

**ВТОРАЯ  
МИРОВАЯ  
ВОЙНА**

**в литературе  
зарубежных  
стран**





АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

---

# **ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА**

**в литературе  
зарубежных  
стран**

Ответственный редактор  
П. М. Топер



МОСКВА  
«НАУКА»  
1985

Коллективный труд «Вторая мировая война в литературе зарубежных стран» представляет собой первое в советском и зарубежном литературоведении столь масштабное исследование военной проблематики в мировом литературном процессе современности. Труд показывает, как шло освоение этого острого и актуального жизненного материала литературами стран социалистического содружества и буржуазных стран Запада. Исследование проводится в сопоставлении с советской литературой о Великой Отечественной войне. Труд раскрывает значение литературы о второй мировой войне в сегодняшней борьбе за мир. Он рассчитан на филологов, историков и широкие круги читателей.

**Редколлегия:**

Н. И. БАЛАШОВ, Т. В. БАЛАШОВА, С. И. БЭЛЗА,  
А. М. ЗВЕРЕВ, Ф. С. НАРКИРЬЕР, А. Г. ПИОТРОВСКАЯ,  
П. М. ТОПЕР

Предлагаемая вниманию читателей книга «Вторая мировая война в литературе зарубежных стран» непосредственно примыкает к созданному ранее в ИМЛИ им. А. М. Горького АН СССР коллективному труду «Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы. 1939—1945» (М., 1972). Новый коллективный труд продолжает исследование военной тематики и связанных с нею проблем в мировой литературе вплоть до настоящего времени. Поток книг о второй мировой войне практически необозрим, поэтому в задачу коллективного труда не входит дать его подробное описание во всех странах и во всех жанрах; авторский коллектив сосредоточил внимание на наиболее характерных явлениях и основных тенденциях в трактовке военной проблематики на протяжении всех послевоенных лет. В тех случаях, когда речь идет о странах, не представленных в книге «Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы», хронологические рамки исследования включают и военные, при необходимости и более ранние годы.

Разумеется, исследование такого рода не может строиться изолированно от советской литературы о Великой Отечественной войне, в которой воплощен бессмертный подвиг советского народа, отстаившего свою независимость и избавившего человечество от угрозы фашистского порабощения. Более того, именно творческие достижения советских писателей, присущее советской литературе смелое реалистическое проникновение в трагическую действительность войны и утверждение героического пафоса защиты социалистической Родины дают необходимый ключ для верного понимания идейной и эстетической борьбы, идущей в литературе зарубежных стран вокруг уроков второй мировой войны, вокруг проблем войны и мира. И наоборот. Только на широком, международном фоне, в сопоставлении с творческими решениями писателей других стран можно в полной мере увидеть новаторство советской литературы в изображении войны и человека на войне, ее огромные достижения, ее жизнеутверждающий смысл. Поэтому



книга открывается главой, рассматривающей советскую литературу о Великой Отечественной войне в контексте мирового литературного процесса. Эта глава служит введением ко всему коллективному труду, выходящему к 40-летию победы над гитлеровским фашизмом и японским милитаризмом.

Военная тематика и связанные с нею проблемы представляют собой существенную составную часть мирового искусства середины XX в. Исследуя литературу о второй мировой войне, авторский коллектив стремился показать ее огромную роль в духовной жизни современности. Будучи полем острой идейной борьбы, она много способствовала утверждению реализма в современном искусстве, идет ли речь о социалистических странах, для которых война и Сопротивление стали временем исторического перелома, или о странах буржуазных, где передовому искусству, извлекающему уроки из опыта военных лет, приходится постоянно сталкиваться с враждебной милитаристской идеологией. Движение жанров современной литературы, изменения в их структуре, новые явления в сфере художественного конфликта, повествовательной манеры, способах обрисовки человеческого характера тесно связаны с овладением искусством военной тематикой. Особенно большое значение имеет вопрос о герое. Литература о второй мировой войне, развивающаяся на путях реализма, прежде всего советская литература о Великой Отечественной войне, показала неисчерпаемые возможности человеческой личности, не сломленной трудностями и испытаниями нашего века, вышедшей из них нравственно обогащенной. Эта литература отвергает войну как варварство и бесчеловечность, укрепляя и усиливая гуманистический потенциал мирового искусства, и потому активно служит делу борьбы за мир и социальный прогресс, за предотвращение угрозы новой войны.

# Война и история

Советская литература о Великой Отечественной войне  
в контексте мирового литературного процесса

П. М. ТОПЕР

**К**ак измерить, как оценить воздействие второй мировой войны на литературу? Задача кажется невыполнимой, неохватной, безграничной во времени и в пространстве, неотчленимой от задач познания общего течения мировой литературы в XX в.

Существует статистика, подсчитывавшая, сколько за всю историю человечества было мирных дней и сколько было войн, сколько людей в них участвовало и сколько погибло. При всей своей приблизительности она показывает достаточно ясно, что на протяжении нового времени войны возникали все чаще и втягивали в свою орбиту все больше людей. Роль их в истории становилась заметнее, характер менялся. В начале XX в. В. И. Ленин писал: «Безвозвратно канули в вечность те времена, когда войны велись наемниками или представителями полуоторванной от народа касты. Войны ведутся теперь народами»<sup>1</sup>.

Вторая мировая война была самой разрушительной и кровопролитной за всю историю человечества. Она бушевала шесть лет, втянув в свою орбиту 61 государство, более 80% населения земного шара; она затронула в той или иной мере все народы и была мировой в буквальном смысле этого слова. Даже те страны, на территории которых не шли опустошительные сражения и которые не посылали своих солдат воевать в чужих землях, ощутили на себе ее воздействие.

Война имела огромные последствия всемирно-исторического значения, которые изменили облик планеты: образование мировой системы социализма, крах колониальной системы, углубление общего кризиса капитализма. В результате победы над гитлеровским фашизмом и японским милитаризмом революционный процесс, начатый Великой Октябрьской социалистической революцией, достиг нового рубежа. Многие народы мира ведут отсчет своей новой истории со времени второй мировой войны.

Говоря о воздействии второй мировой войны на жизнь человечества, в том числе и на мировую литературу, надо учитывать не только эти, но и другие обстоятельства, не имеющие прямых аналогий в прошлом.

Каждая война вызывала к жизни более совершенные виды вооружения; вторая мировая война привела к использованию в военных целях атомной энергии. Это новое оружие было испытано американским империализмом в самом конце ее и в целях не военных, а устрашающе-пропагандистских, но поставила осмысление войны в связь с угрозой самоуничтожения человечества.

Раньше писатели, размышляя о грядущей второй мировой войне, видели, как облака отравляющих веществ наползают на города; сегодня они видят, как атомный гриб вырастает над планетой; перспектива меняется — связь частного с общим, человеческой судьбы с судьбой народа, всего человечества становится для искусства более наглядной, прямой.

Война как реальность жизненного опыта, как огромное переживание, как опасность самому будущему человечества занимает с годами все больше места в мировом искусстве XX в.; планета Земля словно сжималась для него, становилась легко обозримой и легко уязвимой.

Вторая мировая война не уходит из литературы, хотя, согласно статистике, большая часть современного населения земного шара родилась уже после ее окончания. И главную причину неумирающей памяти о ней надо искать на пересечении этих двух составляющих — огромного исторического значения прошедшей войны для судеб народов и все растущей угрозы войны новой, истребительной для человечества.

Искусство всех стран продолжает извлекать нравственные уроки из событий военных лет, и каждое поколение вносит в этот процесс нечто новое. На него накладывают свой отпечаток условия повседневного существования, т. е. ход современной истории, та упорная борьба, и идейная, и политическая, которая шла все послевоенные годы и идет сегодня между силами войны и империалистической реакции, с одной стороны, и силами мира и социализма — с другой.

Здесь есть и литературоведческий аспект. То, что человечество уже четыре десятилетия не знает глобальных военных столкновений, сказывается самым непосредственным образом на текущем литературном процессе. Художественное исследование важнейшего периода истории — вооруженного столкновения народов с фашизмом — не было прервано новой мировой катастрофой, оно ведется усилиями писателей нескольких поколений на протяжении почти пяти десятилетий. Проблематика, выдвинутая второй мировой войной, меняясь со временем, обретала в мировом искусстве большую историческую перспективу, большую глубину. Это дает себя знать на всех уровнях литературного творчества — темах, сюжетах, конфликтах, характере героя, особенностях читательского восприятия и т. д. Литературу о второй мировой войне в каждой стране можно понять только в ее движении во времени.

Собственно говоря, историю литературы о второй мировой войне надо начинать задолго до самой войны.

В так называемое «межвоенное двадцатилетие», т. е. в период между 1918 и 1939 гг., когда гитлеровская Германия, организовав беспримерную по цинизму провокацию в Глейвице, напала на Польшу, существовала большая «футурологическая» литература о надвигающейся будущей войне. Одни книги готовили ее, другие предупреждали о ней. Эти книги в подавляющем большинстве не пережили того времени, когда они были созданы, и говорить о них как о традиции применительно к тому, как будет отражаться в мировом искусстве вторая мировая война, вряд ли приходится.

Но, конечно, и бесчисленные книги о войне прошедшей, первой мировой, появившиеся в «межвоенное двадцатилетие», рождались, создавались, читались с мыслью об угрозе войны будущей (так же как после Победы, после 1945 г., книги о второй мировой войне рождаются, создаются и читаются под знаком опасности новой войны). Среди них тоже были книги, которые нравственно и психологически готовили новую войну, и те, которые, исходя из опыта прошлого, предупреждали об ее угрозе.

Громко предупреждала об угрозе новой войны советская литература 20—30-х годов. Собственно, о прошедшей мировой войне в советской литературе говорилось тогда не так много; «тему» первой мировой войны в советской литературе перекрыла «тема» революции и войны гражданской. Это время, когда были написаны новаторские по своему характеру «Чапаев» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Города и годы» Федина, «Разгром» Фадеева; в эти годы создавался и «Тихий Дон» Шолохова, «Хождение по мукам» А. Толстого. «Война и революция были основой нашего переживания»<sup>2</sup>, — говорил Федин.

Литература о гражданской войне имела естественным нравственным продолжением идею мирной, новой жизни, идею социалистического строительства. Революционный пафос понимался как созидательный. Это совпадало и с восприятием друзей Октября за рубежом.

«Скифы» Блока:

Придите к нам! От ужасов войны

Придите в мирные объятия!

Пока не поздно — старый меч в ножны,

Товарищи! Мы станем — братья!

— были порождены тем же временем (и создавались почти в одно и то же время), что и «Привет немецкого поэта Российской Советской Федеративной Республики» Бехера:

Лишь вы дадите миру исцеленье,

Лишь ваше людям сладостно ученье,

Лишь вы народу создаете рай!

*(Перевод В. Нейштадта)*

Но если «оборонная тематика» (как говорили тогда) и не вызвала к жизни многих значительных произведений, мысль об угрозе военного нападения на первую в мире страну социализма постоянно жила в молодой советской литературе<sup>3</sup>. Непосредственное всего эта мысль находила себе выражение в поэзии — стихах Маяковского, Багрицкого, многих других поэтов. Тихоновский цикл «Тень друга» (1936), родившийся из встречи с Западом («Я объехал весь фронт первой мировой войны от Вердена до моря, до Остенде, и давнее прошлое как-то жутко оживало вокруг»<sup>4</sup>), был пронизан мужественным и суровым предчувствием войны. Цикл завершался стихотворением-предостережением «Противогаз», обращенным к Европе, как некогда Блок обращался к «старому миру»:

Ты даже не услышишь сквозь резину,

Когда, поднявши грохота пласты,

Такая гибель пасть свою разинет,

Чтоб все сожрать, чем так гордилась ты.

«С неба полуденного» Асеева (написано в 1922 г. о гражданской войне), «Нас побить, побить хотели» Д. Бедного (написано в 1929 г. по поводу конфликта на КВЖД), «Если завтра война» Суркова (написано в конце 30-х годов уже по поводу войны будущей) не случайно становились популярными, народными песнями, выражая всеобщее настроение. Будущая война в советской поэзии тех лет вырисовывалась как битва не толь-

ко за свою свободу, но и за свободу всех народов, в том числе и немецкого. Молодой Симонов видел день, когда «мы будем славить всей страной // Освобожденный и великий//Народ Германии родной».

Будущая война против фашизма всегда была для советской литературы справедливой войной, героическим действием во имя высоких идеалов.

Далеко не всегда она была такой для писателей Запада. События Национально-революционной войны в Испании 1936—1939 гг. занимают особое место в западноевропейской истории именно потому, что это была, в сущности, первая в середине XX в. справедливая война, с которой столкнулась Европа. Испанские события подняли на помощь республиканцам антифашистов всего мира, которые в борьбе за свободу Испании видели защиту своей родины и всего мира от агрессивной, наступающей реакции. Дело республики потерпело на полях Испании поражение — и это окрасило память о ней в тона трагедии, но не заставило передовую мысль Европы отказаться от идеалов антифашизма.

Моральная цельность борцов за свободу и их уверенность в грядущей победе над фашизмом выражены во многих произведениях об испанских событиях, созданных писателями разных стран, в том числе и испанскими писателями-эмигрантами. По свидетельству И. Эренбурга, Антонио Мачадо сказал незадолго до смерти на чужбине: «Для стратегов, политиков, историков все будет ясно: войну мы проиграли. А по-человечески, не знаю... Может быть, выиграли»<sup>5</sup>. Это ощущение, в частности, с великой нравственной зоркостью показал Фолкнер. В его «Особняке» одним из основных действующих лиц оказалась Линда Сноупс, «блудная дочь» своего класса, уехавшая, как и многие американцы, в Испанию, чтобы сражаться за республику. Она вернулась на родину после поражения республиканских сил, но, как говорит Фолкнер устами одного из своих героев, вела себя так, «будто их вовсе и не пбили».

Испанские события оставили заметный след в литературе многих стран, и отклики на них можно рассматривать как непосредственный пролог к литературе о второй мировой войне. Литература США «красных 30-х» принадлежит к тем, в которых эти события составили наиболее заметный след. Роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» стал самым известным памятником испанским республиканцам и добровольцам-антифашистам всех стран, пришедшим им на помощь. Значение этой книги, отразившей трагизм поражения, заключено прежде всего в образе ее главного героя Роберта Джордана, человека, для которого антифашистское действие, несмотря на многие сомнения, стало естественным, ибо побудительные причины его лежат не вне, а внутри человека, в его чувстве и разуме.

«По ком звонит колокол» вышел в свет весной 1940 г. Следующей литературной работой Э. Хемингуэя была антология лучших произведений писателей разных стран о войнах — работа, которая была вызвана к жизни уже начавшейся второй мировой войной.

Литература о второй мировой войне, созданная в разных странах мира за четыре с половиной десятилетия, прошедшие после 1939 г. (начала военных действий в Европе), необозрима. И по сравнению с литературой о первой мировой войне внутри нее не так легко провести классификацию, основывающуюся на близости писательских позиций и

художественных решений. Причина этого лежит прежде всего в различии самих войн.

В 1914—1918 гг. друг другу противостояли две хищнические группировки государств, преследовавших захватнические, империалистические цели. Вторая мировая война тоже началась как столкновение двух империалистических группировок — Англии, Франции (позднее и США), т. е. тех держав, которые поделили мир после первой мировой войны в своих интересах, и Германии, Италии, Японии, стремившихся путем вооруженной агрессии к новому насильственному переделу мира; но с развитием событий характер войны со стороны капиталистических государств, сражавшихся против фашистских агрессоров, постепенно менялся, приобретая черты справедливой войны. Вступление СССР во вторую мировую войну и создание антигитлеровской коалиции окончательно завершило процесс превращения войны в справедливую, освободительную, антифашистскую. Во всех оккупированных странах подымалось движение Сопротивления захватчикам, в ходе которого решались не только национально-освободительные, но и социальные задачи, и чем оно было шире, тем более глубокие демократические перемены несло оно с собой.

По мере того как гитлеровский рейх рушился под ударами Советской Армии, становилось все яснее, что среди стран-союзниц Гитлера нет и не может быть единства, и они не только выходили из войны, но под давлением народного протеста поворачивали оружие против гитлеризма. Происходило это по-разному. В Италии — в ходе сложной борьбы, приведшей после оккупации большей части страны гитлеровцами к подъему освободительного движения и к восстанию против оккупантов в сентябре 1943 г.; в Болгарии — в результате всенародного восстания 9 сентября 1944 г.; в Румынии — после победы национально-освободительного антифашистского и антиимпериалистического восстания 23 августа 1944 г.; в Венгрии — после падения салашистского режима и создания Временного национального правительства в декабре 1944 г.; в Финляндии — после подписания соглашения о перемирии в сентябре 1944 г. В самой Германии крах фашистского государства наступил только после взятия Берлина советскими войсками и безоговорочной капитуляции. Япония, капитулировав после разгрома квантунской армии, осталась конституционной монархией.

В то же время среди западных держав антигитлеровской коалиции существовали серьезные противоречия, поскольку каждая из них стремилась на полях войны преследовать собственные интересы, и их судьбы складывались по-разному. Франция, побежденная в 1939 г. в боях на своей территории, была освобождена только в 1944 г. соединенными усилиями мощного движения Сопротивления и армий союзников, открывших второй фронт с большим опозданием; Великобритания, победив в войне против гитлеровской Германии и ее сателлитов, потеряла почти все свои колонии и также вышла из нее ослабленной. Напротив, США, обогатившиеся в ходе войны, применившие в конце ее атомную бомбу ради устраниения человечества, пережили к концу ее новое усиление милитаристских тенденций; для американской политики послевоенного времени стало характерным открытое стремление к мировому господству.

В каждой стране события военных лет определили свою, особенную динамику общественной борьбы и литературной жизни<sup>6</sup>. В странах, которые сражались против гитлеризма, надолго сохранилась память о годах совместной борьбы против общего врага. Много произведений создано о французской эскадрилье «Нормандия—Неман», о конвойных операциях британского флота, о встрече советских и американских солдат на Эльбе. Большое значение — не только непосредственно военное, но и с точки зрения грядущей истории — имело боевое братство, которое сложилось между Советской Армией и вооруженными силами будущих социалистических стран Европы. Войска Югославии, Польши, Чехословакии, созданные в ходе борьбы за свободу и независимость своих стран, а позднее, после перехода в лагерь антигитлеровской коалиции, также Болгарии и Румынии сражались бок о бок с Советской Армией. Первый чехословацкий армейский корпус вырос из пехотного батальона, получившего боевое крещение в 1943 г. в районе села Соколово под Харьковом. Две польские армии участвовали в ряде крупных операций, таких, как Люблин-Брестская, Висло-Одерская, Восточно-Померанская, Берлинская, Пражская. Боевой путь Первой добровольческой пехотной румынской дивизии, сформированной из румынских солдат и офицеров, взятых в плен Советской Армией, начался весной 1944 г. с участия в Яско-Кишиневской операции; позднее, после свержения фашистского режима в Румынии, эта дивизия участвовала в изгнании немецко-фашистских оккупантов из Румынии в составе 2-го Украинского фронта.

Боевое содружество крепло по мере того, как антигитлеровская война вступала в свою заключительную фазу. Белградская операция проводилась Советской Армией совместно с югославскими соединениями и частями. В освобождении Венгрии принимали участие две румынские и одна болгарская армия. В Венской операции участвовали соединения Народно-освободительной армии Югославии и Первая болгарская армия. В освобождении Праги участвовали совместно с войсками трех Украинских фронтов две румынские и одна польская армия, чехословацкий армейский корпус и венгерская бригада. Большое значение для будущего имел Национальный комитет «Свободная Германия», созданный в 1943 г.; его деятельность, охватывавшая огромный контингент военнопленных гитлеровских солдат, закладывала фундамент антифашистско-демократическим преобразованиям, свершившимся на территории будущей ГДР в первые годы после освобождения Германии от фашизма.

Литература всех этих стран будет многократно обращаться к истории боевой дружбы, скрепленной кровью, справедливо видя в ней развитие неумирающих традиций совместной революционной борьбы за свободу, независимость и социализм.

Военная судьба и в дальнейшем накладывала свой отпечаток на то, как трактовала вторую мировую войну литература каждой страны на протяжении всех послевоенных лет. И не просто с точки зрения конкретных сюжетов, отражающих непосредственный ход военных действий; сам характер участия страны в войне, народные судьбы, встающие за ее итогом, — все эти, часто болезненные, жгучие вопросы национальной жизни, подымавшиеся литературой на военном материале, коренились в самой истории военных лет. В то же время послевоенная литература всех стран

подтверждает старую истину — обращение к военной тематике и военной проблематике связано с постановкой решающих, главных проблем личного и национального бытия. Причем тут еще раз со всей очевидностью выясняется, что и по отношению к такой специфической сфере действительности, как военный быт и военные действия, жизнь и смерть на полях боев, искусство отражает своеобразие общественных условий, породивших его, и ход идейной борьбы того времени, когда оно создавалось.

Есть характерные случаи разной трактовки одного и того же жизненного материала в литературе о второй мировой войне, причем не просто у разных писателей, а в масштабах целых литератур (например, ГДР и ФРГ); можно, наоборот, отметить случаи, когда общность послевоенного развития сближает писательские замыслы, родившиеся из противоположного, казалось бы, военного опыта, опять-таки не просто у разных художников, но с точки зрения развития целых литератур (например, Венгрии и Чехословакии, Советского Союза и ГДР). Эти особо контрастные примеры представляют собой лишь наиболее наглядные проявления общей закономерности.

«Марксизм требует безусловно точной оценки, на основании конкретных данных, каждой отдельной войны»<sup>7</sup>, — писал В. И. Ленин. Говоря об отражении в литературе военных событий, мы должны начинать с точного определения характера войны, выпавшей на долю того или иного народа, отношения к ней писателей, а также их позиции в идейной борьбе своего времени, если речь идет не о современности, а о событиях, ставших историей.

Можно проследить, как особенности не только военных, но и послевоенных судеб сказываются в этом смысле на литературном процессе. В Англии, не знавшей боев на своей территории, литература о второй мировой войне долгое время занимала относительно скромное место. Конечно, боевые операции английских вооруженных сил дали материал многим книгам, в том числе таким заметным, как трилогия Ивлина Во «Почетный меч» (1952—1961), но основой для постановки больших проблем национального развития в непосредственном смысле слова они не стали. В поисках героического действия английские писатели часто находили сюжеты в жизни других стран (как это случилось еще в годы войны, например, в книгах Д. Олдриджа «Дело чести», 1942, или «Морской орел», 1944). Только в последнее время не без воздействия обострения идейной борьбы вокруг милитаристской политики современной Англии в ее литературе усилилось внимание к годам второй мировой войны и урокам победы над гитлеризмом.

Совсем другую роль играет военная тематика во французской литературе; здесь она привлекает самое пристальное внимание на протяжении всех послевоенных лет, определяет основные позиции в идейной борьбе. Восприятие прошедшей войны с годами все больше накладывалось во французской литературе на последующие политические события; прежде всего на те «малые», «грязные» войны, которые Франция вела в Алжире и во Вьетнаме. Огромную роль во французской литературе, как и в литературе других стран, подвергшихся оккупации, играет память о движении Сопротивления; ею полны все наиболее значительные книги



французских писателей о войне — от «Коммунистов» (1949—1951) Арагона до «Пчелиного пастыря» (1974) А. Лану.

Память о Соппротивлении играет огромную роль и в литературе Италии; но из итальянского искусства не уходят годы фашистского господства и действия оккупационной итальянской армии во Франции, в Греции, на Балканах, а особенно участие итальянского экспедиционного корпуса в войне против Советского Союза; к его судьбе возвращаются многие писатели вплоть до самого недавнего времени («Сержант в снегах», 1953, М. Ригони-Стерна; «История», 1974, Э. Моранте и др.).

В Испании реалистическая литература в условиях франкистской цензуры с годами все глубже ставила вопросы национального развития в свете отношения к войне, но для нее и сейчас главной остается проблема гражданской войны 1936—1939 гг. Испания, одна из самых крупных военных держав в истории Европы, в годы первой мировой войны сохраняла нейтралитет; во вторую мировую войну ее реальное боевое участие на стороне гитлеровской Германии выразилось в посылке так называемой «добровольческой» «Голубой дивизии» на советский фронт, действия которой очень скоро кончились плачевно и не имели продолжения. Это определило совершенно особую ситуацию в испанской литературе нашего времени по отношению к войне и миру: она ставит эти мучительные для общественной жизни Испании проблемы прежде всего на жизненном материале гражданской войны, преодолевая официальный миф о «величии» и «исторической миссии» фалангизма, — «Особые приметы» (1966) Х. Гойтисоло, «Вернешься в Край» (1967) Х. Бенета, «Долина Павших» (1978) К. Рохаса и т. д.

Литературы скандинавских стран — Дании, Швеции, Норвегии, несмотря на то что их сближают многие черты исторического развития, существенно отличаются друг от друга в отношении к военной тематике. В Дании память о годах гитлеровской оккупации и Соппротивления живет в крупнейших произведениях литературы на протяжении всех послевоенных лет («Силькеборг», 1946, К. Абелля, «Черный котел», 1949, В. Хайнесена, роман Х. Шерфига «Фрюденхольм», 1962, книги Т. Скоу-Хансена). Еще в большей степени это относится к Норвегии, народ которой с первых дней оккупации оказал противодействие захватчикам, заклеивив позором отечественных предателей-квислинговцев. Памятью о Соппротивлении наполнены «Дом во мраке» (1945) Т. Весоса, «Моя вина» (1947) С. Хёля, «Теперь ему не уйти» (1957) Ю. Боргена, «Спекулянт» (1947) и «Красная бегония» (1947) Э. Болстада, трилогия Д. Сульстада («Предательство. Предвоенные годы», «Война. 1940», «Хлеб и оружие», 1977—1980) и др. В литературе Швеции, сохранившей ценной многих уступок нейтралитет в военные годы, антивоенная и антифашистская проблематика ставится, как правило, в широком нравственном и философском аспекте, очень часто на историческом или условном материале — «Каллокаин» (1940) К. Бойе, «Скачи в ночь!» (1941) В. Муберга, «Лотос в Аиде» (1966) Л. Юлленстена, цикл романов С. Дельбланка. При этом нередко появляется своеобразный «комплекс вины», рождающейся из опущения своего благополучия посреди раздираемого кровавыми противоречиями мира.

С этой точки зрения шведскую литературу можно сопоставить с литературой Швейцарии, страны, которая также в годы войны сохраняла нейтралитет (хотя и была, как и Швеция, в значительной мере втянута в орбиту гитлеровской политики). Резкая критика «швейцарской позиции», перерастающая в чувство глубокой неудовлетворенности и тревоги, характерна для книг А. Цоллингера, М. Фриша, Ф. Дюрренматта, «Наследия» (1965) В. М. Дигельмана, «Кошмарного сна» (1974) В. Кауэра.

Существенно иную линию развития демонстрирует литература Австрии, ставшей первой жертвой гитлеровской агрессии еще в 1938 г. Непосредственно военные сюжеты для нее также не слишком характерны, но прямой антивоенный и антифашистский пафос нарастал по мере того, как росла угроза неонацизма и в соседней Западной Германии, и в самой нейтральной Австрии. Об этом свидетельствуют многие книги, среди них — роман «Волчья шкура» (1960) Г. Леберта, «Под черными звездами» (1966) Х. Додерера, «Насбах, или Общий интерес к морским свинкам» (1974) Х. Ценкера, «Конец вечного покоя» (1980) Ф. Кайна.

В Финляндии, участвовавшей в захватническом походе против Советского Союза, многие крупнейшие писатели обращаются к годам войны, чтобы выразить свое отрицание политики Маннергейма, приходя к мысли о бессмысленности жертв и преступности финской военщины, — «Неизвестный солдат» (1954) В. Линны, «Манильский канат» (1957) и другие книги В. Мери, «Ленинградская симфония судьбы» (1969) П. Ринталы.

Очень наглядно связь между характером войны, которая выпала на долю народа, и развитием послевоенной литературы видна на примере США. Американская армия, превратившаяся в ходе второй мировой войны в одну из самых мощных в современном мире, вела боевые действия на многих театрах военных действий, но сами США не знали войны на своей территории ни в какой форме (если не считать нападения Японии на Пёрл-Харбор). Людские потери американской армии были во много раз меньше, чем любой из воевавших европейских стран. Поэтому в центре внимания американских писателей чаще оказывалась не сама война, а именно американская армия как определенный социальный институт, играющий в жизни США самую реакционную роль. С годами для американской литературы в еще более значительной степени, чем для литературы французской, стал характерен взгляд на события 1939—1945 гг. через призму «малых», «грязных» войн, прежде всего вьетнамской авантюры, имевшей для жизни американского общества значение не меньшее, а в некотором смысле даже большее, чем боевые действия американцев во вторую мировую войну. Поэтому литература США все определеннее говорит об острейших противоречиях внутри американской армии в годы второй мировой войны, о реакционном характере своей, «домашней» военщины.

Антивоенная литература ФРГ живет под знаком «непреодоленного прошлого», т. е. возрождения милитаризма, которое началось буквально с первых дней после окончания войны, принимая с годами все более откровенный и агрессивный характер. От пьесы «На улице, перед дверью» В. Борхерта, романов В. Кёппена, первых книг Г. Бёлля, А. Андерша, В. Шнурре, Г. В. Рихтера, позднее Г. Грасса и многих других писателей тянется эта линия до сегодняшнего времени, определяя и реалистическую

глубину этой литературы, и часто присущее ей ощущение бессилия что-либо изменить во враждебном, антигуманном мире.

Япония в отличие от Германии не знала сформировавшейся традиции антивоенного мышления; по существу, оно берет свое начало только в поражении 1945 г. и существует в условиях постоянного давления старой милитаристской идеологии. Это обстоятельство сделало становление реалистической японской литературы о войне делом весьма трудным; герои японских писателей медленно и неуверенно вступают на путь, ведущий к отрицанию захватнической войны. Атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки окрашивают антивоенную литературу Японии в особо трагические тона, усиливая ее проповеднический пафос, связывая ее непосредственным образом со всемирным движением за мир. О войне в Японии написано очень много, в том числе такие книги, как «Зона пустоты» (1952) Номы, «Море и яд» (1957) Эндо, «Японский солдат» (1970) Симоты, «Сражение на Лейте» (1970) Ооки, «Война и люди» (1965—1974) Гомикавы, «Хиросима» (1981) Оды.

Литература о прошедшей войне, возникшая в европейских странах социалистического содружества, имеет ярко выраженные отличия от буржуазной литературы Запада. Отличия эти коренятся, во-первых, в том особом историческом значении, которое имела для них война, и, во-вторых, в том, что эта литература развивается в обществе, идущем по социалистическому пути.

По-разному участвовали в войне народы этих стран, по-разному сложились их военные судьбы. Но для всех них вторая мировая война стала историческим рубежом, за которым остались фашистские, полуфашистские, реакционно-буржуазные режимы «межвоенного двадцатилетия». Будущее этих стран решалось в борьбе против антинародных сил — и чужеземных, оккупационных, и своих, внутренних; в ходе этой борьбы закладывались основы народной власти, предпосылки социалистического переустройства, которое впоследствии объединило их пути; эта общность отчетливо видна в перспективе десятилетий исторического развития. Поэтому, обращаясь к тому времени, литература социалистических стран говорит не просто о войне; она с годами все определеннее говорит о конце старой и о начале новой эпохи, все больше обнаруживая черты типологической общности.

Выбор жизненной позиции и героизм антифашистского действия — первые и главные ее темы; но много внимания уделяет она критическому анализу недавнего исторического прошлого своих народов, поскольку становление нового строя повсеместно шло в остром размежевании классовых сил. Эта проблематика в том или ином виде присутствует в творчестве писателей всех социалистических стран. Особо следует сказать о решении ее писателями ГДР, выдвинувшими в своих книгах героя, способного к обновлению, к нравственному росту. Эта литература, правдиво отражая жизненные процессы, шедшие в республике, сумела соединить распавшуюся связь времен, опереться на то понимание человека в его личных и общественных характеристиках, которое свойственно творчеству И. Бехера, А. Зегерс, Б. Брехта и других писателей-антифашистов старшего поколения.

Збигнев Залуский в книге «Пропуск в историю», вышедший в 1963 г., когда на Западе особенно громко зазвучали голоса, призывающие забыть «ужасное время», писал: «Память о войне, кроме боли и горечи, связанных с трагизмом переживаний и утратой близких, содержит также положительные, созидательные ценности — моральное и интеллектуальное достояние, мимо которого мы не можем равнодушно пройти»<sup>8</sup>.

Литература социалистических стран с годами все увереннее говорит о том, как рождалось в людях чувство личной причастности к судьбам своего народа, страны, мира (чувство, которое и отличает в искусстве гражданина от «маленького человека»), как шла «огромнейшая переделка людей», — такими словами А. Фадеев определял «первую и основную мысль» своего «Разгрома». «Прорыв» Бранко Чопича не похож на «Поколение» Владимира Минача, «Звезды над нами» Павла Вежинова не похожи на «Сентябрь» Ежи Путрамента, «Лелейская гора» Михайло Лалича не похожа на «Холодные дни» Тибора Череша, «Табак» Димитра Димова не похож на «Хвалу и славу» Ярослава Ивашкевича, «Героика» Лауренциу Фулги не похожа на книги Дитера Нолля, Франца Фюмана, Макса Вальтера Шульца, Г. де Бройна, Г. Канта и другую литературу «расчета с прошлым» в ГДР; но все эти писатели, как и многие другие их соотечественники, исследуя на своем жизненном материале смысл трагедий и побед в истории своего народа, говорят о том, что человек и в самых бесчеловечных условиях способен сохранять в себе силу сопротивления и брать на себя ответственность за решения и поступки.

\* \* \*

В мировом литературном процессе современности советская литература о Великой Отечественной войне занимает особое место. Оно определяется прежде всего особым характером этой войны, в которой советский народ отстоял первую и единственную в то время страну победившего социализма от сил самой крайней, самой черной империалистической реакции. Оно определяется и огромным размахом войны, ее гигантскими масштабами, числом жертв и размерами разрушений.

Великая Отечественная война советского народа представляет собой звено в истории битв за социализм. Советская литература о ней утверждает высшую справедливость вооруженной защиты социалистического отечества на огромном, разнообразном, невиданном прежде жизненном материале.

Эта литература выдвинула немало художников яркой индивидуальности, она знает подлинно большие достижения во всех жанрах — прозе, поэзии, драматургии (которые мы, будучи современниками, не всегда воспринимаем во всем их истинном значении), она вызывает непреходящий читательский интерес и оказывает огромное воздействие на общественное сознание; известность многих книг о Великой Отечественной войне далеко вышла за границы нашей страны. При всей неоднородности, внутренней полемике писателей друг с другом, порой весьма острой, при всех различиях в значении и художественном уровне отдельных произведений, литература о Великой Отечественной войне представляет собой некую, условно говоря, цельность, отмеченную общими чертами<sup>9</sup>.

Понятие «литература о Великой Отечественной войне» само по себе обладает идеологической определенностью. Именно поэтому сам этот термин отрицается на Западе, где, впрочем, нередко отрицается и понятие «советская литература», как якобы «чисто политическое» определение<sup>10</sup>. Реакционная буржуазная критика предпочитает рассматривать книги советских писателей как книги о войне «вообще», противопоставляя их при случае друг другу, и старается не замечать в них общие черты, порожденные характером самой Великой Отечественной войны и отношением к ней советских писателей.

Постановка вопроса о сравнительно-типологическом исследовании советской литературы о Великой Отечественной войне в масштабах мирового литературного процесса уже давно назрела, и с каждым годом его актуальность становится все очевиднее.

Конечно, такое исследование исподволь уже ведется. Но все же следует отметить, что мы еще мало и неуверенно занимаемся вопросом о том, какие новые идейно-эстетические качества вносит в литературный процесс современного мира воплощение советскими писателями народно-го подвига в защиту социалистического отечества, советского человека на войне. Исследовательница из ГДР Нюта Тун писала в 1975 г.: «Советская проза о второй мировой войне еще недостаточно исследована в ее многообразных взаимных связях с мировой литературой. Это одна из важных задач марксистско-ленинской литературной науки»<sup>11</sup>. Приходится сказать, что и сегодня эти слова остаются в силе.

Следует оговорить некоторые исходные методологические принципы такого исследования.

Существует ряд родовых признаков, характерных для очень многих книг об армии и о войне, вне зависимости от того, где и когда они появились. К ним относятся прежде всего приближенность к проблематике насильственной смерти; жизненная «укрупненность» и одновременно «простота» нравственных проблем по сравнению с пестротой их внешних проявлений в «обычных», мирных условиях; жесткая иерархия человеческих отношений, основанная на служебной, а не на личностной ценностной шкале; непосредственная соотнесенность мыслей и действий героев с общими судьбами и социальными движениями, государства, народа и т. д. Можно указать и на устойчивые мотивы, своего рода сюжетные константы, которые часто встречаются в самых разных книгах о войнах: солдатская дружба («фронтовое товарищество»), тяжесть походной жизни, дезертирство, оторванность от семьи и близких, бой за мост (или переправу, или высоту) как узел, к которому сходятся основные нити действия, и т. п.

Наличие схожих формообразующих элементов (порожденных реальностью военного и казарменного «быта») облегчает непосредственное сопоставление «военных» книг, созданных в разное время и в разных условиях. Этот «тематический» подход неизменно интересен для исследователя, ибо такая древняя и всеобщая «тема» искусства, как война и человек на войне, представляет собой широкое поле для сравнений и сопоставлений.

В литературе прошлых веков произведения, мир которых был бы полностью замкнут войной, ее проблематикой, не так уж часты. Раньше,

чем в других, они появляются, судя по всему, в русской литературе, например «Валерик» Лермонтова, построенный как письмо любимой женщиной в обрамлении двух обращений к ней в начале и в конце стихотворения. Еще более определенно, подчеркнуто демонстрирует «замкнутое» построение рассказ Гаршина «Четыре дня», который начинается сразу же с описания боя и в котором только одна фраза, последняя, не относится к нему. Лев Толстой в рассказах кавказского цикла и в «Севастопольских рассказах» часто близок к такому построению, но все же он свободнее, «эпичнее» строит сюжет, без предельной концентрации «боевого» материала, как Гаршин. Можно вспомнить в этой связи «Алый знак доблести» С. Крейна, некоторые рассказы А. Бирса об американской войне Севера и Юга. Европейские войны XIX в. почти не вызвали к жизни заметных произведений таких концентрированных батальных сюжетов.

В литературе XX в. проблематика войны занимает неизмеримо больше места, чем в веке XIX. Само слово «война» так много и непосредственно говорит человеку нашего времени, у столь многих с ней связан личный незабываемый, трагический опыт, что понятие «книга о войне» приобретает особый смысл.

Военная тематика и военная проблематика широко представлены в современной советской литературе. Ни одну человеческую судьбу мы не можем сегодня понять вне прошедшей войны. Для этого книга не обязательно должна повествовать о войне, а герой ее вовсе не обязательно должен быть солдатом; но в ней не может не присутствовать военный компонент в его двух основных ипостасях — память о войне прошедшей и мысль об угрозе войны новой. В то же время военная тематика и военная проблематика могут «сгущаться» и представлять в произведении искусства как таковые. Замыкая художественный мир воссозданной действительности событиями войны, писатель, собственно говоря, создает книгу, стремящуюся к жанровой определенности (употребим этот термин в условном смысле, не требуя от него в данном случае строгой точности).

Разветвленная система жанров современной литературы находится в устойчивых сложившихся отношениях с читательским восприятием. Сами по себе определения «комедия», «детективный роман», «исторический роман» и т. д. настраивают читателя соответствующим образом еще до того, как он начал знакомиться с книгой. В известном смысле слова можно сказать, что понятие «книга о войне» обладает для современного читателя вполне определенным смыслом: он знает, что встретится в ней с сущностными проблемами бытия, вопросами жизни и смерти в их резко драматической, трагической форме и что это произведение будет решительно отличаться от книг, касающихся мирной действительности. Эта исторически складывающаяся и, конечно, подвижная «конвенция» действует очень сильно. (К. Симонов счел необходимым предослать собранию своих сочинений следующее пояснение: «Я до сих пор был и продолжаю оставаться военным писателем, и мой долг заранее предупредить читателя, что, открывая любой из шести томов, он будет снова и снова встречаться с войной»<sup>12</sup>). Чем больше тематическая определенность, тем в данном случае больше и определенность жанровая.

Однако книги о войне не существуют, конечно, отдельно, а всегда составляют часть истории своей национальной литературы, и в них именно

в силу специфики военной тематики особенности ее развития должны отразиться с особой остротой. Условность обособления внутри цельного литературного процесса какого-либо «сектора» — будь то по тематическому, жанровому или какому-нибудь иному признаку — в данном случае особенно заметна, поскольку, несмотря на всю свою специфичность, военная проблематика самым непосредственным образом связана с основными закономерностями литературного развития, с пониманием человеческого характера, пониманием гуманизма. «Война и нравственность, война и личность — это кардинальные вопросы художественного постижения сущности человека в XX столетии», — говорит В. Быков<sup>13</sup>.

Советские писатели не раз протестовали против «привязки» их к «батальному жанру». «Менее всего исчерпала себя тема Великой Отечественной войны, — заявляет Г. Бакланов, — если тут возможно это понятие — „тема“»<sup>14</sup>. «Убежден, что писателей нельзя разделить по темам», — говорит по тому же поводу М. Алексеев<sup>15</sup>. М. Дудин утверждает: «Мы говорим не о войне, а о человеческих качествах, о мужественности человека, о его душе. Просто нам эта душа на фоне багрового зари виднее»<sup>16</sup>. У А. Межирова есть строки:

О войне не единого слова  
Не сказал, потому что она —  
Тот же мир и единая основа  
И природа явлений одна.

«Человековедение», каким, по слову Горького, является литература, едино, и, изображая человека на поле боя, писатель не уходит в некую особую область, не имеющую никаких точек соприкосновения с другими областями действительности, а исследует характер своего героя в определенных условиях. Эта же логика заставляла нашу критику решительно возражать против термина «военный роман».

К тому же тематические рамки оказываются весьма подвижными, и границы той литературы, которую мы именуем литературой о Великой Отечественной войне, определить не так просто. Война как жизненный материал искусства — это сегодня не только фронт, боевые действия, но и партизанское движение, жизнь оккупированных территорий, сопротивление в концлагерях, будни далекого тыла («Все для фронта, все для победы!») и т. д.

В повести В. Астафьева «Где-то гремит война» действие происходит за тысячи километров от фронта. Тем не менее для нас это книга о войне. В романе В. Семина «Нагрудный знак „ОСТ“» (он рассказывает о судьбах советских людей, подростков, угнанных в Германию) нет ни боев, ни фронтов, ни сражений. Тем не менее это книга о войне, и не просто потому, что действие ее происходит в годы Великой Отечественной войны, но и потому, что ее проблематика, ее нравственное содержание связаны с ответом на вопрос о природе фашизма и о силах, ему противостоящих. Сам автор как бы уходит от этой определенности, ибо, по его мнению, выраженному устами героя-рассказчика, важнее исследовать почву, породившую фашизм, чем сам фашизм. Но именно эта задача возвращает его роман в пределы литературы о войне.

Повесть М. Ибрагимбекова «За все хорошее — смерть», в сущности, тоже книга о войне. Не потому, что в этой повести, действие которой происходит в наши дни, внук погибшего солдата попадает в заминированный подземный командный пункт гитлеровцев, сохранившийся со времен боевых действий, или, во всяком случае, не только поэтому. Важнее то обстоятельство, что повесть сталкивает сегодняшнее юное поколение со «взрослыми» вопросами неумершего наследия военных лет. Необходимость выбора, высветляющая характеры юных героев, столкнувшихся со «взрослыми» («мужскими») вопросами жизни, связана с осознанием преступности реакционного насилия, воплощенного в феномене гитлеровского фашизма, и это непосредственно вводит повесть в систему таких категорий, как народ, родина, государство, придает особую, внеличностную укрупненность нравственной проблематике, что обычно для книг о войнах.

В «Русском лесу» Л. Леонова война занимает сравнительно небольшое, хотя и важное, место, ибо связана самым непосредственным образом с нравственной и исторической концепцией книги. Говоря о том, как отразилась в советской литературе Великая Отечественная война, мы не можем ограничиться у Л. Леонова пьесой «Нашествие», повестью «Взятие Великошумска», публицистикой и пройти мимо «Русского леса», как и мимо «Половчанских садов» и ряда других его произведений. Без творчества этого писателя, которого никак нельзя причислить к «военным», невозможно исчерпывающе представить себе свойственную советской литературе нравственную философию войны.

Стремление очертить четкой линией контуры литературы о Великой Отечественной войне внутри всей текущей советской литературы (так же как и в любой другой литературе мира) было бы делом безнадежным и невыполнимым. Абсолютизация границ может здесь только повредить исследованию. Речь, следовательно, должна идти не столько о том, чтобы сопоставлять тематически сопоставимые, «однородные» произведения, сколько о выявлении закономерностей, действующих в искусстве, когда художник «пишет войной» (Маяковский).

Даже в годы войны книги о ней далеко не всегда были замкнуты фронтовой действительностью; это справедливо, скажем, для «Дней и ночей» (1943) К. Симонова, «Взятия Великошумска» (1944) Л. Леонова, но несправедливо для «Волоколамского шоссе» А. Бека, созданного двумя годами раньше. Тенденция к обостренно-трагическому восприятию войны и к «сужению» ее картины до «малого плацдарма» (как это было в европейской литературе на рубеже 20—30-х годов, а в советской литературе на рубеже 50—60-х) или к новому расширению ее до эпических замыслов (как это было в европейской литературе в 30-е годы, а в советской — в начале 70-х) имеет каждый раз свои вполне определенные исторические и социальные причины. Отношение к «теме» специфически выражает особенности текущего литературного процесса.

Таким образом, мы имеем дело здесь с диалектически подвижной шкалой возможностей, как это часто случается при исследованиях литературных явлений в типологическом аспекте.

Сопоставление книг о войнах, созданных в разных условиях в разных странах, разными писателями, может быть весьма продуктивным с науч-



ной точки зрения, но оно не отменяет возможности и продуктивности сопоставлений «военных» книг с произведениями совсем другой тематики. В то же время, отмечая сходство и различия и в построении «военных» книг, в подходе к изображению реалий военного быта, боевых действий и т. п. (т. е. оставаясь в пределах «темы»), мы должны всегда помнить, что имеем дело с частью общего процесса, и причины этих сходств и различий коренятся в особенностях таланта и творческом пути писателя, движении национальной литературы, ведущих тенденциях эпохи.

В «Судьбе человека» М. Шолохова заключена полемика со «Стариком и морем» Э. Хемингуэя и другими произведениями писателей Запада. Существуют исследования, убедительно показывающие, что в шолоховском рассказе проявилось новое понимание «соотношения человека и мира, человека и общества, иное содержание понятий: природа, мир, общество, да в конечном счете и сам человек»<sup>17</sup>. Под таким углом зрения качества шолоховского героя теряют свое непосредственное «военное» значение, выступают как проявления общих закономерностей.

Возможен и другой путь исследования — подход к общему через частное. С этой точки зрения первостепенное значение будет иметь то обстоятельство, что герой рассказа М. Шолохова — солдат Великой Отечественной войны, что именно такой характер писатель считал необходимым поставить в центр своего произведения, которое он назвал «Судьба человека». (Герой рассказа Андрей Соколов говорит о себе: «На то ты и мужчина, на то и солдат, чтобы все вытерпеть, все снести, если к этому нужна позвала»). Интересно и поучительно проследить этот характер в ряду других «солдат» — Григория Мелехова из «Тихого Дона», тененте Генри из «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, Николая Ростова из «Войны и мира» Толстого, «барина Иванова» из «Четырех дней» В. Гаршина, Жана Маккара из «Разгрома» Золя, майора Динклаге из «Винтерспельта» А. Андерша, сержанта Крофта из «Нагих и мертвых» Мейлера и т. д.

Проблематика гуманизма выступает в таких сопоставлениях с особой остротой и резкой определенностью, как и всегда, когда мы касаемся отражения войны в искусстве.

Тем самым, рассматривая советскую литературу о Великой Отечественной войне в сравнительно-типологическом плане, на фоне истории мировой литературы и ее современного движения, мы в специфическом и в то же время всеобщем аспекте касаемся вопроса о ее новаторстве, ее месте в мировом литературном процессе.

\* \* \*

Начало литературы о Великой Отечественной войне датируется очень точно. Она возникла в полном смысле слова на другое утро после гитлеровского нападения: 23 июня 1941 г. в «Правде» были напечатаны стихотворения А. Суркова и Н. Асеева, построенные на образе войны как непрошенной гостьи; в названии обоих стояло слово «победа»: у Суркова — «Присягаем победой», у Асеева — «Победа будет за нами». На следующий день, 24 июня, «Известия» печатают знаменитую «Священную войну» В. Лебедева-Кумача. С тех пор — и в военные, и во все послевоенные годы вплоть до наших дней — писателями всех поколений во

всех республиках во всех жанрах создано (и продолжает создаваться) великое множество произведений, возвращающих нас к военным годам.

Начало войны — нападение гитлеровской Германии на Советский Союз — обозначило резкий рубеж в развитии советской литературы. Кажется это естественным, но так бывает не всегда и не всюду. История немецкой литературы XX в., например, не показывает ни 1939 г., год начала военных действий в Европе, ни 1941 г., год нападения на Советский Союз, как какую-либо заметную веху (в отличие от 1914 г., т. е. начала первой мировой войны, резко изменившей тогда течение немецкой, как и всей европейской, литературы). Объясняется это тем, что духовная атмосфера гитлеровской Германии была полна войной задолго до ее начала. Война была частью жизни, частью общественного сознания до того, как она стала реальностью. Победные марши и хвастливые религии первых дней войны не изменили заметно характера немецкой литературы того времени внутри гитлеровского рейха.

Так обстояло дело и в империалистической Японии, ведшей захватническую войну за «великую азиатскую империю» с 1931 г., когда, устроив провокацию под Мукденом, Япония начала оккупацию Манчжурии. Нападение на Пёрл-Харбор в декабре 1941 г. не изменило существенно той системы «мобилизации народного духа», которая существовала в Японии уже давно.

Иное в советской литературе. Советский народ жил уверенностью в приближении кровавой схватки с силами мирового империализма, а после 1933 г. — непосредственно с фашистской Германией. Однако главной темой советской литературы оставались мирная жизнь и мирный труд. Мысль о неизбежной грядущей войне — одна из основных мыслей советской литературы того времени — входила составной частью в жизнеутверждающий пафос искусства нового мира, ибо это была мысль не о захватах, а о защите социалистических завоеваний. Поэтому, несмотря на все сознание неизбежности войны, день гитлеровского нападения стал переломом в истории советской литературы. «Как ни готовилось государство к войне, человеческое сердце не может быть к ней готово. Нельзя себе представить войну накануне войны»<sup>18</sup>, — писал И. Эренбург.

