХТ

(1898-1956)

«Самый значительный немецкий драматург первой половины нашего века» - так после яростных, продолжавшихся десятилетия споров оценивают Брехта не только сторонники, но и противники его общественной позиции, его деятельности, его творчества.

Человек поразительно широкого и смелого дарования, замечательный поэт, создававший баллады, песни, притчи, прозаик, публицист [109], критик, Брехт был прежде всего драматургом и режиссером, совершившим своими пьесами и спектаклями переворот в области современной сцены.

Родившийся в Аугсбурге в семье директора фабрики, Брехт порвал со своим классом.

Избранный в 1918 году членом Аугсбургского Совета рабочих и солдатских депутатов, Брехт принимает участие в революции. «Песня солидарности», написанная Брехтом и положенная на музыку Гансом Эйслером, приобрела всемирную известность в исполнении Эрнста Буша, стала боевой песней пролетарских демонстраций и митингов:

От тиранов избавляйтесь, укрепляйте дружбы стан; час пришел,- соединяйтесь, пролетарии всех стран! Вперед, под стягом крылатым, тверже чеканьте шаг; брат должен вместе с братом, наперекор утратам, нести единства флаг!

Пер. А. Голембы.

После прихода Гитлера к власти он тотчас же покидает Германию. Его путь пролегает через Прагу и Вену, Цюрих и Париж. Странами его скитаний становятся Дания и Швеция, Финляндия и США. Член президиума Союза немецких эмигрантов, Брехт активно участвует в антифашистских изданиях, а с 1936 по 1939 год вместе с Вилли Бределем и Лионом Фейхтвангером является соиздателем выходящего в Москве литературно-художественного журнала «Дас Ворт».

Обвиненный в антиамериканской деятельности, Брехт в 1947 году подвергается допросу Комиссией Конгресса в Вашингтоне! 22 октября 1948 года, после пятнадцати лет изгнания, оказавшихся, однако, периодом высшего творческого взлета, завоевавший признание и славу художник возвращается на родину. Как пишет исследователь его творчества И. Фрадкин, для Брехта наступает «время жатвы», время сценического воплощения изданной в прежние годы драматургии.

Руководитель театра «Берлинский ансамбль», вице-президент Академии искусств ГДР, член Всемирного Совета Мира, Брехт удостоивается Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». В мае 1955 года он приезжает в Москву, где ему вручают высокую награду. До последних дней своих он ведет общественную, литературную, педагогическую, театральную деятельность. 14 августа 1956 года он умирает от инфаркта миокарда. Могила Брехта находится рядом с могилой Гегеля.

Брехт начал писать в годы первой мировой войны, когда господствующим направлением немецкого искусства стал экспрессионизм. В конце 30-х годов, включаясь в дискуссию о нем, Брехт писал, что через этот период прошло несколько поколений художников. [110]

«Это художественное направление было противоречивым, неравномерным, сумбурным (оно возвело это даже в принцип), и оно было полно протеста (главным образом, бессильного). Протест был направлен против способа художественного изображения в период, когда само изображаемое вызывало протест»*.

В годы зрелости Брехт настаивал, что никогда не принадлежал к экспрессионизму, но нет сомнений, что экспрессионизм оказался близок молодому Брехту - студенту, изучавшему естественные науки и философию, позднее - санитару военного госпиталя, ненавидевшему войну.

Ведущим жанром экспрессионизма была драма. Она восторжествовала над романом, потому что основную задачу искусства экспрессионисты видели не в объективном изображении действительности, а в выражении «динамической» воли субъекта: воли, которая должна не подчиняться окружающему миру, а, отвергнув его, создавать собственный, утверждая как высший творческий принцип - активность. «Мир существует, повторять его нет смысла», - заявлял Казимир Эдшмид.

Принцип «активности», положенный в основу эстетики экспрессионизма, в какой-то мере удовлетворял потребностям времени. Обращение участника революционных событий 1918-1919 годов к драме - самому «активному» жанру экспрессионизма - было продиктовано именно жадой активного вмешательства в жизнь. Однако уже ранние опыты Брехта подтверждают, что он вступил в полемику с экспрессионизмом и стремился выйти за его идейно-эстетические пределы.

В своей статье «О Бертольте Брехте» Л. Фейхтвангер отметил, что эти ранние опыты (пьесы «Барабанный бой в ночи», «Ваал»), написанные диким, крепким, красочным языком, не вычитанным из книг, а подслушанным из уст народных, были свободны от патетической декламации и обычных для экспрессионистской драмы признаков. В сущности, вся первая половина 20-х годов прошла для Брехта под знаком борьбы с «модой»: с формалистическими тенденциями утратившего былое бунтарство экспрессионизма, с декадентским искусством. Но для борьбы с «модой» недостаточно было одного отрицания. Необходимы были собственные позиции, своя положительная программа. Во второй половине 20-х годов Брехт разрабатывает принципы единой и цельной теории, охватывающей драматургию, режиссуру и искусство актера. Знаменательно, что разработка этих принципов совпала с пристальным изучением трудов Маркса, Энгельса, Ленина и тесным сближением Брехта с Коммунистической партией Германии.

С момента своего возникновения созданная Брехтом теория так называемого «эпического театра»** претерпела значительные изменения. И все же эти изменения не привели к отказу от основных [111] принципов теории, эпиграфом к которой могли бы служить слова самого Брехта: «Мы определяем нашу эстетику, равно как и нашу этику, потребностями борьбы».

[* Брехт Б. О литературе. М., 1977, с. 153.]

[** Этот термин впоследствии перестал удовлетворять Брехта, но не был заменен другим.]

Важнейшим из этих принципов было стремление Брехта воздействовать прежде всего на «разум», а не на «сердце» зрителя. Подчеркивая примат рационального над эмоциональным началом, Брехт исходил из того, что «пропаганда мышления всегда приносит пользу делу угнетенных, в какой бы области она ни велась». Он советовал не доверять людям, которые в какой бы то ни было степени хотят изгнать разум из художественной деятельности. Наш век, писал Брехт, - это век разума: «Мы являемся детьми эпохи науки. Наше существование в обществе и, следовательно, вся наша жизнь определяются науками в совершенно иной степени и ином объеме, чем раньше». Эта мысль тем более существенна для эстетики Брехта, что он не противопоставлял науку и искусство, а провозглашал единство их задач - «облегчать жизнь человека».

Значение идеи разума как стержня «эпического театра» становится ясным, однако, лишь в том случае, если вспомнить, какой политический смысл имела борьба Брехта за интеллектуальность искусства. Рожденная в полемике с декадентским театром, идея разума в конце 20-х годов звучала как протест против интуитивизма, против бергсонизма, фрейдизма и близких им течений. Но в 30-е годы, особенно с приходом к власти фашизма с его ставкой на темные инстинкты, идея разума приобрела значение революционного призыва к борьбе с фашистским варварством и капиталистической системой.

Логическим выводом из идеи разума, поставленной Брехтом в центр теории «эпического театра» было требование критического отношения к природе и обществу. «Критическое отношение к реке, - писал Брехт, - заключается в том, что исправляют ее русло; к плодovому дереву - в том, что ему делают прививку; к передвижению в пространстве - в том, что создают новые средства транспорта; к обществу - в том, что его преобразовывают». Важнейшим приемом, пробуждающим в зрителе это критическое отношение к миру, Брехт считал «эффект очуждения».

Именно «очуждения», а не «отчуждения», или, иначе, «остранения» (термин, введенный в 1914 г. Виктором Шкловским и обозначающий задачу художественного произведения - заставить читателя или зрителя заново увидеть предмет, явление, воспринять примелькавшееся как необычное, странное).

«Эффект очуждения» не был, таким образом, открытием Брехта. Он лежит в самой природе искусства. Но до Брехта никто не применял его столь широко, а главное, как теоретически разработанный метод построения пьес и спектаклей. Как подметил один из советских исследователей Брехта: ...«Эффект очуждения» есть частный случай реалистической

типизации; сущность явления выражена в нем в заостренном, концентрированном виде; он является [112] воплощенным отрицанием шаблона, а «также натуралистического интереса к ничем не примечательным, серым и, уже наизусть известным фактам»*.

Техникой «очуждения» в «эпическом театре» должны; владеть все: драматург, режиссер, актер. От последнего Брехт требовал не перевоплощения, а суда над героем. Задача актера не в том, чтобы, растворившись в образе, добиваться жизненности («Нельзя требовать от зрителя, чтобы он оставлял свой разум на вешалке», - говорил Брехт); вызвать критическое, активное отношение к действительности, пробудить мысль, дойти до сердца зрителя через разум - вот цель актера и «эпического театра» вообще.

Развивая эти идеи, Брехт и пришел к отрицанию - иногда слишком резкому - многих черт традиционного «аристотелевского театра». Чтобы дать представление о том, что отделяет «эпический театр» От обычного, Брехт составил сравнительный перечень их качеств.

Драматический театр	Эпический театр
представляет собой действие	представляет собой рассказ
вовлекает зрителя в действие	ставит зрителя в положение наблюдателя
изнашивает активность-зрителя	стимулирует активность зрителя
пробуждает у зрителя эмоции	заставляет зрителя принимать решения
переносит зрителя в другую обстановку	показывает зрителю другую обстановку
ставит зрителя в центр событий и заставляет его сопереживать	противопоставляет зрителя событиям и заставляет его изучать
возбуждает у зрителя интерес к развязке	возбуждает у зрителя интерес к ходу действия
обращается к чувству зрителя	обращается к разуму зрителя**

Особенности «эпического театра», конечно, не исчерпываются схемой, кстати сказать, показывающей, по словам Брехта, не «абсолютные противоположности, а лишь распределение акцентов». «Эффект очуждения» допускает, например, обращенные непосредственно в зал и не связанные с развитием сюжета песни (зонги); он предусматривает использование в пьесе хоров, чередование стихов и прозы, диалога и песни, смену оформления при открытом занавесе, применение масок и т. д.

[* Фрадкин И. Литература новой Германии. М., 1959, с. 222.]

[** Там же, с. 215.]

В последние годы жизни и особенно после смерти Брехта у нас и за рубежом не прекращается полемика о соотношении его театральной системы с учением Станиславского.

Как по своим историческим и национальным истокам, так и в зерне своем эти системы, конечно, различны, что объясняется и разностью творческих установок художников.

«Станиславский, ставя спектакль, главным образом - актер, - заметил однажды Брехт, - а я, когда ставлю спектакль, главным образом, драматург». Брехт считал, что изображение жизни в ее естественном течении и привычных формах способно внушить зрителю мысль о социальной стабильности, о том, что окружающий мир незыблем. Брехт поэтому не ставил перед собой задачу добиваться внешней достоверности. Пользуясь «эффектом очуждения», Брехт стремился выразить суть действительности, разумеется, тоже в конкретно-образном ее воплощении, но не «доподлинном», не иллюзорно-точном.

«Обычно мнение таково, - писал он, - что произведение искусства тем реалистичнее, чем легче в нем узнать реальность. Я противопоставляю этому определение, что произведение искусства тем реалистичнее, чем удобнее для познания в нем освоена реальность». Из этого отнюдь не вытекает, что в качестве теоретиков театра Станиславский и Брехт являются во всем антиподами. Между собой и Станиславский Брехт видел немало точек соприкосновения: «чувство ответственности перед обществом», «преданность правде», «изображение действительности в ее противоречиях». В методе «физических действий» Станиславского Брехт улавливал родственную

близость такому понятию «эпического театра», как «совокупность действий», обозначающему комплекс движений, жестов, мимики, которым персонажу дается социальная характеристика. В критике отмечалось, что театральная концепция Брехта ассимилировала и такие категории системы Станиславского, как «сквозное действие», «сверхзадача». Нет сомнений, что Брехт и Станиславский и в качестве теоретиков, и в качестве практиков театра - при всех отмеченных выше различиях - остаются в пределах реалистического, идейного, передового искусства.

Этот общий вывод распространяется и на полемику, возникшую в конце 30-х годов между Брехтом и крупным венгерским мыслителем Дьердем Лукачем, в ту пору политэмигрантом, работавшим в Москве.

Дьердь Лукач был убежденным сторонником искусства классического и видел высшие его свершения в творчестве Бальзака и Толстого. Глубоко уважая Лукача, Брехт вместе с тем оставался неудовлетворенным его статьями. Брехт считал, что нельзя, ориентируясь на форму одного или нескольких реалистов, провозглашать ее единственно реалистической: «Это нереалистично. Поступая так, можно договориться до того, что реалистами были либо Свифт и Аристофан, либо Бальзак и Толстой». Настаивая на многообразии реалистического стиля, Брехт ощущал опасность от попыток навязывать живому художественному процессу в известной степени умозрительные, изначально заданные установки. По его мнению, трактовка реалистического метода становится формальной и узкой, если его сопоставляют не с бурно изменяющейся действительностью, а с другим произведением, пусть даже во всех отношениях образцовым и признанным классическим.

Как же претворилась теория в драматургической практике Брехта? [114]

Пьесой, знаменующей собой переход к «эпическому театру», считают обычно «Человек есть человек» (1926). Она повествует о превращении безобидного упаковщика Гейли Гая, «человека, который не в силах сказать «нет», в винтик механизма смерти, в солдата наемной армии, готового без всяких рассуждений на убийство. Место действия - Индия, такая же условная, как обстоятельства, заставившие Гейли Гая стать убийцей. Но для Брехта дело не в натуралистической точности внешних деталей, а во внутренней логике превращения покорного обывателя в преступника. И эта логика неопровержима. Брехт доказывает, что человек, неспособный сопротивляться насилию, становится не только пассивным орудием, но и активным участником насилия.

В принесшей Брехту всемирную известность «Трехгрошовой опере» (1928) и особенно в «Трехгрошовом романе» (1934), написанном на тот же сюжет, разоблачение буржуазного строя дано с несравненно большей политической глубиной и художественным мастерством. Мысль о закономерности превращения покорного обывателя в преступника, положенная в основу пьесы «Человек есть человек», как бы продолжена в «Трехгрошовой опере», а затем развита еще дальше в романе, показывающем преступность всей системы, построенной на принципе частной собственности.

«Трехгрошова опера» Брехта представляет собой переработку пьесы английского драматурга XVIII века Гэя «Опера нищих». Сохранив имена действующих лиц и некоторые ситуации, Брехт, однако, перенес события в современную Англию. Ионафан-Иеремиа Пичем - глава фирмы, объединяющей лондонских нищих и монополично снабжающей их «средствами производства» - кульпяками, костылями и т. п. Весь Лондон, разбитый на строго определенные участки, в руках Иеремиа Пичема. Без его санкции никто и нигде не может просить милостыню: у вышколашенных калек Пичема достаточно средств проучить любого самозванца и врага фирмы.

Но не уступает Пичему и его противник, бандит Мэххит, по кличке «Нож». Менее всего похож он на патриархального разбойника с большой дороги. Мэххит возглавляет трест, служащими которого являются лондонские воры всех специальностей. В век мощных монополистических объединений и они не могут оставаться кустарями. Чтобы работать продуктивно, необходима четкая организация производственного процесса: распределение объектов, обеспечение новейшим оборудованием, инструментами, автотранспортом, складами для награбленных товаров, торговой сетью для их сбыта, покровительством полиции и т. д. Отлично решая эти сложные вопросы, Мэххит-Нож испытывает, однако, затруднения в связи с тем, что Пичем, на дочери которого он счел целесообразным жениться, не сразу оценил способности своего зятя и в первое время пытался его уничтожить. В конфликт нищего и разбойника оказались втянуты торговые фирмы, банки, правительственные чиновники, но он все же закончился достижением полного [115] родственного согласия: на коммерческой основе и организацией нового объединенного синдиката, возглавленного Мэххитом.

И пародийное название оперы и романа, и обращение к таким «нетипичным» отраслям капиталистического производства, как грабеж и нищество,- все это вариации «эффекта очуждения». В броской, парадоксальной форме читателю и зрителю преподносится истина, столь убедительная в устах Мэххита: «Что такое налет на банк по сравнению с основанием банка? Что такое... убийство человека по сравнению с использованием его как рабочей силы?»

События, происходящие в «Трехгрошовом романе», отнесены автором к началу XX столетия. Война, которую Англия вела в то время с бурами, является фоном романа. Но значение этого фона огромно. Именно война определяет и успех крупных спекуляций г-на Пичема, и дневную выручку нищих, приноравливающих к известиям с фронта свои «травмы», одеяние и текст обращений; отзвуком боев, идущих в Африке, оказывается схватка докеров с ветеранами. Словом, все происходящее в романе освещено кровавым, но еще далеким заревом войны.

В 30-х годах оно вновь охватило горизонт. Очаги пожара появлялись один за другим: Маньчжурия, Абиссиния, Испания... Разгорался огонь второй мировой войны. Она вторглась и в драматургию Брехта. В частности, теме войны посвящена пьеса «Мамаша Кураж и ее дети» (1939) -высшее творческое достижение Брехта тех лет.

В этой пьесе Брехт обратился к эпохе Тридцатилетней войны, видя в ней прообраз социальной катастрофы, к которой приближалась и влекла за собой Европу Германия XX века.

В центре пьесы - образ мамы Кураж, маркитантки, которая, впрягшись в свой фургон, колесит по странам Европы. Год за годом, десятилетия тащит она по пятам за войной, торгуя всем и со всеми: с протестантами и католиками, поляками и шведами. Кружка пива да небольшая компания, и никаких высших стремлений - вот суть философии мамы Кураж, весьма скептически относящейся к высоким словам и призывам. «Если в ход идут высокие добродетели, значит, дело дрянь», - полагает она. «Если какой-нибудь командующий или король - дурак набитый и ведет своих людей прямо в навозную кучу, то тут,-рассуждает Кураж,- конечно, нужно, чтобы люди не боялись смерти, тут нужна добродетель. Если он скряга и набирает слишком мало солдат, то солдаты должны быть сплошными Геркулесами. А если он бездельник и не хочет ломать себе голову, тогда они должны быть мудрыми, как змеи, иначе им крышка». Единственное, во что верит мамаша Кураж, это продажность. Пока она существует на свете, судьи будут выносить мягкие приговоры, и даже невиновному суд не так уж страшен. Как бы ни были суровы законы, люди, слава богу, берут взятки, и потому, приспособившись, можно обойти и суровые законы войны и не менее жестокие законы мира: ведь это стройные прямые деревья валят на стропила, а кривые остаются.

Эта философия приспособления привела к тому, что мамаша Кураж возненавидела мир и полюбила войну, приносящую ей прибыли; Они срослись друг с другом, Война и Кураж, и никакие жертвы не отрезвили старую маркитантку. В начале пьесы она тащит свой фургон вместе с тремя детьми: воинственным Эйлифом, честным Швейцеркасом, доброй Катрин. Но Эйлифа, ставшего солдатом, расстреляли за воинственность (он грабил даже во время мира); Швейцеркаса - за честность (казначей, он, будучи взят в плен, не сказал, где полковая касса). Гибнет и добрая Катрин: любя людей, она подняла тревогу, чтобы подкрававшиеся лазутчики противника не застали город врасплох,- за это ее расстреляли.

В конце пьесы, изможденная, одинокая, бессильная, мамаша -Кураж, согнувшись в три погибели, тащит по пустынной дороге вслед за ушедшим полком свой пустой фургон - только бы не отстать, только бы не отстать... И хотя нищей и голодной Кураж осталось недолго считать бесконечные версты, ей кажется, что дороге этой не будет, как войне, ни конца, ни края...

Можно сказать, что трагедия мамы Кураж - в противоречии между «естественным» и «социальным». Кураж прежде всего мать, готовая на все, чтобы спасти своих детей, но она же «гиена, которая рыщет по полю боя», маркитантка, принесящая своих детей в жертву барышу и войне. «Раздвоение», являвшееся условием ее существования, оказалось причиной ее гибели.

Непримиримость «естественного» и «социального» в условиях классового общества - идея, пронизывающая творчество Брехта, - раскрыта и в драме «Добрый человек из Сычуаня» (1938). В ней повествуется о том, как три виднейших бога, наслушавшись за тысячи лет достаточно воплей, что в этом мире невозможно быть честным, отправились в путешествие по Земле. Они решили найти людей, следующих их заповедям. Но вот они прошли уже много городов, а никто не предложил им пристанища. Боги не претендуют на роскошные палаты, главное для них - добрые намерения, но и этого они найти не могут. Только в Сычуане обнаружилась, наконец, добрая душа, согласившаяся дать им ночлег. Это проститутка Шен Те,

которая никому не в состоянии сказать «нет». Конечно, она не хотела бы продавать себя, но как же быть с платой за комнату? Ведь даже нарушая заповеди, ей едва удастся свести концы с концами. Наутро боги (тоже нарушив постановление, запрещающее им расплачиваться деньгами за добро) оставили Шен Те тысячу серебряных долларов и отправились на дальнейшие поиски. Шен Те открывает табачную лавочку. Но, не умея сказать «нет», она всем, кто просит (просят же все), дает деньги и кров, табак и пищу, а безработному летчику Сун Янгу отдает и свое сердце. Разумеется, она скоро разорилась бы, если бы на помощь ей не пришел двоюродный брат Шуи Та, расчетливый [117] и бессердечный, и поэтому ставший вскоре табачным королем Сычуаня.

Когда приезжал брат, Шен Те всегда исчезала, и во время последней, особенно долгой ее отлучки, люди, ненавидевшие Шуи Та, обвинили его в убийстве сестры. Встревоженные исчезновением единственного доброго человека (ведь им придется тогда признать, что божественный порядок плох, и подать в отставку), судить Шуи Та снова явились три бога. И тогда раскрылась ужасная правда: Шуи Та и Шен Те - одно лицо. «Я не могла быть одновременно доброй к себе и другим,- признается Шен Те. - Я - маленький человек и была слишком мала для ваших великих планов, боги!»

Итак, признать, что заповеди не под силу человеку и мир должен быть изменен? Никогда! Боги не признают своих ошибок, не хотят видеть истину. На розовом облаке они покидают Землю, делая вид, что на свете все хорошо, и распевая бодрую песенку: «Так славься же отныне и вовек из Сычуани добрый человек!» Ироническим и презрительным взглядом провояжая на небо лживых богов, Брехт оставляет трагедию Шен Те неразрешенной. В конце пьесы перед нами тот же, но поставленный еще острее, чем в начале, вопрос: как же быть добрым и сводить концы с концами, как найти «к хорошему-хорошие пути»? Ответить на этот вопрос - долг зрителя. Но если Брехт не поучает зрителя, «делай так, а не иначе», то из этого вовсе не следует, что сам он уклоняется от ответа. Брехт - художник открытой и страстной тенденциозности, и буквально вся его драматургия учит, «что делать».

В пьесе «Святая Иоанна скотобоен» (1929-1930) Брехт пародийно использует многократно разрабатывавшуюся в литературе историю Жанны д'Арк, пятисотлетие со дня гибели которой отмечалось в 1931 г. В отличие от Жанны д'Арк, сохранившей и на костре свою веру, солдат Армии спасения Иоанна Дарк («дарк» по-английски - «темный», и поэтому имя героини звучит иронически), убедившись, что ее проповедь принесла выгоду только чикагскому мясному королю Маулеру, отвергает христианскую мораль и признает необходимость классовой борьбы.

Именно убежденность в необходимости борьбы и была важнейшим мотивом, побудившим Брехта написать пьесу по роману Максима Горького «Мать»*. Как всегда, Брехт не стремился к точной передаче фактов романа. Быт и социальная обстановка пьесы воссоздают быт и социальную обстановку Германии 20-х годов. Поставленная 15 января 1932 года, в тринадцатую годовщину со дня смерти Розы Люксембург и Карла Либкнехта, пьеса напоминала о великих революционных традициях и звучала как призыв к их продолжению.

[* Инсценировка романа сделана совместно с Г. Вайзенборном и Г. Старком.]

Накануне прихода Гитлера к власти Брехт начинает писать пьесу «Круглоголовые и остроголовые» («Чухи и чихи»). Продолжая традиции Свифта, он рисует в ней страну Яху (название взято [118] из четвертой части «Путешествий Гулливера» и напоминает о жестоких и жалких человекоподобных существах). В связи с экономическим и политическим банкротством государства власть в Яху переходит в руки весьма похожей на Гитлера «сильной личности» - некоего Иберина, который не признает никаких классов и деления на богатых и бедных, а выход из катастрофы видит в уничтожении всех, у кого череп не круглый, а острый. Сатира заканчивается полным политическим банкротством самого Иберина.

В 1937 году, когда сражавшаяся за свою свободу республикам екая Испания стала полем битвы между силами революции и международного фашизма, Брехт вновь обращается к теме материнского горя и создает пьесу «Тереса Каррар».

... После гибели мужа в астурийских боях 1934 года Тереса видит спасение в отходе от всякой политики. Она верит лишь в бога и в нейтральность. Она грозит, что не откроет двери дома своему сыну Хуану, если он возьмется за винтовку: да, в мире совершаются преступления, но разве из этого следует, что надо быть их соучастником? Сказано: поднявший меч от меча да погибнет. Никто не может переубедить Тересу. Но когда франкисты расстреливают со

сторожевого катера Хуана, вышедшего в море рыбачить, она вместе с младшим сыном Хосе берет винтовку и отправляется на фронт.

В 1938 году Брехт пишет пьесу «Страх и отчаяние в Третьей империи», состоящую из двадцати четырех лаконичных сцен с прологом, названным «Немецкий парад». В этой пьесе парадной Германии противопоставлена Германия, обезумевшая от страха, люди, раздавленные фашистской диктатурой. Каждой сценке предпослано стихотворное вступление, подчеркивающее идею эпизода. Вот, например, вступление к сцене «Предательство»:

Идут предатели. Эти

Теперь у всех на примете.

Соседей топили они.

Не спится домашним шпионам!

Им звоном грозят похоронным

Грядущие дни...

Пер. Н. Касаткиной

В сценке «Служение народу» Брехт пишет о живодерах из гитлеровских концлагерей, которые «служат народу вполне»:

Чтоб весел был и не плакал,

Секут и сажают на кол

По самой дешевой цене.

Пер. В. Станевич

Нет таких непарадных сторон немецкой жизни, которых Брехт не коснулся бы в пьесе пером сатирика, пишущего политический приговор Третьей империи. [119]

Вопреки: преданию, утверждающему что Галилей, отрекшись от своего, учения бросил, однако, в лицо инквизиторам свое знаменитое «А все-таки она вертится», Брехт в драме «Жизнь Галилея» (1938-1939) создает образ ученого, никогда не произносившего легендарной фразы и покорившегося церкви. «Несчастлива страна, в которой нет героев!» - восклицает, узнав об отречении Галилея, его ученик Андреа, до последней минуты веривший, что учитель не отречется от себя и от истины. И хотя Галилей находит ответ, как будто оправдывающий его отступничество, «несчастлива страна, которая нуждается в героях», через несколько лет, при новой встрече с Андреа, он отвергает попытку ученика оправдать его. Галилей судит свое преступление трезвей и суровей, чем Андреа. «Я предал свое призвание. И человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах науки».

Брехт вынуждает и читателя принять этот вывод, подтвержденный упрямыми фактами: узнав об отречении Галилея, Декарт спрятал в сундук свой трактат о природе света; ближайшие друзья и ученики Галилея отказались от исследований и вернулись в лоно церкви; потерпела тяжкий урон вся наука. Для ее развития нужен был подвиг Галилея.

Брехт разъяснял: «Жизнь Галилея» написана не ради разоблачения католической церкви, духовенства или религии. Выступив против свободы науки, церковь действовала просто как верховная власть, которую заботит не истина, а собственное могущество. Но ведь и власть не может держаться на одном лишь невежестве. «Вы нам нужны больше, чем мы вам», - говорит Галилею кардинал Барбейни, будущий папа Урбан VIII, принудивший Галилея отречься, но сохранивший составленные им и необходимые для мореплавания звездные карты.

Брехт начал работать над пьесой вскоре после прихода к власти нацистов, переделал пьесу после Хиросимы и еще раз, когда была создана водородная бомба. Пьеса сражается за науку, цель которой облегчать «трудное человеческое существование», но против той, которая, прислуживая власти, поставила человечество перед угрозой всемирной катастрофы.

Галилей сознает, что «наружу выходит столько истины, сколько мы выводим» и что «победа разума может быть только победой разумных». Но тем суровой приговор Брехта, вынесенный, когда Галилей отрекается от истины и разума, от своего идеала и себя самого. Пьеса не только взывает к чувству социальной ответственности и мужеству каждого ученого, мыслителя, художника; она предупреждает: самая жизнь человечества возможна лишь в том случае, если будет построено общество, способное предотвратить катастрофический ход событий.

В блестящей сатирической комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1940), сюжетно, казалось бы, далекой от социально-политических драм Брехта, внутренний стержень - идея классовая [120] непримиримости. Какими бы восторженными ни были деяния беспробудно пьяного помещика Пунтилы, шофер Матти отлично знает цену и его пьяным восторгам, и столь же жестокой; сколь редкой, трезвости.

Одной из остроумнейших и острых пьес драматурга является пьеса о бессмертном Швейке (1943-1944), пережившем во второй мировой войне по воле Брехта не менее удивительные приключения, чем в первой - по воле Ярослава Гашека. Швейку удается выбраться даже из гестапо, а перед сдачей в плен русским встретиться под Сталинградом с Адольфом Гитлером. «Нет, не стоит стрелять в тебя, клятого гада, утопить тебя в пакостном нужнике надо!», - решает Швейк.

Нетрудно заметить, что при всем индивидуальном своеобразии рассмотренные выше драмы Брехта имеют некоторые общие черты.

Героем их является человек из низов, «простой», подчас «маленький» человек, вступающий в конфликт, а иногда и в борьбу с бесчеловечной социальной системой. Как правило, образ этот поднят на высоту символа, и в том же ключе показана действительность, против которой герой борется. Брехт не стремится к бытовому правдоподобию в изображении места и времени действия. Большинство из упомянутых выше драм - своего рода формулы, заставляющие понять социальную логику буржуазного мира. Думается, частое обращение Брехта к сюжетам классическим, уже отшлифованным искусством, как раз; и объясняется тем, что это материал, наиболее пригодный для «выведения формул»; если такого материала более чем достаточно, спрашивается, зачем разрабатывать сюжет ради сюжета? Во многом этой же причиной объясняется и интернациональный размах драматургии Брехта, перенесение действия его пьес в самые различные страны мира: в Японию («Мальчик, говоривший «да»); в Китай («Добрый человек из Сычуаня»); в Индию («Человек есть человек»); в Грузию («Кавказский меловой круг»); в Россию («Мать»); в Чехословакию («Швейк во второй мировой войне»); в Германию («Страх и отчаяние в Третьей империи»); в Финляндию («Господин Пунтила и его слуга Матти»); в Италию («Жизнь Галилея»); в Испанию («Винтовки Тересы Каррар»); во Францию («Сны Симоны Машар»*, «Дни Коммуны»); в Англию («Трехгрошовая опера»); в Америку («В чаще городов», «Святая Иоанна скотобоев») и т. д.

[* Пьеса написана совместно с Лионом Фейхтвангером по его роману «Симона».]

Несомненно, интернациональный размах драматургии Брехта отчасти объясняется применением «эффекта очуждения», отчасти тем, что она впитала в себя опыт всей истории мирового театра: античного и ренессансного, японского и китайского, народного балагана и современной драмы. Бесспорно и то, что интернациональность Брехта порождена интернациональностью проблем, которые он ставит в своем творчестве. Но столь же бесспорно, что [121] своими корнями оно все же уходит в национальную почву и именно судьба Германии составляет его историческую основу.

Примером этого могут служить не только драмы, построенные на национальном материале, например «Страх и отчаяние в Третьей империи», но и такие, как «Кавказский меловой круг» (1944) - драма, написанная в Америке, рассказывающая о событиях в средневековой Грузии, но вдохновленная прежде всего освобождением родины от фашизма.

«Кавказский меловой круг» - пьеса итоговая для всего «эпического» периода 30-40-х годов и одновременно обнаруживающая то новое, что внесла в творчество Брехта победа над

фашизмом. В пьесе завершены многие традиционные для Брехта мотивы: в основе сюжета лежит старинное китайское предание, которое уже прежде использовалось драматургом в новелле «Аугсбургский меловой круг»; историческим фоном пьесы служат события, происшедшие в феодальной Грузии в «старое время, кровавое время»; наконец, в центре пьесы вновь образ матери, борющейся за жизнь своего ребенка в тяжкую годину, т. е. вновь конфликт между естественным и «социальным». Но, создавая образ матери, бескорыстие которой лишь подчеркнуто тем, что Груше Вахнадзе - не родная мать спасенному ею ребенку, повествуя об испытаниях, выпавших на ее долю, Брехт в «Кавказском меловом круге» дает новый, оптимистический исход борьбы между силами добра и зла, жизни и смерти.

В начале «Кавказского мелового круга» служанка Груше Вахнадзе, взяв на руки брошенного матерью младенца (сына казненным князьями губернатора), бежит в горы, спасая ребенка от преследователей. В конце пьесы Груше, стойко прошедшая через все испытания, признана судом настоящей матерью спасенного ею мальчика. Она становится женой любимого человека, вернувшегося с войны. Действие развивается, таким образом, от трагической завязки к радостному финалу. В отличие от мамы Кураж, Груше заканчивает свой трудный и долгий путь победительницей.

Вводя в «Кавказский меловой круг» вторую сюжетную тему - историю мудрого судьи, деревенского писца Аздака, воплотившего мечты народа о справедливости, Брехт как бы дополняет поэтический образ Груше традиционным фольклорным образом мудрого простака, честного плута и жизнелюбца. Аздак судит не «по закону», а «по человечеству». Без его решения не была бы возможна победа простой и великой правды, словами которой заканчивается пьеса;

Все на свете принадлежать должно

Тому, от кого больше толку, и значит:

Дети - материнскому сердцу, чтоб росли и мужали,

Повозки - хорошим возницам, чтоб быстро катились,

А долина тому, кто ее оросит, чтоб плоды приносила.

Пер. С. Анта

[122]

Но эта победа была бы невозможна и без третьего решающего условия, о котором Брехт сказал в прологе к драме.

В прологе показана встреча делегатов двух грузинских колхозов, собравшихся, чтобы совместно решить, должны ли земли оставаться пастбищами или лучше их использовать под виноградники. Делегаты смотрят спектакль - древнее предание о меловом круге. Победа в Великой Отечественной войне, торжество исторической и народной правды над самой страшной формой реакции и варварства - фашизмом и явились решающим условием торжества народного начала в пьесе, Необходимой предпосылкой победы Груше и Аздака.

«Кавказский меловой круг» - итог не только идейных, но и в формальных поисков Брехта. Это произведение, наиболее последовательно воплотившее в себе принципы его теории. В нем Брехту удалось довести до конца намеченный много лет тому назад синтез эпоса и драмы. Кроме актеров, исполняющих роль в самой пьесе, Брехт пользуется в «Кавказском меловом круге» фигурой рассказчика, «певца», который, находясь за пределами сюжета пьесы (он и восседает на просцениуме), дополняет, оценивает все происходящее в ней. «Певец» как бы управляет ходом действия, но он не лишает действующих лиц самостоятельности, ибо они не видят и не слышат его. Средства драмы в «Кавказском меловом круге» помножены на возможности эпоса.

«Кавказский меловой круг» - пьеса, дающая, пожалуй, самое полное представление о театральной реформе Брехта и его творческом методе, бесспорно, проложившем себе дорогу в искусстве социалистического реализма, методе, не всегда, однако, находящем признание и поддержку.

Стоит подчеркнуть: есть еще режиссеры и критики, воспринимающие драматургию Брехта как отход от реализма. Условность, абстрактность, отказ от рабского копирования действительности кажутся им нарушением принципов реализма. Применяя к Брехту по существу натуралистический масштаб, его противники не видят, что в своих пьесах и спектаклях он добивался максимальной типичности ситуации, что, пренебрегая внешним правдоподобием деталей, он оставался верен внутренней правде характеров и событий. Симвэлика Брехта никогда не имеет мистического характера, его детали всегда материальны, его фантастика, гротеск подчинены самой земной из всех идей - политической. И, несомненно, он был прав, когда в статье с программным названием «Широта и многообразие реалистической манеры письма» писал: «Реализм предполагает широту, а не узость. Сама действительность широка, многообразна, противоречива...»

Творчество Брехта развивает лучшие традиции Свифта и Дидро, Лессинга и Гете. Он уже сыграл огромную роль в истории мирового искусства, и в первую очередь в развитии немецкого театра в послевоенный период. [123]

В период шийМь %ёатр Шродялся^Тйбзйш превратилась в декламацию, искусство - в искусственность, внешние эффекты и фальшивая чувствительность стали главным козырем актера. Образцы, достойные подражания, сменились репрезентативной пышностью, а подлинная страсть - темпераментом». Брехт ставил перед собой труднейшую задачу: исцелить и возродить немецкий театр. Путь к ее решению он видел прежде всего в подборе труппы, объединенной общим пониманием художественных и политических проблем современности. В созданный и возглавленный Брехтом «Берлинский ансамбль» вошли такие замечательные актеры, как Елена Вейгель, участник боев в Испании всемирно известный актер и певец Эрнст Буш, антифашисты, прошедшие через гитлеровские тюрьмы и концлагеря, Бетти Левен, Эрвин Гешонек и др. На сцене «Берлинского ансамбля» ставилась немецкая и зарубежная классика, пьесы А. Островского и М. Горького, И. Бехера и самого Брехта. Огромный успех на гастролях в Париже, Вене и Варшаве заставил признать «Берлинский ансамбль» одним из самых ярких и новаторских театральных коллективов современности. В открытом письме немецким деятелям искусств Брехт призывал отстаивать полную свободу искусства, но с одним ограничением: запрету подлежит прославление войны, проповедь ее неизбежности, разжигание ненависти между народами.

А. Ф. Головенченко, З. Т. Гражданская, Е. Я. Домбровская, В. Н. Богословский

Литература Англии и Ирландии

Общая характеристика (А. Ф. Головенченко)

Д. Б. Шоу (З. Т. Гражданская)

Г. Уэллс (З. Т. Гражданская)

Д. Голсуорси (Е. Я. Домбровская)

Ш. О'Кейси (А. Ф. Головенченко)

Д. Джойс (В. Н. Богословский)

Великобритания - крупная колониальная держава, после первой мировой войны из мирового банкира превратилась в должника США. Милитаризация хозяйства Англии повлекла за собой и милитаризацию труда. Ответом трудящихся на ухудшение условий их жизни стало забастовочное движение. В ночь на 25 апреля 1916 года вспыхнуло восстание в Дублине под руководством революционного марксиста Д. Конноли, но оно было сломлено и его руководители расстреляны. Наибольшим размахом отличалась апрельская забастовка 1917 года машиностроителей Ланкашира, охватившая около 250 тысяч рабочих.

Великая Октябрьская революция в России вызвала горячие симпатии рабочих и солдат Англии. В ответ на решение Ллойд Джорджа послать войска в Архангельск на подавление молодой Советской Республики был создан национальный комитет «Руки прочь от России!». Под влиянием событий в России активизировалась деятельность революционных элементов в английском рабочем движении. В Ирландии в течение двух лет (1922-1923) шла гражданская война. В 20-е годы - годы экономической депрессии и кризиса, годы революционного подъема английского рабочего движения создается Коммунистическая партия Великобритании. Кульминационным пунктом классовой борьбы явилась Всеобщая стачка 1926 года.

Размежевание литературных сил происходило в период кризиса капитализма и обострения классовых противоречий. Критический реализм, литература социалистической ориентации, модернизм - основные направления литературы Англии после 1917 года.

Английские и ирландские писатели в период между двумя мировыми войнами активно включились в общеевропейский мировой литературный процесс. В литературе критического реализма, представители которого, развивая национальные традиции, ставили сложнейшие проблемы страны (антивоенные настроения, подъем революционного и национально-освободительного движения, борьбу с фашизмом и многие другие), есть немало достижений. Проза и стихи Т. Гарди проникнуты национальным своеобразием. Он сумел в своих героях воспроизвести многие черты социальной трагедии трудового народа. Г. Уэллс, создатель современной научной [129] фантастики, опираясь на традиции английских просветителей и разделяя распространенные в стране реформистские иллюзии, отмечал «несоответствие прогресса научного и прогресса социального и нравственного»*. Б. Шоу-социалист, продолжая диккенсовские гротескные традиции, разработал проблемную драму, «пьесу-дискуссию» и Д. Голсуорси - буржуазный гуманист - прославились пьесами, направленными против лицемерия и фальши буржуазного общества. Не случайно несколько пьес Б. Шоу, как и пьес Г. Ибсена, были запрещены в театрах Англии. Д. Голсуорси, последователь традиционных форм реализма XIX века, создал убедительные психологические портреты английского буржуа и противостоящих им «блудных сыновей буржуазии» (М. Горький). Внесли свой вклад в развитие национального, сатирического, социально-обличительного романа Р. Олдингтон, А. Кронин, И. Во, социальной драмы - Д. Б. Пристли.

Р. Фокс, К. Кодуэлл, Ш. О'Кейси, активные участники политического, национально-освободительного и литературного движения своего времени, рассмотрели многие актуальные

вопросы национальной и мировой литературы, подготовили теоретическое обоснование литературы социалистической ориентации.

В экспериментальном модернистском романе «Улисс» Д. Джойс предпринял попытку проследить жизнь трех человек на протяжении одного дня. «Нельзя отрицать известных достижений такой литературы, проявивших в частности понимание тончайших явлений человеческой психики, но это было куплено ценой утраты перспективы жизни, постижения важнейших социально-экономических законов, управляющих жизнью общества»**. В. Вульф продолжала традиции М. Пруста и Д. Джойса. На стыке модернизма и реализма развивалось творчество О. Хаксли.

[* Новая история. М., 1976, с. 497.]

[** Аникст А. Предисловие к сборнику «Писатели Англии о литературе XIX-XX вв.». М., 1981, с. 15.]

Сомерсет Моэм (1874-1965)-один из значительных английских писателей конца XIX - первой половины XX века, примыкавших к литературе натурализма.

Бескомпромиссная критика Моэмом моральных и многих социальных явлений в буржуазном обществе уживается с примиренчеством. Презрение аристократа к буржуазной меркантильности сочеталось у него с буржуазной идеей борьбы за существование.

Моэм посвятил театру свыше тридцати лет. Весь творческий путь Моэма-драматурга условно делят на три периода. В течение первого периода, длившегося с начала 900-х годов по 1910 год. Моэм создавал в основном комедии фарсового характера: «Леди Фредерик» (1905), «Миссис Дот» (1904), «Джек Стро» (1905). Второй период творчества драматурга (1910-1920) характеризуется созданием серьезных социально-бытовых пьес. Пьеса «Круг» [126] (1919). Среди произведений третьего периода (1920-1933) выделяются социально-политические антивоенные пьесы «Неизвестность» (поставлена в 1920 г.) и «За боевые заслуги» (1932).

Моэм-романист (им написано 19 романов) убедительно показал, что в центре самой могущественной и богатой империи десятки тысяч ее подданных влачат полуголодное существование («Лиза из Ламбета»-1897). Основная тема романа «Миссис Крэддок» (1900)-упадок дворянства и крушение власти аристократии под напором наступающей буржуазии. «Бремя страстей человеческих» (1915)-автобиографическое произведение, написанное в традициях реалистического романа воспитания. Его герой Филип Кери постепенно освобождается от чувства классового превосходства, презрения к людям физического труда. Он приходит к выводу, что только работа, доброта, любовь и семья дают настоящее удовлетворение и счастье. В романах «Луна и грош» (1919) и «Раскрашенная вуаль» (1925) раскрыта драма интеллигента в буржуазном обществе. Моэм написал свыше 100 рассказов. Их условно разделяют на три группы. Первую серию рассказов, опубликованную в начале 20-х годов, объединяет антиколониальная тематика.

Вторая серия рассказов, посвященная работе Моэма в «Интеллидженс Сервис», вышла отдельным сборником в 1928 году под заголовком «Ашендэн, или Британский агент». Автор развенчивает миф, созданный буржуазной прессой вокруг «Интеллидженс Сервис», чья деятельность преподносилась в полуполюгендарном свете.

Из третьей группы рассказов следует выделить рассказ «Падение Эдварда Барнарда». Моэм подвергает жесточайшей критике культ денег в буржуазном обществе. В одном из последних рассказов - «Непокоренная» - Моэм выразил свое восхищение героизмом французского народа в его борьбе с фашистскими захватчиками. Д. Олдридж дал высокую оценку рассказу.

Произведениям Моэма присущи социальный протест, верность высоким моральным принципам, глубокий гуманизм, реалистический подход к действительности. Простота, ясность и благозвучие характеризуют произведения писателя.

Р. Олдингтон (1892-1962) - поэт, новеллист, романист, биограф, переводчик, литературовед, критик, выразитель настроений «потерянного поколения», духовного смятения, вызванного войной. Из-за травли буржуазной печати он покинул родину и многие годы жил за ее

пределами (Западная Европа, Северная Африка, США). Скончался в маленькой деревушке на юге Франции.

Характер душевного перелома, происшедший в писателе, и последующие его искания в значительной мере определены его ранними годами. Он вспоминал, что ему в детстве «посчастливилось жить в деревне», «на лоне сельской природы - действительность с ее грубыми истинами пролегли где-то в стороне». Некоторое время Олдингтон учился в Лондонском университете, однако из-за [127] недостатка средств получить высшее образование ему не удалось. Колледж, в котором он учился, по его воспоминаниям, «несмотря на свои достоинства, был полон филистерства». Олдингтон питал отвращение к чиновничьей службе и «паразитам коммерции» и уже накануне войны предпочел литературную деятельность: взялся за переводы, критику, редактирование.

Р. Олдингтон начал свой творческий путь как поэт-имажист. «Имажисты первыми в английской поэзии заговорили о разобщенности, взаимонепонимании, об опустошенности своих современников»*. Олдингтон любил и хорошо знал античную литературу. Как отмечал Г. В. Аникин, «эллинизм Ричарда Олдингтона был важным средством в исследовании трагических коллизий современности с позиций гуманистического идеала»**, от имажизма Олдингтон шел к реализму. «Своеобразие олдингтоновского подхода к войне и особое место поэта в «окопной поэзии» было связано с тем, что он отказывался видеть в солдате винтик военного механизма. Сильные потрясения, испытанные Олдингтоном на войне, преломились в сборнике стихов «Образы войны» (1919), в романе «Смерть героя» (1929), косвенно и в других его произведениях. В одном из своих писем он писал о значении пережитого в годы войны: «Я приобрел широту взгляда и способность общаться с широкой массой. Я описал честно, что видел и чувствовал. Здесь нет ни капли лжи, ни тени позерства».

«Как бы я хотел писать, как Анатолий Франс», - заметил однажды Олдингтон уже в поздние свои годы. Их внутреннее сходство проявляется в «сочетании грусти и сарказма, брызжущего жизнелюбия и стоической выдержки: органической причастности к традициям прошлого»***, не только в знаниях, но и в чувстве культурного наследия, в поиске особой духовной самостоятельности, острой реакции на современность. Р. Олдингтон своеобразно продолжил традиции национального сатирического романа. В его книге чувствуется влияние Гарди, его романа «Джуд незаметный», а также писателей Батлера, Стерна, Мередита.

[* Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века: М., 1970, с. 27. Подробнее об имажизме см. в этой книге.]

[** Аникин Г. В. Современный английский роман. Свердловск, 1971, с. 96.]

[*** Урнов М В. Ричард Олдингтон. М., 1968, с. 5.]

В социально-психологическом романе «Смерть героя» рассказано о трагедии молодого поколения, раздавленного войной. Писатель так понимал значение своего романа: «... эта книга, в сущности,- надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало».

Р. Олдингтон писал о том, что хорошо знал: «о циничных дельцах от коммерции, политики и литературы, тупоголовых военных, паразитирующих интеллигентах, пошлых обывателях, «эмансипированных» женщинах, прожигателях жизни»*. [128]

[* Урнов М В. Ричард Олдингтон. М., 1968, с. 6.]

В заглавии романа нельзя не почувствовать симпатии автора к главному персонажу и вместе с тем иронию, чей «пафос» обращен против войны, шовинизма, ура-патриотических девизов. Но ирония задевает и то, что дорого сердцу автора».

«Смерть героя» - роман-биография Джорджа Уинтерборна с детских лет и до его смертного часа. Писатель подробно повествует о его жизни, стремясь найти и объяснить те причины, которые впоследствии приведут его героя к трагическому исходу. Его отец - мистер Уинтерборн - безвольный сентиментальный эгоист, отличавшийся «особым даром портить жизнь людям». Миссис Уинтерборн, тщеславная и циничная, испытывала отвращение ко всему, что хотя бы отдаленно напоминало об умственном напряжении.

С глубоким возмущением писал Олдингтон о «культе Британской империи, духе военщины и милитаризма, ходячих девизах, их подкрепляющих, политических и литературных авторитетах, их поддерживавших», «о системе воспитания, калечившей Джорджа и его поколение, системе, пренебрегающей человеком и его интересами, подменяющей подлинные ценности мнимыми, действительные цели фальшивыми, содержательные понятия крикливой фразой».

Джордж Уинтерборн, художник и литератор до войны, ушел на фронт добровольно, он не хотел отделять своей судьбы от судьбы простых людей на передовой. Он испытал на фронте тяготы солдатской жизни: был сапером, вестовым, видел бессмысленную гибель солдат, пережил тяжелые бои, обстрел фосгенными снарядами, чудом остался жив. Проучившись в офицерской школе, он вернулся на фронт командиром роты. Он должен был взять на себя ответственность за сто с лишним человек, причем все они - просто испуганные мальчики, которые в жизни своей не видали никаких окопов, кроме учебных, и не слышали, как разрывается снаряд. Он вернулся туда же, откуда его послали в офицерскую школу, попал под команду батальонного командира-солдафона, вечно к нему придиравшегося. «Бессонница, неотвязная тревога, потрясения, лихорадка, которая возобновилась, едва он вернулся на фронт, физическое истощение, вечно подавляемый страх - все это привело его на грань безумия, и лишь гордость и привычка владеть собой еще помогли ему держаться». Но «тянулись дни, недели, месяцы. Уинтерборн жил, точно в бреду, что бы он ни увидел, что бы ни услышал, в мозгу отдавалось одно: смерть, смерть, смерть». Капитан Джордж Уинтерборн не выдержал. На рассвете 4 ноября 1918 года за неделю до перемирия «словно что-то сломалось в мозгу Уинтерборна. Он почувствовал, что сходит с ума, и вскочил. Пулеметная очередь стальным бичом яростно хлестнула его по груди. Вселенная взорвалась и все поглотила мгла». Писатель называл его смерть самоубийством.

Олдингтон определил свой роман как «роман-джаз». Ему присуща «порывистая экспрессия», возникающая «на основе резкого [129] сочетания контрастов, их быстрой смены и переходов: контрастных форм выражения - страстной публицистики и сдержанного описания, обличительной патетики и язвительной иронии; контрастных настроений - меланхолического, восторженного, полного отчаяния; импульсивного текста и т. д.»*. Особая роль в романе отведена много видевшему в жизни повествователю.

[* Урнов М. В. Ричард Олдингтон. М., 1968, с. 22.]

Широкую известность в 30-е годы получили романы Пристли. Д. Пристли (родился в 1894 году) - известный романист и драматург. Он учился в Кембридже, в 1914 г. ушел добровольцем на фронт. Пристли начал свою творческую деятельность в 20-е годы, опубликовав литературно-критические работы об английском юморе: «Английские комические персонажи» (1924) и «Английский юмор» (1928). Среди писателей-юмористов он выделял Ч. Диккенса и позднее, находясь под его влиянием, писал свои произведения. Следует отметить, что юмор был сильной стороной творчества Пристли. «Английский юмор, как его понимает Пристли, юмор Шекспира и Диккенса в первую очередь, имеет своей глубочайшей основой веру в человека и в человечество»*.

Известность Д. Пристли принес роман «Добрые товарищи» (1929). В этом и других романах, написанных в 30-е годы, он рассказал о людях разных социальных слоев, губительном влиянии современной цивилизации на жизнь «маленького» человека. Но острота критики смягчена юмором и мягкой иронией.

Пристли хорошо известен как талантливый драматург. Третья часть его пьес--комедии. Он определил три вида комедии - высокую, легкую и грубую, предпочитая последнюю, как более близкую к жизни. В комедиях Пристли присутствовал дух его романов. Сопоставляя его драмы с прозой, можно заметить различие их настроенности, тематики, трактовки образов и ситуаций. Неустойчивость социальных и политических взглядов Пристли сказалась на его драматургическом творчестве. Хотя в драмах он несколько более критичен, чем в романах, он по-прежнему пытается сгладить социальные противоречия, обойти «острые углы». «Поиски новых драматургических форм, новой сценической техники иногда выступают вне связи с содержанием»**.

[* Аникст А. Указ. соч., с. 16.]

** Гозенпуд А. Пристли. Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века. М., 1967, с. 119.]

Пристли своеобразно продолжил традиции Шоу, О'Нила, Пиранделло, Чехова. Как и Шоу, он предпочитает смешение жанров, совмещение драмы и комедии, но гротескная сатирическая комедия Пристли уступает пьесам Шоу. От О'Нила английский драматург перенял смены «масок» как средство изображения внутреннего мира героев. Влияние Пиранделло сказалось в стремлении развивать и вновь возрождать сценическую иллюзию, превращать пьесу в «игру в жизнь» и вслед за этим снова переводить эту игру в подлинную жизнь. [130]

В критике отмечается, что, создавая пьесу «Время и семья Конвей» (поставлена в 1937 г. в Лондоне и с успехом шла по всей Европе), английский драматург стремился создать произведение, близкое по настроению пьесам А. П. Чехова. В пьесе Пристли есть чеховский грустный юмор, нежность, сострадание к людям, глубокое знание человеческого сердца. Можно сравнить Раневскую, которая живет беспечно, не видит и не понимает реальной жизни, с миссис Конвей, которая также не могла предвидеть развала своей семьи. Особенно близка эта пьеса Пристли «Трем сестрам» Чехова. Повторяется ситуация чеховской пьесы (правда, в пьесе Пристли действуют четыре сестры и безвольный неудачник-брат, женившийся на довольно пустой женщине), пьесы схожи также по теме несчастной, неразделенной любви.

В пьесе «Время и семья Конвей» Пристли использовал теорию времени для толкования этических проблем, она считается критиками одной из лучших его пьес, особенно ценится второй акт. Действие пьесы происходит в 1919 году, когда в семье Конвей - семье среднего достатка, живущей в пригороде процветающего промышленного города, весело празднуется 21-й год рождения дочери Кей и возвращение из армии младшего сына Робина. Второй акт показывает нам членов семьи Конвей почти через 20 лет, в 1937 году. Кей встречает свое сорокалетие в родном доме, но о ее дне рождения никто не вспоминает. Финансовые дела миссис Конвей пришли в полное расстройство. В семье вместо согласия царят эгоизм, ненависть, все ссорится из-за денег. Никто не избежал разрушительного действия времени. В третьем действии автор вновь возвращает зрителя в 1919 год, в мир иллюзий и светлой мечты. Судьбу человека, утверждает Пристли, определяет неизбежный рок-время, и бороться с ним невозможно.

А. Кронин (родился в 1896 году в Шотландии) продолжил традиции английских писателей-реалистов XIX века (Диккенса, Гаскелл, Кингли). Получив медицинское образование, он зарекомендовал себя как талантливый врач. Из-за переутомления вынужден был оставить врачебную практику и обратиться к художественному творчеству. В 30-е годы он написал лучшие свои романы «Замок Броуди» (1931), «Звезды смотрят вниз» (1935) и «Цитадель» (1937). В первом романе, в котором чувствуется натуралистическая трактовка образов, автор не вскрывает социальных причин, порождающих семейного деспота Броуди. Он замучил жену - запуганную, истощенную работой женщину; разрушил психику Нэсси, его любимой дочери, и довел ее до самоубийства. Но тирану Броуди не удалось сломить волю старшей дочери Мэри. В романе много зарисовок быта мелкобуржуазной английской семьи. Точны, убедительно достоверны психологические характеристики персонажей.

В романе «Звезды смотрят вниз» описана жизнь и борьба шахтеров (1924). Кронин работал в шахтах Южного Уэльса и хорошо знал условия жизни и труда горняков. В его романе можно найти [131] много общего с романами Г. Гиббона, Л. Джонса, Д. Соммерфильда, смело ставивших большие социальные вопросы. Забастовка, тяжкие условия труда, гибель многих шахтеров в затопленной шахте, парламентская и профессиональная борьба показаны ярко, исторически верно. Заимствуя у Диккенса приемы сатирической типизации, Кронин сумел правдиво сказать о лейбористских лидерах, защищавших не интересы рабочих, а шахтовладельцев. В романе даны типические образы капиталистов: владельца шахты Баррасса и предприимчивого дельца Джо Гаулена.

Девид Фэнвик, сын шахтера, главный герой романа, привлекает внимание читателя обаянием, честностью, прямотой. Он осуждает революционные выступления трудящихся, предпочитая путь морального перерождения. Такова была программа писателя. Кронин знал ее слабость, поэтому показал, что борьба Фэнвика не приведет к положительным результатам.

В третьем романе - «Цитадель», где действие начинается в 1924 году и заканчивается в середине 30-х годов, на большом фактическом материале Кронин раскрыл положение английских врачей и постановку медицинского дела в Англии в эти годы. Кронин осуждает врачей-дельцов, с симпатией относится к врачам-энтузиастам. В романе много интересных и глубоких психологических портретов (жена Мэнсона Крис, вдова Видлера и др.).

В 30-е годы в литературу вошла плеяда молодых писателей (Джек Линдсей, Джон Корнфорд, Грессик Гиббон, Джон Соммерфильд, Льюис Джонс) и критиков (Ральф Фокс,

Кристофер Кодуэлл, Томас Джексон, Алик Уэст), чье творчество обогатило прогрессивную литературу и критику. Продолжает успешно работать в литературе О'Кейси, известный ирландский драматург.

Значительный вклад в развитие марксистской эстетики внес английский писатель, историк Р. Фокс (1900-1937).

Мобилизованный в армию в конце первой мировой войны, он вернулся с фронта настроенный антимилитаристски. Участь в Оксфорде, Фокс в 1920 году с английской делегацией приехал в Россию помочь голодающим Поволжья. Он надолго запомнил революционный энтузиазм советского народа и написал об этом роман «Штурм неба» (1928). О поездке по советским среднеазиатским республикам он рассказал в романе-очерке «Люди степей» (1925). Фокс был одним из основателей марксистского журнала «Лефт ревью». В работах «Колониальная политика британского империализма», «Маркс и Энгельс об Ирландии», «Классовая борьба в Британии в эпоху империализма» он развенчал колониальную политику Англии, а в очерках «Португалия сегодня» и других подверг острой критике профашистские элементы в капиталистических странах.

С марксистских позиций решал Р. Фокс актуальные проблемы литературоведения (о Д. Голсуорси, Г. Дж. Уэллсе и др.). Посмертно опубликована основная работа Фокса «Роман и народ», в которой изложены такие проблемы, как критика буржуазной [132] культуры и декадентской литературы, отношение к классическому наследию, революционная литература и определение социалистического реализма.

Проследивая развитие европейского реалистического романа и путь современного искусства, Фокс опровергал утверждение буржуазной критики о всеобщем упадке литературы. По мнению писателя, этот процесс охватывает лишь буржуазное искусство и литературу. Он отстаивал положение о том, что литература, отражающая жизнь, дающая реальную, историческую картину, всегда останется полноценной. Он считал, что партийность должна пронизывать все повествование о судьбах героев. Писатель должен активно участвовать в жизни своего времени. Фокс обосновал тезис о том, что современная прогрессивная литература - это социалистический реализм, главная задача которого - создание образа положительного героя-современника. Он считал возможным зарождение и развитие метода социалистического реализма в литературе капиталистических стран. Вместе с тем, оценивая литературное наследие разных эпох, Фокс называл вершиной просветительную литературу XVIII века и недооценивал творчество критических реалистов XIX века. Книга, не потерявшая и до сих пор своего значения, ценна тем, что в ней с позиций марксизма раскрывается динамика мирового литературного процесса.

В 30-е годы Кристофер Кодуэлл (1909-1937) выступил как один из зачинателей марксистского литературоведения и критики в Великобритании. Статьи Кодуэлла о современных писателях носили и подчеркнута социологический характер. Они изданы посмертно в сборниках «Исследования об умирающей культуре» (1938) и «Дальнейшие исследования об умирающей культуре» (1950). Свою книгу «Иллюзии и действительность» (1934) Кодуэлл посвятил проблемам эстетики и теории поэзии, уделил значительное внимание биологическим и психологическим основам творчества, в частности, подвергнув критике фрейдистское толкование искусства, стремился разобраться в наиболее крупных явлениях литературы, связанной с тенденциями социального упадка. Кодуэлл известен и как автор романов, поэм, рассказов.

Английский поэт и публицист Д. Корнфорд (1915-1936) в 16 лет изучает труды К. Маркса, В. И. Ленина, сыгравшие огромную роль в формировании его мировоззрения и определившие его дальнейший жизненный и творческий путь. В 17 лет Д. Корнфорд становится членом Коммунистической партии Великобритании. В 1934 г. он поступает в Кембриджский университет, где занимает почетное место одного из лидеров коммунистического движения. В статьях, помещенных в университетском журнале, он выступил против «левого» фразерства. События в Испании заставили молодого коммуниста отправиться на борьбу с фашизмом. Он стал организатором англо-ирландских добровольцев. Д. Корнфорд погиб под Кордовой 28 декабря 1936 г. В год гибели ему исполнился 21 год. За свою короткую и яркую жизнь Д. Корнфорд успел заявить [133] о себе не только как общественный деятель коммунистического движения Великобритании, но и как талантливый поэт, публицист. Его перу принадлежит блестящий антивоенный памфлет «Британская армия и мир», несколько статей, среди которых и глубокая публицистическая статья «Борьба за власть в Западной Европе», взволнованные дневники и письма (особенно испанского периода). Если первые его школьные стихи написаны под влиянием эстетики модернизма, то в студенческие годы Д. Корнфорд полностью отдает себя

коммунистическому движению. Прибегая к методу символического обобщения, поэт рисует образ верного сына Советского государства, продолжателя дела В. И. Ленина С. М. Кирова.

Испанские события сформировали Корнфорда-реалиста. Бойцы интербригады, вчерашние британские рабочие, глубоко уважали его как одного из смелых командиров. Его поэма «Полнолуние над Тьерсой», написанная в Испании, считается не только одной из творческих удач поэта, но и одним из лучших поэтических «произведений, написанных об Испании в 30-е годы»*. Ее подзаголовок «Перед штурмом Уэски». В поэме четыре части. В первой части поэмы, находясь в Тьерсе (деревне в пяти километрах от Уэски, центра мятежников на Арагонском фронте), лирический герой полон раздумий о прошлом. Во второй части перед читателем предстает картина лунной ночи на полях под Уэской, где бойцам предстоит встретиться лицом к лицу со смертью. Пример испытанных революционеров (Г. Димитрова, М. Тореза, рабочих Лейпцига) вдохновляет бойцов интербригады. В третьей части лирический герой составляет единое целое с бойцами, бывшими рабочими.

[* Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века. М., 1970, с. 169.]

Д. Корнфорд впервые в английской поэзии той поры так искренне и убежденно передал единство личных и общественных идеалов своего героя. В четвертой части поэт размышляет над сложившейся в мире политической ситуацией. Поэма заключается призывом к единению в борьбе за свободу.

Творчество Вирджинии Вулф (1882-1941), писавшей в традициях Д. Джойса, способствовало развитию модернистского романа в Англии в период между двумя мировыми войнами. Вулф ставила своей задачей изображение ощущений, мимолетных впечатлений и чувств, истолковывая их как подлинную реальность. Ее творчество тесно связано с группой «Блумебери». В своих теоретических работах («Современная художественная литература» - 1919; «Мистер Беннет и миссис Браун» - 1924) Вулф выступала против Голсуорси, Уэллса и других писателей реалистического направления, она высоко ценила творческий метод Пруста, писала под его влиянием, относила его творчество к высшим достижениям литературы. В творчестве Вулф выделяют три периода. В первый (1915-1922) созданы романы «Путешествие» (1915), «Ночь и день» (1919), сборник рассказов «Понедельник и четверг» [134] (1921), роман «Комната Джекоба» (1922). Второй период относится к середине 20-х годов. В это время написаны романы «Миссис Деллоуэй» (1925), «К маяку» (1927). Третий период (1928- _ 1941) представлен романами «Орlando» (1928), «Волны» (1931), «Годы» (1937), «Между актами» (1941).

В «Миссис Деллоуэй» Вулф воспроизвела жизнь героини в один из июньских дней 1923 года. Рассказывая о Семптимусе Смите, инвалиде войны, который кончил жизнь самоубийством, выбросившись из "окна психиатрической лечебницы, миссис Деллоуэй воспринимает его смерть как избавление от жизни, которая пугает ее своей грубостью и одиночеством.

Действие романа «К маяку» растянуто на десять лет, в нем упоминается первая мировая война, но писательница вновь все внимание сосредоточила на ощущениях и мыслях миссис Рэмсей и других персонажей.

Роман Вулф «Волны» считается наиболее характерным для писательницы. В нем нет действия, нет характеров, а есть наплывающие и сменяющие друг друга впечатления и ощущения героев, подчиненные в какой-то мере ритму морских волн.

Д. Г. Лоренс (1885-1930)-«один из наиболее выдающихся... противоречивых и сложных английских писателей первой трети XX века». Многие в его творчестве «позволяет говорить о его связях с классической традицией английского реализма», но противоречивость произведений Лоренса не позволяет «назвать его реалистом без всяких оговорок»*.

Лоренс родился в Иствуде, небольшом городке близ промышленного Ноттингема, в Средней Англии, в семье шахтера и учительницы, которая привила ему бережное отношение к культуре и литературе, отец научил его любить людей труда, сложную и изменчивую жизнь. Лоренс хорошо знал произведения Д. Элиот, Т. Гарди, Д. Мередита, Бальзака, Флобера, Верлена, И. С. Тургенева, «Анну Каренину» Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского, разбирался в философских взглядах У. Джеймса, А. Шопенгауэра, Ф. Ницше. Лоренс выступал против поработавшей и обезличивающей человека «механической цивилизации». Писатель не отказался от традиционной формы реалистического повествования, но влияние фрейдизма помешало понять правду жизни и истинный смысл взаимоотношений между людьми.

Д. Г. Лоренс воспринял от натуралистов- их подчеркнутый интерес к физиологической стороне жизни, но столь же пристально изучал тончайшие движения психики человека**.

[* Ивашева В. В. Английская литература XX века. М., 1967, с. 11-12.]

[** См.; Аникст А. Указ. соч., с. 15.]

В первом романе - «Белый павлин» (1911)-рассказана история любви сына беднеющего фермера Джорджа Сакстона и дочери богатых родителей Летти. Разница в социальном положении мешает счастью молодых людей. Летти выходит замуж за человека [135] своего круга. Писатель сумел запечатлеть тяжелую жизнь простых людей, драматизм судьбы Джорджа, красоту родных мест.

Литературная известность пришла к Лоренсу после выхода в свет второго романа - «Сыновья и любовники» (1913). В романе раскрыты причины разлада в семье, происходящие от социального неравенства. Увлечение фрейдизмом проявилось в подчеркивании власти матери над сыном в духе «эдипова комплекса».

Писатель со временем все больше внимания обращал на «подсознательное» в человеке, на сексуальные взаимоотношения (романы «Радуга» - 1915, «Влюбленные женщины» - 1920).

В последнем романе Лоренса- «Любовник леди Чаттерлей» (1928)-это проявилось наиболее ярко. Рассказывая о главных героях Конни Клиффорде и Оливере и Меллоросе, поступки которых зависят от подсознательных импульсов и инстинктов. Лоренс убедительно показал социальные процессы, происходящие в Англии после первой мировой войны, преобладание денежного интереса над духовным в старинных аристократических семьях, тяжелый отупляющий труд шахтеров.

«Невозможно представить 20-е годы без Хаксли. Он приложил руку к созданию духовной атмосферы тех лет, и он уже готовил перелом, наступивший в конце десятилетия»*, - отмечал У. Аллен, известный английский критик.

[* Аллен У. Традиция и мечта. М., 1970, с. 86.]