Военная ситуация все изменила в литературной жизни. Тематику литературы стали борьба против захватчиков, защита социалистического Отечества, ненависть к врагу; жанрами — агитационный стих, репортаж, публицистика. У литературы появился новый читательский адрес — сражающийся народ, часто — люди в окопах. Писатели стали газетчиками, многие ушли в действующую армию, превратились в сотрудников фронтовой печати. Вся советская литература этих лет могла бы повторить слова Маяковского: «Умри, мой стих, умри, как рядовой, как безымянные на штурмах мерли наши!» Всю войну «слово художника было на вооружении армии и народа»<sup>19</sup>.

Работа в печати не только дала писателям материал для многих книг, которые будут созданы позднее. Непосредственно в ходе этой работы появились такие произведения, как «Волоколамское шоссе» А. Бека, «Дни и ночи» К. Симонова, «Они сражались за Родину» М. Шолохова, «Народ бессмертен» В. Гроссмана, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Взятие Великошумска» Л. Леонова, «Молодая гвардия» А. Фадеева. Со страниц

газет приходила к читателям поэзия: «Землянка» А. Суркова, «Жди меня» К. Симонова, «Мужество» А. Ахматовой, «Итальянец» М. Светлова, «Зоя» М. Алигер, «Я это видел!» И. Сельвинского.

Реакционная буржуазная критика (прежде всего в ФРГ и в США) приложила немало усилий для того, чтобы доказать якобы чисто пропагандистский, «прикладной» характер советской литературы военных лет. Это — ложное мнение, опровергающееся реальными фактами. Конечно, условия литературной жизни в годы войны были особыми, и сами писатели не раз говорили об этом<sup>20</sup>. Конечно, будущие годы дадут больше простора для философских обобщений. Но важнейшей чертой советской литературы тех лет было то, что задачи «боевого сопровождения» не противостояли в основе основ художественному познанию мира и человека в нем, хотя, естественно, часто и ограничивали возможности писательского выражения.

Война воспринималась советскими писателями и как испытание гуманизма, утверждавшегося в необычайно суровых условиях. Это определяло преемственность литературного развития и позволяло писателям уже тогда ощущать, по словам А. Суркова, сказанным в 1942 г., «набуживание поэзии соками жизни и яркостью образов»: «Война наполнила поэзию новыми мотивами, новым содержанием и сделала нашу поэзию, как никогда в предыдущие годы, поэзией народного сердца, прямо адресованной сердцу народа»<sup>21</sup>.

Главной темой литературы тех лет и был «наш советский человек на фронте»<sup>22</sup>.

Выступая в 1943 г., А. Фадеев говорил: «Советский человек со всем его новым кругом идей и чувств воспитан двадцатью пятью годами советского, социалистического строя. Без этих двадцати пяти лет невиданной за все время существования людей на земле переделки, перевоспитания людей советский человек не мог бы быть таким, каким он показал себя в войне. Все лучшее в нашем строе и в наших людях, проявившееся в войне, есть результат нашего предыдущего развития.

Отечественная война обнажила с необычайной остротой и то дурное, что есть в нашей жизни, что является в нашем молодом строе пережитками прошлого. Но она подняла на гребень как великую, могучую, необоримую силу все самое истинно прекрасное, что было воспитано в советском человеке двадцатью пятью годами советского строя. Показать это самое прекрасное как великую, необоримую силу во всемирной схватке с самыми мрачными, зверскими, античеловеческими силами в развитии человечества — в этом, можно сказать, историческая миссия советского искусства»<sup>23</sup>.

Процессы, шедшие в советской литературе военных лет, в сущности, не с чем сравнить в печати других воюющих стран; но легко обнаруживаются общие черты при сопоставлении ее с литературой европейского Сопротивления.

Из всего созданного тогда в европейской литературе проверку временем прошло прежде всего то, что было проникнуто духом Сопротивления, что писалось в подполье, партизанских отрядах, в тюрьмах, печаталось листовками, в газетах, выходивших в маки, в изгнании, дожидалось своего часа в «ящиках письменного стола» (речение, широко вошедшее в ли-



Кукрыниксы.  
Превращения  
фашизма

тературную жизнь после войны), — «Французская заря» Арагона, «Свобода» Элюара, «Яма» Горана-Ковачича, «Кровавая сказка» Максимович, стихи Зоговича, Броневского, Тувима, Галчинского, Рицоса, Вапцарова, романы Иво Андрича, «Картины из истории чешского народа» В. Ванчуры, «Репортаж с петлей на шее» Фучика, книги Брехта, Бехера, Зегерс. То, что литература антифашистского Сопротивления в Европе вырастала на традициях боевого искусства 20–30-х годов, наглядно показывают и книги первых послевоенных лет, такие, как «Живые борются» Жана Лаффита, «Аньезе идет на смерть» Ренаты Вигано, «Люди и не-люди» Э. Витторини, роман «Хроника» Нетера Илемницкого, «Медальоны» Зофьи Налковской и многие другие.

Общие черты находятся не только в области непосредственных задач литературы тех лет, ее героического пафоса, ее боли за поруганную родину, ее уверенности в справедливости освободительной войны; общность лежит глубже, в принципах обрисовки человеческого характера.

Понятием «Сопротивление» мы привыкли обозначать народные движения, стихийные и организованные, подымавшиеся против оккупантов на территориях, захваченных гитлеровцами и их сателлитами. Но это понятие способно не только определить силы, политические и военные,

противостоящие фашистскому варварству и насилию; в нем заключен и нравственный, и эстетический смысл. Воля к сопротивлению, способность к росту в противодействии бесчеловечным обстоятельствам и преступному насилию — вот зерно характера, выдвинутого литературой, выступавшей в этой войне на стороне справедливых сил. Слово «сопротивление» встречается уже в «Науке ненависти» Шолохова, написанной в 1942 г. «Не хотел я умирать, — говорит герой этого рассказа, лейтенант Герасимов, — воля к сопротивлению была сильна».

Литература европейского Сопротивления не была единой; в ней соседствовали и противоборствовали разные тенденции, отражавшие неоднородность самого движения<sup>24</sup>. Эти разные тенденции громко заявили о себе сразу же после окончания войны, в новых исторических условиях. Круто менялась расстановка идейно-политических и идеологических сил, начиналась острая идейная борьба вокруг итогов войны и ее уроков. В литературу вступали молодые писатели, которые приносили с собой личный военный опыт, требовавший новых, часто неожиданных художественных средств.

Очень многие ведущие писатели второй половины XX в. начинали свой творческий путь в эти годы книгами, посвященными войне, и именно эти книги стали определяющими для их литературной судьбы. Немало можно назвать среди них имен, в том числе и крупнейших в своих литературах, для которых вторая мировая война в дальнейшем оставалась главной и основной привязанностью, — явление, которого не было раньше в таком заметном виде в мировом искусстве: Арман Лану во Франции, Джеймс Джонс в США, Франц Фюман и Макс Вальтер Шульц в ГДР, Михайло Лалич и Антоние Исакович в Югославии, Владимир Минач в Чехословакии, Тибор Череш в Венгрии, Вейо Мери в Финляндии и т. д. В советской литературе, говоря о постоянной привязанности к событиям и времени прошедшей войны, следует упомянуть К. Симонова, А. Твардовского, В. Быкова, Г. Бакланова, Ю. Бондарева, А. Адамовича, И. Стаднюка, А. Чаковского, О. Гончара, С. Орлова, да и многих других поэтов и прозаиков.

В истории советской литературы салют Победы 9 мая 1945 г. обозначает естественный рубеж, как и в других странах, причем этот рубеж тем заметнее, чем больше было участие той или иной страны в войне и чем большие последствия имели войны для народных судеб. То был новый период исторического развития и потому новый период развития литературы. Самая кровопролитная в истории человечества война закончилась. Пришло сознание огромной исторической Победы и одновременно острое чувство невосполнимых утрат, боль за неисчислимые жертвы. Строки Твардовского:

Под гром пальбы прощались мы впервые  
Со всеми, что погибли на войне,  
Как с мертвыми прощаются живые,

— выражали с большой силой общенародное чувство.

Рубеж 1945 г. давал основания для значительных выводов, более того, требовал их от советских писателей. Читательский адрес книг о войне оставался тем же и одновременно был уже другим, ибо речь шла о на-

роде, вернувшимся к мирной жизни. Великий подвиг виделся в новом, более широком ракурсе.

Характерный пример — «Повесть о настоящем человеке» (1946) Б. Полевого. В ней легко найти все жанровые особенности прозы военных лет — очерковое происхождение, сосредоточенность на одном герое, его незаурядном характере, его героической судьбе. Эта книга могла бы быть написана и в годы войны, однако, по признанию самого Б. Полевого, необходимым толчком оказались заседания Международного военного трибунала в Нюрнберге, судившего главных гитлеровских преступников, и слова Геринга о «загадочном русском человеке». Гордостью за советского человека, чье мужество поразило мир, было продиктовано произведение, ставшее классикой литературы о Великой Отечественной войне. Ее победоносный конец, точнее новый поворот истории, заставил Б. Полевого оглянуться назад и увидеть образ своего героя завершенным, обобщенным самой жизнью.

В том же 1946 г. А. Твардовский опубликовал «Василия Теркина» полностью, в законченном виде, т. е. как произведение, не подлежащее продолжению. Тогда же А. Фадеев назвал свою «Молодую гвардию», вышедшую в 1945 г., «романом на историческую тему»<sup>23</sup>. Этот роман представляет собой один из наиболее характерных примеров того стремления идти «вширь», к большим обобщениям, которое ясно видно в структуре многих книг первого послевоенного времени. Даже повесть Э. Казакевича «Звезда» (1947), рисовавшая один боевой эпизод, включала в себя мысль о связи этого мельчайшего случая войны с жизнью всей армии, всей страны.

Характерно и то, что в книгах советских писателей тех лет, претендующих, как правило, на эпический размах изображения войны, сравнительно мало описаний боевых действий, «человека на войне» в непосредственном смысле слова. «Спутники» В. Пановой (1946), например, рассказывают о людях санитарного поезда, их жизни и труде. Описание боев не входило в замысел автора; между тем это ведь книга, призванная выразить отношение автора к войне, и военная проблематика определяет ее образную систему. И в других, самых разных книгах этих лет батальные сцены обычно не стоят в центре внимания авторов. Это свойственно даже построению таких подчеркнuto военных книг, как «Белая берега» (1946—1952) М. Бубеннова, «За правое дело» (1952) В. Гроссмана, «Знаменосцы» (1946—1948) О. Гончара, «Буря» (1947) И. Эренбурга, «Солдаты» (1951—1953) М. Алексеева, «Минское шоссе» (1952) И. Мележа.

Характерно, что в большинстве книг того времени действие выносится за пределы Советской страны вслед за победным движением Советской Армии, которая пришла в Европу как освободительница. Так было и в «Василии Теркине» А. Твардовского:

И на русского солдата  
Брат француз, британец брат,  
Брат поляк и все подряд  
С дружбой будто виноватой,  
Но сердечно глядят.

Авторами этих книг были писатели разных поколений, в том числе и старшего, люди, которые помнили и первую мировую, и гражданскую войны; но в большинстве своем это были молодые писатели, пришедшие в литературу в дни самой Великой Отечественной войны. Различие творческих индивидуальностей было заметно больше, чем различие возрастное. Все эти книги объединяло стремление выразить в слове смысл великой победы советского народа, ее всемирно-историческое значение.

Схожие по типу явления можно наблюдать в литературах тех зарубежных стран, которые вступали на путь социалистического развития. Стремительные процессы коренной перестройки общественной жизни, шедшие в существенно разных условиях, но всегда в острой классовой борьбе, не позволяли, как правило, молодым писателям, приходящим в литературу, братья за большие замыслы. Но сознание исторического перелома в судьбах их народов подталкивало писателей старшего поколения к созданию произведений, тяготеющих к эпосе, в том числе и на материале недавней истории, включающей в себя еще совсем свежую, неостывшую проблематику только что закончившейся войны. В этой связи можно назвать в болгарской литературе «Табак» (1951) Д. Димова, в чехословацкой — «Жизнь против смерти» (1952) М. Пуймановой, в югославской — «Прорыв» (1952) Б. Чопича, в польской — «Хвалу и славу» (1963) Я. Ивашкевича, в литературе ГДР — «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс. Конечно, эти произведения значительно отличаются друг от друга, и различия между ними много говорят не только об особенностях таланта каждого из их авторов, но и об особенностях литературного и исторического развития в каждой из этих стран. Но бросающаяся в глаза общность между ними не случайна — все это книги-итоги, книги, извлекающие опыт из движения народов через войну и Сопротивление к новым перспективам исторического развития.

На Западе в эти годы только одно произведение может быть непосредственно сопоставлено по своему характеру с названными выше книгами, принадлежащими, без сомнения, к вершинам своих литератур того времени, — это «Коммунисты» (1949—1951) Арагона.

В те же годы, что и «Коммунисты» Арагона, писались «Дороги свободы» (1945—1949) Сартра, книги которого получили большое распространение и много способствовали начавшемуся сразу после окончания войны широкому влиянию экзистенциализма. Видя в войне модель для конструирования пессимистического понимания человеческого существования как существования перед лицом смерти, экзистенциалистские писатели и философы (Сартр, Камю), хотя они и были связаны с борьбой против гитлеризма, в том числе и в своем творчестве, тем не менее толковали войну и Сопротивление вне их непосредственного социального смысла. Название «Дороги свободы», хотя в них речь идет о реальной войне против гитлеровского вторжения, подразумевает типично экзистенциалистское понимание свободы как выбора в неразрешимой ситуации, который вынужден сделать человек, «обреченный на свободу».

Широкому распространению доктрины экзистенциализма, связанной с ней позиции стоического выполнения долга, а чаще морального релятивизма перед лицом неизбежного поражения (оттенки можно наблюдать самые разные) в первые послевоенные годы способствовали разные об-

стоятельства (среди них и атомные бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, и начавшаяся «холодная война»), но главная причина заключалась в том, что идеалы наиболее последовательного и социально активного крыла широкого демократического движения Сопротивления после войны не были в странах Запада претворены в жизнь. Объясняя роль, которую сыграла философия экзистенциализма в послевоенных условиях, Б. Сучков писал: «С понятием свободы экзистенциалисты неизбежно соединяют проблему выбора, которая трактуется ими, однако, как «чисто человеческая», а не социальная. Существование, говорят они, всегда находится в определенной ситуации, и человек поэтому постоянно стоит перед необходимостью выбора. Это верно, и в подобном утверждении нет ничего оригинального. Но необходимость выбора для них есть подтверждение своеволия личности. Сами же ситуации экзистенциалисты расчленяют на разрешимые и так называемые пограничные (*Grenzsituation*), или неразрешимые. К непреодолимым ситуациям они относят и историческое существование, где человек осознает себя как особь и *благодаря этому через себя постигает временность или историчность*. Если человек в какой-то мере способен осознавать свое личное бытие, то познание сверхличных всеобщих свойств исторического бытия, т. е. пограничной ситуации, невозможно, как невозможно и ее преодоление, разрешение. Так пределом овладения историческим опытом становится частный опыт человека — мысль для буржуазного сознания типичная»<sup>28</sup>.

Для условий побежденной Германии, где в первые послевоенные годы господствовали хаос и смятение, перед лицом «непреодоленного прошлого», которое на западе страны начало заявлять о себе сразу же после поражения гитлеризма, экзистенциалистские идеи обрели особенно благоприятную почву (так же как и в Японии и отчасти в Италии). Перевод «Мух» Ж.-П. Сартра вышел на немецком языке с предисловием автора: постановка «Мух», осуществленная Грюндгенсом, имела огромный отклик. Жирные, отвратительные мухи летали и на развалинах Гамбурга в «Интервью со смертью» Г. Э. Носсака (как и на развалинах Неаполя в «Капуте» К. Малапарте). Германия, выбиравшая путь в будущее, становилась ареной прямого столкновения экзистенциализма и марксизма.

Широко распространившееся влияние экзистенциализма можно проследить в литературе первых послевоенных лет очень многих стран. Наивысшие достижения этого времени повсеместно создавались писателями в преодолении слабых сторон «философии существования», в стремлении к реалистической конкретности изображения, в прорыве к историческому оптимизму. Это характерно и для романа «Люди и нелюди» (1945) Э. Витторини (Италия), и для пьесы «Силькеборг» (1946) К. Абелля (Дания), и для романа «Моя вина» (1947) С. Хёля (Норвегия), «Смерть — мое ремесло» (1953) Р. Мерля (Франция) и других книг.

По-особому возникала литература о второй мировой войне в США. Еще в годы войны и сразу после нее в США появились сильные произведения как документального жанра («Хиросима», 1946, Дж. Херси), так и романного («Приключения Бесли Джексона», 1946, У. Сарояна). Но антивоенная нота, так сильно звучащая, например, в романе У. Сарояна, практически не сочеталась в них с нотой антифашистской. Война много





**М. Савицкий.**  
**Партизанская мадонна**

занимала внимание Э. Хемингуэя, однако усилия, которые он в течение многих лет, вплоть до своей смерти, предпринимал, чтобы завершить книгу о второй мировой войне, не увенчались успехом; книга осталась неоконченной и публиковалась частями после его смерти под названием «Острова в океане»<sup>27</sup>. Причину неудачи надо, очевидно, видеть прежде всего в тех трудностях, которые встали перед Хемингуэем, антифашистом по духу и действиям, когда он стал прилагать понятия и нравственные характеристики справедливой войны к действиям и целям американской армии. Линия Хемингуэя не имела продолжения. Необычным и но-

вым было выступление в эти годы с первыми книгами молодых американских писателей фронтового поколения, прежде всего Н. Мейлера («Нагие и мертвые», 1948) и Д. Джонса («Отныне и во веки веков», 1951).

В атмосфере этих книг много кажется странным советскому читателю. Непривычна разобщенность солдат, поражает бездуховность их существования, где нет места ни высоким идеалам, ни осознанным целям войны. Авторы, воспроизводящие боевые действия и казарменный быт сильно и правдиво, все время как бы «очищают» изображаемую ими войну от ее антифашистского смысла. За идеей войны, заслоняя и поглощая ее, вырастает тень ничем не оправдываемого убийства.

Романы Н. Мейлера и Д. Джонса проникнуты обличением порядков в армии США, которая предстает как бесчеловечная, всеподавляющая сила. И в той, и в другой книге есть фигуры высокопоставленных генералов — Каммингса у Н. Мейлера и Слейтера у Д. Джонса, к которым сходятся многие нити действия. Оба они — представители реакционной американской военщины, ничем по существу не отличающиеся от гитлеровцев и японских милитаристов, т. е. тех, против кого они ведут войну. Это самые ненавистные для писателей персонажи в созданных ими художественных мирах, апологеты реакционного насилия, идеологи милитаризма и мирового господства США.

Трудно даже представить себе, что речь в этих книгах идет о той же второй мировой войне, антифашистской войне, что они писались и выходили в свет в те же годы, когда писались и выходили в свет «Они сражались за Родину» М. Шолохова, «Василий Теркин» А. Твардовского, «Звезда» Э. Казакевича и другие книги советских писателей. По выражению американского исследователя Д. Уолдмейера, «зло» представлено в книгах писателей США «в двух лицах» — фашизм, против которого шла война, и фашизм в своем собственном доме<sup>28</sup>. Этим объясняется безысходно-пессимистический строй этих книг, в которых герои, близкие авторам, неизменно терпят поражение и гибнут физически в борьбе со своими врагами, в борьбе с бесчеловечной системой жизни. Появление этих книг говорило о значительном укреплении позиций реализма в литературе США, и все же реализм их был непоследовательным. Ощущение замкнутого круга зла заставляло Мейлера символизировать повествование, не только представляя путь своих героев путем «через больное общество», но и выражая «ужасные подозрения о самой природе человека»<sup>29</sup>.

К концу 50-х годов в литературе разных стран вновь вспыхнул острый интерес к войне; в книгах о ней стали заметны новые ноты.

Напрашивается параллель с тем, что происходило в литературе в конце 20-х годов, десятилетие спустя после первой мировой войны, когда на протяжении нескольких лет книжный рынок Германии, Франции, Англии и других европейских стран, а также и США был буквально завален романами о войне, воспоминаниями, документальными свидетельствами, письмами участников и погибших и т. д. Немалую роль в этом сыграли особенности творческой биографии писателей, по большей части в прошлом участников войны, которые именно в это время, часто неожиданно для себя, возвращались к военным годам. Очевидно, в этом сыграло свою

роль и появление нового читательского поколения, воспринимавшего войну как нечто далекое и малоизвестное. Но главная причина и быстрой кристаллизации опыта в творческом сознании писателей, и успеха их книг скрывается в общественной обстановке того времени — резко возросшей угрозы новой войны, острых классовых боев на рубеже 20-х и 30-х годов во всех странах Запада.

Новый интерес к военной тематике захватил в то время и советскую литературу, хотя в нашей стране он был не столь определенным и перекрывался интересом к войне гражданской, в тогдашнем восприятии имевшей совсем иную проблематику. Но именно в те годы создавались и «Последняя ночь» Багрицкого, и «Война» Тихонова, и «Капитальный ремонт» Соболева; Яхонтов, создатель «Театра одного актера», выступил в 1929 г. с композицией «Война» и т. д.

В советской литературе о Великой Отечественной войне вехой, достаточно точно обозначившей начало нового периода, стала публикация рассказа М. Шолохова «Судьба человека» (1956). Как и раньше, в случае с рассказом «Наука ненависти» (1942) и главами из романа «Они сражались за Родину» (1943), М. Шолохов дал литературному развитию новые необходимые ориентиры. В «Судьбе человека» речь шла о солдате, который прошел через войну и плен, через неисчислимые трагедии, сохранив силу жизни и уверенность в будущем. Герой рассказа, шофер Соколов, сам повествует о своей военной судьбе и тем самым о прошедшей войне случайно встреченному им человеку (автору), причем авторский текст дан только в начале и в конце рассказа как обрамление. Это в целом достаточно обычное для малой прозы Шолохова построение имеет в данном случае особый смысл, открывающий простор новым жанровым формам литературы о войне. Фигура героя-рассказчика выписана крупно, она заполняет все пространство произведения; мы видим и воспринимаем войну через него. Непосредственное действие рассказа отнесено к первой послевоенной весне, т. е. к началу 1946 г., повествование о войне тем самым дано как воспоминание.

Сходно был построен и кинофильм «Баллада о солдате» — на этот раз обрамлением служила неумирающая, трагическая память матери о своем не вернувшемся с войны сыне. «Баллада о солдате» принадлежит к самым первым произведениям, в которых отчетливо дал себя знать новый адрес; она была предназначена зрителям, которым войну надо было объяснять. Война входила теперь в искусство уже как воспоминание, как тема памяти.

Этот новый аспект необязательно должен был вызвать соотнесение времен в самом построении книг. Наоборот, он мог способствовать подчеркнута детальному вниманию к самой войне. Такие книги, как «Балладоны просят огня» (1957) и «Последние залпы» (1959) Ю. Бондарева, «Пядь земли» (1959) Г. Бакланова, «Третья ракета» (1961) В. Быкова, «Убиты под Москвой» (1963) К. Воробьева, были книгами в полном смысле слова «военными». Новые условия, новый читательский адрес сказались в том, что все эти книги стремились в более «концентрированном» виде представить новому поколению войну, говоря словами Толстого, «в настоящем ее выражении — в крови, в страданиях, в смерти».

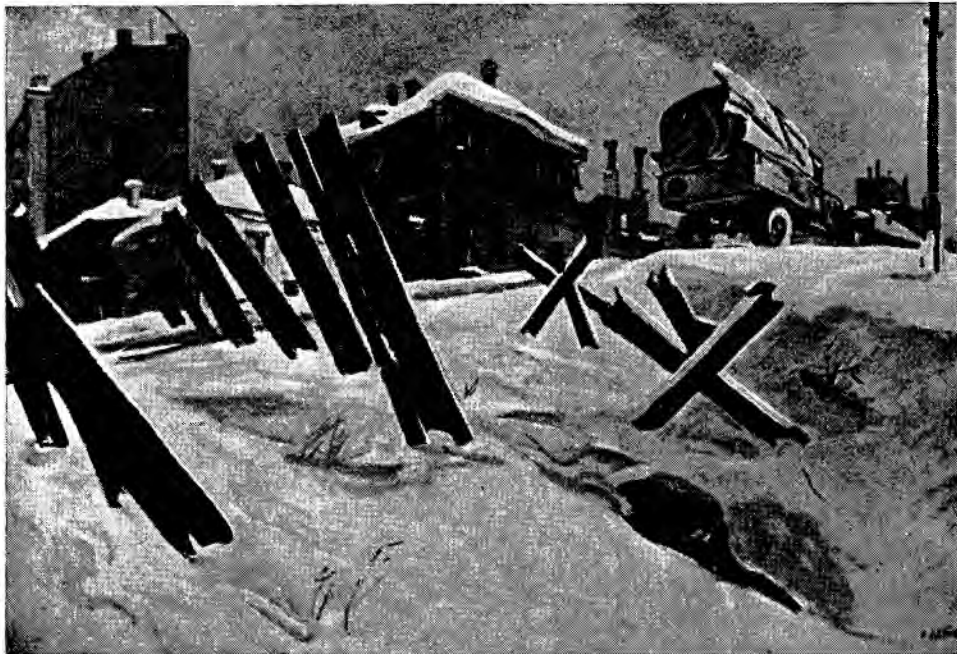
В центре повестей Бакланова, Бондарева, Быкова, Воробьева были не-  
давние школьники, ставшие через горький и жестокий опыт привычными,  
умелыми воинами. Образ этот — школьника-воина, школьника-команди-  
ра — появился впервые еще в «Звезде» Казакевича, но там автор не  
обнажал с такой определенностью реальное противоречие, заключенное  
в этом определении, хотя и обобщил судьбу многих юных героев  
книг о войне в таких словах: «Жизненная задача этих молодых людей ча-  
сто оказывалась необычайно краткой. Они растут, учатся, надеются,  
испытывают обычные горести и радости порой для того, чтобы в одно  
туманное утро, успев только поднять своих людей в атаку, пасть на  
влажную землю и не встать более. Иногда бойцы даже не могут помя-  
нуть их добрым словом; знакомство было слишком кратковременным и  
черты характера остались неизвестными. Какое под этой гимнастеркой  
билося сердце? Что творилось за этим юным лбом?»

На эти вопросы и стремились ответить (часто полемически-заострен-  
но) книги молодых писателей, в большинстве своем имевших за спиной  
личный фронтовой опыт. Их произведения были, как правило, небольшо-  
ми по объему повестями, нередко написанными от первого лица, иногда  
в форме рассказа в настоящем времени, что еще больше подчеркивало  
личную, «интимную» ноту повествования. В центре, как правило, стоял  
один герой, тот, кого писатель хотел показать «крупным планом», углуб-  
ляясь в детали его внутреннего мира, его психологии. Правда о войне,  
к которой стремились писатели, была по сравнению с господствующей то-  
нальностью предыдущих книг правдой сложной, драматически напряжен-  
ной.

На протяжении всех 60-х годов можно наблюдать в советской литера-  
туре о Великой Отечественной войне неослабевающее стремление все в  
новых поворотах и ракурсах, психологически глубоко показать советско-  
го человека на войне.

Уже в повести В. Богомолова «Иван» (1958) в центре внимания ав-  
тора был не молодой лейтенант, очень похожий на героев названных  
выше книг (здесь он был повествователем), а одиннадцатилетний маль-  
чик, опытный разведчик с недетской ненавистью к поработителям.  
«Детство на войне» — тоже не новая тема для советской литературы,  
достаточно вспомнить «Молодую гвардию» Фадеева и выведенного на ее  
страницах десятилетнего Сашку. Но и в этом случае видно, насколько  
резче и определеннее В. Богомолов подчеркивает противоестественность  
детства Ивана и его по-детски восприимчивую, чистую душу.

Герою повести П. Нилина «Через кладбище» (1962) исполнилось шест-  
надцать лет, и он ненамного моложе «мальчиков-офицеров» в книгах дру-  
гих писателей, но в повести Нилина восприятие войны выстроено вокруг  
детского сознания. «А зори здесь тихие...» (1968) Б. Васильева рисо-  
вали беспощадную, кровавую схватку с отрядом гитлеровских диверсантов  
группы молодых девушек, одетых в военную форму, и т. д. Художествен-  
ное исследование «силы слабых» (говоря словами Анны Зегерс) было,  
само собой разумеется, не единственной темой рассказов и повестей о  
войне, появившихся в 60-е годы. Но она наглядно демонстрирует то  
заострение нравственной проблематики войны, которое было свойствен-  
но советской литературе этого времени, и ее жанровые особенности.



**А. Дейнека.**  
**Окраина Москвы. Ноябрь 1941 г.**

Реакционная критика на Западе не раз противопоставляла книги, вышедшие в конце 50-х — 60-х годах, как «человечные», «аполитичные» всей предыдущей советской литературе и советской идеологии. На деле внутренним стержнем лучших из появившихся тогда произведений (и острой, длительной полемики, которую они вызвали)<sup>30</sup> был вопрос о средствах и способах более правдивого изображения человека на войне — советского человека в Великой Отечественной войне советского народа. Эти книги всем своим строем выступили против усилившегося в эти годы на Западе стремления подвергнуть ревизии идеологические уроки войны, поставить под сомнение ее справедливый характер, всемирно-историческое значение. Забвение опыта военных лет стало лозунгом реакционной пропаганды, принимая агрессивный характер.

Двадцатилетие победы над гитлеризмом было отмечено в Западной Германии широкой амнистией военных преступников, а затем и искусственно подогревым интересом к личности Гитлера и его сподвижников. На это время приходится и рост популярности реакционно-милитаристской литературы от Э. Юнгера до многих новых прислужников военной касты, сделавших своей специальностью извращение правды о второй мировой войне<sup>31</sup>. Во Франции это время усиленной реабилитации Петэна и других коллаборационистов, в Японии — нового взрыва героизации тех, кто «пал за микадо», и т. д. На 60-е годы приходится и особый ус-

пех книжек Я. Флеминга об английском супершпионе Джеймсе Бонде, а также и кинофильмов, снятых по этим книжкам. Но наиболее заметно расцветает милитаристская литература в это время в США.

Не случайно поэтому в 60-е годы во всей мировой литературе, как и в литературе советской, стала по отношению к войне все настойчивее звучать тема памяти. В странах Запада она принимала особый, полемический характер, ибо для передового искусства было ясно, что забвение военных лет есть прежде всего забвение уроков войны и победы над гитлеризмом.

Тема памяти в разном виде прошла в то время по всем литературам. Появились книги, которые можно назвать «книги-возвраты». Вот обычная модель таких книг: много лет спустя после окончания войны ее участник, сегодня уже немолодой человек, а тогда совсем еще юноша, возвращается на те места, где он принимал боевое крещение. Что-то созрело в нем, что-то изменилось, заставив его извлекать из глубин памяти воспоминания, от которых еще недавно он старался отделаться.

Сюжет, казалось бы, естественный и для жизни, и для искусства. В литературе о первой мировой войне, однако, он практически отсутствует по той простой причине, что новая война началась до того, как участники предыдущей успели постареть. Все крупнейшие произведения, посвященные первой мировой войне, композиционно замкнуты ею, не ставящая разные временные пласты. В литературе о второй мировой войне подобные «книги-возвраты» стали в 60-е годы едва ли не преобладающими.

В качестве наиболее характерного примера можно назвать книгу французского писателя А. Лану «Когда море отступает» (1963). Через весь этот роман глубинно проходит тема Сопrotивления как тема солидарности. Автор, словно боясь, что тема эта не прозвучит с должной силой, вводит в роман инвалида войны, подпольщика-макизара, фигуру эпизодическую, в сущности, и ненужную для непосредственного сюжетного действия, и вкладывает в уста этого персонажа реплику, звучащую почти как слова героя Сопrotивления Габриэля Пери в посвященном ему стихотворении Арагона: «Если начнется все снова — я выберу тот же путь».

С увеличением временной дистанции, с усложнением проблематики книги европейских писателей о времени войны все чаще становились книгами о Сопrotивлении. Годы войны, годы страданий и смерти, отраженные в литературе, входят в историю как время несломленной человеческой цельности, истинного гуманизма, как героическое время.

Вновь вспыхнувший интерес к военной тематике широко прокатился в это время по литературам всего мира, принимая в каждой из них свой особый вид в зависимости от особенностей развития и идеологической борьбы в каждой стране.

Для социалистических стран Европы это было прежде всего время более углубленного психологического и более разветвленного социального осознания времени войны и Сопrotивления как рубежа в народной жизни. Писатели, выступившие в первые послевоенные годы с книгами о войне, возвращаются теперь к более глубокому художественному исследованию жизненного материала, лежавшего в их основе. В Чехословакии В. Минач вслед за ранней повестью «Смерть ходит по горам» (1948) при-

ступает к большой работе над трилогией «Поколение». В Югославии М. Лалич вслед за «Свадьбой» (1950) переходит к работе над циклом романов о партизанской борьбе («Лелейская гора», 1957, в переработанном виде — 1962; «Облава», 1960, и др.). В ГДР возникает большая и сильная литература «расчета с прошлым» и т. д.

Характерный поворот пережила в эти годы литература о второй мировой войне в США. В ней тоже стали появляться произведения, построенные по схеме «книг-возвратов» (например, «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей», 1968, К. Воннегута), но главная нота их заключалась в заостренном утверждении противостоительности войны. Наиболее резко и талантливо это обозначилось в книге Д. Хеллера «Пункт 22», где вторая мировая война предстает как царство законченного абсурда и бессмысленной смерти, из которого есть только одно спасение — дезертирство. (Схожие принципы гротесковой сатиры можно обнаружить в литературе ФРГ начиная еще с «Жестяного барабана», 1959, Г. Грасса.) Так отвечала американская антивоенная литература на усиление милитаристских тенденций в жизни США, на ведущиеся ее армией реакционные войны, прежде всего войну во Вьетнаме, протест против которой играл большую роль в общественной жизни США этого времени.

70-е и 80-е годы не принесли спада интереса ко второй мировой войне, хотя увеличивающаяся временная дистанция и сказывалась на характере литературы о ней. Авторы новых книг обращались теперь главным образом уже к аудитории, знающей войну только по книгам и рассказам старших; большая часть современного человечества, как показывает статистика, родилась уже после ее окончания. Непосредственно «батальные» книги стали появляться реже, причем в центре писательских замыслов оказывалось обычно не само военное событие, а его философское осмысление. Чаще, чем раньше, стали выходить книги широкого хроникального характера, в которых годы войны изображались как звено в цепи исторических событий. Немало новых книг, появившихся в эти годы, строятся на сюжетах, только косвенно относящихся к войне и ее событиям, но позволяющих тоньше и внимательней исследовать ее проблематику, и т. д.

Это многообразие замыслов и возможностей, принесенное временем, проявляется, само собой разумеется, существенно по-разному в разных условиях под пером писателей разных мировоззрений. С годами идейная борьба вокруг уроков войны не затихает, а становится все ожесточенней. В буржуазных странах литература, стремящаяся честно и правдиво извлечь уроки из победы над фашизмом, существует в условиях все более тяжелого давления реакционной идеологии, которая хотела бы вытеснить войну из народной памяти или, в последние годы все чаще и определеннее, фальсифицировать ее. Во всех этих странах вне зависимости от того, на чьей стороне они сражались в прошедшую войну — будь то США или Япония, Англия или ФРГ, Франция или Италия, — книжный рынок наводнен сегодня милитаристскими изданиями, оправдывающими войну и восхваляющими добродетели солдата, воюющего за якобы национальные интересы. Особенно мощно развита эта демагогическая индустрия псевдолитературы в США. Книги подобного рода практически не принимаются во внимание, когда речь идет об истории американской ли-

тературы XX в. или ее современном состоянии, ибо по большей части они имеют весьма отдаленное отношение к искусству; но с точки зрения общественного функционирования и воздействия на читательскую аудиторию их не только нельзя сбрасывать со счетов, но надо учитывать самым тщательным образом.

Начиная с первых послевоенных лет, со времен «холодной войны», в США идет непрерывная милитаризация чтения, наводняющего американский книжный рынок, а вслед за ним и книжные рынки других стран Запада.

Милитаризация литературы происходит и на более «высоких» ее этапах. Весьма популярный американский писатель Г. Вук опубликовал две большие книги («Ветры войны», 1972; «Война и память», 1978); огромная мозаика, поверхностно скрепленная передвижениями основных действующих лиц (построение этих книг заставляет вспомнить серию романов Э. Синклера о Ланни Бэде), пронизана в них последовательно проведенной тенденциозной мыслью, поставленной на службу сегодняшней «глобальной» политике США: войну выиграла Америка, ее победа спасла мир.

В эти же сложные для литературного развития годы появились, отражая подъем антивоенных и антифашистских настроений в своих странах, многие сильные и самобытные книги, остро и по-новому актуально ставящие проблематику войны; среди них «Винтерспельт» (1974) А. Андерша (ФРГ), «История» (1974) Э. Моранте (Италия), «Пчелиный пастырь» (1974) А. Лану (Франция), «Только позови» (1978) Д. Джонса, «Последний седан» (1979) Э. Майрера, «Выбор Софи» (1979) У. Стайррова (США).

В социалистических странах Европы в эти годы появляется ряд значительных произведений, по которым можно наглядно проследить общую для литератур этих стран тенденцию к более глубокому осознанию времени войны и Сопротивления как рубежа народной жизни. Искусство стало пристальнее вглядываться в национальную историю, детальнее исследовать человеческую психологию в контексте общественных движений, резко ставить проблему ответственности. Проблема эта, разумеется, имеет непосредственно актуальный смысл. Ответственность за судьбы своей страны, социализма, человечества может быть названа ключевым понятием для книг писателей социалистических стран, возвращающихся в эти годы ко времени второй мировой войны, чтобы увидеть ее в свете кардинальных нравственных, исторических, политических вопросов, — трилогия «Мастера», «Герань», «Вильма», 1976—1979, В. Шикулы (Чехословакия), «Непристойные фигуры», 1979, Т. Череша (Венгрия), «Местопребывание», 1979, Г. Канта (ГДР) и др.

Чем больше советская литература вглядывалась в войну, чем больше раскрывалась перед ней народный подвиг, тем настоятельнее становилась задача познания этого подвига во всех его многосторонних связях, причинной зависимости, побудительных импульсах, значении для будущего, короче, во всей совокупности философских, нравственных, исторических характеристик.

В. Быков писал в 1970 г.: «Исполнилось четверть века со дня нашей Победы, но тема войны не перестает привлекать меня своей непостижи-



мой глубиной. Писать о войне становится все труднее, и дело не только в этой пугающей глубине — от произведения к произведению все больше осознаешь свою все возрастающую ответственность перед живыми и мертвыми»<sup>32</sup>.

Разнообразие советской литературы о Великой Отечественной войне 70-х — начала 80-х годов отражает поиски путей наиболее полного познания и воплощения в искусстве облика советского человека на войне. Само собой разумеется, на эти поиски накладывает свой отпечаток время, когда эти книги создавались.

В Советском Союзе в жизнь вступало новое послевоенное поколение, внуки тех, кто был участником войны; это поколение, как и предыдущее, росло в условиях мирной жизни. Война превращалась в давнюю историю, в героическую традицию, как бы сливающуюся в молодежном восприятии с традицией Октябрьской революции и гражданской войны. В то же время за рубежами Советского Союза продолжали идти «малые» агрессивные войны и нарастала угроза войны глобальной; заокеанский империализм все более нагло пытался распоряжаться судьбами мира. Снова возникала ситуация, о которой австрийский сатирик Карл Краус некогда, перед второй мировой войной, сказал: «Человечеству пуля в одно ухо влетает, а из другого вылетает». Новая война, угроза которой становилась все реальной, конечно, явилась бы совсем иной, чем прошедшая; но поведение человека в минуту, когда над ним и его родиной нависла смертельная опасность, когда ему надо выбирать между жизнью и смертью, умирать самому и убивать врага, стало не меньше, а больше привлекать внимание искусства. В чем источник мужества и героизма защитников родины? Каково нравственное содержание их подвига? В чем причины безмерного нравственного падения предателей, каков был психологический механизм этого предательства? Что стоит за фашистской идеологией и какова она была в действии? На все эти старые вопросы литература снова и снова отвечала в эти годы, ибо актуальность их не уменьшалась, а возрастала.

70-е годы прошли под знаком значительного обогащения советской литературы о Великой Отечественной войне, судить ли об этом по охвату жизненного материала, по разнообразию характеров или по способам художественного воплощения. Бурные критические споры конца 50-х — начала 60-х годов вокруг произведений «локального» замысла и их правомочности рядом с «синтетическими» вскоре отошли в прошлое. Они были разрешены самим развитием литературы. Все чаще писатели стали заявлять о своем желании «охватить более широкую панораму событий»<sup>33</sup>. «Мне кажется,— говорил в 1967 г. Г. Бакланов,— что сейчас о войне больше будут создавать романы: времени достаточно прошло, многое обдуманно, настала пора романов. Однако из этого правила возможны очень и очень большие исключения»<sup>34</sup>.

Господствующей тенденцией (хотя и далеко не всеобъемлющей) становился интерес к широким, основанным на исторических фактах замыслам, в которых философия справедливой освободительной войны утверждалась в прямом столкновении с идеологией фашизма.

Уже об «Июле 1941 года» (1965) Г. Бакланова можно говорить как о романе «историческом» — не просто в том смысле, что ко времени

его написания война стала историей, а с точки зрения жанрового определения (в том смысле, в каком Фадеев в «Молодую гвардию» называл «романом на историческую тему»). Как ни мало подчеркнуты в «Июле 1941 года» конкретные приметы места действия, для понимания романа весьма существенно, что перед нами западная государственная граница; столь же важно и время действия, которое не случайно вынесено в название, ибо предмет художественного исследования в этом романе — начальный период войны, ее первый месяц, и Красная Армия, какой она была в этот первый месяц. Еще обожженнее историчность выявлена в «Горячем снеге» (1969) Ю. Бондарева: хотя автор и оговаривает (в первом издании), что роман его «не воспоминания и не мемуары», он тем не менее точно сообщает, что речь пойдет о действиях 2-й гвардейской армии, остановившей в декабре 1942 г. ударную группу генерала Гота, рвавшуюся на помощь армии Паулюса, окруженной под Сталинградом. Слова «историческая проза», «военно-исторический роман» и т. д. стали все чаще появляться в названиях статей. Решающие, поворотные события войны, втягивающие в свою орбиту гигантские людские массы, стали все больше привлекать внимание. Связь «малого» и «большого», «частного» и «общего» стала непосредственно раскрываться в сюжете; история стала вторгаться в искусство. Нет никаких оснований, как и десятилетие тому назад, противопоставлять новые книги предыдущим, но нельзя и не увидеть переноса общественного внимания на широкие, исторически конкретные и точно «укорененные» замыслы, на фигуры реальных исторических деятелей. «Если я называю имя „Вера“, это ничего еще не говорит читателю, но если я называю имя „Жуков“, то это рождает тему ассоциаций, — вот в чем дело»<sup>35</sup>, — писал А. Чаковский, объясняя замысел „Блокады“.

Для Чаковского (как и для ряда других писателей, выпустивших в эти годы новые произведения) работа над «Блокадой» была возвращением к годам войны. Представляет интерес, как А. Чаковский объясняет свое обращение к проблематике «Блокады»: «Утвердить историческую правду — правду, включающую в себя, как и сама жизнь, и хорошее, и плохое, — что может быть дороже писателю, когда он берется за историческую тему такой важности и актуальности»<sup>36</sup>. Эти слова хорошо объясняют особенности нового этапа в советской литературе о Великой Отечественной войне.

В эти годы начинают появляться книги, широко рисующие Великую Отечественную войну как исторический этап жизни советского народа (второй том дилогии «Истоки», 1968, Г. Коновалова, трилогия «Война», 1970—1980, И. Стаднюка). На эти годы приходится и завершение К. Симоновым трилогии «Живые и мертвые», которая осталась самым значительным произведением этого писателя, почти целиком посвятившего себя «военной теме». Первый том трилогии, опубликованный в 1959 г., доводил повествование до битвы под Москвой в декабре 1941 г. Для второй книги — «Солдатами не рождаются» (1964), как и для третьей — «Последнее лето» (1972), не просто важную, но решающую роль играет то обстоятельство, что речь в них идет о гигантских сражениях, вошедших в историю второй мировой войны, в историю военного искусства как величайшие победы, одержанные Советской Армией над гитлеровскими

захватчиками: Сталинградской битве и операции по освобождению Белоруссии «Багратион». «Я считаю свою книгу историческим романом»<sup>37</sup>, — особо оговаривал Симонов.

Огромный военный механизм, связывающий воедино десятки тысяч людей, обрисован Симоновым без приближительности, с полным знанием и творчески смело. Изображение «будней» войны всегда было сильной стороной Симонова-прозаика; здесь это, может быть, проявилось в наибольшей мере. Но это военные «будни» особого рода: перед нами жизнь высших штабов. Если угодно, это своего рода «производственный роман», т. е. книга о специфической области человеческих взаимоотношений, диктуемых особыми условиями жизни и деятельности. Каждая деталь вызывает здесь огромный интерес, потому что перед нами люди, несущие особую ответственность перед народом и историей. Поэтому не удивляет, что накануне наступления Серпилин думает о «великости предстоящего им дела», и не просто в военном смысле этого слова, а в большем: «Это была другая великость, еще более великая — человеческая, напоминавшая, что у них впереди не просто война, а когда-то оставленная ими земля и оставленные на ней люди».

Если сопоставить Серпилина с фигурами военачальников из романа западных писателей о второй мировой войне — а такое сопоставление напрашивается, — то мы легко увидим разительное отличие их друг от друга. Советская Армия не знает замкнутой в себе, оторванной от народа военной касты ни по происхождению, ни по образу мыслей. Характер резкий и определенный, Серпилин демократичен не в показном, а в истинном смысле слова. За прямоотой его суждений стоит стремление к истине и народному благу. «Человек с одной из тех биографий, что ломаются, но не гнутся», он не ищет военной славы и не заботится о ней; стремление воевать малой кровью для него не столько военная целесообразность, сколько внутренняя человеческая потребность. Он составляет центр всего повествования не потому, что стоит выше всех по военно-



В. Попков.  
Шинель отца

субординационной линии, а в силу своих человеческих качеств советского полководца.

Сильнее, чем прежде, и в особом нравственно-философском повороте зазвучала в советской литературе в эти годы мысль о солдате Великой Отечественной войны. Не случайно о важности «темы солдата» в 70-е годы не раз говорил К. Симонов, считавший, что сам он с этой точки зрения многого не успел сделать. В последние годы жизни он работал над документальным фильмом «Шел солдат...», собирався писать книгу под тем же названием. Солдатская должность, говоря словами К. Симонова, — «самая тяжелая должность, главная должность»<sup>38</sup> на войне. В то же время солдат, самое низшее звено военной иерархии, есть одновременно понятие родовое, объединяющее всех — от рядового до высшего командира; книга маршала Г. К. Жукова «Воспоминания» посвящена «советскому солдату».

В 70-е годы чаще, чем раньше, внимание писателей (вне зависимости от того, о больших или о малых, «локальных» замыслах идет речь) сосредоточивалось на фигуре простого пехотинца, солдата, человека, не могущего жить под пятой оккупанта. Проявлялось это по-разному — от конкретного, «земного» Сашки из одноименной повести В. Кондратьева до символизированной картины сборов на войну в русском селе в «Усвятских шлемоносцах» Е. Носова, от Захара Дерюгина в романах П. Проскурина «Судьба» и «Имя твое» до Степаниды и Петрока из «Знака беды» В. Быкова и т. д. Во всех этих случаях в той или иной мере (но в целом заметнее, чем раньше) видно стремление исследовать нравственную проблематику войны на примере человека, крепко связанного с землей, с народной почвой в непосредственном смысле слова.

Если на рубеже 50–60-х годов критические отклики на новые книги советских писателей о войне содержали, как правило, в названиях статей слова «сложная правда войны», «трудная правда войны», если на рубеже 60–70-х годов в названиях часто стали попадаться слова «история», «исторический», то на рубеже 70–80-х заглавия критических статей, выявляя основную мысль новых книг, все чаще говорили о понятии «память». Речь шла не просто о том, чтобы не дать событиям военных лет уйти в забвение; за этим стремлением, вызвавшим к жизни огромную мемуарную литературу, стоит мысль о памяти как нравственно-философской категории, основе человеческой культуры и цивилизации. Память о войне сегодня представляет собой важнейший компонент духовной жизни человечества. Память — во имя сохранения на земле жизни и потому — во имя мира<sup>39</sup>.

В советской литературе тема памяти возникала во многом как чувство индивидуальное, хотя и всеобщее (Д. Самойлов: «и это все в меня запало и лишь потом во мне очнулось»); с годами тема памяти наполняется философским содержанием в масштабах истории, народного бытия. Старый девиз «Никто не забыт и ничто не забыто» приобретал новый, всеобъемлющий смысл.

Заканчивая «Блокадную книгу» (1979), состоящую из записей рассказов ленинградцев, переживших блокаду (героями этой книги стали не столько сами рассказчики, сколько погибшие их близкие и знакомые),

А. Адамович и Д. Гранин писали: «Мы завершили свою долгую работу со странным чувством, все с тем же неотступным вопросом: зачем, ради чего оживили мы этих давно ушедших людей, их давние муки и боль? Мы много раз отвечали себе на этот вопрос и до конца все же не знали ответа, но в одном мы уверились: это надо было сделать. Все это было, и живущие люди должны об этом знать»<sup>40</sup>.

За четыре с половиной десятилетия книги писателей всех республик Советского Союза много сказали о советском человеке на Великой Отечественной войне, об обществе и государстве, которые он строил и отстаивал. Это познание героя шло, идет и будет идти в постоянном творческом споре, в соревновании талантов и уже знает несколько этапов своего развития, каждый из которых выдвинул произведения, вошедшие в золотой фонд советской литературы. Единые в своей основной устремленности, они отличаются друг от друга по замыслам, масштабам, особенностям творческой манеры. Меньше всего, говоря о реальном литературном процессе, можно выстраивать иерархию жанров, говорить, что роман, скажем, «выше» (или «ниже») повести, поэма «выше» (или «ниже») стихотворения и т. д. Рядом с творениями Толстого живет, не тускнея, маленький рассказ Гаршина «Четыре дня». В искусстве слышен любой голос, лишь бы он был свой, не заемный. Вместе с тем нельзя не заметить, что во все годы, иногда с большей, иногда с меньшей силой, заявляло о себе стремление к широким, эпическим замыслам. Попытка утвердить «карту-двухверстку» как основной масштаб изображения войны постоянно опровергается самим литературным процессом. Но и желание выдать «масштабные» произведения за единственный эталон искусства показало себя столь же несостоятельным.

Живой поток литературы всегда сопротивляется попыткам разложить ее по рубрикам стройной классификационной схемы. Великая Отечественная война дала и дает темы и сюжеты множеству книг очень разных писателей. Приводить их к общему знаменателю — задача в высшей степени неблагодарная. Каждый год приносит десятки новых произведений о войне. Жанровое и тематическое разнообразие книг последнего времени говорит о широких поисках новых художественных средств, поисков, которые ведутся всей советской литературой. Она еще и отдаленно не исчерпала то важное и поучительное для грядущих поколений, что хранит в себе летопись Великой Отечественной войны.