Олдос Хаксли (1894-1963) за четыре с лишним десятилетия многогранной творческой деятельности написал стихи, рассказы, путевые очерки, исторические биографии, критические эссе о литературе, живописи, музыке, философские трактаты.

Первый роман «Желтый Кром» (1921) нес в себе черты интеллектуального романа. Его содержание раскрывалось через философские рассуждения персонажей.

Романы Хаксли 20-х годов носили сатирический характер.

Под воздействием общего революционного подъема в Англии 20-х годов Хаксли, не разделяя передовых взглядов своего времени, все же подметил очевидное разложение буржуазии. В романе «Шутовской хоровод» (1923) он высмеивает представителей буржуазной интеллигенции, их бессмысленную жизнь. Хаксли не приемлет английскую систему образования, меломанию и меценатство богачей, их живопись и поэзию. Но всему этому не противопоставляется ничего положительного.

Более острая критика «высоколобой» среды содержится в романе «Контрапункт» (1928). Хотя писатель говорит о наличии в Англии «другой нации» (народа), идейно он остается со своими эгоистичными героями.

Хаксли в романе «Слепой в Газе» (1936) модернизировал евангельский рассказ о Христе и слепом, перенес его в современность. В этом пронизанном мистицизмом произведении устами героя Этони [136] Бивиса писатель требует не политических изменений, а морального самосовершенствования.

В 1939 году Хаксли переезжает в США, принимает американское подданство, переходит в католичество. В его романах 30- 40-х годов сатирическое начало сходит на нет, а его концепция человека сближается с модернистской, трактующей человека как низменное и грязное животное

(роман «Обезьяна и сущность» - 1948). Хаксли прошел путь от рационализма к мистике. Идеальный тупик привел к тупику художественному.

Томас Стернз Элиот (1888-1965), по мнению критика-марксиста А. Кеттла, «сумел искренне, талантливо, сильно выразить в своей поэзии духовный голод многих людей в период заката буржуазной цивилизации». В 1927 г. Элиот принял английское подданство. Вместе с Э. Паундом он возглавил модернистское направление поэзии Англии.

В ранних произведениях Элиота, например в стихотворении «Гиппопотам» (1920), в поэме «Бесплодная земля» (1922), молодой читатель того времени ощущал бунтарские настроения поэта. Если поэма «Полые люди» (1925) воспринималась как вопль отчаяния, то поэма «Пепельная среда» - как произведение, где выражены христианские этические нормы. Монархические и религиозные взгляды Элиота составили основу его консервативной позиции 30-х годов.

Т. С. Элиот, как талантливый критик, продолжил после М. Арнольда «защиту поэзии», выработав новый этико-эстетический подход к ней: личное он подчинял общему при строгом соблюдении художественных традиций, он Принижал" значение творчества Мильтона, Байрона, приглушал ренессансное звучание наследия Шекспира, но пересмотрел негативное отношение к творчеству Донна, Драйдена, Попа, Чосера, Бернса, Китса. Литературно-критическая деятельность Элиота не укладывается в рамки «новой критики». Мысли Элиота о целостности многовекового литературного процесса, требование художественной объективности оказали влияние на развитие англоязычной поэзии.

Наша критика отмечает, что «сквозь толщу ретроградных философских, эстетических, религиозных взглядов Элиота в его творчестве пробиваются «голоса людские» и вопиют о поруганной в буржуазном мире человечности.

Именно это и заставляет нас ценить в стихах Элиота поэзию, отрицающую мертвящую и бесчеловечную прозу современного буржуазного мира, и тем решительнее отвергать те чуждые нам реакционные взгляды Элиота - роялиста, католика, модерниста, которые закрепощали его талант»*. [137]

[* Засурский Я. Т. С. Элиот, поэт бесплодной земли. - В книге: Элиот Т. С. «Бесплодная земля». Избранные стихотворения и поэмы. М., 1971, с 15-16.]

* * *

В годы второй мировой войны (1939-1945) ведущей в литературе становится героическая и антифашистская тема. Большой популярностью пользовались романы Р. Гринвуда («Мистер Бантинг в дни мира и в дни войны» - 1941)-о героизме «маленького» человека, Г. Э. Бейтса («Ветер в сторону Франции» - 1944) -об антифашистской борьбе, романы и статьи Д. Линдсея, Д. Пристли («Затемнение в Грэтли» - 1942).

В романе «Затемнение в Грэтли» показана деятельность фашистской «пятой колонны» в маленьких городах Англии и борьба с ней английской контрразведки. В романе «Дневной свет в субботу» (1943) действие происходит на военном заводе в военное время. Пристли ставит социальные вопросы и вводит образы рабочих. Это передовые рабочие Клинтон и Ормор и молодые работницы Мона и Нелли. Руководители завода инженеры Чевист и Блендфорд защищают социально-политическую программу лейбористов.

Появляются новые имена. Впервые выступает со своими антифашистскими романами («Дело чести» - 1942, и «Морской орел» - 1944) Д. Олдридж. Писатели-реалисты старшего поколения Б. Шоу и Г. Уэллс также откликнулись на события войны (статьи Б. Шоу, роман Г. Уэллса «Необходима осторожность»-1942).

ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ

(1856-1950)

Великая Октябрьская социалистическая революция указала Шоу выход из того идейного тупика, в котором он находился в момент написания пьесы «Дом, где разбиваются сердца». Она способствовала возникновению в его творчестве острой политической сатиры и созданию таких шедевров, как «Святая Иоанна» и «Тележка с яблоками».

С первых лет существования Советского государства Шоу стал его другом. Он присоединился к тому мощному демократическому движению, которое развивалось в Англии под лозунгом «Руки прочь от России!» и стало серьезным препятствием для английских интервентов в период гражданской войны.

В 1921 году появилась статья Шоу «Диктатура пролетариата». В ней Шоу впервые выступил за коммунизм против реформизма и попытался раскрыть перед английским читателем свое понимание диктатуры пролетариата. Статья Шоу пронизана ненавистью к паразитизму и призывами уничтожить его в Англии, как он уничтожен в Советской России. Шоу подчеркивает, что отвращение к паразитизму и любовь к труду должны воспитываться с детства в социалистическом государстве «Труд должен стать делом чести и первым долгом человека», - пишет Шоу. [138]

Постоянное сочувствие знаменитого драматурга Советскому Союзу вызвало травлю его в английских газетах. Его обвиняли в том, что он восхищается Советским Союзом понаслышке, не имея о нем точных сведений. Шоу приехал в июле 1931 года в Советский Союз, чтобы отпраздновать здесь свое 75-летие и «посмотреть перед смертью единственную коммунистическую страну». В первый же день по приезде он отправился в Мавзолей В. И. Ленина. Пребывание Шоу в Советском Союзе было очень насыщенным. Он осмотрел Кремль и Эрмитаж, посетил Н. К. Крупскую, К. С. Станиславского и М. Горького, побывал в сельскохозяйственной коммуне в Тамбовской области, был на приеме в Кремле. Его 75-летие было торжественно отпраздновано в Колонном зале Дома Союзов, где с приветственной речью и докладом о его творчестве выступил А. В. Луначарский.

Впечатления от поездки укрепили симпатии Шоу к Советскому Союзу. «Я покидаю страну надежды и возвращаюсь в страны отчаяния!» - говорил он, прощаясь на вокзале с советскими друзьями. Для простых людей Англии, для английских рабочих поездка Шоу в СССР и его последующие выступления имели большое значение.

В 20-е годы Шоу создал философскую пьесу «Назад к Мафусаилу» (1920), состоящую из пяти частей, драматическую хронику «Святая Иоанна» (1923) и острую политическую комедию «Тележка с яблоками» (1929).

В пьесе «Назад к Мафусаилу» Шоу дополнил свою прежнюю теорию «жизненной силы» теорией «творческой эволюции». Согласно философской концепции Шоу, которая изложена в предисловии к пьесе, «сверхчеловеки», способные перестроить общество к лучшему, должны обладать не только энергией, талантом, стремлением к добру, но и исключительным, мафусаиловским долголетием. Люди постепенно смогут достигнуть даже бессмертия. Этот биологический путь к совершенству и изображен в пьесе «Назад к Мафусаилу». События охватывают всю историю человечества, от библейских времен до отдаленного будущего. В первой части действие происходит в раю, в нем участвуют Адам, Ева, Змея и Каин; в последней, пятой части действие происходит в 31920 году. Пьеса «Назад к Мафусаилу» не может быть названа философской драмой; это скорее философская комедия. В нее включен блестящий

политический фарс, в котором под именами Бэрджа и Любена осмеяны премьер-министры Ллойд Джордж и Асквит. Последний акт, совершающийся «у предела мысли», также имеет иронический оттенок. В новом прекрасном мире дети выводятся из огромных яиц и выходят на свет взрослыми юношами и девушками, подготовленными для разнообразной и счастливой жизни. Четыре года они развлекаются, танцуют, занимаются искусствами, любовью, но затем теряют интерес ко всему, быстро стареют и переходят в категорию Древних, превращаются в дряхлых старцев и проводят бесчисленные столетия в чистом [139] умозрении. Заключительный монолог волшебницы Лилит может быть воспринят как гимн вечному кипению материи.

Другая пьеса того же периода - историческая драма «Святая Иоанна». Это единственная в творчестве Шоу трагедия (хотя и носящая скромное название драматической хроники), в центре которой поставлен героический и цельный характер, неуклонно идущий к победе и гибели. Обращение к фигуре Жанны д'Арк свидетельствует о поисках драматургом героического и притом народного образа. Не случайно к этому образу обращались и другие прогрессивные писатели, искавшие во мраке империализма путь к народу, к демократическому движению (М. Твен, А. Франс, Б. Брехт).

Шоу сумел исторически правильно показать Жанну как вождя крестьянских масс, поднявшихся на освобождение своей родины от чужеземных захватчиков. Он подчеркивает связь Жанны с народом. «Я вернусь к народу, среди которого я выросла, и его любовь вознаградит меня за вашу ненависть! - говорит она духовным и светским сановникам. - Вы были бы рады сжечь меня, но я пройду сквозь пламя и войду в сердца людей навеки!» Дворяне видят в ней народного вождя, духовенство - еретичку, так как волю народа она поставила выше велений католической церкви. Трагическую гибель Жанны Шоу справедливо объясняет в предисловии тем, что она, сама того не подозревая, вступила в конфликт с католицизмом и феодализмом.

Трагедия о Жанне д'Арк снабжена эпилогом, вносящим в нее элемент сатирической буффонады. В эпилоге Жанна узнает от «господина клерикального вида» о своей предстоящей канонизации в 1920 году и, хотя чувствует себя польщенной, относится к этому весьма иронически. Шоу осмеивает католическую церковь, которая сожгла французскую героиню в XV веке и в целях религиозной пропаганды объявила ее святой в XX веке.

Сатирически-разоблачительные черты творчества Шоу с наибольшим блеском проявились в пьесе «Тележка с яблоками»*. Это произведение - памфлет на буржуазную демократию.

[* В заглавии Шоу использует английское идиоматическое выражение «to upset an apple cart («опрокинуть яблочную тележку»), обозначающее разрушение чьих-либо планов.]

Шоу рисует мелкую, беспринципную грызню министров и политических лидеров, которую использует король Магнус, стремящийся стать неограниченным правителем Англии. Напряженная борьба за власть между премьер-министром и еще более ловким и изворотливым королем составляет основную сюжетную линию пьесы. На предложенный Протеем ультиматум - отказаться от всякого участия в делах правления и сохранить лишь королевский титул - король отвечает мастерским ходом: он угрожает отречься от престола и выдвинуть свою кандидатуру в палату общин. [140] Он предпочитает стать буржуазным лидером, чем быть королем-марионеткой.

Шоу показывает, что слабость и продажность буржуазных правительств чревата опасностью монархических и фашистских переворотов. Осмеивая буржуазную демократию, неспособную защищать народные интересы, Шоу прибегает к новым сатирическим приемам. Он назвал пьесу «политической экстраваганцей». Жанр экстраваганцы существовал в английском театре конца XVIII - начала XIX века: это были фантастические пьесы с пением и танцами, с забавными переодеваниями. Шоу использует этот полузабытый жанр эксцентриады, наполнив ее политическим содержанием. Персонажи его пьесы, английские министры, болтают о пустяках и поют нелепые песенки, называют друг друга уменьшительными именами и шуточными прозвищами. Даже наиболее умный и мыслящий человек не спасается от убийственной насмешки Шоу: король Магнус, беседуя со своей фавориткой Оринтией, вступает с ней в драку: вцепившись друг другу в волосы они катаются по ковру королевского кабинета. Шоу говорит об инфантильности и беспринципности этого мира, его неспособности решать важные вопросы.

Сквозь причудливый наряд экстраваганцы проступают не только серьезные проблемы, но и отдельные сильные, сложные характеры. Министр энергетики Лизистрата - неподкупный и суровый человек, одинокая среди продажных дельцов, чем-то напоминает героиню Шоу - Иоанну. «Меня нельзя запугать: я была школьной учительницей!» - говорит Лизистрата, и хотя

этот аргумент тоже вызывает смех зрителей, за ним ощущается правда. Лизистрата жалуется на свою тщетную борьбу с гигантским «Трестом Поломок», скупающим все полезные изобретения в стране, организующим в корыстных целях всевозможные катастрофы. Фактическими хозяевами Англии стали империалистические монополии, а в конце пьесы выступает на сцену еще более мощный хозяин- заокеанский капитал. Американское правительство решило вновь «присоединить» свою страну к Англии, т. е. фактически поглотить Англию. Об этом и докладывает потрясенному королю Магнусу американский посол. Так еще в 1929 году Шоу сумел предугадать и заклеймить агрессивную политику США, прикрывающуюся лицемерными лозунгами.

В 30-е годы Шоу выступает в пьесах («Плохо, но правда» - 1931, «На мели» -1933, «Простачок с Нежданных островов» - 1934, «Женева»-1938) прежде всего против войны. В то же время он рисует мир английской буржуазии и интеллигенции как мир душный, затхлый, исполненный лихорадочных метаний и отчаяния. В том же духе написана и пьеса «Миллионерша» (1936), богатая комедийными моментами и остроумными диалогами.

В пьесе «Плохо, но правда» парадоксальность торжествует во всем. Микроб кори тяжело болен от соприкосновения с людьми; нежная материнская заботливость богатой миссис Мопли губит [141] всех ее детей, и только выносливость младшей дочери шмонает ей бороться с лекарствами, врачами, нелепым домашним режимом; внимательная сиделка, нанятая к больной, оказывается бандиткой, а помогающий ей в грабеже -взломщик Обри- бывшим священником. Все эти метаморфозы совершаются в первом действии и убеждают нас, что в капиталистическом мире все ненормально, неестественно, извращено до предела. Героиня с радостью покидает respectable родительский дом и отправляется со своими «пожитителями»-авантюристами на поиски свободы. Мнимое похищение мясе Мопли вызывает соответствующую реакцию британского правительства, стремящегося использовать этот предлог для агрессии. На территорию мирного «независимого» государства. где-то в Африке вводятся английские войска «для спасения и защиты похищенной английской леди». Экспедицией официально командует бездарный полковник Толбойс, а фактически все операции выполняет вездесущий рядовой Миик.

На протяжении всей пьесы длится своеобразный маскарад. Бандитка Цыпка пользуется большим успехом в роли элегантной графини; «похищенная. леди», мисс Мопли, прислуживает ей в качестве местной жительницы-дикарки; взломщик Обри снова становится достопочтенным пастором.

Социальным смысл этого маскарада ясен. Всякий джентльмен- грабитель, ибо «нельзя быть джентльменом меньше, чем на пятьдесят тысяч в год» (слова Обри). Никакой принципиальной разницы между блестящей аристократкой и взломщицей не существует.

Герои верят в будущее, в социальное переустройство мира. Главная героиня пьесы мисс Мопли мечтает «вычистить этот захламленный мир», а религиозный и дисциплинированный солдат британской армии, Сержант, вынужден признать: «В 1915 году мы убивали не тех, кого следовало». Герои пьесы мечтают попасть в Союз разумных федеративных обществ, под которым подразумевается Советский Союз.

В пьесах Шоу 30-х годов настойчиво звучит тема гибели мира, в которой иносказательно отражена опасность мировой войны и мысль о неизбежных социальных переворотах. Так, в пьесе «Простачок с нежданных островов» финал представляет собой сцену страшного суда, данную в характерной для Шоу гротескной манере. Страшный суд, разразившийся над империалистическими странами, но не затронувший Советского Союза, приводит к исчезновению с лица земли ничтожных и никчемных людей. В'такой фантастической форме Шоу выражает свою давнишнюю ненависть к паразитизму и рисует грядущее социальное переустройство мира.

В пьесе «Женева» Шоу сатирически рисует заседания Лиги Наций в Женеве и создает убийственные карикатуры на трех фашистских диктаторов - Гитлера, Муссолини и Франко. В пьесе они носят имена Батлера, Бомбардоне и Фланко. В конце пьесы [142] они вынуждены предстать перед судом за все свои преступления, Весть о предстоящей мировой, катастрофе повергает в панику и диктаторов, и биржевых дельцов, ишюльзующих политическую ситуацию для своих финансовых афер.

В 30-е годы были также созданы исторические: пьесы «Шестеро из Кале» (1934) и «В золотые дни доброго; короля Карла» (1939).

Последнее десятилетие жизни Шоу было омрачено второй мировой войной. На его долю выпало много тяжелых испытаний.

После войны он написал пьесы «Миллиарды Ейгажга» (1948); и «Замысловатые басни» (1949), в которых. (либо в очень остроумной или, наоборот, в остродраматической форме), развил свои прежние идеи.

В своих последних статьях и публицистических работах Шоу выражает неизменное сочувствие Советскому Союзу. Свою поездку в Советский Союз в 1931 году он называл самым дорогим из воспоминаний.

Для нас Шоу остается большим и честным писателем, гуманистом, снабдившим человечество в, его борьбе с империализмом великолепным оружием своей сатиры.

ГЕРБЕРТ УЭЛЛС

(1866-1946)

Г. Уэллс не был противником Октябрьской революции, но он не понял всего значения происходящих событий. Он считал нашу революцию грандиозным экспериментом, обреченным; на неудачу. Однако ему хотелось взглянуть самому, что делается там, в таинственной России, где ему уже довелось побывать однажды, в 1914 году. В 1920: году он отправился в Россию вторично. Его привлекала мысль об организации денежной и технической помощи молодой Советской стране со стороны некоторых «передовых» капиталистов. Уэллсу удалось, беседовать с В. И. Лениным. Но грандиозный план электрификации, который кратко, изложил ему В. И. Ленин, показался ему «электрической- утопией» для страны «с громадными пространствами, бесконечными лесами, разрушенной промышленностью и неграмотным населением».

По возвращении в Англию Г. Уэллс написал книгу «Россия во мгле» (1920)- - главным образом с целью привлечь внимание к Советской Республике и создать фонд материально и культурной помощи стране, переживающей разруху. В книге очень много путаных и противоречивых (хотя скорее дружественных и сочувственных) рассуждений о Советской России, о ее будущем.

Уэллс подчеркивает моральное превосходство Советского правительства над теми группами, которые пытались захватить власть в России, признает, что только- Коммунистическая партия способна вывести Россию из тупика. Характерно, что причину [143] разрухи, голода и страданий миллионов он видит не в революции, а в чудовищной политике российского царизма и капитализма и в долгих годах мировой войны. Он пишет: «Не коммунизм, а европейский империализм втянул эту огромную, расшатанную, обанкротившуюся империю в шестилетнюю изнурительную войну. И не коммунизм терзал эту страдающую Россию субсидированными извне непрерывными нападениями, вторжениями, мятежами, душил ее чудовищно жестокой блокадой». «Партия сумела взять и удержать власть в развалившейся империи, потому что в те страшные дни она была единственной организацией, которая давала людям единую установку, единый план действий, чувство взаимного доверия. Это было и есть единственно возможное в России, идейно сплоченное правительство».

В. И. Ленин посоветовал Г. Уэллсу приехать снова через десять лет и посмотреть, что будет сделано в России за это время. Уэллс воспользовался приглашением и побывал в Советском Союзе через 14 лет, в 1934 году. Ленинские планы воплощались в жизнь; писатель был поражен переменами, происшедшими в Советской России.

Наивное убеждение, что спасение человечеству от нищеты, рабства капитала, ужасающих войн могут принести люди науки и высокого интеллекта, а не революционные массы, Г. Уэллс облекает в форму художественного романа. Идея технократии наиболее полно выражена в его романе «Мир Вильяма Клиссольда» (1926). Изложенные там общественные теории и взгляды получили потом название «клиссольдизма». Роман построен как автобиография и своеобразная исповедь ученого (и одновременно передового капиталиста) Вильяма Клиссольда. Воспоминания о прошлом переплетаются с рассуждениями его героя, мечтами, прогнозами на будущее. Вильям Клиссольд видит ужасающий лик современного империалистического общества и мечтает его перестроить. Но он далек от народных масс. Несмотря на благожелательное отношение к ним, он считает, что не они добудут для себя счастье: они для этого слишком невежественны и робки в обычном состоянии, слишком необузданны в момент революции.

Клиссольд мечтает о другой «революции», которая будет носить не разрушительный, а «созидательный» характер, которая будет постепенной; аристократы духа совершат ее, подчинив себе лучших представителей капиталистического мира силой убеждения и спокойно игнорируя худших. Те же мысли Уэллс развивает и в своем трактате «Легальный заговор» (1928), а позднее - в книге «Опыт автобиографии» (1934). Реформистские иллюзии Уэллса вызвали резкую отповедь английских марксистов. Р. Фокс выступил против них в статье «Легальный заговорщик» (1934). Порочная по своей сути социальная концепция Уэллса отрицательно отразилась на художественной стороне его творчества.

Уэллс неоднократно писал о проблемах романа вообще и о задачах писателя - создателя научной фантастики. Ему принадлежат [144] глубокие теоретические статьи о жанре романа, написанные еще в первый период творчества («Сфера романа»-1911, «Современный роман»-1914); в них он восхищался английским романом XVIII и XIX веков, прежде всего произведениями Свифта « Диккенса, и требовал от романа не только психологической глубины,, живости характеров, но и социальной насыщенности. В предисловии к однотомнику фантастических романов (1934) он пишет об особенностях своего метода реальной фантастики. Он считает себя преемником Свифта, а не Жюль Верна. Он уверен, что романы должны быть не пропагандой новых научных достижений, а глубоким, правдивым изображением общества и человека; а их главным достоинством - убедительность, реальность, умение создать иллюзию полного правдоподобия, «перевести фантастику на язык повседневности». Умением, которого недостает многим позднейшим авторам научной фантастики, Уэллс обладал в полной мере.

В 30-40-е годы Уэллс создает романы и повести самых различных жанров - социально-сатирические, психологические, научно-фантастические. Ненависть к реакции, к фашизму, отвращение к войне пронизывают его произведения.

В фантастической повести «Мистер Блетсуорси на острове Рэмпол» (1928) особенно ощутима сатира на общественный строй и ханжескую мораль буржуазной Англии. Герой этой повести попадает после кораблекрушения на остров Рэмпол, населенный дикарями-людоедами, и видит ужасы и зверства. Туземцы прячутся от света в темных пещерах и беспрекословно повинуются свирепым жрецам, бессмысленные запреты отравляют их жизнь. Жрецы сумели воспитать в них не только жестокость, но и лицемерие (дикари-людоеды никогда не употребляют выражения «человеческое мясо», удары дубинкой называют «ударами порицания»).

Мистер Блетсуорси бежит с острова Рэмпол с любимой девушкой, которой угрожала смерть, но вдруг обнаруживается, что он в психиатрической больнице в Нью-Йорке, куда он попал после ушиба головы, полученного при кораблекрушении. Оказывается, все, что он видел и пережил, было бредом душевнобольного. Верховный жрец острова Рэмпол Чит оказывается главным врачом мистером Манчитом, а любимая девушка мистера Блетсуорси - медицинской сестрой.

Казалось, мистеру Блетсуорси надо радоваться. Он выздоровел, вернулся в цивилизованный мир. Но девушка, которую он полюбил, огорчена его выздоровлением: ведь только болезнь спасла мистера Блетсуорси от мобилизации. Цивилизованный мир подчиняется законам более ужасным, чем все законы острова Рэмпол. Мистер Блетсуорси идет на войну, сражается, теряет ногу и видит такие ужасы и преступления, которые и не возникали в его прежних галлюцинациях. Действительность оказывается страшнее и алогичнее любого бреда - эта мысль будет повторяться и в других антивоенных и антифашистских повестях Уэллса. [145]

Уэллс прослеживает, как из недр косности, алчности и индивидуализма вырастает страшная идеология фашизма. В социально-психологическом романе «Бэлпингтон Блэпский» (1932) показано формирование тупого реакционера, по сути дела английского фашиста, из обычного, индивидуалистически настроенного интеллигента. В сатирическом и фантастическом романе «Самодержавие мистера Паргэма» (1930) Уэллс рассказывает о демагоге и маньяке Паргэме, совершившем в Англии фашистский переворот и ставшем диктатором под именем Параманта. Правда, все это оказывается сном Паргэма - обычная концовка ряда романов Уэллса. Только в жизни опасность фашистских путчей и новой мировой войны сохраняет всю свою реальность.

Интересна повесть «Облик грядущего», впоследствии переделанная в киносценарий. Она была написана в 1934 году, после фашистского переворота в Германии. Уэллс отлично понимал, что, этот переворот повлечет за собой в скором времени вторую мировую войну, и набросал картину грядущей войны. Он изображает мирный английский город Эвритаун (название подчеркивает, что это может быть любой город на земле), рождественский вечер 1940 года. В

домах зажжены елки, играют дети. В это время начинается первая бомбежка, первый налет германской авиации. Война длится 30 лет и приводит человечество к обнищанию, голоду, вырождению. В Англии воцарился демагог Рудольф, прозванный Боссом-патриотом (сатирический портрет Адольфа Гитлера). Он беснуется, произнося зажигательные речи и требуя продолжения войны.

Наконец группа талантливых инженеров и ученых вступает, в заговор с целью спасения человечества. Они тайно, на необитаемом острове, строят новые самолеты к распыляют усыпляющий газ. Враждующие, истерзанные народы засыпают, чтобы проснуться братьями. Наступает эра мирного сотрудничества и добра. Затем действие перекоится в 2054-й год. На земном шаре установлен социалистический строй, наука и техника достигли небывалого развития, готовится полет на Луну. Правда, новые общественные отношения не удовлетворяют группу индивидуалистов и эстетов, которые сетуют о добром старом времени с его войнами и страданиями,- современный мир кажется им пресным и скучным. Но и в этом мире есть свои напряженные и мучительные конфликты: Председатель Совета Руководства подавляет ради служения общему делу отцовские чувства и разрешает своей единственной дочери отправиться в первый полет на Луну. Взлетом ракеты, уносящей с собой юных энтузиастов, и кончается повесть. Человечество не избегнет новых конфликтов и жертв на пути к прогрессу, но важно, чтобы эти жертвы не приносились бесполезно,- такова мысль Уэллса.

Наиболее яркая антифашистская повесть Уэллса - «Игрок в крокет» (1936). Она была написана в годы войны в Испании. Герой этой повести, юноша из богатой семьи, любитель игры в крокет, [146] встречается на курорте с доктором Финчеттоном, и тот рассказывает ему несколько ужасных историй. Доктору долго пришлось работать в дикой болотистой местности, называемой Каиновым болотом и представляющей кладбище пещерных людей. Их призраки возникали во мраке, ядовитые испарения отравляли воздух, влияя на живых людей, сея в них жажду убийства и разрушений. Доктору пришлось стать свидетелем преступлений - первобытные инстинкты пробуждались в самых обычных обывателях. Игрок в крокет несколько напуган этими рассказами. Но тут он узнает от психиатра Норберта, что доктор Финчеттон - нервнобольной человек, всю эту историю о Каиновом болоте он выдумал. Однако доктор Норберт, заинтересовавшийся бредом своего пациента, попытался выяснить его причины и пришел к страшному выводу: газеты полны сообщений о чудовищных зверствах, о готовящемся поголовном истреблении людей. Не удивительно, что в мозгу впечатлительного, переутомленного человека возникло представление о Каиновом болоте и его озверевших обитателях. На самом деле весь мир превращается в Каиново болото, весь мир отравлен дыханием пещерных обитателей. Снова (как в истории острова Рэмпол) возникает аллегорическая картина современности. Доктор Норберт предлагает игроку в крокет вступить в объединение честных людей, готовых дать отпор фашистскому варварству.

Игрок в крокет отказывается принять участие в борьбе с одичанием. Типичный обыватель, он занят только своими личными делами и развлечениями. «Мне наплевать! - говорит он. - Пусть мир идет ко всем чертям! Пусть возвращается каменный век! И пусть это будет закат цивилизации! Очень жаль, но я ничем не могу помочь! Что бы там ни было, но в половине первого я играю с тетушкой в крокет!» Игрок в крокет становится для Уэллса воплощением позорной политики невмешательства, облегчившей путь фашизму.

Проблеск надежды блеснул перед старым писателем лишь в 40-е годы, в конце второй мировой войны, когда он увидел крушение фашизма и великую победу народов, возглавленных Советским Союзом. Еще в 1941 году он требовал открытия второго фронта. Он писал в газете «Нью-Йорк тайме»: «Английские генералы ничего не предпринимают в то время, как Россия истекает кровью за нас».

Много сил Уэллс положил на борьбу с опасностью фашизма в Англии, в частности с фашистским лидером Освальдом Мосли.

В последние годы жизни, во время второй мировой войны, Уэллс написал еще один роман об английском мещанине с его обывательской моралью - «Необходима осторожность» (1941). Герой этого романа мистер Тюлер - трусливый обыватель, руководствующийся в жизни двумя «золотыми» правилами: «Безопасность прежде всего!» и «Необходима осторожность!» Это мелкий служащий в конторе, получивший затем небольшое наследство и превратившийся [147] в домовладельца. На каждом шагу Уэллс подчеркивает моральное ничтожество Тюлера. Он бесталанен, не способен к труду, больше всего боится «идей». Единственное страстное чувство, которое он испытывает,- ненависть к большевикам (впрочем, и это чувство внушено ему другими). Он восхищается Гитлером и Муссолини, видя в них надежный оплот капитализма.

Вторая мировая война показала Тьюлеру подлинных врагов Англии. Этими врагами оказались не коммунисты, а фашисты. Немецкие бомбы падают на зеленое поле для гольфа рядом с его домом, немецкие парашютисты приземляются в его саду, во время бомбежек разрушен его дом и убита его жена. Привычные представления Тьюлера меняются: он теперь с надеждой смотрит на Советскую Россию, которая одна способна сокрушить гитлеровские полчища. Но он не понимает, что Россия побеждает именно потому, что ее граждане свою волю к победе над фашизмом поставили выше осторожности и безопасности.

Сатирический характер романа особенно ярко проявляется в его концовке. По иронии судьбы трусливый, осторожный Тьюлер становится национальным героем. В своем саду Тьюлер наткнулся на фашистских парашютистов и в состоянии полной невменяемости, подчиняясь инстинкту самосохранения, их уничтожил. Его прославляют как героя, его награждают крестом Виктории. Опыренный собственной славой, он почти не реагирует на смерть искалеченной фашистскими бомбами жены. Уэллс романом о Тьюлере вступил в полемику с нашумевшим в военные годы романом Гринвуда «Мистер Бантинг в дни мира и войны», идеализирующим английского обывателя.

В книге Уэллса много туманных рассуждений, проявляется обычный для Уэллса биологизм. Так, он объявляет своего героя особой биологической разновидностью и даже дает соответствующие схемы развития животного мира, в которых Тьюлер оказывается переходной стадией от обезьяны к человеку. Переоцениваются общечеловеческие черты Тьюлера; мир, по мнению Уэллса, населен в основном тьюлерами, разумных людей в нем немного, путь к разумному человеку только начат.

Однако в романе есть и нечто новое - социальный оптимизм, уже не связанный с деятельностью кучки гуманных «сверхчеловеков». Сын Тьюлера Генри отвергает мещанскую мораль отца. Воспитанный доброй, отзывчивой женщиной и хорошими книгами, он рано начинает мечтать о добре и справедливости, становится революционером, попадает в тюрьму. Он видит спасение человечества в мировой революции. Для Уэллса это совершенно новый выход.

В последнем заявлении в газете «Дейли уоркер» (24 мая 1945 г.) Уэллс писал о своем сочувствии Советскому Союзу и английской компартии, о том, что он будет голосовать за нее на выборах. [148]

ДЖОН ГОЛСУОРСИ

(1867-1933)

Джон Голсуорси был сыном известного лондонского адвоката. Он окончил привилегированную школу Харроу и юридический факультет Оксфордского университета.

Чтобы лучше изучить мореходное право, которое он хотел избрать своей профессией, Голсуорси свыше двух лет плавал на торговых кораблях и побывал в разных странах Южного архипелага, в Австралии и в США. всю свою жизнь Голсуорси был страстным путешественником, в 1894 году он побывал и в России.

С 1897 года он стал печататься и оставил юриспруденцию. В 1906 году, когда появился роман «Собственник», Голсуорси добился признания, но официальная критика долго отказывалась зачислить его в ряды ведущих английских писателей. Только много лет спустя Голсуорси получил от ряда английских университетов почетное звание доктора литературы и искусств. Много сил отдавал Голсуорси борьбе за свободную печать и свободный театр. С 1919 года он стал председателем английского отделения международной организации либеральных писателей - «Пенклуба». Основной задачей своей общественной деятельности он считал объединение писателей против угрозы войны. Незадолго до смерти, в ноябре 1932 года, ему была присуждена Нобелевская премия. Голсуорси задолго до начала первой мировой войны предупреждал в своих статьях об опасности, нависшей над Европой. Первую мировую войну Голсуорси клеймил как преступление против человечества. Причину ее он видел в гонке вооружений. Он особенно возмущался воинственными призывами и шовинизмом Киплинга. В очерке «Урожай» и стихотворении «Долина теней» (1915) Голсуорси оплакивает погибших на войне и пострадавших от нее. Его возмущает лицемерие церковников, которые по обе стороны фронта призывают к убийствам и молятся о победе. До конца жизни писатель настаивал на необходимости предотвращения новой войны. Он отрицательно относился к походу английских интервентов против молодой Советской Республики.