\* \* \*

В письмах Ю. Крымова, отправленных им из действующей армии незадолго до гибели в сентябре 1941 г., несколько раз упоминаются книги А. Барбюса и Э. М. Ремарка. Ю. Крымов писал, что его фронтным впечатлением не соответствует ни «На Западном фронте без перемен», ни «Огонь»: «В литературе ближе всего к тому, что я вижу, „Война и мир“. Во всех нас зреют те же мысли, что у Андрея Болконского перед битвой под Бородином»<sup>41</sup>.

Не следует смущаться тем, что столь разные писатели, как Ремарк и Барбюс, стоят в этом высказывании рядом: речь здесь идет не столько о характере книг, сколько о характере войн. Речь идет о крепнущем ощущении всенародности отпора гитлеровским захватчикам, которое

резко отличается от нравственного состояния человека на войне несправедливой, империалистической, описанной в книгах Ремарка и Барбюса.

Это один из главных мотивов советской литературы начального периода войны, выраженный сначала в поэзии и публицистике, а затем и в прозе наряду с двумя другими, также заставлявшими вспомнить Льва Толстого — преодолением облегченного, упрощенного книжно-романтического взгляда на войну и, говоря словами М. Шолохова, «наукой ненависти».

Главное в разговоре Андрея Болконского и Пьера Безухова накануне Бородинской битвы и новое для современников Льва Толстого заключалось в утверждении народности происходившей на просторах России войны, ее справедливости, ее особой логики и особой морали по сравнению с войнами «профессиональными» (т. е. династическими), которые ведутся привилегированными сословиями во имя интересов монархов. В противовес куртуазным законам «игры в войну» (которая остается таковой, несмотря на то что это «игра» кровавая) у Толстого речь идет о «дубине народной войны», которая «гвоздила» неприятеля, «не спрашивая ничьих вкусов и правил, с глупой простотой». Основа, стоящая за рассуждениями Андрея Болконского, — мысль не о своем личном благополучии или даже существовании, но о существовании народном. Предельная серьезность такой постановки вопроса меняла привычные мерки отношения к противнику по оружию, к жизни и смерти в бою. Она позволяла видеть одновременно, совмещать в сознании и в чувстве то, что многим писателям на Западе и сегодня кажется несоместимым: понимание противоестественности, бесчеловечия войны (ее «сумасшествия», как сказано в «Севастопольских рассказах», неизменная идея Толстого) и утверждение подвига в защиту отечества, в защиту правого дела.

Нарождение глубинного чувства всенародности отпора гитлеровским захватчикам и запечатлено в дошедших до нас предсмертных фронтовых письмах Ю. Крымова, представляющих собой одно из самых ранних свидетельств того, что «Лев Толстой в Отечественную войну воскрес к новой жизни повсеместно»<sup>42</sup>.

Это было частью обострившегося ощущения своей связи с родной землей, с ее историей, с истоками народного сознания.

Традиции Толстого — это прежде всего традиции эпического изображения мира. Но даже по отношению к военной проблематике сводить их к этому было бы неверно. Толстой внес бесконечно много в понимание «человека на войне», и его художественные открытия стали непременными слагаемыми «военной» литературы в самых разных жанрах. И сегодня мы можем с уверенностью сказать, что во всем мировом искусстве нет другого творения, столь родственного по духу советской литературе о Великой Отечественной войне, как толстовская эпопея. Понимание этого крепло с годами, оказывая все растущее воздействие на литературу, вплоть до наших дней. Лев Толстой все больше воспринимался как пример, как образец, как учитель. В писательских высказываниях в связи с вопросами отражения в искусстве Великой Отечественной войны имя Толстого сегодня звучит чаще, чем прежде, причем высказывания эти принадлежат художникам самых разных манер.

Для русской классической литературы война была одним из «вечных», «проклятых» вопросов, пад разрешением которого она билась на протяжении всей своей истории. Идущее от нее умение сочетать толстовскую силу отрицания войны с утверждением героического действия оказалось в согласии с ближайшей непосредственной традицией, на которую опирается литература о Великой Отечественной войне, — отображением в искусстве войны гражданской. Преемственность эта была осознана не сразу во всем своем значении (может быть, именно потому, что казалась само собой разумеющейся), но с годами утверждалась критикой и самими писателями все отчетливее. Еще в 1950 г., работая над заключительной частью трилогии, К. Федин писал: «Мне хочется в „Костре“ не просто показать картины Отечественной войны, а раскрыть прямую связь между ней и гражданской войной»<sup>43</sup>.

В «Днях и ночах» К. Симонова гражданская война не упоминается. Но то обстоятельство, что Серпилин в трилогии «Живые и мертвые» — член партии большевиков с весны 1917 г., участник боев за Советскую власть, кадровый командир Красной Армии еще с тех пор, — это, конечно, не просто факты его биографии, но существеннейшие слагаемые авторского замысла в целом. Центральный герой повествования, которого К. Симонов назвал «положительным героем этой войны, этого общества в эту эпоху»<sup>44</sup>, должен был воплощать в себе традицию, свидетельствовать о преемственности.

Не случайно, конечно, и то, что в «Сотникове» В. Быкова на голове у маленького мальчика в толпе, согнанной гитлеровцами, был буденновский шлем; это символическая деталь, указывающая на историческую и нравственную связь, протянутую от прошлого к будущему; столь же символичны слова в романе Б. Васильева «А зори здесь тихие...» о том, что старшина Васков будто «чай пил с Василием Ивановичем», или замечание в повести В. Кондратьева «Сашка» о том, что ее герой читал книги про гражданскую войну, и т. д.

В сущности, только после войны было замечено, что молодая советская литература начиналась как литература «военная», ибо первой ее темой была революция и гражданская война. Советским писателям не надо было разгадывать «тайну» рождения войн, преодолевать разнообразные софизмы в ее защиту, внутреннюю борьбу с которыми, иногда мучительную, запечатлели многие книги писателей Запада, — от ницшеанского культа силы и прославления якобы благотворной роли войн в истории человечества до различных пессимистических теорий, по которым война неустраима, ибо коренится в самой природе человека. Проблематика, возникавшая в книгах советских писателей, начиналась на другом уровне — на том, на который ее подняла революция — «единственная великая война, которую знала история», говоря словами из поэмы «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, повторившего в этой формуле ленинскую мысль.

Новаторские черты советской литературы 20-х годов получили широчайшую проверку и дальнейшее развитие в литературе о Великой Отечественной войне.

Есть преемственная связь между высокой точкой зрения, которая позволяла советским писателям в книгах о ней видеть будущее челове-

чества, и революционным пафосом советской литературы первых послеоктябрьских лет, для которой русская революция была предтечей революции мировой. От строк Маяковского: «Чтоб на первый крик: „Товарищ!“ оборачивалась земля» — тянется нить к тому умонастроению, которое позволило С. Орлову написать свои знаменитые строки: «Его зырили в шар земной, а был он лишь солдат».

Сочетание обострившегося патриотического чувства, выражающегося часто в утверждении своей личной, интимной причастности к родной земле, открывшейся «в подробностях простых» (П. Шубин), и «глобального», «всемирного» восприятия Великой Отечественной войны отразилось во многих произведениях еще военных лет, в том числе и в «Василии Теркине» Твардовского («Бой идет не ради славы, ради жизни на земле»), и во «Взятии Великошумска» Леонова, где речь идет о противоборстве Жизни и Смерти.

О подвиге «на шар земной, на целый мир» писал А. Недогонов. А. Фадеев о героях «Молодой гвардии» говорил, что им присуща «беззаветная преданность своей родине, своему народу во имя счастья человечества»<sup>45</sup>.

«Ради жизни на земле», подвиг «на целый мир», «счастье человечества». Мировая литература не знает такой философии войны, да это, собственно говоря, и не «военное» мышление; за ним стоит пафос революционного гуманизма.

Уверенность в победном исходе войны не покидала советскую литературу в самые черные, самые трагические ее дни; с годами все больше и больше крепло сознание всемирно-исторического значения этой победы. Магистральная линия развития советской литературы о Великой Отечественной войне всегда проходила через утверждение высокого нравственного потенциала советского человека на войне, за которым стоял великий образ сражающегося и победившего народа. «Героическая единица» (слова Горького) никогда не противопоставлялась в ней «массе», народу, всегда была его частью. «Я видел и вижу,— говорил М. Шолохов,— свою задачу как писателя в том, чтобы всем, что я написал и напишу, отдать поклон этому народу-труженику, народу-строителю, народу-герою, который ни на кого не нападал, но всегда умел с достоинством отстоять созданное им, отстоять свою свободу и честь, свое право строить себе будущее по собственному выбору»<sup>46</sup>.

Не следует думать, конечно, что эта «высокая» точка зрения должна быть сформулирована в каждом произведении о войне или что те книги, в которых она проявлялась непосредственно, более полно выражают дух времени. На разных этапах развития у разных художников этот пафос давал себя знать по-разному. Но все же он неизменно составляет, так сказать, «подпочву» восприятия войны, определяя внутреннее содержание каждого элемента повествования.

Это можно проследить на всех уровнях сопоставления с «батальной» литературой. Пользуясь выражением В. Шкловского, мы имеем дело здесь с «несходством сходного».



Возьмем такой устойчивый компонент книг о войне, как «солдатская дружба». Это своего рода вечная тема искусства; эсхилиовские Орест и Пилад, как и фурмановские Чапаев и Клычков, — тоже ведь «фронтовые друзья». В европейской литературе нового времени этот сюжетный мотив часто служил выражению важнейших авторских идей. У Р. Киплинга не в последнюю очередь именно в «мужской дружбе» — честной, прямой, нелицеприятной и т. д. — заключалась привлекательность армейской службы, противопоставленной сытой и лживой жизни метрополии. После первой мировой войны у писателей «потерянного поколения» (прежде всего у Э. М. Ремарка) этот мотив приобрел особый смысл, в наибольшей мере выражающий их нравственную философию: для героев Ремарка «товарищество», родившееся на фронте, оставалось единственной точкой опоры среди злого мира; его герои и после войны хранят дружбу, словно держат круговую оборону от наступающей со всех сторон враждебной действительности.

В европейской литературе после первой мировой войны у писателей реакционного толка «фронтовое товарищество» принимало вид откровенной демагогии, проповеди классового мира, уравнивающего якобы перед лицом смерти и лишений солдата-крестьянина и офицера-помещика. Тот же смысл, хотя, конечно, в «утонченном» выражении, имеет эта идея в книгах такого «философа милитаризма», как Э. Юнгер, который разработал целую программу «острой жизни», противопоставленную «обычному», «буржуазному» существованию.

Если мы посмотрим с этой точки зрения на книги советских писателей, то увидим, что мотив взаимной выручки, взаимопомощи, дружбы проходит через все, что написано о Великой Отечественной войне. Бесплезно было бы пытаться перечислять имена и названия книг, в которых он играет наибольшую роль, ибо все лучшие страницы советской литературы озарены светом этого чувства. Оно складывается не ради защиты себя от злого мира, а ради защиты мира от зла. Оно начисто лишено ложной красивости «братства избранных», окутанного «ореолом смерти», а подразумевает борьбу за жизнь. Оно чуждо жертвенности, но высоко подымает пафос самопожертвования ради друга, ради родины, ради будущего. В нем нет ни идиличности, ни ложной сентиментальности.

Психологическая правдивость и глубина изображения «фронтной дружбы» самым непосредственным образом связаны с тем, что в лучших книгах советских писателей это чувство поверяется не только личными отношениями, но и тем «неизмеримо огромным» (Ю. Бондарев), ради чего шла война. Художественное исследование «человеческого» здесь, как и должно быть в реалистическом искусстве, накрепко связано с исследованием социального макрокосмоса, неотделимо от него. Сама эта дружба в подавляющем большинстве случаев выглядит на фоне книг зарубежных писателей суровой и трудной, поскольку тяжесть войны, то предельное испытание, которому она подвергает человеческое существо, не только заставляет людей быть ближе друг к другу, связывает их, но и без снисхождения проверяет их, и потому часто рвет связи между ними самым безжалостным образом.



**Б. Пророков.**  
**Голод** [Из цикла  
«Это не должно  
повториться»]

Резкие повороты сюжета в «Волоколамском шоссе» А. Бека (Баурджан Момыш-Улы и Барамбаев), «Звезде» Э. Казакевича (Травкин и Мамочкин), «Пяди земли» Г. Бакланова (Мотовилов и Генералов), «Третьей ракете» Ю. Быкова (Лозняк и Задорожный), «Последних залпах» Ю. Бондарева (Новиков и Овчинников), как и во многих других книгах, могут служить здесь наглядными примерами.

В то же время реалистическая трезвость изображения позволяет поднимать солдатскую дружбу на уровень высокого символа. У А. Твардовского сама смерть отступает перед ней; она не может «ухватить» Теркина, когда пришедшие за ним бойцы из похоронной команды поняли, что его еще можно спасти, и самоотверженно отгоняют «косую»:

И подумала впервые  
Смерть, глядя со стороны:  
«До чего ж они, живые,  
Меж собой свои — дружны».

Интересно отметить, как часто — во всяком случае, в литературе нового времени — мотив «солдатской дружбы» воплощается в сюжете, построенном вокруг трех героев, отличающихся друг от друга многими чертами характера (и потому не сливающихся в одно лицо) и связанных между собою иногда простыми, а иногда сложными отношениями дружбы, «дополняя» друг друга. «Три мушкетера» А. Дюма (в своем роде тоже книга о «солдатской дружбе») открывает длинный ряд произведений с похожими названиями, в том числе «Три солдата» Р. Кипплинга, «Три солдата» Дж. Дос-Пассоса, «Три товарища» Э. М. Ремарка. Легко обна-

руживается это сюжетное построение в «Однополчанах» Ф. Фюмана, «Приключениях Вернера Хольта» Д. Нолля, «Японском солдате» Симо-ты Сэйдзи и т. д. Нетрудно привести примеры и из советской литературы, упомянем хотя бы «Момент истины» В. Богомолова (капитан Алевин, лейтенант Блинов и «скорохват» Таманцев).

Сопоставление по такому сугубо формальному признаку может показаться поверхностным. Но очевидно, что в этом композиционном построении заложена некая достаточно определенная логика образного мышления, позволяющая художнику строить сюжет, выражать диалектику человеческих характеров, сталкивающихся с фронтовой действительностью<sup>47</sup>.

Глубоким содержанием наполнена эта композиционная форма в романе М. Шолохова «Они сражались за Родину». Встретившиеся в армии и подружившиеся на дорогах отступления агроном Стрельцов, комбайнер Звягинцев, шахтер Лопахин — люди действительно очень непохожие друг на друга, с резко определенными характерами, каждый из них сформирован предыдущей, довоенной жизнью на свой лад. Они по-разному переносят тяжесть отступления, смертельную опасность боев, трагедию «катастрофы» (слово «катастрофа» употреблено в тексте). Они не знают, что происходит справа и слева, спереди и сзади них. Они — рядовые солдаты, как и герои Киплинга, как и герои Ремарка. Но в них нет ни киплингской бесшабашной грубости, ни ремарковского печального стоического пессимизма. В них не нарушилась связь с миром, им свойственно богатство чувств и нравственное здоровье. Ненавязчиво, «изнутри» они воплощают собой социальные силы советского общества. Они воюют как работают, «спокойно» (одно из самых характерных определений облика советского «человека на войне», часто встречающееся в самых разных книгах и восходящее к характеристике «русской храбрости» у Лермонтова и Толстого). Мировая литература о войнах не знает героя с таким «хозяйским» отношением к окружающему миру, каким отмечен облик этих советских солдат. В романе Шолохова незримо присутствуют десятилетия советской жизни, сформировавшие эту «хозяйскую совесть» по отношению к общему делу, к судьбам страны.

«Война и мир» всегда были резко противопоставлены в искусстве. В «Разгроме» Золя солдаты в разгар кровавого сражения под Седаном видят крестьянина, который, не обращая внимания на выстрелы, неторопливо пашет землю. Война здесь — нечто противоестественное, временное; пахарь, идущий за плугом, — вечное, устойчивое.

Для советской литературы война всегда была и остается навязанным нашему народу, вынужденным перерывом в мирной, созидательной жизни. Не случайно в советском искусстве вплоть до произведений самого последнего времени так часто встречается как обобщенный символ картина первого дня войны — безоблачного, солнечного воскресного утра, разрушенного неожиданными взрывами снарядов и бомб. Но в книги о войне перешел герой книг о мирном времени; он не был носителем нового, неизвестного для писателей строя мысли и чувств; новое было в том, что он учился воевать. Это особая примета советской литературы, не слабеющая, а становящаяся заметнее с годами. Книги последнего времени («Усвятские шлемоносцы» Е. Носова, «Судьба» и «Имя твое» П. Проску-

рина, «Война» И. Стаднюка, «Оправдание крови», «Плач перепелки», «Свой и чужие» И. Чигринова и др.) подтверждают это.

Не менее характерны различия в таком специфическом для литературы о войнах сюжетном мотиве, как дезертирство («бегство с позиции», «предательство знамени»). Казалось бы, тут все должно быть однозначно и ясно. Трусость у всех народов и во все времена считалась постыдной, следовательно, и бегство с поля боя не должно вызывать ни симпатии, ни снисхождения. Однако и здесь все зависит от характера войны, отношения к ней героя и позиции писателя.

Реалистическая литература после первой мировой войны, войны империалистической, показала, что для того, чтобы отказаться воевать (а тем более для того, чтобы повернуть оружие против врага в своей собственной стране), тогда нужно было больше мужества, чем для того, чтобы, подчиняясь преступному приказу, идти в атаку. Дезертирство часто становилось выражением протеста против несправедливой, «чужой» войны. Так было и в «Бравом солдате Швейке» Я. Гашека, и в «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя.

Л. Ренн говорил о герое своей первой книги «Война», что он подчиняется приказам, поскольку не знает, во имя чего он не должен подчиняться. В «Огне» А. Барбюса и в близких к нему по идейной направленности произведениях европейских писателей (например, в цикле романов А. Цвейга «Великая война белых людей») с мысли о неподчинении приказу начинается путь прозрения героя, его революционное становление.

Встречается этот сюжетный мотив в книгах о второй мировой войне, вышедших в ФРГ и в тех странах, которые воевали на стороне гитлеровской Германии. Одной из первых с этой точки зрения была повесть Г. Бёлля «Где ты был, Адам?» Экзистенциализм в сюжетном мотиве дезертирства видел реализацию «выбора свободы», иллюзорной в нашем мире, ибо она «не может длиться более нескольких мгновений» (А. Андерш. «Вишни свободы»). В позднем романе А. Андерша «Винтерспельт» на предположении о возможной сдаче в плен гитлеровского офицера во главе батальона, которым он командует, построен сложный сюжет, сделавший этот роман одним из самых сильных антимилитаристских произведений, какие только знает литература Западной Германии. Здесь дезертирство воображаемое; как доказывает писатель, оно и не могло быть реальным, пока офицер гитлеровской армии рассуждал в чисто военно-профессиональных категориях, не подымаясь до политического протеста против преступного режима.

Огромную роль мотив дезертирства играет в литературе Японии; страны, где милитаристская идеология, соединившись с религиозным феодально-иерархическим мышлением, имела особо глубокие и прочные корни. Япония не знала войн на своей территории, и японскому солдату всегда приходилось участвовать в захватнических кампаниях, по он не мог и помыслить о том, чтобы живым оказаться в плену. Плен всегда, в любых обстоятельствах считался несмыслаемым позором. Антивоспная и антимилитаристская литература, возникавшая в Японии после второй мировой войны, начинала с этого, самого трудно решаемого и самого для нее животрепещущего вопроса. Мотив дезертирства, его возможности или невозможности, чести и бесчестия присутствует практиче-

ски во всех японских книгах о второй мировой войне. В некоторых из них, например в «Японском солдате» Симоты, он составляет основу сюжета.

Постоянно звучит этот мотив в книгах финских писателей, начиная с рассказа П. Хааппия «Война лесного Аапели». В таких известных произведениях финской литературы, как «Квиты» В. Мери или «Дезертир» Х. Хямяляйнен, дезертирство также становится прямым выражением — хотя и бессильным — протеста против антинародной войны.

Часто встречаемся мы с тем же мотивом и в книгах писателей ГДР, где он обычно воплощает в себе основной конфликт. В «Приключениях Вернера Хольта» Д. Нолля речь идет о трех подростках, трех школьниках, ставших гитлеровскими солдатами по «тотальной» мобилизации последнего военного года. Эти три фронтовых товарища оказались глубоко враждебными друг другу перед лицом неизбежного идейного и нравственного выбора. Дружба распадается под действием жизненных противоречий, и «вторжение» их идет через мысль о возможности или невозможности сдаться в плен Советской Армии.

В произведениях советских писателей о Великой Отечественной войне дезертирство всегда связано с преступлением: это измена родному делу, предательство товарищей. Так было начиная со стихов военных лет и так остается до наших дней, до «Живи и помни» В. Распутина.

К особенностям этой книги относится то, что дезертирство в ней лишено реального «военного» содержания. В «Трусе», стихотворении, опубликованном К. Симоновым в 1942 г., доказывалось, что каждый, кто оставил позиции, превратился в убийцу своего товарища, того, чьей кровью была оплачена трусость дезертира. Урок, который дает своему батальону Баурджан Момыш-Улы, казня без суда и следствия «самострела» Барамбаева, демонстрировал жестокую логику войны еще нагляднее («Во-локоламское шоссе» А. Бека). В книге В. Распутина дезертирство неказывается непосредственно ни на друзьях, ни на боевых действиях, ибо Гуськов не сбежал с позиций; не получив отпуска после госпиталя, охваченный тоской по дому, жене, семье, он решает «заехать» в родную деревню, казавшуюся ему такой близкой, и слишком поздно понимает, что это — такое естественное, человеческое — душевное движение превращает его в нарушителя закона военного времени.

Вопрос о причинах и следствиях дезертирства, казалось бы, полностью перенесен здесь в нравственную и психологическую сферу, но он, однако, не замкнут в самом Гуськове. Наоборот, он может быть понят только в соотношении внутреннего мира Гуськова с большим миром — общественной нравственностью, коллективной моралью, будь то его родная деревня или вся воюющая страна. Быстрое «обесчеловечение», которое претерпевает Гуськов, увлекая в своем падении покорную, чувствующую себя совиновной Настёну, — это следствие его обособления от народной беды и народной судьбы. Корни трагедии и Гуськова и Настёны лежат в этой нарушенной связи, приведшей его к озверению в прямом, буквальном смысле слова, к тому, что он волком был от невозможности вернуться в мир человеческих законов. Это место в книге В. Распутина поражает сильнее, чем могло бы поразить описание возмездия. Так страшно кажется отступничество от всенародной судьбы.

Этот «поворот» темы дезертирства достаточно нов для европейской литературы. Отклики в зарубежных странах, где книга В. Распутина имела большой успех, наглядно доказали это.

«Любовь и война» также принадлежит к древним темам искусства. Она есть и в «Илиаде», и в «Одиссее», и в «Песне о Нибелунгах», и в «Слове о полку Игореве».

Любовь, оставшаяся дома, пока воин проводит свою жизнь в походах и боях,— это обычная сюжетная схема и для искусства более близких к нам времен, причем, чем ближе к современности, тем чаще чувство любви оказывалось сопоставленным с братством, рожденным в бою, а иногда и противопоставленным ему. Так было уже у Лермонтова («Пускай она поплачет... Ей ничего не значит!»). В «Войне и мире» молодой Пьер Безухов думает: «Дружба — не любовь с чувственностью, а чистое, честное сближение без другой цели, как счастье того и другого».

Для солдат Кипплинга любовь к женщине оказывается чем-то ненадежным, предательским в отличие от духа верности, которым преисполнена казарменная жизнь, в отличие от «мужской дружбы». Для писателей «потерянного поколения» любовь к женщине — это обычно знак истинно человеческого бытия, не достижимого на войне (Ремарк), средоточие человеческого счастья, погубленного войной (Хемингуэй).

По-иному возникает эта тема в творчестве писателей Европы, столкнувшихся со справедливыми, освободительными войнами. Тот же Э. Хемингуэй в романе «По ком звонит колокол» связал любовь своего героя Джордана к испанской девушке Марии с великими целями борьбы за свободу. Стихами о любви полна поэзия Сопротивления, и это составляло ее органическую часть, неотделимую от антифашистского действия, ибо говорило о полноте человечности ее героев.

Обращает на себя внимание, с каким упорством разрабатывают этот мотив советские писатели в книгах о Великой Отечественной войне, начиная еще с симоновского стихотворения «Жди меня» и его повести «Дни и ночи». Тут нужно снова назвать «Звезду» Э. Казакевича, в романтической атмосфере которой отношения Травкина и Кати занимают такое важное место. Причем этот сюжетный поворот — любовь на войне — начинает все больше вытеснять, особенно в книгах, где герои — недавние школьники, более привычный, традиционный для литературы мотив — верность оставленной дома жены, невесты. В известном смысле слова здесь дала себя знать, очевидно, фактическая основа этих книг — встречи на войне были для их героев первой взрослой любовью; но важнее подчеркнуть, что тем самым советская литература стремится, изображая человека на войне, говорить о любви, не считая ее противопоказанной фронтовой действительности. Речь идет не просто о столкновении самого человеческого из всех чувств с бесчеловечием войны (Ремарк, ранний Хемингуэй и т. д.), а о глубинной, причинной и следственной связи того и другого, как связи личного и общественного, так, как это было в «Войне и мире» Толстого, в «Тихом Доне» Шолохова, во многих произведениях советских писателей о гражданской войне.

Критика не раз вполне справедливо отмечала, что женские образы в книгах о Великой Отечественной войне чаще всего бесплотны и играют роль скорее служебную, чем реальную. Писатели лучше знали войну, чем

характеры своих сверстниц, женские образы чаще всего оказывались им еще не под силу. Исключений можно назвать не так много (среди них, конечно, «Звездопад» В. Астафьева, его «Пастуха и пастушку», «Крик» К. Воробьева), но сюжетные мотивы этого рода были не случайны и не искусственны, а всегда служили раскрытию человеческой сущности героя, чистоты его рук, справедливости войны, которую он вел. Именно эта мысль обеспечила долгую жизнь рассказу В. Кожевникова «Март—Апрель», написанному в 1942 г.,—едва ли не первой в литературе попытки сказать, что ремесло войны не выжгло в советском человеке способности к чистому и самоотверженному чувству.

Конечно, это относится далеко не к каждому произведению о Великой Отечественной войне, но все же очень ко многим и составляет определенную закономерность, вносящую новую краску в литературу о войнах.

Мировая реалистическая литература первых десятилетий XX столетия, имевшая дело прежде всего с несправедливыми, захватническими, империалистическими войнами, выработала привычный взгляд на войну не просто как на нечто противоестественное разуму и человеческому естеству, но и одинаково преступное с обеих сторон. В «Огне» Барбюса есть выразительная сцена: летчик наблюдает сверху, как по обе стороны фронта солдаты обеих сражающихся армий возносят молитву одному и тому же богу о ниспослании победы их оружию.

Даже в изображении второй мировой войны, справедливой со стороны участников антигитлеровской коалиции, этот мотив «равенства сторон» часто носил вполне реалистический характер, поскольку цели западных держав в войне против Гитлера были весьма противоречивы. Герои таких книг американских писателей, как «Нагие и мертвые» Н. Мейлера, «Отныне и во веки веков» Д. Джонса, «Возлюбивший войну» Д. Херси, «Пункт 22» Д. Хеллера, чувствуют себя в замкнутом кругу зла и, не желая умирать за чужие интересы и быть соучастниками преступлений, приходят к мысли о «сепаратном мире», как тененте Генри из «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя.

Мотив «равенства сторон» может оказаться известным шагом вперед для человека, избавляющегося от шовинистических взглядов. Об этом выразительно рассказал Г. Кант в романе «Остановка в пути». Герой романа, молоденький солдат гитлеровской армии, оказавшийся в польском плену, учится заново познавать мир и с великим трудом приходит к мысли, пронзившей его, как озарение: его мать может быть похожа на польскую мать! Не менее выразительно обрисовал эту ситуацию В. Семин в «Нагрудном знаке OST»: «Вир алле меншен» — «все мы люди» немецкая формула, осуждающая цели войны и отразившая ее перелом. У русских или, скажем, у французов она не могла появиться, поскольку они никогда не утверждали обратного. Надо представить себе, от какой бездны отталкивался немец и какое расстояние прошел для того, чтобы сказать: все мы люди. Для кого-то это был белый флаг, для других — воскресные рассуждения и лишь для немногих — убеждение».

Однако когда мотив «равенства сторон» появлялся в книгах о восточном фронте второй мировой войны (т. е. советско-германском), он чаще всего означал сознательную фальсификацию, даже если речь идет о «серьезной» литературе, а не об апологетике милитаризма, как в книгах

Ганса Гельмута Кирста или даже реакционно-милитаристском чтиве вроде сочинений какого-нибудь Конзалика.

Рассматривая советскую литературу о Великой Отечественной войне на фоне мирового искусства XX в., мы постоянно будем встречаться с мотивом «равенства сторон» в самых разных его конкретных воплощениях. Советской литературе он не был свойствен, не свойствен и никогда не может быть свойствен.

Яснее всего эта особенность становится видна, если сопоставлять книги советских писателей с произведениями милитаристского толка. В них мы имеем дело как бы с перевернутой ситуацией; мотив «равенства сторон» возникает не потому, что писатель равно отвергает цели, за которые сражаются обе враждующие армии, а потому, что он приемлет войну как таковую, как «состояние мира». Такое понимание войны неизбежно влечет за собой появление специфического героя, солдата по профессии и призванию, человека, нашедшего себя в армии, на войне — не в определенной армии, стоящей на страже интересов того или иного государства, и не в определенной войне, ведущейся за те или иные цели, а в армии и в войне вообще, как таковой. Представление о военной службе в этом случае очищается от политики как явления «наносного», «грязного». Это своеобразный утонченный военный профессионализм, порожденный реакционными войнами XX в. Он стремится развить свою всеобщую систему взглядов, свою идеологию вместо идеологии истинной, которую он демагогически отвергает. По необходимости эта идеология носит характер метафизический, а иногда и просто мистический. Сочинения Э. Юнгера полны слов о непреодолимой притягательной силе опасности, о войне как о «всесильном инстинкте», подобном инстинкту полового. Апофеозом этой философии становится идея «гибели на потерянном посту», т. е. «честной», «бескорыстной» смерти в безнадежном бою. Лишенная какого-либо положительного содержания (кроме содержания отрицательного — бегства от обыденной, серой, «буржуазной» жизни), идея ландскнехта XX в. ищет опору в своеобразном военном варианте декадентской «тяги к смерти» в духе Ницше и Шпенглера.

С такой же неизбежностью в описание войны в книгах Э. Юнгера проникал налет зрелищности, игры — игры кровавой, но все же игры, как и в сословном военном профессионализме, против которого выступал Л. Толстой.

Известна склонность гитлеровцев, как и их сегодняшних последователей, к красивой демагогии «честного солдатства», рассчитанной на пропагандистское воздействие в милитаристском духе. Реакционная западно-германская газета «Дойче зольдатенцайтунг» пыталась представить книгу Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке» «патетическим эпосом о войне вообще», доказывающим якобы, «как мало, в сущности, отличаются друг от друга фронтовики обеих сторон». Эта намеренная фальсификация проводится в ФРГ постоянно<sup>48</sup>.

В военные годы В. Вишневский записывал в дневнике: «Геббельс пишет в последнем номере „Das Reich“, что немцы должны защищать Берлин, как ленинградцы — Ленинград. Это неслыханно!»<sup>49</sup>

Советская литература сознательно утверждает не только нравственное превосходство советского человека над солдатом гитлеровской армии,



но и — это главное — его право на беспощадную борьбу с захватчиками. Здесь основной внутренний нерв этой литературы, средоточие ее философски-нравственной проблематики. «Наука ненависти», как свидетельствует советская литература, была очень нелегкая наука. Воспитанные столетиями народные представления о нравственности, получившие новые социальные измерения в социалистическом обществе, построенные на уважении к жизни, труду, на чувстве солидарности и своего международного долга, так прочно вошли в мышление советских людей, что понадобилась немалая душевная ломка, чтобы этот долг был до конца понят как беспощадная ненависть к захватчикам.

Трудно назвать книгу советского писателя, касающуюся событий Великой Отечественной войны, которая не затрагивала бы эту проблематику. В трактовке ее с ходом времени происходили существенные изменения. Многие произведения первых военных лет выглядят сегодня с этой точки зрения упрощенно прямолинейными, не учитывающими всей сложности конкретных ситуаций, нравственно обедненными, психологически неглубокими. Рядом с чувством ненависти к захватчику, не отменяя, а оттеняя его, с годами чаще стало появляться чувство великодушия к поверженному врагу, человеколюбия в прямом и непосредственном смысле этого слова. Ненависть оказывалась неоднородной, противоречивой гаммой чувств, могущей иметь множество проявлений, часто внутренне трагической. И. Эренбург еще в годы войны писал, что мы «ненавидим немцев и за то, что мы должны их убивать». В. Вишневский в дневниках военных лет описал солдата, у которого семья была погублена немцами и который плакал на улицах Берлина от того, что у него рука не подымалась мстить.

В любом случае для советской литературы ненависть к противнику по ту сторону фронта была не изначально заданным состоянием, а чувством, воспитанным жестокими обстоятельствами, ответным, вынужденным.

Эта сторона советской литературы далеко не всегда встречает понимание на Западе, где ее и раньше, и теперь нередко обвиняли в излишней жестокости к противнику по ту сторону фронта. Между тем диалектика нравственных законов заключается в том, что ненависть к захватчику и насильнику оказывается одним из важнейших выражений глубочайшего гуманизма советской литературы.

Проблематика эта тесно связана с основными линиями развития литературы XX в. Субъективистская мораль экзистенциализма неизбежно приводила к релятивизму нравственных оценок. Идея «несвободы» и палача, и жертвы, их «взаимозаменяемости», вытекающая из философских построений Сартра, уже в первые послевоенные годы широко распространилась в европейской литературе, в дальнейшем став модой. Имеет связь с ней и идущая от психологии наемника мысль о невинности простого солдата, снимающая с него ответственность за исполнение чужих — пусть даже преступных — приказов.

С живучестью этой мысли связано и широкое распространение в современной западноевропейской литературе желания увидеть в солдате (т. е. в военном-профессионале) представителя «честного ремесла», очищенного от правоты или неправоты дела, за которое он сражается. Эта

ложная идея поражает и писателей, которые по самому строю своего мышления и творчества должны были быть далеки от нее.

Реалистическая сила советской литературы проявляется не в последнюю очередь в том, что она никогда не уходила от ясного ответа на вопрос о моральном, идеологическом, политическом содержании войны и поэтому не знает ни в каком виде и не может знать героя, для которого война — привычное дело. Ее героем всегда был человек, гражданин, воспитанный в духе интернационализма. За логикой подчинения приказу в ней всегда стоит логика патриотического чувства.

«Война есть дикая вещь, и мы ненавидим ее, — говорил в 1927 г. А. Луначарский, — мы прибегаем к ней, поскольку вынуждены к этому звериной природой наших врагов». И тут же он добавлял: «Если военная доблесть сочетается с высокой гуманностью — то мы имеем перед собой исключительный тип, обворожительный и сияющий, но в достаточной степени редкий»<sup>50</sup>.

В бесчисленных конкретных ситуациях и конфликтах советская литература неизменно утверждает чистоту рук и незапятнанность совести тех, кто с оружием боролся за правое дело. От книг самого первого периода войны, от «Итальянца» М. Светлова, от «Звезды» Э. Казакевича до произведений последнего времени («Берег» и «Выбор» Ю. Бондарева, «Момент истины» В. Богомолова, «Дожить до рассвета», «Пойти и не вернуться» В. Быкова, «Навеки — девятнадцатилетние» Г. Бакланова, «Капитан дальнего плавания» А. Крона, «Полководец» В. Карпова и т. д.) утверждается эта важнейшая для советского искусства мысль.

Любое сопоставление книг советских писателей с книгами писателей Запада с этой точки зрения ведет нас к старому вопросу о нравственном смысле и правомочности справедливого насилия, вопросу острому и болезненному для европейской литературы и философской мысли. За ним скрывается более широкая проблема — соотношение индивидуума и среды человека и обстоятельств.

Многим книгам о второй мировой войне, появившимся на Западе, свойственна мысль, что подвиг, если он связан с насилием, пусть вынужденным, все же антигуманен в своей основе и разрушает человеческое начало совершившего его. Как бы субъективно ни были искренни исходные предпосылки этой мысли, гуманизм в таких книгах не проверен реальной историей и таит в себе опасность нравственного предательства по отношению к тем, кто отдавал все свои силы, а часто и жизнь во имя будущего.

Нравственная истина, как и любая другая истина, всегда конкретна. Герой повести В. Кондратьева «Сашка» — и в этом он не отличается от героев других книг советских писателей о Великой Отечественной войне независимо от того, где и когда они родились, где и как учились, где в каком звании воюют, — образ насквозь земной. Невозможно представить себе его рассуждения о войне как о проявлении высших, непознаваемых сил — будь то божественное провидение, биологическая предопределенность или некая таинственная непознаваемость, «судьба». Ситуация «Чумы» А. Камю — неборимая и неустраимаемая болезнь (фашизм, война и т. д.), неизвестно откуда пришедшая и неизвестно почему ушедшая, — невозможна в советской литературе. До конца сведенная на зем-

лю реальных человеческих отношений трагедия и есть истинная трагедия в искусстве нашего времени, ибо всю тяжесть ее осознания и преодоления человеку приходится брать на себя. Она же открывает путь для изображения подлинного героизма, подвига.

Подвиг — это точка, в которой фокусируются основные характеристики литературы о Великой Отечественной войне, в нем с наибольшей полнотой выражается ее новаторство, ее гуманизм.

Подвиг — атрибут только справедливой войны. Это понятие не просто личностное, по-прежде всего социальное, поскольку оно включает в себя идею, идеал. Называя тот или иной поступок подвигом, мы освящаем высшим признанием мысль об активном действии во имя добра, о способности человеческой личности воздействовать на обстоятельства, творить историю. Л. Леонов назвал подвиг «пренебрежением собой ради величайшей цели». Сознательность эта может быть, так сказать, «неосознанной», т. е. героическое действие может проявляться спонтанно, неожиданно для окружающих и даже для самого героя, но в любом случае за этим действием стоят вся его предыдущая жизнь, общество, воспитавшее его, традиции, воспринятые им, т. е. вся совокупность объективных и субъективных факторов, сформировавших человека так, что в критическое мгновение он действовал как герой<sup>51</sup>.

Литература о Великой Отечественной войне подтверждает этот вывод тысячекратно, на бесчисленных конкретных ситуациях; он не умозрительен и не «декретирован сверху», как не раз утверждали наши идеологические противники за рубежом. Он представляет собой результат художественного исследования, познания искусством массового героизма советских людей.

Понятие подвига не адекватно храбрости, смелости и т. д., которые в большей мере относятся к сфере биологического в человеке; они тоже



**О. Г. Верейский.**  
**Василий Теркин**

воспитываются социально, но не включают в себя как важнейшую составную часть гуманистический смысл действия и «пренебрежения собой». Храбрость может быть бесчеловечной (как у Чубатова в «Тихом Доне» М. Шолохова или у героев «Нагих и мертвых» Н. Мейлера), подвиг — нет; храбрость может быть связана с презрением к «плебсу» (как у Ливена в романе А. Зегерс «Мертвые остаются молодыми» или у героев книг Э. Юнгера), подвиг — нет; храбрость может быть направлена на защиту себя и своего личного мира (как у героев «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя или «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка), подвиг — нет, и т. д.

Д. С. Лихачев пишет, что слово «подвиг» с трудом поддается переводу, поскольку в других языках нет полного соответствия этому понятию. Можно перенести это наблюдение над «лучшим русским словом»<sup>52</sup> на воинский подвиг и его изображение в искусстве. Литература о Великой Отечественной войне в понимании подвига выступает как преемница реалистической русской литературы, передовой русской общественной мысли, она опирается на вековые традиции народных представлений о добре и зле, в которых заступники за сырых и гонимых, победители врагов, защитники родного дома всегда были героями, богатырями.

Советская литература о Великой Отечественной войне в громадной степени расширила понимание подвига, раздвинув пределы, которые он охватывает в мировом искусстве. При этом, утверждая богатство человеческой личности, способной на подвиг, она показывает — с ходом времени все увереннее, — что проявления его могут быть бесконечно разнообразными.

В сопоставлении с творчеством зарубежных писателей с особой ясностью выступает то обстоятельство, что историю советской литературы о Великой Отечественной войне следует рассматривать прежде всего как историю поисков новых возможностей для все более глубокого познания народного подвига в защиту социалистического отечества.

На Западе с годами стали появляться комедийные произведения об антигитлеровской войне — будь то легковесные, пусть даже талантливые, поделки вроде кинофильма «Бабетта идет на войну» или гротесково-трагические романы, где герои бьются в замкнутом кругу зла, вроде «Пункта 22» Д. Хеллера (мир подобных книг точно определяет формула безысходности, употребленная в свое время Маяковским в поэме «Война и мир»: «Белкой скрутишься у смеха в колесе»). Ничего подобного нельзя и представить себе в советской литературе. Для нее долго, может быть, никогда не пройдет ощущение смертельной серьезности схватки с фашизмом, в которой решалось существование социалистической родины, само существование народное. Более того, с годами колорит книг о Великой Отечественной войне становится суровее, трагичнее.

У этого очевидного обстоятельства есть и эмоциональное объяснение: с годами боль потерь, если брать народные масштабы, не только не ослабевает, но становится острее, а если она когда минет, то не бесследно, а войдет в состав народной души, формирующейся в ходе исторического опыта. В «Усыятских шлемоносцах» Е. Носова говорится: «По пальцу вдарь — и то не сразу больно, а сперва лишь удивительно». Эта книга, хотя в ней война как бы еще и не началась, свидетельствует об углуб-

лении в советской литературе взгляда на войну как на народную трагедию.

Возвращаясь памятью к тому времени, многие писатели сегодня чаще, чем раньше, стремятся создавать произведения, в которых, «казалось, вся война была сейчас здесь» (как сказано у В. Астафьева в «Пастухе и пастушке»). Этой мыслью пронизаны и документальные книги последних лет о военном времени: «Я из огненной деревни» А. Адамовича, Я. Брыля, В. Колесника, «Блокадная книга» А. Адамовича и Д. Гранина, «У войны не женское лицо» С. Алексиевич.

Суровость этих книг, их подчеркнутая, сконцентрированная трагичность не имеют ничего общего (хотя и бывает похожа по внешним проявлениям) с «жесткой» манерой письма, характерной для многих книг о второй мировой войне, появившихся на Западе, будь то «Возмездие» Г. Ледига, «Преданные сыновья» М. Хорбаха или «Дороги Фландрии» К. Симопа. Реалистическая сущность, как и антивоенная направленность, таких книг весьма условна прежде всего потому, что, нагромождая непереносимые ужасы и не объясняя характера происхождения войн, они внушают лишь чувство безысходности, подводят к мысли, что на современной войне человеку остается только по-звериному бороться за свою жизнь.

В книгах советских писателей о Великой Отечественной войне трагизм, свидетельствуя о бесчеловечии, противостественности войны, в то же время служит выявлению героизма советского человека и не отделим от стремления понять и запечатлеть героический характер как можно полнее, показать народный подвиг как можно правдивее, ибо «героизм,— по словам А. Чаковского,— меркнет и во мраке ночи, и в розовом свете буколики»<sup>53</sup>.

Особый аспект сопоставительного исследования представляет собой анализ советской литературы о Великой Отечественной войне вместе с произведениями писателей социалистических стран Европы. Как уже отмечалось, здесь обнаруживается глубокая, крепнущая с годами общность. Для литературы этих стран прошедшая война была первой и остается сегодня главной темой. Тенденции развития, объединившие судьбы народов этих стран и их литератур, оказались общими. С годами война и ее трагедии во все большей мере стали восприниматься через призму исторических перемен, революционных по смыслу, которые происходили в этих странах и непосредственные истоки которых лежат в антигитлеровском Сопротивлении. Югославский писатель М. Лалич говорил прямо о себе и других писателях Югославии: «Бранко Чопич, Эрих Кюш, Добрица Чосич, Скендер Куленович, Антоние Исакович, а также и я расширили рамки военной тематики, и собственно военные события у нас оттеснились революционной борьбой»<sup>54</sup>. Эти слова в той или иной мере можно отнести к литературе всех социалистических стран Европы.

Родственность видна в понимании общественного, исторического значения войны не просто как столкновения вооруженных армий, но и как противоборства социальных систем, государственных устройств, идеологий. Венгерский писатель И. Шимон говорил: «Для меня вторая мировая война не является серией сюжетов волнующих сражений, бога-

тых коллизий; война для меня — становление нового мировоззрения, возможность через творчество выразить мысли, которые могут содействовать моральному очищению... Это я понял, читая «Судьбу человека» Шолохова, если ограничиться одним конкретным именем и произведением»<sup>55</sup>. Подымаясь до высоких философских обобщений, литература стран социалистического содружества, как и советская литература, видит смысл войны в победе социализма над идеологией фашистского мракобесия. Название последнего тома трилогии М. Пуймановой, вышедшей в 1952 г., «Жизнь против смерти» содержало в себе идею, выраженную еще в годы войны Л. Леоновым в повести «Взятие Великошумска», где война была увидана как столкновение Жизни и Смерти, как бой за будущее человечества.

Общее видно и в характере выдвинутого этой литературой героя, человека мирных устремлений, вынужденного взять оружие для защиты своей свободы, своей родины, своих близких. В. Жукровский говорил в 1975 г. по поводу книг польских писателей о второй мировой войне: «Главное, что стремятся выявить авторы всех этих произведений, — идейная убежденность людей, сражавшихся с фашизмом, которая была залогом победы и последующей мирной жизни... Как и Андрей Соколов, герой наших книг, действие которых происходит во время войны и в годы строительства основ социалистической Польши, никогда не был кадровым военным, — это рабочий, крестьянин, интеллигент, вынужденный надеть мундир, потому что войну нам навязали, потому что на нашу страну напал агрессор, потому что у нас отняли свободу. Борьба с фашизмом была тяжким трудом, долгом, необходимостью, и люди включались в нее только ради того, чтобы выжить и вернуть свободу поработенным соотечественникам, и еще для того, чтобы освободить мир от заразы гитлеризма, уничтожить грозящую всем народам опасность и утвердить на земле мир»<sup>56</sup>.

Общность можно найти и в сфере движения жанров — преимущественное положение широкоохватных замыслов сменилось в 60-е годы подчеркнутым вниманием к малым прозаическим формам, сосредоточенным на исследовании внутреннего мира героя, его психологии. Это не отменяло присущего литературе социалистического мира стремления к широте изображения народной жизни, проявлявшегося по-разному на всех этапах развития, но определяло жанровое многообразие эпики: и сложно построенные личные «монологи», скрывающие за формой рассказа от первого лица повествование о народных судьбах, и циклизация рассказов, и многотомные исторические хроники и т. д.

Близко к процессам, шедшим в советской литературе, и возрастание с годами трагедийности книг о войне. И в данном случае речь идет не о жесткой манере письма, речь идет о новой мере изображения тяжести психологической, нравственной.

Путь В. Минача от его ранней книги «Смерть ходит по горам» до трилогии «Поколение», путь М. Лалича от «Свадьбы» до «Лелейской горы» и «Облавы», появление в 60—70-е годы «Порохового букваря» И. Радичкова в болгарской литературе, трилогии «Мастера», «Герань», «Вильма» В. Шикулы в литературе Чехословакии и т. д. — все это приме-

ры, доказывающие, что сгущение трагизма военного повествования в реалистическом искусстве не мешает верному изображению человеческого характера, а, наоборот, появляется как следствие более полного и глубокого познания жизни, творчески более смелого ее воплощения.

Недавние годы принесли подтверждение этой общей истины и в литературе ГДР, хотя и в специфическом аспекте — через обострение чувства исторической вины и ответственности. Повесть М. В. Шульца «Солдат и женщина» написана сжато, с обнажением внутренней боли в отличие от романа «Мы не пыль на ветру», где эта боль была «зажата» логикой философских и нравственных выводов. В романе господствовала ищущая мысль; в повести — смятенное чувство. Этот сдвиг в манере письма произошел, как отмечала критика, не без влияния советской литературы. Действительно, Шульц стремится, как и Астафьев в «Пастухе и пастушке», писать так, словно «вся война была сейчас здесь».

Обостренность чувства вины и ответственности можно обнаружить и в других произведениях писателей ГДР последних лет. Выше упоминался в этой связи роман Г. Канта «Остановка в пути». Этот роман оказался подлинно новым словом в литературе ГДР благодаря новому повороту писательской мысли. Кант исследует даже не сознание героя, а его нравственное чувство. Поэтому он делает героя своей книги предельно наивным, а обстоятельства предельно злыми и предоставляет ему самому, в одиночку, находить свой путь. Парадоксальная — только на первый взгляд — мысль Канта заключается в том, что, по его мнению, истинные изменения в людях — а не поверхностные перемены — происходят лишь в том случае, если перед нами сильный и цельный характер. Только убедившись, что герой сохранил в себе цельность натуры, Кант приоткрывает перед ним возможность будущего.

Вопрос о будущем играет важнейшую роль в характере книг о войнах, их поэтике. Этот вопрос очень не прост, ибо связан с представлениями писателя о ходе и смысле истории.

С этой точки зрения эпилог «Войны и мира» уже сам по себе представляет собой гениальное открытие Толстого-художника. Сводя воедино основные сюжетные линии эпопеи, Л. Толстой рядом с устойчивым «миром» нашедших друг друга Наташи и Пьера, рядом со счастливой семьей, родившейся из тревог и бурь 1812 г., рисует готовую вспыхнуть новую, совсем иную войну (спор Николая Ростова и Пьера Безухова). Николенька Болконский видит страшный сон, в котором движутся косые нити (а не круглые капли, знак гармонии и согласия), а родной дядя, Николай Ростов, встает перед ним, чтобы убить его, не дать ему «свершить свой подвиг». Этот резкий поворот сюжета на самых последних страницах эпопеи заставляет нас заново продумать весь ход событий Отечественной войны 1812 г. под знаком скорого восстания декабристов. История движется дальше своими путями<sup>57</sup>.

Взгляд на книги о войнах с точки зрения их проекции в будущее (т. е. проверка их на историзм) весьма наглядно выявляет особенности писательского замысла. Бросается в глаза, например, безысходная замкнутость книг писателей «потерянного поколения». «Смерть героя» Р. Олдингтона и кончается смертью героя этой книги, и смерть эта символич-



на. «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка также кончается смертью героя, на лице которого застыло спокойное выражение, словно он был доволен своей судьбой. Война убила все надежды, будущего для него уже не было и нет.

На последней странице «Огня» А. Барбюса, книги, созданной на десятилетие раньше романа Ремарка, возникала полоска зари — это первый намек, залог возрождения, которого еще нелегко достичь.