Голсуорси был одним из первых и наиболее выдающимся представителем английского критического реализма XX века. Он был романистом, новеллистом, драматургом и критиком и во всех этих областях боролся за реализм, отстаивал его превосходство, осмеивал модные формалистические течения. Наиболее яркий и значительный след он оставил в области английского романа. Уже в первых его романах («Остров фарисеев»-1904, «Усадьба» - 1907, «Братство»-1909, «Патриций»-1911, «Фриленды»-1915) поставлена проблема классового неравенства и классовой борьбы, созданы яркие образы лицемерных и бездушных носителей морали господствующих классов, намечены пути прозрения лучших представителей буржуазии и помещичьего дворянства. Выражение [149] «остров фарисеев» стало нарицательным для определения Англии, точнее - ее правящей верхушки. Несколько особняком стоит роман Голсуорси «Темный цветок» (1913), посвященный анализу внезапного и всепильного чувства любви; в нем проявился глубокий психологизм писателя, его мастерство в раскрытии самых тонких и сложных переживаний человека. Так шла подготовка могучего таланта Голсуорси к созданию грандиозной эпопеи - «Саги о Форсайтах».

Одновременно с романами создаются пьесы Голсуорси - также остросоциальные, но написанные, в отличие от другого великого драматурга - Бернарда Шоу, в традиционно реалистической манере, без тяготения к эксцентриаде и парадоксу. Наиболее значительные пьесы «Борьба» (1909) и «Серебряная коробка» (1906).

Голсуорси был выдающимся критиком и литературоведом. Начиная со статьи «Смутные мысли об искусстве» (1911), он отстаивает реализм, говорит, что подлинный источник искусства - жизнь, требует от литератора реалистической полноты и глубокого критицизма. В 20-е годы он создает ряд литературно-критических статей («Силуэты шести писателей»-1924, «Еще четыре силуэта писателей» - 1928, предисловие к английскому переводу романа Л. Толстого «Анна Каренина» - 1928, и др.). Тургенев и Толстой были любимейшими писателями Голсуорси, постоянными спутниками его творчества. Тургенев он считал писателем, достигшим наивысшего искусства в создании романа и новеллы, ценил его «исключительную поэтичность», «гармонию целого». В Толстом его поражала верность жизни, могучий реализм, соединение реалистической правдивости с нравственными, этическими вопросами. Оба великих писателя оказали несомненное влияние на формирование творческого своеобразия Голсуорси.

Центральное место в творчестве Голсуорси занимают две трилогии - «Сага о Форсайтах» и «Современная комедия».

Эпопея о Форсайтах представляет собой хронику класса и хронику семьи. Голсуорси представил широкое полотно действительности, показал развитие, подъем и упадок буржуазии от середины XIX века до 30-х годов XX века. За семейной хроникой кроется широкое обобщение.

Первоначально «Сагу о Форсайтах» составляли романы «Собственник» (1906), «В петле» (1920), «Сдается в наем» (1921) и две новеллы - интерлюдии между романами - «Последнее лето Форсайта» и «Пробуждение». С 1924 по 1928 год была написана вторая трилогия - «Современная комедия». Она состоит из романов «Белая обезьяна» (1924), «Серебряная ложка» (1926) и «Лебединая песня» (1928) и двух интерлюдий - «Идиллия» и «Встречи». В 1930 году вышел сборник «На бирже Форсайтов». А за два года (1931-1933) Голсуорси написал третью трилогию, посвященную семье Черрелов. В нее входят романы «Девушка - друг», «Цветущая пустыня» и «Через реку». Последний роман вышел [150] посмертно, а через год, в 1934 году, весь последний цикл был издан под заглавием «Конец главы».

Большое место занимает в творчестве Голсуорси и в эпопее о Форсайтах тема неудачного брака. Это - одна из основных проблем романа «Собственник». Голсуорси, как и Толстого, живо волновало положение женщины в семье. Но, кроме воздействия «Анны Карениной», источником драмы героев можно признать и личную жизнь Голсуорси, который многие годы страдал от того, что любимая им женщина была женой другого. Сказалось здесь и хорошее знание английских законов о браке и практике бракоразводных процессов.

Осуждение собственности во всех ее проявлениях - идея, положенная в основу всей эпопеи.

Имя «Форсайты» стало нарицательным, собирательной характеристикой высших кругов буржуазии, где собственность - цель всей жизни и помыслов. В уста «молодого» Джолиона Голсуорси вложил формулировку сущности форсайтизма как собирательного понятия собственности. «Форсайт,- говорит он,- смотрит на вещи с практической... точки зрения, а практическая точка зрения покоится на чувстве собственности... Все мы, конечно, рабы собственности... но тот, кого я называю «Форсайтом», находится в безоговорочном рабстве... его хватка проявляется решительно во всем, будь то жена, дома, деньги, репутация... Форсайты... ни во что не верят, но умеют извлечь выгоду из всего... это посредники, коммерсанты, столпы общества, краеугольный камень нашей жизни с ее условностями... - в религии Форсайты представлены блестяще, в палате общин их может быть больше, чем где бы то ни было, про аристократию и говорить нечего».

Роман «Собственник» представляет собой хронику семьи Форсайтов, в нем анализируется проявление чувства собственности в личных и семейных отношениях. Действие романа относится к стабильным годам монополистического капитализма в Англии. Восьмидесятые годы - апогей этого уклада. Внешнее преуспеяние Форсайтов в этом романе нарушено внутренним неблагополучием. Удар миру Форсайтов наносят молодые, смелые, чуждые корысти люди, поклонники искусства и красоты - архитектор Босини, полюбившая его Ирэн (жена Сомса), художник Джолион.

В «Саге о Форсайтах» Голсуорси прослежены три поколения Форсайтов, ведущих род от «гордого Доссета», положившего основание их собственности и традициям. Старшие Форсайты выросли в эпоху подъема своего класса и выражают типичные черты викторианской буржуазии. Форсайты игнорируют всех, кто не принадлежит к избранной верхушке среднего класса. Это люди цельные. Цельность их характеров проистекает из социальной устойчивости класса. Хотя они и испытали страх в 1848 и отчасти в 1871 годах, но с тех пор, как им кажется, народ замолк, а богатства Форсайтов продолжают расти.

Уже в романе «Собственник» появляется персонаж, который [151] в следующем романе станет символом собственности, - это Тимоти, младший из братьев. В прошлом издатель, наживший состояние на издании религиозно-моралистической литературы, он замкнулся, как улитка в раковине; одна цель владеет им - жить ради роста состояния, вложенного в процентные бумаги. С первого упоминания имени Тимоти Голсуорси характеризует его как символ. «Тимоти стал почти мифическим существом, - чем-то вроде символа гарантии, незримо таившейся в закоулках форсайтовской вселенной. Он не решился на такой неблагоприятный поступок, как жениться, и не захотел обзаводиться детьми».

Старшие Форсайты по-своему порядочны, они честны в делах, берут узаконенные проценты, они еще не рвутся к авантюристическим предприятиям и барышам.

Так, Джемс, отец Сомса, недалекий по уму человек, преуспевающий адвокат, осторожно и честно ведет дела, но честность его относительная, буржуазная. Его помыслы сводятся к тому, как бы не прозевать, не пропустить случая и укрепить состояние. Жена, семья, дети - это его второе «я», его «собственность».

В образе старого Джолиона представлены лучшие черты буржуазии XIX века, те черты, которые были совершенно утеряны ею в монополистический период. Как последний из могокан старых полупатриархальных времен противопоставляется Джолион новой циничной и хищной буржуазии. В отличие от братьев он еще не утратил способности проявлять бескорыстные чувства. Вдумчивость, душевная мягкость, естественность выгодно отличают его. С этим связана природная тяга к прекрасному в жизни и искусстве, любовь к природе. Он меньше «собственник», чем братья, Перед смертью Джолион узнает настоящую радость преклонения перед красотой и умиротворенность. Рассказ «Последнее лето Форсайта» написан с лирической теплотой, очень поэтичен.

Крушение незыблемости форсайтизма символично связано со смертью старшего поколения.

Образ Сомса - центральная фигура двух трилогий. Герой показан и изнутри, и со стороны, глазами врагов и друзей, в мыслях, чувствах, поступках, в отношении к обществу, в отношении к искусству, истории, политике. Он человек умный, наблюдательный, но окостеневший в привитых ему понятиях, - типичный оплот консерватизма и буржуазной среды. Хотя Сомс женился по любви на девушке без всякого состояния, он, в сущности, ничем не поступил во имя своей любви к Ирэн. Подобно тому как он, покупая картины, подсчитывает возможную выгоду от перепродажи, так и Ирэн оценивается им как приобретение.

Сомс - как собственник - не представляет себе, что у жены могут быть свои взгляды на вещи, своя воля, что для счастья нужна духовная близость. Он регламентирует ее жизнь и удовольствия. Всегда и всюду оберегает ее как свою собственность.

Голсуорси шаг за шагом развенчивает буржуазную веру во [152] всемогущество денег. Он показывает иллюзорность счастья, которое покупается.

Во второй трилогии заметен рост симпатии автора к Сомсу. В этом проявилась идейная эволюция самого Голсуорси. Он подчеркивает положительные черты Сомса: его буржуазную порядочность, горячее отцовское чувство, интерес к живописи и тонкое ее понимание. Во внутреннем одиночестве Сомса и его обреченности Голсуорси прослеживает социальную закономерность кризиса буржуазного мира.

Собственническая психология проявляется и в образе Флер. Образ ее психологически сложен. Любовь к Джону проходит через всю ее молодость. Хотя она любит и страдает, в ее борьбе за Джона, кроме горячего, искреннего чувства, есть неуступчивость собственника, который не терпит препятствий на своем пути.

Эпиграф из «Ромео и Джульетты» к роману «Сдается в наем», акцентируя связь с шекспировской темой любви и родовой вражды, отнюдь не предрекает полного сходства ситуаций и образов. Трагедия Ромео и Джульетты в 20-х годах XX века мирно завершается благополучной свадьбой Флер с нелюбимым Майклом. Флер и Джон - не подлинные Ромео и Джульетта, а только их буржуазные эпигоны.

Собственница Флер терпит поражение дважды - когда в юности Джон отказался от нее ради своей матери и когда несколько лет спустя он порвал с Флер во имя семьи и порядка. Собственникам не удержаться, не привязать к себе тех, кого они любят.

В какой-то мере Голсуорси сочувствует Флер, ее лихорадочным поискам счастья. Самопожертвование Самса отрезвляет ее и направляет на стезю семейных добродетелей.

В двух первых романах «Саги», отражающих викторианский период, Форсайтов, и Самса в том числе, совершенно не интересует народ. Форсайты начинают видеть народ только после «Великой войны», т. е. первой мировой войны. Боязнь народа и его растущей революционности все более овладевает Форсайтами.

Основная черта их мировоззрения в «Современной комедии» осталась неизменной: они по-прежнему считают себя солью земли, богатство - критерием значимости человека. Характерны размышления Самса, вызванные частным случаем: «Жить? Зачем? Разве большинству людей не лучше умереть?» При этом Самс имеет в виду людей без средств к жизни.

Охранительные тенденции, которые выступают уже в «Лебединой песне», пронизывают последнюю трилогию - «Конец главы». Голсуорси разделяет точку зрения буржуазных кругов, которые, напуганные забастовками и восстаниями 20-х годов, стали ориентироваться на консерваторов в надежде найти компромиссный выход.

В трилогии «Конец главы» Голсуорси «представил более старый тип семьи, с большими традициями и чувством ответственности, чем Форсайты». Его тенденция была при этом, по собственному [153] признанию, не критическая, у него было стремление найти в дворянстве «что-нибудь положительное», так как с ним он связывает надежды на экономическое возрождение Англии.

Общее название трилогии указывает на ее подытоживающий характер, о том же говорит заглавие ее последнего романа - «Через реку». Реалистическое полотно трилогии противоречит во многом субъективным симпатиям автора, показ Англии 20-х годов убеждает, что господствующие классы морально деградировали, хотя не сдаются и борются за власть.

Через образ Майкла Монта в трех трилогиях, начиная с романа «Сдается в наем», Голсуорси раскрыл свои взгляды. Майкл - антагонист Форсайтов. Аристократ по рождению, человек, прошедший войну, он чужд классовой чопорности. В романе «Сдается в наем» Майкл выражает протест «потерянного поколения» против консервативных взглядов. Он скромный, чуткий и доброжелателен к людям. Майклу присуще скептическое отношение к себе и общественному строю, он сам подсмеивается, над собственной деятельностью издателя, филантропа, депутата парламента и инициатора ликвидации лондонских трущоб.

В последней трилогии изменяется трактовка образа Флер, она стала образцовой, любящей матерью семейства, дамой-патронессой. Правда, Флер и ныне не забыла Джона, сердечная неудовлетворенность и тоска прорываются в ее разговоре с Динни. Но ее образ в «Конец главы» как-то обескровлен.

Эволюцию взглядов Голсуорси можно проследить и в построении образов Ирэн, Энн и Динни Черрел, положительных героинь его трилогий. В начале эпопеи Голсуорси раскрывал Ирэн как чужеродное начало в форсайтовской среде. Постепенно разница между Ирэн и Форсайтами все более стирается. Ее бунт против Самса не стал выходом за пределы класса, ее непримиримость, неспособность забыть и простить роднят ее с Форсайтами.

Большой такт, сдержанность, благородство отличают образ Энн, жены Джона. Она красива, обаятельна, женственна; ей присущи душевная гармония, тонкость, деликатность, чувство такта. Победа Энн - победа - добропорядочной семейной идиллии над страстями и подрывом семейных устоев. Джон остался с Энн потому, что ему дорога любовь Энн к традициям, потому что он сам хочет укрепить их, а не расшатать. И автор симпатизирует Энн и Джону.

Некоторые черты Энн повторяются в образе Динни Черрел (героини трилогии «Конец главы»). Голсуорси оттенил еще большую гармоничность и собранность ее характера. Душевная гармония, прямота, лиричность, отсутствие себялюбия воплощены в ней. Она живо чувствует прекрасное. Она не избалована, не боится и не стыдится работы. Это новая женщина - самостоятельная, энергичная, не лишенная смелости суждений и поступков.

Характерна в романе «Цветущая пустыня» история любви Динви к Уилфриду Дезерту. Дезерт только что вернулся с Востока. Любовь их быстро и бурно развивается. Вскоре, когда обнаружилось, [154] что он принял на Востоке магометанство, его подвергают остракизму. И хотя Динни готова его поддержать и идти с ним против всех, Дезерт отказывается от борьбы и любимой девушки. А вскоре после того как приходит известие о гибели Дезерта в Сиаме, Динни выходит замуж за депутата Дорфорда. Твердолобый консерватор, он пользуется ее уважением как человек чести.

Хотя Гелсуорси в образе своей положительной героини восхваляет консервативное мировоззрение, клановый -дух, но и тут он сохраняет трезвое понимание действительности. И некоторая ирония сквозит в авторском тексте, в повествовании о заботах Динни и «счастливой» развязке, ее судьбы.

Элементы критицизма в этой трилогии сгущаются в истории бракоразводного процесса Клэр и травли великосветским обществом Уилфрида Дезерта. Но все это лишено прежней глубины и обобщающего значения первых трилогий. В образе Уилфрида Дезерта, знакомого нам уже по «Белой обезьяне», в последней трилогии выведен типичный представитель так называемого «потерянного поколения». Субъективно он одиноки несчастен. Пустыня его души ненадолго расцвела от любви к Динни, как показывает символический смысл заглавия («Цветущая пустыня»). Его трагедия - в его опустошенности.

Как мастер художественной прозы и стилист Голсуорси создал совершенно особую манеру повествования и характеристики героев. Проводя мысль, что человек создается средой, Голсуорси обстоятельно рисует этот -фон типичной среды, где раскрывают -себя герои. Поэтому жанровые сцены и интерьер занимают у него большое место. Голсуорси стремится достигнуть достоверности, называя даты, точные родственные связи, факты семейной хроники, улицы, номера домов, рисуя внешний и внутренний вид дома. Важную роль играет одежда, выражение лица, манеры героев, четко выделяются основные характерные мелочи и детали.

Двумя-тремя штрихами, деталями, "мелкими фактами Голсуорси создает психологический портрет. Так, в доме Сомса Ирэн всегда сидит в уголке, в тени, она "молчалива, ушла в себя, на первом плане доминирует Соме. Золотые волосы и темные, какие-то таинственные глаза свидетельствуют о сложности и противоречивости ее характера, о сочетании в нем мягкости и непреклонности. ;В повседневных мелочах выявляется различие вкусов и характеров Сомса и Ирэн. Характерны эстетические ассоциации и сравнения, сопровождающие образы старого Джолиона, Ирэн, Флер, Динни. Очень важную психологическую функцию выполняют литературные образы, музыка и живопись. 'Перед первой встречей с сыном старый Джолион слушает оперу «Фиделио». Мотивы «Орфея» Глюка и Шопена подчеркивают настроение старого Джолиона - в «Последнем лете...». Ирэн любит музыку Шопена, романсы о любви и природе. Молодому Джолиону, впервые увидевшему Ирэн в ботаническом саду, где она ждала Босини, ее лицо напоминает своей пассивностью и чистотой «Любовь небесную» Тициана. Образ [155] Флер ассоциируется с «Виноградницей» во фреске Гойи «Сбор винограда». Падение этой картины во время пожара завершает крушение страсти Флер. Образ Динни ассоциируется с целомудренными, возвышенными женщинами Ботичелли.

Прямая речь героев, особенно диалог, играет важную роль в движении сюжета, раскрытии характеров. Каждого из героев отличает его стиль речи, характерный для его круга интересов лексикон; деловитость Форсайтов сказывается в их речах, полных терминов биржи и юридических формулировок. Внутренний монолог героев обычно переплетается с авторской речью и переходит в нее. Только внимательно вчитываясь, можно расплестись критическую авторскую точку зрения на героев и их самораскрытие. Сатиру Голсуорси оттеняет насмешливый, иронически окрашенный стиль. Ирония свойственна не только авторскому повествованию, но сквозит и в построении речи героев.

Голсуорси широко, с большим психологическим мастерством Отобразил целую эпоху. Он внес выдающийся вклад в развитие английского литературного языка.

ШОН О'КЕЙСИ

(1880-1964)

История Ирландии «свидетельствует о трагической участи народа, оказавшегося еще в XII веке жертвой иноземного завоевания и в полной мере испытавшего бремя многовековой колониальной эксплуатации и национального угнетения. Исторические судьбы «первой английской колонии», так называл Ирландию Ф. Энгельс, красноречиво показывают, какие бедствия несет народам колониализм - порождение капиталистического строя»(1).

В. И. Ленин в работе «Английские либералы и Ирландия» писал о господстве английских лендлордов и капиталистов в их ирландской колонии: «Англия веками поработала Ирландию, доводила ирландских крестьян до неслыханных мучений голода и вымирания от голода, сгоняла их с земли, заставляла сотнями тысяч и миллионами покидать родину и выселяться в Америку»(2).

(1) История Ирландии. М., 1980, с. 3.

(2) Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 365.

Ирландский народ вел многовековую героическую борьбу за свободу, независимость, единство страны, которая еще не завершена.

Культура и литература Ирландии составляют неотъемлемую часть мировой культуры. Хорошо известно во всем мире творчество Д. Свифта, Т. Мура, У. Б. Йитса, Д. Синга, Б. Шоу, Д. Джойса.

На национальную литературу оказало влияние творчество поэтов- участников ирландского восстания 1916 года, казненных английскими властями (П. Пирс, Т. Мак-Донах, Дж. Планкетт), а [156] также О'Кейси- участника национально-освободительного движения 20-х годов.

Шон О'Кейси - крупнейший ирландский драматург, романист и публицист.

Глубокая и органическая связь с национальным народом творчеством, высокая поэтичность, неустанные творческие поиски новых средств выражения отличают его произведения.

Его книги, в которых звучит смелый голос протеста против существующей социальной несправедливости, против католической церкви, вызывали ненависть реакционеров, подвергались запрету на родине. С первых дней Октября он стал верным другом страны социализма.

Шон О'Кейси родился 30 марта 1880 года в Дублине. Он был тринадцатым ребенком в семье.

Когда умер отец, мелкий чиновник, Шону было шесть лет. Вдова с детьми оказалась в труппах. Безрадостное детство запомнилось навсегда. Но детские годы были лишь прелюдией нужды и горя, которые ожидали его в жизни. В юности Шон О'Кейси был пастухом, уборщиком, рассыльным, подручным каменщика, грузчиком, землекопом на шоссейных и железных дорогах, часто оставался без работы.

В жизни молодого Шона немалую роль сыграл вожак ирландских рабочих Джим Ларкин, организовавший в 1909 году профсоюз транспортных и неквалифицированных рабочих. Шон принял активное участие в работе этого профсоюза во время забастовки 1913 года.

Большое влияние на формирование взглядов О'Кейси оказало национально-освободительное движение в Ирландии.

В одном из романов автобиографической эпопеи («Барабаны под окном») О'Кейси рассказывает, как в дни Дублинского восстания 1916 года он читал «Коммунистический манифест» с его великой заповедью - «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» «И сквозь все крики, и рев, и стоны страдания он слышал бой новых барабанов, и призывные звуки новых рогов, и поступь шагающих миллионов».

Тяжело пережив поражение восстания, Шон О'Кейси находит силы для дальнейшей борьбы за независимость своей родины.

Драматургическая деятельность О'Кейси началась в 20-е годы и была связана со знаменитым дублинским национальным Театром Аббатства («Эббей тиэтр»). Театр был основан в 1904 году деятелями так называемого «Ирландского возрождения». Это движение возглавила ирландская интеллигенция, выступившая «за самобытность и независимость Ирландии»(1).

(1) Главными энтузиастами создания в Ирландии национального театра были У. Б. йитс, Э. Мартин, А. Грегори. - См.: Саруханян А, П. Творчество Шона О'Кейси. М., 1965 с, 20.

Наряду с тенденциями демократического характера, в движении «Ирландского возрождения» не трудно обнаружить элементы [157] буржуазного национализма, а стремление освоить богатейшее наследие древнего ирландского фольклора оказалось своеобразной формой ухода от проблем современной жизни. Шон О'Кейси порывает с Театром Аббатства.

Среди великих английских писателей прошлого, служивших ему образцом, О'Кейси неоднократно указывал на Шекспира, преклоняясь перед многогранностью его образов, их глубиной и человечностью. У Шекспира учился он слиянию трагических и комедийных элементов. В сборнике критических этюдов о современном театре «Летающая оса» (1937) он призывал драматургов современности учиться у Шекспира глубине выражения мысли и покоряющей силе изображения человеческих страстей. О'Кейси восхищается магической силой поэзии, заключенной в драмах Шекспира, его блистательный слог.

Из английских писателей XX века О'Кейси особенно ценит творчество Б. Шоу. О'Кейси близка обличительная сатирическая драма Шоу, его эстетика реалистического театра. Он призывал писателей «взять в руки меч Б. Шоу, так достойно и горячо им поднятый».

О'Кейси не отвергает традиций классической драмы, но упорно ищет свой собственный путь в искусстве.

Защищая идейно-насыщенную драму Б. Шоу, он выступает против сторонников развлекательных пьес, за театр высоких страстей и больших идей он борется всю свою жизнь.

Вопрос о связи искусства с широкими народными массами всегда стоял в центре внимания Шона О'Кейси. «Место художника там, где жизнь бьет ключом,, и в башне из слоновой кости или в бетонном убежище ее не найти; он должен все слышать, все видеть, а потом все это продумать».

Великой школой реализма, высокого художественного мастерства считал О'Кейси на протяжении всей своей жизни русскую литературу- творчество Чехова, Толстого, Горького. Вот его оценка творчества А. Чехова: «В чем для меня значение творчества Чехова? Он мой друг, он великий писатель, великий драматург, великий человек... Поэт, как и Уитмен, драматург, как и Шекспир, великий человек, как и все они, он словно совместил в себе всех. Но Чехов еще больше, он друг».

Не менее глубоко О'Кейси знал и ценил творчество Л. Толстого: «Толстой обладал на редкость глубоким и смелым умом и широчайшим кругозором... Его могучий интеллект отличался сложностью и многогранностью. На всем мышлении Толстого лежала печать поэтической одухотворенности. Такие умы в сочетании с поэтическим мировосприятием настолько редки, их значение для человечества так велико, что им не дано умереть». О'Кейси всегда черпал много мыслей из сокровищницы русской литературы: «В молодости я узнал Толстого; немного позднее я услышал о Тургеневе, но понятия не имел о Горьком... Сейчас Горький - мой товарищ». [158]

В пьесах Шон О'Кейси изображает настоящее и прошлое своей родины, героическую борьбу ирландского народа за независимость. Перед читателем и зрителем разворачиваются картины жизни простых людей, жизни сложной и трудной, полной борьбы и надежд.

«Всякое искусство уходит в толщу народа,- писал в одной из своих статей О'Кейси, - оно изображает то, что народ видит, слышит и любит, а также то, как он умирает. Каждый художник должен задать себе вопрос: сумел ли он найти те краски и формы, которые отражают подлинную жизнь народа?»

В творческой манере О'Кейси нашли свое отражение особенности развития ирландской литературы: в ней воплотилось неповторимое богатство и красочность фольклора, необычайная выдумка и фантазия, романтическая приподнятость поэзии, своеобразное сочетание возвышенных чувств, трагедийных мотивов и грубоватого юмора, мы найдем в ней богатое и причудливое переплетение гротеска, символики и гиперболы.

Этапы национально-освободительной борьбы Ирландии составляют жизненный фон трех пьес так называемого «дублинского цикла»: «Тень стрелка» (1923), «Юнона и Павлин» (1924) и «Плуг и звезды» (1926).

В них О'Кейси рассказал о подлинной Ирландии - Ирландии дублинских трущоб, стране, истекающей кровью. Зритель увидел жизненные столкновения, возникновение которых обусловлено общественными бурями. Носителями положительного начала в его ранних пьесах являлись не участники боев, а жертвы борьбы, главным образом женщины: юные девушки и придавленные заботами и горем матери.

Умение драматурга раскрыть светлое гуманистическое начало в простых людях труда было глубоко новаторским. Время действия трагедии «Тень стрелка»-1920 год. Национально-освободительное восстание жестоко подавлено. Англичане зверствуют. От них не отстают отряды ирландской вспомогательной полиции, сформированные реакционерами и прозванные из-за смешения военной формы цвета хаки с черной полицейской «черно-пегими». Грабежи и расправы над мирным населением вызывают ненависть и страх.

Ирландцы ведут партизанскую борьбу с террористами. «Дублинские трущобы воюют с Британской империей. Вся мощь армии, поддерживаемой с флангов бандами безжалостных хулиганов, все силы правительства короны, все денежное могущество банков ополчились против оборванных девчонок из доходных домов. Борьба неравная, но трущобы победят!» - писал О'Кейси.

О'Кейси удалось вслед за Б. Шоу и Д. М. Сингом(1) раскрыть опасную склонность ирландского народа к романтическому восприятию жизни. О'Кейси смог не только высмеять это опасное свойство [159] национального характера ирландцев, но и представить его в трагическом аспекте. Драматург призывал освободиться от романтических иллюзий, не погибать бессмысленной смертью, учил готовиться к сознательной борьбе за лучшую жизнь.

(1) Синг Джон Миллингтон (1871-1909)-ирландский драматург, видный представитель «Ирландского возрождения»-течения, направленного к развитию национальной ирландской культуры.

С суровой непримиримостью О'Кейси изобразил бездарного поэта Дэворена, изнывающего от творческого бессилия и презирающего среду, в которой ему приходится жить. Поэт сравнивает себя с Прометеем, цитатами из Шелли выражает гнетущую его тоску. Нельзя не почувствовать в этих деталях злую авторскую иронию: ничто не может быть более чуждым Дэворену, чем народность и революционный порыв Шелли, великая мощь Прометея. Жалкий трус палец о палец не ударил, чтобы спасти девушку от «черно-пегих».

Другой герой пьесы «Тень стрелка» - Шеймас Шилдс - ренегат, готовый отречься даже от своего ирландского имени. Деграция личности приводит его к чудовищной подлости: он спасается от смерти ценой жизни другого человека. Ничтожеству и предательству, пустословию и бахвальству автор противопоставляет Минни Пауэлл, девушку, выросшую в среде простых людей, которую так презирает Дэворен. Она пошла на подвиг во имя освобождения народа. Последние ее слова: «Да здравствует республика!» Минни Пауэлл - первый удачный сценический портрет в галерее положительных образов драматургии О'Кейси.

Представляет интерес двухплановая композиция произведения, основанная на противопоставлении событий, происходящих в доме и совершающихся за его стенами. О'Кейси дает понять, что за сценой разворачивается подлинная трагедия - идет упорная борьба за свободную Ирландию, а на сцене царят мелкие страстишки мещанской стихии, болтают и бездельничают обыватели. Драматург высмеял духовную неподготовленность к борьбе, узость мещанского мышления.

В основе сюжета пьесы «Плуг и звезды» лежит восстание 1916 года. Время действия двух первых актов - канун восстания, период подготовки гражданской армии к выступлению. Третий и четвертый акты - дни знаменитого Дублинского восстания. Название «Плуг и звезды» связано с эмблемой, изображенной на флаге гражданской армии. «По тяжелому поплину, по густо-синему фону во всю длину и ширину распростерся символический рисунок - плуг, вздымающий золотисто-коричневые, красноватые пласты земли, и над всем этим сверкало великолепное изобилие звезд, заливая светом северное небо».

О'Кейси был участником восстания. Вместе с простыми людьми Ирландии он тяжело пережил его поражение. Но он не мог не видеть слабую подготовку восстания, его преждевременность, оторванность его руководителей от народа. С этим связано трагическое звучание пьесы.

На первом месте в пьесе трагедия женщины, потерявшей мужа в дни борьбы. Перед нами столкновение двух противоположных [160] человеческих натур: Джека и Норы Клитероу, что составляет центральный конфликт пьесы.

Нора Клитероу горячо любит своего мужа. У неё нет других интересов, кроме интересов маленькой семьи, кроме дум о будущем ребенка, о том, как украсить и обставить квартиру, нарядно одеться. Она стремится отгородиться от внешнего мира и делает все возможное, чтобы помешать мужу участвовать в политической жизни страны.

Но в тихий семейный уголок настойчиво вторгается ритм другой жизни, полной борьбы и опасностей; родина призывает своих сыновей под знамя борьбы, и Джек Клитероу отправляется в лагерь защитников независимости Ирландии. Боязнь потерять дорогого человека доводит Нору до сумасшествия.

Каменщик Джек Клитероу - первый и единственный герой трагедий «дублинского цикла» О'Кейси, принимающий непосредственное участие в национальной борьбе и погибающий в открытом бою.

Драматург сумел показать процесс становления характера своего героя. В начале событий Клитероу - человек как все. У него нет зрелых политических убеждений, он тщеславен. Но вот мы слушаем рассказ Бреннона и понимаем, что показной героизм Джека перерос в подлинный, что ему удалось обрести свое место среди борцов за светлое будущее родины.

Рассказывая о, личной трагедии супругов Клитероу, автор раскрывает тему большого значения - разгром восстания 1916 года. Вводя в пьесу много действующих лиц, драматург стремился полнее представить картину жизни Дублина накануне и во время восстания. Хорошо знакомый с трущобами, автор ставит перед собой задачу, как можно правдивее изобразить жизнь

их обитателей. Здесь и Бэсси Бэрджес - уличная торговка цветами, и поденщица миссис Гоуген, плотник Флутер Гуд, дитя трущоб Роза Редмонд и ряд других.

Многие из них оказались психологически неподготовленными к борьбе. Людей захватила стихия разрушения: во время исторических боев они занимались грабежом.

Но было бы неверно считать, что этим людям безразличны события, происходящие на улицах. Они согласны с тем, что в речах оратора, руководителя восстания все - «священная правда», они устремляются на митинг, но вместо дела занимаются сварливой перебранкой.

О'Кейси показал характерный для того времени отрыв инициаторов восстания от рядовых дублинцев. Это особенно убедительно раскрыто в поведении стрелков гражданской армии: Джека Клитероу, его товарищей - капитана Бреннона и лейтенанта Легнона. Стоило им столкнуться с трудностями в настоящем бою, как тут же наступило отрезвление. Бреннон пытается, спасая жизнь, скрыться. Джеку Клитероу страшно стрелять в соотечественников, а Легнон не переносит вида ран и крови.

Финал пьесы усиливает ощущение трагичности случившегося. [161] За окном зарево пожаров, грохот непрекращающейся пальбы, голоса людей, зовущих санитаров, стоны раненых, крики английских солдат. Все это зрители слышат, а на сцене видят сумасшедшую Нору с мертвым, новорожденным и Бэсси Бэрджес, убитую англичанами.

Пьесы «дублинского цикла» пронизаны скорбью, о павших патриотах, ставших жертвами предательства реакционеров, полны трагической безысходности.

Драматург любит простых людей со всеми их недостатками и слабостями. «Эти люди образуют кости и жилы своей страны. Я верю, что в конце концов они станут ее мозгом» - таково его отношение к народу.

В 1926 году Шон О'Кейси переселяется в Англию. Его первой пьесой, написанной здесь, была трагикомедия «Серебряный кубок» (1928), в которой драматург выступил с суровым обличением империалистической войны. С середины 30-х годов начинается новый этап в творчестве Шона О'Кейси, связанный с его активным вступлением в антифашистскую борьбу.

В эти годы рабочий класс Англии выступает против угрозы фашизма. Лучшие представители интеллигенции разоблачают происки фашистов, призывают к объединению всех антифашистских сил. Писатель сближается с Коммунистической партией Великобритании. Драматург начинает разрабатывать героическую тему борьбы рабочего класса за свои права («Звезда становится красной», «Алые розы для меня»). В произведениях О'Кейси появляется новый герой-сознательный рабочий-коммунист, которому дороги идеи будущего и он борется за них вместе со своими товарищами. Оптимизм пронизывает драматургические произведения О'Кейси 30-х годов. Новые пьесы О'Кейси с их открытой агитационностью и яркой публицистичностью - это своеобразный протест против безыдейности и пошлости, натуралистичности и тривиальности.

Темой драмы «Звезда становится красной» драматург избрал бескомпромиссную борьбу коммунистов с фашистами. Центральное событие пьесы - забастовка, переходящая в восстание. Общественно-политическая борьба определяет личные отношения героев пьесы. Два брата принадлежат к непримиримым лагерям: старший, Джек - коммунист, младший, Киян - фашист; отец на стороне предпринимателей; мать симпатизирует старшему сыну. Невеста Джека Джулия - первая попытка драматурга создать образ женщины-коммунистки. Джулия становится участницей борьбы, верным соратником по борьбе Джека и его товарищей.

Автор отказывается от подробной характеристики быта, психологической мотивировки поступков действующих лиц, и это лишает героев жизненности. Он стремится выразить наиболее полно важные явления современности. В лагере передовых борцов за рабочее дело мы видим отца Джулии Майкла, который погибает от пули Кияна, Джека, отдавшего свою жизнь за рабочих при защите мэрии от осаждающих ее войск, красного дружинника Бреннингена, [162] вожака профсоюза Красного Джима. Руководитель рабочего восстания Красный Джим задуман драматургом как цельный героический характер. О'Кейси показывает героя хорошим организатором, пламенным трибуном. И объективно Красный Джим - скорее символ вождя рабочего класса, чем жизненный конкретный образ.

Впервые непосредственно на сцене Шон О'Кейси изображает восстание. Он насыщает пьесу массовыми сценами, в которых выступают революционные рабочие - красные дружинники, занявшие здание мэрии.

Шон О'Кейси известен миру не только как драматург. Им создана шеститомная автобиографическая эпопея «Зеркало в моем доме»: «Я стучусь в дверь (1939), «На пороге» (1942), «Барабаны под окном» (1945), «Прощай, Ирландия!» (1949), «Роза и корона» (1952), «Заход солнца и вечерняя звезда» (1954). Большой писательский и жизненный опыт позволил ему создать значительное прозаическое произведение, в котором отражены важнейшие исторические события жизни Ирландии и Англии, начиная с 80-х годов XIX века.

Советский исследователь А. П. Саруханян относит эти книги О'Кейси к монументальным эпическим произведениям, написанным в жанре художественной автобиографии, и считает, что в «английской литературе XX в. наблюдается процесс сближения двух жанров - автобиографии и романа»(1).

(1) Саруханян А. П. Творчество Шона О'Кейси, с. 126.

Шеститомная эпопея О'Кейси - это не только итог жизненных наблюдений и размышлений писателя, не только его автобиография. Это большое социальное полотно, художественная летопись жизни ирландского и английского народов за несколько десятилетий, произведение, где воплотились принципы эстетики социалистического реализма. По своему содержанию и художественному воплощению оно может быть поставлено в один ряд с трилогией М. Горького и автобиографическими книгами М. А. Нексе.

История Джонни Кэссиди - это история победы человека над нищетой и болезнями, над бесправием и серостью жизни; это вера в человеческий разум и волю, желание видеть в человеке сильного, смелого строителя новой жизни. Безграмотный, болезненный мальчик становится писателем и отдает свои силы служению трудовому народу.

Первые две книги автобиографической эпопеи - «Я стучусь в дверь» и «На пороге» - посвящены детским и юношеским годам героя, который с ранних лет жил в нищете и угнетении. С детских лет Джонни испытал немало горьких переживаний: угрозу слепоты, смерть отца, обнищание семьи, тиранию ирландской школы, где воспитывалось лицемерие и ханжество, непосильную работу. Его лучший друг и помощник - мать. Образ матери, сердечной, трудолюбивой женщины, пленяет силой и красотой. В судьбе миссис [163] Кэссиди отражены многие стороны жизни простого народа Ирландии, задыхающегося под бременем нужды, национального и религиозного гнета.

Рассказывая о детстве героя, автор останавливает свое внимание на тех моментах его жизни, которые способствовали пробуждению его сознания, зарождению мыслей и чувств, получивших свое дальнейшее развитие в юношеские и зрелые годы. Один из центральных эпизодов первого романа - демонстрация протеста против английского владычества, о которой рассказано в главе «Алое и зеленое».

В романе «На пороге» перед читателем предстает жестокая борьба, которую ведет юный Кэссиди за существование. Трудовая жизнь, начатая с двенадцати лет, была для него настоящей школой. В его душе зреет протест против рабского положения рабочих, все настойчивее проявляется желание «поднять высоко знамя вызова».

«В прозе О'Кейси ощутимо его мастерство драматурга. Жизнь дублинского школьника раскрывается в острых драматических ситуациях. Черты драматургической структуры проявляются в том, что в романе мало действующих лиц и действие связано в основном с одним местом - домом, где живет главный герой. О'Кейси увлечен диалогом, насыщенным разнообразной лексикой, выразительно звучащим словом. Он воспроизводит характерные особенности речи ирландских рабочих, включая в диалог яркие идиомы и фразеологизмы»(1).

Талант Шона О'Кейси, одного из видных мастеров литературы социалистического реализма, проявился прежде всего в показе решающей силы народа в истории. Его герои - простые люди, предстают перед читателями и зрителями как творцы и созидатели.

О'Кейси сумел увидеть и изобразить политическое пробуждение народа, становление мировоззрения передового человека-борца.

В «Барабанах под окном» показано, как развивается самосознание ирландского народа, как постепенно в труде и борьбе формируется характер нового человека.

В массовых сценах изображается тот процесс, который охарактеризовал В. И. Ленин в статье «Классовая война в Дублине»: «... эта задавленная двойным и тройным, национальным, гнетом страна стала превращаться в страну организованной армии пролетариата»(2).

(1) Михальская Н. П., Аникин Г. В. Английский роман XX в. М., 1982, с. 127-128.

(2) Ленин В. И. Поли. собр. соч., т. 23, с. 402.

Забастовка транспортных рабочих, трагические события разгромленного восстания 1916 года - все это отдельные этапы на пути народа к своему освобождению. Знакомство с «Коммунистическим манифестом», крылатая весть о победе социалистической [164] революции в России - решающие моменты в формировании мировоззрения героя. В романе «Прощай, Ирландия!» О'Кейси знакомит нас с литературной деятельностью своего героя, создающего пьесы, идущие вразрез с эстетическими вкусами дублинских литературных законодателей.

Автор развенчивает политику закулисных сговоров и тайных интриг, демагогию создателей так называемого Ирландского свободного государства. В романе громко звучит тема "Советского Союза. В главе «Грозная красота явилась в мир» О'Кейси создал поэтический образ Страны Советов.

Призывно и жизнеутверждающе звучат заключительные слова монолога:

«Утренняя звезда, надежда народов, озари нас своим светом... Источник радости, красная звезда, пусть твои пять лучей протянутся • во все концы земли, давая свет тем, кто еще прозябает во мраке...»

Действие книги «Роза и корона» происходит в Англии второй половины 20-х годов. О'Кейси воссоздает картину общественно-литературной жизни того времени и рассказывает о новом этапе жизни своего героя, о его борьбе за создание остропроблемной и оригинальной по художественному воплощению драматургии. Он предпочитает бедствовать, чем поступиться своими творческими принципами. Столкновения с заправками театрального мира в Лондоне, впечатления от поездки в Америку, поразившую его своими контрастами, - все это с удивительной точностью и наблюдательностью представлено в книге. Особо ценны воспоминания о встречах с Б. Шоу и Г. Уэллсом.

Завершающий эпопею том «Заход солнца и вечерняя звезда» посвящен суровым годам второй мировой войны и послевоенной борьбе за мир. Размышляя о пережитом, автор сохраняет удивительное чувство бодрости, веры в мощь человеческого духа, находчиво отражает наскоки и зловещие наветы хулителей Страны Советов. Отстаивая большое гуманистическое звучание литературы, Шон О'Кейси борется против клеветнической философии мракобеса Джорджа Оруэлла, стремящегося представить человечество как стадо тупых животных. Он оценивает его книги как пример крайнего распада морально-духовных ценностей. В целом эпопея характеризуется историзмом, большим знанием жизни, удивительным оптимизмом. Это труд большого, умного, доброжелательного человека, который всей душой любит людей, хочет, чтобы они стали лучше, содержательнее, выросли в борцов и созидателей.

Талант Шона О'Кейси, одного из видных мастеров литературы социалистического реализма, проявился прежде всего в показе решающей силы народа в истории. Простые люди у него предстают как творцы и созидатели.

О'Кейси сумел увидеть и изобразить политическое пробуждение [165] народа, становление мировоззрения передового человека-борца.

О'Кейси отдал много сил борьбе за то, чтобы всегда «в чистом небе звучала звонкая песнь жаворонка». Последний роман О'Кейси «Заход солнца и вечерняя звезда» завершается вдохновенным оптимистическим тостом; «За жизнь!»

ДЖЕЙМС ДЖОЙС

(1882-1941)

Джеймс Джойс был одним из основоположников модернистского романа, но его творчество с присущим ему изощренным психологизмом и новаторскими поисками оказало значительное влияние и на развитие реалистического романа XX века. Ирландец по национальности, он покинул свой родной Дублин молодым человеком и провел большую часть жизни во Франции и Швейцарии. Его доводило до отчаяния английское господство в Ирландии, угнетение его родной страны, но скепсис, неверие в силы ирландского народа помещали ему примкнуть к национально-освободительному движению. Таким образом, он оказался оторванным от жизни Ирландии, хотя постоянно писал и думал о ней.

В 1914 году появился первый сборник рассказов «Дублинцы», написанный в реалистических традициях. Рассказы воспроизводят атмосферу бесперспективности, крушения лучших надежд, в которой приходилось жить наиболее талантливым и искренним представителям ирландской интеллигенции. Писатель осуждает и осмеивает приспособленцев, процветающих дельцов проанглийской ориентации. Рассказы отмечены высокой степенью реалистического мастерства; их очень ценил великий дублинец - Б. Шоу.

В 1916 г. был издан роман «Портрет художника в юности», над которым Д. Джойс работал много лет. Это сложная по композиции и во многом автобиографическая история начинающего писателя. Стивен Дедалус, одаренный, но крайне нервный, болезненно чувствительный к малейшей фальши, к жизненным неурядицам и неудачам, человек. В отроческие годы он испытывает религиозную экзальтацию, подогреваемую влиянием матери - фанатичной католички и воспитанием в иезуитском колледже. В дальнейшем резкое разочарование в религии становится одной из причин, заставивших его покинуть Ирландию и родную семью. Жестокие противоречия ирландской действительности начала 900-х годов терзают юную душу Стивена. Противоречия между католицизмом, который воспринимался большинством ирландцев как какая-то форма патриотизма, сопротивления Англии, и подлинным патриотизмом, чуждым религиозных оттенков, приводят к тому, что отвергнув католицизм и крайний национализм, Стивен отказывается и от всякого активного служения родине и покидает ее навсегда. [166]

В своем стремлении как можно глубже проникнуть в психологию своего героя Джойс опирается на опыт великих мастеров прозы от Л. Стерна до Л. Толстого. Но уже проступают черты его грядущего метода - попытки воспроизвести «поток сознания» во всей его сложности, усиливается субъективизм; это наносит ущерб художественному мастерству писателя. Так повествование, увлекательное, пока речь шла о Стивене-ребенке, становится растянутым в последних главах, рассказывается о расширении внутреннего мира героя. Внимание, которое писатель уделяет каждой случайно возникшей мысли, каждой ассоциации, приводит к чрезмерной перегруженности этих глав.

Мировую славу принес Джойсу его роман «Улисс» (1922). В нем (соответственно заглавию) Джойс попытался дать своеобразную Одиссею дублинской жизни и в то же время воплотить свой метод точной фиксации «потока сознания».

Стремление связать реальную повседневную жизнь с античной мифологией проявилось уже в предыдущем романе. Там имя героя (Дедалус) вызывало аналогию с античным образом архитектора Дедала, построившего лабиринт, из которого ему самому было трудно выйти. Стивен Дедалус появляется в романе «Улисс» зрелым человеком. Он вернулся в Ирландию в связи со смертью своей матери. Стивен преподает историю в одном из дублинских колледжей, но настроение его таково, что можно не сомневаться: он снова покинет любимую и ненавистную Ирландию. Главным героем второго романа, его Улиссом - Одиссеем, стал скромный обыватель, мелкий служащий отдела газетной рекламы, Леопольд Блум. Путь гомеровского Одиссея - путь скитаний, необычайных приключений и, наконец, возвращения на родную Итаку, к верной жене Пенелопе; взаимная любовь отца и сына, Одиссея и Телемака, разлученных на долгие годы, и их радостная встреча - основной психологический и сюжетный стержень поэмы Гомера. У Джойса Блум - это Улисс, его жизнерадостная и далеко не добродетельная жена - Пенелопа, а Стивен Дедалус (который вовсе не является сыном Блума) - Телемак. Параллели эти могут быть приняты только в ироническом смысле: в современной действительности, считает писатель, происходит измеление и опошление героев, их взаимоотношений и чувств. Романтика скитаний Одиссея по морям, его встречи с фантастическими существами заменяются скитаниями Блума по дублинским улицам, кафе, учреждениям и притонам. Роман делится на 18 эпизодов, и каждый имеет связь с каким-либо приключением Одиссея. Вечером Блум возвращается в свою квартиру, что должно соответствовать возвращению на Итаку. Юная купальщица, которой Блум любит на пляже, должна напоминать Навзикаю, грубый и националистически настроенный посетитель таверны - циклопа Полифема, редакция газеты - пещеру ветров и т. п. Но в большинстве случаев читатель должен призвать на помощь все свое воображение, чтобы уловить связь, исполненную [167] иронии, между местами романа и соответствующими местами великой поэмы Гомера. Роман «Улисс» был закончен к 1922 году. Только что закончилась первая мировая война; произошла Великая Октябрьская революция; в Ирландии вспыхнуло и было жестоко подавлено восстание 1916 года («Красная пасха»); борьба за независимость Ирландии вступила в новую фазу. Писатель не касается этих событий. Он изображает Ирландию периода своей юности: действие романа разворачивается в течение одного дня - 16 июня 1904 года.

Пошлость и жестокость буржуазного мира ярко изображены в многочисленных, причудливо пестрых эпизодах «Улисса». Но одновременно с резко сатирической картиной буржуазного Дублина мы видим в романе безнадежную, предельно пессимистическую оценку человеческой природы вообще, самый печальный прогноз будущего. Джойс постоянно пользуется натуралистическими приемами, рисуя жизнь своих героев. Изображение физиологических процессов, нечистоплотности, брэнности человеческого тела, становится неприглядной рамой картины душевной неустроенности и врожденной порочности человеческой природы. Среди откровенных пошляков и грубых ничтожеств даже Стивен Дедалус и Леопольд Блум выделяются своими душевными качествами, это становится причиной и основой их недолгого дружеского сближения, их «превращения» в Одиссея и Телемака. Единственный сын Блума умер в младенчестве, и при встрече с пьяным и вполне взрослым Стивеном ему вспоминается умерший сын. Стивен порвал со своим родным отцом и откровенно презирает его, но смутная потребность в отцовском чувстве осталась, и он ищет ее удовлетворения. Эрудиция и поэтическая одаренность Стивена, человечность и добродушие Блума - вот те черты, которые отделяют их от дублинского общества и заставляют тянуться друг к другу. Но это очень недолгое сближение - оно случайно: они расстаются навсегда в тот же вечер, и параллель с античными образами Одиссея и Телемака снова оборачивается грустной насмешкой. Герои Джойса бесконечно далеки от какого бы то ни было идеала. Блум малокультурен и примитивен; все его интересы, радости и мечты ограничены кругом чувственных удовольствий и мещански-пошлых притязаний. Он в сущности благодушный пошляк, не желающий причинять зло. Стивен при всей своей одаренности неуравновешен и озлоблен. Он не верит ни в дружбу, ни в любовь, ни в достоинства и будущее народа. Даже искренняя скорбь о недавно умершей матери сливается у него с какими-то неясными, но враждебными чувствами. Образ матери кажется ему порой воплощением Ирландии или воплощением католической церкви, которой она ревностно служила, и тогда его охватывает чувство гнева и отвращения.

Пессимизм Джойса, неверие в человека и его будущее - характерная черта декадентского мировосприятия. С декадансом, с модернизмом XX века сближает Джойса и его художественный [168] метод. Писатель тщательно воспроизводит в своем романе «поток сознания», фотографирует (не малым мастерством) проносащиеся в голове человека мысли, обрывки воспоминаний, отражения простых ощущений и более сложные ассоциации. Этот поток гораздо проще, включает в себя меньше понятий, вращается лишь вокруг лично пережитого - у Блума;

гораздо сложнее, закатывает важнейшие проблемы истории, цивилизации, искусства - у Стивена Дедалуса. Сложное сочетание настоящего с воспоминаниями и опытом прошлого, с отрывками полученных сведений составляет этот непрерывно несущийся поток. Новаторство в изображении психики человека заинтересовало многих писателей. Фолкнер и Хемингуэй использовали метод Джойса: сумели извлечь из внешне беспорядочного потока внутренний монолог. Величайшими мастерами внутреннего монолога были Л. Толстой, в Англии - Д. Голсуорси, Р. Олдингтон.

«Поток сознания» - это внутренний монолог, доведенный до абсурда, попытка (в конечном счете тщетная и едва ли нужная) сфотографировать весь кажущийся хаос человеческого мышления. Хаос этот легко преодолевается всяким нормальным человеком, который всегда может вернуться к основной волнующей его мысли, основному намерению и делу. Только психически больные люди становятся рабами «потока сознания». Тем более недопустимо такое рабство для писателя. Возникает парадоксальное явление, когда автор книги, стремясь углубить правдивую картину действительности, на самом деле разрушает реализм изображения характеров своих героев. Это и происходит в романе Джойса.

Малозначительные эпизоды в конце романа разрастаются до колоссальных размеров. Подробнейше описывается (с внешней и с психологической стороны) покупка Блумом мяса на завтрак или посещение им туалетной комнаты. Идя по улице, Блум замечает в окне магазина шелковую драпировку; вспоминает, что шелковую материю привезли в Англию ремесленники-гугеноты, приехавшие из Франции; начинает напевать арию из оперы Мейербера «Гугеноты» и тут же припоминает: «Стирать в дождевой воде. Годится на подушечки для иглока. Она всегда втыкает иголки прямо в стены». Здесь снова возникает мысль о шелке и заодно воспоминание о неряшливости жены. Не удивительно, что при такой системе воспроизведения мышления человека повествование об одном дне превращается в громадный роман.

Последователь З. Фрейда, Д. Джойс уделяет особое внимание подсознательному в психике человека. Он постоянно рисует патологические влечения, странные, порочные наклонности, возникающие порой у внешне нормальных людей.

К концу романа «Улисс» происходит усиление фрейдистских мотивов и формалистических поисков. Начавшийся с интересной коллизии, роман, над которым Джойс работал много лет, теряет гуманистические и патриотические черты. Джойс начинает придавать исключительное значение числовым, математическим соотношениям [169] периодов и фраз текста, следит за количеством слов в них, прибегает к техническим терминам и туманным философским обобщениям. Особенно неудачен в художественном плане предпоследний эпизод - «Итака». В последнем эпизоде дан внутренний монолог (точнее, «поток сознания») засыпающей жены Блума Мэрион, где причудливо перепутаны явь и сон, прошлое и настоящее. Здесь намечается переход к следующему роману Д. Джойса, в котором он хотел воспроизвести поток сновидений нескольких спящих людей.

Последний роман - «Поминки по Финнегану» (1939) - писался в течение 17 лет и свидетельствовал о полном творческом тупике, в который зашел Джеймс Джойс. Любопытно, что даже в этом формалистическом и заумном произведении проявился в какой-то мере ирландский патриотизм писателя: он использует старинные ирландские легенды, включает в повествование героев древних саг, персонифицирует, превращает в людей реки и горы Ирландии. Так, главная героиня Анна Ливия Плурабелла (то ли живущая в реальном Дублине, то ли снятая с древнему герою) оказывается одновременно и женщиной, и рекой. Писатель пишет о ней так, чтобы фразы звучали, как журчание реки.

Крушение выдающегося таланта Джойса произошло на пути, уводящем от реалистических традиций.

Е. М. Нечипорук

Литература Австрии и Швейцарии: 1917-1945

В немецкоязычных литературах Австрии и Швейцарии после первой мировой войны и до наших дней намечается ряд черт, отличающих их от развития литературы Германии. Выдвигается ряд писателей, достигших мирового признания, поставивших проблемы специфически национальные, превратившиеся в проблемы мирового значения. Острое ощущение исторической бесперспективности капиталистического мира, преследующее многих писателей этих стран, заставило их видеть в их странах «модель мира» (Ф. Кафка, Р. Музиль, М. Фриш, Ф. Дюрренматт).

Писатели Австрии и Швейцарии стали свидетелями и летописцами краха Австро-Венгерской империи и угрозы развала швейцарской конфедерации из-за разъедавших ее прогерманских и профранцузских тенденций, аншлюса Австрии и политико-экономической интеграции Швейцарии, осуществляемой фашизмом, классовой борьбы пролетариата и сопротивления передовых сил нации фашизму. На протяжении шести десятилетий их критические усилия были направлены на развенчание «габсбургского мифа» в Австрии и «гельветического» в Швейцарии. Эти государственные образования провозглашались образцом политического устройства, центром Соединенных Штатов Европы. Мифы эти, рожденные в XIX веке перед лицом истории XX века, раскрывшей их безжизненность, оказались анахронизмом. Они покоились на воспевании посреднической роли этих стран между народами. Австрия и Швейцария представлялись центром и перекрестком путей европейских культур, местом их интенсивного взаимодействия, своего рода «микрокосмом» всемирной литературы. Для этих «малых стран» характерны поэтому два типа писателей - европейской ориентации, поднявшихся над национальной «ограниченностью», претендующих на то, чтобы быть представителями человечества, а уж затем австрийцами или швейцарцами, и писателей региональных, ограничившихся рамками родного края. Живучими оказывались попытки «национального искусства» («*Heimat*»), замыкавшегося в провинциализме, воспеть в качестве национального своеобразия противостоящий содому и гоморре городов неоруссоизм альпийских философов-мечтателей, чистых духом и телом. В период между мировыми войнами эта «областная литература» получает заметную профашистскую окраску, [246] Проблема родины вставала перед писателями, приобретая драматизм в те моменты истории, когда ощущалась угроза национальному суверенитету - в Австрии в годы аншлюса, в Швейцарии в годы мировых войн. В защиту национальной самостоятельности, многовековых богатств национальной культуры вставали виднейшие деятели литературы. Будучи национально самостоятельным, развитие литератур этих стран не было, разумеется, изолировано от литературы Германии (а также Франции и Италии - для соответствующих языковых регионов Швейцарии) с ее неизмеримо более широким кругом читателей, более интенсивной литературной жизнью, более мощными издательствами, напротив, усиливается начавшийся с конца XIX века процесс углубления связей между этими литературами.

Своеобразным явлением культуры была пражская немецкая литература, существовавшая с начала века до исхода второй мировой войны, оставившая яркий след в истории литературы, выдвинувшая ряд писателей, завоевавших мировую известность (Р. М. Рильке, Ф. Кафка, Ф. Верфель, Э. Э. Киш). Писателей из Праги объединяло неприятие германского шовинизма (чем они резко отличались от националистической областнической «судетско-немецкой литературы»), австрийской правительственной системы, симпатия к чешскому национально-освободительному движению, связь с традициями славянских культур. В силу особого «межнационального» положения они острее других ощущали крах обреченной общественной системы. С большой впечатляющей силой передал некоторые черты «капитализма как состояния мира и души» Франц Кафка (1883-1924), возводя их к формуле бытия, к вневременной антиутопии.

Произведения Кафки, отпрыска еврейской мелкобуржуазной семьи, чиновника по страхованию рабочих от несчастных случаев, постоянно болевшего и преждевременно ушедшего из жизни, надломленного ее непосильным грузом, раздвоенного между службой и творчеством, которое он завещал уничтожить, обрели мировую известность. С поразительной чуткостью запечатлевал он усиливающееся отчуждение человека в капиталистическом мире, стремясь пробудить в людях сознание их отчужденности. Попытки духа и плоти, унижения человека, все разновидности страха, страданий, бессилия, духовной неудовлетворенности, одиночества никто до Кафки не изобразил с таким эпическим спокойствием и трезвостью. Человек в его изображении напоминает преследуемое животное, обреченное на гибель.

Фоном произведений Кафки являлась Австро-Венгерская монархия накануне ее краха. Ее зримые контуры возникают в параболе «Как строилась китайская стена». Строилась с надеждой, что «лишь великая стена впервые в истории человечества явится прочным фундаментом для новой вавилонской башни», строилась поэтому с особой тщательностью, с применением строительной премудрости всех известных эпох и народов, ради увековечения идеи [247] бессмертия императорской власти, но «отдельных императоров свергают с престола, даже целые династии в конце концов сходят на нет и, вдруг захрипев, испускают дух. А вот относительно императорской власти как раз и следовало бы, по моему мнению, спросить народ, ибо власть эта имеет в нем свою главную опору», В поле зрения художника объектом изображения оказывался не народ, -а отдельный «маленький» человек, которого писатель рисовал с сочувствием, состраданием, тончайшим юмором, хотя и внешне бесстрастно. В этом он следовал традициям литературы XIX века.

Герой первого романа писателя «Пропавший без вести» (1912- 1914, опубликован в 1927 г. под названием «Америка») шестнадцатилетний Карл Росман, изгнанный из дому без вины, переживающий цель злоключений в огромной чужой стране не постижимой для человеческого рассудка, подобно героям Диккенса или Чаплина, не способен ни понять зло, ни совершить его. «Это нечто совершенно чудесное,- писал о романе К. Тухольский,- по внутренней музыке и пианиссимо тонов сравнимое лишь с Гамсуном. Здесь зрима связь от идиотов Достоевского через Швейка к фигуре маленького Карла, они так одиноки и все же побеждают в Поражении». Для героя Кафки победа эта весьма относительна, она в том, что Карл остался несломленным. Этого нельзя сказать о других героях романов и рассказов писателя.

Банковский прокурор Йозеф К. в день своего рождения оказывается неожиданно арестованным властями без указания его вины. Так начинается роман «Процесс» (1914-1915), чье содержание составляет сопротивление Кафки анонимному судопроизводству, за которым стоит «огромная организация», «при абсолютной бессмысленности всей системы в целом», не выносящая ни одного оправдания, бесполезная настолько, что ее «мог бы вполне заменить один палач». За городом, в каменоломне, залитой лунным светом, посыльные суда вонзают в сердце Йозефа К. длинный мясницкий нож. Он виновен и казнен потому, что уверовал в право, отказался принять неправый закон, приспособиться к бесчеловечности. И все же он покорно согласился следовать к месту казни.

В романе «Замок» (1921-1922) человек Кафки - неизвестно, откуда он родом, каково его прошлое, имя - прибывает в Деревню, которой управляет Замок, в качестве землемера. Стремясь добиться признания Замка, который вообще не замечает его существования, он тратит на это всю свою жизнь. Когда он, обессиленный, умирает, ему приходит разрешение жить и работать в Деревне,- так должен был заканчиваться роман, оставшийся, как и два первых, незаконченным. У Кафки нет ответа на вопрос, каким целям служит Замок, Суд - анонимный аппарат, высшие власти, сокрушающие человека. Мир его героев - это мир, где нет милости и утешения, где не может родиться даже робкая надежда, это наихудший из всех возможных миров, где нельзя ничего изменить, [248] где, как во сне, господствует что-то неясное, немотивированное, загадочное, тревожное.

Кафка разрабатывал тему обезчеловеченного, технизированного и бюрократизированного империалистического государства с его духовным тоталитаризмом. Б. Брехт писал: «Фашистская диктатура зародилась, так сказать, в теле буржуазных демократий, и Кафка с великолепной фантазией описал будущие концлагеря, будущее бесправие, будущую абсолютизацию государственного аппарата, затхлую, управляемую непостижимыми силами жизнь многих одиночек. У него все происходило, как в кошмаре, с путаницей и непостижимостью кошмара. И одновременно с тем, как запутывался разум, прояснялся язык».

«В исправительной колонии» (1914) - характерный рассказ, раскрывающий некоторые отмеченные Брехтом особенности творчества Кафки.

В исправительной колонии, находящейся в тропиках, ученому-путешественнику демонстрируют изобретенный умершим комендантом аппарат, с помощью которого выносятся приговор виновному. Офицер, совмещающий обязанности судьи и палача, придерживается правила: «Виновность всегда несомненна». А объявлять приговор бесполезно, виновный узнает его собственным телом, на котором борона пыточной машины запишет заповедь, нарушенную осужденным, причем самого тупого посетит при этом просветление мысли, после чего он будет проткнут бороной. Для ученого несправедливость судопроизводства и бесчеловечность наказания не подлежат сомнению. В колонии нет открытых приверженцев методов старого коменданта, кроме офицера, понимающего, что данный судебный порядок «близок к концу». И потому он ложится в машину, которая, с грохотом рухнув, умерщвляет его. Примечательно обличение зла, принимающего личину справедливости, уверенность, что оно рухнет. Однако изображенное лишено социальной конкретности и обретает признаки кошмара наяву, который запечатлевает логически ясный интеллект рассказчика. Взгляд на капитализм как на «состояние мира и души», как на от века и навсегда пребывающую данность связан был и с пониманием Кафкой искусства как шифра, символа, мифа. Это сближало его с экспрессионизмом и сюрреализмом. Несмотря на то что ряд его произведений был опубликован в издательстве Вольф, печатавшем произведения экспрессионистов в серии «День страшного суда», Кафка не только не принадлежал к какой-либо группировке экспрессионистов, но и скептически противостоял им, постоянно характеризуя их произведения словом «шум». При всем резком идейном различии с экспрессионистами Кафку сближала с ними абсолютизация метафоры, указывающая на их родственность в познании мира. В рассказе-притче «Превращение» (1912) коммивояжер Грегор Замза, проснувшись однажды утром, обнаруживает, что он превратился в страшное насекомое. Замза, уволенный из фирмы, оказывается ненужным и семье, кормильцем [249] которой он был, он превратился в «паразита», уничтожение которого принесет всем лишь вздох облегчения. Кафка не только сравнивает здесь своего персонажа с вредным насекомым, он абсолютизирует это сравнение, превращая его в это насекомое. С сюрреализмом Кафку сближало изображение действительности как сна, что и было отмечено Брехтом («У него все происходило, как в кошмаре, с путаницей и непостижимостью кошмара»).

После второй мировой войны творчество Кафки стало объектом напряженной идеологической борьбы. Объявляя его магистральным путем литературы XX века, ревизионисты сделали его исходным моментом для нападков на социалистический реализм, платформой теории «реализма без берегов». А. Камю, сближая Кафку с Достоевским, признал его родоначальником литературы «абсурдизма», а западногерманские философы объявляют его художником экзистенциализма. Марксистское литературоведение, не приемля эти, а также теологические, психоаналитические интерпретации творчества и личности этого сложного и значительного писателя, вокруг которого был создан модный культ, принимающий его трагическое достоинство, объективно определяет его место в литературе XX века.

В то время как Кафка уходил из жизни, не обретя ее смысла, как и смысла истории, группа пражских писателей - Эгон Эрвин Киш, Франц Карл Вайскопф, Луи Фюрнберг, Рудольф Фукс - переходит на социалистические позиции, присоединяется к коммунистическому движению, вместе с писателями Австрии и Германии принимает деятельное участие в создании основ социалистической культуры. В новаторском жанре репортажа они открывают миру действительность Советского Союза - «Цари, попы, большевики» (1926), «Азия окончательно перевернулась» (1932) Киша, «Прыжок в XXI столетие» (1927), «Черновики будущего» (1932) Вайскопфа. Широкою панораму отживавшего свой век анахронистического государственного образования дунайской монархии, революционных потрясений в Европе создавал Вайскопф в романах 40-50-х годов «Прощание с мирной жизнью» и «В бурном потоке». Фукс, Фюрнберг, переводчики и пропагандисты чешской поэзии внесли своей лирикой значительный вклад в развитие социалистической поэзии.

20-30-е годы - одна из самых значительных страниц истории австрийской литературы, связанная с расцветом реализма. В это время в Вене в среде интеллигенции моральным

авторитетом пользовался острый полемист-публицист, мужественный критик буржуазного общества и культуры Карл Краус (1874-1936), соединивший в себе триединство - издателя, редактора и автора журнала «Факел», выходявшего с 1899 по 1936 г. Он выступал против общественных институтов, судопроизводства, законодательства, коррупции, против официальной буржуазной прессы, вскрывая ее зависимость от капитала, против беспринципного журнализма, манипуляции общественным мнением. Он вел неустанную [250] полемику с декадансом, эстетством. Непримиим он был и к фрейдистскому психоанализу, говоря, что это «болезнь духа, за чью терапию она себя принимает». Перу его принадлежали тысячи статей, глосс, маргиналий, критических обзоров. Он брал примеры из прессы, высмеивал своих противников, цитируя, комментируя и пародируя их. Отдельные его приемы брала на вооружение социалистическая печать. Его метод цитирования без комментария был высоко оценен Брехтом.

В монументальной драме К. Крауса «Последние дни человечества» (1915-1921), состоящей из двухсот с лишним сцен с пятьюстами персонажами, изображена первая мировая война, «кровавый сон тех лет, когда опереточные фигуры разыгрывали трагедию человечества» - императоры Франц-Иосиф, Вильгельм II, Гинденбург, Людендорф, офицеры генштаба и тыла, военные корреспонденты, историки и писатели-шовинисты, абоненты газет, спекулянты и прочий сброд. Зачинщикам войны противостоят солдаты, возвышающие свой голос до протеста. В пьесе отсутствует фабульное действие, от первой до последней сцены идет дискуссия. Предвосхищая документальный театр, Краус монтирует тысячи документов - передовицы, сообщения с фронтов и т. д.

Роман Роберта Музиля (1880-1942) «Человек без свойств» - одно из значительных произведений прозы XX века. В нем распад Австро-Венгерской монархии («Какании»), оцениваемый как «особенно ясный случай современного мира», предстает моделью его грядущего краха. В основе сюжета романа - вымышленная ситуация: подготовка к празднованию семидесятилетнего правления Франца-Иосифа I в пику тридцатилетнему юбилею возведения на престол Вильгельма II. По иронии истории оба юбилея падают на 1918 год, год распада Австро-Венгерской и Германской империй. Бесчисленные противоречия разъедали габсбургскую монархию: была она «по складу своему страной либеральной, но управление в ней было клерикальное. Клерикальное управление, но жили по-светски. Перед законом все граждане были равны, но в том-то и дело, что не все были гражданами...» Музиль пишет о наивной близорукой политике этого «распадающегося и безрассудного государства, пребывающего как бы вне времени», о бегстве из кризиса в войну как «самоубийстве».