Подавляющее большинство книг о второй мировой войне, созданных в европейских странах социалистического содружества, открыто в будущее, многие из них непосредственно, в сюжетном построении связывают день нынешний и день минувший, вводят нас в послевоенное время, в новый период жизни своих народов. Это справедливо и для «Табака» Д. Димова, и для трилогии В. Минача «Поколение», и для романа «Дерево дает плоды» Т. Голуя и множества других произведений. Можно назвать здесь и «Хвалу и славу» Я. Ивашкевича, и «Приключения мыслящего человека» М. Домбровской. В обоих этих великих творениях современной польской литературы готовность принять социальные перемены связана с мыслью об обретении родины в итоге нравственных поисков в годы войны и суровой проверки человека испытаниями в годы антигитлеровской борьбы и Сопротивления.

**Гедиминас Йокубонис. Мать.** — Памятник жертвам фашизма близ деревни Пирчюпис.



Нельзя не вспомнить, что и «Репортаж с петлей на шее» Ю. Фучика весь пронизан мыслью о будущем.

Советская литература о Великой Отечественной войне по самой своей сути открыта в будущее, в завтрашний день, о каких бы трагических событиях в ней ни шла речь. У Твардовского в победе уверен даже павший («Я убит подо Ржевом»). В «Судьбе человека» Шолохова через безмерные страдания героя пробивается упрямая мысль не только о возможности, но и о неизбежности поступательного движения жизни. К. Симонов всегда видел войну как часть общего процесса. Он завершил свою трилогию продолжающимся победным движением Советской Армии. Разъясняя, почему он отказался от мысли закончить свое повествование о войне победой в Берлине (или даже победой над Японией согласно предварительному плану), К. Симонов писал: «Как можно было ставить точку на последнем дне войны, если уже завтра на повестке дня должен был оказаться вопрос о комендатурах, об оккупационных войсках, об изменении общественного строя и так далее? Весь этот клубок проблем в 1945 г. еще было невозможно распутать. Взявшись за нить, ее следовало бы потянуть и дальше»<sup>58</sup>.

Куда сложнее отношения с будущим у авторов книг о второй мировой войне, вышедших в США. Для героя «Бойни номер пять» К. Воннегута будущее существует лишь в виде ирреальной планеты Тральфамадор; для героев-фронтовиков «Только позови» Д. Джонса, романа, завершающего его военную трилогию, будущего нет — они все по разным причинам, но одинаково закономерно гибнут, ибо в послевоенной Америке им не находится места.

Современное искусство Запада, как правило, не может совместить высокую мечту о гармоническом будущем и всеобщем мире, необходимость которого ощущается сегодня острее, чем когда-либо, с утверждением гуманности активного действия во имя независимости и социальных завоеваний, во имя идеалов справедливости и свободы, и в недоумении и ужасе останавливается перед этим противоречием. Однако это противоречие реально, оно может быть снято только ходом истории. Благодаря глубокому осмыслению нравственных проблем справедливой войны как войны всенародной советская литература имеет возможность показать человека не отчаявшимся перед лицом противоречий нашего века, но вышедшим из испытаний войны духовно и нравственно обогащенным. Здесь заложено родство советской литературы с литературой, возникшей в странах социализма, как и с творчеством передовых писателей Запада, обращающихся ко второй мировой войне и Сопротивлению. Это искусство трагично, ибо такой была действительность войны, но оно не несет в себе пессимизма, ибо утверждает победу добра над злом, неодолимость движения человечества по пути социального прогресса. Она вносит в мировое искусство мощный заряд героики и веры в человека.

\* \* \*

Вторая мировая война как материал искусства постоянно сопротивляется методам академического его изучения. Война еще слишком близка нам, несмотря на пройденные годы; она еще не ушла в прошлое, еще

представляет собой живую, хватающую за сердце часть нашей жизни — идет ли речь о безмерных жертвах, страдании, горе, которые пришлось пережить народам, идет ли речь о стойкости, мужестве духа, великом массовом героизме на пути к победе.

Есть и другая причина того, что литература о второй мировой войне не теряет своей жгучей актуальности. Это напряженность в современном мире, рост милитаризма, гонка ядерного вооружения, угроза новой мировой войны. Как и «межвоенное двадцатилетие», годы после второй мировой войны трудно назвать в полном смысле слова мирным временем. Через все четыре послевоенные десятилетия потянулась цепочка «малых» военных авантур и «грязных» войн; «локальные» военные пожары в Азии, в Африке, на Ближнем Востоке, в Центральной и Латинской Америке унесли миллионы жизней. Общественное устройство буржуазного общества позволяет политикам, стоящим у власти, вести преступную игру, направленную на развязывание военных конфликтов, несмотря на страх и ненависть, протест и возмущение, которые война вызывает в народных массах. После Хиросимы и Нагасаки, речи Черчилля в Фултоне 1946 г., направленной на полный пересмотр итогов войны и «вытеснение» социалистических государств с арены политической жизни, начался новый этап империалистической политики, главенствующую роль в которой стали играть США, все больше превращаясь в мирового жандарма, душителя свободолюбивых движений во всем мире. Военно-промышленный комплекс США, объединивший самую реакционную, империалистическую буржуазию нашего времени с безумными вояками-политиками, готов превратить в реальность угрозу атомной войны.

Сегодня по-прежнему актуальны ленинские слова, обращенные к писателям Запада, о необходимости 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»<sup>59</sup>.

Угроза тотального уничтожения человечества существенно меняет акценты в отношении к войнам, делает восприятие их острее, тревожнее. В то же время высказывается порой мнение, что у будущей мировой войны, если предположить, что она разразится, не будет не только победителей и побежденных, но не будет тем самым и виновников. Но войны не стихийное бедствие, они возникают не «вдруг», их готовят и развязывают. Даже у глобальной катастрофы будут свои конкретные виновники и свой человеческий механизм, приведший ее в движение. Если на минуту представить себе, что литература потеряла интерес к человеческому механизму грозящей в будущем войны, то она должна потерять живой интерес и к войне прошедшей, поскольку он приобретает тогда чисто архивный характер.

Дело в народной памяти, обращенной из прошлого в будущее.

Подымающееся сейчас во всем мире массовое движение против угрозы новой войны захватывает и мировую литературу. У этого движения есть давние традиции. Еще в 1849 г., открывая конгресс «друзей мира», Гюго говорил, что «придет день, когда пушки будут показывать в музеях, как показывают сейчас орудия пыток». Мопассан привел эти слова в своей книге «На воде», прокомментировав их следующим образом:



**Б. Иогансон.**  
**Салют**

«Тщетный гнев, проклятия поэта. Война в большем почете, чем когда-либо». Тем не менее Мопассан включил в эту книгу ставшие знаменитыми антивоенные рассуждения, где он, говоря о франко-прусской войне, равно осуждал и Мольтке, и Наполеона III, объявлял войны дикостью, военную касту — «бичом нашего мира», призывал предавать суду правительства, начавшие военные действия. Антивоенные конгрессы начала XX в. горячо поддержал Толстой, чья жизнь и деятельность в эти годы отмечены мощным антимилитаристским пафосом. Толстой собирался присутствовать на антивоенном конгрессе в Стокгольме 1909 г. и выступить там с речью, рассчитывая на то, что его проповеднический голос будет услышан народами. «Говорить о мире и проповедовать его в нашем мире,— писал он,— все равно, что говорить о трезвости и проповедовать ее в трактире или в винной лавке»<sup>60</sup>. Широкий отклик имел Базельский конгресс 1912 г., который был описан Арагоном в романе «Базельские колокола», вышедшем в то время, когда начиналось движение деятелей культуры против войны и фашизма; у истоков этого движения стояли Горький, Роллан, Генрих Манн. Если в речах на антивоенных конгрессах начала века многое кажется сейчас наивным, устаревшим по аргументации, то конгрессы 30-х годов — Амстердамский (1932), Парижский (1935), Мадридский (1937) — полны и сегодня действенной силы<sup>61</sup>. Антивоенное движение того времени опиралось на существование Советского Союза, на мощное развитие борьбы за Народный фронт, на массовый антифашистский протест.

Голос писателей, голос деятелей культуры, вся огромная антифашистская литература не смогли предотвратить две мировые войны. В наши дни раздаются иногда скептические голоса, напоминающие об этом перед лицом угрозы третьей мировой войны. Писатели по-новому начинают задумываться над силой слова, его возможностями. Конечно, бумага сама по себе не может остановить пулю, писательское слово не может остановить войну, но оно может укрепить в своей правоте тех, кто борется против войны, умножить их ряды, прибавить им силы. Мир был бы иным, не будь у искусства наших дней мощного антивоенного, гуманистического потенциала.

Т. Адорно принадлежит мысль о том, что после Освенцима уже нельзя заниматься литературой. Автор «Негативной диалектики» увидел в зверствах фашистских палачей, лежащих за пределами нормального мышления, свидетельство не просто крушения человеческой цивилизации, но и всех попыток спасти ее в будущем: «Всей культуре вместе с настойчивой критикой ее после Освенцима место на свалке»<sup>62</sup>.

Нет ложной идеи, которая не имела бы основания (ложно истолкованного) в реальной жизни. Относится это и к словам Адорно. Фашизм — это настолько чудовищное порождение XX в., его зверства так невероятны, что просто не умещаются в человеческой психике. Сегодня орудия пыток показывают, как и предсказывал Гюго, в музеях, однако не только средневековой, но и современной истории. От ставших известными фактов преступлений против человечности, совершенных по приказу гитлеровцев, как и от немыслимых страданий жертв войны и террора, перехватывает дыхание. Эта мысль встречается не только в отчетах о Нюрнбергском процессе главных военных преступников; она не раз возникала в искусстве. М. Пуйманова писала в романе «Жизнь против смерти», вышедшем в 1952 г.: «Мы не будем описывать зверства, которые позволяли себе животные, спущенные с цепи в нацистских джунглях, — они неопишуты, не станем измерять колодцы пролитой мучениками крови. Ведь мы не измерили бы и не подсчитали бы всех страданий, мы утонули бы в слезах». А. Адамович, рассказывая о работе над «Хатынской повестью», сопоставлял ее с более поздней документальной книгой «Я из огненной деревни», над которой он работал вместе с Я. Брылем и В. Колесником: «Я говорил и сейчас считаю, что если бы раньше прослушал все рассказы, которые составили книгу «Я из огненной деревни», т. е. до написания «Хатынской повести», делать «литературу» об этом не смог бы, не осмелился... Впору вообще было усомниться в ее возможностях — в способности литератора это поднять, такое вместить, выразить»<sup>63</sup>.

Но подлинная литература приходила к выводам, противоположным тем, к которым пришел Адорно в соответствии со своими внеисторическими и внеклассовыми, абстрактными представлениями о природе человека. Не отказываться от завоеваний культуры, а усилить ее действенность, не отбрасывать искусство, а искать новые возможности, постигать и воплощать жизнь, исследовать причины и следствия человеческих поступков, двинуть культуру в бой за гуманизацию жизни, «очеловечивание человека», за будущее.

Генрих Манн говорил когда-то: «Книги требуют действий». Недаром гитлеровцы, придя к власти, начали с того, что сожгли негодные им книги. Чем больше, шире, глубже ведет современная литература художественное исследование правды о прошедшей войне, тем больше она помогает остановить тех, кто готовит войну новую. Реализм в искусстве оказывается тесно связанным с борьбой против угрозы новой войны, союзником в этой борьбе, носящей широкий демократический, народный характер. Пути реалистического творчества в наше время, как показывает литературный процесс, тесно связаны с овладением искусством огромным, неисчерпаемым жизненным материалом второй мировой войны, с проникновением в глубины внутреннего мира человека, столкнувшегося с ней. Именно поэтому военная тематика, продолжая быть ареной идейно-эстетического противоборства, столкновения и борьбы разных течений в искусстве, в своих высших достижениях много способствовала укреплению позиций реализма во второй половине XX в.

Опыт мировой литературы последних десятилетий подтверждает это.

### Примечания

- <sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 9, с. 154.
- <sup>2</sup> Федин К. А. Собр. соч.: В 10-ти т. М., 1974, т. 10, с. 168.
- <sup>3</sup> См.: Бялик Б. А. Подвиг советской литературы.— В кн.: Бялик Б. А. Подвиг литературы. М., 1973.
- <sup>4</sup> Тихонов Н. С. Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1973, т. 7, с. 11.
- <sup>5</sup> Эренбург И. Г. Собр. соч.: В 9-ти т. М., 1966, с. 221. Об отражении в литературе испанских событий 1936—1939 гг. см.: Юрьева Л. М. Национально-освободительная война в Испании и мировая литература. М., 1973.
- <sup>6</sup> См.: Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945. М., 1973.
- <sup>7</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 34, с. 363.
- <sup>8</sup> Залуский З. Пропуск в историю. М., 1967, с. 10.
- <sup>9</sup> Библиография работ, посвященных литературе о Великой Отечественной войне (текущая критика, обзоры, полемика, литературоведческие статьи и книги, монографии об отдельных авторах, писательские высказывания, диалоги, воспоминания и т. д.), очень велика и с трудом обозрима. Среди книг, непосредственно посвященных этой теме, см., в частности: Живая память поколений. М., 1965; Литература великого подвига: Великая Отечественная война в литературе (вып. 1—1970; вып. 2—1975; вып. 3—1983); Великая Отечественная война в современной литературе. М., 1983; Армия и литература (вып. 1—1971; вып. 2—1978); Оружием слова. М., 1978; Абрамов А. М. Лирика и эпос Великой Отечественной войны. М., 1975; Адамович А. М. О современной военной прозе. М., 1981; Бочаров А. Г. Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне. М., 1978; Иванова Л. В. Современная советская проза о Великой Отечественной войне. М., 1979; Коган А. Г. Перечитывая войну. М., 1975; Он же. Стихи и судьбы: Фронтовая тема в советской поэзии. М., 1977; Лазарев Л. И. Это наша судьба: Заметки о литературе, посвященной Великой Отечественной войне. М., 1983; Ломидзе Г. И. Нравственные истоки подвига. М., 1975; Павловский А. И. Русская советская поэзия в годы Великой Отечественной войны. Л., 1967; Плоткин Л. И. Литература и война: Великая Отечественная война в русской советской прозе. Л., 1967; Тонер П. М. Ради жизни на земле: Война и литература. Традиции. Решения. Герои. М., 1975; см. также: Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны: Литературное наследство, т. 78 (в двух книгах). М., 1966.
- <sup>10</sup> Отрицается, естественно, в этом случае и понятие Великой Отечественной войны советского народа, а советско-германский фронт, основной фронт всей второй мировой войны, именуется, как правило, «немецко-русской

- компанией». См. подробнее в кн.: *Борщук В. И.* Поле битвы идей. М., 1983.
- 11 *Verteidigung der Menschheit.* Berlin, 1975, с. 48.
  - 12 *Симонов К. М.* Собр. соч.: В 6-ти т. М., 1966, т. 1, с. 5.
  - 13 Литературная газета, 1974, 26 июня.
  - 14 *Бакланов Г. Я.* Загадка простоты. М., 1984, с. 207.
  - 15 Вопросы литературы, 1975, № 5, с. 15.
  - 16 Литературная Россия, 1975, 21 марта.
  - 17 *Гей Н. К.* Мир, человек и позиция писателя.— В кн.: *Изображение человека. М., 1972, с. 216; см. также: Хватов А. И.* На страже века. М., 1975, с. 290 и след.
  - 18 *Эренбург И. Г.* Война: апрель 1943 — март 1944. М., 1944, с. 257.
  - 19 *Шолохов М. А.* Полн. собр. соч.: В 8-ми т. М., 1960, т. 8, с. 296.
  - 20 «Нужно было бы отображать все широко, со всеми противоречиями и житейскими странностями, но военное время требует от нас некоторых „поправок“. Злившись подчас на редакторов, но с этой точки зрения они иногда бывают правы» (*Вишневский В. В.* Собр. соч.: В 5-ти т. М., 1958, т. 4, с. 81).
  - 21 Цит. по сб.: *Живая память поколений. М., 1965, с. 16, 17.*
  - 22 Из рабочих записей А. Фадеева к заключительному докладу на совещании редакторов фронтовых и армейских газет в июле 1943 г. См.: *Советские писатели на фронтах Великой Отечественной войны. М., 1966, кн. 1, с. 313.*
  - 23 *Фадеев А. А.* Собр. соч.: В 7-ми т. М., т. 5, с. 384.
  - 24 См.: *Наркирьер Ф. С.* Литература антифашистского Сопротивления.— В кн.: *Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945. М., 1972.*
  - 25 *Фадеев А. А.* Письма, 1916—1966. М., 1967, с. 285.
  - 26 *Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма. М., 1973, с. 323.
  - 27 См.: *Старцев А. И.* В студии умершего мастера.— В кн.: *Старцев А. От Уитмена до Хемингуэя. М., 1972.*
  - 28 См.: *Waldmeir J. J.* American Novels of the Second World War. The Hague; Paris, 1971.
  - 29 *New Yorker*, 1948, 23 окт.
  - 30 В полемике вокруг новых произведений о Великой Отечественной войне, появившихся на рубеже 50—60-х годов, приняли участие многие писатели и критики. Отзвуки ее слышны в
- ряде публикаций вплоть до настоящего времени. См. об этом, в частности, в кн.: *Бочаров А. Г.* Человек и война: Идеи социалистического гуманизма в послевоенной прозе о войне, с. 405 и след.; *Тонер П. М.* Ради жизни на земле: Литература и война. Традиции. Решения. Герои, с. 431 и след.
- 31 О западногерманской реваншистской литературе см. соответствующие главы в «Истории литературы ФРГ» (М., 1981), а также в кн.: *Фрадкин И. М.* Реставраторы орла и свастики. М., 1971.
  - 32 Литературная газета, 1970, 13 мая.
  - 33 Слова А. А. Ананьева. См.: *Вопросы литературы*, 1965, № 5, с. 14.
  - 34 Литературная газета, 1967, 22 февраля.
  - 35 *Чаковский А. Б.* Документ, вымысел, образ.— *Вопросы литературы*, 1978, № 8, с. 141.
  - 36 Там же, с. 131.
  - 37 Литературная Россия, 1965, 8 января.
  - 38 *Комсомольская правда*, 1975, 3 октября.
  - 39 См.: *Кургинян М. С.* Концепция человека в советской и прогрессивной зарубежной прозе: (Проблема памяти).— В кн.: *Великая Отечественная война в современной литературе. М., 1982.*
  - 40 *Адамович А. М., Гранин Д. С.* Блокадная книга. М., 1982, с. 429.
  - 41 *Знамя*, 1944, № 3, с. 130.
  - 42 Слова К. Федина. См.: *Знамя*, 1965, № 8, с. 201.
  - 43 Литературная газета, 1950, 18 апреля.
  - 44 *Вопросы литературы*, 1973, № 1, с. 162.
  - 45 *Фадеев А. А.* Собр. соч.: В 7-ми т. М., 1971, т. 7, с. 149.
  - 46 *Шолохов М. А.* Слово о родине. М., 1980, с. 361.
  - 47 Это сюжетное построение восходит, очевидно, к фольклорному мотиву «трех богатырей», «трех братьев» и т. п.
  - 48 См. подробнее в кн.: *Тонер П. М.* Ради жизни на земле: Литература и война. Традиции. Решения. Герои, с. 486 и след.; см. также: *Борщук В.* Поле битвы идей.
  - 49 *Вишневский В. В.* Собр. соч., т. 4, с. 643.
  - 50 *Луначарский А. В.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1964, т. 8, с. 338.
  - 51 См. об этом в кн.: *Ломидзе Г. И.* Нравственные истоки подвига. М., 1975; *Иванова Н. В.* Современная советская проза о Великой Отечественной войне. М., 1979.
  - 52 Из письма Н. Рериха, приведенного

- Д. С. Лихачевым. См.: *Лихачев Д. С.* Заметки о русском. М., 1981, с. 10.
- <sup>53</sup> Вопросы литературы, 1975, № 5, с. 79.
- <sup>54</sup> См.: Действительность: искусство и традиции. Литературно-художественная критика в СФРЮ. М., 1980, с. 323.
- <sup>55</sup> Новый мир, 1973, № 2, с. 166.
- <sup>56</sup> См.: Вопросы литературы, 1975, № 12, с. 143.
- <sup>57</sup> Эпилог «Войны и мира» в том виде, в каком мы его знаем, появился на поздней стадии работы Л. Толстого над эпопеей. Первоначально она кончалась счастливыми свадьбами Николая Ростова с Марией Болконской и Пьера Безухова с Наташей Ростовой. Повествование завершалось, сюжетные линии исчерпывали себя (см.: Литературное наследство, т. 94. Первая завершенная редакция романа «Война и мир». Подготовка к печати и вступительная статья Э. Е. Зайденшнур. М., 1983). В. Шкловский справедливо пишет, что в окончательном тексте «роман Толстого „Война и мир“ не имеет конца. У него нет крыши с коньком, которая прикрывала бы счастливые семьи. Роман к эпилогу расширяется, чтобы подняться вверх — к предвиденному будущему» (*Шкловский В. Б.* По следам Льва Толстого. — *Новый мир*, 1984, № 5, с. 249).
- <sup>58</sup> Из беседы К. Симонова с Н. Тун. См.: *Sinn und Form*, 1972, N 1, S. 81.
- <sup>59</sup> *Ленин В. И.* Полн. собр. соч., т. 45, с. 299.
- <sup>60</sup> *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч. (юбилейное), т. 81, с. 229.
- <sup>61</sup> См. об этом: *Книпович Е. Д.* Высокая традиция. — В кн.: *Книпович Е. Д.* Жизнь и память. М., 1983; *Могылева Т. Л.* От предостережения к исследованию: Антифашистский роман вчера и сегодня. — *Литературное обозрение*, 1979, № 5.
- <sup>62</sup> *Adorno Th. W.* Negative Dialektik. Fr. a. M., 1966, S. 357.
- <sup>63</sup> *Адамович А. М.* Хатынская повесть. О войне и мире: Повесть, публицистика. М., 1982, с. 297.

# Уроки войны и восстания

Чехословацкая проза о второй мировой войне  
и движении антифашистского Сопротивления

С. И. БЭЛЗА

**К**ниги, посвященные проблематике второй мировой войны и движения антифашистского Сопротивления, существенно обогатили чешскую и словацкую литературы как в области разработки идейно-философских, нравственных вопросов, так и в эстетическом отношении, способствовали развитию принципов социалистического реализма, раскрытию его богатейших возможностей; они содействовали также сближению и взаимному обогащению этих литератур, образованию качественно новых отношений между ними — чехословацкого литературного контекста — и формированию нового единства — чехословацкой социалистической литературы<sup>1</sup>.

Жертвой гитлеровской агрессии Чехословакия стала еще до начала второй мировой войны. Преданная своими западными союзниками в Мюнхене в сентябре 1938 г., в марте следующего года республика потеряла независимость: на ее территории были образованы германский «протекторат Богемия и Моравия» и марионеточное клерофашистское «Словацкое государство».

В насильственно расколотой стране росло и крепло общее для истинных чешских и словацких патриотов чувство — ненависть к фашизму и развязанной им войне. Широилось движение Сопротивления, и освободительная, антифашистская борьба тесно переплеталась с возглавлявшейся коммунистами борьбой за революционное преобразование общества. Особый размах приобрела эта борьба после вступления в войну Советского Союза. Ее кульминационными моментами стали Национальное восстание 1944 г. в Словакии и вспыхнувшее в мае 1945 г. Пражское восстание в Чехии.

Для народов Чехословакии война стала поворотным этапом национальной истории, поэтому литература в течение вот уже четырех десятилетий стремится как можно полнее отразить и всесторонне осмыслить столь важное событие эпохи, воскрешая трагизм и героизм минувших дней, постоянно открывая в недавнем прошлом все новые аспекты, весьма важные для дня нынешнего.

Рассмотрение чехословацкой «военной» прозы позволяет сделать вывод о том, что она проделала определенную эволюцию, направление и главные моменты которой мы постараемся проследить на конкретных произведениях. Однако следует подчеркнуть, что на этой естественной эволюции в полной мере отразились ведущие тенденции развития всего современного искусства социалистического реализма и обусловлена она изменением исторического и художественного опыта в целом, а не просто принципов подхода к проблематике, связанной со второй мировой войной.



Художественное усвоение уроков войны в чешской и словацкой литературах отличается некоторыми особенностями. Но за национально-специфическим преломлением материала открывается общность коренных критериев марксистско-ленинской философии и эстетики, на которые опираются, разрабатывая военную проблематику, как чешские, так и словацкие писатели.

В Чехии в условиях протектората вооруженное сопротивление фашизму не приобрело того размаха, какого достигло оно в Словакии. Поэтому, например, для чешской литературы не типичен жанр эпопеи освободительной борьбы, столь широко представленный в словацкой «повстанческой» прозе. На первый план в чешской литературе выдвинулась не героика партизанской борьбы, а драматизм столкновения человека с бесчеловечностью фашистской идеологии и осознанием им необходимости отстаивания гуманистических ценностей и свободы.

Обращаясь к сюжетам из периода второй мировой войны и оккупации, чешские и словацкие авторы показывают, как в борьбе с фашизмом вызревали моральные основы для формирования нового общества. Пониманием переломности исторического момента, неизбежно отпечатывающейся и на психологии людей, пронизаны все наиболее значительные произведения о минувшей войне, появившиеся в Чехословакии за четыре десятилетия. В тему «человек и война» в этих произведениях органически вплетается тема «человек и революция», которая закономерно становится лейтмотивом при воссоздании социальной атмосферы тех лет.

Сразу после освобождения острой политической борьбе за будущее Чехословакии (завершившейся в феврале 1948 г. окончательной победой народно-демократического строя) сопутствовали не менее острые схватки за духовную ориентацию ее культуры. Прочный фундамент социали-



Йозеф Чапек.  
Огонь

стического искусства был заложен в Чехословакии революционными писателями и критиками-марксистами еще в 20–30-е годы. Путь литературы нового типа прокладывала в лучших своих образцах чехословацкая поэзия и проза антифашистского Сопротивления, обеспечивающая преемственность и обновление прогрессивных национальных художественных традиций<sup>2</sup>.

На формирование облика послевоенной литературы Чехословакии решающим образом повлияло появление ряда талантливых, часто новаторских в художественном отношении произведений на антифашистскую тему. В 1945 г. увидел свет написанный в гестаповском застенке фучиковский «Репортаж с петлей на шее», который получил мировую известность. Творческая зрелость и непоколебимая идейная убежденность коммуниста позволили Юлиусу Фучику создать произведение уникальное во многих отношениях, в том числе и по своей форме. «Репортаж» вобрал в себя элементы различных жанров — новеллы и литературного портрета, исповеди и публицистической статьи, эссе и сатирического памфлета, лирического послания и политического манифеста, все вместе это как бы образует сценарий того «фильма», полного ужаса и решимости, ненависти и любви, сомнения и надежды, который мысленно проецировал автор на экран голой тюремной стены. Скупое по используемым изобразительным средствам произведение Фучика обладает колоссальной силой эмоционального воздействия. Родившееся в самых нечеловеческих условиях, оно поражает силой человеческого духа, веющей с каждой из его страниц, вселяющей оптимизм глубиной проникновения в логику истории, верой в правоту своих взглядов, умением постигать людские характеры. Художественность и документальность слились воедино в фучиковском «Репортаже», наделив его, с одной стороны, широтой образных и философско-нравственных обобщений, а с другой — ценностью подлинного свидетельства о нестигаемом мужестве (и истоках этого мужества) настоящих людей, борцов-антифашистов, стойко противостоящих разнокалиберным «людюшкам» — нацистам и их прислужникам. Книга-подвиг национального героя ЧССР, пламенного патриота и интернационалиста Юлиуса Фучика представила во весь рост истинных героев нашего времени, благодаря этому и благодаря своим художественным достоинствам она оказала столь существенное воздействие на весь ход последующего литературного развития в Чехословакии.

Фучиковский подход к проблематике антифашистской борьбы становится характерным не только для чешской прозы; следы воздействия «Репортажа с петлей на шее» прослеживаются в произведениях об антифашистской борьбе, созданных писателями разных стран. Наиболее яркие достижения чешской литературы середины 40-х — первой половины 50-х годов в русле фучиковской традиции — сборник рассказов Яна Дрды «Немая баррикада» (1946) и романы Марии Пуймановой «Игра с огнем» (1948), «Жизнь против смерти» (1952), завершившие ее трилогию, начатую еще до войны книгой «Люди на перепутье» (1937).

В небольших, но точных по психологическому рисунку и меткости наблюдений новеллах Я. Дрды переданы черты сурового времени, когда между полюсами жизни и смерти испытывались на прочность человеческие характеры. Писатель правдиво показал, что в широком фронте борь-

бы с фашизмом участвовало множество людей, но вдохновляли их коммунисты, такие, как Франта Кроупа (из рассказа «Немая баррикада», давшего название всему сборнику), которые готовы были идти на смерть ради торжества своих идеалов. В годы войны каждому пришлось выбирать себе место по ту или иную сторону баррикад истории. Символический поступок казавшегося всем комичным учителя в рассказе «Высший Принцип». Так прозвали школьники старого латиниста за то, что он любил к месту и не к месту повторять эти слова. Но в решающие минуты, обращаясь к классу после покушения на Гейдриха и расстрела гестаповцами трех его лучших воспитанников, учитель, рискуя головой, с неожиданной решимостью произносит то, что ему действительно диктовал высший принцип нравственности: «Убийство тирана — не преступление!»

В двух заключительных частях трилогии М. Пуймановой дано эпическое изображение недавних исторических событий и сопряженного с ними коренного сдвига в социально-политической жизни страны и общественного сознания нации. Чешская писательница прослеживает в своей эпопее не только судьбы избранных ею героев, но и в целом народную судьбу в период всемирного потрясения. В затеянную фашистами смертоносную «игру с огнем» оказались втянутыми десятки миллионов людей, на карту было поставлено существование целых наций и государств. На примере выведенных ею персонажей, в том числе «людей на перепутье», так и не сумевших выбрать правильную дорогу, М. Пуйманова стремилась показать взаимосвязь биографий личных с «биографией века». Перипетии действующих лиц трилогии не просто возникают на фоне реальных событий истории, а вписываются в них. События эти охвачены писательницей с большой полнотой — в томах трилогии отражены мюнхенский сговор и Лейпцигский процесс над Георгием Димитровым, кровавый нацистский террор после покушения на Гейдриха и трагедия Лидице, ужас фашистских концлагерей и стойкость брошенных туда патриотов, героические действия подпольщиков-коммунистов, партизан и боевые операции частей Чехословацкого корпуса, Пражское восстание и роль Советского Союза в разгроме гитлеровских захватчиков. М. Пуймановой удалось создать монументальную панораму борьбы «жизни против смерти», которую нес фашизм, и борьбы за социальный прогресс в Чехословакии 30—40-х годов.

«Было в чешской литературе первых послевоенных лет и другое изображение оккупации, — справедливо отмечает С. А. Шерлаимова. — Некоторые авторы в искаженном виде пытались изобразить сопротивление фашизму — без участия народа и без коммунистов. Но не эти произведения определяли главное направление возрожденной литературы»<sup>3</sup>.

К главному же направлению чешской литературы примыкало большое количество книг, ценных прежде всего по своему жизненному материалу и вносящих новые штрихи в картину антифашистского движения в стране. Почти в то же время, что и фучиковский «Репортаж», — в 1942—1943 г. — писался роман Йозефа Енчика «Были потери убитыми», изданный в 1948 г. Автор не был профессиональным литератором, и в его книге нетрудно обнаружить художественные просчеты, к числу которых относится растянутость повествования и известная одномерность образов. Но роман Енчика — не только литературное явление, это и челове-

ческий документ эпохи, в котором живо запечатлены ее черты, а главное — пафос активного неприятия фашизма.

Тяжелые испытания выпали в ту пору на долю тех, кого нацисты бросили в концлагерь или угнали на работу в Германию. Эти люди тоже не прекращали самоотверженной борьбы с фашизмом, что засвидетельствовали в основанных на суровом личном опыте книгах Милан Яриш («Они придут», 1948) и другие авторы.

Автобиографическое начало, собственные жизненные наблюдения авторов легли в основу большинства произведений словацкой литературы, создававшихся сразу после войны и посвященных в основном Национальному восстанию. Констатируя известную общность в подходе к материалу, присущую словацкой «повстанческой» прозе «первой волны» (прежде всего ее исповедальный характер, непосредственность реакции на недавние события, отчетливую тягу к героизации), Ю. В. Богданов пишет: «Очень часто позднейшая критика, фиксируя недостатки и слабые стороны первых книг о восстании — романов Й. Горака «Горы молчат» (1947), В. Минача «Смерть ходит по горам» (1948), М. Топольской «Ядовитые годы» (1947), рассказов Я. Боденена, Ф. Швантнера и других, как-то забывала об особенностях атмосферы того времени, о специфической «сверхзадаче», которую в первую очередь ставили перед собой писатели... Героизация является общей чертой литературы первых послевоенных лет. В ней увековечен пафос эпохи — стремительной ломки старых отживших устоев и напряженного радостного ожидания будущего»<sup>4</sup>.

Этот пафос эпохи хорошо передан в «Хронике» (1947) Петера Илемницкого, которому удалось избежать ряда недостатков, свойственных другим произведениям раннего этапа «повстанческой» прозы. На фоне эмоциональной приподнятости многих тогдашних книг о Словацком Национальном восстании «Хроника» выделяется спокойным тоном повествования, выдержанного в живой разговорной манере и окрашенного порой мягким народным юмором. Рассказ ведется от лица лесника Гондаша, и сам писатель как бы неукоснительно следует мудрому совету своего героя: «Надо брать людей такими, какие они есть, а не такими, какими мы хотели бы их видеть». Идеино-эстетическое новаторство П. Илемницкого проявилось, в частности, в подходе к проблеме взаимоотношений личности и общества, в показе закономерности связи антифашистской борьбы с борьбой за социальные преобразования. Словацкий критик Б. Тругларж констатирует: ««Хроника» надолго определила характер изображения в словацкой литературе войны и восстания и стала художественной коррективой по отношению к тем произведениям, где так или иначе искажался образ Словацкого Национального восстания, принижалось или не признавалось его решающее значение для истории Чехословакии»<sup>5</sup>.

«Хроника» действительно наложила заметный отпечаток на многие книги о войне и Национальном восстании, появившиеся вслед за ней в Словакии. Это отнюдь не означает, что другие писатели попросту копировали приемы Илемницкого. Но подобно тому, как произошло с книгами Ю. Фучика и М. Пуймановой в чешской литературе, «Хроника», словно камертон, задавала определенную идейную и художественную вы-

соту в воплощении темы, ставшей стержневой для современной словацкой прозы, поэзии и драматургии.

К сюжетам, навеянным восстанием, обратились на рубеже 40-х и 50-х годов как те, кто только входил в литературу, так и уже опытные авторы, чье творчество нередко претерпевало в тот период заметную эволюцию. Это относится, например, к Людо Ондрейову, который посвятил Словацкому Национальному восстанию последнюю часть своего романа «На земле твои звезды» (1950), венчающего начатую еще в 30-е годы трилогию о Ергуше Лاپине. Один из зачинателей так называемой «лиризированной прозы» — Ондрейов и здесь во многом остался верен ее принципам, однако он попытался совместить их с поэтикой социалистического реализма.

Проблематику, связанную с войной, затрагивает также Ф. Гечко в романе «Святая тьма» (1958). Его книга и книги других авторов, где разоблачался клерикально-фашистский режим «Словацкого государства», отвечали настоятельной потребности бескомпромиссного расчета с прошлым, которую испытывали общество и литература, что служило предпосылкой для дальнейшего движения вперед. Эта линия продолжена Милошем Крно, автором многих книг о восстании, в романах «Добродетельный Мефодий» (1978) и «Доблестный Радуз» (1984), где дана остросатирическая картина нравов буржуазии в клерофашистском «Словацком государстве» и показана закономерность нарастания антифашистского сопротивления.

Начиная с середины 50-х годов для литературы Чехословакии, как и других социалистических стран, характерно повышение интереса к личности человека, его психологии, к философско-этической проблематике, стремление к преодолению иллюстративности, печатая которой были отмечены некоторые книги первых послевоенных лет. Точно сформулировал новые задачи литературы в ходе работы над трилогией «Поколение» В. Минач: «Помочь своему поколению ориентироваться сегодня, осознать, понять — почему мы такие, какие есть. Освещать те времена не фактографически — это уже было сделано, — а в моральном и психологическом аспекте: почему и как менялось ощущение жизни. Разобраться в моральных ценностях, разрешить узловые проблемы нашего общества»<sup>6</sup>.

Такая тенденция остается ведущей для литературы Чехословакии о войне вплоть до настоящего времени.

К произведениям чешской прозы, где она проявилась наиболее выразительно во второй половине 50-х годов, относится роман Норберта Фрида «Картотека живых» (1956). Н. Фрид, как и М. Яриш, сам прошел через нацистский лагерь смерти, и потому он сумел с большой достоверностью воссоздать царивший там ад, обнажить тот изощренный механизм всевозможных унижений, который призван был морально раздавить человека. «Но Фрид не превращается в «бытописателя» лагерных ужасов. Роман далек от натуралистической погони за фактом ради факта, в нем сказывается умение отобрать острые сюжетные ситуации, в которых ярко раскрываются характеры, человеческие отношения, обстановка. Композиция не превращается в нанизывание отдельных эпизодов именно потому, что они объединены единой линией развития характеров и единой идеей торжества человеческого мужества, солидарности»<sup>7</sup>. Пафос книги, как и

у Фучика, именно в утверждении, что дух человеческий может восторжествовать в самых нечеловеческих условиях.

Война дает порой поистине шекспировские сюжеты, позволяющие художникам обнажить трагизм тех обстоятельств, в которые вверг людей фашизм. Печальные повести о любви современных Ромео и Джульетт оборачиваются гневным обличением темных сил фашизма, враждебных всему светлому, человеческому. «Площадь святой Альжбеты» (1958) словацкого писателя Рудольфа Яшика — такая трагическая поэма в прозе о любви, растоптанной войной. Спустя двадцать лет чешский прозаик Йозеф Кадлец в повести «Виола» (1978) также обратился к истории любви в годы войны двух молодых людей, которая оканчивается гибелью девушки. Каждый из писателей по-своему воссоздал драматическую ситуацию, когда о жестокость войны разбивается высокое чувство, но эти обе вещи объединяет стремление авторов показать за трагедией двоих трагедию всего человечества — ту трагедию, которую нес с собой фашизм.

Трагические события войны и оккупации неотступно присутствуют и в сознании героев тех произведений, действие которых происходит в первые годы после освобождения. Ярким примером этого может служить роман Вацлава Ржезача «Наступление» (1951).

Антифашистская тема, тема защиты гуманистических ценностей явно звучит и в «Вариациях для темной струны» (1967) Ладислава Фукса. В этом романе чешский писатель сумел воспроизвести, как эпидемия «коричневой чумы» и сопряженные с нею бедствия отражаются в сознании ребенка, где уживаются реальность и фантазия. Такой прием позволил автору в оригинальном ракурсе показать враждебность атмосферы, порождаемой фашизмом, для нормального человека.

Пути художественного развития чешской литературы о войне во многом аналогичны эволюции словацкой прозы на эту тему. «Вновь и вновь, — писал в двадцатую годовщину восстания один из его руководителей, выдающийся поэт Лацо Новомеский, — осознаем мы, какой живой, животрепещущей частью нашей национальной жизни остается и — верим — еще долго будет оставаться Словацкое Национальное восстание... Оно сделалось чтимой традицией в жизни словацкого народа вообще и в социалистической его жизни в особенности»<sup>8</sup>. Восстание стало настолько «чтимой традицией» для всей послевоенной прозы в поэзии Словакии, что последовательное рассмотрение наиболее значительных произведений о нем представляет, по сути, «малую историю» новейшей словацкой литературы<sup>9</sup>.

Даже в самой краткой из таких «историй» неизменно отводится почетное место роману «Стеклянная гора» (1954) и сборнику новелл «Часы и минуты» (1956) Альфонза Беднара. Дело в том, что с этих книг начинается новый этап в раскрытии темы Восстания, а произведения, ставшие вехами в периодизации литературы, не забываются. Вокруг «Стеклянной горы» и особенно «Часов и минут» развернулась после их выхода в свет столь острая полемика потому, что в этих книгах автор откровенно полемичен по отношению к некоторым чертам предшествующей «повстанческой» прозы, которая нередко создавалась под влиянием схематических представлений как о восстании, так и о методе социалистического реализма. Альфонз Беднар был в числе первых словацких

прозаиков, которые показали, что для подлинно художественного решения формулы, обозначающей конфликт «человек и история», необходимо большее внимание уделять ее первой части. Применительно к конкретной теме восстания писатель ощутил необходимость дать не беллетризованную летопись его внешних событий, а детально разобраться во внутреннем мире участвовавших в нем людей. Причем особенно тяготел художник к исследованию характеров не сложившихся, а лишь находящихся в становлении.

Беднар не намеревался воздвигнуть «словесный монумент» восстанию. Оно для писателя и его героев не канонизированная застывшая легенда, а действительно живая часть национальной истории, куда уходит корнями современность. Именно тогда происходил грандиозный сдвиг в общественном сознании словацкого народа, который обусловил не только избавление страны от фашизма, но и радикальные социальные перемены. Как всякий исторический процесс такого масштаба, сдвиг этот совершался далеко не просто и не гладко — он потребовал и огромных жертв, и ломки характеров. Беднар не хотел ограничиваться показом героев безукоризненных, без страха и упрека и контрастно им противостоящих врагов, предателей. Его привлекла возможность изобразить драматичность судьбы тех, кто не сумел или не успел соразмерить свой шаг с поступью истории; заинтересовали натуры мятущиеся, «случайно» вовлеченные в могучий водоворот восстания, а также не выдержавшие испытания войной, оккупацией. Писателю удалось тонко передать душевное состояние персонажей, оказавшихся в критической ситуации. Книжки А. Беднара в немалой степени наметили направление дальнейших поисков словацких прозаиков, они проложили дорогу для появления таких значительных произведений, как трилогия В. Минача «Поколение» (1958—1961) и Р. Яшика «Мертвые не поют» (1961, не закончена из-за смерти автора).

Говоря об этих трилогиях, следует особо подчеркнуть, что задачи освоения новой действительности и осмысления исторического опыта нации стимулировали появление в Словакии связанных с проблематикой антифашистского восстания крупных эпических полотен, какие отсутствовали там в классической и довоенной литературе. В этих произведениях была воссоздана нравственная, психологическая атмосфера, в которой протекало духовное возмужание, происходил стремительный рост национального, революционного самосознания словаков.

Часто встречающееся в критике деление литературы о войне на «волны», отличающиеся будь то по своему качественному уровню, будь то по некоторым принципам подхода к этой проблематике, весьма условно. Однако нельзя отрицать, что в целом задачи, которые ставит и решает начиная с конца 50-х годов литература Чехословакии и других социалистических стран, посвященная событиям второй мировой войны, творчески гораздо сложнее тех, что возникали еще в дни войны или же сразу после того, как смолкли ее последние залпы. То новое, что содержится в лучших произведениях писателей «второй волны» по сравнению с книгами их предшественников, особенно наглядно выступает в случае встречающейся порой внутренней художественной полемики автора с самим собой, когда спустя 10—15 лет после выражения своей первой, непосредст-

венной, иногда полудневниковой и всегда чрезвычайно эмоциональной реакции на только что отшумевшие события, он вновь обращался к теме минувшей войны\*.

В трилогии «Поколение» В. Минач стремился выяснить сложный вопрос о роли и месте человека в таком глобальном историческом катаклизме, как вторая мировая война. В романе «Время долгого ожидания» — своего рода развернутом прологе к последующим томам трилогии — схвачена и впечатляюще передана гнетущая обстановка в «независимом» Словацком государстве, где всем заправляют фашисты и клерикалы. Студент Марек Угрин, как и многие его сверстники, болезненно воспринимает окружающие «свинцовые мерзости» бытия. И единственный выход, который видится ему вначале, — отрешиться, отгородиться стеной своего интеллекта от враждебной действительности. Но в конечном итоге Марек понимает, что это самообман и что при всем желании ему не укрыться от жаркого дыхания века в хрупкой скорлупе гипертрофированного «я»; он осознает, что пассивность, бездействие в «минуты роковые» равнозначны преступлению. Автор убедительно подводит своего героя, а тем самым и читателей к выводу, что «смысл всего» — в исторически и социально осознанной необходимости действовать во имя общего блага, во имя будущего, за которое в ответе все вместе и каждый в отдельности.

В романе «Живые и мертвые», единодушно признанном критикой наиболее совершенным из всей трилогии, писатель далек от замысла тщательно выписать реальные эпизоды Словацкого Национального восстания — для него гораздо важнее показать приобщение людей к коллективным усилиям народных масс. При этом автор стремится ничего не упрощать. Только для таких, как негнбиаемый коммунист Янко Крап, были ясны с самого начала конечные цели восстания, а для многих других за рамками основного и требующего лишь однозначного решения конфликта — «за» или «против» фашизма — существовало еще много неясных, запутанных вопросов, и ответы на них приходили не сразу, а по мере гражданского прозрения героев. Так произошло, к примеру, с профессором Маркехом, которого война, приведшая его, убежденного индивидуалиста, в повстанческий отряд Янко Крапа, заставила в корне пересмотреть прежние взгляды на жизнь, влиться в общественную борьбу.

«Новым в замысле „Поколения“ был не только размах изображенных событий, многоплановость фабулы, обилие героев, но и стремление к более детальному, более тонкому изображению их внутреннего мира, — приходит к выводу П. М. Топер. — „Поколение“ Минача (как и трилогия Пуймановой) не ограничено военными событиями; это в такой же мере „военный“, как и „политический“ роман... Героика освободительной войны не пртивоостоит в трилогии Минача героике будней; родившись из отрипання войны несправедливой, она несет в себе утверждение жизни, зерна будущего»<sup>10</sup>.

\* Такая полемика ощущается на многих страницах трилогии Владимира Минача «Поколение» при сопоставлении ее с первым романом писателя «Смерть ходит по горам», который сам он впоследствии расценил как книгу искреннюю, но не вполне объективную.



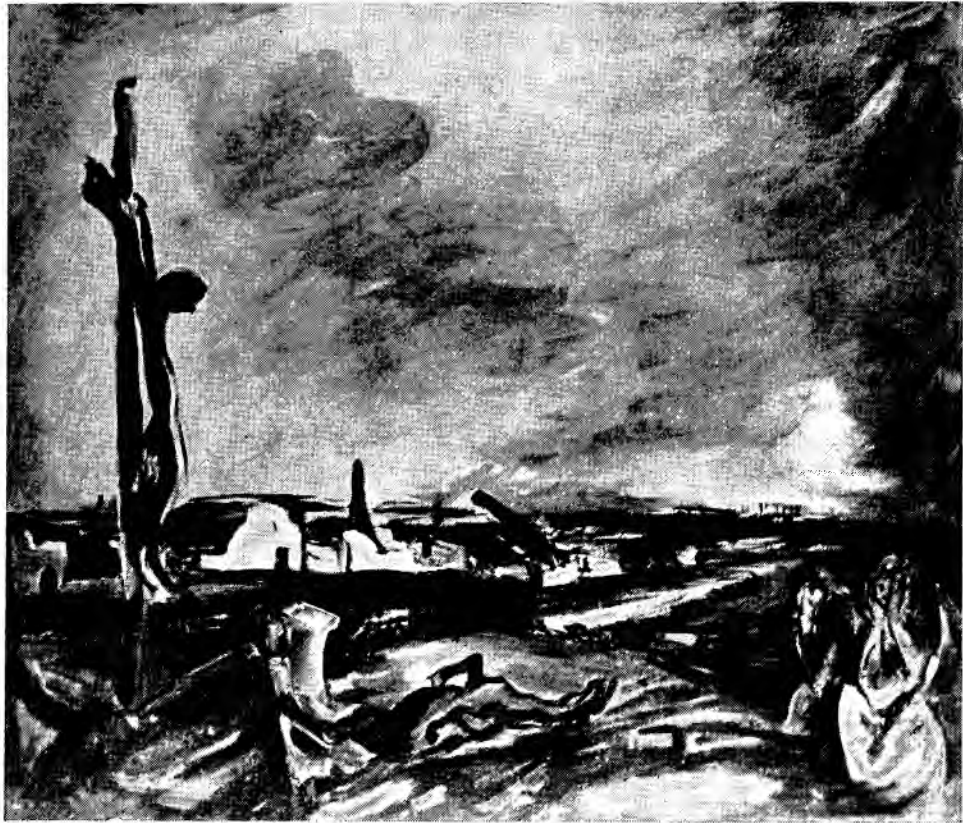
Перенесение основных конфликтов в сферу моральную, психологическую открыло новые горизонты чехословацкой прозе о войне. Нравственные проблемы, прежде всего такие, как проблема выбора, проблема личной ответственности, закономерно выдвинулись на первый план. Возрастанию философской насыщенности и этической остроты произведений сопутствовало не только углубление психологического анализа, но и усложнение самих проблем, за которые берутся писатели. В частности, они нередко проводят художественное исследование личности, вступившей в самый страшный спор — с собственной совестью.

Расчет с прошлым стал настоятельной необходимостью для литератур тех стран, вставших на путь социалистического строительства, где в годы войны общественное сознание оказалось частично затуманенным идеологией фашизма или его разновидностей, например клерофашизма в Словакии.

Война несла глубокий нравственный конфликт для множества словаков, отправленных волею своих профашистских правителей на Восточный фронт. С большой силой трагизм положения этих «оккупантов поневоле» воплотил Рудольф Яшик в книге «Мертвые не поют». Здесь Яшик вскрыл тот пласт сложнейшей моральной проблематики, который был связан с выполнением «поповской республикой» своего «союзнического» долга по отношению к фашистской Германии в войне с Советским Союзом.

Яшик уделяет особое внимание духовной эволюции поручика Яна Кляко. Для Кляко, как и для большинства рядовых солдат его батареи, эта братоубийственная война за чуждые им интересы против русских, славян — «подлое дело». Избегая какой бы то ни было прямолинейности, автор психологически обосновывает, как в сознании людей постепенно вызревала решимость перейти на сторону Красной Армии. Словацких солдат, которые своей угрюмостью, неразговорчивостью выражали протест против захватнической войны, развязанной Гитлером, Яшик назвал «молчунами». Им далеко не просто было найти единственно правильный выход из того драматического положения, в котором они очутились; на первых порах у них возникали совсем несерьезные, «детские» планы, например побросать оружие и разойтись по домам. Не сразу и не вдруг пришло к ним гражданское прозрение, но оно пришло. «Молчуны» воскресли из мертвых. В дальнейшем мы видим Яна Кляко среди участников Словацкого восстания.