Вклад в развитие реализма вносит в 20-30-е годы и Франц Верфель (1890-1945), совершающий переход от религиозно окрашенной созерцательной углубленности во внутренний мир к действенному гуманизму. Его роман «Сорок дней Муса-Даг» (1933) воспроизводит один из трагических эпизодов в истории армянского народа - сопротивление разработанному «младотурками» при поддержке германского империализма плану поголовного уничтожения армянского населения Западной Армении и Киликии. Роман был протестом против хладнокровно осуществлявшегося уничтожения не только армянского, но и любого другого народа. Восславив героические народные характеры, свободолюбивый дух народа, [251] Верфель создал произведение, проникнутое пафосом приобщения к народу, ненавистью к милитаризму и геноциду. Писатель Бранко Чопич свидетельствовал о том, что в годы войны против фашизма в Югославии партизаны читали роман Верфеля.

Многосторонним писателем был Стефан Цвейг (1881- 1942) - гуманист, пацифист, утонченный художник с широкими и разносторонними духовными интересами, видевший себя культурным посредником между нациями. В 30-е годы он был четвертым в списке наиболее издаваемых и переводимых авторов мира. Серия эссе «Строители мира» (о Бальзаке, Диккенсе, Достоевском, Стендале, Гельдерлине, Клейсте, Ницше, Толстом, Фрейде), книги о Роллане, Мазерееле служили поставленной им цели создания духовно-культурных связей между нациями. Трехтомный цикл новелл «Цепь» (сборники «Первые переживания» - 1911, «Амок» - 1922, «Смятение чувств» - 1927), рассказы сборника «Малая хроника» (1929), роман «Нетерпение сердца» (1938) и антифашистская «Шахматная новелла» (1941) обрели общественно-критическое звучание с помощью тончайшего психологического анализа скрытых глубин человеческой души, парадоксальных характеров и ситуаций, страстно выраженного «изумительного милосердия к человеку», отмеченного М. Горьким. Р. Роллан назвал лучшие новеллы писателя «самыми проникновенными трагедиями современности», произведениями, на которых лежит «печать непреходящей человечности».

Цвейг - блестящий мастер биографического и исторического повествования: «Жозеф Фуше» (1929), «Мария Антуанетта» (1932), «Мария Стюарт» (1935), «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского» (1935), «Кастеллио против Кальвина» (1936), «Магеллан» (1938), «Звездные

часы человечества» (1927-1936), «Аме-риго» (1942). Защита гуманистических ценностей культуры и человеческого духа сочеталась с недооценкой роли народных масс, преувеличением значения выдающейся личности в историческом и культурном прогрессе, с надеждой преобразовать мир путем гуманизации отношений, якобы возможных без коренных социальных преобразований. Книги «Вчерашний мир. Воспоминания европейца» (1944), «Время и мир» (1943), «Европейское наследие» (1960), вышедшие посмертно, дают широкую панораму культурной и общественной жизни Австрии и Европы первых четырех десятилетий XX столетия.

Швейцарская литература после первой мировой войны охвачена ощущением гнетущей узости жизни в этой внешне благополучной и процветающей стране. На смену певцам швейцарской демократии приходит тип писателя-аутсайдера, открытого Г. Гессе, на смену цельной, здоровой личности - «Получеловек» (1929), как назвал героя своего романа следовавший прогрессивным традициям национальной литературы Альбин Цоллингер, названием другого своего романа «Великое беспокойство» (1939) выразивший основное состояние своих мечущихся, страдающих героев. - «Достойным [252] восхищения бойцом за человечески достойный мир» был, по словам современного швейцарского писателя В. М. Диггель-мана, Якоб Бюрер - писатель-социалист, последовательный антифашист, швейцарский соратник Г. Манна, поднимавший в 30-е годы проблемы идейной и классовой борьбы (драма «Галилео Галилей», роман «В красном поле»).

Мировое признание получает немецко-швейцарский писатель Герман Гессе (1877-1962). Родившись в Швабии, он прожил почти всю свою жизнь в Швейцарии, с которой его связывали не только швейцарские предки и принятое в 1923 году швейцарское подданство, но и более глубокая духовная общность с ее гражданскими и гуманистическими традициями, проблематикой ее литературы.

Кризис буржуазного мира, судьбы культуры, людей «духа», долг человека и художника перед обществом были в центре внимания писателя. В его романе «Степной волк» (1927) буржуазный мир предстает в зеркале Магического Театра с надписью «Закат Европы. Цены снижены. Все еще вне конкуренции». Сцена «Охота за автомобилями» запечатлевает апокалипсическое видение будущего, близкое к трактовке Пикассо темы войны и минотавра, как теорию мальтузианства в действии, как попытку ницшеанцев анархически подправить историю. Отражение в зеркале Магического Театра волчьей природы буржуазной цивилизации усиливается и сценой превращения человека в волка. Роман прозвучал и как предостережение против угрозы войны. Гессе дает резкую критику реакционной печати, буржуазной интеллигенции, чуждой жизни, исполненной высокомерия, национализма. Герой романа писатель Гарри Галлер стал, по его словам, «человеком без определенных занятий, без семьи, без родины, оказался вне всяких социальных групп, находясь в постоянном жестоком конфликте с общественным мнением и моралью общества». Однако писатель знает, что «жизненная сила мещанства держится на свойствах необычайно большого числа аутсайдеров, которых оно, вследствие расплывчатости и растяжимости своих идеалов, включает в себя». Жизнь в мире «бессмертных», Гете, Моцарта, кажется Галлеру выходом из духовного кризиса времени. В ритмах джаза он слышит гротескную- музыку прощания с Европой, в которой классическая эстетическая и нравственная культура обречена на смерть. Лишь в «смертном хладе мирового пространства», символизирующем одиночество гения в бюргерском мире, его вознесенность над ним, в мире духа, гуманности, юмора, примиряющего с жизнью, можно, по Гессе, преодолеть свое время, бездуховное и отчужденное от природы.

Роман-утопия «Игра в бисер» (1943) -итог творчества Гессе - посвящен прославлению человеческого духа в «чумном, отравленном мире». Т. Манн увидел в нем параллель к «Доктору Фаустусу»- в горькой полемике с немецкой историей и историей духа в XX веке Касталия 2200 г., открытая писателем в 30-е годы нынешнего [253] века, создана писателем в духе Педагогической провинции из «Вильгельма Мейстера» Гете. Гессевская провинция духа- это реализованная идея государства ученых, мир, вознесенный над буржуазным, островок, отделенный от политической и социальной борьбы, которому угрожают извне, как и Швейцарии, над которой в годы мировой войны нависла угроза вторжения в нее немецкого фашизма, хотя «эпоха насилия», т. е. фашизм, отброшена в пережитое прошлое как нечто ничтожное и роковое. В Касталии занимаются игрой в бисер - «игрой со всеми смыслами и содержанием человеческой культуры». Здесь заняты только сохранением культурного наследия. Оскудение творческих сил, магистр от действительности в мир форм и формул характеризуют кастальскую отрешенность. Магистр Игры Кнехт пророчествует об упадке и конце Игры и уходит из Касталии в суровый мир, чтобы служить там «отдельному человеку». Трагически погибая, он оказывается победителем, ибо деятельный гуманист - слуга людям, жертвующий собой.

Развитие литератур на итальянском и ретороманском языках в период 1917-1945 годов отмечено отдельными достижениями, не выходящими за пределы данных языковых регионов страны. Из франкоязычных писателей Швейцарии достоин внимания писатель-коммунист Поль Низан (1905-1940), автор романов «Троянский конь» (1935), «Заговор» (1938), «Жизнь Антуана Б.» (1939)-о политических и социальных событиях современности. Художественную силу писателя Л. Арагон сравнивал с мощью Г. Курбе. Низан - писатель, внесший вклад в революционную литературу, которая, по его словам, должна изменить мир и жизнь.

В. Н. Богословский, Н. И. Кравцов, А. И. Лозовский

Литература Чехословакии, Болгарии и Польши: 1927-1945

ЛИТЕРАТУРА ЧЕХОСЛОВАКИИ

После первой мировой войны Чехословакия стала самостоятельным государством, буржуазной республикой.

Чехословацкая буржуазия ориентируется в этот период на Запад, вступает в тесный контакт с капиталистическими группировками Франции и Англии. Трудящиеся Чехословакии под руководством коммунистической партии, возникшей в 1921 году, развертывают борьбу за демократические преобразования, за дружественные отношения с СССР.

Развитие чешской литературы в 20-е и 30-е годы характеризуется усилением критической направленности и созданием новой литературы, возникшей на базе рабочего движения. Появляются журналы «Червен», «Кмен», «Пролеткульт», «Вар», которые редактировали известный поэт Станислав Костка Нейман (1875- 1947) и крупный ученый, историк и критик Зденек Неедлы (1878- 1962). В журналах печатались статьи, критиковавшие буржуазную культуру и литературу, призывавшие к созданию нового пролетарского искусства. Именно таков был смысл статьи Иржи Волькера «Пролетарское искусство», требовавшей переустройства общества, а с ним и искусства на новых началах. В статьях, лекциях З. Неедлы освещались культурные связи с Россией, давался анализ произведений чешской литературы, музыки, живописи. З. Неедлы написал книгу о В. И. Ленине. В ряде статей он, полемизируя с буржуазными учеными, отстаивал принципы реалистического искусства. В соответствии с новой эстетической программой развертывалась и практическая деятельность чешских писателей.

С. К. Нейман издает в 1929 году «Красные песни», в которых подвергает критике чехословацкую буржуазию и, с другой стороны, воссоздает образ революционной России, воспекает интернациональную дружбу рабочих. Проникнуты духом протеста, зовут к борьбе против фашизма его книги стихов «Сердце и тучи» (1933-1935), «Соната жизненных горизонтов» (1937). В годы фашистской оккупации С. К. Нейман призывал в своих стихах народ к борьбе с захватчиками, выражал твердую веру в грядущую победу над ними (сборник «Зачумленные годы» -1946). Художественной манере С. К. Неймана свойственны гражданственные мотивы. Отсюда значительное публицистическое начало в его поэзии, сатирические, гиперболизированные образы представителей буржуазного мира.

В то же время, изображая людей труда, поэт воссоздавал их [255] внутренний мир, их чувства и мысли. Здесь у него появляются лирические мотивы. С. К. Нейман искал новые стихотворные размеры, создавая новую лексику. Вместе с тем он обращался к фольклору, к чешской народной песне.

Основным поэтическим жанром Иржи Волькера (1900- 1924) был жанр баллады. Связь поэта с рабочим движением, активное участие в революционной борьбе определили характер его поэзии. И. Волькер писал о классовых противоречиях, о трудной жизни трудящихся («О глазах кочегара»). Но одновременно поэт верил в лучшее будущее, призывал к борьбе за свободу («Баллада о сне»). И. Волькер создавал лирические стихи, которые привлекают непосредственностью, искренностью, яркими картинами природы («Дождь», «Веточка с цветущей яблони», «Улетели птицы» и др.). В стихотворениях в прозе («Скорби», «Дитя» и др.) наряду с лирическими мотивами звучала социальная тема. Кроме стихов, И. Волькер писал теоретические статьи («Пролетарское искусство», «Защитники творческой свободы»), имевшие важное значение для становления марксистской эстетики. Несколько иное направление в чешской литературе представлял журнал «Революционный сборник «Деветсйл» (1922), отстаивавший эстетические позиции «чистого искусства». В издании журнала участвовали такие известные поэты, как Ярослав Сейферт и Витезслав Незвал, творчество которых, их поэтическая практика были шире теоретической программы журнала.

В этом смысле показательна творческая судьба В. Незвала (1900-1958). Если его ранние стихи, появившиеся в начале 20-х годов (сборник «Мост» - 1922), были написаны в традициях передовой чешской поэзии, то его последующее творчество отразило известное увлечение формалистическими исканиями. В 30-е годы Незвал некоторое время примыкает к чешскому сюрреализму, возникшему под французским влиянием. Однако и в эти годы, испытывая воздействие Л. Арагона, Аполлинера, Незвал остается чешским поэтом - его образы, стиль, язык национальны, хотя его поэзия ассоциативна, во многом лишена конкретности. Но во второй половине 30-х годов, когда угроза фашистской оккупации нависла над Чехословакией, В. Незвал активно включается в антифашистское движение, пишет произведения, в основе которых лежит реализм. Такова поэма «Историческая картина» (1945), направленная против оккупантов, воссоздающая картины антифашистской борьбы. После второй мировой войны Незвал активно участвует в создании новой, социалистической культуры. За поэму «Песнь мира» (1950), посвященную дружбе народов, он был награжден Золотой медалью Всемирного Совета Мира. Для поэмы характерны эпичность. Поэт провозглашает интернационализм, решительно выступает в защиту мира и дружбы народов. Произведения Незвала «О родине» (1951), «Крылья» (1952) и другие, проникнутые гуманизмом и верой в будущее, также явились важным вкладом в развитие современной реалистической чешской поэзии. [256]

Одновременно с поэзией развивалась и чешская проза. В 20-е годы создает знаменитую эпопею о Швейке Я. Гашек. Одним из крупнейших прозаиков выступил Иван Ольбрахт (1882-1952). Его ранние книги, рассказы и романы, написанные в 10-е годы («Тюрьма темнейшая»- 1916, и др.), были преимущественно психологическими произведениями, но и в них содержался протест против невыносимых условий жизни. Характер творчества Ольбрахта сильно изменился после Великой Октябрьской социалистической революции. Побывав в Советском Союзе, где он присутствовал на Втором конгрессе III Интернационала, Ольбрахт возвращается в Чехословакию и становится видным деятелем рабочего движения и коммунистической партии. В течение ряда лет он редактирует «Руде право» - центральный орган Коммунистической партии Чехословакии.

Свои впечатления о Советской России Ольбрахт изложил в «Картинах современной России» (1920), в которых, опровергая ложь буржуазной прессы, рассказывал правду об Октябрьской социалистической революции и гражданской войне. В книге воссоздан образ В. И. Ленина, с которым писатель связывает процесс созидания новой жизни.

В 20-е годы наряду с рассказами Ольбрахт создает роман «Анна-пролетарка» (1928). Главные герои его - молодая служанка Анна и рабочий-коммунист Тоник Кроусский. Автору удалось убедительно показать, как меняется психология Анны, как из робкой, покорной служанки вырастает активный борец за дело трудящихся. Роман важен тем, что в нем Ольбрахт нарисовал образы революционеров, утверждал идеи пролетарской революции. Для романа характерен историзм: взгляд на будущее в его исторической перспективе. В то же время книга не свободна от некоторого схематизма, особенно в обрисовке положительных героев.

Другое значительное произведение писателя - роман «Никола Шугай, разбойник» (1933).

Эта книга посвящена народу Закарпатской Украины, который в условиях жестокой эксплуатации и национального угнетения неоднократно поднимался на защиту своих прав. Свободолюбивое стремление народа олицетворяет герой романа Никола Шугай. Романтизируя образ благородного разбойника, рассказывая о его подвигах, автор подчеркивал ту тесную связь, которая существовала между Шугаем и простыми людьми. Никола Шугай выступал в роли народного заступника, помогая бедным. В свою очередь народ охранял его. В романе используются фольклорные мотивы, реализм сочетается с романтикой. Творчество Ольбрахта способствовало развитию революционных тенденций в чехословацкой литературе, закладывало основы литературы социалистического реализма.

Важную роль в развитии чешской литературы сыграло творчество Марии Майеровой (1882-1967). Начав свой творческий [257] путь до Октябрьской революции, Мария Майерова посвящает свои произведения женскому вопросу. В романах «Несчастливая любовь» (1904), «Девственность» (1907) и других она рассказывает о положении женщин в условиях буржуазного общества ставит проблему их освобождения. Талант писательницы раскрывается с полной силой в произведениях, написанных после Октября. Так, в романе «Лучший из миров» (1923), где повествуется в событиях первой мировой войны, показана борьба чешского народа за независимость. Героиней романа выступает революционерка Ленка Биланская, посвятившая свою жизнь революционной борьбе. О жизни и борьбе шахтеров рассказывал писательница «Шахтерская баллада» (1938). Самым значительным произведением Марии Майеровой является роман «Сирена*» (1935). В этой книге, охватывающей большой промежуток времени - с середины XIX века до первой мировой войны, прослеживается история нескольких поколений семьи рабочего-изобретателя Гудца, талантливого человека, обреченного на безуспешную борьбу за свое изобретение. Писательница убедительно показывает, что только через революционную борьбу трудящиеся добьются подлинно человеческой жизни. Верой в неотвратимость наступления лучших времен проникнута концовка романа. Писательница по-новому, новаторски изображала чешский рабочий класс, психологически достоверно показывала рост его классового сознания» Ее произведениям присуща острая публицистичность, богатый народный язык.

Помимо романов, Майерова писала книги для детей, очерки, статьи. Острые критические зарисовки о жизни Соединенных Штатов содержатся в ее книге «Впечатления об Америке» (1920).

Очерковые книги «День после революции» (1925) и «Десять тысяч километров над Советским Союзом» (1948) посвящены нашей стране. В них она рассказывает о достижениях советских людей.

Значителен вклад в развитие реалистической чешской литературы Марии Пуймановой (1893-1958). Ее первое произведение, сборник рассказов-воспоминаний «Под крыльями», было опубликовано в 1917 году. В следующем сборнике - «Рассказы городского сада» (1920)-появляется социальная тематика, писательница пользуется приемом социального контраста. Рассказы имеют несколько сентиментальный оттенок. Поворотным пунктом в деятельности Пуймановой явились 30-е годы. Писательница сближается с рабочим движением, выступает в защиту бастующих рабочих. Большое влияние на нее оказала поездка в Советский Союз. В книге очерков «Взгляд на новый мир» (1932) она восхищается достижениями страны социализма, рассказывает о трудовых подвигах советских людей. В 30-е годы Мария Пуйманова начала работу над своим центральным произведением - трилогией «Люди на перепутье» (1937), «Игра с огнем» (1948), «Жизнь против смерти» (1952). [258]

В трилогии развернута широкая картина жизни Чехословакии 20-30-х и начала 40-х годов, вплоть до освобождения страны советскими войсками в 1945 году. В поле зрения писательницы оказываются такие важнейшие события, как острая классовая борьба в стране, оккупация Чехословакии немецко-фашистскими войсками, зверства оккупантов, антифашистское движение и национально-освободительная борьба. Бесспорно, удались писательнице образы коммунистов. Пуйманова вскрывает присущие им героические черты: уверенность в грядущей победе, принципиальность в решении важных вопросов. Особенно удачными получились образы Ондржея Урбана, Елены Скришванковой, почерпнутые из глубин народной жизни. Это настоящие народные герои. Красочно обрисован и лагерь буржуазии. Писательница обличает ее эксплуататорскую сущность. В образе капиталиста Казмара писательница изобразила обувного фабриканта Батю. В широком размахе повествования, в изображении действительности в ее революционном развитии заключается большое значение трилогии М. Пуймановой.

На 20-е годы приходится начало литературной деятельности выдающегося сына чешского народа Юлиуса Фучика. Сотрудничая в газетах и журналах, он пишет многочисленные очерки и статьи на общественные, политические и литературные темы. Деятельность Фучика во многом способствовала развитию в Чехословакии марксистской критики и эстетики.

Активное участие в борьбе против декаданса и модернизма принял один из крупнейших чешских ученых и деятелей культуры Зденек Неедлы. Горячий поборник чехословацко-советской дружбы, он в 1925 году способствует созданию общества культурной и экономической связи с СССР.

В 20-30-е годы появляются романы Владислава Ванчуры (1891-1942): «Поля вспаханные и поля брани» (1925), «Пекарь Ян Маргоуль» (1924), «Маркета Лазарева» (1931). Роман «Маркета Лазарева» явился во многом новаторским произведением. Используя жанр баллады в прозе, автор, сочетая реалистические и романтические приемы письма, создает яркие характеры героев, которые борются с несправедливостью, жестокостью, отстаивая свое право на любовь и свободу. Новым по форме, романом-памфлетом стал «Ботострой» (1933) Турека Сватоплука. Работая у крупнейшего чешского обувного фабриканта-миллионера Бати, Сватоплук собственными глазами наблюдал режим жесточайшей эксплуатации рабочих, который и был показан в книге. Роман публицистичен. Используются приемы гиперболы, гротеска, сатиры. О силе воздействия книги свидетельствует тот факт, что Батя возбудил судебный процесс против автора, добиваясь запрещения романа.

В 30-е годы, когда власть в Германии захватил Гитлер и создалась угроза фашистского порабощения Чехословакии, передовые писатели выступили с резким осуждением фашизма. [259]

Ярко выраженный антифашистский характер приобретает творчество Карела Чапека, создающего в эти годы свои самые значительные книги - «Война с саламандрами» (1935), «Мать*» (1938). С антифашистскими произведениями выступают С. К- Нейман, В. Незвал, Ю. Фучик, Зденек Неедлы и др.

Одновременно с развитием чешской литературы шел процесс развития литературы Словакии. Словацкие писатели основное внимание уделяют социальным проблемам, реалистически изображают жизнь. Как зрелый писатель-реалист выступил в эти годы-представитель старшего поколения Янко Есенский (1874-1945), Большой поклонник русской литературы, Есенский много сделал для популяризации русских поэтов. Его перу принадлежат переводы произведений Пушкина, Блока. Самая значительная книга Я. Есенского - роман «Демократы» (1934-1938), в котором он выступил с критикой буржуазной республики, разоблачил жульнические демагогические приемы буржуазных демократов. В годы второй мировой войны Я. Есенский внес свой вклад в борьбу с фашистскими оккупантами. Он писал патриотические стихи, призывавшие к вооруженному восстанию, проникнутые верой в победу над врагом.

В 1938 году в результате Мюнхенского соглашения Чехословакия лишилась независимости и подверглась расчленению. Словакия была провозглашена «независимым» государством, хотя находилась в полной зависимости от Германии. А территория чешских областей была оккупирована немецкими войсками. Шли массовые аресты и казни всех заподозренных в антифашистской деятельности. Немецкий язык был объявлен официальным. Были закрыты чешские высшие учебные заведения. Но несмотря на жестокий террор народ Чехословакии не смирился с режимом оккупации. В стране развертывалось движение Сопrotивления. Активное участие в нем приняли передовые чехословацкие писатели. Они писали стихи, листовки, брошюры, статьи, разоблачавшие злодеяния оккупантов и призывавшие народ поднимать оружие. В годы оккупации многочисленные представители культуры и науки, в том числе и писатели, стали жертвами фашистского террора. Чешская литература лишилась такого выдающегося представителя, как Ю. Фучик. В фашистском лагере был замучен брат К. Чапека - известный художник и драматург И. Чапек. Погибли в фашистских тюрьмах писатели К. Полачек, Б. Вацлавек, Э. Урке и многие другие.

В 1945 году с помощью советских войск Чехословакия освободилась от немецко-фашистских захватчиков. Власть перешла в руки трудящихся, установивших в стране строй народной демократии. В развитии чешской и словацкой литератур начался новый период.

Ярослав Гашек (1883-1923). Имя Ярослава Гашека хорошо известно миллионам советских читателей. Замечательный юморист [260] и сатирик, создатель неумирающего образа Швейка, он

пользуется заслуженной славой. Ярослав Гашек родился в Праге, в семье преподавателя гимназии, ставшего позднее служащим в банке. Он рано лишился отца. Гашек учился в гимназии, потом стал учеником в аптеке. Несколько позже он поступил в коммерческое училище и окончил его. Проработав некоторое время в банке, он оставил его и целиком посвятил себя литературе. В начале 900-х годов в различных газетах и журналах стали появляться его рассказы, фельетоны, статьи, которые он нередко печатал под разными псевдонимами. Он много странствовал по Чехии, Словакии, Австрии, Венгрии, Германии, это давало ему огромный жизненный материал.

Мировоззрение Я. Гашека формировалось под влиянием многих факторов. В юности в течение нескольких лет Гашек находится в связи с анархистскими кружками, сотрудничает в анархистской газете. Большую роль в жизни Гашека сыграла первая мировая война. Мобилизованный в ряды австро-венгерской армии, Гашек не собирался драться за интересы угнетателей страны. Подобно тысячам одетых в австрийскую форму чехов, Гашек при первой возможности добровольно сдался в плен русским.

Годы, проведенные в России, явились для него временем напряженной политической деятельности. Под воздействием Октябрьской социалистической революции, являясь свидетелем великих исторических событий, Гашек вступает в ряды РСДРП (б).

Как коммунист, он принимает активное участие в гражданской войне. Находясь в войсках Восточного фронта, Гашек вместе с частями Красной Армии прошел боевой путь от Урала до Иркутска. Он работал в политотделах воинских частей, был пропагандистом, редактировал армейские газеты и сам сотрудничал в них. Ряд своих произведений он пишет на русском языке и печатает в русских изданиях.

В 1920 году Гашек возвращается в Чехословакию. Буржуазная печать не замедлила обрушиться на него с нападками и клеветой. Писателя обвинили в «измене», «предательстве», называли «советским комиссаром» и «чекистом».

Последние годы Гашек проводит в упорной работе над романом «Похождение храброго солдата Швейка». Он умер 39 лет от роду, так и не успев закончить свою лучшую книгу. Гашек обладал исключительной работоспособностью и за свою сравнительно короткую жизнь написал свыше тысячи двухсот произведений: рассказов, статей, фельетонов, юморесок, стихов. В его творчестве находят освещение важнейшие политические вопросы того времени.

Во многих произведениях Гашек выступает как юморист. Он ставит перед собой задачу рассмешить читателей, рассказать им что-нибудь интересное, забавное. Таков, например, его известный рассказ «Футбольный матч», в котором в комической форме повествуется о футбольных страстях болельщиков футбола. Забавен рассказ «Марафонский бег», герой которого, спасаясь бегством от [261] отца своей невесты, оказывается «победителем» марафонского пробега. В комическом плане были написаны рассказы «Из хроники провинциального города», «Восхождение на Мозерншице» и многие другие.

Но наряду с юмористическими Гашек все чаще пишет сатирические рассказы, в которых остро критикует социальные пороки, уродливые явления окружающей действительности. Злейшей сатирой на Австро-Венгерскую монархию является рассказ «Повесть о портрете императора Франца-Иосифа». Рассказ о печальной судьбе торговца Петишки, приговоренного к тринадцати месяцам тюрьмы «за нарушение общественной тишины и порядка», пронизан горькой иронией. В сатирических тонах описываются немецкие властители в рассказе «Дело государственной важности». Рассказ «Поиски мятежников» направлен против системы шпионажа, организованной австро-венгерским правительством, опасавшимся национально-освободительного движения. Дикость законов Австро-Венгерской империи осмеивается в рассказах «Австрийская таможня», «Наследство Шафранека», «По следам убийцы» и многих других.

Другая группа сатирических рассказов Гашека направлена против религии, против «святых» отцов церкви. Гашек разоблачает деятельность духовенства, убедительно показывает, что в основе ее лежит стремление к наживе. Таков его рассказ «Поп и мулла». Сатирой на религию является рассказ «Бунт арестанта Шейбы».

В ряде рассказов Гашек резко осуждает социальную несправедливость, угнетение бедных богатыми. Здесь показателен рассказ «История поросенка Ксавера». Пользуясь приемом контраста, Гашек противопоставляет беспечальное существование поросенка Ксавера, принадлежащего помещику, жизни сына бедняка, больного, оставленного без присмотра, так как

его отец должен ухаживать за поросенком. Тема эксплуатации остро поставлена в «Юбилее служанки Анны».

Значительное число обличительных рассказов Гашека посвящено деятельности буржуазных партий. Система выборов, основанная на клевете, обмане и подкупе, показана в «Злоключениях избирателя», а также в рассказе «Как Цетличка участвовал в выборах». Продажность социал-демократических лидеров, их грязные сделки с другими партиями великолепно освещены во «Втором туре выборов в Вышеграде». Лидеры буржуазных партий осмеиваются в фельетоне «Д-р Карел Крамарж».

Во многих произведениях писатель высмеивает систему школьного образования, критикует школьных учителей, развращающих своих учеников. Злой сатирой на такого горе-учителя является образ учителя Швольбы («Родители и дети»).

Среди произведений Гашека нельзя не отметить его фельетоны, написанные на русском языке. Они создавались в суровые годы гражданской войны в России и посвящены актуальным событиям [262] того времени. В фельетоне «Из дневника уфимского буржуа» автор высмеивает панические слухи, распускаемые о коммунистах и о Красной Армии. Разоблачению спекулянтов посвящен фельетон «Об уфимском разбойнике, лавочнике Булакулине». Ярослав Гашек вскрывает реакционную роль духовенства, находящегося на службе у белых. Христовы воители во имя бога устраивают погромы, убивают беззащитных, но бегут от Красной Армии («Дневник попа Малюты»). В фельетоне «Англо-француз! в Сибири» он едко высмеивает английских и французских журналистов, распространяющих клевету о Советской республике.

Рассказы Гашека невелики по объему. Многие из них написаны от первого лица - участника или свидетеля происходящих событий. Писатель часто употребляет прямую речь, что является одним из характерных приемов его повествования. В рассказах много действия и сравнительно мало описаний. Редко встречаются пейзажные зарисовки. Среди сатирических средств, употребляемых автором, распространенным является прием пародии. Высмеивая то или иное событие, Гашек пародирует стиль, форму, жаргонные обороты речи. Блестящим образцом пародии может служить его рассказ «Осиротевшее дитя и его таинственная мать», в котором пародируются слащавые слезливо-сентиментальные истории, печатавшиеся в периодической печати. Гашек часто прибегает к гротеску, не боится преувеличений. Гиперболизм и фантастика в его рассказах способствуют выявлению жизненной правды.

Крупнейшим произведением Гашека является роман «Похождения бравого солдата Швейка». К образу Швейка Гашек обращался в своих более ранних произведениях. Еще в 1912 году в Праге вышла повесть «Бравый солдат Швейк перед войной», в которой рассказывается о Швейке, проходящем военную службу в австрийской армии около итальянской границы.

Уже здесь писатель, рисуя образ своего героя, намечал его характерные черты. Швейк - весельчак, приказы начальства он выполняет неукоснительно и буквально: вплоть, например, до того, что, когда ему приказывают «лететь ко всем чертям», - он с честью выполняет и это поручение.

В этих произведениях преобладал комизм ситуаций. Необыкновенные приключения Швейка не раскрывали жизненно важных явлений австрийской действительности.

В годы первой мировой войны Гашек снова обращается к образу Швейка.

Писатель публикует в выходящей в Киеве чешской газете «Чехословак» повесть «Бравый солдат Швейк в плену». В ней больше критики в адрес Австро-Венгерской империи. И в третий раз Гашек берется за эту тему в 20-е годы. Действие романа «Похождения бравого солдата Швейка» разворачивается перед первой мировой войной и в начале войны.

Образ Швейка дается в развитии. С первых страниц романа Швейк предстает перед нами человеком хитрым, но недалеким, [263] любящим рассказывать истории и анекдоты. Ему не чужды заблуждения, характерные для чешского мещанства той поры. Он, например, верноподданнически настроен к австрийскому императору.

Однако по ходу действия характер претерпевает значительные изменения. В высказываниях Швейка все чаще звучит народная мудрость, а поступки его не только

отличаются изумительной находчивостью, но и способствуют обличению произвола и всевозможных злоупотреблений.

Для правильного понимания образа Швейка очень много дают статьи Ю. Фучика. Ю. Фучик подчеркивает, что Швейк - в первую очередь «тип критический», что образ его помогает осмеянию понятий буржуазного мира, его устоев и морали. Вместе с этим Фучик указывает, что Швейк - тип общественный, а не книжный, и видит заслугу Гашека в том, что он сумел гениально разглядеть этот тип в жизни и поместить в такую обстановку, в которой проявились основные черты его характера. А эти черты во многом помогают понять его как человека из народа. «Швейк - плоть от плоти народа... он сын улицы, которая хорошо понимает, каких перемен следует ожидать и как полезно подрывать все старое, чтобы поскорей настало новое». Связь Швейка с народом, с жизнью определяет огромное значение его образа. Швейк - не революционер. Он, как говорит о нем Фучик, «тип маленького, неревOLUTIONного, полупролетаризованного провинциала, который встречается на войне лицом к лицу с капиталистической государственной машиной. Он поражен и дезориентирован тем, что ему преподносится как государственная необходимость». Но Швейк полон народного здравого смысла. И этот здравый смысл не хочет мириться с навязанной ему ненужной войной, с теми нелепыми порядками, которые установило государство. Чтобы доказать мракобесие существующего режима, Гашек прибегает к оригинальному художественному приему. Он заставляет Швейка буквально выполнять все многочисленные приказы, законы и постановления и тем выявляет абсурдность порядков Австро-Венгерской империи.

Гашек заставляет Швейка рассказывать бесконечные истории. Чаще всего это рассказы о необыкновенных происшествиях, оканчивающиеся неожиданным, нелепым финалом. Назначение этих историй - выяснить, подчеркнуть нелепость происходящих подлинных событий. Заставляя действовать своего героя подобным образом, Гашек превращает образ Швейка в оружие сатиры, зло обличающей гнет и насилие ненавистной монархии.

Если поведение Швейка вначале, как указывает Фучик, - «самозащита против неистовства империализма», то затем эта защита перерастает в нападение. «Своей пародией на послушание, своей простонародной шуткой Швейк подрывает с таким трудом создаваемую реакционерами силу их власти, он, как червь, точит реакционный строй и вполне активно - хотя не всегда вполне сознательно - помогает ломать здание гнета и произвола». Советская [264] и зарубежная критика не случайно сопоставляет «Похождения бравого солдата Швейка» с выдающимися эпическими произведениями эпохи Возрождения, с романами Рабле и Сервантеса. Их роднит присущая им народность, выразившаяся в народных образах, в стихии народного смеха, в отражении народного сознания. Гашеку удалось создать неумиряющий образ Швейка, который вобрал в себя народную мудрость.