Показателен и тот путь, который проходит немолодой уже учитель Юрай Краль в романе Веры Швенковой «Кедровый бор» (1974). Вначале этот интеллигентный и благородный человек, как пишет автор, в области морали был немного толстовцем: «изменить мир — да, но добром, добрым словом, собственным добрым примером, упорным, терпеливым воспитанием детей в школе, постоянным самоусовершенствованием. Никогда, ни при каких обстоятельствах не противоборствовать злу насилем». Но в годы войны, когда зло торжествует вокруг, он связывает свою судьбу с коммунистами (которым сочувствовал давно, но про себя считал их идеалистами), потому что видит в них единственную действенную силу, способную излечить мир от «коричневой чумы». Погибает учитель Краль с оружием в руках, прикрывая отход товарищей-повстан-



**Эуген Небан.**  
**Лидице**

цев. К событиям Словацкого Национального восстания возвращает читателей и повесть Андрея Худобы «Окружение» (1976).

Национальное восстание 1944 г. стало в Словакии, по существу, не только точкой отсчета нового, социалистического летоисчисления, но также тем критерием, в сопоставлении с которым выясняется истинная мера вещей и сущность многих последующих событий и явлений жизни. В романе Яна Паппа «Люби время, которое придет» (1974) чрезвычайно широко охвачен исторический материал, и хотя сценам, изображающим собственно партизанскую борьбу, отведено сравнительно небольшое место, тем не менее дух восстания пронизывает всю книгу. Особенно важно для автора психологически убедительно показать, что в горниле восстания закалялось коммунистическое воззрение таких людей, как Грегор Сурняк и Андрей Кузма, которые уже тогда жили не только текущим днем, но и «временем, которое придет»; показать, как складывался моральный кодекс, помогший им выстоять и защитить свои идеалы в той «мирной»

схватке с реакцией, что оказалось на проверку не менее суровым экзаменом, чем открытый бой с фашизмом.

Путь антифашистской борьбы избирают также Юрай Праундер и Йозеф Грач — герои романа Эмила Дзвоника «Пожарища» (1976), композиция которого, где чередуются два временных плана, подчеркивает актуальность философско-нравственной проблематики, поднимаемой в прозе о войне. Знаменательное суждение об этом романе Э. Дзвоника высказал чешский критик Людвик Патера. «Романы нашей социалистической литературы, — пишет он, — мы часто определяем как „общественные“, „социальные“, „психологические“ и т. п. Нередко это объясняется не только стремлением к более строгой классификации, но также необходимостью таким определением как бы объяснить и оправдать отсутствие либо глубокой общественной, социальной, либо, наоборот, — психологической мотивированности жизни героев. Роман «Пожарища», нам кажется, в уточняющих определениях не нуждается. Напротив, любой отдельно взятый термин, выделяющий то или иное его свойство, — „военный“, „общественный“, „психологический“ — неизбежно чем-то обедняет характеристику романа»<sup>1</sup>. Это наблюдение вполне можно распространить и на многие другие романы о войне, появившиеся в Чехословакии в 70—80-е годы. Вторая мировая война с предельной остротой обнажила широкий круг идеологических, моральных, психологических проблем, которые продолжают волновать современного человека, и в этом одна из главных причин неубывающей притягательности для художников Чехословакии и других социалистических стран темы войны, ибо она вмещает в себя множество жизненных конфликтов и коллизий, имеющих весьма актуальное звучание.

Постоянно сталкивают два времени — нынешнее и военное — также словацкий писатель Петер Андрушка в книге «Память сердца» (1976), представляющей собой цикл из четырех новелл, и чешский прозаик Мирослав Рафай в рассказах своего сборника «Пылающий конь» (1980). Этот прием позволил им сопоставить многие явления современной действительности (в том числе негативные, такие, как нравственная глухота некоторых людей, потребительское отношение к жизни) с теми простыми и ясными моральными принципами, которыми руководствовались партизаны в годы антифашистской и революционной борьбы.

Прошла через концлагерь Лида Мудрохова — героиня романа чешской писательницы Божены Роттеровой «В который раз начинать заново» (1976), но страдания не сломили ее духа, закалили характер, и, начиная жизнь заново, она продолжает руководствоваться теми идеалами, за которые боролась в движении Сопротивления во время оккупации и за которые погиб полюбивший ее Томаш.

В лучших современных книгах не столько описывается война, сколько scrupulously исследуются внутренний облик «человека с ружьем», его душевные переживания. Казалось бы, сугубо «военным» можно считать роман чешской писательницы Мирославы Томановой «Серебряная равнина» (1970). Здесь с документальной точностью рассказывается о боевых действиях Чехословацкого корпуса под командованием Людвика Свободы, помогавшего Советской Армии изгнать гитлеровцев с захваченных земель и участвовавшего в Киевской операции. М. Томанова сумела на

избранном ею «плацдарме» в запоминающихся образах воскресить события военных лет, когда в совместной борьбе с фашизмом ковалась советско-чехословацкая дружба. Вместе с тем писательница имела все основания так охарактеризовать свой роман: «Книга, которую вы открываете,— прежде всего о людях, о все еще не изведанных до конца глубинах человеческого существа, диапазон чувств которого воистину безграничен: от нежной любви до всепоглощающей ненависти, от мучительного страха до поражающего воображение героизма и самоотверженности». М. Томанова сознательно заостряет нравственную проблематику войны. Герой «Серебряной равнины» Калаш во время стычки с немцами решает сократить мучения смертельно раненого связиста Боржека, который был не только его товарищем, но и женихом его сестры. Калаш изводит себя размышлениями: «Для Боржека так было лучше: скорее прекратились его страдания. Но я, куда скроюсь я от самого себя?.. Не сделать этого было бы бесчеловечно. Сделать — тоже бесчеловечно. Где выход?» И даже после того, как врачи подтвердили, что не его роковой выстрел, а рана от взрыва немецкого снаряда была истинной причиной смерти друга, Калаш знает — до конца дней не забыть ему этой сцены: «Когда бы ни говорили о войне, во мне отзывается Боржек».

Точно так же в мирное время война неотвратимо отзывается в памяти персонажей других произведений; вспомним, к примеру, роман словацкой писательницы Веры Гандзовой «Отрекитесь от первой любви» (1965), где не может избавиться от груза кошмарных воспоминаний бывший узник нацистского концлагеря Виктор Бонифац. Много раз сталкивавшийся со смертью в разных ее ипостасях, он боится не смерти, он страшится «жизни в мире, который зависит от кнопки, которую может когда-нибудь кто-нибудь нажать, и тогда он останется на Земле совсем один: без людей, без их голосов, смеха, слез, молчания, радости, горя и любви... Невозможно, чтобы когда-нибудь он или кто-либо другой бесцельно бродил по пустой Земле — нет, мир не погибнет... Одного человека, когда ему приходится умирать, не всегда можно спасти, но против случайностей, которые могли бы погубить весь мир, можно бороться».

Вопрос о войне и мире — острейшая проблема века, и, задумываясь над нею, писатели Чехословакии, как и других социалистических стран, неизбежно вновь и вновь обращаются к опыту недавнего прошлого. Поэтому тема войны продолжает привлекать художников, и поэтому она нередко настойчиво вторгается в «цивильные» произведения (вот еще один довод в пользу того, что «военная проза» — понятие очень условное).

Оригинальную по форме книгу В. Гандзовой («фантаσμαгорию» по авторскому определению) вряд ли можно назвать «военным романом». Действие (если оно вообще существует здесь в обычном смысле этого слова) происходит в мирные дни, на берегу моря, где случайно встречаются несколько очень разных по возрасту и характеру людей, приехавших провести отпуск. В общем-то ничего существенного не случается на этом песчаном пляже. Зато В. Гандзова дает возможность читателю погрузиться поочередно во внутренний мир каждого из своих немногочисленных персонажей, получить представление о том, что они пережили, что заботит их и что волнует самого автора.

Автор в этой книге сам выступает как своего рода действующее лицо, ведя напряженный диалог с неким суховатым Авторитетом по поводу концепции произведения в целом и каждой из глав в отдельности, которые представляют собой как бы исповеди героев.

Внедрение этих диалогов в ткань произведения, использование ряда других нетрадиционных приемов подчинены генеральному идейному замыслу, и для Веры Гандзовой в романе «Отрекитесь от первой любви» важна не самодовлеющая «современность» формы, а современность мышления, злободневность затрагиваемых проблем. Из раздумий героев, из горячих споров Автора с Авторитетом становится ясным гуманистический пафос книги. Суть же его прежде всего в следующем: хотя «в мире все происходит не совсем так, как предписывает здравый смысл», все же «на Земле не должно быть катастрофы».

В сферу художественного исследования все чаще попадают достаточно необычные конфликтные ситуации, позволяющие в неожиданном ракурсе изобразить внутренний мир героев, раскрыть их общественные связи, добраться до сокровенных слоев человеческой психики. Этого достигает чешский прозаик Зденек Плугарж в повести «Один сребреник» (1974), действие которой происходит среди небольшой партии лесорубов в горах Словакии. И хотя люди тут почти отрезаны от внешнего мира, перед ними неумолимо встают такие же острые вопросы, как и перед теми, кто оказался на фронте.

Настойчивым поискам новых аспектов, открытию новых, доселе не разработанных пластов в толще «военной темы» неизменно сопутствует обогащение жанрово-стилевых форм, которое наглядно проявилось в творчестве писателей Чехословакии. Они владеют богатой палитрой изобразительных средств и демонстрируют большое разнообразие стиля.

В основе книг чешских прозаиков Иржи Кршенека «Дички» (1973) и Франтишека Ставиного «Как подобает умирать» (1975) лежит сходная ситуация: и там и там в крестьянскую семью попадает тяжело раненный русский, что в условиях фашистской оккупации создает драматическое положение и становится решающим испытанием моральных устоев каждого из членов семьи — от мала до велика. Но если роман Иржи Кршенека выдержан в духе традиционной повествовательной эпики, то Франтишек Ставинога создал своего рода балладу в прозе — жанр довольно популярный в литературе Чехословакии последних лет. Критиками отмечалась, к примеру, балладичность «Одного сребреника» З. Плугаржа, «Виолы» и «Баллады о мрачном боксере» (1981) Й. Кадлеца, «Кедрового бора» В. Швенковой и «Солдата» (1981) В. Шикеры.

Применительно к литературе Чехословакии, как и других социалистических стран, правомерно говорить об усилении в ней новых эпических тенденций в 70—80-е годы. Перечисляя приметы этой «новой эпичности», И. А. Бернштейн пишет, что она находит свое осуществление и «в обращении к корням народной жизни, к мифу и истокам национальной и мировой истории и культуры, проявилась и в смыкании документального реализма и поэтического символа, притчевого начала и традиционных реалистических способов воспроизведения действительности». При этом, добавляет исследовательница, «новая эпичность» проявляет себя не столько в жанровом смысле, сколько в масштабности поднимаемых про-

блем, далеко выходящих за рамки отдельной человеческой жизни, и в тех параметрах, в которых рассматривается человек»<sup>12</sup>.

Новые черты тяготеющей к синтезу современной прозы наглядно проступают при сопоставлении трилогии словацкого прозаика Винцента Шикеры «Мастера», написанной во второй половине 70-х годов, с трилогиями В. Минача и Р. Яшика, появившимися на рубеже 50—60-х годов. Произведение В. Шикеры на первый взгляд более камерно, чем эпические полотна его предшественников. Уступая им в полноте охвата происходившего, оно тем не менее преемственно по отношению к ним в трактовке Словацкого Национального восстания как важнейшего события национальной истории, наложившего существенный отпечаток на дальнейшее формирование общественно-политической и духовной жизни народа. Все три произведения вполне соразмерны по масштабу затрагиваемой проблематики; к тому же В. Шикера удалось найти свой собственный ракурс изображения, что позволило ему внести немало свежих штрихов в ту коллективную картину восстания, которая создается в последние годы искусства Словакии.

Место действия составивших трилогию романов «Мастера» (1976), «Герань» (1977) и «Вильма» (1979) — родная для Шикеры Западная Словакия, которая, как принято считать, в меньшей степени, чем другие области, была охвачена восстанием. Однако и здесь, на «периферии» восстания, тоже заметно ощущалось его воздействие, пробуждалась социальная активность масс. Несомненная заслуга писателя в том, что, создавая «сагу» о мастере Гульдани и трех его сыновьях, он сумел показать роль народа в движении истории. «Обыкновенные, „маленькие“ люди, жители словацкой деревни, представлены здесь не только как носители высокого нравственного начала, но и как создатели материальных и духовных ценностей народа, как непосредственные участники и творцы истории, — отмечает Л. Широкова. — В. Шикера показывает скрытую, глубинную логику прихода словацких крестьян и ремесленников — основной части населения тогдашней Словакии — к восстанию, моральную закономерность перелома в психологии людей»<sup>13</sup>.

В трилогии «Мастера» В. Шикера достиг высокой полифоничности. Это проявляется как в оригинальном сочетании сюжетно-тематических линий, так и в изощренной «оркестровке» романов. Автор виртуозно владеет сказово-притчевой формой повествования, пишет сочным языком, используя идущую от фольклора образность и передавая живость крестьянской речи, умеет сочетать, казалось бы, несовместимое: высокую трагедийность с элементами гротеска, комизма, проникновенную лиричность с иронией. Необходимо добавить, что входящие в трилогию романы написаны не в едином стилистическом ключе и существенно отличаются по своей тональности, хотя внутренне подчинены общему авторскому замыслу.

«Раскованность, свободное течение повествования, естественные разговорные интонации и близость к устному народному творчеству отвечают содержанию и композиции его романов. В „Мастерах“, задавших ведущую тональность, Шикерой были найдены приемы, связующие читателя с героями и автора с читателем, их новизна корнями своими тоже уходит в наследие векового художественного опыта. Жанровая структура

и стиль трилогии представляют значительный интерес, намечая пути обновления современной прозы», — делает заключение Р. Р. Кузнецова<sup>14</sup>.

Новаторство В. Шикеры, пожалуй, наиболее отчетливо проявилось в самом типе повествования. Если прибегнуть к аналогии с кино, то можно сказать, что автор применил форму сложного монтажа: он то как бы бесстрастно «панорамирует» события, то чередует материал, параллельно снятый несколькими камерами, то включает документальные кадры, то погружает нас в воспоминания героя, а то позволяет зрителю даже заглянуть на съемочную площадку, увидеть творческие муки режиссера и сценариста непосредственно в ходе работы над фильмом. Винцент Шикера искусно втягивает читателя в «игру», предлагая ему подчас самому «писать на полях» книги, он то полностью сливается с рассказчиком, то выглядывает из-за его плеча, чтобы внести ясность в ситуацию, поделиться своими сокровенными мыслями о жизни, писательском искусстве или же чтобы вовлечь читателя в новый поворот «игры». Впрочем, «игра» придумана лишь для занимательности, а на самом деле трилогия Шикеры даже в шутливом тоне касается вещей и событий нешуточных, и о том, о чем следует, говорится в ней со всей серьезностью.

Прямые обращения к читателю помогают В. Шикере установить с ним тесный контакт. Доверительная интонация особенно усиливается, когда автор передает функцию рассказчика Рудко, — во второй и третьей частях трилогии его роль как повествователя весьма значительна. В одной из начальных глав «Герани» сообщается: «То был соседский мальчонка Рудко. Да, это был я. Хотите, можете меня звать Рудко, правда, теперь я уже гораздо старше и едва ли заслуживаю такого ласкового обращения. А тогда я и правда был Рудко, что подделаешь?». Художественное своеобразие трилогии Шикеры во многом обусловлено как раз введением этого автобиографического персонажа. Повествование, ведущееся от его лица, позволяет показать многие события в двух планах — в свете «тогдашнего» детского восприятия и в оценке нередко корректирующего его взрослого сознания, обогащенного «теперешним» знанием и опытом.

В центре внимания Шикеры находятся «самые обыкновенные люди», и он не раз подчеркивает, что в описываемой им местности не было тогда героев. Нетрадиционность подхода писателя к теме восстания проявилась не только в том, что он вывел на страницы трилогии неприметных, «негероических» участников антифашистского Сопротивления. Шикера показал также, какой «будничный» героизм требовался порой от тех, кто не участвовал в вооруженной борьбе с врагом, — так, подлинное мужество понадобилось мобилизовать Вильме, преданной жене Имриха, когда тот вернулся с гор и от перенесенных лишений мучительно угасал у нее на руках.

Усилия расширить в литературе географию Словацкого восстания и сделать более разнообразной галерею его участников были продолжены В. Шикерой в повести «Солдат». Ее герой — инвалид, лишившийся ноги еще в первую мировую войну, живший бродяжничеством и подаяниями в годы буржуазной Чехословацкой республики. Опустившийся, уже почти потерявший человеческое достоинство, он вновь обретает его и солдатскую честь, протестуя против фашистских зверств, за что оканчивает свои дни на виселице. По признанию автора, этот образ возник еще в

ходе работы над трилогией, но не вписался туда, а вырос в самостоятельную фигуру со своей сложной судьбой.

Наряду с тенденцией к «новой эпичности» произошла за последние годы заметная активизация факта в литературе о войне (в Чехословакии она проявилась в творчестве Б. Хнѣупека, М. Крно, Л. Бенъ, М. Иванова и других авторов). Не случайно успешное освоение документа происходит в книгах о минувшей войне. Ведь именно война дала наибольшее количество потрясающих по выразительности документов, где запечатлены многообразные свойства человеческой природы (к тому же зачастую в предельных проявлениях). Удел писателя различить голос поэзии в языке документа или придать ему художественное звучание. При этом, как известно, само по себе обращение к документу еще не гарантирует исторической достоверности. Факты требуют своей интерпретации, сопряжения с множеством других фактов и лишь на этой основе — образных и философско-этических обобщений, раскрывающих социальную действительность. В процессе создания таких обобщений первостепенную роль играют не только талант и мастерство писателя, но также его идейная позиция.

«Антифашистский роман занял ведущее место в современном чешском литературном процессе. События военных лет присутствуют не только в произведениях, непосредственно отражающих годы протектората, они играют решающую роль в формировании сознания героев произведений, посвященных социалистической Чехословакии на различных этапах ее существования», — приходит к выводу И. Е. Журавская<sup>15</sup>. Аналогичную картину мы наблюдаем и в словацкой литературе. Книги о минувшей войне продолжают по праву оставаться в Чехословакии в авангарде литературного процесса, ибо содержащееся в них осмысление уроков прошлого ведет к углублению современной концепции истории, концепции личности; книги эти постоянно стимулируют также рост жанрового многообразия прозы, расширение арсенала используемых в ней средств художественной изобразительности. Философско-этические проблемы, оказавшись по праву в фокусе внимания чехословацких авторов, пишущих о второй мировой войне, во многом обусловили и видоизменения формы «военного романа», который стал с течением времени более медитативным, если дозвоительно перенести на эпический жанр определение, обычно применяемое к лирике. Наряду с лирической окраской эпическая форма приобретает также порой драматический характер.

Потребность в эпическом обобщении опыта, накопленного за годы войны и осмысливаемого до сих пор, разумеется, отнюдь не отпала. Однако настойчиво заявила о себе другая тенденция современной чехословацкой прозы о войне: на более или менее ограниченном материале как можно глубже погрузить аналитический зонд искусства, стремясь к максимальной полноте раскрытия ярко индивидуализированных характеров, а также акцентируя моральные аспекты и общечеловеческую значимость конфликтов.

Совместить локальный принцип изображения с философско-историческим осмыслением войны и движения антифашистского Сопротивления стремились чешские прозаики Отакар Халоупка в повести «До самого конца» (1981) и Ян Сухл в повести «Эскорт во тьму» (1983). Действие





**Арно Науман.**  
**Наша освободительница — Советская армия в Праге**

первой из них сконцентрировано до двух с половиной часов майского дня 1945 г., второй — до нескольких дней. Крайне ограничено и количество действующих лиц — у Халоупки это шесть девушек разных национальностей, жизни которых должны быть причесены в жертву за убитых гитлеровцев, и приставленная стеречь девушек молодая немка; у Сухла два основных персонажа — захваченный в плен немецкий офицер и конвоирующий его словацкий партизан. Фабула обеих повестей обнаженно проста, и упор авторы делают на раскрытие внутреннего мира своих героев, их нравственных позиций. Характерно, что член Союза немецких девушек Карин в повести Халоупки и майор вермахта Гаус Вайпер у Сухла — не слепые фанатики-фашисты. Отказ от схематизма, в том числе и при изображении врагов, — важная тенденция современной чехословацкой прозы о войне.

Все чаще приходится сталкиваться в ней не с однородной формой повествования — художественная ткань произведений образуется из переплетения двух или нескольких взаимопроникающих начал. Писатели нередко идут плодотворным путем синтеза различных, иной раз, казалось бы, исключаящих друг друга художественных элементов. Есть закономерность в том, что прозаики Чехословакии и других стран социалистиче-

ского содружества, пишущие о минувшей войне, выступают столь часто в качестве разведчиков на литературном фронте в поисках максимально-го сближения правды художественной с правдой истории, жизни. К этому их побуждает грандиозность и ответственность темы, незатахнувшее пламя памяти народной.

Волпощаемое в разных формах документальное начало и углубленный психологизм прозы о войне призваны дать читателю ощущение определенного «момента истины». Истины о днях, которые потрясли мир; истины не просто о крупнейшей в истории битве, но о борении противоположных идеологий, полярных систем моральных ценностей и принципов. А главное — истины о настоящих людях, прошедших жестокое испытание войной и извлекающих из этого испытания определенные уроки. Такую истину, продолжая художественное исследование человека и меняющейся социальной действительности, несет литература Чехословакии.

Успехи пишущих о войне чешских и словацких романистов связаны в первую очередь с воплощением концепции реального гуманизма. Ретроспективный взгляд на события военных лет в сочетании с возросшим историческим опытом помогает понять закономерности общественного прогресса, ведущего к социализму. В произведениях чешских и словацких писателей, обращающихся к теме войны, художественный анализ нравственных коллизий становится средством постановки и разрешения самых трудных философско-этических и социальных проблем, выявления узловых противоречий современности.

На материале военной проблематики в Чехословакии созданы талантливые книги, которые способствуют постижению пути исторического развития, пройденного страной в ходе строительства новой жизни. Эти книги продиктованы также заботой о будущем и сейчас, когда возросла угроза миру на планете, приобретают особую актуальность, ибо пронизаны страстным футуровским призывом: «Люди, я любил вас! Будьте бдительны!»

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Розенбаум К.* Путь к единству. — Вопросы литературы, 1981, № 11, с. 133—145.

<sup>2</sup> См. статьи Бернштейн И. А., Филиппиковой Р. Л., Бэлзы С. И. в кн.: Литература антифашистского сопротивления в странах Европы, 1939—1945. М., 1972.

<sup>3</sup> Очерки истории чешской литературы XIX—XX вв. М., 1963, с. 545.

<sup>4</sup> *Богданов Ю.* Современная словацкая проза о Национальном восстании и войне. — В кн.: Развитие зарубежных славянских литератур на современном этапе. М., 1966, с. 209—211.

<sup>5</sup> *Truhlář B.* Próza socialistického realizmu. Bratislava, 1978, s. 50.

<sup>6</sup> *Mináč V.* Súvislosti. Bratislava, 1976, с. 499. Показательно сопоставить это высказывание писателя с суждением

исследователя творчества В. Минача, который подчеркивает, говоря о его трилогии «Поколение»: «Для Минача главное не изображение событий, не создание документа эпохи — эта тенденция типична для предшествующего, объективизированного этапа его творчества, — а анализ моральных общественных проблем и ценностей, которые формировали автора и его поколение» (*Nóge J.* Próza Vladimíra Mináča. — *Otázky prózy*, V). Bratislava, 1962, s. 235).

<sup>7</sup> *Бернштейн И. А., Олонова Э. М.* Современный чешский и словацкий роман. М., 1962, с. 126.

<sup>8</sup> Цит. по кн.: *Новомеский Л.* Стихи. Поэмы. Статьи. М., 1976, с. 399.

<sup>9</sup> На это указывает проф. И. Кусы в содержательной монографии «Метамор-

фозы повстанческой прозы» (*Kusý Ivan. Premeny povstaleckej prózy. Bratislava, 1974, s. 28*).

<sup>10</sup> *Тонер П. М.* Ради жизни на земле. М., 1975, с. 333—338.

<sup>11</sup> *Literární měsíčník*, 1976, N 9, s. 112.

<sup>12</sup> Вопросы литературы, 1981, № 10, с. 84. Показательно, что в этой работе, посвященной общим тенденциям романа 70-х годов в социалистических странах, автор так много внимания уделяет произведениям, которые связаны с военной проблематикой. См. также: *Бернштейн И. А.* Эпос обновления жизни. М., 1982; *Шерлашмова С. А.*

Утверждение реального гуманизма. М., 1980.

<sup>13</sup> *Широкова Л.* Словацкая проза 70-х годов и романы В. Шикуды.— В кн.: Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М., 1981, с. 137, 142; см.: *Шабловская И.* Новые аспекты темы второй мировой войны (чешская и словацкая проза 70-х годов в сопоставлении с белорусской).— Там же, с. 265—275.

<sup>14</sup> *Кузнецова Р. Р.* Роман 70-х годов в Чехословакии. М., 1980, с. 391.

<sup>15</sup> *Журавская И. Е.* Чешский антифашистский роман. Киев, 1969, с. 259.

# Война и народные судьбы

Польская литература о войне и оккупации

А. Г. ПИОТРОВСКАЯ

**С**амые драматические, самые волнующие книги в польской литературе за последнее сорокалетие — о второй мировой войне, гитлеровской оккупации и движении Сопротивления. Их огромное количество. В них нашли отражение тяжелейшие человеческие переживания, выпавшие на долю нескольких поколений, борьба всей нации за свое существование, борьба людей за жизнь, за свой дом, за родину, за право иметь прошлое и будущее.

В годы второй мировой войны в Польше в течение пяти с половиной лет оккупации третий рейх осуществлял политику геноцида. На территории Польши находились трагически известные лагеря смерти — Освенцим, Майданек, Трешлинка и др. Но подавить волю польского народа к свободе и социальной справедливости гитлеровцам не удалось. В Польше родилось одно из самых мощных среди европейских стран антифашистское движение Сопротивления. Народное Войско Польское, рожденное в Советском Союзе, принимало активное участие не только в освобождении родины от захватчиков, но и в штурме Берлина. Вот почему война, период оккупации и Сопротивление становятся ведущими темами всей послевоенной польской литературы, определив ее антивоенную проблематику и общую антифашистскую, гуманистическую направленность.

Произведения о войне помогают понять не только историю страны, судьбы народные в те годы, но и социально-нравственные черты современности, политические конфликты и противоречия, человеческие отношения и характеры.

Литература о войне отражает исторический и жизненный опыт польского народа с 1939 г. до полной победы над гитлеровской Германией и свершения в Польше социалистической революции, начавшейся в ходе освобождения страны от оккупантов. Круг затрагиваемых этой литературой вопросов весьма широк. Сюда входит осмысление драматического Сентября 1939 г., т. е. нападения фашистской Германии на Польшу, отступления польской армии, предательства верховного командования, бежавшего за границу и бросившего войска на произвол судьбы; проблематика массового, хотя и неоднородного, движения Сопротивления, начало которому положила оборона Модлина, Вестерплатте, Варшавы и других укрепленных пунктов в сентябре 1939 г.; проблематика трагического опыта жизни людей во время оккупации в условиях гестаповского террора; уроки Варшавского восстания, проблематика перерастания народно-освободительной борьбы в социалистическую революцию; наконец, проблематика, связанная с борьбой польских патриотов в армиях других стран и создания Народного Войска Польского, первая дивизия которого — имени Тадеуша Костюшко — была сформирована в СССР.



Ф. Душенко, А. Хаупт.  
Памятник героям Вестерплатте

Национально-освободительная борьба в Польше в годы оккупации была всенародной и антифашистской и подчинялась единой цели — освобождению страны от захватчиков. Но движение Сопротивления с самого его возникновения было политически не монолитным, его руководители и участники по-разному представляли себе будущее родины. Бывшее буржуазное правительство Польши, интернированное в Румынии, и вновь созданное буржуазное эмигрантское правительство в Лондоне стремились подчинить себе партизанское движение в оккупированной стране, чтобы успеть захватить власть после ее освобождения. С этой целью в 1941 г. была создана подпольная Армия Крайова, выполнявшая приказы эмигрантского правительства. Но демократические силы польского общества, считая своей первоочередной целью борьбу с захватчиками, не мирились с перспективой возвращения после победы к кормилу власти буржуазии и шляхты. В 1942 г. возникает Гвардия Людова, возглавляемая Польской рабочей партией (ППР) и преобразованная впоследствии в Армию Людову. Политическая борьба в движении Сопротивления резко обострилась во время освобождения Польши Советской Армией, когда решался вопрос о власти. Армия Людова выступала за создание народно-демократической Польши, Армия Крайова — за возрождение буржуазно-помещичьего государства. Борьба за власть была кровопролитной, унесшей много жизней, она продолжалась и в первые послевоенные годы, завершившись победой демократических сил. Однако отзвуки этой борьбы в жизни польского общества сохранились на многие годы, вплоть до нашего времени, когда в августе 1980 г. в Польше разразился глубокий политический и экономический кризис, в ходе которого враги социализма вновь повели отчаянное наступление за захват власти.

Сложнейшая проблематика, связанная с жизнью нации в период второй мировой войны — с 1939 по 1945 г. — и в первые послевоенные годы, когда в стране шла борьба с бандами разных мастей, противившихся установлению народной власти, является центральной в литературе Народной Польши на протяжении последних сорока лет. Произведения о войне столь многогранны и столь глубоко отражают народную жизнь, что именно они наиболее полно передают сегодня национальный характер современной польской литературы, ее специфику, обобщенный исторический опыт польского народа в XX в. Литература о войне и периоде оккупации ставит самые кардинальные, самые насущные проблемы жизни народа, она по праву признана критикой, как польской, так и советской, ключевой в литературе Народной Польши.

Изучение этой литературы — задача исключительно трудная, так как она, по сути, предполагает осмысление всего литературного процесса в послевоенной Польше. Многие уже сделано для исследования этой проблематики<sup>1</sup>, но еще больше предстоит сделать.

Современная польская литература о войне опирается на богатые отечественные традиции, которые она по-своему интерпретирует.

Наиболее близкими и самыми значительными для современной литературы с этой точки зрения стали традиции литературы антифашистского Сопротивления (1939—1945). Литература польского движения Сопротивления — одна из наиболее значительных в Европе<sup>2</sup>. Возникшая

в годы войны и оккупации в глубоком подполье, эта литература вдохновляла поляков на борьбу и сама была проявлением борьбы с захватчиками. Литература, прежде всего поэзия, запечатлевала в народной памяти все перипетии беспощадной борьбы и чутко реагировала на тревоги, страдания, думы и мечты людей. Польская литература Сопротивления стала подлинно народной и национальной, отражая массовый характер этого движения. Вместе с тем она является частью значительной и мощной литературы европейского антифашистского Сопротивления.

Польская литература Сопротивления свидетельствовала о высокой жизнеспособности польской культуры, так как она создавалась несмотря на фашистский террор и гонения. Эта литература отражала также разные, существовавшие тогда в движении Сопротивления политические и идейно-эстетические тенденции: от буржуазных, монархических и крайне националистических до демократических и социалистических, от религиозно-мистических и катастрофических (предрекавших всемирную катастрофу) до революционно-романтических, от экзистенциалистских до реалистических. Отзвуки этих противоречивых тенденций сохранились и в послевоенной литературе. Польская литература Сопротивления внесла огромный вклад в литературу Народной Польши. Ее социальный и нравственный опыт, трагический по своему характеру, не знает себе равного в прошлом. Впервые в ней с такой силой соединились национально-освободительные мотивы с социальными, с борьбой против фашизма, национальные традиции с интернациональными, впервые в ней так разносторонне раскрылся подвиг народа в освободительной войне.

Вторая мировая война и антифашистское движение Сопротивления открыли новый этап в жизни Польши и других социалистических стран Европы, определили принципиально новые черты их литературы.

\* \* \*

«Литература о прошедшей войне,— пишет П. М. Топер,— возникающая в странах социализма, имеет ясно выраженное отличие от буржуазной литературы Запада. Осмысленное искусством, это время входит в историю не как годы гитлеровской войны, а как годы антигитлеровского Сопротивления. Кровавые трагедии, не переставая быть трагедиями, видятся из перспектив сегодняшнего дня, подтвердившего, что жертвы были не напрасны. В этом — важнейшая особенность литературы социалистических стран, для которой острейший жизненный материал прошедшей войны — первая по времени возникновения и неизменно актуальная тема»<sup>3</sup>.

Литература о второй мировой войне в Народной Польше начиналась с документальных свидетельств очевидцев и произведений, написанных в годы оккупации, но увидевших свет уже после 1944 г.

В этом же году в только что освобожденном Люблине, где был провозглашен манифест Польского комитета национального освобождения о создании государственной народно-демократической власти в Польше, вышли первые поэтические сборники (Е. Путрамента, Ю. Пшибося и др.), вдохновленные «молодой Музой конспирации» и воплотившие мечты о свободе, любви и мире для человечества. Вскоре появились книгодокументы, правдиво рассказавшие о преступлениях гитлеровцев в Поль-

ше во время оккупации, поведавшие миру об ужасе фашистских концентрационных лагерей, в которых были уничтожены миллионы людей. Это были свидетельства бывших узников тюрем и лагерей смерти (Северина Шмаглевская. Дым над Биркенау, 1945; Поля Гоявичиньская. Решетка, 1945; Михал Русинец. С баррикады в долину голода, 1946; и др.), которые стали потрясающим обвинением и разоблачением немецкого фашизма. Впервые из этих книг люди узнавали о том, что такое геноцид, как он осуществлялся на практике в оккупированной фашистами стране. И в этом непреходящее историческое и политическое значение таких книг-документов, книг-свидетельств. Именно эти книги определили новое качество послевоенной польской литературы — ее антифашистский характер, ставший неотъемлемой особенностью произведений, посвященных военной тематике.

Сегодня, имея в виду перспективу минувших лет, можно говорить о том, что документальная литература, раскрывшая злодеяния гитлеровцев и поставившая проблему их моральной и политической ответственности, проблеме вины фашистов перед всем человечеством, а не только перед поляками, уже в первые послевоенные годы становится одним из важнейших жанрово-стилевых направлений в польской литературе и в течение последующих лет, хотя и с разной интенсивностью, неизменно воздействует на все виды литературного творчества. В них важна не только идейная позиция автора, но и форма, характер повествования. Уже во время войны многие писатели приходят к пониманию того, что о трагических событиях, каких еще не знала история человечества, надо рассказывать по-новому. Преступления оккупантов превосходили самое необузданное воображение; о страшном надо было говорить сдержанно, сжато, точно и просто. Слово не должно было заслонять драматизма событий и фактов. Один из известных поэтов и драматургов польского Сопротивления, позже расстрелянный гитлеровцами, — Анджей Тшебиньский в статье «Лирическое и драматическое поколение» писал в 1942 г., ясно ощущая наступающий перелом: «завершилась эпоха слов в литературе», «должна начаться эпоха действия»<sup>4</sup>. Этот перелом осуществился с рождением литературы Народной Польши, в которой столь важное место сразу же заняла документалистика, проявилась отчетливая тяга к реализму, прозвучал решительный отказ от поэтических штампов, метафорики авангардистов во имя суровой правды жизни (например, в поэзии Т. Ружевича).

В первых рассказах, новеллах, повестях о войне и оккупации ощутило глубокое стремление к реалистическому отображению недавнего прошлого, требующему типизации, отбора жизненных фактов, их художественного осмысления. Об этом писал известный польский критик и литературовед Казимеж Выка, назвавший свою книгу «Пограничие романа» (1948)<sup>5</sup>, в которой он одним из первых в Польше дал обстоятельный и яркий анализ польской прозы первых послевоенных лет, включая и произведения, созданные в годы оккупации, но опубликованные после 1944 г.

В прозе тех лет раскрываются многие характерные черты «эпохи крематориев», ее античеловеческий характер, показаны вина оккупантов и чудовищные злодеяния, совершенные ими. Особое признание читателей и критики получил сборник рассказов Зофьи Налковской «Медальоны»



(1946). Опираясь точными фактами, почерпнутыми из материалов Комиссии по расследованию гитлеровских преступлений в Польше, писательница, избрав формой повествования бесхитростные рассказы простых людей — свидетелей преступлений, создает потрясающую картину террора против поляков во время оккупации. Точность и лаконизм образов рассказов сочетаются с присущей им большой философской обобщенностью. Внешняя беспристрастность повествования резко контрастирует с содержанием, повествующим о необычайной жестокости и цинизме захватчиков (массовые истребления людей, издевательства над пленными, «промышленное» использование человеческих трупов и т. п.), причем автор не стремится к нагнетению ужасов. И в этом, по словам К. Выки, проявился большой такт писательницы. Это «наиболее художественно ценный и морально глубоко волнующий документ», — пишет Выка, восклицая: «поразительное литературное явление, что за прекрасная книга!»<sup>6</sup>.

Налковская показала разрушительное влияние идеологии фашизма и его самых отвратительных проявлений на психику людей — как их жертв, так и палачей. Яркая, обличительная направленность сочеталась в ее рассказах с подлинным гуманизмом литературы нового типа. «Медальоны» с наибольшей художественной силой выразили в те годы общий антифашистский характер польской литературы, ее стремление не только к правдивой передаче событий и фактов, но и стремление проникнуть в психологию людей того времени, к постановке моральной проблематики, волновавшей современников: ответственность гитлеровцев за злодеяния, поведение человека в нечеловеческих условиях перед лицом смерти, нравственный облик человека тех лет.

Не менее важным событием литературной жизни 40-х годов стал сборник рассказов Тадеуша Боровского «Прощание с Марией» (1948), расширивший и углубивший понимание оккупационной действительности в Польше<sup>7</sup>. Бывший узник Освенцима, писатель показал предельно обнаженно отвратительные стороны оккупации и концлагерной жизни, растлевавших человеческую личность, порождавших откровенный цинизм, попрание моральных критериев, жестокую борьбу за существование.

В связи с этим важно вспомнить слова Леона Кручковского о том тяжелом наследии, которое оставила польскому народу оккупация. «Ни в одной из стран, которые пали жертвой гитлеровской агрессии, — писал он в 1955 г., — оккупант не произвел таких болезненных, как в Польше, опустошений во всех областях жизни коллектива. Ведь именно у нас дольше и распространеннее, чем в других странах, саботаж и диверсия, расточительность и малопродуктивный труд, внесение анархии в экономические связи общества считались национальным долгом, а «ловкачество» — уважаемым искусством, увеличивающим шансы выжить»<sup>8</sup>. Т. Боровский одним из первых в польской литературе показал это опасное по своим последствиям влияние оккупационной действительности и ее пагубное воздействие на человеческую психологию.

Подобно Налковской, на первый план Боровский выдвигает предельно точный факт, своей выразительностью и бесчеловечной жестокостью говорящий сам за себя. Его главный герой-повествователь циничен и откровенен с окружающими и самим собой. Попав в Освенцим одним из

первых, он прекрасно знает способы, чтобы, как он выражается, «пережить лагерь». Но под его внешней бесстрастностью и маской цинизма скрывается человеческая боль и протест против кошмара, в котором он живет. Налковская и Боровский по-новому поставили проблему трагического в польской литературе тех лет. Они освободили ее от пафосности, мистики, от многословия описаний.

Под пером Налковской и Боровского реализм в литературе Польши обретал черты предельной объективности, фактографичности, граничащей с документальностью, лаконизма образов при их большой внутренней значимости. И в этом они остались непревзойденными мастерами.

Жизнь поляков во время оккупации разносторонне и реалистически показана Войцехом Жукровским в сборнике рассказов «В стране молчания» (1946), что признала и высоко оценила критика тех лет. Автор писал о сентябрьских боях (рассказ «Лётная» и др.), о переживаниях заключенных в концлагере (рассказ «Кантата»), о том, как прятали людей от гитлеровцев, о боевых действиях участников Сопротивления. В рассказах писателя нашли отражение почти все стороны оккупационной действительности, и благодаря их художественной достоверности создавалось целостное впечатление о жизни тех лет. При этом автор избегал настроения безысходности, пессимизма, появившихся в некоторых произведениях так называемого «интеллигентского расчета».

Казимеж Выка, характеризуя в работе «Пограничье романа» послевоенную польскую прозу, хорошо показал ее антифашистскую направленность и движение к реализму. Для него реализм — наивысший критерий искусства. Об этом важно напомнить, так как некоторые польские критики в начале 80-х годов пытались отрицать значение реализма как ведущей тенденции в послевоенной польской литературе с первых шагов ее развития.

В конце 40-х и начале 50-х годов литература о войне главным образом двигалась вширь. Все больше появляется романов, посвященных осмыслению причин краха буржуазной Польши и сентябрьской катастрофы в 1939 г.: дилогия «Стены Иерихона» (1946) и «Небо и земля» (1949—1950) Тадеуша Брезы, «Действительность» (1947) Ежи Путрамента, «Узлы жизни» (1950—1954) Зофы Налковской и др. Писатели реалистически показывали буржуазную действительность довоенной Польши, ее внешнюю и внутреннюю политику, растущий экономический кризис и недовольство трудящихся в канун второй мировой войны. Начало этой войны нашло отражение в романе Налковской, воспринятое ею как национальная катастрофа, полностью перевернувшая весь уклад прежней жизни.

Крупнейшее произведение тех лет — дилогия «Стены Иерихона» и «Небо и земля» Тадеуша Брезы — первый в послевоенной Польше политический роман о причине краха буржуазной Польши и о том, что привело ее к падению. С большой психологической достоверностью писатель показал правящую буржуазную элиту изнутри: ее образ жизни и мыслей, фашизацию сторонников санации и особенно ее младшего поколения — фалангу. Т. Брежа впервые откровенно назвал сторонников власти Пилсудского фашиствующей кликой. (Таковыми они будут показаны и в романе З. Налковской «Узлы жизни»).

В появившихся вскоре произведениях, названных польской критикой «интеллигентскими расчетами», художественное значение которых ею часто явно завышалось (например, С. Дыгат «Боденское озеро», 1946; «Прощания», 1948; и др.), война и оккупация становятся причиной духовного потрясения польского интеллигента, рождающего в нем идейный и моральный расчет с прошлым, переоценку всех ценностей, созданных буржуазной культурой, готовность к восприятию послевоенной жизни и коренных изменений, которые она несет. Этот герой размышлял, взвешивал, испытывал ужас перед фашизмом. Он еще далек был от социальной активности. Однако война стала поворотным моментом в его судьбе и духовном росте.

Важным шагом в осмыслении войны явились романы и рассказы о сентябрьском поражении 1939 г. В книгах Ежи Путрумента «Сентябрь» (1952), Войцеха Жукровского «Дни поражения» (1952) и др. не только дана панорама военных событий тех дней, но и сделана попытка раскрыть моральный облик простых людей, одетых по всеобщей мобилизации в военные мундиры, показать их горячее желание защищать свою родину и неспособность командования организовать оборону и руководить ею. Молодые герои — младшие командиры — проявляют личный героизм и упорство в стычках с превосходящими силами врага (большинство произведений были автобиографическими), они наравне со всеми испытывают горечь отступления, обескуражены противоречивостью приказов, невольно задумываются о причинах поражения, о слабости польской армии, главным вооружением которой были винтовка и сабля, реже пушка и пулемет.

«Бредя в пыли вместе с толпой измученных пехотинцев, — писал В. Жукровский во вступлении к роману «Дни поражения», — я пытался понять причины поражения, осмыслить размеры катастрофы, которая постигла не только нас, но и всю Европу. Зараза фашизма расплзлась по земле, угрожая всему человечеству.

Наше сопротивление длилось всего месяц. Мы были побеждены. Еще боролась Варшава, еще в лесах отстреливались окруженные полки, но национальное правительство вместе с главнокомандующим давно уплыло в потоке лимузинов за румынскую границу. Народ предали, явная измена наполняла наши сердца горечью<sup>9</sup>.

Многие авторы использовали свой личный опыт, получая, по словам В. Жукровского, «уроки классового мышления», которое впоследствии привело их в лагерь демократических сил<sup>10</sup>. В романе Е. Путрумента «Сентябрь» была сделана одна из первых в польской литературе попыток дать с марксистских позиций политическую оценку постигшей страну катастрофы, обобщающий охват основных проблем и конфликтов тех лет на разных социальных уровнях.

«Урок классового мышления», который получило поколение Жукровского во время войны, хорошо выражает социально-лирическая поэма Юзефа Озги-Михальского «День сотворения». В прошлом участник Сопротивления, солдат Армии Людовой, хвативший лиха войны и оккупации, Озга-Михальский в этой поэме пишет:

Суть не в снарядах любого калибра;  
война — не только бросок гранаты.

Война — это значит позицию выбрать,  
правду и ложь разграничить надо.  
Если зло переполнит сердце до края,  
пламя взовьется, чтоб мир сокрушить.  
Мы каждый день войну начинаем  
и можем ее каждый день потушить.

*(Перевод О. Ивинской)*

Поэт призывает народ «в судьбе своей разобраться». Созданная в 50-е годы поэма Озги-Михальского и сегодня звучит, как и в то время, актуально и гражданственно. Обращаясь к советскому читателю в 1967 г. (сборник «Полнолуние»), он говорил: «Война и мир — эти две активнейшие силы человечества еще сталкиваются друг с другом, борьба продолжается. Но если человечество всеми своими силами защитит мир, оно изменит облик всей планеты. Человечество выйдет на взлетную полосу нового мирного соревнования.

Мысль Ленина была и остается великой движущей силой в этом взлете человечества».

В начале 50-х годов военная проблематика в литературе, как правило, осмысливается уже с позиций победы народно-демократического строя. По-новому стала освещаться жизнь и борьба польского народа во время оккупации. Большое значение в это время получила политическая и идейная оценка движения Сопротивления и его разнородных сил. В литературе усложняется проблема освещения Сопротивления, впервые появляется образ солдата-гражданина и образ коммуниста-патриота, борца Сопротивления.

Моральному и политическому возмужанию молодого поколения в годы войны, роли коммунистов в этом процессе посвящен роман Богдана Чешко «Поколение» (1951), действие которого разворачивается в оккупированной Варшаве и во время Варшавского восстания 1944 г. С большой достоверностью Чешко показал события тех лет, героизм борьбы рядовых бойцов и командиров Гвардии Людовой, правдиво раскрыл политическую ситуацию в польском движении Сопротивления, участие солдат Гвардии Людовой — главных героев романа в Варшавском восстании, преступно начатом командованием Армии Крайовой по приказу из Лондона. Они отчаянно дрались на своих местах, проявляя мужество и героизм, зная, что враг у них общий.

«Поколение» Чешко, а позднее «Колумбы рождения 20-го года» (1957) Романа Братного — наиболее характерные книги 50-х годов о Варшавском восстании. Трагизм этого восстания (за два месяца погибло пятнадцать тысяч повстанцев и 200 тысяч мирных жителей, был сожжен и разрушен на 85% прекрасный город), его обреченность потрясают; о нем часто пишут польские писатели разных поколений с первых же дней существования Народной Польши и до нашего времени. Братный в «Колумбах рождения 20-го года» взглянул на восстание глазами молодых патриотов из Армии Крайовой, к которой он принадлежал сам. Герои Чешко и Братного молоды, отважны, спешат жить и сражаться с захватчиками, они верны своей присяге и мужской дружбе, солдатской солидарности, но политически они не солидарны.

Герои Чешко — пстомственные варшавские пролетарии — находят верный путь, обладая бльшим классовым чутьем, чем герои Братного, воевавшие в рядах Армии Крайовой. Образ поколения повстанцев, названного Братным «колумбами», благодаря своей типичности и характерности стал собирательным образом мужественного поколения, чья молодость прошла в годы оккупации в условиях подполья и схваток с врагом. Этот образ прочно вошел в польскую литературу. Не случайно, например, Вильгельм Мах назвал свою отважную, решительную героиню, борющуюся в первые послевоенные годы за новую, демократическую Польшу, дочью поколения «колумбов» — «Агнешка, дочь Колумба» (1964), считая ее достойной продолжательницей их традиций.

Однако эти книги не давали еще глубокого проникновения в психологию тех, кто боролся против гитлеровцев, хотя это не означало, что проблематика психологии «человека с ружьем» полностью ими игнорировалась. Появление романа о войне свидетельствовало о растущем стремлении литературы глубже познать современную действительность путем осмысления недавнего ее прошлого — войны и оккупации, в котором она искала корни многих явлений тогдашней жизни. Усложняются художественные формы повествования, отражавшие объективные изменения в общественной жизни и восприятие ею литературы.

Наряду с документальной повестью, воспоминаниями и рассказом в литературе, посвященной войне и жизни во время оккупации, прочное место занял роман. Многочисленные герои литературы этих лет, представители разных общественных слоев начинают размышлять о прошлом и настоящем, ищут новые идейные и моральные принципы, так как война поставила их перед выбором: с кем идти дальше, как жить? Укрепление народно-демократического строя отражалось на литературном процессе тех лет. Утверждались новые темы, новые герои, которые были рождены социалистической революцией, классовой борьбой за власть. В тему «человек и война», как справедливо писал С. И. Бэлза, все решительнее вступала тема «человек и революция»<sup>11</sup>. Речь идет о таких произведениях, как драма Кручковского «Возмездие» (1948); романы В. Билиньского «Бой» (1954), В. Махеека «Рано прошел ураган» (1955) и др. Главный герой большинства этих произведений — солдат революции, сражающийся с контрреволюционными бандами, сеявшими разорение и смерть на освобожденной от гитлеровских захватчиков польской земле, проводивший политический референдум и земельную реформу. Это было время не только становления и укрепления народной власти, но и укрепления политического сознания солдата революции, что и стремились показать писатели.

Личный опыт поэтов, прозаиков и драматургов, пишущих о войне и революции, был важной и существенной особенностью произведений разных жанров конца 40-х — начала 50-х годов. Однако, как сказал Василь Быков о советской литературе тех же лет, что в равной мере может быть отнесено к литературе польской и других социалистических стран в то время, «правда о войне, о подвиге народа была высказана далеко не вся, далеко не полно»<sup>12</sup>. Ощущалась известная схематичность образов. Но писатели настойчиво шли к всестороннему постижению жизни и борьбы во время войны и оккупации, к постижению внутреннего облика человека тех лет.

Со второй половины 50-х годов происходит как бы новое открытие военной тематики в польской литературе, которое было связано с углублением интереса писателей к личности современника — в недавнем прошлом солдата или партизана, или просто человека, пережившего военные события и оккупацию страны.

Польская литература в это время стала активно переосмысливать бурную историю XX в. и особенно трагическое время оккупации. Во второй половине 50-х годов в литературе Польши вновь пробуждается тяга к эпическому освещению недавнего прошлого. Наиболее ярким выражением этой тенденции явились монументальные произведения Ярославла Ивашкевича «Хвала и слава» (1956—1962) и Марии Домбровской «Приключения мыслящего человека» (публиковалось в отрывках в 60-е годы, впервые роман вышел в свет в 1970 г., после смерти писательницы).