В то же время в романе представлен широчайший политический фон, создана галерея лиц, являющихся типичными представителями прогнившего императорского режима.

Необыкновенно красочно нарисованы бездушные врачи-чиновники. Зловещее впечатление производит образ старшего военного врача Баутце. «Это был неумолимый человек, видевший во всем жульнические попытки избавиться от военной службы - от фронта, пуль и шрапнелей. Известным его выражением было: «Весь чешский народ - банда симулянтов». За десять недель своей деятельности он из одиннадцати тысяч граждан десять тысяч девятьсот девяносто девять признал симулянтами и поймал бы на удочку и одиннадцатитысячного, если бы последнего не хватил удар в тот самый момент, когда доктор на него заорал: «Повернитесь!» - «Унесите этого симулянта», - сказал Баутце, когда удостоверился, что тот умер».

Злomu осмеянию подвергается в романе религия. Ее представителями выступают фельдкураты Отто Кац, Лещина и Мартинец. Необыкновенно выразительна фигура Отто Каца, пьяницы и игрока, который проигрывает своего денщика Швейка в карты. Множеством лиц представлено австрийское командование. «Болваном, достойным преклонения» выступает полковник Фридрих Краус фон Циллергут, который был так глуп, что офицеры еще «издалека старались обойти его на улице...» Но наряду с глупостью полковник отличается садистской жестокостью. «К чему возить сюда пленных? - брюзжал он. - Перестрелять их всех без пощады! Плясать среди трупов! А в Сербии сжечь всех до последнего, и военных и невоенных. Детей прикончить штыками». Не менее колоритны фигуры генерал-инспектора, любимым коньком которого является организация отхожих мест, полковника Шредера, больше всего боящегося попасть на фронт, генерал-майора Цварцбурга, запрещающего солдатам думать.

Ничуть не лучше и низший офицерский состав. Вот подпоручик Дуб, злобствующий бюрократ, формалист и склочник. Под стать ему и кадет Биглер.

В жанровом отношении «Похождения бравого солдата Швейка» - сатирическая эпопея, разоблачающая «лоскутную» Австро-Венгерскую монархию с ее произволом, дикими порядками.

1 См.: Никольский С. В. Две эпохи чешской литературы. М., 1981; Бернштейн И. Место в мире. - Вопросы литературы, 1982, № 1, с. 24, и др.

Неумирающее значение романа Гашека и заключается в сатирическом [265] освещении социального зла, а также в его гуманности, чела вечности, антивоенной направленности. Гашека справедливо считают одним из основоположников социалистического реализма Чехословакии. Он не только с передовых идейных позиций критиковал буржуазный правопорядок, но и показывал окружающую действительность в ее развитии, намечая правильную перспективу будущего. 5

Палитра Гашека отличается густыми, яркими красками. Писатель любит прибегать к преувеличениям, к гротеску. Язык романа - яркий, сочный, изобилующий пословицами, поговорками, на родными выражениями. В нем богато представлена чешская народная речь.

Карел Чапек (1890-1938). Карел Чапек был великолепным сатириком, остро критиковавшим пороки буржуазного общества. Он прославился также как автор социально-фантастических произведений, в которых он развивал традиции признанных мастеров фантастики. Карел Чапек родился в небольшом городе Малые Свитоневицы, в семье врача. Он учился в гимназии, после чего изучав философию в Парижском, Берлинском и Пражском университетах. Начало его литературной деятельности относится к 10-м годам, когда в газетах и журналах стали появляться его рассказы очерки, статьи.

Первые значительные произведения Чапека - это сборники рассказов «Распятие» (1917) и «Мучительные рассказы» (1921). Он свидетельствуют о сложном, противоречивом мировоззрении писателя. Рассказы проникнуты настроением безысходности и отчаяния. Герои рассказов - измученные, отчаявшиеся люди, не находящие себе места в жизни.

Вслед за рассказами Чапек пишет драму «Р. У. Р. Россумские универсальные роботы» (1920), принесшую ему мировую известность. Она была переведена на многие языки и с большим успехом шла на сцене театров различных стран. В драме «Р. У. Р.» ставятся важные вопросы, связанные с существованием человечества, с развитием техники в условиях капиталистического общества. «Признаюсь,- писал Чапек,- что к написанию этой пьесы меня побудила ее фабула, особенно те два акта, где горсточка людей ожидают смерти с высоко поднятой головой; человеческий героизм - моя излюбленная идея, и он, собственно, и привлек меня к этому сюжету».

Сложная тематика пьесы облечена в оригинальную форму. По жанру «Р. У. Р.» принадлежит к социально-фантастическим произведениям, т. е. к тому жанру, который становится в дальнейшей одним из главных в творчестве Чапека.

Существенной чертой пьесы является ее антикапиталистическая направленность. Ученый Россум открывает химическое соединение, имеющее все качества живой материи. Его племянник - инженер Россум, преследуя цели бизнеса, начинает массовое производство искусственных людей - роботов. Роботы - это машины [266] созданные для работы, они лишены чувств, но они могут бесконечно много работать, производя огромное количество товаров. Их труд выгоднее труда рабочих. И вот предприниматели всего мира приобретают роботов, а рабочих выкидывают на улицу.

Автор устами героини пьесы Елены возмущается действиями предпринимателей, показывает, как в условиях капиталистического общества наука превращается в средство для добывания денег, как выдающиеся научные открытия используются для "эксплуатации и угнетения. Чапек подчеркивает, что буржуазное общество неотвратимо порождает войны и кризисы. Созданное писателем слово «робот» получило признание во всем мире как синоним искусственного, механического человека. Но наряду с несомненными достоинствами драма свидетельствовала и о противоречиях в мировоззрении Чапека.

С одной стороны, автор восхищается разумом человечества, творческими способностями людей, достижениями науки и техники, справедливо усматривая основу их в трудовой деятельности человека, в его способности к созиданию. Но, с другой стороны, Чапек считает, что в природе человеческой заложены те противоречия, которые характеризуют эксплуататорское общество. Всегда будут существовать несправедливость и социальное зло, ибо они зависят не от социального строя, а от самого человека. «... Ход истории определяют не великие идеалы, а мелкие потребности всех порядочных, умеренно-хищных, эгоистичных людишек, то есть всех вообще», - говорит один из персонажей пьесы «Р. У. Р.». «Надо убивать и властвовать, если хочешь быть, как люди», - подкрепляет эту мысль робот Дамон.

В пьесе Чапека человечество приходит к своему концу. Обученные владеть оружием, роботы поднимают восстание против людей. Население земли оказывается уничтоженным. Но в роботах пробуждается человеческое сознание. Роботы станут людьми и на новом этапе будут продолжать историю человечества. Таким образом, в драме заложено зерно идеалистической идеи круговорота истории, идеи, которая опровергается жизнью.

Противоречиями отмечены и последующие произведения Чапека. В романах «Фабрика абсолюта» (1922) и «Кракатит» (1924) он продолжает критику буржуазного общества, но вместе с этим отрицает идею равенства людей, считает, что невозможно изменить социальную структуру общества.

Помимо художественных произведений, Чапек в начале 20-х годов выпускает несколько публицистических книг. К их числу относятся «Итальянские письма» (1923) и «Письма из Англии» (1924). Написанные в очерковой форме, они знакомят читателей с бытом и нравами Италии и Англии, где побывал писатель. В «Письмах из Англии» содержится много верных наблюдений о жизни английской бедноты, о социальных контрастах, которые бросались в глаза автору. [267]

Новый этап в творчестве Чапека начинается с 1925 года и продолжается около десяти лет. В книгах новелл «Рассказы из одного кармана» (1929) и «Рассказы из другого кармана» (1929) он остроумно высмеивает мир мещанства, мир чиновников, судей, министров.

В романе «Гордубал» (1933) раскрывается драма крестьянской семьи, осложненная мучительными переживаниями героев. Продолжением его явились романы «Метеор» (1934) и «Обыкновенная жизнь» (1934), объединенные с первым общей философской концепцией об относительности человеческого познания. Но несмотря на то что некоторые из этих произведений обладали несомненными достоинствами, они отличались от предшествующих книг Чапека: в них ослаблена критика буржуазного общества.

Значительные изменения в мировоззрении Чапека происходят в середине 30-х годов. После прихода Гитлера к власти в Германии, после того как усилилась угроза существованию Чехословакии и над человечеством нависла тень второй мировой войны, Чапек активно включается в антифашистское движение. В эти годы он создает свои лучшие книги - роман «Война с саламандрами» (1936), пьесы «Белая болезнь» (1937) и «Мать» (1938).

«Война с саламандрами» - это социально-фантастическое произведение, являющееся блестящей сатирой на буржуазное общество, на события международной жизни 30-х годов. В сюжетном построении роман несколько напоминает драму «Р. У. Р.».

Капитан Вантох, главный герой романа, чех по национальности, плавающий в южных морях, обнаруживает особый вид саламандр, обладающих необыкновенными способностями. Они быстро усваивают навыки к труду, способны понимать человеческую речь и выполнять приказания людей: саламандры живут под водой, но по ночам выходят на сушу, где совершают свои ритуальные танцы.

Капитан Вантох входит в контакт с капиталистом Бодди для организации компании по эксплуатации саламандр. На основе этой компании позднее возникает саламандровый синдикат. Люди используют саламандр для добычи жемчуга, для всякого рода подводных работ: чистки гаваней, сооружения молв, дамб, искусственных островов и т. д. Вокруг саламандр начинается ажиотаж. Описание этого ажиотажа является злейшей сатирой на хищнические законы современного капиталистического общества. Огромный размах приобретает торговля саламандрами, дающая колоссальные барыши. При перевозке саламандры гибнут, как гибли в свое время негры на невольничьих кораблях. На «диких» саламандр организуются облавы.

Как и в драме «Р. У. Р.», Чапек развертывает в романе тему возмездия, которое постигает человечество. Научившись владеть оружием, саламандры перестают подчиняться людям. Из подводных глубин они бурят сушу, в результате чего острова, материки оказываются под водой. Вскоре почти весь земной шар превращается [268] в сплошной океан, из которого кое-где высовываются горы. На них спасаются немногие уцелевшие люди. Наступление саламандр на человечество представляет собой сатирическое отражение нарастающей фашистской угрозы.

Одно из самых больших достоинств книги Чапека - злейшее осмеяние германского фашизма. Писатель рассказывает, например, о том, как немецкие ученые начали изучать саламандр с точки зрения расовой теории. «Германская печать начала усердно заниматься балтийской саламандрой. Решающее значение придавалось тому обстоятельству, что именно под влиянием немецкой среды эта саламандра превратилась в особый и притом высший расовый тип... Германская печать с презрением писала о дегенеративных средиземноморских саламандрах, вырождающихся физически и морально, о диких тропических саламандрах и вообще о низших, варварских и звероподобных саламандрах других. наций...»

Германии необходимы поэтому новые обширные берега, необходимы колонии, необходимы открытые моря, «чтобы повсюду в немецких водах могли развиваться новые поколения расово-чистых, первичных немецких саламандр».

Среди саламандр появился Верховный Саламандр, диктатор, который посылает ультиматумы людям. Этот Верховный Саламандр- человек. Его настоящее имя- Андреас Шульце, во время мировой войны он был фельдфебелем. Современники Чапека прекрасно понимали, что речь идет о Гитлере.

В главе «Конференция в Вадузе», на которой западноевропейские страны отдают саламандрам Китай, Чапек прозорливо предрек мюнхенский договор, в результате которого Англия и Франция отдали Чехословакию на растерзание Гитлеру. В жгучей злободневности, в осмеянии фашизма и заключалось значение романа Чапека. В жанровом отношении «Война с саламандрами» была написана в традициях социально-фантастического романа.

Чапек - реалист. Но один из его приемов - обращение к фантастике. Фантастика не имеет для него самодовлеющего значения: при помощи ее он раскрывает противоречия окружающей жизни, а также знакомит нас с достижениями науки и техники, говорит о будущих открытиях. Фантастика Чапека носит социальный характер. Писателя интересует не столько вопрос о том или ином научном открытии, сколько о его влиянии на судьбы людей.

Чапек пользуется разнообразными приемами иносказания, пародии, карикатуры, иронии. Многие главы имеют публицистический характер. Вместе с фантастикой значительную роль играет и бытовой элемент. Повседневный быт «маленьких» людей, правдиво отраженный Чапеком, усиливает роль фантастики и в то же время является ей противовесом. Так, в «Войне с саламандрами» фантастическому миру саламандр противопоставлен мир швейцара Повондры с его распорядком дня, семейными будничными заботами. С одной стороны, фантастика и романтика южных морей, [269] с другой - знакомая Прага, Повондра, удящий рыбу и размышляющий о своих внуках.

Достойным завершением творческого пути писателя явилась пьеса «Мать». В ней Чапек приветствует героическую борьбу за национальную независимость. Писатель не называет страну, в которой живет вдова и ее сыновья. Эта семья является своего рода символом: такая семья может быть в любой стране. Отец погиб на войне, старший сын посвятил свою жизнь медицине и умер в тропической стране от лихорадки. Второй сын, летчик, также погибает. Двое младших во время гражданской войны сражались и были убиты в противоположных лагерях. У матери остался только один сын - Тони, тихий, задумчивый мальчик.

Образ матери вырастает в символ извечной материнской любви. Мать надеется, что ей удастся удержать около себя последнего сына. Но на страну, в которой они живут, вероломно нападают враги. И когда мать слышит, что враги безжалостно убивают детей, что вражеские летчики сбрасывают бомбы на школы, она срывает со стены винтовку и сама протягивает ее Тони.

Так Чапек после длительной полосы заблуждений и колебаний пришел к мысли о необходимости борьбы с агрессией. Видя растущую угрозу со стороны фашистской Германии, чувствуя, что над его родной страной сгущаются тучи, Чапек вложил в пьесу всю свою горячую любовь к родине. Пьеса проникнута страстным призывом к защите родной страны. Образ матери

сливается с образом родины. Так Чапек завершил свой путь на позициях воинствующего гуманизма, призывая к победе.

Юлиус Фучик (1903-1943). Имя Юлиуса Фучика известно во всем мире. Оно стало символом беззаветного служения родине и человечеству, символом оптимизма, огромной любви к людям и веры в них. «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!» - и ныне эти слова Фучика зовут к борьбе с реакцией, являются грозным напоминанием о бесчисленных злодеяниях фашизма.

Юлиус Фучик родился в Праге, в семье рабочего-токаря. Рано обнаружили его литературные способности. Еще будучи учащимся реального училища, он выпускает рукописные журналы, а с пятнадцати лет начинает сотрудничать в периодической печати.

Поступив на философский факультет Пражского университета, Фучик активно участвует в общественной и политической жизни. В 1921 году он вступает в ряды Коммунистической партии Чехословакии. С этого момента и до конца жизни деятельность его неразрывно связана с коммунистическим движением. В 20-е годы Фучик редактирует журналы «Авангард» и «Творба», сотрудничает в центральном органе КПЧ - «Руде право». В журналах и газетах печатаются его многочисленные очерки и статьи на политические и литературные темы.

В 1930 году Фучик во главе рабочей делегации направляется в Советский Союз. Ввиду отказа чехословацкого правительства [270] выдать визу на выезд, делегатам пришлось нелегально переходить границу. Находясь в Советском Союзе, Фучик побывал в Средней Азии, Ленинграде, Москве и многих других местах. По возвращении в Чехословакию он написал книгу «В стране, где завтра означает уже вчерашний день» (1932), в которой он рассказал о том, что увидел в СССР.

В 1934-1936 годах Фучик снова побывал в Советском Союзе как корреспондент «Руде право». После оккупации Чехословакии немецко-фашистскими войсками, когда компартия ушла в подполье, Фучик перешел на нелегальное положение. В 1941 году он был избран в состав Центрального Комитета. В течение двух лет он успешно руководил подпольной коммунистической печатью: издавал журналы, редактировал газеты, писал статьи. Предательство прервало его большую работу. В апреле 1942 года Фучик был арестован и заключен в тюрьму. Больше тринадцати месяцев пробыл он в гестаповских застенках в ожидании смертного приговора. Гитлеровские палачи подвергали его мучительным пыткам. Фучик умер, как и жил, настоящим большим человеком, коммунистом.

Литературное наследие Фучика очень разнообразно. Уже в 20-е годы он принимает активное участие в ожесточенной литературной борьбе, развернувшейся вокруг творчества крупнейших чешских литераторов. В статьях «Тенденция пролетарской поэзии», «Книга поколения», «Ликвидация культа Волькера» Фучик выступает в защиту молодой пролетарской поэзии, осуждает эстетские индивидуалистические стремления буржуазных поэтов.

Из молодых чехословацких поэтов Фучик выделяет Иржи Волькера. Он полемизирует с буржуазными критиками, называвшими Волькера «интимным», «альбомным» поэтом и отказывавшими ему в общественном значении. Для Фучика Волькер - поэт, который пришел к сознательному служению революционной коммунистической партии, поэт, который «поставил перед собой задачу соединить литературное дело с делом пролетариата».

В статье «Война со Швейком» Фучик принимает участие в полемике, развернувшейся в чешской журналистике вокруг образа Швейка. В ней он дает правильное объяснение этого замечательного образа, созданного Я- Гашеком. Фучик высмеивает буржуазных критиков, требующих конфискации романа Гашека. «Это было бы весьма бесполезное мероприятие», - указывает он. Уже тогда Фучик верно предугадывал, что «Бравый солдат Швейк» «... станет когда-нибудь хрестоматийным произведением, и преподаватели истории будут на нем демонстрировать разложение класса буржуазии и буржуазной армии, которая была ее последним козырем».

Во многих статьях Фучик говорит о творчестве Карела Чапека. Критикуя писателя за слабые стороны его мировоззрения, он вдумчиво анализирует его произведения. Особенно он выделяет гуманизм Чапека, указывая в то же время, что именно за это [271] писатель подвергался жестоким нападкам со стороны буржуазных критиков.

Интересные мысли содержит статья «Как писали в Чехии в разные времена». Направленная против реакционной цензуры, статья раскрывает подлинный смысл эзоповского языка. На ряде конкретных примеров Фучик убедительно показывал, что у каждого видного чешского писателя были «осложнения с цензурой». Называя имена Яна Коллара, Челаковского, Боровского, Фучик делал вывод о том, что притеснение печати не оправдывало ожиданий притесняемых: оно не могло подавить правду. К чешским писателям прошлого обращается Фучик в статьях «Над сказками Эрбена», «Борющаяся Божена Немцова». И здесь он подчеркивал мысль о том, что нельзя уничтожить стремление к свободе, нельзя закрыть дорогу правде. Он потому считает Божену Немцову основоположницей современной чешской прозы, что она была революционеркой слова, женщиной «с прекрасным человеческим сердцем мятежника и с судьбою борца».

Литературно-критические статьи Фучика имели большое значение для развития чешской литературы. Связывая прошлое с настоящим, они звали к борьбе с реакцией, прокладывали пути для прогрессивных писателей.

Наряду с литературными статьями большой интерес представляют статьи и очерки Фучика на политические темы. Они посвящены стачкам и забастовкам чехословацких трудящихся («Бой на севере»), разоблачению произвола властей и защищающих его буржуазных журналистов («Пятерых одним выстрелом»), содержат острую критику социал-демократов («Не вы ли это, доктор Мейсснер!»).

Возмущение и негодование звучат в статье «100 000 килограммов под водой». В то время как в стране царит безработица, когда дети и женщины просят на улицах милостыню, по приказанию властей было выброшено в воду сто тысяч килограммов зерна.

Многие статьи Фучика направлены против фашизма. Непосредственным откликом на франкистский мятеж в Испании явились его статьи «Против реакции», «Солидарность с испанским народом», «Бдительность!». Призывая к отпору фашистским мятежникам и их немецким покровителям, Фучик неустанно повторяет, что испанские события касаются всех честных людей, потому что это борьба за мир, борьба народного фронта мира против фашистского фронта войны.

Призыв к борьбе, призыв к единению всех сил с еще большей силой зазвучали в статьях Фучика, написанных после Мюнхенского соглашения и последующей оккупации Чехословакии.

Так, в статье «Уважайте свой народ» Фучик говорит о том, что чешский народ не сломлен, хотя его и предали, что он не утратил мужества и надежд на лучшие времена, «а в нынешние тяжкие годы это высокие и достойные уважения качества». [272]

В «Открытом письме министру Геббельсу», распространенном как подпольная листовка, Фучик говорит о том, что немецкие фашисты пытались внести раскол в движение Сопротивления, но не преуспели в этом. Они тщетно пытались привлечь на свою сторону чешскую молодежь. Старались снискать расположение рабочих, но нацистские агенты не успевали удирать с фабрик и заводов. Тогда они попытались привлечь на свою сторону интеллигенцию. От лица всей чешской интеллигенции Фучик говорит Геббельсу:

«Мы, чешские музыканты, артисты, писатели, инженеры, мы, кому насильно закрыла рот ваша цензура, мы, чьи руки связаны вашим террором, мы, чьи товарищи испытывают нечеловеческие страдания в ваших тюрьмах и концентрационных лагерях.

Мы, чешская интеллигенция, отвечаем вам, министр Геббельс!

Никогда - слышите вы? - никогда мы не изменим революционной борьбе чешского народа, никогда не пойдём к вам на службу, никогда не будем служить силам мрака и порабощения!»

В особом выпуске «Руде право», вышедшем в январе 1942 года, Фучик напечатал большую статью «Под знаменем коммунизма», явившуюся блестящим образцом революционной публицистики. Он с гордостью писал, что из всех партий Чехословацкой республики только одна - единственная осталась партией и сражается в эти тяжчайшие для народа времена. Это - Коммунистическая партия! Верой в лучшее будущее, бесконечным оптимизмом пронизана его статья. «Ныне, в дни беспощадной борьбы, - писал он, - когда полыхают огни войны, мы не менее

ясно видим перспективу подлинного спокойствия и настоящего, прочного мира, ясно предвидим расцвет и счастье свободных народов Европы и всего земного шара, видим нарождающийся новый мир».

В особую группу следует выделить репортажи и очерки Фучика о Советском Союзе («В стране, где завтра означает уже вчерашний день»). Фучика поражает трудовой подъем, энтузиазм народных масс в СССР. Преклоняясь перед ленинским гением, Фучик в статье, посвященной В. И. Ленину, отмечает, что ленинизм в Советском Союзе продолжает жить полной жизнью, что идеи его получили огромное распространение во всем мире.

В своих репортажах Фучик рассказывал о Московском метро («Краткая история Московского метро»), о промышленном и культурном строительстве в Средней Азии («Среднеазиатская экзотика»), о совхозах («Совхоз у Самары») и о многом другом, что он увидел у нас. Статьи Фучика опровергали лживые вымыслы буржуазных журналистов, рассказывали правду о Советском государстве.

Наиболее значительное произведение Юлиуса Фучика - его знаменитый «Репортаж с петлей на шее». Он написан был в фашистской тюрьме. В это время Фучик подвергался бесчеловечным пыткам и ожидал смертного приговора. Его тюремным надзирателем был чех по национальности А. Колинский. Он приносил [273] Фучику бумагу и карандаш, а исписанные листки тайком выносил из тюрьмы. Жена писателя, Густа Фучикова, находившаяся в заключении в концентрационном лагере, после освобождения встретила Колинского. Ей удалось собрать тюремные записки мужа, спрятанные у разных людей. Их она и издала отдельной книгой в 1946 году «Репортаж с петлей на шее» - это замечательное произведение, знакомящее нас с антифашистской борьбой в оккупированной Чехословакии, раскрывающее огромную внутреннюю силу, стойкость и бесстрашие участников этой борьбы - коммунистов.

Фучик рассказывает о том, как, занимаясь партийной работой под именем учителя Горака, он был арестован гестаповцами.

Рассказывая о себе, о своем аресте, писатель одновременно ведет повествование о тех людях, которые были рядом с ним, с которыми ему пришлось встретиться. Фучик воспел необыкновенную силу воли подпольщиков, их исключительное мужество, веру в правоту своего дела.

Тема тюремного товарищества раскрывает новые качества узников-антифашистов, в новом свете рисует их характеры.

Вот яркий образ «папаши» - шестидесятилетнего учителя Иозефа Пешека. «Ночами он бодрствовал надо мной и белыми холодными компрессами отгонял подхлывшую смерть,- пишет Фучик. - Он самоотверженно удалял гной из моих ран и ни разу не подал вида, что слышит гнилостный запах, исходивший из тюфяка. Он стирал и чинил жалкие лохмотья рубашки, которая стала жертвой первого допроса, а когда она окончательно развалилась, натянул на меня свою. Рискую получить взыскание, он принес мне маргаритку и стебелек травы, сорвав их во дворе во время получасовой утренней прогулки. Когда меня уводили на новые допросы, он провожал меня ласковым взглядом, а когда я возвращался, прикладывал новые компрессы к моим новым ранам. Он ждал моего возвращения с ночных допросов и не ложился спать, пока не укладывал меня, заботливо укрыв одеялом». Несмотря на то что люди находятся в тюрьме и ждут смерти, их сердца проникнуты духом борьбы, уверенностью в грядущей победе.

Так, заключенные отмечают день 1 Мая своеобразной маевкой: они имитируют удары молотом и серпом: «Чуточку воображения - и товарищи поймут: серп и молот».

Фучик часто делает отступления. Временами он возвращается к прошлому, пытается объяснить причины своего ареста и ареста других. Отдельные главы его книги являются художественными рассказами о соратниках. Необыкновенным лиризмом, огромной нежностью проникнуты высказывания писателя о жене Густе, боевом друге его суровой жизни.

Не все находили мужество быть до конца верными своему долгу. Тяжелые испытания фашистской тюрьмы оказывались не под силу слабовольным людям. Этих испытаний не выдерживает [274] связной Фучика - Мирек, арестованный одновременно с ним. Он выдает явки, имена товарищей, расшифровывает захваченные бумаги. Мирек становится предателем.

Но таких, как Мирек, было ничтожное меньшинство. Большинство походило на Елинеков, на связную Фучика - молоденькую девушку Лиду, выдержавшую пытки.

Писатель воссоздает отталкивающие образы гестаповцев Зандера, Фридриха, Иозефа Бема.

В «Репортаже» создана целая галерея тюремных надзирателей. В то время как в камерах заключенные связаны между собой чувством дружбы, надзиратели живут в атмосфере предательства, слежки, доносов. Среди них тоже встречаются разные люди. Вот надзиратель по кличке «Самаритянин», заменявший тюремного фельдшера. Это отъявленный нацист, выбивающий зубы заключенным и заставляющий их глотать полную ложку соли или песку как универсальное средство от всех болезней. Смесью убожества, трусости, чванства и жестокости является надзиратель Витан. Но не все надзиратели - нацисты и палачи. И среди них встречаются люди, взявшие за эту работу, чтобы помочь заключенным. Таков полицейский Ярослав Гора, человек прекрасной, чистой души. «Наш» - так называет его Фучик.

Большими мастерами подпольной работы в тюрьме являются коридорный дядюшка Скоршепа (из заключенных) и Адольф Колинекий, чех, который выдал себя за немца, чтобы попасть в надзиратели, и который помог Фучику написать книгу.

Последние страницы репортажа посвящены работе подпольного ЦК Коммунистической партии Чехословакии, членом которого был Фучик. Рассказывая о партийной работе в условиях фашистского террора, автор подчеркивает несокрушимость партии. Падал боец, но на его место становились двое, трое.

Отличительными чертами «Репортажа с петлей на шее» является необыкновенная искренность его, лиризм, пронизывающий все произведение. Очень просто, без всякой позы или рисовки ведет Фучик свой рассказ. В нем звучит неистребимая любовь к жизни, к людям. Всегда, в любых условиях, в жизни и на пороге смерти, Фучика не покидало чувство уверенности в правоте своего дела, в неминуемом поражении фашизма, в грядущей победе коммунизма. Все это делает «Репортаж с петлей на шее» подлинно героическим произведением, книгой, имеющей непреходящее значение, занимающей важное место среди произведений социалистического реализма в чехословацкой литературе.

ЛИТЕРАТУРА БОЛГАРИИ

Обострение социальных противоречий в ходе первой мировой войны, разгром Болгарии, воевавшей на стороне германского империализма, Октябрьская революция, Владайское восстание 1918 года, а особенно Сентябрьское восстание 1923 года и последующей антифашистская борьба обусловили дальнейшее размежевание идейных лагерей, острую борьбу демократических и реакционных сил в болгарской литературе. Подъем освободительной борьбы и глубокое влияние Октябрьской революции служили основой бурного развития революционной литературы. В это время в Болгарии активно выступают критики-марксисты Г. Бакалов и Т. Павлов, пролетарский поэт Д. Полянов, молодые революционные поэты Х. Смирненский, Г. Милев, Х. Радевский, М. Исаев, Н. Вапцаров, а затем и прозаики К. Белков и Г. Караславов. В развитии революционной литературы значительную роль сыграли теоретический журнал Болгарской коммунистической партии «Ново време», сатирический журнал «Червен смях» («Красный смех», 1919-1923), журнал «Наковальня» (1925-1932), издававшийся Бакаловым, и газета «РЛФ» (Революционный литературный фронт). Они вели борьбу за революционную литературу, марксистско-ленинскую эстетику и новый художественный метод.

Возникновению метода социалистического реализма в болгарской прозе и поэзии содействовало наличие у болгарской литературы богатых революционных традиций, образование в Болгарии Коммунистической партии, распространение марксизма, влияние молодой советской литературы. Процесс происходил постепенно. Вначале в революционной литературе сильнее были пафос разрушения старого мира, критика капитализма, тогда как утверждение идей социализма и идеалов будущего художественно воплотилось позже; вначале новаторство понималось не всегда правильно (недооценивалось литературное наследство), только с середины 30-х годов этот вопрос был осознан глубоко.

В 20-е годы развивается поэзия революционно-романтического характера. Социалистический реализм впервые оформился в творчестве Христо Смирненского (1898-1923), в его сборнике стихов «Да будет день!» (1922). Смирненский создал образ рабочего-

революционера, борца-коммуниста. Этот образ в его поэзии вначале имел абстрактный, символический характер («Северный Спартак», «Пролетарий»), а затем приобрел жизненность и конкретность [276] (образ берлинского рабочего Иоганна, гибнущего на баррикадах). Позже новый творческий метод проявился и в прозе Смирненского, в его памфлетах («Хлеб и зрелище», «Босоногие дети», «Два мира»). Христо Смирненский все шире охватывал современную ему действительность, рисовал картины послевоенной разрухи, нищеты, голода, безработицы, дикой эксплуатации трудящихся. Он создал конкретные и яркие образы рабочих («Углекоп», «Рабочий»). Отрицая капитализм, он выразил глубокую уверенность в победе людей труда («Весна рабов», «Да будет день!»). Поэт в своем творчестве отразил рост революционности рабочего класса, обнаружил понимание его исторической роли; его поэзия вдохновляется социалистическим идеалом, отличается коммунистической партийностью («Рабочий», «Углекоп»).

Смирненский раскрывал мировое значение Октябрьской революции. Его стихам о Советской России свойствен революционно-героический пафос («Русский Прометей», «Советская Россия», «Красные эскадроны»). Образ «красных эскадронов», картину их неудержимого победного движения поэт изобразил вдохновенно и страстно:

На заре великой эры, сея искры новой веры,
в бой несутся эскадроны, взоры их грозой горят...

В этом образе поэт выразил восхищение болгарского народа героическим подвигом революционной России:

Ах, летите, эскадроны!
Взор огромный, взор миллионов
к вам надеждою прикован
и огнем любви живым.
Руки крепкие сплетая,
о свободе мир мечтает,
потрясен и очарован
вашим кличем боевым.

В поэзии Смирненского многосторонне и ярко раскрывается идея интернационализма, идея международной солидарности рабочего класса. Поэт воспел не только Октябрьскую революцию. Он создал образы героев Парижской коммуны («Делеклюз»), вожде! немецкого рабочего класса («Карл Либкнехт», «Роза Люксембург»). Образ сознательного пролетария-борца стоит в центре его стихов. Особенность героя Смирненского - его неразрывная связь с народом.

Смирненский нередко пользовался образами-символами, свойственными революционной поэзии, вдохновляющейся идеями Октября, но в его поэзии назначение условных образов иное, нежели в поэзии символистов: они служили для него не средством ухода от жизни, а, напротив, средством яркого и сильного отклика на ее бурные события. Таков образ огня, охватывающего всю землю в стихотворении «Углекоп». Поэт идет к рабочим, чтобы быть вместе с ними в их героической борьбе.

Своеобразием стиля поэзии Смирненского является характерное для нее слияние лирического и эпического, романтического [277] и реалистического начал, большая эмоциональная взволнованность, широкие ораторские интонации, маршевые ритмы.

В лице Смирненского пролетарская литература Болгарии вступила в новый этап развития, основным отличием которого было формирование метода социалистического реализма. Смирненский оказал большое влияние на дальнейшее движение болгарской литературы. По его пути пошли многие писатели - Радевский, Исаев, Хрелков, Караславов, Белков.

Антифашистское восстание в сентябре 1923 года способствовало приближению писателей к жизни, освобождению многих из них от увлечения модернизмом, в частности экспрессионизмом, повороту их на революционный путь. Характерен путь Гео Милева (1895-1925), казненного фашистами. Он автор революционной поэмы «Сентябрь» (1924), посвященной восстанию 1923 года. Ее героем является революционный народ, на сторону которого становится поэт и в победу которого он верит. Стиль его отличается широким эпическим размахом и напряженным драматизмом, динамичностью и революционно-романтическим пафосом. В основе композиции поэмы резкая социальная антитеза: фашистский террор (насилия, расстрелы) - революционная борьба народных масс. В поэме органически совмещаются две идейные линии: беспощадное обличение политической реакции, зверств фашистов и революционный пафос, поэтизация героики. Композиция поэмы и ее идейная сущность определяют в ней два стилиевых пласта. С одной стороны, гневные оценочные эпитеты, уничтожающие отрицательные сравнения, символический образ черной ночи, с другой - патетика, торжественные интонации, динамизм ритмики, символические образы Солнца, Зари, Мая.

Центральное место занимает образ революционного народа - основного героя поэмы. Автор исторически правдиво изображает его: и как темную, грязную, голодную, изнуренную тяжким трудом массу, и как стихийно бунтарских, героических и отважных крестьян, рабочих, мастеровых.