Эпопея Ивашкевича «Хвала и слава» — одно из лучших и крупнейших произведений польской литературы XX в. Трехтомный роман охватывает все самые важные, переломные события в жизни Польши нашего столетия. На страницах эпопеи нашли отражение первая мировая война, Октябрьская революция, получение независимости и создание буржуазной Польской республики, вторая мировая война, оккупация гитлеровцами Польши, движение Сопротивления и Варшавское восстание, освобождение страны от немецких захватчиков, провозглашение народной власти. Панорама национальной жизни дается автором в движении, в ней выделяются крупным планом судьбы нескольких поколений семей разных социальных слоев (аристократии, шляхты, буржуазии, рабочих, творческой интеллигенции), раскрывается драматическая борьба поляков против захватчиков, политический характер движения Сопротивления. Автор показывает, как среди «хлопцев из леса» — партизан и среди повстанцев идут нескончаемые споры о будущем родины, как общие цели борьбы с оккупантами сближают людей, но вместе с тем каждый из них борется за «свою» Польшу. В этом проявился подлинный реализм и историзм эпопеи. Философское осмысление связи истории с судьбами отдельных людей — героев книги, помогающее читателю увидеть ход времени и историческую закономерность победы нового демократического строя, — примечательная особенность романа Ивашкевича, который по праву может быть назван также национальной эпопеей современной польской литературы.

Роман Я. Ивашкевича «Хвала и слава» — новаторское, остропроблемное произведение. Автор осознанно воздал хвалу и вознес тех героев, чьи поступки совершаются во имя родины и ее освобождения, а не ради личной славы (это нашло отражение в заглавии романа) и связаны с прогрессом истории. Он показал обреченность аристократических и шляхетских родов, оказавшихся в стороне от главного движения истории, неизбежность краха буржуазно-помещичьего строя в Польше, ускоренного началом второй мировой войны и оккупацией страны.

Конец второй и третья книга романа посвящены минувшей мировой войне и Варшавскому восстанию 1944 г., которые освещаются тоже по-новому, ибо в них с большой художественной убедительностью и реалистической глубиной раскрыта психология человека в трагических обстоятельствах войны. Автор всем своим романом осуждает войны, их раз-



**Мариан Конечны**  
**Памятник героям Варшавы**

рушительный, античеловеческий характер. По его мысли, они всегда противостоят чужды и ненавистны народу. Гимн жизни, проклятие войне — вот тот эмоционально-лирический тон, который присущ всей эпопее. И вместе с тем он показал вовлеченность всех слоев общества, всего народа в борьбу с фашистскими оккупантами, справедливый характер этой борьбы — ведь его герои защищали свой дом, свою землю от захватчиков. Ивашкевич воздал хвалу патриотизму, мужеству и стойкости героев из народа, осудил тех, кто посылал на гибель людей во имя собственных классовых интересов. Активное, утверждающее начало романа создает атмосферу высокой нравственности и гражданской ответственности, признания будущего за новыми поколениями, которые придут на смену уже сошедшим со сцены истории молодым и погибшим в неравной борьбе за свободу отчизны. Проблема трагического раскрывалась им не с позиций моральных размышлений интеллигента-одиночки, занятого своим внутренним расчетом с прошлым, а с позиций героев, либо активно участвовавших в Сопротивлении, либо силою самой действительности вовлеченных в него. К первым относятся коммунисты Вевюрский и Лилек, с оружием в руках защищавшие родину, ко вторым — один из центральных героев — Януш Мышинский, постоянно мучительно размышляющий о смысле жизни и своем месте в ней.

Встреча с партизанами, разговор с партизанкой Сабиной и юным советским офицером, бежавшим из концлагеря, которых Януш воспринял как предвестников новой жизни, помогают ему стряхнуть с себя апатию, вливают в него силы и жажду деятельности.

«...ему, Янушу, почти пятьдесят. И только теперь он почувствовал, что значит жить. Видя повседневно смерть других людей, он узнал цену жизни...

Постепенно стало ясно, что он лгал себе, утверждая, будто жил как во сне. Нет, молодость его была явью. Не оставалось там места для снов, она была исполненной боли явью. Это последние годы окутали его мглой, годы духовной лени, протрации, неприязни к миру. Их он наверняка растратил впустую. Теперь начинается иная жизнь».

В этот решающий для него момент он вспоминает друзей — коммуниста Вевюрского, героического бойца Сопротивления Лилека, русского революционера Володю Тарло, когда-то подарившего ему брошюру Ленина.

«Он ускорил шаг и шел теперь так стремительно, словно от прочтения ленинских статей о Толстом зависела его жизнь.

«Теперь все изменится», — думал Януш.

— У меня есть цель! — вслух произнес он.

Значит, все, что говорили люди, посвятившие жизнь какой-то цели, не обман? Значит, можно верить и жить, а не только видеть во сне свою собственную жизнь?

— Скорее, скорее, — повторял он».

Януш погибает, презирая своих палачей, окончательно определяя свою позицию на стороне Вевюрского.

Особенного накала трагизм эпопеи достигает в сценах, рисующих эпизоды Варшавского восстания, гибели почти всех молодых героев. Автор видит восстание глазами своих персонажей, он не только воспроизводит их поступки и поведение, но раскрывает их мысли и думы, движения



души. Ивашкевич как подлинный знаток человеческой души показал всю глубину страданий людей в годы исторических катаклизмов. Рушится семейная жизнь героев, судьба раскидывает близких людей, они гибнут от бомбежек, во время восстания и вооруженных схваток, некоторые из них погибают от пули предателей и захватчиков, другие — от руки народных мстителей.

«Хвала и слава» — это роман о войнах, революции, оккупации, восстании и жизни самых разных представителей общества в эти годы исторических переломов. Вот почему в нем, например, занимают такое важное место философско-эстетическая проблематика, духовные искания героев, их размышления о музыке и искусстве и его связи с народной жизнью. Автор стремится показать определенное уmonoстроение общества. Сочетание разностороннего изображения жизни людей, их страданий во время войны и глубокого проникновения в суть явлений — важнейшая особенность эпопеи Ивашкевича. «Хвала и слава» стала новым словом для польской литературы начала 60-х годов. И сегодня все эти качества «Хвалы и славы» остаются непрезвыденными, при том, что польская литература, представленная многими произведениями, к 70-м годам выходит на рубежи эпического осмысления периода второй мировой войны и оккупации в жизни польской нации.

Эпопея «Хвала и слава» Я. Ивашкевича, справедливо заметил известный польский критик Вацлав Садковский, «является одним из самых выдающихся произведений в нашей послевоенной литературе», более того, по его словам, «оно является самой обширной и зрелой пробой эпико во всей польской литературе XX в.»<sup>12</sup>.

«Хвала и слава» Ивашкевича убедительно показала и открыла новые эстетические возможности польской литературы в осмыслении второй мировой войны, периода оккупации и движения Сопротивления. Речь идет о художественном «взрослении» литературы о войне, о ее приобщении к философско-нравственной проблематике, о выдвижении на первый план проблемы личности, т. е. сосредоточенности на внутреннем мире человека, на объективных и субъективных факторах формирования его характера и сознания. С конца 50-х годов начинает меняться художественный ракурс изображения войны, процесс ее постижения, который продолжается и в наше время, идет «вглубь».

В литературе о войне и периоде оккупации на второй план отступает событийность, описание обстоятельств, главное писатели видят теперь в раскрытии многомерности человеческих характеров, психологическом анализе. Вопросы морали и политики в произведениях о войне выдвигаются на первый план. Война определяла человеческие судьбы и характеры и в произведениях на современную тему. Как правильно отметил П. М. Топер в своей книге «Ради жизни на земле», литература заговорила о решающем воздействии войны на человека и его судьбу. Если современный писатель, пишет исследователь, «не расскажет о том, как отразилась на судьбе героя война, это будет восприниматься как странная и непонятная для читателя фигура умолчания. С другой стороны, писатели все чаще обращаются к военным сюжетам как к специфическому жизненному материалу, именно на нем ставя и проблемы самой войны, и проблемы нравственности, т. е. человеческой сущности своих героев»<sup>14</sup>.

В литературе о войне резче, чем в произведениях на другие темы, встала проблема выбора героями своего пути. Эта проблема всегда была присуща литературе, обращенной к революционным изменениям в жизни нации. С большой художественной силой она решалась в произведениях советской литературы социалистического реализма — эпопеях М. Шолохова «Тихий Дон», А. Толстого «Хождение по мукам» и др. Она стала одной из ведущих и в польской литературе после 1956 г., хотя некоторые писатели решали ее в антисоциалистическом духе.

В 60-е годы вслед за Ивашкевичем к этим важнейшим для польского общества морально-политическим вопросам обращается и Мария Домбровская — один из классиков литературы Народной Польши — в романе «Приключения мыслящего человека». Он посвящен демократизации польской интеллигенции в XX в. и выбору ею своего пути в годы второй мировой войны и оккупации. Проследивая духовное развитие польской интеллигенции с конца XIX в., Домбровская показывает влияние важнейших общественных идей, исторических и политических событий на ее самосознание в течение более полувека.

Решающую роль в этом исторически важном процессе сыграли первая и вторая мировые войны. После первой мировой войны Октябрьская революция дала Польше долгожданную, выстраданную свободу и национальную независимость, радостно встреченную польской интеллигенцией; вторая мировая война, поражение Польши в 1939 г. открыли значительной части польской интеллигенции глаза на предательскую роль буржуазного польского правительства, на его неспособность руководить народом в годы тяжелых испытаний, убедили ее в идейной и исторической бесперспективности довоенного общественного строя Польши. Автор показывает духовное и политическое размежевание в среде патристически настроенной интеллигенции, происходящее в годы второй мировой войны, оккупации и Варшавского восстания, ставшего кульминацией романа. Осуждая тех, кто поднял восстание по приказу из Лондона, писательница, как и автор «Хвалы и славы», показывает необычайное самопожертвование, мужество и героизм рядовых повстанцев и городского населения, его тяжкие страдания от немецкого террора, голода, бомбардировок, обстрелов и пожаров, рождение в людях чувства солидарности и взаимопомощи. Герои романа — представители творческой интеллигенции и простые горожане — принимают посильное участие в восстании. Они тушат пожары, помогают раненым, строят баррикады, спасают национальное достояние — архивы и библиотеки. Именно в это трагическое время герои все чаще думают и говорят о будущем Польши.

Общие страдания и совместная борьба с оккупантами сближают демократически настроенных героев романа — художницу Еву Радгоскую и писателя Юзефа Томыского — с народом. Вот почему в дни разгрома восстания они отказываются покинуть родину, когда представитель Армии Крайовой предлагает им, чтобы спасти их как «национальное достояние», бежать на самолете в Англию. «Я хочу быть там, где тяжелее всего, — говорит Томынский. — И может, это будет самым прекрасным, а не самым худшим». Этими словами завершается эпопея. Выбор героями сделан, он — в единении с народом. Ева Радгоская уже поняла, что «в Польше существуют два народа, имеющие общий язык, но не дух».

В послевоенной польской литературе эпопеи «Хвала и слава» и «Приключения мыслящего человека» занимают особое место. Они отражали переломную эпоху в жизни польской нации. Художественное значение этих романов — в правдивом изображении драматизма истории и людских судеб, в глубокой достоверности человеческих характеров, в реалистическом показе воздействия политических и военных событий на жизнь людей, их убеждения и чувства. И в этом проявилась истинная народность произведений Ивашкевича и Домбровской.

Большое значение в истории польской литературы о войне имеет пьеса Леона Кручковского «Первый день свободы», премьера которой состоялась 12 декабря 1959 г. Она привлекает своим автобиографизмом, драматург запечатлел фактические события освобождения из лагеря военнопленных польских офицеров Советской Армией, среди которых был и сам, первые дни их жизни на свободе. Однако содержание пьесы далеко выходит за рамки отображения событий февраля 1945 г. Это глубоко философское произведение. Выдающийся польский писатель размышляет о том, что такое «свобода» и «выбор», которые каждый из его пяти героев — недавних военнопленных польских офицеров — пытается трактовать по-своему. Вместе с тем это и глубоко гуманистическое произведение, в социалистическом духе ставящее проблему интернационализма на примере отношений бывших военнопленных с семьей немецкого врача, оставшегося в покинутом жителями городке со своими дочерьми.

Кручковский в образе Анзельма дает почти сатирический портрет поклонника экзистенциалистской философии, рассуждения которого вызывают взрыв возмущения и ненависти у четверых его товарищей. Но и взгляды этих четверых очень разные, а в чем-то и прямо противоположные. Один из них — представитель анархической, эгоистической, антисоциальной свободы: «Хочу — значит могу» (Павел), его антипод определяет свободу как право выбора своих поступков, исходя из общественных, моральных, гуманистических критериев (Ян). Однако в споры героев вторгается суровая действительность: прорвавшаяся из окружения немецкая воинская часть пытается захватить городок, заставляя их взяться за оружие, защищать свою жизнь и свободу.

Свобода — таков смысл развязки пьесы Кручковского — всегда имеет реальные, идейные, политические, нравственные измерения, которые определяются историей, классовыми столкновениями, вооруженной борьбой. С присущей ему марксистской убежденностью Л. Кручковский показывает зависимость философских и моральных категорий от конкретных жизненных и социально-исторических условий, связь человека с историей. Пьеса имеет ярко выраженный антифашистский характер.

Одновременно с развитием реалистической прозы о войне во второй половине 50-х годов в польской литературе появляются произведения, изображающие войну в духе нереалистической поэтики. Сказалось влияние западноевропейских писателей, ранее неизвестных в Польше, особенно французских экзистенциалистов (Сартр, Камю), которых в это время стали усиленно переводить на польский язык. В поисках новых средств изобразительности, новых форм некоторые польские писатели стали увлекаться художественным экспериментаторством. При этом они считали, что о войне нельзя писать «по-старому», что необходима решитель-

ная ломка привычных изобразительных средств, не дающих возможности, по их мнению, передать полную правду о войне. Однако очень скоро стало ясно, что формальное новаторство не способно выразить эту правду, оно подавляло и отталкивало читателя своей надуманностью, герметичностью, чрезмерной усложненностью.

Вокруг литературы о войне в Польше давно уже идет спор. На него откликнулся Витольд Навроцкий статьей «Военная тема — дискуссии и проблемы» (1978). Специфические литературные дебаты, пишет он, ведутся якобы во имя обновления художественных стилей. На самом же деле, справедливо замечает автор статьи, спор идет о путях развития польской литературы, о ее идейной направленности, о принципах отражения действительности. Естественно, что он ведется на материале литературы о войне как одной из самых значительных в Польше.

Некоторые критики, продолжает Навроцкий, утверждают, будто реалистическая проза бессильна передать правду о войне, так как ее познавательные перспективы ограничены, а художественные повествовательные средства условны, они превращают войну в предлог для морально-патриотических размышлений. Единственно возможной они признают параболическую форму повествования, так как, по их мнению, только она открывает перспективу в развитии литературы о войне. Главным для них становится обновление языка и введение формальных новшеств. Навроцкий с полным основанием заявляет, что проблема обновления формы закрывает от этих исследователей исторический опыт 1939—1945 гг., выразившийся прежде всего в вооруженной защите гуманистических ценностей от тотальной угрозы фашизма. Защищая реализм, Навроцкий не отрицает значения условности, гротеска и т. п. в литературе, а также частного, индивидуального аспекта в изображении войны, но он справедливо протестует против одностороннего ее отображения, подчеркивая общенациональный характер войны и Сопротивления. Для польского народа, пишет он, эта война была войной за биологическое сохранение нации, во время которой для каждого поляка шла переоценка политического прошлого. Литература, убедительно говорит критик, стремится дать полную и разностороннюю оценку военного прошлого и коллективного опыта нации. В этом ее подлинное назначение и признание<sup>15</sup>.

Позиция В. Навроцкого в споре о путях развития военной литературы отражает точку зрения социалистических писателей и критиков, признающих неисчерпаемые художественные возможности реализма в современном литературном процессе.

В последние два десятилетия в литературах социалистических стран можно наблюдать общий для них, углубляющийся с годами процесс осознания неоднозначности народной жизни во время второй мировой войны. И это является новым шагом в художественном познании военной тематики.

«Чем дальше от нас отодвигает время это величайшее из народных потрясений, — писал Василь Быков, — тем настойчивее ощущается в литературе стремление кое-что осмыслить, понять и сохранить в чело-

веческой памяти. Уроки войны, оказывается, учат сегодня очень и очень многому. И с каждым годом, с каждой новой книгой осмысление войны идет вглубь и вширь, и случается, что тема войны под пером настоящего таланта звучит куда современнее, чем десятки бескрылых повествований на злобу самых последних дней»<sup>16</sup>. Правда о войне, о народном подвиге неисчерпаема, говорит советский писатель. Подчеркивая сохраняющуюся актуальность этой проблематики, он отмечает как важное положительное явление расширение моральных, нравственных понятий литературы о войне, углубление психологизма, показ не только героических характеров, но и таких человеческих черт, как трусость, карьеризм, приспособленчество. Герои произведений Г. Бакланова, Ю. Бондарева, В. Рослякова, В. Богомолова, отмечал он, наполнились плотью и чувствами не вымышленными, а реальными. «Истинный гуманизм,— пишет Быков,— благородное чувство товарищества, обостренная человечность и самоотверженность во всех ее проявлениях оставили заметный след в нашей военной литературе»<sup>17</sup>.

Явления, которые В. Быков отметил в советской прозе, во многом свойственны и литературам других социалистических стран, особенно литературам Польши и Югославии, где вооруженное сопротивление гитлеровским захватчикам носило общенародный, массовый характер. Вот почему проблема героического, гражданственности, «обостренной человечности и самоотверженности» никогда не может уйти со страниц произведений, посвященных войне и оккупации.

В польской литературе это успешно подтверждается не только эпопеями «Хвала и слава» Я. Ивашкевича и «Приключения мыслящего человека» М. Домбrowsкой, но и прозой 60—70-х годов: Б. Чешко, Е. Путрамента, Т. Голуя, Р. Братного, З. Посмыш, Е. Брошкевича, З. Залуского, Ю. Кавальца, Г. Аудерской, Е. Есеновского и многих других. Произведения этих писателей, у которых важное место занимает военная тематика, определяют ведущее положение реалистического направления в современной польской литературе.

В 60-е годы проза о войне претерпевает заметные изменения. В изображении войны исчезают пафосность и схематизм, часто присущие литературе первого послевоенного десятилетия, преодолеваются пессимистические тенденции дегероизации, порожденные духом всеотрицающего критицизма и антисоциалистическими настроениями, распространившимися среди определенной части интеллигенции после 1956 г. Кстати, эти тенденции коснулись литературы о войне в меньшей степени. В прозе 60-х годов наиболее значительными в художественном отношении оказались произведения, в которых реалистически раскрывались социальные процессы живой современности, духовные и нравственные черты личности, идущей в ногу с историческим прогрессом, активный созидательный характер борца за новую жизнь и новые человеческие отношения, а в недавнем прошлом — участника движения Сопротивления. Герои этих книг — простые люди, умеющие побеждать. Внимание писателей привлекли индивидуальные судьбы этих героев, их психология, чувства, переживания, размышления. Стремление пристальнее взглянуть в человека вело к изменению структуры романа о войне. Наряду с многогеройным романом появляется роман как бы «сжатый», «уплотнен-

ный», в центре которого оказывается небольшое число действующих лиц, — так называемый «микророман».

Новые веяния в прозе впервые ярко воплотились в «микроромане» Богдана Чешко «Надгробный плач» (1961). Б. Чешко создал эпическую балладу — надгробный плач — в память тех, кто погиб в последние дни войны. В книге это солдаты роты народного Войска Польского, подрывавшиеся на минном поле во время ночного марша. Заостренная морально-философская проблематика в сочетании с суровым реализмом служили более углубленному раскрытию трагического опыта минувшей войны. Пафос повести ближе к оптимистической трагедии, чем к экзистенциалистскому пониманию проблем жизни и смерти.

Проблема личного и общего, осмысленная в морально-философском плане, решается в диалогии Збигнева Сафьяна «Прежде чем заговорят» (1961) и «Потом наступит тишина» (1963), посвященной боевым действиям Войска Польского. В диалогии Сафьяна ставится вопрос о политических конфликтах в польском обществе в годы оккупации, о различной политической ориентации в движении Сопротивления, что особенно болезненно и остро ощущалось в конце войны и в первые годы утверждения народной власти, когда многие солдаты Армии Крайовой, субъективно честные и преданные родине, оказались объективно на стороне реакции (после освобождения Армия Крайова ушла в подполье и с оружием в руках боролась против новой власти). Многим из них была нанесена глубокая моральная травма тем, что, послушные приказам из Лондона, они вынуждены были выступать теперь уже не против оккупантов, а против своего народа<sup>18</sup>.

Эта сложная проблематика присутствует в произведениях о войне и борьбе за народную Польшу, например «Хвала и слава» Я. Ивашкевича, «Крещенные огнем» (1961) Войцеха Жукровского, трилогия «Солдаты», «Партизаны», «Ковали» (1975) Яна Лысаковского, в творчестве Романа Братного и др.

В 60-е годы художники слова все чаще осмысливают войну и оккупацию с точки зрения того отрицательного психологического и морального воздействия, которое они нанесли польскому обществу. Вместе с тем обращение к прошлому помогало глубже понять настоящее, его конфликты и противоречия, так как их истоки надо было искать именно во времени войны и оккупации. В эти годы нравственные ценности подвергались самой жестокой проверке, испытывались «на прочность» человеческие характеры.

Не случайно поэтому в литературе распространяется художественный прием ретроспекции, помогавший писателям соотносить жизнь героев в годы войны и оккупации с современностью. В произведениях частым становится введение хронологической дублианности — развития действия в двух временных пластах — во время войны и в послевоенной действительности, с помощью которой более многомерной становилась характеристика персонажей произведения. Последствия войны стали изображаться как тяжелое наследие, которое сказывается в мирные годы на психике людей, калеча ее, ибо воспоминания о войне и оккупации тяготеют над ними и определяют их поступки (Е. Ставиньский «В погоне за Адамом», 1963).

Одновременно в литературе углублялась социально-психологическая трактовка образов врагов — гитлеровских оккупантов. Впервые эта важная проблема кардинально по-новому была решена еще в известной пьесе Леона Кручковского «Немцы» (1949), где автор подошел к изображению немцев не как преступников, от природы наделенных патологическими склонностями, а как людей, обработанных соответствующим образом фашистской идеологией и пропагандой. «...Мы должны, — отмечал он, — посмотреть на немцев с иных, более правильных позиций, видя в них обычных людей, которые благодаря определенной общественно-государственной системе были соответственным образом обработаны. Без такого подхода какая-либо попытка перевоспитания немецкого народа была бы пустым прожектерством. Пьеса является попыткой посмотреть на немцев в этом аспекте, показать их в своей среде». Кручковский должен был преодолеть переживания оккупационных лет, которые многим мешали тогда объективнее, а вернее — реалистичнее взглянуть на «немецкую проблему», необычайно острую для народов, переживших фашистское нашествие. Кручковский отошел от схематичного, плакатного изображения немцев, раскрыл мотивировки их поступков и действий, разобрался в их вине.

«Война и гитлеровская оккупация страшно приблизили к нам „немецкую проблему“, — писал он, — так что „интерес“ у многих из нас превратился в горячее желание постичь внутренний механизм того, что нас мучило — физически, политически и морально — в 1939—1945 годы»<sup>19</sup>.

И Кручковский талантливо решил эту задачу, показав вину немцев, ответственных за приход к власти Гитлера. Он разоблачил и осудил позицию тех, кто пассивно наблюдал приход гитлеровцев к власти, и тем самым превращался в их пособников. Такова выразительная фигура одного из главных героев пьесы — профессора Зонненбруха. Осуждая философию «зонненбрухизма», автор показывает античеловеческие, цинично расчетливые методы фашистского террора как в самой Германии, так и в оккупированных странах. Драматург боролся активно и действительно за победу идей социалистического гуманизма, во имя которого его герои жертвовали жизнью (образы коммуниста Петерса и дочери профессора Рут).

Его пьеса обошла театры многих стран мира. «Немцы» стали важнейшим этапом в познании польской литературой «внутреннего механизма» превращения человека в палача.

Леон Кручковский одним из первых в мировой антифашистской литературе конца 40-х годов поставил проблему перевоспитания немецкого народа. Это сделал писатель-коммунист и интернационалист, для которого фронт борьбы за судьбы мира проходил не между народами, а между демократией и фашизмом или неофашизмом, между миром и войной.

В прозе 60-х годов растет интерес к психологии оккупантов, исследование которой позволяет авторам более мотивированно показать неизбежность возмездия за совершенные ими преступления. Нравственный облик нацистских преступников определялся в первую очередь их фанатичной верой в фашизм. Такова, например, героиня микроромана Зофи Посмыш «Пассажирка» (1962) — гестаповка Лизи Кречмер, таков комендант специального концлагеря СС из повести Станислава Гроховяка «Мертвая

хватка» (1963). Они жестоки, презируют принципы гуманности, выполняют любые бесчеловечные приказы. Это психологически точные портреты людей, отравленных фашистской идеологией. Произведения Посмыш, Гроховяка показывали не только гитлеровских преступников, но и то, как фашистская идеология разрушает человеческую личность. В такой постановке польскими писателями проблемы вины и возмездия за преступления гитлеровцев ярко выявилась гражданская, антифашистская направленность литературы о войне.

Вопрос о моральной ответственности за преступления фашистов против человечества и народа в годы войны и оккупации не утрачивает своей политической остроты в 70—80-е годы. В эти годы антифашистский характер и политическая направленность прозы о войне заметно становятся острее, глубже. Это происходит потому, что она шире стала привлекать опыт послевоенной действительности.

В 70-е годы польские писатели, обращаясь ко второй мировой войне, оккупации и движению Сопротивления, все чаще связывают эту проблематику с народной судьбой и формированием в народных массах стремления к будущей демократической власти, что повлекло за собой обращение к многоплановым произведениям. Выход к такому эпическому изображению второй мировой войны стал в эти годы важной особенностью многих социалистических литератур европейских стран. Специфической чертой этих произведений является выдвижение на первый план героя-повествователя, от лица которого ведется рассказ.

Именно в 70-е годы «личностная эпопея» успешно утверждается в литературе наряду с более традиционными формами. И. А. Бернштейн справедливо подметила, что, как правило, в этих «личностных» эпических произведениях отчетливо выражалась «концепция человека и истории, характерная для социалистического реализма, концепция человека-творца, сознательного преобразователя исторических условий»<sup>20</sup>.

Речь идет о таком герое, в котором воплощается характерная для всего народа судьба человека, принимающего самое активное участие в жизни народа и его борьбе.

Явление это нашло широкое отражение и в польской литературе. В центре многих произведений о войне и Сопротивлении стали представители рабочих, крестьян, трудовой интеллигенции, участвовавших не только в схватках с оккупантами, но и боровшихся за демократическую Польшу. В этой борьбе происходило их идейное и нравственное возмужание. Нередко ведущим персонажем становился коммунист. Это тоже одна из принципиально новых черт литературы о войне 70-х годов.

Проза о войне, как и вся польская литература этих лет, начала решительнее использовать аналитические приемы, становясь социально-психологической, философской и политической прозой.

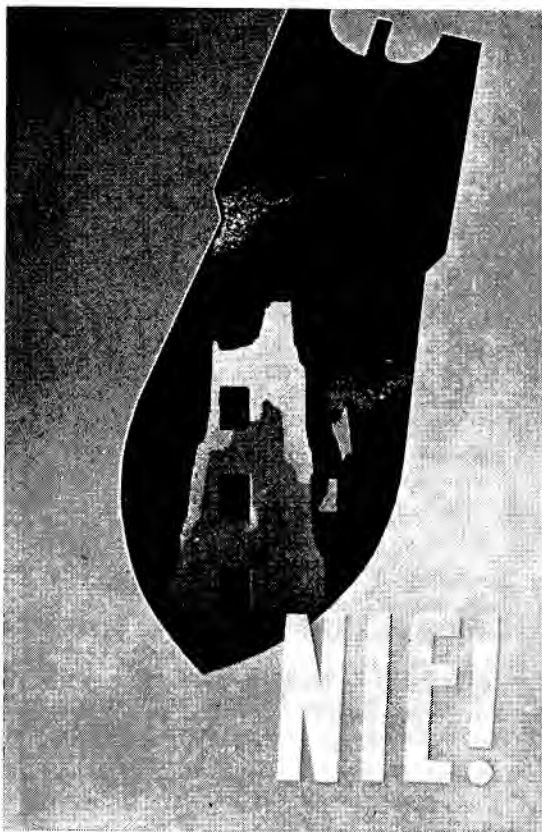
Речь идет прежде всего о таких крупномасштабных произведениях, как дилогии Ежи Брошкевича «Десять заповедей» (1-й том «Долго и счастливо», 1970; 2-й — «Не прелюбодействуй, не кради», 1971) и Галины Аудерской «Пути перелетных птиц» и «Бабье лето» (1973—1974), романы



Яна Пежхалы «Пылающий куст» (1972) и Юзефа Озга-Михальского «Кого поразит гром» (1978), трилогия Яна Лысаковского «Солдаты», «Партизаны», «Ковали», роман Яна Марии Гисгеса «Птицы... птицы...» (1981) и трилогия Ежи Есенковского «Над обрывом» (1982), «Перед другим берегом» (1974—1975), «Другой берег» (1979).

В современном польском романе о войне часто сочетаются, казалось бы, противоположные принципы эпического и лирического подхода к жизни, к истории. Все эти особенности придают интеллектуальный характер литературе наших дней, особенно посвященной войне. В книгах о войне значительно усилилось внимание к вопросам совести, т. е. ответственности человека за то, как он жил и что он делал во время войны и оккупации. В прозе о войне все чаще на первый план выступает солдат-гражданин, который, по словам В. Жукровского, «пройдя испытание, принял идеи социализма и теперь отдает все силы строительству Народной Польши»<sup>21</sup>.

Главный герой дилогии Е. Брошкевича — Ян Лях — ровесник века. Это символический и вместе с тем типический образ «среднего» поляка, судьба которого отражает характерные моменты в жизни всей нации. Лях становится настоящим солдатом революции, под лозунгом польских легионов Домбровского «За вашу и нашу свободу» он сражается в интернациональной бригаде в Испании, на разных фронтах второй мировой войны, в Польше и за ее пределами. Он, рабочий-коммунист с довоенным стажем, четко осознает свое место в борьбе за новую Польшу. Ян Лях сполна пережил все то, что выпало на долю многих поляков в годы войны и оккупации: ранения, гибель близких, заключение и даже расстрел, после которого он чудом выжил. Но свое счастье, как и счастье своего товарища, он неизменно видит в борьбе за справедливость, против фашизма, за родину свободную и демократическую, которой он отдал свою долгую жизнь. Отсюда и название романа «Долго и счастливо». Роман Брошкевича позволил увидеть целую эпоху в ее революционном развитии, участие в нем народных масс. Это было новым словом



Тадеуш Трепковский.  
«Нет!»

в польской литературе начала 70-х годов. В своих многочисленных жизненных перипетиях и невзгодах герой Брошкевича всегда считал, что его долг и обязанность — участвовать в «очеловечивании человечества». И в этом — нравственное обаяние личности Яна Ляха, его подлинный гуманистический облик.

Эти привлекательные черты присутствуют и в характере героя дилогии Аудерской. Полесский крестьянин и рыбак Шимон Дрозд в годы второй мировой войны теряет и вновь обретает свою отчизну — Польшу, родину его отца (отсюда символика названия романа — «Пути перелетных птиц»: Шимон Дрозд, как перелетная птица, возвращается в родные пенаты). Забитого, темного крестьянина с восточных окраин буржуазной Польши путанные военные дороги приводят в Польскую дивизию им. Т. Костюшко, которая формировалась в СССР под Рязанью, и с нею он проходит весь боевой путь от Оки до Берлина, а потом становится одним из первых поселенцев на возвращенных польских землях на берегах Одера. В горниле военных лет Шимон Дрозд из неграмотного крестьянина постепенно превращается в человека, созидającego мир на земле, расчищающего ее от обломков войны и старых порядков, исполненного внутреннего достоинства от сознания, что он «костюшковец». Символична сцена из второго тома — «Бабье лето», когда поселенцы во главе с Дроздом поджигают густо заминированное колосющееся пшеничное поле, в пламени которого рвутся немецкие мины, очищая землю для новой жизни.

В. Быков писал, что «в такой жестокой войне, какую пережили мы, стойкость, верность своему солдатскому (подчас очень скромному) долгу были не менее важны, чем головокружительная отвага храбрых»<sup>22</sup>.

Именно таким солдатом и становится герой Аудерской Шимон Дрозд.

Еще одна примечательная особенность романов 70-х годов — настойчивое стремление к политическому осмыслению исторических событий современности через осмысление прошлого — войны и оккупации. К ним относится трилогия Яна Лысаковского «Солдаты», «Партизаны», «Ковали», роман Ежи Гжимковского «Темная река» (1970), в которых судьба человека прослеживается не только в годы второй мировой войны и борьбы за новую Польшу, но и в трудных послевоенных политических конфликтах, о которых писатели пишут по-граждански смело и откровенно, раскрывая сложный характер становления социалистической действительности. Таким образом, проза о войне, тяготеющая к эпичности, в эти годы обретает ярко выраженный политический характер. Изображение времени войны и оккупации помогает более контрастному выявлению острых морально-политических проблем, волнующих сегодня читателей Народной Польши. И это один из важных аспектов литературы о войне.

Усложнение морально-политической проблематики произведений о войне позволяет открывать в них все новые идейно-художественные ценности, ранее не затрагиваемые литературой. Причем, и это важно отметить, героический аспект вслед за гуманистическим становится одним из важнейших в осмыслении военного прошлого. Об этом свидетельствуют как эпическая проза (Е. Брошкевича, Е. Путрамента, Г. Аудерской, Я. Лысаковского), так и многие повести, рассказы. В романах Г. Аудер-

ской «Меч сирены» (1980), Г. М. Гисгеса «Птицы... птицы...» (1981) и других произведениях проблематика героического и трагического трактуется в разных исторических, психологических и этических ракурсах. Так, в романе Тадеуша Голуя «Личность» (1974) в центре героический образ польского коммуниста, одного из тех, кто в условиях жестокого террора оккупантов участвовал в создании Польской рабочей партии. Подлинный облик главного героя Вацлава Потурецкого — поэта, антифашиста, талантливого организатора — восстанавливается спустя двадцать лет молодым историком, который для этой цели привлекает множество документов, отбывая у прошлого правду о польском революционере-коммунисте. Роман носит подчеркнуто документальный характер, что органически входит в систему его художественных средств, придавая ему черты достоверности.

Проблема героизма остро волнует писателей и в последующие годы. Героизму рядовых людей посвящен двухтомный роман Галины Аудерской «Меч Сирены» (1980), написанный с подлинно эпическим размахом. «Героем этого романа, — пишет автор, — является каждый, кто вел трудную, героическую борьбу, защищая Варшаву, обреченную захватчиками на полное исчезновение с карт Европы, каждый, кто спасал ее людей, памятники старины, культурные ценности, кто страдал, истекал кровью, потерял близких и родной дом, кто был изгнан из этого Карфагена XX века, но вернулся, чтобы восстановить столицу и доказать, что никогда меч Сирены не выпадал из ее руки»<sup>23</sup>.

Участница описываемых событий, Аудерская в своем романе воссоздает как бы историю Варшавы в годы войны и оккупации, соединения художественный вымысел с исторической правдой, вымышленных героев с подлинными историческими лицами. Это правдивая картина жизни и борьбы Варшавы с 1939 по 1945 г. Роман Аудерской прославляет мужество варшавян и любовь к своему городу, их стойкость и волю к жизни. Тягчайшие испытания выпали на их долю: голод, холод, гибель близких, массовый террор захватчиков, восстание в гетто и восстание 1944 г., капитуляция и планомерное уничтожение города гитлеровцами. Аудерская удачно воссоздает типичные черты польского национального характера — темперамент, безрассудную смелость, умение приспособиться и выжить в самых тяжелых условиях, исторический оптимизм.

Еще один аспект в изображении героического и трагического в годы войны и оккупации Польши раскрывается в романе Вацлава Билиньского «Конец Каникулам» (1979). Название романа многозначно и символично. В историческом контексте, но с явным ироническим оттенком, оно подразумевает конец существования буржуазной Польской республики и крах политики буржуазных правящих верхов. В нем содержится одновременно осуждение социальной пассивности и индифферентности части польской интеллигенции, уклонявшейся накануне второй мировой войны от решения острейших политических проблем, а в более частном, индивидуальном плане — критическое отношение и к жизненной позиции и личным планам главного героя романа.

Действие начинается в последней декаде августа и заканчивается утром 1 сентября 1939 г. — первого дня второй мировой войны. В этих внешних хронологических рамках вмещается рассказ о всей жизни глав-

ного героя — германиста по образованию, офицера запаса, призванного летом 1939 г. в армию, — Адама Коссовича.

«Конец каникулам» — это роман-судьба, которому присущи черты политического романа. Его главный сюжетный узел завязывается вокруг перехода через границу солдата вермахта Гохмана, который сообщил о предстоящем нападении фашистской Германии на Польшу, что вызвало панику и растерянность в генеральном штабе польской армии.

В основу романа положен действительный факт, случившийся на польско-германской границе в конце августа 1939 г. Польское командование игнорировало сведения, полученные от перебежчика, считая это очередной провокацией, которых в то время было немало. Его держат под арестом в строжайшей тайне, занимаясь проверкой его личности, допросами, а после 26 августа решают выдать его немецким пограничным властям. Охрану перебежчика поручают небольшой воинской команде под началом Коссовича.

Показывая неподготовленность Польши к войне, классовые противоречия, раздиравшие страну, автор в резко критической форме пишет о польском военном командовании и представителях государственной власти во главе с министром иностранных дел — Беком, больше всего заботившихся о своем престиже и борьбе с демократическими силами.

Адам Коссович, подпоручик из недавних резервистов, потрясен общением с Эрнстом Гохманом — человеком, восставшим в одиночку против всей фашистской империи. Образ Гохмана во многом контрастирует с образом Коссовича. Где-то лишь на раннем этапе их судьбы схожи: Гохман тоже когда-то был безразличен к политике, как и Коссович. Однако Гохман давно расстался со своими мещанскими иллюзиями. Наблюдая жизнь немецкого общества после прихода Гитлера к власти, Гохман критически и трезво оценил позицию немецкой интеллигенции и свою собственную. «Пока я верил, — говорит он, — что войны не будет, я не придавал большого значения вопросам внутренней политики. Я отворачивался от нее». Когда Гохман понял, что его родиной «овладело кровавое безумие», что она «толкает Европу, а может, и весь мир к катастрофе», он ужаснулся и отказался от своих прежних взглядов соглашателя. Именно этот осознанный протест лежит в основе его отчаянного поступка — перехода польской границы. Молчание польского командования, изнуряющие допросы, отказ связать его с немецкими политэмигрантами беспокоят его не потому, что решается его личная судьба, а потому что с каждой минутой возрастает огромная опасность миру со стороны фашистской Германии. Наблюдая за ним, Коссович убеждается, что этот человек «никогда не откажется от своих воззрений», что он «по-настоящему ненавидит Гитлера».

Образ Гохмана, как и весь роман Билинского является прямым развитием в прозе конца 70-х годов антифашистских традиций Леона Кручковского и прежде всего его знаменитой пьесы «Немцы». Гохман преодолевает в себе «внутреннего эмигранта», подобного профессору Зоннеп-бруху и его единомышленникам. Нравственная позиция Гохмана основывается на понимании им необходимости защитить мир от фашистской угрозы. Убежденность, воля и мужество Гохмана оказывают большое влияние на Коссовича, помогают ему взглянуть на события иными

глазами. Вот почему Коссович внутренне восстанет против приказа выдать Гохмана и бросается спасать его, когда ураганный огонь артиллерии и бомбежка с воздуха подтвердили, что началась война. Позднее он будет пытаться обмануть немецкого офицера, чтобы освободить переодетого в штатское платье Гохмана, проявляя в этой ситуации подлинный героизм. Но Гохмана и Коссовича с его маленьким отрядом по приказу гестаповца расстреливают. По-разному раскрывается героизм этих двух людей, но политический, антифашистский характер его несомненен.

Билинский сумел сжато и выразительно показать трагедию начавшейся войны, обрушившейся на мирных людей и их мирную жизнь, ее подлинных виновников, мужество и убежденность тех, кто пытался ей противостоять.

Большинство книг минувшего сорокалетия о войне и оккупации с подлинным историзмом отображают антифашистский характер войны и движения Сопротивления, классовую расстановку сил в Польше тех лет.

В произведениях последнего десятилетия военная тематика находится в центре многих известных романов: Леона Вантулы «Тишина после колокольного звона» (1973), Збигнева Домино «Бушующий вихрь» (1975), Юзефа Мортон «Аппассионата» (1976), Юзефа Озга-Михальского «Кого поразит гром» (1978), Яна Марии Гисгеса «Птицы... птицы...» (1981), Ежи Есеновского «Над обрывом» (1982), «Перед другим берегом» (1974—1975), «Другой берег» (1979) и др. Главным содержанием большинства этих произведений является показ слитности освободительной борьбы против фашистских захватчиков с классовой. При этом на первый план нередко выдвигается образ коммуниста или его единомышленника.

Домино показывает героические действия партизан Гвардии Людовой на юге Польши, Вантула решает социальные и национальные проблемы, рассказывая об освобождении Силезии, Мортон в своем двухтомном романе повествует о трагической судьбе деревни под Кельцами, обреченной гитлеровцами на уничтожение за помощь партизанам, об обострении классовой розни в деревне в канун освобождения. Этим произведениям присущ углубленный психологический подход в трактовке героев, внимание к сложным и нередко противоречивым явлениям тогдашней действительности.

Характерной особенностью книг, появившихся в этот период, является стремление писателей к широкому и масштабному показу исторической действительности второй мировой войны. Эти черты присущи многотомному роману-хронике Ежи Есеновского «Над обрывом», «Перед другим берегом» и «Другой берег», охватывающему исторические события с мая 1937 г. по август 1945 г., т. е. — канун второй мировой войны, ее начало, оккупацию Польши, освобождение страны от гитлеровских захватчиков и кровопролитную борьбу за народную власть. Документальность — важнейший художественный принцип романа, который проявляется и в сюжетно-композиционном построении, и в привлечении огромного фактического материала (прессы, правительственных сообщений, переписки дипломатов, мемуаров, статистических данных и т. п.). Сочетание подлинно документальных материалов с вымышленным позволяет автору прочно вплести судьбы своих персонажей в канву истории XX в., показать соотношение политических сил в польском обществе тех лет. Нако-

нец, что имеет очень большое значение, Есеновский дает правильную партийную оценку и комментарий исторических событий и исторических лиц, не обходя вниманием сложнейшие вопросы, которые реакционная пропаганда на протяжении вот уже более сорока лет искажает и подтасовывает в своих корыстных целях. Все эти качества придают исторической хронике Есеновского огромное познавательное значение, выявляют ее ярко выраженную политическую направленность.

Говоря о замысле своего романа, Есеновский отметил, что «борясь и страдая, народ продолжал *жить*». Он сделал выводы из этого опыта и подготавливал свое будущее — новое государство. Ведь эта война была целой эпохой, после которой мир уже не мог вернуться к прошлому, потому что оно обанкротилось. Для поляков эта война стала потрясением умов, на другой берег мы вышли в большинстве своем уже иными».

Создавая историческую панораму польской жизни, автор показывает будни тех лет во всей их конкретности, «потрясение умов», пережитое его героями в годы войны и оккупации, рождение новых общественных идей в массах, ожесточенную борьбу польской реакции против них, героичку движения Сопротивления и его политические и классовые противоречия, установление в Польше народной власти.

Так же, как и В. Билиньский, Есеновский показывает, что люди, стоявшие у власти, делали вид, что не замечают опасности гитлеровского нападения («Над обрывом»). С фактами в руках автор говорит о полном банкротстве внешней и внутренней политики буржуазной Польской республики, о росте профашистских настроений, выразившихся в преследовании демократического движения и в заигрывании с фашистской Германией, о зависимости внешней политики Польши от капиталистических держав — Франции и Англии. Так, например, военная политика страны была нацелена на войну с Советским Союзом, поэтому укреплялись восточные границы, разрабатывались оперативные и мобилизационные планы войны на востоке, проводились маневры и т. п. Писатель показывает, как буржуазные правители толкали страну и народ к катастрофе. В водоворот войны втянуты все герои романа, принадлежащие к военной, интеллигентской и крестьянской среде, объединенные или разъединенные политическими взглядами и симпатиями, несмотря на родственные отношения (семья журналиста Запалы, крестьян Ледвоней и др.). Точные цифры, факты, документальные сведения создают исторически правдивый образ эпохи, а ее человеческий облик предстает в драматических судьбах главных героев.

Дочь Запалы Сильвия, со студенческих лет тяготевавшая к демократическому фронту, становится коммунисткой, подпольщицей, а ее родной брат Виктор — солдат Армии Крайовой — придет к новой жизни сложными путанными путями. Он оказывается насильно втянутым в гражданскую войну своими соратниками по Армии Крайовой, хотя внутренне противится этому.

Большое внимание Есеновский уделяет разоблачению антинародной сущности Армии Крайовой, руководимой буржуазным эмигрантским правительством из Лондона, мечтавшим захватить власть в освобожденной Советской Армией Польше («Перед другим берегом»).

В романе убедительно говорится о том, как в годы оккупации в на-

родных массах зрело стремление взять власть в свои руки, какая велась острая политическая борьба уже в те годы за власть. Писатель показывает стихийное возникновение подпольных коммунистических организаций типа «Серп и молот», «Общество друзей СССР», объединившихся в 1942 г. в Польскую рабочую партию. В романе «Другой берег» предстает впечатляющая картина освобождения Польши Советской Армией и народным Войском Польским, рождения в боях с классовым врагом народной власти, ее первых декретов о передаче земли народу и полного драматизма осуществления земельной реформы, против которой восстали все реакционные силы, играя на вековой крестьянской темноте и отсталости. И хотя к «Другому берегу» приходит большинство героев романа-хроники, но это было время не успокоения, а борьбы как в жизни всего общества, так и отдельных людей. Происходили поистине гигантские изменения в польском обществе. К власти пришли новые люди, не имевшие еще достаточного опыта в управлении страной, которая лежала в руинах, изменились государственные границы, началось великое перемещение людей. Все это отражено в романе «Другой берег».

На страницах романа-хроники все герои подхвачены вихрем истории. В тяжелые времена оккупации и борьбы за народную власть формируются и раскрываются их характеры и политические взгляды. Это показано психологически убедительно и правдиво. Судьбы этих людей обнажают страшный облик войны, ее античеловечность.

Богатство проблематики и жанровое разнообразие прозы о войне, оккупации и движении Сопrotивления — примечательная особенность польской литературы последнего десятилетия. Память о трагическом прошлом не меркнет, она постоянно живет в народе и в литературе. Вот почему война продолжает присутствовать в большинстве произведений польских писателей этих лет. Однако раскрытие военной тематики, ее художественное и философское осмысление претерпевают изменения, характерные для всего литературного процесса в Польше.

Наряду с романом, повестью, рассказом в польской литературе, особенно за последние двадцать лет, всеобщее признание получила мемуарная, дневниковая и художественно-публицистическая литература о войне и оккупации, интерес к которой все возрастает по мере отдаления от нас событий второй мировой войны. Художественно-документальная проза привлекает читателей разных поколений своей сопричастностью к трагическим событиям прошлых лет, особой достоверностью, личным опытом пишущего, непосредственного участника и свидетеля войны и оккупации.

Расцвет художественно-документальной литературы в Польше относится к началу 60-х годов. Она значительно «возмужала» по сравнению с документальной прозой 40-х годов. Большинство произведений связано с войной и оккупацией.

Подлинным создателем социалистической польской военной публицистики стал Збигнев Залуский (1923—1978), который в своих книгах о второй мировой войне показал историю Польши с позиций писателя-коммуниста, разоблачавшего разного рода буржуазно-шляхетские легенды и домыслы о роли Армии Крайовой в движении Сопrotивления. Он раскрыл ее сложный, неоднородный характер и подлинное национально-

освободительное значение народной революции. Залуский был одним из тех, кто решительно выступил против апологетизации Армии Крайовой и роли, которую сыграли польские соединения на Западном фронте, разоблачил истинную классовую суть лондонского эмиграционного правительства, командовавшего Армией Крайовой. Вместе с тем он впервые так аргументированно, без упрощений и схематизма, показал роль первой Польской дивизии, созданной в СССР, и Армии Людовой в освобождении страны, потребовавшем сотен тысяч человеческих жертв, истинно демократический характер первого в истории Польши народного Войска Польского, непримиримые столкновения разных политических и классовых сил. Збигнев Залуский — один из тех писателей, которым свойственно необычайно обостренное чувство ответственности перед будущими поколениями. Впервые с большим публицистическим темпераментом, остро и ясно он выразил это чувство в книге «Пропуск в историю» (1961): «Ведь смысл наших военных усилий — это смысл нашей жизни — это наш пропуск в историю, наше удостоверение для тех, кто придет после нас, кто имеет право спросить и спросит: «А что ты сделал со своей жизнью? Чему посвятил ее? Что совершил?»». Для Залуского участие в сражениях второй мировой войны — это источник не только моральной силы, но и жизненной, гражданской и политической мудрости, разумного, а не только эмоционального понимания борьбы и принесенных жертв. Он справедливо считает, что его соотечественникам необходимо глубже осмыслить и понять вклад поляков в победу над фашизмом.

В книгах «Пропуск в историю» (1961), «Семь польских главных грехов» (1962), «Финал 1945» (1963), «Сорок четвертый» (1968), «Поляки на фронтах второй мировой войны» (1969), «Зерна на окопе» (1970) писатель исторически точно и документированно раскрыл классовый характер польского движения Сопротивления, показал участие польского трудового народа в освободительной борьбе, зарождение народной власти и непримиримую борьбу политических партий в условиях социальной революции, развернувшейся в стране в период освобождения ее от гитлеровских оккупантов, боевое содружество Советской и Польской армий. «Нетактично некоторым сегодня напоминать, что в Польше происходила именно революция и рядом с борьбой против захватчиков шло столкновение противоположных сил внутри народа. Что 1944 год был не только годом великих сражений с захватчиком, но и годом освобождения. Это был также год великих классовых битв, год революции, год рождения совершенно новой Польши.

В 1944 г. перед Польшей встала проблема независимости и проблема революции, а следовательно, и проблема реакции, контрреволюции. Встала проблема освобождения и социального переворота. Проблема социализма и проблема уничтожения того, что устарело», — пишет Залуский в одной из лучших своих книг — «Сорок четвертый».