В поэме выделяется лишь один персонаж - поп Андрей (действительно историческое лицо). Он пошел против старого мира, разорвал с религией; он стреляет не только по фашистам, но и по церкви.

Хотя народное восстание жестоко подавлено, поэма заканчивается выражением глубокой уверенности в победе народа:

Нам сентябрь будет Маем!

Пусть воспрянут для свободы

человеческие всходы, -

И земля нам будет раем! Будет раем!

В поэме Милева, использующей художественный опыт революционных поэтов Блока и Маяковского, проявились черты социалистического реализма: революционный пафос, образ восставшего народа, вера в его победу, обличение фашизма, [278]

Новый подъем антифашистской борьбы в 30-е годы выдвинул революционных поэтов: Христо Радевского (род. в 1903 г.), Младена Исаева (род. в 1907 г.), Николу Хрелкова (1894-1950) и Николу Вапцарова (1909-1942). Во многих стихах Радевского в центре образ партии и образ коммуниста, преданного партии и народу («Партии», «Партиец», «Две Болгарии»).

Бурное время предвоенных лет и второй мировой войны родило мужественную поэзию Николы Вапцарова, которая была высшей ступенью развития революционной литературы Болгарии. Его поэзия отразила величие, решительность и предельное напряжение революционной борьбы («Поединок»). Единственный сборник его стихов «Песни мотора» (1940) - страстная, героическая поэзия, вдохновленная любовью к родине и человеку. Она отличается ярко выраженной партийностью и подлинным интернационализмом (стихи об СССР и Испании). В центре поэзии Вапцарова стоит образ непоколебимого борца за народное счастье («Вера»), а мечта о светлом будущем составляет ее основной пафос («Построим завод»). Вера и мечта вдохновляли поэта в его героической антифашистской борьбе. 23 июля 1942 года поэт был расстрелян. Перед казнью на суде он с гордостью заявил:

«Я действовал с полным сознанием, что служу родине как верный ее сын. Не раскаиваюсь. Пощады не прошу». После смертного приговора он сказал своим боевым друзьям: «Выше голову, победа за нами!»

Вапцаров требовал от художника слова знания жизни и активного вмешательства в нее. Подлинный поэт, по его мнению, служит идее и словом и делом. В статье «О творчестве самых молодых» он писал: «Правильное отношение к действительности, к движущим силам нашего времени, бесспорно, должно лежать в основе современного искусства. Это аксиома». Вапцаров

осмеивал ложную слащавую романтику, отвергал формализм. Он требовал показывать жизнь «без маски и без грима», говорить о муках народа и о его труде. Реализм он считал самым жизненным и самым совершенным искусством. Он был подлинным новатором и умел видеть суровую правду жизни и негаснущую в ней романтику, романтику борьбы и высокой мечты. Он верил:

Жизнь придет - прекраснее песни,

Прекрасней весеннего дня.

Сила поэзии Вапцарова - в гневном отрицании мира угнетения и эксплуатации, в раскрытии закономерности протеста и борьбы за светлую и счастливую жизнь человечества. Борьбу рабочего класса он показывает в исторической перспективе («Земля», «Ботев»), говорит о ее преемственности («Мать») и ее будущих результатах. В стихотворении «История» поэт говорит от имени тех, кто делает историю и о ком история не говорит «нам на страницах запыленных». Страдания и мечты людей, создающих своим трудом [279] богатства, автор передал в стихах высокого пафоса. Народ, побеждающий суровую и жестокую жизнь,, требует от истории:

Так расскажи простую речью

бойцам, идущим нам на смену,

что мы за счастье человечье

боролись храбро, неизменно.

Эпическая величественность, широкие философские обобщения, монументальная образность, лексика большого социально-исторического значения (история, события, века) и большого эмоционального содержания (человеческая драма, «наша мука», «наше страдание») , сильный ритм, напряженные интонации помогают поэту раскрыть идейную сущность произведения и создать образ народа - творца истории.

Тема преобразования жизни и прекрасного будущего - одна из основных тем поэзии Вапцарова. Советский Союз был для Вапцарова реальным воплощением его идеалов. В стихотворении «Пушкин» поэт рисует образ советского человека, который «имеет хлеб и гордость», мозолистой рукой «творит эпоху».

Поэзия Вапцарова - героическая поэзия. Он воспел революционную борьбу болгарского народа, борьбу испанских республиканцев, которым он посвятил замечательный цикл «Песен об одной стране». Используя стих испанского народного романса, его напевные интонации и национальный колорит, поэт создал стихотворения подлинного интернационализма и гуманизма. Герой лирики Вапцарова воплощает в себе духовную жизнь своего поколения, это высший тип борца и гуманиста, человек высоких стремлений, прекрасных порывов, больших чувств. Понимание неизбежности жертв, но и непреложности победы выражено поэтом в стихотворении, написанном перед смертью.

Поэзия Вапцарова получила мировое признание. Имя его стоит рядом с именами Гарсиа Лорки и Юлиуса Фучика.

В 30-е годы в болгарской литературе начинает развиваться и проза. В ней значительное место занимает творчество писателей социалистического реализма. Они отразили те революционные процессы, те социально-психологические сдвиги, какие происходили в те годы в среде народных масс. Особое значение имела проза Крума Велкова (1902-1960) и Георгия Караславова (род. в 1904 г.).

Роман Велкова «Село Борово» (1933)-широкая картина борьбы в период Сентябрьского восстания 1923 года. Писатель показывает рост классовых противоречий на селе, изменение сознания крестьянской бедноты.

Георгий Караславов как писатель и общественный деятель сложился в рядах Коммунистической партии Болгарии, в борьбе с фашизмом. Проза Караславова важна не только

раскрытием процесса формирования революционного сознания у крестьянина-бедняка, [280] но и анализом психологии темного, забитого крестьянина, разоблачением кулака-стяжателя. В 1933 году Караславов напечатал повесть «Селькор». Ее герой - сельский батрак Димо. Писатель показал сложный и трудный путь прозрения героя. Димо постепенно приходит к пониманию сущности общественных отношений и становится сознательным борцом за право народа. Его вдохновляет Ленин, портрет которого он повесил у себя. В романах «Дурман» (1938) и «Сноха» (1942) Караславов создал реалистические картины жизни села. Идея обоих романов - разлагающее влияние собственничества на человеческую личность. Дурман в первом романе - символический образ темноты и дикости, разрушитель ной силы собственничества. Писатель показал политическую обстановку времени экономического кризиса 1929-1932 годов, сложную борьбу, развитие острых социальных противоречий и возросшую роль партии «тесняков» (социал-демократической партии, ее левого крыла) в подъеме социального сознания трудового крестьянства (образ передового крестьянина Минчо Милева).

Большим творческим успехом Караславова был роман «Сноха», В нем автор нарисовал правдивую картину жизни болгарского села и социальных процессов в 30-е годы.

С начала второй мировой войны условия литературного творчества стали в Болгарии исключительно трудными. Прогрессивные писатели несмотря на преследования вели борьбу с фашизмом. Писатели-коммунисты были в подполье. Когда началась партизанская борьба, они стали в ряды партизан; многие из них погибли в этой борьбе. Бурное время 1941-1944 годов характеризуется развитием боевой антифашистской поэзии. В целом она ярче передает своеобразие этого трудного, славного и героического времени, раскрывает духовные силы народа и значение его борьбы, завершившейся при помощи советского народа победой над фашизмом.

ЛИТЕРАТУРА ПОЛЬШИ

Великий Октябрь положил конец более чем вековой зависимости Польши, создал условия для восстановления независимого польского государства. Однако реакция внутри страны и вне ее силой, демагогическими посулами добилась утверждения власти буржуазно-шляхетских верхов.

В обстановке острой классовой борьбы, забастовок, восстаний и бунтов, с одной стороны, и фашизации власти при Пилсудском и Рыдз-Смиглы - с другой, в польской литературе все более обнаруживалось положение конфронтации. На одном полюсе - литература буржуазная и объективно-связанный с ней модернизм (Ю. Каден-Бандровский, В. Шульц). На другом - литература демократическая, прогрессивная, литература критического реализма и литература пролетарская, одушевляемая социалистическими идеями. Именно реалистическая и демократическая литература в конечном счете определяла духовную атмосферу страны 20-30-х годов. Она дала яркие образцы большого искусства, выдвинула крупных художников слова, творчески развивавших лучшие национальные литературные традиции прошлого и закладывавших основы современной подлинно прогрессивной литературы (В. Броневский, Л. Кручковский, В. Василевская и др.).

Видное место в поэзии 20-х годов занимала литературная группа «Скамандр» (ее возникновение относится к 1916 г.), объединявшая поэтов, разных по своему мировоззрению, по своим эстетическим взглядам. Среди них были поэты, в то время консервативно настроенные (К. Вежиньский и др.). и поэты, в целом находившиеся в оппозиции к существующей действительности, правдиво, нередко остросатирически воссоздающие ее типические стороны (Л. Стафф, Ю. Тувим, Я. Ивашкевич). Это привело в 30-е годы группы к расколу. И все же следует заметить, что творчество большей части поэтов объединения имело в основном прогрессивный характер и сыграло свою положительную роль в общественном и литературном процессе межвоенного периода.

Большое значение для польской литературы имеет многообразное наследие Юлиана Тувима (1894-1953) - одного из крупнейших польских поэтов первой половины XX столетия. Тувим прошел нелегкий путь идейно-творческих поисков. Влияние польской классической поэзии и стихов старшего современника [282] Л. Стаффа сочеталось в первых поэтических книжках Тувима с идейно-тематическими и художественными новациями, бунтарской, в сущности антибуржуазной, настроенностью. Гуманистические мотивы на первых порах проявлялись в поэтизация некоего абстрактного человека, в сочувствии «маленькому» человеку, в обличении обывательщины (сборники «Пляшущий Сократ»-1920, «Седьмая осень»-1922). В стихах-этих

сборников сливаются лиризм, философская мысль, сатира, нередко тонкий психологизм. Постепенно гуманизм поэта приобретает социальную окраску. В конце 20-х - начале 30-х годов в условиях санационного режима* в поэзии Тувима, с одной стороны, нарастает трагизм его мироощущения, все более углубляющийся к концу третьего десятилетия, с другой же стороны, еще острее становится сатира, приобретающая социально-политическую остроту и гражданское звучание. Поэт не только развивает тему обличения мещанства, он клеймит правящие круги Польши, гитлеризм. Абстрактный гуманизм все более заметно уступает место гуманизму активному. Решительнее утверждается критико-реалистический метод поэта, демократический в своей основе. В лучших стихах Тувим достигает классической простоты, обновляет поэтический язык, сближаясь с народным творчеством. Пожалуй, полнее всего это нашло отражение в сборниках «Чернолесье» (1929), «Стихи о государстве» (1935), сатирической поэме «Бал в опере» (написанной в 1936 г.). Недаром на это время падают и многочисленные переводы на польский язык произведений русской и советской классики: В. Маяковского, оказавшего значительное воздействие на польского поэта, А. Безыменского, М. Светлова и др. Сентябрьская катастрофа 1939 года заставила Тувима уйти в эмиграцию. В мировоззрении и творчестве поэта военных лет происходит заметная трансформация. Тувим занимается политической деятельностью, включается в антифашистскую борьбу с реакционной эмиграцией, выступает против антисоветской политики польского эмигрантского правительства. Не оставляет он и литературной деятельности. На чужбине поэт упорно работает над поэмой «Цветы Польши».

* «Санация»-оздоровление; за «оздоровление» польская реакция выдавала фактическую фашизацию страны.

Из других поэтов, связанных с группой «Скамандр», приобретают известность Я. Ивашкевич, А. Слонимский, чье творчество получит развитие в послевоенной Польше.

В 20-30-е годы развивается и реалистическая проза. Критикой буржуазной действительности проникнуты реалистические полотна классиков польской литературы С. Жеромского («Канун весны» - 1925) и А. Струга («Поколение Марка Свида» - 1925). Их дело творчески продолжает молодая литературная смена - М. Домбровская, З. Налковская, Х. Богушевская, Е. Корнацкий и др. [283]

Гуманизм и демократизм характеризуют творчество Марии Домбровской (1889-1965), чьи правдивые рассказы о жизни народа не только одушевлены чувством сострадания и любви, но и освещены надеждой на его лучшую долю (сборники «Дети родины» -1923, «Люди оттуда»-1925 и др.). Вершиной довоенного творчества писательницы стала ее тетралогия «Ночи и дни» (1932-1934). Представляя собой своеобразную семейную хронику, «Мочи и дни» ярко воссоздают историю трех поколений шляхетской семьи, историю ее упадка и вместе с тем отхода лучших представителей шляхты от ее косных традиций и морали (Агнешка, Марцин Снядовский, Анка Нехтицувна). Семейная хроника перерастает в роман-эпопею, где панорамность изображения жизни общества органично сочетается с глубоким раскрытием характеров, их психологии, индивидуального облика.

В середине второго десятилетия выступила группа «Три залпа», куда вошли три революционных поэта - В. Броневский, С. Р. Станде, В. Вандурский. В их первом коллективном сборнике и последовавших за ним индивидуальных - «Ветряные мельницы» (1925) и «Дымы над городом» (1927) Броневского, «Вещи и люди» (1925) Станде и «Сажа и золото» Вандурского - магистральной была тема борьбы пролетариата против бесчеловечной капиталистической системы.

Самым талантливым в этой группе пролетарских поэтов был Владислав Броневский (1897-1962), ставший впоследствии одним из выдающихся поэтов XX века. На раннем этапе в творчестве Броневского ощущались нотки анархического бунтарства, не все гладко шло и на пути его художественных поисков. В стихах польского поэта в это время преобладает романтическое начало. Но уже в 20-е годы поэт серьезно изучает произведения классиков марксизма-ленинизма, увлекается советской поэзией, особенно Маяковским, публикует свои первые переводы его стихотворений. Поэзия Маяковского стала для него во многом образцом подлинно идейного искусства. В стихах польского поэта в это время преобладало романтическое начало. На рубеже 20- 30-х годов намечается перелом в его мировоззрении и творчестве. В конце 20-х годов выходит поэма «Парижская Коммуна», конфискованная цензурой, а в 1932 г. - сборник стихов «Печаль и песня». В пролетарской польской поэзии, пожалуй, особенно это заметно в творчестве Броневского, проступают черты социалистического реализма. Вместе с тем в отдельных стихах книги «Печаль и песня» ощущались пессимистические интонации, вызванные усилением фашизации санационного режима. В конце трудных для польских революционеров 30-

х годов В. Броневский издает сборник «Последний клич» (1939). В лучших стихах книги («Примкнуть штыки!», «Последний клич», «Честь и граната») с большой поэтической силой выражены безграничная любовь к родине и страстное предостережение о грозящей ей опасности, исходящей от гитлеровской Германии, Патриотический и интернационалистский [284] пафос сочетается в стихах с яростным разоблачением фашизма и национальной буржуазной верхушки. Военные годы, ставшие для поэта и годами вынужденной эмиграции, отразились в его книгах «Примкнуть штыки» (1943) и «Древо отчаяния» (1945). Через эти стихи проходит мотив тоски по родине, скорби по страдающему отечеству. Но и здесь мужество и гуманизм поэта придают его лирике оттенок боевитости и жизнеутверждения.

С середины 20-х и тем более в 30-е годы наряду с Броневским или вслед за ним и его сподвижниками по группе «Три залпа» выступают и такие революционные поэты, как Л. Шенвальд, Э. Шиманский, Б. Ясенский, С. Выгодский и др.

Процесс рождения и становления литературы социалистического реализма постепенно включает в межвоенное двадцатилетие и польскую пролетарскую прозу. Как и в литературах других зарубежных стран, в прозе рождение и формирование социалистического реализма сначала происходит преимущественно в сфере публицистики или в произведениях художественно-документального или автобиографического характера (например, повесть «Возрождение» -1920 и сборник рассказов «Демократическая республика»-1921 Л. Рудницкого). Подъем пролетарского романа, связанный с усилением борьбы польского пролетариата, падает на следующее десятилетие. Показательно, что отдельные прозаические произведения этих лет близки по содержанию и форме к жанру художественно-документального очерка (повесть В. Василевской «Облик дня»-1934, роман Г. Джевецкого «Кисловцы»-1934 и др.). Пролетарские художники с революционных позиций обличают буржуазно-шляхетскую элиту и ее идеологию, изображают античеловечность капиталистической эксплуатации и системы в целом, показывают жизнь и борьбу городского и сельского пролетариата (романы В. Ковальского «В Гжмёнц» - 1936 и «Семья Мянговских» - 1938; Я. Бжозы «Дети» -1936 и «Мы строим дом» -1938; В. Василевской «Родина»-1935, «Земля в ярме» -1938, первая часть ее трилогии «Пламя на болотах», 1940). В развитии революционной польской литературы, помимо усвоения лучших национальных традиций, важную роль играло влияние советской литературы.

Особенно важными вехами в истории развития пролетарской прозы в польской литературе были произведения выдающегося польского писателя Леона Кручковского (1900-1962). Большой вклад в пролетарскую литературу внесли его романы 30-х годов - произведения глубоко самобытные. Его первый роман «Кордиан и хам» (1932) явился новым типом исторического романа, существенно пересматривающим с последовательно демократических позиций прошлое Польши. Роману свойственна злободневность, явная полемическая и публицистическая окрашенность, проступающая в обрисовке образов, в архитектонике, в повествовательной манере художника, Приблизительно в том [285] же ключе написан и остросоциальный роман «Павлиньи перья» (1935) с его собирательным образом трудового галицийского крестьянства, борющегося против богатейшей кулацкой прослойки. Изображая польскую деревню перед первой мировой войной, развенчивая буржуазно-шляхетскую концепцию «единой родины», автор не только выявляет обострение социального антагонизма, но и показывает нарастание классово-борьбы в деревне. Последнее крупное произведение писателя довоенной поры - роман «Тенета» (1937). В нем с большой социально-психологической мотивированностью дана история мелкобуржуазного интеллигента, запутавшегося в тенетах удушающей общественной атмосферы накануне второй мировой войны. В начале войны Кручковский, находившийся в армии, попадает, в» лагерь для военнопленных в Германии, из которого был освобожден в 1945 году советскими войсками.

Как ни старались немецкие фашисты в годы оккупации задушить живую творческую мысль польского народа, его культура и, в частности, литература продолжали жить и в нелегально выходивших стихах, публицистике внутри Польши, и в произведениях писателей-эмигрантов В. Броневского, Ю. Тувима, Л. Шенвальда, В. Василевской.

В. Н. Богословский

Литература Латинской Америки: 1917-1945

Как и на мировую культуру в целом, большое влияние на латиноамериканские литературы оказала Великая Октябрьская революция. Революционные события в России и Европе усилили антиимпериалистическую борьбу за национальную независимость, национальное самосознание. 20-40-е годы отмечены развитием реализма в латиноамериканских литературах. Всеобщее признание получили романы «Пучина» (1925) колумбийца Х. Э. Риверы, «Уасипунго» (1934) эквадорского писателя Х. Икасы, «Донья Барбара» (1929) Р. Гальегоса из Венесуэлы. Об эксплуатации рабочих на перуанских рудниках, об истреблении индейцев повествовала книга перуанского писателя Сесара Вальехо «Вольфрам» (1931). В 20-е годы приобретает известность имя чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль, в стихах которой воспеваются крестьяне и

ремесленники, ткачи и лесорубы. В 1945 г. Габриэла Мистраль получила Нобелевскую премию по литературе. Крупный вклад в развитие латиноамериканской поэзии внесли в 20-30-е годы Пабло Неруда и Сесар Вальехо.

В 1936 году в Буэнос-Айресе состоялась встреча латиноамериканских и европейских писателей, где с докладом выступил мексиканский писатель Альфонсо Рейес.

Развитие реализма в латиноамериканских литературах обуславливалось специфическими национальными условиями каждой отдельной страны. Так в Бразилии, где необычайной остроты достигают аграрные противоречия, писатели уделяют много внимания жизни деревни. Эта тема становится одной из главных в творчестве Жозе Лине ду Регу, написавшего серию романов о северо-восточных штатах Бразилии, где выращивался сахарный тростник («Цикл сахарного тростника» - 1932-1936), Грасилиано Рамуса («Иссушенные жизни»-1937), Жоржи Амаду («Какао»-1932, «Пот»-1934).

Многие писатели разрабатывают тему революционной борьбы. Представителем революционной литературы выступил Хосе Мансисидор, автор получивших широкую известность романов «Мятеж» (1931) и «Красный город» (1932), повествующих о революционной борьбе в Мексике. К этой теме обращается Мартин Луис Гусман («Орел и змея»-1928). Вместе с этим в 30-е годы в мексиканской литературе начинает развиваться жанр так называемого «социального романа» - реалистического романа о послереволюционной [287] действительности. К этому жанру обращаются М. Асуэла («Товарищ Пантоха», 1937, «Новая буржуазия», 1940), М. Л. Гусман («Тень каудильо», 1930). В Аргентине и Уругвае получила значительное развитие литература о «гаучо» - пастухах-скотоводах, жизнь которых проходит на просторах бескрайней пампы.

Аргентинская пампа реалистически показана в романах Бенито Линча «Стервятники Флориды» (1916), «Роман одного гаучо» (1933). Подлинный гимн гаучо создал Рикардо Гуиральдес в знаменитом романе «Дон Сегундо Сомбра» (1926), проникнутом верой в человека и окрашенном в романтические тона.

Развитие реализма в Латинской Америке не всегда шло по восходящей линии. Оно осложнялось влиянием натурализма, символизма, и других литературных течений. Были подъемы и спады. Тем не менее в целом можно говорить о росте реалистических и социалистических тенденций в литературах латиноамериканских стран 20-40-х годов XX века, усилении в них национальной специфики. Латиноамериканские писатели использовали в определенной степени традиции европейской литературы. Но, с другой стороны, очень важную роль в их произведениях начинает играть национальное, фольклорное начало, появляются элементы сказки, легенды, заимствованные из народного творчества и художественно осмысленные, переработанные в соответствии с индивидуальной манерой каждого писателя. Здесь уместно отметить влияние так называемого «негрлистского» начала, привнесенного в латиноамериканскую литературу рабами-неграми, привезенными из Африки на плантации Кубы, Бразилии, других латиноамериканских стран. «Негрлистское» начало входит как составная часть в творчество кубинца Н. Гильена, бразильца Жоржи Амаду, пуэрториканца Мануэля дель Кабрала. Другой важный элемент латиноамериканской литературы - древняя индейская культурная традиция, сохранившаяся со времен открытия Америки Колумбом. Эта традиция отчетливо прослеживается в романе Риверы «Пучина», в произведениях О. Кируги, А. Варелы и других художников слова.

Своеобразием отличается литература латиноамериканских стран, в которых значительную роль играет урбанистический элемент. Это литература Аргентины, Чили, Бразилии, где возникли крупные города, появилась развитая промышленность. Урбанистический элемент весьма заметен в творчестве аргентинца М. Гальвеса, уругвайца Э. Кастельнуова, бразильца Ж. Амаду. Отмечая своеобразие литературы различных регионов, нужно в то же время говорить о том, что латиноамериканская литература 20-40-х годов XX века в большинстве своем отличалась явно выраженным социальным характером, имела широкое общественное звучание. Это обуславливалось спецификой исторического развития Латинской Америки, той классовой и национально-освободительной борьбой, которая велась и ведется в настоящее время. [288]

Под воздействием Великой Октябрьской революции развивалось творчество талантливого кубинского поэта Николаса Гильена (родился в 1902 г.). Его первые книги стихов («Мотивы сона» - 1930, «Сонгоро Косонго»-1931, «Вест-Индия Лимитед»-1934) рассказывали о жизни поработанного населения Кубы и Гаити и были проникнуты боевым антиимпериалистическим настроением. С началом гражданской войны в Испании Николас Гильен едет туда и принимает

участие в борьбе против фашистов. Об испанских событиях он написал книгу «Испания. Поэма в четырех песнях тоски и одной песне надежды».

В произведениях «Мужественный сон» (1947), «Голубь народа» (1952) и других поэт обращается к борьбе народов Латинской Америки за свободу, выступает против происков империалистов, в защиту мира и демократии. Николас Гильен принимает активное участие в движении защиты мира, он - член Всемирного Совета Мира и лауреат Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Гильен горячо приветствовал кубинскую революцию.

Кроме стихов на общественные, политические темы, Н. Гильен пишет лирические стихи. Гильена-художника характеризует обращение к фольклору, к национальной кубинской культуре и в то же время превосходное знание лучших поэтических образцов мировой литературы. В его поэзии сливаются элементы негритянского фольклора, испанской народной песни, острая насмешка и лирический монолог. Стихи Гильена музыкальны. Многие из них положены на музыку. После победы революции на Кубе Гильен активно включается в строительство новой жизни. В стихотворении «Что есть у меня?» поэт сравнивает прошлое с настоящим:

А вот поглядим,

Что есть у меня?

Хуан Ничто я был вчера.

А кто я сегодня?

Хуан Все!

Пер. И. Тыняновой [289]

Пабло Неруда (Нафтали Рикардо Рейес) (1904-1973) родился на юге Чили, в семье железнодорожного служащего. Он начал писать стихи еще мальчиком. В начале 20-х годов появились его первые печатные произведения. Он выбрал для себя псевдоним Пабло Неруда потому, что творчество чешского поэта Яна Неруды произвело на него сильнейшее впечатление.

Поступив на дипломатическую службу, Пабло Неруда побывал на Дальнем Востоке, в странах Европы и Южной Америки. В 40-е годы, будучи избранным в чилийский сенат, Пабло Неруда выступил с разоблачением реакционной политики, проводимой президентом Гонсалесом Виделой. Неруду жестоко преследовали, и поэт был вынужден уйти в подполье, а затем покинуть пределы Чили. На родину он возвратился в 1952 году.

В ранней лирике Пабло Неруда не касался больших социальных тем. Реальная жизнь со всеми противоречиями не находила в ней отражения. Проникнутая мотивами скорби и страдания, ранняя поэзия Пабло Неруды и по форме отличалась сложностью. Не случайно некоторые критики называли ее «герметической», «непроницаемой». Первый период поэтического творчества Неруды связан с европейскими модернистскими школами, и главным образом с сюрреализмом.

Решительный перелом в творчестве поэта произошел во второй половине 30-х годов. Находясь на дипломатической службе в Испании, Пабло Неруда стал свидетелем героической борьбы испанского народа. Всей душой сочувствуя делу защитников республики, поэт пишет книгу «Испания в сердце» (1937). Стихи, вошедшие в сборник, проникнуты страстью, пафосом негодования, В стихотворении «Альмерия», написанном после варварской бомбардировки города Альмерии, поэт с ненавистью говорит об убийцах. Через стихи сборника проходит образ Испании, бедной, суровой страны, в которой хозяйничали солдаты и священники:

Суровая Испания, край сосен и яблонь,

твои господа запрещали тебе

сеять хлеб, тревожить руду, разводить коров.

«Испания, бедная по вине богатых».

Пер. И. Эренбурга

Ныне Испанию превращают в развалины, тяжелое бедствие обрушилось на ее сыновей:

Привольная Галисия,

светлая, как ливень,

теперь соленая от слез.

«Оскорбленная земля».

Пер. И. Эренбурга [290]

Но поэт верит в будущее Испании, верит в ее мужественный народ. Пабло Неруда воспевает героизм защитников свободы, победы народной армии, Книга «Испания в сердце» открыла читателям нового Пабло Неруду. Из узких рамок индивидуалистической поэзии он вырвался на широкий простор реалистического искусства. Поэт одиночества и отчаяния уступил место пламенному трибуну, защитнику свободы и демократии.

В годы второй мировой войны, когда человечество, затаив дыхание, следило за великой битвой на Волге, поэт пишет две поэмы - «Песнь любви Сталинграду» (1942) и «Новая песнь любви Сталинграду» (1943). Эти стихи - гимн героическому городу и его славным защитникам. Первая поэма начинается с введения, в котором поэт пишет о том, что мысли простых людей во всем мире обращены к городу на Волге. О нем думает простой пеон*, его звезда светит морякам в море.

* Пеон - крестьянин (исп.).

В поэме поднимается волновавший тогда всю мировую общественность вопрос о втором фронте. Поэт возмущается тем, что в дни, когда грудь России терзают «миллионы пуль, десятки тысяч ядер», когда гибнут ее лучшие сыны, «Нью-Йорк танцует... Лондон погружен в коварное раздумье...». Гневно порицая медлительность союзников, Пабло Неруда глубоко убежден в том, что город выстоит, что его славные защитники, разбив врага, покроют себя вечной славой:

Второго фронта нет!..

Но, Сталинград, ты устоишь,

хотя бы день и ноль,

тебя огнем пытали и железом!

Да! Смерть сама бессильна пред тобой!

Они бессмертны, сыновья твои...

Пер. Ф. Кельина

Вторая поэма была написана после великого сражения. Она проникнута настроением победы. Кончилась длинная ночь, взошла заря победы. Поэт напоминает, что в дни жестокой битвы его голос звал прийти на помощь Сталинграду.

Одно из самых значительных произведений Пабло Неруды - эпопея «Всеобщая песнь» (1950), над которой он работал в течение целого ряда лет. «Всеобщая песнь» посвящена Америке. Она делится на ряд глав, в каждой разрабатывается определенная тема. Главы рисуют общую картину развития Америки от древних времен до наших дней.

В первой главе эпопеи, озаглавленной «Земной светильник», повествуется о природных богатствах Америки, о растительном мире, животных и птицах» населяющих ее, о реках, о племенах, обитавших на ее территории. Большой раздел посвящен завоеванию Центральной и Южной Америки («Завоеватели»). Перед нами встают фигуры жестоких конкистадоров: холодного Кортеса, [291] свирепого Писарро, зловещего Альмагро, творивших всевозможные преступления.

Народы Америки, поняв, что безжалостные иноземцы несут им рабство и гибель, поднимаются на освободительную борьбу («Освободители»). В Мексике сопротивление захватчикам возглавил отважный Куаутемок. В далеком Чили поднялись на борьбу храбрые арауканцы под предводительством молодого Лаутаро. В поэме описывается деятельность руководителей национально-освободительной борьбы: Сан-Мартина, Бернардо О'Хиггинса Рикельме, Туссена-Лувертюра, Хуареса и многих других. Поэт подчеркивает, что решающей силой в этой борьбе был простой народ. Но борьба против испанского ига не принесла Латинской Америке национальной самостоятельности. Пользуясь слабостью и отсталостью новых государств, командные позиции в них захватили Соединенные Штаты Америки. В главе «Преданная земля» Пабло Неруда говорит о людях, которые воспользовались плодами национально-освободительного движения. Диктаторы и президенты, адвокаты и торгаши, чиновники и наемные писаки торгуют интересами народа, жестоко угнетают его. Одних эксплуататоров заменили другие. Рядом с национальной буржуазией в странах Латинской Америки появились монополисты, протянувшие свои щупальца из Соединенных Штатов Америки. «Стандарт ойл компани», «Юнайтед фрут компани» и другие уносят с собой сокровища земные:

А между тем в пучину, в засахаренных портах,

умершие индейцы падают в тумане утра...

Пер. О. Савича

Тема борьбы народа является одной из ведущих в главе «Пусть проснется лесоруб». «Пусть проснется лесоруб!» - восклицает поэт. Под лесорубом он подразумевает Авраама Линкольна, возглавлявшего борьбу против рабства в Соединенных Штатах, Последующие главы эпопеи - «Беглец», «Цветы Пунитаки», «Реки» песни, «Новогодний гимн омраченной родине», «Великий океан»~ посвящены скитаниям поэта. «Всеобщая песнь» завершается главой «О себе», в которой поэт рассказывает о своей жизни, о доме, о друзьях, о тех странах, в которых он побывал. Глава содержит философские размышления о жизни и смерти. Финал эпопеи пронизан светлым, радостным мироощущением. «Всеобщая песнь», несомненно, является одним из примечательных явлений в мировой поэзии. Привлекает размах эпопеи, ее необыкновенная искренность и страстность, большое художественное мастерство. Народ - ее главный герой. К судьбам его устремлены мысли автора. «Всеобщая песнь» проникнута духом борьбы. Яркое отражение нашла в эпопее деятельность коммунистов.

Художественные приемы «Всеобщей песни» разнообразны, порой [292] неожиданны. Поэт не только рисует образы людей, он одухотворяет природу. Используя фольклорные мотивы, легенды и предания, он рассказывает о природе Америки, о ее реках и водопадах, горах и ледниках, лесах и степях, о ее животных и птицах. В эпопее переплетаются патетика и лирика, сатира и юмор, гнев и благодарность.

«Всеобщая песнь» написана свободным стихом. Пабло Неруда вообще предпочитает свободный стих рифмованным строкам. Исключением из этого правила являются поэмы о Сталинграде, в которых он использует рифму и ассонансы. Весьма разнообразен ритм в стихах и поэмах Неруды. Он редко совпадает с классическими размерами. Стихи выразительны, динамичны. Эпическое повествование прерывается лирическими отступлениями.

В 1954 году вышла книга «Виноградники и ветры», которую Пабло Неруда посвятил людям Европы и Азии: рабочим, крестьянам, писателям, политическим деятелям. Он делится поэтическими впечатлениями об Италии, о Праге, Польше, Венгрии.

В книге «Оды простым вещам» (1954-1957) Пабло Неруда обращается к окружающему миру явлений, вещей, предметов. Он воспевает жизнь, солнце, звезды. Отдельные оды его посвящены морю, лету, зиме, осени.

В 1960 году публикуется «Героическая песнь», поэма, в которой нашла отражение борьба народов Латинской Америки против местной олигархии, американского империализма и победа кубинской резолюции. Автобиографический характер носила поэма «Мемориал Черного острова» (1964).

В сборнике «Птицы Чили» (1966) поэт воспевае природу родного края, его пернатых обитателей. В «Звезде и смерти Хоакина Мурьеты» (1967) Пабло Неруда обратился к жанру драматургического произведения. Он создал драму в стихах о благородном разбойнике Хоакине Мурьете, чилийце по национальности, боровшемся за справедливость в Калифорнии в середине XIX века, в дни «золотой лихорадки». Начиная со сборника «Испания в сердце», искусство П. Неруды развивалось в русле социалистического реализма. Оно оказало влияние на поэзию многих стран. За свою деятельность П. Неруда был удостоен Международной Ленинской премии мира (1953) и Нобелевской премии (1971).