Вводя в литературу огромный фактический материал, ранее мало известный или почти неизвестный, собранный в разных архивах, писатель в книге «Сорок четвертый» впервые убедительно показал важность и значительность партизанских битв, происходивших в Польше в 1944 г. (например, на юге от Люблина. В 1944 г., в канун освобождения, особенно остро обозначилась политическая дифференциация в польском движении



Сопrotивления, проблема будущей власти в Польше. Лондонское эмигрантское правительство стремилось к захвату власти и в своих директивах ориентировало Армию Крайову на овладение инициативой на местах. Появились даже реакционные профашистские лозунги об «общем для поляков и немцев» противнике, т. е. Советской Армии и Армии Людовой. Руководство Армии Крайовой отказывалось проводить совместные боевые операции с Армией Людовой, нередко занимаясь провокациями и открытой антисоветской деятельностью на освобожденной от захватчиков территории. Революционная обстановка в стране нарастала постепенно. Автор, раскрывая специфику революции в Польше, показал, как происходило слияние социальной борьбы с освободительной.

Залуский вошел в литературу как страстный публицист-историк, активно боровшийся за народную, социалистическую Польшу. Всем своим творчеством, посвященным самому ответственному периоду в жизни Польши в XX в. — войне и оккупации, он стремился рассказать правду о своем поколении, показать место этого поколения в борьбе с фашизмом и за народную власть.

Однако самой значительной и наиболее популярной частью художественной документалистики, несомненно, является дневниковая и мемуарная литература.

За послевоенный период появилось большое количество этих бесценных свидетельств о трагических событиях второй мировой войны и оккупации Польши, о разветвленном движении Сопrotивления, возникавшем даже за колючей проволокой концлагерей и тюремными стенами. По мере отдаления от военных лет растет роль философского осмысления прошлого, значение автора-повествователя, пропускающего как бы «через себя» все то, что пережил и в чем непосредственно участвовал.

Выходят в свет все новые и новые воспоминания бывших узников фашистских лагерей смерти и тюрем. Среди них книги и тех, чьи детские годы прошли в концентрационных лагерях. Характерная особенность этих потрясающих книг — обвинений фашизма, разоблачающих всю страшную и жестокую систему уничтожения и психического подавления людей, в том, что они показывают человеческую солидарность и стойкость духа жертв фашизма, их волю к сопrotивлению стихийному и организованному.

В воспоминаниях участников Сопrotивления раскрываются масштабы партизанской войны против оккупантов, интернациональное содружество в борьбе с фашизмом (например, «Бригада Грюнвальд», 1964, Юзефа Собесяка).

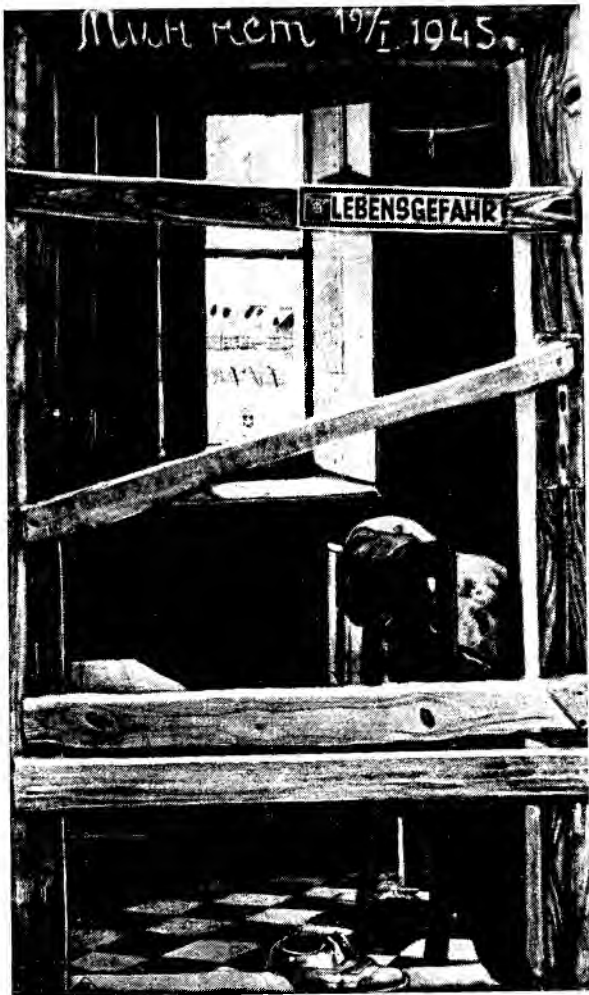
Польско-советскому сотрудничеству в годы второй мировой войны посвящены многочисленные воспоминания. Среди них достойное место занимают такие книги, как «Из записок военного корреспондента» (1953) Янины Броневской; ее же воспоминания «Тот берег моих прошлых лет» (1973); Владыслава Махеека «Рано прошел ураган» (1955); Януша Пшибановского «О 101 фронтовой ночи» (1961) и др.

Подлинным открытием большого идейно-художественного значения была публикация в 1970 г. дневников известной польской писательницы Зофьи Налковской, выпущенных под названием «Дневники военных лет». Дневник, который вела Налковская во время оккупации, впервые был

опубликован спустя пятнадцать лет после ее смерти. «Дневники военных лет» охватывают период с 1 сентября 1939 г. по 10 февраля 1945 г. В них богатейший фактический материал из истории обороны Варшавы в 1939 г. и жизни оккупированного города, зарисовки жизни и быта людей. Если в первых записях ее дневника превалирует фактография, то затем появляется все больше и больше раздумий над трагическим временем, воспоминаний о людях, погибших от рук оккупантов, размышлений над прочитанными книгами, которые помогали автору забыть о голоде, холоде, тяжелой работе ради добывания средств к существованию ее самой и близких, о постоянной опасности эскекуций на улицах города, возможности вторжения немецкой полиции или жандармерии в дом для обыска. О многом Налковская вынуждена умалчивать, писать иносказательно. Но даже подобная конспирация не может скрыть яркой личности писательницы, ее выдающейся индивидуальности, стойкости духа, противостоящего всем испытаниям, и прежде всего «жизни в молчании», т. е. полном отсутствии культурной жизни, которая была запрещена оккупантами. Одна из ведущих линий «Дневников» — тема сопротивления человеческой личности фашистскому террору и стихии разрушения, смерти. «Самым интересным в этом человеческом документе,— писал Ярослав Ивашкевич,— является огромное усилие Налковской не уступить врагу ни пяди. Этим врагом были не только немцы, но и все то, что немецкие захватчики принесли с собой: нужда, стужа в нетопленных домах, голод, борьба за существование... Подлинное восхищение вызывает несгибаемая воля этой женщины, которая возвышается над всеми бедами, ее жажда утвердить себя, поддержать на прежнем уровне мышления»<sup>24</sup>. Польская критика справедливо назвала «Дневники» Налковской «скрытым романом», подчеркивая их большое нравственное и художественное значение для всей польской культуры. В дни страшного террора писательница в своем уединении живет богатой интеллектуальной жизнью, свидетельствующей о ее несломленном духе, о большом человеческом достоинстве. Дневники Налковской стали выражением лучших национальных черт польской интеллигенции, которую не смогли уничтожить ни фашистский террор, ни жестокая расправа с польской культурой, ни суровые испытания оккупации.

Дневники и воспоминания, созданные бывшими узниками концлагерей и гестаповских застенков, бывшими партизанами Армии Людовой и Армии Крайовой, участниками вооруженных восстаний, людьми, пережившими оккупацию, отличаются большим гуманистическим содержанием, ненавистью к войне, к фашизму. Это бесценные свидетельства времени, страшных преступлений, совершенных гитлеровцами в Польше. Они навсегда войдут в историю как призыв против войны, как живые голоса жертв фашизма и мужественных борцов Сопротивления, которых не могли сломить никакие зверства, никакие изощренные пытки и издевательства. Как колокола в Бухенвальде, в Хатыни, в Лидице, они будут вечно напоминать о тех, кто погиб в схватках с врагом и на баррикадах, кто был замучен и сожжен в концлагерях, кто лишился своих близких и крова, кто страдал, чье национальное и человеческое достоинство попиралось гитлеровцами.

Документальная литература с первых же послевоенных лет стала ока-



Ежи Кравчик.  
Лодзь 19.1.1945

зывать большое воздействие на художественную литературу, особенно оно возросло с начала 60-х годов и продолжается до сих пор. Как уже отмечалось, это связано с усилением роли личного восприятия истории и действительности. Процесс этот характерен для всех литератур социалистического содружества. Такое воздействие отражает форма и стиль современного романа (появление романа-документа, стилизация романа под дневник, воспоминания, записки и т. п.), возросшая лиризация прозы с ее исповедальностью, роль авторского комментария и личности автора в произведении и т. п.

Польскую литературу о войне и оккупации, как и все литературы социалистического сотрудничества, отличает гуманизм, безоговорочное осуждение войны как преступления, несущего страшные, непоправимые беды всему человечеству. Антивоенный и антифашистский характер польской прозы — ее важнейшая черта. Проходят десятилетия, но война и период оккупации по-прежнему глубоко волнуют всех польских писателей.

Несмотря на кризисные явления начала 80-х годов в жизни социалистической Польши и многочисленные попытки поставить под сомнение движение литературы по социалистическому пути, в литературе, обращенной к годам войны и оккупации усилилась аналитичность, совершенствуется умение писателей связать важнейшие политические процессы и явления, приведшие буржуазную Польшу к краху в сентябре 1939 г., и исторические события 1939—1945 гг. с судьбами своих героев, раскрыть внутренний мир человека на войне и в годы оккупации. Духовная жизнь героев, углубление психологических мотивировок их поступков стали неотъемлемой особенностью военной прозы, глубже и тоньше показывающей судьбы людей во время войны, скрытые источники человеческого мужества, стойкости, патриотизма, чувства ответственности, товарищества, солдатского долга, воли к победе. В польской литературе идет широкий и глубокий процесс познания разных сторон народного бытия в годы войны и оккупации, помогающий через прошлое увидеть черты социалистического настоящего.

## Примечания

<sup>1</sup> Сошлемся на некоторые работы советских и польских полуписов: монографии — *Ведина В. П.* Польская военная проза. Киев, 1980; *Она же.* Современная польская проза. Киев, 1971; *Хорев В. А.* Становление социалистической литературы в Польше. М., 1979; *Пиотровская А. Г.* Художественные искания современной польской литературы: Проза и поэзия 60—70-х годов. М., 1979; статьи — *Бэлза С. И.* Новая проблематика романа о второй мировой войне и обогащение социалистического реализма. — В кн.: Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., 1977; *Он же.* Не просто война, но и революция: (Философско-этическая проблематика современной прозы о войне в литературе социалистических стран). — В кн.: Литература великого подвига: Великая Отечественная война в литературе. М., 1975, вып. 2; статьи разных авторов в сборнике «Писатели Народной Польши». М., 1976; и др.; *Wyka K.* Pograniczne powieści. Kraków, 1948; *Literatury słowiańskie o drugiej wojnie*

światowej. Wrocław, 1973, t. 1—2; *Wojsko w literaturze.* Warszawa, 1974; *Literatura wobec wojny i okupacji.* Wrocław, 1976; *W kręgu literatury Polski Ludowej.* Kraków, 1975; *Jastrzębski Z.* Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia. Warszawa, 1969.

<sup>2</sup> См.: *Пиотровская А. Г.* Польская литература «времени бурь». — В кн.: Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945. М., 1972.

<sup>3</sup> *Toner P.* Ради жизни на земле. М., 1975, с. 235.

<sup>4</sup> *Trzebiński A.* Kwiaty z drzew zakazanych. Warszawa, 1972, s. 29—30.

<sup>5</sup> *Wyka K.* Szkice literackie i artystyczne. Kraków, 1956, т. II.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> См.: *Станюкович Я. В.* Место Тадеуша Боровского в современной польской литературе. — В кн.: Художественный опыт литератур социалистических стран. М., 1967; *Ведина В. П.* Польская военная проза.

<sup>8</sup> *Кручковский Л.* Пьесы. Статьи. М., 1974, с. 346—347.

- <sup>9</sup> Жукровский В. Дни поражения. М., 1958, с. 7.
- <sup>10</sup> Жукровский В. Книга — зеркало борьбы с фашизмом. — Вопросы литературы, 1975, № 12, с. 140.
- <sup>11</sup> См.: Бэла Св. Не просто война, но и революция. — В кн.: Литература великого подвига. М., 1975, вып. 2.
- <sup>12</sup> Быков В. Живые — памяти павших. — В кн.: Живая память поколений: Великая Отечественная война в советской литературе. М., 1965, с. 347.
- <sup>13</sup> Sadkowski W. Penetracje i komentarze. Warszawa, 1967, s. 8.
- <sup>14</sup> Тонер П. Ради жизни на земле, с. 5.
- <sup>15</sup> Nawrocki W. Temat wojenny — dyskusje i dylematy. — Nowe drogi, 1978, № 9.
- <sup>16</sup> Быков В. Живые — памяти павших. — В кн.: Живая память поколений, с. 342.
- <sup>17</sup> Там же, с. 351.
- <sup>18</sup> См.: Бэла С. И. Новая проблематика романа о второй мировой войне и обогащение социалистического реализма. — В кн.: Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., 1977, с. 210.
- <sup>19</sup> Kruczkowski L. Literatura i polityka. Warszawa, 1971, t. 2, s. 374—375.
- <sup>20</sup> Бернштейн И. А. Динамика развития романа в литературах социалистических стран. — В кн.: Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., 1977, с. 131.
- <sup>21</sup> Жукровский В. Книга — зеркало борьбы с фашизмом. — Вопросы литературы, 1975, № 12, с. 147.
- <sup>22</sup> Быков В. Живые — памяти павших. — В кн.: Живая память поколений, с. 353.
- <sup>23</sup> Anderska H. Miecz Syreny. Warszawa, 1980, t. I.
- <sup>24</sup> Iwaszkiewicz J. Dzienniki Nałkowskiej. — Życie Warszawy, 13—14/XII 1970.

# Народно-освободительная борьба в Югославии и опыт литературы

Н. Б. ЯКОВЛЕВА

**В** статье о литературе Югославии, написанной в связи с 20-летием начала народного восстания против фашистской оккупации, крупнейший писатель страны, участник войны Эрих Кош указал на огромное, всепроникающее значение этого события для литературы, каких бы сторон действительности она ни касалась: «Невозможно взять любую современную проблематику, любого нашего современника и обойти при этом войну и революцию. Все мы еще живем под их знаменем»<sup>1</sup>. С тех пор прошло еще более 20 лет, но эти слова не потеряли своего значения. Литература Югославии вновь и вновь возвращается ко времени борьбы, потому что исторический смысл ее самым тесным образом связан с сегодняшним днем страны, потому что современность Югославии корнями уходит в это героическое и трагическое прошлое.

Народно-освободительная борьба стала важнейшим рубежом в судьбе народов Югославии. Начавшись с массового общенародного восстания против фашистских оккупантов и их пособников-националистов, она соединилась с революционными преобразованиями общественного строя. Уже в ходе вооруженной борьбы 1941—1945 гг. были созданы предпосылки социального переустройства, заложен фундамент нового государства, основанного на социалистическом общественном строе и равноправии входящих в него народов и народностей. Поэтому, возвращаясь к тому времени, литература говорит не просто о войне, войне тяжелой, кровопролитной, в которой погиб каждый десятый югослав, но и о революционном переломе, открывшем новую эпоху в истории страны. Она прослеживает протекавшее весьма не просто и сопровождавшееся острыми конфликтами зарождение и утверждение в человеке и народе нового сознания, нового отношения к миру, новой системы социальных и этических ценностей.

На протяжении всего послевоенного периода события четырех лет вооруженной борьбы, изменившей судьбы народов Югославии, оставались в центре внимания литературы и искусства. Освободительной борьбе посвятили свои произведения югославские писатели всех национальностей, принимавшие в ней непосредственное участие,— Б. Чопич, Э. Кош, Д. Чосич, И. Потрч, Ц. Космач, М. Бор, Б. Зупанчич, М. Франичевич, Ю. Каштелян, С. Яневский, В. Малеский и многие, многие другие. Для некоторых — М. Лалича, А. Исаковича, М. Божича, Ю. Франичевича-Плочара — она навсегда определила главное содержание творчества. В последние годы наряду с писателями старшего поколения, участниками и очевидцами событий к ней обращаются молодые писатели.

В литературах Югославии и сегодня народная борьба и революция — живая, нестареющая тема. И дело не только в том, что произведения о

войне восстанавливают в памяти страницы неумирающего прошлого. Уроки и заветы народной борьбы стали в литературе важнейшим критерием оценки действительности — и современной, и исторического пути народов Югославии.

Довольно трудно в связи с этим определить границы понятия «литература о народно-освободительной борьбе». Невозможно, да и неверно было бы, свести это понятие к сумме произведений прозы, поэзии, драматургии, тематически связанных с войной. Вся послевоенная литература Югославии — наиболее ценный ее опыт, по существу, есть следствие тех глубоких общественных перемен, которые произошли в результате победы народов страны над фашизмом и установления социалистического строя. Высказывание М. Бандича о сербской литературе и сербском романе: «Самое значительное, что вообще существует в современном сербском романе... имеет в своей основе идею и бессмертные заветы нашей революции, драму и героiku народно-освободительной борьбы»<sup>2</sup> — очень точно передает суть дела и может быть распространено на все литературы Югославии.

Вместе с тем сегодня, на пороге 40-летия победы народов Югославии в борьбе за национальную и социальную свободу, особенно очевидны и достижения литературы, основанной на материале войны, и ее роль в послевоенном литературном процессе. Лучшие произведения о войне свидетельствуют не только о развитии и обогащении демократических традиций югославских литератур прошлого, но и о накоплении новых идейно-художественных особенностей, отвечающих социалистическому этапу литературы. Многие принципиально новые духовные ценности были открыты и закреплены в послевоенной литературе произведениями о народно-освободительной борьбе и революции. Вклад литературы о войне в искусство последних десятилетий велик и разносторонен. Исключительно важными оказались и идейный заряд, который несет литература о войне, и художественные открытия, сделанные ею.

Проблемы, которые решала литература о войне в своем непрерывном движении и изменении, воплощали, а часто определяли общее развитие литературы. Среди них особенно важным для всей литературы было осмысление национально-исторического пути народов Югославии и перемен в их судьбе, вызванных победой освободительной борьбы и революции, идеологически-нравственная проблематика взаимоотношений личности и общества, становление в революционной антифашистской борьбе нового человека.

Когда М. Лалич, писатель, чье творчество нераздельно связано с освободительной борьбой, сказал, что его тема — не война, а революция и тот перелом, который она произвела в людях и в душе каждого человека<sup>3</sup>, он назвал, может быть, самую существенную особенность произведений о войне, и не только его собственных. В литературе об освободительной борьбе не нашли широкого отражения крупные военные действия, сражения, которые происходили в годы войны, масштабные картины народного движения. Таких произведений, как известный роман Б. Чопича «Прорыв» (1952), где прослежена история возникновения и нарастания партизанского движения в Боснии, показаны многие судьбы (в романе более 70 персонажей) боснийских горцев, нелегко находивших

верный путь в сложной политической обстановке военного времени, в литературе Югославии немного. Роман панорамного типа, характерный для социалистических литератур в 50-е годы, в Югославии особого распространения не получил. П. Зорич с полным основанием писал о сербском романе на тему войны: «Вместо захвата в ширину (который, разумеется, не исключает и глубины)... мы видим в сербском романе стремление к психологическому раскрытию индивидуальных судеб. На первый план выдвинуты моральные и психологические проблемы, географические рамки сужены, очень часто действующие лица немногочисленны»<sup>4</sup>. Такой подход к теме можно наблюдать и в других литературах Югославии. Показательно, например, развитие трилогии хорватского писателя Ю. Франичевича-Плочара, состоящей из романов «Немой колокол» (1956), «Расщелина» (1957) и «Бей в набат» (1961). Если первые два романа отличаются стремлением передать во всех подробностях жизнь хорватских крестьян, поднимающихся на борьбу (при этом автор не углубляется в психологическую разработку характеров), то в последнем романе внимание писателя сосредоточено на одной данной крупным планом судьбе. В этом направлении развивалось и все последующее творчество Ю. Франичевича-Плочара. Писателей привлекали не сами события, как бы важны они ни были, а вызываемые ими драматические коллизии в сознании, психике человека, участника борьбы, и разрешение этих личных коллизий, немаловажное для исхода общенародной борьбы. «Огромнейшая переделка людей» (А. Фадеев), всегда сопровождающая революционную борьбу, была важнейшей частью борьбы в Югославии, и вполне закономерно, что она оказалась в центре внимания литературы.

Круг идейно-художественной проблематики в югославской литературе о войне, разумеется, намного шире, но, пожалуй, именно то, что относилось к «переделке людей», наиболее полно и отчетливо определило сущность литературы Югославии, ее главное течение: новое понимание и новое художественное воплощение взаимосвязей личности — общества — истории. Именно здесь развернулись наиболее активные поиски возможностей. Исследования человеческой личности в ее отношениях с миром — поиски, связанные не только с достижениями, но и с потерями.

Послевоенная литература Югославии складывалась как непосредственное продолжение литературы военных лет — для условий войны чрезвычайно обширной, разнообразной и действенной.

В годы войны в Югославии были написаны и изданы в подпольных типографиях и в типографиях, работавших на освобожденной партизанами территории, десятки художественных и публицистических произведений. Среди них такие известные, много раз переиздававшиеся после войны, как сборник стихов М. Бора «Одолеем бурю», стихи В. Назора, М. Франичевича, поэмы Ю. Каштеляна «Тифозные», И. Горана-Ковачевича «Яма», рассказы Й. Поповича, Б. Чопича. Война определила содержание, простую, доходчивую форму произведений, создававшихся разными и несхожими писателями. Об этом говорит Р. Зонович в своем «Прологе к ненаписанной поэме» (1943):

Под огнем батарей немецких написан этот пролог.

Перед взорванным мостом на Пиве-реке, в горьком дыму.



Столом мне камень служил.  
На него можжевелик, дрожа,  
Сыпал землю и ветки после каждого взрыва,  
А конь копытами бил и тихонько ржал —  
Чего, мол, ждем, — и шею мою трогал мордою нетерпеливо.  
Так написан пролог. И если местами в нем  
Стих мой коряв и хром, рифмы сухи и немые, —  
Пусть остается наброском, пусть говорит о том,  
Что под орудийным огнем мы сочиняли поэмы.

*(Перевод М. Ваксмахера)*

Поэзия, проза, публицистика, которые создавались «под орудийным огнем», на марше, в фашистских концлагерях, преследовали простую, ясную и необходимую цель — донести до каждого участника войны идеи революционного преобразования жизни, идеи свободы, мужества и долга. Однако вопреки утверждениям некоторых югославских критиков литература периода войны не была однотонной. В ней отчетливо различаются индивидуальные творческие манеры. И именно эта литература впервые показала освободительную борьбу во всей ее драматической сложности, в переплетении трагизма и героики, пафоса и интимных человеческих чувств.

Литература времени войны, в свою очередь, была живым звеном между пролетарской (называемой в Югославии социальной) литературой межвоенного периода и послевоенной литературой. Подчеркивая непрерывность традиции прогрессивной литературы в Югославии, М. Шидел пишет: «Наша литература от 1941 г. и далее прочно связана с литературной традицией предвоенных лет... Традиция продолжается не только в тематическом, но шире — в идейном, а в известной мере и в художественном, стилевом и образном смысле: в естественном, человеческом и гуманном стремлении писателя выразить передовую, революционную идею, которая была присуща литературе и раньше, а свой окончательный и конкретный облик получила именно в народно-освободительной борьбе. Это воплощение революционной идеи в исключительных, особых условиях и обстоятельствах есть художественное открытие, хотя корни его уходят ко времени появления Мирослава Крлежи в 20-е и социальной литературы в 30-е годы»<sup>5</sup>. Литература военных лет унаследовала принципы межвоенной революционной литературы и доказала их жизнеспособность. Но и тогда, при своем возникновении, литература о войне как художественное явление не была замкнутой локальной сферой, питаемой только одним источником.

Проза, публицистика и в особенности поэзия военных лет во многом опирались на духовный опыт народа, сконцентрированный в народном творчестве. Дух и структура народной поэзии послужили моделью и основой поэтического языка революционного времени. Из народной поэзии шли вдохновляющие импульсы, из нее были восприняты литературой военной поры представление о гармоничности мира, не подвластной никаким испытаниям, исконный оптимизм, средства поэтического выражения, понятные каждому. Народная поэзия всегда несла в себе сверхличное, коллективное стремление, воплощенное в героическом идеале и этиче-

ских нормах, и это нашло продолжение в поэзии военного времени. Традиционная система нравственных ценностей, берущая начало в народной поэзии, в годы борьбы наполнилась новым смыслом. «Поэзия (и вся литература) народно-освободительной борьбы среди своих основных начал подчеркивала и выделяла этику долга — по отношению к свободе и борьбе, по отношению к пролетарским, социалистическим и общечеловеческим ценностям»<sup>6</sup>, — пишет М. Бандич. Неповторимость литературных произведений военной поры, специфичность их проблематики и ее решений очевидны. Вместе с тем сейчас ясно видно и другое — связь литературы этого периода с послевоенной, воздействие, которое оказала литература времени народно-освободительной борьбы на литературу последующих десятилетий. Этика долга, ответственности, которую с большой силой и публицистической целеустремленностью выдвинула военная поэзия, осталась в центре внимания и в последующие годы. Но, может быть, еще важнее для послевоенной литературы была наметившаяся уже тогда связь между социалистическими и общечеловеческими, проверенными вековым опытом народа духовными ценностями.

Когда литература Югославии сосредоточилась в послевоенные годы на изображении закончившейся войны и человека на войне, опыт литературы предшествующих лет нередко подвергался резкой критике. Открытие литературой нового человека совпало с острым столкновением идейно-художественных концепций, которое югославская критика определила как столкновение «реалистов» и «модернистов». Спор, вспыхнувший в начале 50-х годов, как могло показаться тогда, заключался в противопоставлении новых форм и экспериментаторства традиционной повествовательной манере. Но по сути и тогда и в последующие годы в полемических выступлениях и в художественной практике спор шел о принципах эстетического освоения новой действительности, прежде всего о принципах раскрытия сущности человека и его связей с миром. Характерна позиция П. Палавестры, который в книге «Послевоенная сербская литература» писал: «Сербские прозаики на протяжении 50-х годов все более проникались убеждением, что показывать человека только в действии, в деле, как борца или строителя, лишенного других качеств, кроме относящихся к борьбе или строительству, позитивных и воспитательных, — значит на деле предавать этого человека и сводить его к одному-единственному и не самому важному измерению. Лишать человека его внутренней многогранности, его смятения и отчаяния, вызываемых огромными потрясениями, которые происходят в нем и вокруг него, — значит в лучшем случае создавать некую полуправду, не имеющую ни художественного, ни морального значения. Критерий человечности между тем выдвинул в литературе на первый план так называемый «человеческий смысл», и проза обернулась к человеку и отделилась от литературной практики, для которой самым существенным в произведении было событие, а герою отводилась функция статиста и незаметного участника»<sup>7</sup>.

Действительно, литература — и поэзия, и проза, особенно роман, выдвинувшийся тогда на первый план во всех литературах Югославии, — в эти годы обернулась к человеку. Но как раз различное понимание «человеческого смысла» и разделило ее. Для некоторых писателей исследование тайн души стало не предпосылкой более глубокого и многогран-

него изображения жизни и человека, а единственной целью; разрыв связей с миром оборачивался обеднением, а часто искажением внутренней жизни человека. Распространению этой тенденции способствовало влияние экзистенциалистской философии, очень заметное в искусстве Югославии в 50—60-е годы. Между тем понятное желание писателей преодолеть ограниченное представление о человеке в большинстве случаев исходило из широты его исторических связей, и это не вступало в принципиальное противоречие с опытом предшествующих лет, которому послевоенная литература была многим обязана.

Стремясь показать сложность и многомерность личности — жанр романа открывал в этом отношении особенно широкие возможности, — литература Югославии в большинстве случаев сохранила и углубила ощущение неразрывной связи индивидуального бытия с историческим процессом. В превращениях партизанской войны, в антифашистском подполье человек нередко оказывался в тяжелейшей, иногда безвыходной, ситуации, один на один с врагом. При этом превыше всего для него оставались общие интересы. Литературный герой многих произведений поэзии и прозы выковывал себя в трудных испытаниях как личность, и все это в тесном единении с товарищами по борьбе; он выступал не как жертва обстоятельств, а как активный, сознательно участвующий в преобразовании мира человек.

Полемика, которая велась в Югославии в 50—60-е годы вокруг проблемы положительного героя, включала и крайности дегероизации. В литературной практике примером такой дегероизации можно считать роман М. Олячи «Молитва за моих братьев» (1957), в котором партизан-коммунист в своей исповеди раскрывался как приспособленец и бесчестный человек. Все же чаще неприятие положительного героя вызывалось упрощенным пониманием его характера, защитой права на сложность человека и искусства.



**Джордже Андреевич-Кун.  
Доставка снарядов**

Движение литературы Югославии к человеку в его сложности и многомерности предопределило изменение господствующего типа ее литературного героя. Место романтически-исключительного героя, «юнака» занял обычный человек — антифашист, борец, чьи убеждения проходят каждодневную проверку в испытаниях войны, нередко — человек, который только формируется как борец и революционер. Соответственно в центре внимания писателя часто оказывается не героический или ответственный поступок, хотя критерий поступка, действия в литературе всегда оставался значительным, но духовная готовность к поступку, его внутренняя индивидуальная мотивация.

С интересом к внутреннему миру человека, к его духовному и нравственному самоопределению связан особый драматизм характеров югославской литературы о войне. Такой драматизм — если только это подлинный драматизм, а не оторванные от реальной действительности рефлексии героев, свидетельствующие об их ущербности — был проявлением противоречий, без которых не обходится революционная борьба и преодоление которых требует активного отношения к жизни. Эта черта, вытекавшая из конкретной исторической обстановки, не противоречила поэтизации положительного. Герой, показанный в жестоких испытаниях, на пороге выбора, позволял писателям глубоко раскрыть высокий пример человеческой судьбы, хотя, возможно, он имел мало общего с книжным «идеальным героем».

Особое место в насыщенной полемикой атмосфере литературной жизни 50-х годов принадлежит творчеству трех писателей — М. Лалича, О. Давичо, Д. Чосича. В романах «Свадьба» М. Лалича, «Песнь» О. Давичо, «Солнце далеко» Д. Чосича (все они вышли в начале 50-х годов) каждый из писателей предложил свое решение проблемы человека новой революционной действительности, и эти решения стали не просто открытием крупнейших писателей Югославии, но и своего рода точкой отсчета в общих идейно-эстетических поисках прозы о войне.

Роман Д. Чосича «Солнце далеко» (1951) написан на основе дневников, которые будущий автор вел в партизанском отряде. Он привлек внимание к жесточайшим коллизиям партизанской войны, а значит, и к особым качествам, необходимым человеку, чтобы вести борьбу в окружении врагов, борьбу, в первую военную зиму казавшуюся безнадежной. Чтобы быть настоящим борцом революции, недостаточно обладать личным мужеством, говорил своим романом Чосич, нужно брать на себя труднейшие нравственные решения и ответственность за исход общей борьбы. «Революция представлялась ему, — пишет Д. Чосич о своем герое, — лесом вздыбленных рук и винтовок, заполнившим городские улицы людским потоком, штурмующим баррикады. Он слышал лозунги: «Да здравствует социалистическая революция!», «Долой буржуазию!», он видел портреты Ленина над толпой. Ему грезились красивые знамена, штурм заводов, почт, банков и министерств, рабоче-крестьянская Красная Армия, охраняющая диктатуру пролетариата. Такой он представлял себе революцию! Правда, пока это сбудется, могут пройти долгие годы. Но сама революция мгновенна, в ней побеждают или гибнут. У него хватит сил, чтобы погибнуть за будущее!

А когда революция пришла, она оказалась продолжительной борьбой заброшенного отряда в сто человек с горстью патронов, с разногласиями в штабе, с поражениями, с отступлениями, с необходимостью принимать сложные решения и нести тяжелую ответственность».

В центре романа драма человека, не сумевшего взять на себя такую ответственность. Заместитель командира отряда, человек лично храбрый и многое испытывший, в тяжелый для партизанского движения момент, зимой 1942 г., видя сожженные дома и крестьян, убитых карателями за помощь партизанам, предложил распустить отряд. Он был расстрелян товарищами по отряду. Автор оставляет без ответа вопрос, оправдана ли эта жестокая мера. Косвенный ответ содержится в размышлениях другого героя, комиссара отряда, об ответственности каждого участника борьбы за ее исход, которая равнозначна ответственности перед историей.

Связь освободительной борьбы и революции со всей историей сербского народа — тема, которая в дальнейшем станет главной в творчестве Д. Чосича, — обозначена уже в этом романе: «За всю нашу историю мы занимались только земледелием и войной. А другие народы создавали тем временем культуру, науку, промышленность, города и всякие прочие чудеса. Пора и нам оставить старые занятия и делать то же, что делают другие. В этом для меня Революция».

В романе «Солнце далеко», еще неровном произведении начинающего автора, способность брать на себя нравственную ответственность за исход борьбы была приравнена к героике подвига. Такое понимание героизма ставило писателя перед необходимостью проникнуть во внутренний мир личности, найти в психике человека то, в чем отражена связь индивидуального, единичного с историческим. Новый подход к познанию войны, намеченный романом Д. Чосича, был важен для всей литературы о войне. И не только югославской.

Не случайно именно на эту сторону романа обратил внимание советский писатель А. Адамович. Вспоминая о своих поисках литературной формы, способной воплотить невиданный трагизм войны в Белоруссии, огромные человеческие потери, понесенные белорусским народом в борьбе с фашизмом, он видел решение в том, чтобы передать это через восприятие, через психику человека. Белорусская литература, пишет А. Адамович, отразила войну вначале публицистически и только позже, в 60–70-е годы, она пришла к ее психологическому раскрытию: «Помнится, как поразила меня в 50-е годы повесть югославского писателя Чосича «Солнце далеко», где героя неотступно мучит мысль: да, мы не можем не бороться с фашистами до конца, но мы не можем и не сознавать, что они способны — еще год, два такой войны — полностью истребить народ, во имя которого мы поднялись, сражаемся! Только тут стал догадываться, какие чувства могли мучить людей постарше и поопытней меня»<sup>8</sup>. Необходимость художественного исследования невиданных коллизий войны — общая задача социалистических литератур — направляла поиск писателей по сходному пути, пути, связанному с более глубоким изображением человека.

Усиление внимания писателей к душевному состоянию человека в югославском романе в 50-е годы носило широкий характер. Но достижение цели виделось писателям по-разному. Стремление освободить литера-

турного героя от слишком жесткой детерминированности его мыслей, чувств, поступков внешней средой побудило некоторых писателей искать иные истоки человеческого характера. В частности, писатели стали обращаться к сфере подсознания, пытаясь здесь открыть секрет человеческой сложности, причем нередко этой сферой и ограничиваясь.

Резко полемичной по отношению к той предшествовавшей литературе, где односторонне изображался герой-революционер, была концепция личности в романе О. Давичо «Песнь» (1952). В этом романе тематика народной борьбы (так же как в последующих романах «Бетон и светляки», «В рабочем порядке название: бесконечность» — тематика послевоенного строительства) причудливым образом соединялась с попыткой объяснения поступков героев на основе фрейдизма.

«Сказано, что человек — звучит гордо, — писал О. Давичо в те же годы в теоретическом труде «Поэзия и протест». — Когда как. Не всегда. Все равно... мы должны воспеть человека всего и разностороннего»<sup>9</sup>. Давичо не раз заявлял — и подтвердил это своими произведениями, — что его как писателя интересует «человек-коммунист, человек эпохи, которую обогатил коммунизм». Он видел свою цель в том, чтобы «выразить этого совершенно нового, формирующегося человека» со всеми его иногда не полностью раскрывшимися чувствами и стремлениями, и в то же время был убежден, что только фрейдизм дает возможность выразить тайны сложной личности человека нашей эпохи.

Главный герой «Песни» молодой подпольщик Мича слишком явно задуман как антипод идеального героя литературы военных и первых послевоенных лет, действительно нередко обескровленного, лишенного человеческой теплоты. Таким показан Мича вначале: он «орган борьбы», воплощение аскетизма, дисциплины, отказа от всех радостей жизни, нетерпимости к человеческим слабостям, особенно к тому, «чем биология наделила человека». Этому последнему отведена большая роль в развитии действия. Мича получает задание переправить из Белграда на партизанскую территорию известного поэта Вековича, но, случайно оказавшись свидетелем любовного свидания Вековича, решает, что поэт не достоин быть среди партизан. Оскорбленный Векович публично, в присутствии оккупантов, выступает с вызывающе патриотической речью, и его арестовывает гестапо. Узнав об этом, Мича организует его похищение. Мича и сам за это короткое время — все действие романа длится 36 часов — переживает любовное приключение, преобразившее его. При похищении Вековича он погибает. Фрейдистские комплексы (в романе содержится намек, что Мича, возможно, сын Вековича; Ана, любовница Вековича, становится любовницей Мичи), эротические переживания героев воспринимаются как побочные мотивы, как искусственное усложнение отношений действующих лиц. Но для Давичо обращение к этим мотивам имело принципиальный характер: писатель хотел показать с их помощью власть чувств, силу подсознательных импульсов, подводные течения, скрытые под внешней, видимой жизнью. В то же время заданность героев Давичо была слишком очевидной.

«В том, как был задуман и реализован образ Мичи, — пишет Ю. Мартинович, — в его высказываниях и действиях, в последствиях его поведения для него самого и для других, да и романа в целом, так как он

главный двигатель всех событий, мы можем угадать внутреннюю — полемическую связь с типом героя, которого нам предлагает «Как закалялась сталь», или, точнее, с тем, как воспринимался образ Павла Корчагина поколением молодежи, а отчасти и поколением Давичо на величайшем общественно-историческом подъеме. Если в одном слое романа Мича воплощал чистую символику, то в другом он появляется... как типичный представитель своего поколения СКОЮ (Союз коммунистической молодежи Югославии.— *Н. Я.*), которое, будучи безгранично преданным идеям коммунизма и революции, создало систему морали, предназначенную для идеального человека, но неприемлемую из-за своей абстрактности для повседневной жизни, для отношений между живыми людьми и нередко приносившую вред идее, ее вдохновившей»<sup>40</sup>. Система, которую предлагал Оскар Давичо, носила, однако, односторонний, заданный характер. Фрейдистское толкование мотивов действий современника искажало подлинное, живое своеобразие его характера. Жизненный материал, затрагивающий значительные явления своего времени, вступал в противоречие с авторской интерпретацией, порой настолько сильное, что оно деформировало замысел произведений О. Давичо.

С момента появления «Песнь» Давичо была принята югославской критикой как поворотное явление, «новая глава» (М. Бандич) в развитии романа Югославии. Не только новизна формы — сжатое время действия, несобственно-прямая речь, внутренний монолог — была основанием для таких суждений. От первых откликов на роман до критических работ последних лет исследователи выделяют как главную особенность раскрытия войны у Давичо то, что он, отказавшись от объективного анализа ситуации, решительно сделал центром романа личность и попытался выяснить внутренние мотивы ее действий. Такое решение отвечало потребностям литературы тех лет, хотя в романе самого Давичо было односторонним.

Опыт литературы показывал: ответить на вопрос, в чем сущность человека, его подлинной сложности, невозможно, не учитывая зависимости его от решающих событий времени. «Увеличительное стекло», направленное на душевные движения, как и признание непреодолимого давления обстоятельств, не оставляющих возможности выхода, оборачивалось — в каждом случае по-разному — нарушением этой зависимости. Необходимо было найти форму взаимодействия личности с историческими обстоятельствами. Плодотворный путь к такому взаимодействию намечался в те годы в прозе М. Лалича — в сборнике рассказов «Разведка» (1949) и первом его романе «Свадьба» (1950).

«Свадьба», как и другие произведения о войне, вводит читателя в мир напряженных ситуаций. Главный герой, бесстрашный и неукротимый Тадия Чемеркич — из тех, над кем, казалось бы, обстоятельства не властны: даже в четнической тюрьме, закованный в кандалы, он организует побег, спасает товарищей и в конце концов вырывается на свободу буквально из лап смерти.

В то же время в «Свадьбе» пунктиром были прочерчены и другие судьбы. Они не просто передают реальные трудности освободительной борьбы в Черногории, которые не каждому оказались по силам. Судьба главного героя романа и тех, кто не обладал его стойкостью, показыва-

ла, какой ответ давал Лалич на главный для его произведений и для всей прозы о войне вопрос: что поддерживает человека в испытаниях войны? что является основой его духовного мира? Уже первыми своими произведениями Лалич сказал: силу человеку дает коллективное мироощущение, принадлежность к братству людей, соединенных общей целью, и, наоборот, нарушение этой связи означает гибель самой сильной личности. «Не позорь род свой и свою партию», — говорит в «Свадьбе» своему слабому духом племяннику старый крестьянин. Идея коллективизма, союза единомышленников, объединенных общей высокой целью, была широко развита Лаличем в прозе 60-х годов, но уже и в первом его романе она высказана очень отчетливо.

Преимущественное внимание к индивидуальному миру не привело к сужению масштаба лучших произведений югославской прозы о народно-освободительной борьбе, потому что в большинстве случаев мир героя определялся отнюдь не узкоиндивидуальными переживаниями. Напротив, для героя этой прозы характерно чувство раздвинувшегося внутреннего горизонта, бесконечно умножившихся связей с действительностью. Освободительной борьбе, ее целям подчинены все их помыслы и действия. Новое понимание мира людьми, еще вчера не задумывавшимися о том, что лежит за пределами их собственных интересов, — важная черта произведений о народно-освободительной борьбе.

Так, например, юный герой повести Б. Зупанчича «Поминки» (1957), включаясь в подпольное антифашистское движение, решительно рвет связи со средой, к которой он принадлежит по рождению, с тесным мирком собственничества, воплощенным для него в «домиках, курятниках, садиках, огородиках». Это дается нелегко. Граната, брошенная на порог родного дома, знаменует разрыв героя с семьей. Зато бесконечно увеличивается число людей, причастных к его судьбе и делу: незнакомая девушка предупреждает подпольщиков об опасности, неизвестные люди, рискуя быть схваченными полицией, укрывают раненого Нико, старшие товарищи, разобравшись в проступке Нико, по неопытности нарушившего правила конспирации, не лишают его своего доверия, наконец, раненый партизан, сам лишенный возможности бежать из-под стражи, помогает арестованному Нико освободиться и тем спасает его от верной гибели. Эти связи идут еще дальше: в маленькой Любляне на стенах домов регулярно появляются надпись «СССР» и изображение серпа и молота, говоря о том, кто в мыслях словенских подпольщиков. Борьба против фашизма изменила судьбу героя Зупанчича, сделав его причастным к тем большим переменам в жизни, которые происходят вокруг: «Наша мысль обгоняет время, страсть заставляет нас спешить за ней вслед. Мы жаждем хлеба и любви, думаю я. Нас сжигает жажда прекрасного. Мы поэтизируем нового человека и сами меняемся у себя на глазах — мы очистились от эгоизма, избавились от алчности. Мы предаемся светлым мечтам о будущем без эксплуатации, без вопиющей нищеты и высокомерного богатства, без грязной похоти».

Процесс становления личности, идейного и нравственного роста участника освободительной борьбы во многих произведениях югославских писателей связан прежде всего с обретением героем чувства ответственности за общее дело. Гражданская ответственность — основа и гумани-



стического кодекса революции и подлинно гуманистического индивидуального мировосприятия. Ненависть к оккупантам, ненависть к тем, кто «привязан только к своему имуществу», может заставить человека взяться за оружие, как это произошло с героем «Поминок». Но только способность брать на себя ответственность за общее дело означает возмужание личности. В свою очередь, чувство гражданской ответственности служит человеку опорой в самых безвыходных ситуациях.

Такая ситуация положена в основу повести хорватского писателя В. Калеба «Прелесть пыли» (1954). После поражения бригады Народной армии в безлюдных горах встречаются два бойца; один из них — 16-летний подросток, автор так и называет его на протяжении всего повествования — Мальчик, другой ненамного старше. Бой окончен. Их бригада понесла большие потери, выполняя приказ «любой ценой продержаться еще два дня». Теперь они одни, измученные многодневным сражением, с горсткой патронов, без еды. Старший из бойцов полураздет: горный поток унес его одежду, отсюда данное ему автором прозвище Голый. У них немного сил, а кругом враги: «Солдаты. Сытые, одетые, вооруженные. За ними наука, лаборатории, заводы, железные дороги, самолеты, танки. И сами они движутся, как налаженные, точно рассчитанные механизмы. А мы одни. Никто не знает о нас. Никто в целом мире.

— Никто не знает о нас,— сказал Мальчик.

— Мы знаем о них, и они знают о нас,— сказал Голый.

— Кто?

— Наши».

Вопрос об «изоляции», об одиночестве бойцов, таким образом, решается сразу. Товарищи продолжают бои где-то далеко, и двум оказавшимся во вражеском окружении бойцам нужно пробиться к своим, занять свое место в строю. Таков приказ, который они дают сами себе.

Выполнить этот приказ нелегко, иногда кажется, что невозможно. Мальчик болен тифом, каждый шаг дается ему с трудом. Голый мерзнет в своем кожухе, надетом прямо на тело. Их мучит голод. Много дней трава — их единственная пища, и даже воду не всегда можно найти в этих местах. Навязчивая мысль о картошке, теплой, рассыпчатой, сопровождает их всю дорогу и служит постоянной темой их разговоров. Из последних сил они преодолевают каменистые горные тропы, где на обочинах находят трупы своих товарищей, умерших от тифа или от голода или застреленных в спину, и сами поминутно ожидают засады и пули.

Что же движет этими людьми? Инстинкт самосохранения? Нет, это не так.

Мерой настоящего человека, говорит своей повестью В. Калек, является способность сохранить душевную силу, нравственные устои, идейную закалку в самых, казалось бы, невыносимых условиях. Оба безымянных бойца обладают такой силой. Они приказывают себе «дойти до цели». Эта цель — Народная армия, к которой они должны пробиться. Но на своем одиноком и тяжелом пути они думают и поступают так, как будто за их спиной — армия. Сознание, что они бойцы Народной армии, дает им власть совершить справедливый суд над мародером, обирающим население. Они спасают от голодной смерти раненых партизан, с риском для себя добывая им еду. Они не упускают представив-

шейся возможности обстрелять солдат-оккупантов и вступают с ними в неравный бой. Всюду, куда бы они ни попадали, они и словом и делом продолжают борьбу с врагом.

В поведении Голого и Мальчика исподволь, незаметно раскрываются героические качества их характеров. Внешне писатель заостряет внимание на обыкновенном. Чтобы уравновесить лирико-романтическую стихию, чреватую выпренностью, он даже подчеркивает непрезентабельную внешность бойцов. Так показан Голый, когда он, шатаясь от голода и усталости, в неизменном кожухе до колен и коротких немецких сапогах с широкими голенищами, выходит к крестьянам и, безуспешно пытаясь найти особые, высокие слова, рассказывает о положении на фронтах. А его стихи, неуклюжие, наивные, в которые он вкладывает душу, скрывая это насмешкой над собой! А незатейливые шутки, которыми он старается облегчить тяжкий путь себе и Мальчику!

В. Калев избирает героев подчеркнуто обычных (он намеренно сохраняет их анонимность) именно для того, чтобы показать их высокий нравственный потенциал. Желаемый эффект достигается контрастом между непритязательностью внешнего и подлинным взлетом внутреннего. Повесть в этом смысле характерна для прозы о народно-освободительной борьбе: существенные закономерности и значительные черты личности выявляются через происшествия по видимости малозначительные, через течение военных будней. Действие развивается не вокруг исключительного события, яркой вспышки в жизни героя, а вокруг обычной (естественно, для условий войны) ситуации. За внешней простотой открывается духовное богатство и героизм рядового участника борьбы.

Распространившиеся в первые послевоенные десятилетия книги о народно-освободительной борьбе были не просто книгами «одного героя». Как правило, этот «герой» был обычный, ничем не выдающийся человек, часто он был, как в повести Калеба, подчеркнуто не героичен. Писателями двигало желание рассказать о том, что думал и чувствовал рядовой участник народной борьбы, партизан или боец Народной армии, вчерашний крестьянин, мастеровой или гимназист. И если речь шла не о жертвах фашистов, а о людях, боровшихся с фашистами, как это чаще всего было, писатель оказывался перед необходимостью выяснить, какие изменения в сознании произошли у этих простых людей. Так за внешней непритязательностью, обыкновенностью происходящего в этих книгах ставилась и решалась задача широкая и серьезная: показать, как в революционной борьбе формируется новый человек.

Углубление взгляда писателей на народно-освободительную борьбу, ее социальные, политические, идеологические истоки привело к важному повороту творческих поисков, касающихся изображения человека. В 60—70-е годы в произведениях о войне стало особенно заметным наблюдавшееся иногда и раньше (например, в прозе Б. Чопича) внимание к народному началу в характере героев. Примером таких произведений могут служить романы М. Лалича «Облава», «Лелейская гора», «Разрыв»; Д. Чосича — «Раздел»; С. Яневского — «И боль и гнев»; рассказы М. Селимовича «Туман и лунный свет», А. Исаковича — «Папоротник и

огонь», «Мгновенье». Всем им присуще пристальное внимание к народным гуманистическим ценностям, их связи, иногда очень непростой — это показал в своем романе Д. Чосич, — с сознанием человека военного времени, с моралью революционной борьбы. Человеческая активность, мысли, прозрения и заблуждения человека воплощают в этих произведениях сущность своего времени, времени войны. И вместе с тем они восходят к глубоко традиционным, укорененным в народном сознании представлениям. Оставаясь тематически в военном круге, эти произведения говорили «о войне, которая была не только войной», как заметил о своих рассказах А. Исакович; они говорили о революционной борьбе как о событии, воплотившем вековые чаяния и стремления народа.

Такое понимание войны и человека на войне противостояло и плоско-фактографическому изображению войны, и, что еще важнее, широко распространенному в литературе Югославии в те годы представлению о ней как о явлении извечном, inferнальном, не поддающемся объяснению. Подобное толкование предлагалось, например, в романах М. Булатовича «Герой на осле или время позора» (1967) и «На войне было лучше» (1969). Булатович не делает какой бы то ни было попытки определить цель и смысл войны, для него она только время, развязавшее первобытное, стихийное в человеке, его извечные инстинкты (прежде всего — сексуальный) и соединившее в хороводе смерти всех его участников — оккупантов и партизан, фашистов и коммунистов. Были и другие произведения такого рода. П. Палавистра писал, что в литературе тех лет «война стала символом человеческого несчастья и зла, подавляющих человека, стала фоном, на котором фиксировались и решались вечные вопросы человеческой экзистенции, существования и уничтожения»<sup>11</sup>. Это верно, но лишь для части писателей. Нет оснований распространять такое определение на всю литературу Югославии.

Внимание к глубинным истокам человеческого сознания и нравственного чувства в произведениях Лалича, Чосича, Исаковича имеет совершенно иной смысл. Человеческие ценности, сложившиеся в веках, народные этические нормы здесь не снимают определенности — исторической, социальной, политической — времени борьбы. Напротив, в соизмерении с выверенными вековым опытом народа ценностями человек и события конкретного исторического времени предстают как укрупненные, обобщенные жизненные явления.

А. Исакович писал о своей новеллистике: «Каждый персонаж моих книг обусловлен моим восприятием революции. Наибольший интерес у меня вызывают исключительные обстоятельства, безвыходные ситуации. Наш век весьма ими богат. Довольно часто человек оказывается в таком положении, что весь запас известных ему чувств и этических норм не позволяет ответить на вопросы, неожиданно возникающие перед ним, и он вынужден выходить из привычных рамок, действиями своими доказывая высокий смысл своего существования»<sup>12</sup>. В рассказах Исаковича во многих случаях ориентиром поведения человека служат критерии, выработанные народным сознанием. В рассказе «Женщина, ребенок, коза и отряд» крестьянка из уничтоженной карателями деревни ни за что не соглашается отдать свое единственное имущество, козу, голодным партизанам: «Не отдам, она моего ребенка кормит. С козой, может быть,

смогу все начать сначала». Раненый командир маленького отряда становится на сторону женщины не только ради сохранения дисциплины в отряде, но и потому, что разделяет ее правду: он знает, что предстоит возродить жизнь, разрушенную войной, жизнь должна продолжаться, за это и идет борьба. Война показана у Исаковича во всей ее жестокости, тем ярче проявляется в его творчестве исконное, человеческое начало его персонажей, участников борьбы. В книге «Мгновенье» (1976), есть эпизод, когда герой без колебаний поджигает дом четнического командира, и он же вместе с другими бойцами помогает его беременной жене спасать вещи: «Для меня беременная женщина свята. Так меня учили бабка, мать... Кто бьет беременную — последняя скотина. Все равно, что пчел давить». У Исаковича много острых, напряженных, «безвыходных», как он назвал, ситуаций, но суть не в них самих, а в их нравственном разрешении. Уважение к жизни, человечность, доброта — все что берет начало в народном отношении к жизни, сливается в прозе Исаковича с новой революционной моралью.

Соотнесение правды революции с опытом народной жизни характерно для творчества М. Лалича, особенно широко развернувшегося в 60-е годы. В эти годы вышли его романы «Облава» (1960), новые, исправленные и дополненные автором варианты романов «Лелейская гора» (первое издание — 1957, второе — 1962) и «Разрыв» (первое издание — 1955, второе — 1969), роман «Клок тьмы» (1970), сборники рассказов «Гости» (1967) и «Последняя высота» (1967). Эти произведения внесли много нового в развитие югославской прозы о войне.

В романах и рассказах М. Лалича 60-х годов заметно усовершенствовались средства анализа внутреннего мира человека. Расширилось представление о самом внутреннем мире, об одновременном существовании в нем разных, порою противоречивых, свойств и стремлений, о возможности неоднозначной реакции на воздействие внешних сил. Расширилось и углубилось понимание зависимости духовного мира личности от общественных ценностей. Намеченная романом «Свадьба» связь человека с духовным бытием всего народа в новых произведениях получила гораздо более определенное выражение. Теперь значительность личности ставится в прямую зависимость не только от степени ее участия в решении главной задачи времени, в борьбе с фашизмом, но и от того, насколько глубоко вошли в ее духовный мир ценности вневличностные, относящиеся к общему бытию народа, истории.

В чем состоит высокий общечеловеческий смысл того эпизода партизанской борьбы в Черногории, который изображен в романе «Облава»?

Маленькая группа партизан, скрывающаяся в горах после отхода Народной армии в Боснию, где развернулись основные бои, совершила диверсию, тем самым обнаружив себя. В неравном бою почти все участники отряда погибают.

В романе точно назван день, когда это произошло, — 18 февраля 1943 г., что освещает происшедшее особым светом. Менее чем через два месяца Народная армия, вернувшись в Черногорию, нанесла сокрушительные удары четникам, и четническое движение стремительно пошло на убыль. Но в феврале ситуация для партизан была крайне неблагоприятной. Все было против них — военная обстановка, люди, даже природа —

снег, может быть, последний в эту зиму снег, предательски выдававший следы. Стоило ли в таких условиях предпринимать диверсию, вызвавшую облаву? Не разумнее ли было переждать тяжелое время, сохранить себя для будущих боев?

Да, показывает роман, партизанская акция была оплачена дорогой ценой. И все же она была необходима. Отряд Ивана Видрича не мог бездействовать, когда «наши воюют под Сталинградом и Бихачем». Его действия сорвали план четнического командования, задержали выступление четнических частей в Боснию для борьбы с Народной армией. Больше сделать, чем сделали партизаны Видрича, в тех условиях было невозможно. Ради этого маленького успеха, о котором их товарищи в Боснии, может быть, и не узнают, партизаны жертвуют жизнью. Такова ближайшая практическая цель их действий. Но они имеют и другой, более высокий, философский смысл: в борьбе против темных сил истории «человек должен сделать все, что может», говорится в романе. Это утверждение действия во имя общей цели, во имя борьбы с фашизмом, которая шла и на берегах Волги, и в Югославии, и во всей поработанной Европе, выражает основную идею романа. Неравная борьба отряда Видрича нужна, чтобы показать и врагам, и единомышленникам, и тем, кто колеблется, что дух сопротивления не угас, что торжество убийц, устраивающих облавы, недолговечно. В момент, кризисный для движения, это вдвойне важно. Так один и, может быть, в масштабах войны не столь уж заметный эпизод предстает как подвиг, как выполненное высокого общественного, более того, интернационалистского смысла героическое деяние.

Подвиг партизан в «Облаве» рожден высоким пониманием долга перед народом. При этом, что характерно для Лалича, в сознании его героев революционные идеи социальной справедливости и национальной свободы сливаются с нравственным кодексом народа Черногории, сложившимся в вековой борьбе за независимость. Мужество, свободолюбие, товарищество всегда были мерилом человеческой ценности в народном сознании. В соответствии с понятиями народной этики черногорцев смерть за правое дело навсегда останется в памяти народа, а это бесконечно больше, чем жизнь в страхе, эгоизме, бесчестии. Партизаны в «Облаве» гибнут с сознанием, что сделанное ими останется «в жизни живых, в ее дальнейшем движении». Так возникает непрерываемое человеческое единство, когда человек реализует себя как часть общего и тем себя сохраняет в народной памяти, в народной жизни.

Ощущение причастности каждого человека, участника освободительной борьбы к судьбе народа, к истории присуще всем романам Лалича — и «Облаве», и «Лелейской горе», и «Разрыву».

Таким чувством причастности к общему делу продиктовано поведение Ладо Тайовича в «Лелейской горе». Оставшись после отступления Народной армии один в мрачном горном крае, преследуемый врагами, он ожесточенно защищает свою жизнь. Это естественно. Но он борется не только за свою жизнь. Он расправляется с врагами, мстит предателям. Он не спешит вслед за отступившей армией потому, что верит в необходимость своего присутствия здесь, где верх сейчас одержал враг. Он видит в своих действиях исполнение невысказанного желания своих това-

рищей «непременно приставить к этому краю сторожа в нашей шапке, обвязать его маячить тут, бегая вверх и вниз по горам и создавая видимость нашего присутствия в этих местах. И я сберег для них, что было можно».

Лалича привлекают такие ситуации, когда человек, как это нередко бывало в реальных обстоятельствах партизанской войны, оставался один и его действия зависели только от него самого, от его убеждений и стойкости. Чувство принадлежности к коллективу, к братству людей, объединенных революционной идеей и целью, не оставляет его героев и в этих условиях. Нельзя согласиться поэтому с теми югославскими критиками, которые называют произведения Лалича «симфонией одиночества». Напротив, через все произведения Лалича проходит идея человеческой солидарности, слияния человека с борьбой единомышленников и с народной жизнью, в которых писатель видит необходимое условие существования человека.

Мысль об ответственности перед будущим, с большой силой прозвучавшая в «Облаве» и «Лелейской горе», особую остроту получила в «Разрыве». В этом романе большое место занимают размышления о нравственных принципах революции. Может ли коммунист быть беспощадным во имя революции?— такой вопрос волновал Лалича, и не только его. В рассказе А. Исаковича «Красная шаль» (1953) один из членов военного суда, принявшего решение расстрелять бойца, который, замерзая, украл у крестьянки шаль, говорит: «Революцию могут погубить только те, кто в ней участвует». Он не сомневается в правильности решения. Но весь этот эпизод дан через смутенное сознание девушки-медсестры. И у Лалича подробно развернутая судьба Нико Доселича, может быть, самого трагического из всех лаличевских героев, подводит к выводу: коммунист должен в любых обстоятельствах сохранять человечность, чувство справедливости, повышенной ответственности перед людьми. Как всегда у Лалича, этот вывод связан с размышлениями о прошлом и о завтрашнем дне.

То, что герои Лалича всегда несут в себе зерно коллективного опыта, не стирает и не нивелирует их человеческой индивидуальности. Порывистый, непокладистый Ладо Тайович; рассудительный Иван Видрич, рожденный вожак, который всегда глядит дальше других, которому яснее, чем другим, за сегодняшним днем открывается весь путь революции; добрый, совестливый и несчастливый Нико Доселич и другие герои Лалича — это ярко индивидуальные, художественно полноценные характеры коммунистов, обогатившие не только литературу о войне, но и всю послевоенную литературу Югославии.

Лалич и в художественном творчестве, и в размышлениях о современной литературе решительно выступает как против нивелировки реального многообразия человеческих характеров, так и против обеднения индивидуального образа, против сведения всех человеческих чувств к «одной-единственной страсти политического убеждения». Писатель назвал такой упрощенный подход к жизни «компрометацией реализма». Настоящий реалист, считает он, обязан учитывать действие всех внешних и внутренних сил, влияющих на то или иное решение человека. Более того, писатель-реалист не может удовлетвориться изображением поверхно-

стного слоя действительности, он не может пренебречь действием тех не всегда подвластных разуму сил, «которые непонятным образом разжигают страсти, приводят к столкновениям между людьми и к разладу в душе человека, иногда разрушают то, что было монолитным, иногда соединяют то, что выглядело несоединимым, создавая бесконечную пестроту человеческих характеров»<sup>13</sup>. Говоря о необходимости для писателя-реалиста учитывать все стороны и проявления человеческого характера и психики как равноправный вид реальности, Лалич подчеркнуто заострял значение этой задачи в борьбе против модернистских течений, претендующих на выражение «человеческого» в человеке: «Воображение с элементами кошмарного, фантастического, страсть с различными степенями эгоизма и сдерживающей морали — все это явления реальности... Реалист, пренебрегающий отображением этого вида реальности, на самом деле не является им. Писатель, не принимающий во внимание таких свидетельств, оставляет их противной стороне, успешно их использующей»<sup>14</sup>. Сам Лалич оперирует многообразными средствами художественного исследования индивидуального мира.

Показательно в этом отношении использование им образа Дьявола в «Лелейской горе». В глухом крае, известном в народных преданиях как обиталище нечистой силы, где оказывается герой «Лелейской горы», Дьявол возникает перед ним как многоликий, обманчивый и вполне естественный призрак воображения одинокого, преследуемого врагами, мучимого голодом и ранами человека. Фигура Дьявола понадобилась писателю, чтобы спровоцировать своего героя дать ответ на вопросы о смысле его жизни и борьбы, которые не могут не встать перед ним и на которые он отвечает, в сущности, самому себе. В воображаемых беседах с призраком раскрываются самые дальние уголки души героя, все сокровенные движения чувств: душевный разлад и попытка оправдать свое отступление от суровых принципов партизанской борьбы, понимание бессилия этого оправдания и желание справиться со своей слабостью. В «Лелейской горе» Лалич глубоко проникает во внутренний мир человека. Но ни здесь, ни в других произведениях это не было его единственной и конечной целью.

Полнота изображения личности в прозе Лалича проявилась не только и не столько в преимущественном, все себе подчиняющем интересе к внутреннему миру человека, сколько в прояснении небывало расширившихся и умножившихся связей человека с миром. Его понимание человека основано на диалектике общего и индивидуального, на убеждении, что внутренняя жизнь человека определяется общими, сверхиндивидуальными явлениями, а с другой стороны это общее складывается из единичного, из действий многих людей.

К такому пониманию человека пришел не только М. Лалич. Это понимание близко и таким непохожим друг на друга писателям разных национальных литератур Югославии: как А. Исакович и Ю. Франичевич-Плочар, М. Божич и Б. Чопич, С. Яневский и К. Грабельшек. Героем их произведений стал человек с высоко развитым чувством собственного достоинства и органической личной причастностью к общей жизни, прежде всего к освободительной борьбе, что естественно, а также к глубинным, корневым основам жизни своего народа. Собственное миропони-

мание, вынесенное из тяжелейших испытаний войны, сплавлено в этом человеке с вековой народной мудростью. В нем как бы размыкается опыт единичной судьбы и прорастает зерно коллективного опыта. Таков лихой пулеметчик с «глубинным сердцем» Никола Бурсач в «Рассказах Николетины Бурсача» Б. Чопича, старая крестьянка в «Ниобее» К. Грабельшека, старающаяся понять, почему разошлись в войну дороги ее сыновей, безымянный майор-рассказчик, с высоты сегодняшнего знания оценивающий свою военную молодость, в «Мгновенье» А. Исаковича. Эти и другие такие же характеры, сложные, противоречивые и, как правило, трагически окрашенные, могут быть названы «историческими характерами» литературы Югославии об освободительной борьбе.

Литература о войне стремится найти истоки мироощущения современного человека, участника исторических преобразований, и это имеет принципиальное значение, особенно если вспомнить, что на протяжении послевоенного времени в югославской литературе существовало и существует активное противоположное стремление — придать произведениям о войне отвлеченный характер. Задача художественного исследования человека на войне решалась и решается по-разному. Часть писателей убеждена, что проникнуть в природу человека можно, только отказавшись от социальной детерминированности характера, исключив личность из контекста реальных общественных связей. В некоторых произведениях вместо реального человека, участника освободительной борьбы, с его мыслями, чувствами, поступками предлагаются отвлеченные «модели» различных возможных вариантов поведения некоего человека вообще в условиях столь же обобщенной войны. Герой, лишенный ведущей черты характера, определявшей содержанием народной жизни тех лет, т. е. освободительной антифашистской борьбой, превращается в таких произведениях в абстрактный символ той или иной философской теории, отвечающей вкусу автора.

В литературе Югославии существуют произведения, которые не просто уводят от реального содержания освободительной борьбы, но внушают мысль о ее абсурдном — как и любой другой войны — характере, о невозможности понять сегодня происходившее в те годы. В этом отношении показательны произведения активного, много пишущего прозаика Б. Пекича, в частности его последний роман на тему войны «Как разделаться с вампиром» (1977). Роман этот претендует на большее, чем изображение событий антифашистской борьбы; на этом материале в нем ставится вопрос о смысле истории.

Книга написана в эпистолярном жанре. Автор писем — некий Конрад Рутковский, в прошлом офицер гестапо, служивший в Югославии, ныне университетский профессор, историк по специальности. Письма сопровождаются обширным комментарием «издателя», в роли которого под собственным именем выступает Б. Пекич. Однако эта форма «объективного» исследования, как и другие структурные элементы романа, имеет пародийный характер. Полна нарочитых, нескрываемых натяжек фактическая основа романа: через 20 лет после войны Рутковский в качестве туриста приезжает в югославский городок Д., где служил во время войны. В гостинице, в которой он останавливается, в те годы было гестапо. А приезжает он в Д. как раз тогда, когда здесь открывают памятник человеку,



которого он отправил на виселицу и который, возможно, совсем не заслуживает памятника. Это своего рода условия игры, предлагаемой романистом. В ее правила входит и полемика между письмами Рутковского и комментарием к ним — комментарием, который очень вольно соединяет работы философов разных направлений и эпох с сочинениями деятелей гитлеровского рейха, демонстрируя, как замечает «издатель», ничтожество и бессмысленность «всех интеллектуальных схем, теорий, идеологий».

Пародия, мистификация, ирреальные мотивы, введенные в роман, подчинены цели — убедить в расхождении между представлением о жизни и тем, что в действительности происходит. Еще меньше, как следует из романа, можно узнать о прошлом: прошлое, история — это не более чем «перешептывание глухих, слепых и немых через века». По логике романа сегодня не дано узнать, например, правду о Рутковском и, следовательно, о фашизме в годы войны. Некоторые эпизоды, проходящие в его письмах-воспоминаниях, дают основание видеть в нем заурядного убийцу-гестаповца. Но роман не исключает и другой возможности: возмущаясь в душе гестаповскими методами убийств (намек на это содержится в романе) и вынужденный тем не менее убивать, не был ли Рутковский такой же жертвой времени, как и те, кого он расстреливал или вешал? Так же мало сегодня известно о тех, кто боролся с фашизмом, говорит своим романом Пекич. На памятнике горожанам, казненным фашистскими оккупантами, который воздвигнут в Д., изображен один из них, Адам Трпкович. Однако, по сведениям Рутковского, этот человек выдал несколько десятков коммунистов, и они были уничтожены. Так кто же Адам Трпкович на самом деле — герой, предатель или просто обычный человек, жертва роковых сил? На памятнике, изображающем Адама, написано «Ессе homo» — «Се человек». Может быть, только это и имеет значение, и прошедшие годы стерли различие между героем и предателем, между палачом и жертвой? «Кто был Адам? Этого мы никогда не узнаем», — сказано в комментарии «издателя». Рутковский называет прошлое вампиром, и такое представление о прошлом, об истории не только не опровергается комментатором, оно подтверждается всей сложной художественной системой романа.

Пекич не ограничивается тем, что воинственно отрицает возможность установления объективной истины действительности. Его роман — это также и отрицание познавательных возможностей литературы. «Создав иллюзию действительности, основанную на документальности разной степени, — пишет П. Протич о романе, — Пекич взрывает реалистическую концепцию литературы, ставя под сомнение основные логические предпосылки, на которых базируется реалистическая литература»<sup>15</sup>. В романе «Как раздаться с вампиром» дано пародийно-абсурдистское изображение борьбы с фашизмом, и одновременно это пародия на роман, ставящий целью объективное исследование войны.

Литература Югославии о войне при всех сложностях ее развития, при всем несходстве составляющих ее писательских индивидуальностей за минувшие годы создала правдивое, обусловленное конкретной исторической реальностью представление о человеке, участнике освободительной борьбы и революции. Она непрерывно расширяет поле видения человека,

захватывает все больше сторон его индивидуального и общественного бытия. Это общее движение сопровождается, однако, и отступлениями. Одним из его примеров (не единственным) является роман Пекича «Как разделаться с вампиром», утверждающий взгляд на человека как существо асоциальное и уравнивающий палача и жертву, поскольку оба они жертвы истории или, может быть, неких ирреальных роковых сил (в романе есть и такой мотив). Подобные взгляды вызывают возражения, они опровергаются творчеством многих писателей, но у них есть и сторонники. В целом же именно литература о войне — и проза, и поэзия — сильно и убежденно сказала о человеке как о единстве индивидуального и общественного, исторического. Вывод этот, опирающийся на реальные уроки освободительной борьбы и революции, составляет основное в опыте послевоенной литературы Югославии.

В югославской критике не раз высказывалось суждение, что в 70-е годы литература о войне в Югославии исчерпала себя. Если говорить о количестве книг о войне, их действительно стало меньше, чем было десять или пятнадцать лет назад, хотя их и много. Но дело, вероятно, не в количестве книг, а в том, что добавляют новые произведения к уже сказанному о войне, какие новые проблемы вносят они в современную литературу.

Одно из важных последствий художественного развития темы войны — необыкновенное обострение в литературе интереса к истории народов Югославии. Необходимо подчеркнуть, что речь идет не о традиционной для славянских литератур прозе о событиях далекого или недавнего прошлого и не о философском романе-параболе с исторической основой, продолжающем традицию И. Андрича. В 70–80-е годы литература обратилась к эпическому отражению исторических путей и судеб народов Югославии в XX в., общественных и социальных движений XX в., завершившихся народно-освободительной борьбой и революцией. В эти годы появились чрезвычайно значительные по своему идейно-художественному содержанию произведения — незавершенный пока романический цикл М. Лалича «Военное счастье» (1973), «Единоборцы» (1976), «Когда горы покроются зеленью» (1981), романы М. Кранбца «Дядюшки рассказывали мне» (1975), В. Зупана «Комедия человеческой материи» (1980), Д. Солева «Кизил» (1982). Эти произведения обозначили новый поворот и исторической темы, и темы народно-освободительной борьбы: народно-освободительная борьба ставится здесь в широкий исторический контекст, она соотносится с общественно-историческим развитием Черногории, Словении, Сербии, Македонии в XX в., и рассматривается как закономерное его завершение. В изображаемых событиях прошлого писатели ищут не только истоки, но и связь с революционным преобразованием судьбы Югославии.

Роман М. Лалича «Военное счастье» — первая книга широко задуманной «панорамы Черногории XX в.», но уже и этот роман дает представление об авторском замысле — выяснить преемственность в движении национальной истории и национальной культуры Черногории, прежде всего преемственность в развитии ее демократических традиций.

Роман насыщен сведениями об истории XX в. и давних временах, о событиях национального значения, таких, как поражение в первой мировой войне, образование Королевства Югославии в 1918 г. и его капитуляция перед фашистской Германией в 1941 г.; здесь немало и частных эпизодов, не имеющих исторического масштаба, но весьма характерных для происходившей перестройки общества. XX век принес в Черногорию большие перемены, не только исторические или экономические. Распадались патриархальные семейно-родовые связи, менялись формы сознания, веками сложившиеся представления о нормах поведения. Процессы, начавшиеся в Черногории с запозданием и потому протекавшие очень бурно, во многом напоминали те, что уже пережили другие народы. «Черногорская комедия была, в сущности, выражением общечеловеческой, только уплотненной во времени и пространстве, более ограниченной в средствах и менее эффективной по своим результатам», — говорится в романе. Внимание автора сосредоточено на национальных проявлениях общих закономерностей истории. Все, о чем рассказано в романе, — внешняя и внутренняя политика деспотического государства Черногории, не прикрытая приличиями дипломатического этикета, нравы и обычаи полуфеодального общества, отчаянные попытки демократических преобразований и нововведений — все это несет на себе печать национального колорита.

Прошлое черногорского самодержавного государства не приукрашивается в романе; в этом прошлом много жестокости, деспотизма, крови, много невежества и холопства. Но в этом прошлом заключены и истоки неистребимого стремления черногорцев к свободе, независимости, равенству. Это стремление принимало разные формы — от индивидуального террора и крестьянских волнений до выступлений студенческой молодежи, пока не стало организованной, возглавленной коммунистами революционной борьбой.

Средоточием этого идущего из прошлого стремления к национальной и социальной свободе становится в романе его центральное лицо, герой-рассказчик Пейо Груйович. Роман построен в форме записок Груйовича, он выступает иногда как участник событий, чаще как их комментатор. Большой и разнородный материал, относящийся к прошлому и настоящему, пропущен через его восприятие, подается в его оценках, и это имеет существенное значение для романа, ибо Груйович — не безликий вымышленный рассказчик, чье назначение — только связывать отдаленные по времени события, дела, лица. Он, говорится в романе, принадлежит к тому поколению «предтеч и апостолов», которому «суждено было вдохнуть воздух русских революционных событий 1905 г., с опозданием отоддать дань уважения декабристам и карбонариям, радоваться хорватско-сербскому соглашению в Далмации, беспокойиться по поводу эмиграции черногорцев и, наконец, начать свою маленькую войну, романтически веря не в силу оружия, которого у них не было, а в своевольную и беспричинную благосклонность военного счастья». Накануне фашистской оккупации, в 1941 г., когда Груйович пишет свои воспоминания, это уже немолодой человек, считающий, что судьба его не удалась. Его рассказ окрашен иронией и скепсисом, понятными у человека, много отдавшего своей стране и не увидевшего плодов своих усилий, и вместе с тем он не отрекается от выбора, сделанного в молодости. Наделенный таким

чертами характера и такой судьбой, рассказчик выполняет важную функцию в романе. Отбор событий, которые входят в роман, их оценка, общий тон повествования — все определено этим рассказчиком. Его записи — не исповедь о собственной жизни, это размышления с позиций его жизненного опыта о судьбе Черногории.

В записках Груйовича большое место занимают два мотива, берущие начало в черногорской истории, — героизм и война.

Среди этических ценностей народ Черногории неизменно превыше всего ставил героизм. Героизм, героический поступок прославлялись прежде всего потому, что он был связан в народном представлении не просто с личной храбростью, но непременно с достижением высокой общей цели. Однако автор записок (и писатель) знает о многих событиях истории, когда героизм, даже массовый героизм его соотечественников, ничего не менял в судьбе страны. С горечью вспоминает он, например, изданный во время первой мировой войны приказ о роспуске черногорской армии, сражавшейся героически, хотя, как было сказано в приказе, «этот героизм был бесполезен». Автор записок видит, что идеальные представления о героизме не всегда совпадают с реальными уроками истории. Происходит как бы девальвация героической личности. Новое время, пишет он, «превращает феодального homo heroicus в человека канцелярской эпохи». И все же горький опыт истории, вызывающий скепсис автора, не ведет к отрицанию им необходимости героического начала в жизни. Надвигающаяся революционная борьба за национальное и социальное освобождение, уверен он, восстановит высокий смысл героического действия: «Все сходится на том, что героического человека больше не существует. И я признаю, что не существует, и все же надеюсь, что, когда придет беда, а она уже близко, он появится снова и, может быть, хотя бы на короткое время будет поставлен высоко».

Историческое измерение получает в романе и народно-освободительная антифашистская борьба. Рассказчик, видевший немало сражений и много думавший о переменчивом «военном счастье» в исторической судьбе Черногории, стоит на той точке зрения, что в войнах прошлого не было победителей. Он пишет о войне: «Война — это большая лотерея, она разыгрывается независимо от желания ее участников. Все должны в нее что-то вложить: кто коня, кто вола, кто пианино и сбережения, дом, сына, молодость, собственную голову; раз надо, так надо, хотя при этом каждый в душе надеется на выигрыш и выигрывает: кто славу и медаль, кто рану и протез, кто ограбление, кто пятно на имени, а большинство получает не украшенную цветами могилу, общую или отдельную, и забвение». Так было в истории. Начинаяющаяся освободительная борьба — дело всего народа. В завершающей главе «Военного счастья» Пейо Груйович рассказывает о своей встрече на дороге, ведущей в горы, с молодым односельчанином-коммунистом Тадией Чемеркичем (этот бесстрашный и находчивый человек известен по роману «Свадьба»). В дни капитуляции королевской Югославии, в дни всеобщей растерянности и неизвестности Чемеркич переправляет в горы повозку с оружием и боеприпасами. На недоуменный вопрос Чемеркич отвечает: «Вот что я скажу тебе... Для одних всякая война закончена прежде, чем она началась, но для меня и моих товарищей она не кончена, пока мы живы». Рассказчику становится

ясно, что Чемеркич и его товарищи-коммунисты готовятся продолжать в новых условиях борьбу, начатую «мечтателями и фантазерами» поколения, к которому принадлежит он сам. В коммунистах 40-х годов для рассказчика как бы воплощается дух народа, его неистребимое стремление к свободе: «С ним, с Тадией был некто другой, некто невидимый и скрытый — в эти дни часто мимо проходили переодетые, незнакомые и таинственные люди. Возможно, это был Дух народа или нечто в этом роде — он выбрал последний момент, чтобы показаться мне в лице Тадии и возвестить о надвигающихся важных событиях». Этот заключительный эпизод как бы намечает пролог к дальнейшему повествованию — о времени освободительной борьбы, когда многие и многие югославы проявили героизм и мужество, каких не знала история. В первую книгу цикла не входит изображение того взрыва народного протеста, который спустя несколько месяцев охватил Черногорию и всю Югославию, но его неизбежность обосновывается здесь утверждением преемственности лучших прогрессивных традиций общественной и духовной жизни народа.

Показывая исторические пути своих народов, писатели Югославии не просто говорят о прошлом. В прошлом всегда заключены исторические предпосылки будущего, и, исследуя очень по-разному складывавшиеся в XX в. исторические судьбы народов Югославии, писатели неизменно выявляют в них те процессы, которые подготавливали будущее революционное переустройство страны. Отсюда потребность «идти как можно дальше в глубь событий», как определил однажды задачу писателей Д. Чосич. И для самого Чосича его обращение к истории в созданных им после первого романа «Солнце далеко» произведениях — это нечто большее, чем воспроизведение или даже новое прочтение страниц сербского прошлого. В произведениях, написанных Чосичем за послевоенные годы, проявилась настоятельная потребность в масштабном осмыслении перемен, происходивших в сознании сербского народа и отдельного человека в XX в. Правда истории заключена не в одних только фактах и событиях реальной действительности, но в желаниях, чувствах, стремлениях многих людей. Для Чосича в истории важнее всего человек в отношениях со своим временем. Полемически заостряя эту мысль, писатель говорил: «Знание о человеке всегда важнее, чем знание об эпохе, обществе, условиях. Шекспир и Толстой — величайшие исторические писатели именно потому, что они больше всего знали о человеке, и знали о нем самое существенное». Творческие усилия Чосича направлены на исследование человека, но им не ограничиваются. Индивидуальная судьба всегда вписана у него в историческое явление и раскрывает это явление изнутри. Таков чрезвычайно важный акцент в художественном исследовании темы войны.

Хотя Д. Чосич никогда не говорил о своем намерении писать историческое полотно, тем не менее, если расположить все написанные им романы в хронологическом порядке изображаемых в них событий, возникает перспектива, охватывающая около полувека истории Сербии, начиная от 90-х годов прошлого столетия и кончая 40-ми годами нашего века, переломным рубежом в истории народов Югославии. Некоторые из этих произведений, вполне самостоятельных, связаны общими действующими лицами и общим местом действия. Но гораздо крепче их связывает общая

тема — тема исторической судьбы Сербии в XX в., закономерно приведшей к освободительной борьбе и революции.

Уже в первом романе «Солнце далеко», затрагивающем самый близкий и знакомый Д. Чосичу пласт жизни — войну, проявилось присущее писателю внимание к истории. О революции в этом романе говорится как о закономерном повороте истории Сербии. Последовавшие затем романы «Корни» (1954), «Раздел» (1961) подтвердили, что он необыкновенно остро ощущает неразрывную связь прошлого с современностью, влияние прошлого на души людей, живущих в середине XX в.

В романе «Раздел» Д. Чосич обратился к одной из самых трагичных сторон войны, к четничеству, к действиям военных сил эмигрантского правительства Югославии, которые в 1941—1945 гг. в союзе с немецкими оккупантами вели борьбу против партизан. Во время войны Чосич, по его выражению, видел четников сквозь прорезь прицела; теперь он старается выяснить политические, социальные, идеологические основы четничества, разделившего сербский народ в годы войны.

«Раздел» охватывает три года четнического движения в Моравском крае — его возникновение, подъем, внутренний распад и военный крах. Автор не стремится, создавая эту широкую картину, зафиксировать как можно больше событий, в которых участвовало четническое войско, как это делалось в панорамном жанре. Он избирает другой путь: анализируя четничество, он выявляет его слагаемые, трагедии многих людей, по собственной воле или по стечению обстоятельств связавших свою судьбу с исторически обреченным движением.

Действие «Раздела» концентрируется вокруг нескольких лиц, данных крупным планом. Среди них командир четнического войска, богатый хозяин, который, смирив исконную ненависть к «швабам», к немцам, идет на сотрудничество с ними ради сохранения семьи, земли, хозяйства; его начальник штаба, офицер распавшейся королевской армии, неврастеничный неудачник; главный идеолог движения, буржуазный политикан, готовый к сделкам с кем угодно; представители православной церкви. Всем им автор предоставляет возможность сказать о себе: большая часть романа — это монологи действующих лиц, перепутанные, пересекающиеся, часто оборванные. Из этих индивидуальных состояний души, мыслей, тревог, как из атомов, складывается представление об общем явлении — четничестве.

Однако оно не было бы полным, если бы рядом с голосами персонажей романа не был слышен постоянно голос крестьянства, вовлеченного в борьбу против исторического прогресса; монолог четнической массы, в котором сталкиваются и четническое националистическое мышление, и протест против него, и страх, и неспособность осознать происходящее, и пассивное отношение к нему. Сюда, к этому полному противоречий сознанию крестьянства, составлявшего основную массу четнического войска, стягиваются самые острые вопросы романа.

О крестьянине в революции югославскими писателями написано немало. Д. Чосич нашел свой подход к этой теме. Он дает в «Разделе» не индивидуально-психологический срез крестьянской души, а стремится проникнуть в социальную психологию крестьянской массы. В событиях, связанных с четничеством, Д. Чосич различает ответ давней исто-

при — мрачный и кровавый ответ. Истоки четничества он ищет в отсталости психологии сербского крестьянства, рожденного веками иноземного угнетения. Фашистский культ почвы, нации, крови, умело использованный четническими идеологами, нашел поэтому отклик у непросвещенной массы. Играя на национальных чувствах, на отживших представлениях об историческом пути нации, четничество извратило понятия патриотизма, борьбы за свободу и направило ненависть к оккупантам по ложному пути. Результатом стала братоубийственная война. Исследуя драматическое разделение сербского народа в годы войны, Чосич установил не только социальные и политические, но и социально-психологические его истоки, и в этом расширении взгляда на народно-освободительную борьбу сыграло роль его внимание к истории.

То, что освободительная борьба 1941—1945 гг. воспринимается югославскими писателями как часть исторического опыта, бросает новый, неожиданный свет на произведения, в которых освободительная борьба не является предметом непосредственного изображения, на произведения, которые далеки от нее по своей теме. Особенно характерна эта историческая память для творчества М. Лалича, Д. Чосича.

Последний по времени написания 4-томный роман Д. Чосича «Время смерти» рассказывает о судьбе сербского народа в первой мировой войне. Сербия была, как известно, первой жертвой военной агрессии империалистов Германии и Австро-Венгрии, стремившихся задушить национальное движение южных славян. Роман Чосича, произведение мощного антивоенного звучания, показывает, какие бедствия принесла народу Сербии империалистическая война. Вместе с тем у этого романа есть особенность, которая выделяет его среди огромной литературы, написанной о первой мировой войне, — она состоит в том, что изображение войны здесь неотделимо от размышлений о будущем мире, о завтрашней судьбе Сербии и Югославии.

Созданная Чосичем картина народного бедствия могла бы стать трагически безысходной, если бы не постоянное биение мысли — мысли о будущем Сербии, которая не замирает и в этом «времени смерти». Роман насыщен страстными полемическими диалогами о целях войны, о возможности создания государства Югославии, о месте этого государства в послевоенной Европе. О будущем Сербии спорят политики, офицеры, студенты, радикалы, социалисты. Во «Времени смерти», как ни в каком другом романе, показано, как рождалось новое сознание нации, как пробивались на свет ростки нового умонастроения людей, которые спустя десятилетия, окрепнув и сформировавшись, сделали возможной освободительную борьбу и революцию. И это прорастание нового тем более драматично, что оно происходит в труднейшие годы национальной истории Сербии.

В романных циклах М. Лалича и Д. Чосича освободительная борьба становится как бы высшей точкой истории. Исторический путь народов Югославии в XX в. сознательно ориентирован здесь на освободительную борьбу и революцию и соотносится с нею. Прошлое имеет не только собственное значение, оно проверяется готовностью и способностью к революционному изменению. Война за освобождение и новую судьбу страны независимо от того, является она непосредственным объектом изображе-

ния или нет, предстает в этих произведениях как итог сложного и драматичного пути, пройденного народом.

Произведения, в которых художественно анализируется движение народов Югославии к социализму или рассматриваются сложные общенародные процессы под углом зрения этого движения, может быть, и не укладываются целиком в рамки литературы об освободительной борьбе и революции, но они вырастают из этой литературы, являясь ее непосредственным продолжением и развитием. Масштаб поднятых этими произведениями проблем национальной истории, несомненно, относится к важным результатам развития литературы о народно-освободительной борьбе и революции.

Даже далеко не полное рассмотрение произведений о народно-освободительной борьбе и революции в литературе Югославии показывает, какой важный опыт накоплен ими. Произведения, в которых активно, пристрастно, глубоко исследован исторический перелом в судьбе народов Югославии, обогатили представления о современнике, показали, как укрупняется личность человека, участвующего в исторических преобразованиях. В этих произведениях проявились стремление и способность литературы к масштабному историческому мышлению. Не со всеми решениями темы войны, предлагаемыми писателями Югославии, можно согласиться. Но это не заслоняет главного: идейных и художественных открытий реалистической литературы о народно-освободительной борьбе и революции, открытий, составляющих истинную основу всей послевоенной литературы Югославии.

### Примечания

<sup>1</sup> *Koš E.* Teme rata i revolucije.— *Književne novine*, 1961, br. 140, 10 mart, s. 2.

<sup>2</sup> *Бандић М. И.* Кратка уводна историја напомене о роману.— *Савремена проза*, Београд, 1973, с. 47.

<sup>3</sup> *Lalić M.* Dialog o prozi.— *Savremenik*, 1970, br. 11, s. 387.

<sup>4</sup> *Zorić P.* Revolucija i roman.— *Savremenik*, 1961, br. 7, s. 14.

<sup>5</sup> *Sicel M.* Pregled novije nravatske književnosti. Zagreb, 1966, s. 231—232.

<sup>6</sup> *Bandić M. J.* Cvet i steg: književnost narodnooslobodilačke borbe. Beograd, 1975, s. 82.

<sup>7</sup> *Палавестра П.* Послератна српска књижевност, 1945—1970. Београд, 1972.

<sup>8</sup> *Адамовић А.* Мы — до Владивостока:

(Литература в поле сравнительного изучения).— *Вопросы литературы*, 1979, № 2, с. 115.

<sup>9</sup> *Давичо О.* Поезија и отпори. Београд, 1952, с. 99.

<sup>10</sup> *Мартиновић Јо.* Истраживати живот, васпитавати читатеља.— *Вопросы литературы*, 1977, № 11, с. 86.

<sup>11</sup> *Палавестра П.* Послератна српска књижевност, 1945—1970, с. 222—223.

<sup>12</sup> *Политика*, 1969, 20 октобра.

<sup>13</sup> *Lalić M.* Realizam — matica savremene proze.— *Književne novine*, 1963, br. 200, s. 1.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> *Protić P.* Dokumenat i logika v prozi B. Pekića.— *Savremenik*, 1979, br. 7, s. 38.



# Болгарская литература о войне и антифашистской борьбе: от истории к современности

Н. Ф. ДОНЧЕНКО

**В**торая мировая война оставила глубокий след в болгарской литературе, и вместе с тем собственно «военная», батальная проза и поэзия не получили в ней широкого распространения. «Военные сюжеты как специфический жизненный материал», на котором рассматриваются «проблемы самой войны и проблемы нравственности», «поле боя как предмет изображения в искусстве»<sup>1</sup> — этот аспект темы для болгарской литературы был и остается неглавным. В центре внимания писателей — обострение социальных противоречий внутри страны, борьба народа с национальным фашизмом, которая завершилась народно-демократической революцией 1944 г.<sup>2</sup>

Характер антифашистской борьбы в Болгарии во многом определяет своеобразие болгарской литературы в ряду литератур, отразивших события второй мировой войны. Болгария — страна первого в мире антифашистского восстания, которое произошло в сентябре 1923 г. Раннее возникновение фашизма и столь же раннее проявление антифашистского протеста были обусловлены глубокими историческими причинами. В Болгарии, освободившейся от пятивекового османского ига лишь в 1878 г., в 20-е годы все еще активно шел процесс национального самоутверждения, что создавало почву для националистической и шовинистической пропаганды. Монархо-фашистское правительство обещало болгарскому народу присоединение земель в границах «Великой Болгарии» эпохи царя Симеона. «Несомненно, наиболее активными проводниками авантюристической великоболгарской политики являлись буржуазно-монархические круги... — пишет советский историк Л. Валиев. — Наряду с буржуазией в вихрь националистической и шовинистической свистопляски мало-помалу была втянута и довольно значительная часть так называемых средних слоев — мелкой буржуазии, офицерства, буржуазной и мелкобуржуазной интеллигенции»<sup>3</sup>.

В то же время в народе еще были живы воспоминания о национально-освободительной борьбе против османского ига, идеи создания свободного, демократического государства, чувства братской любви к русскому народу-освободителю. Памятны были и уроки первой мировой войны, когда потерпели крах националистические притязания болгарской буржуазии; политика агрессии не принесла народу ничего, кроме страданий.

Также и в 40-е годы, заключая союзнический договор с гитлеровской Германией, профашистское правительство опиралось на реваншистские настроения определенных общественных слоев. Болгарии была отведена роль жандарма на оккупированных территориях Балканского полуострова. С другой стороны, правительство не осмелилось послать болгарские войска на Восточный фронт.

Таким образом, события войны, шедшей за пределами Болгарии, были самым непосредственным образом связаны с внутриполитической ситуацией. То, что в годы второй мировой войны антифашистская борьба в Болгарии была «по своему характеру прежде всего классовой борьбой, гражданской войной трудового народа против его собственного буржуазного, фашистского правительства»<sup>4</sup>, не означало изоляции Болгарии от внешнего мира. Борьба с национальным фашизмом осознавалась как борьба с фашизмом германским, с фашизмом вообще.

Сосредоточение германских войск на территории Болгарии, которая являлась для Гитлера плацдармом в его походе на Балканы, расценивалось Болгарской рабочей партией как «фактическая оккупация» и «фактическое вовлечение в империалистическую войну»<sup>5</sup>. Цель партизанского движения вначале заключалась в том, чтобы препятствовать оказанию экономической и военной помощи Германии, в особенности после ее нападения на СССР. «Будьте бдительны,— говорилось в воззвании ЦК БРП 1941 г.,— решительно выступайте против всяческих мер, которые готово предпринять наше правительство, чтобы вовлечь нас в войну или поставить нашу страну на службу фашистским разбойникам! Ни единого зернышка болгарской пшеницы, ни кусочка болгарского хлеба немецким фашистам и грабителям! Ни один болгарин не должен им помогать!»<sup>6</sup>.

Чем сильнее ощущалась зависимость Болгарии от фашистской Германии, чем яснее становился смысл антинародной войны, тем ярче разгоралось пламя освободительной партизанской борьбы и все более отчетливо проступала ее связь с героическим прошлым болгарского народа, с высокими гражданскими идеалами.

На развитии партизанского движения в Болгарии сказывались успехи советских войск. Изменялись методы и формы борьбы, в ряды партизан вливались новые бойцы, устанавливались связи с советским командованием, с действиями партизан в соседних странах. Поистине всенародный характер приняло антифашистское движение после победы советских войск под Сталинградом в 1943 г. Как пишет Цола Драгойчева в своих воспоминаниях, «всеобщий подъем вооруженной борьбы невозможно было отделить от политической активизации народных масс»<sup>7</sup>. Вступление советских войск в Болгарию было встречено всенародным ликованием. После народно-демократической революции Девятого сентября 1944 г. была сформирована Болгарская народная армия, которая воевала в составе Третьего украинского фронта до Победы.

Связь антифашистской борьбы с событиями второй мировой войны проступала во многих произведениях болгарской литературы. Однако в центре внимания писателей чаще всего оставались внутренние социальные конфликты и то главное, что пришло в литературу после революции 1944 г.,— новый герой — коммунист, антифашист, подпольщик, партизан, понимание социального механизма антифашистской борьбы, ее связи с классовой борьбой.

Важно отметить, что болгарская литература опиралась на опыт антифашистской поэзии и прозы предшествующего периода. Гуманистический пафос поэзии первого послевоенного десятилетия, ее гражданственный и революционный дух восходят к поэзии Г. Милева, Н. Фурнаджиева, А. Разцветникова и др., рожденной Сентябрьским антифашистским вос-

станием 1923 г. Нельзя не вспомнить и о традициях антивоенной литературы, заложенных такими выдающимися писателями, как И. Йовков, К. Петканов, Л. Стоянов и др. Наконец стоит особо подчеркнуть значение исторической романистики 30-х годов в борьбе с фашистской фальсификацией национальной истории (романы С. Загорчинова, О. Василева, Л. Стоянова и др.).

Богатством традиций антифашистской и антивоенной литературы во многом было обусловлено появление уже в первое послевоенное десятилетие значительных художественных произведений, посвященных участию Болгарии во второй мировой войне. В этот период на события недавнего прошлого откликаются и поэзия, и проза, и драматургия. В первые годы после народно-демократической революции 1944 г. наиболее плодотворно развивается поэзия. В литературу входит поколение поэтов, чья молодость проходила в партизанских отрядах, в подполье, в тюрьмах, концлагерях, на поле боя. Это В. Андреев, Д. Овадия, В. Ханчев, А. Геров, Д. Жотев, Г. Джагаров и др. По-новому раскрылось дарование и тех поэтов, которые утвердились в литературе до начала войны, — М. Исаева, Н. Фурнаджиева, Э. Багряны, Д. Габе, Ламара. Война принесла и ощутимые утраты: за антифашистскую деятельность был расстрелян крупнейший болгарский поэт Н. Вапцаров, погибли поэты-партизаны Ц. Спасов, Х. Кырпачев, А. Манчев\*.

Стихи и поэмы этих лет звучат как поэтические свидетельства об эпохе, передавая дух времени, конкретные черты действительности, чувства и мысли героя-антифашиста.

Поэзию Сопротивления и первых послевоенных лет отличает прежде всего высокая гражданственность. Служение революционным, гуманистическим общественным идеалам осознается писателями как единственно достойная цель жизни и творчества. Так, например, для В. Андреева вопрос о гражданственности поэзии даже не подлежит обсуждению. Он призывает поэтов к непосредственному участию в борьбе («Партизанские песни», 1947). Ощущение тождественности поэзии и борьбы свойственно и Ц. Спасову; сама жизнь как бы диктует ему свои рифмы:

Я люблю суровые рифмы —  
будто молот они, будто штык,  
будто гул запрещенных митингов,  
будто голос людей простых.

В них я слышу частые выстрелы,  
топот конницы слышу я,  
стон на площади, где под пулями  
умирают мои друзья.

*(Перевод Р. Рождественского)*

«Неземные стихи о луне и о нежных ресницах любимой» безвозвратно канули в прошлое и для М. Исаева (сб. «Огонь», 1946). Писать такие стихи в годы войны означало бы бездействие и предательство.

В программных стихотворениях этого периода безоговорочно утверждается поэзия борьбы, высокого гражданского пафоса, однако она все-

не сводится к одной теме, одному мотиву. Ей не чуждо многообразие чувств и мыслей. Напротив, это глубоко человеческая поэзия — не только разоблачающая, бичующая и зовущая на бой, но и философская, лиричная. Ощущение близости смерти обостряет чувства героя, заставляет напряженно работать его мысль. Стихи этих лет полны размышлений о жизни и смерти, о подвиге и предательстве, о свободе и несвободе, о силе и слабости, любви и ненависти. В них звучит и тоска по дому, семье, друзьям и близким, родным местам. Ненависть к врагу, готовность к самопожертвованию вызваны любовью к жизни, о которой В. Андреев сказал:

Любовь взрывчаткой в тебе залегла  
и камень могла бы испепелить!

(Перевод Б. Слуцкого)

Любовь и ненависть, жизнь и смерть выступают как понятия одной логической цепи в стихотворениях Д. Овадия (сб. «Партизанский дневник», 1948) и В. Ханчева (сб. «Стихи в патронташе», 1954).

«Железное племия» — так назвал В. Андреев цикл стихотворений, вошедший в сборник «Партизанские песни». Поэт стремится понять, как в людях его поколения совместились хрупкость и твердость, радость и боль. «Баллада о коммунисте» рисует картину истязаний, которым подвергли на допросе партизана-коммуниста, но он не сломился. «Не человек, а железо, — буркнул агент-фашист».

О нестигаемости коммунистов говорит и «Баллада о шестнадцати». Шестнадцать партизан были расстреляны в лесу и для устрашения местных жителей не погребены. Спустя несколько дней их останки исчезли, а на месте казни крестьяне увидели повешенного предателя. С тех пор пошел в народе слух, что партизаны воскресли из мертвых, ходят, как и прежде, по горам, зовут на бой.

В этой балладе В. Андреева есть ясно уловимое сходство с легендами времен османского ига, в которых рассказывается о гайдуках — народных мстителях. Во многих стихотворениях этих лет существуют прямые параллели с прошлым («Гайдуцкие ночи» В. Андреева, «Партизанам» Н. Фурнаджиева, «Белые дороги» М. Исаева, «Железные слезы» А. Герова). Прошлое, настоящее и будущее в этих стихах слиты воедино. Мирное будущее завещано настоящему не только недавним героическим прошлым партизанской борьбы, но и всем историческим опытом народа. В стихотворении «Железные слезы» А. Герова пишет:

И нам не нужны ни слава, ни почести,  
что стоят они пред костями замученных,  
мирный путь человечества упорчим мы,  
всею болью веков это нам поручено.

(Перевод Г. Корина)

Связь сегодняшнего дня с далекой историей проступает и в стихотворениях, посвященных войне Советского Союза против гитлеровской Германии. В. Андреев вспоминает Разина и Пугачева, Бородино и Полтаву, свидетельствующие о могучих силах России («Россия»). Ее героиче-

ское прошлое дает поэту право с полным основанием сказать:

В твоих просторах ждет могила  
захватчиков — как в старину.

*(Перевод А. Штейнберга)*

«Партизанский дневник» Д. Овадия содержит поэтические зарисовки эпизодов из жизни партизанского отряда. Это действительно дневник, хроника событий. Однако за внешней беспристрастностью стоят все те же философские размышления. Смерть разлучает друзей, братьев, мать и сына («Пятеро шли...», «Братья», «Разгром», «Мать плачет»), выступает как альтернатива предательству, как осознанный выбор, который делают для себя партизаны, коммунисты («Расстрел», «Раненый партизан»). Смерть противостоит молодости, любви, весне, бессмертию природы («Могила на Юмрукчале»). Однако поведение героя определяет не мысль о смерти, а ненависть к врагу и любовь к свободе. Если человек сознательно идет на самопожертвование, то ощущение близости смерти его не страшит:

И никогда я не был так свободен,  
как в ту годину ужаса и страха,  
когда меня приговорили к смерти.

*(«Смертный приговор», перевод В. Корнилова)*

Жизнеутверждающий характер носит и стихотворение И. Пейчева «Стена» (1943). За стеной, у которой должны расстрелять героев Сопротивления, — жизнь: «сок в деревьях бурлит», слышен шум леса, шелест травы. Но вот звучит команда: «Огонь!», и реальные пропорции между жизнью и смертью, между человеком и окружающим его миром смещаются.

И рухнет стена,  
не измерив нашего роста.

*(Перевод В. Корнилова)*

Истоки героизма — в самой действительности, которая делает людей не по годам зрелыми. Эпоха, требующая героизма, уравнивает перед лицом смерти ребенка и взрослого. Об этом размышляет Д. Жотев в стихотворении «Несовершеннолетний»:

Нет, братья, не по-детски умер он,  
в его глазах, в его последнем вздохе  
живет во славу будущих времен  
все совершеннолетие эпохи.

*(Перевод А. Наймана)*

Единый эмоциональный настрой, общая точка зрения на события войны и антифашистской борьбы объединяли молодых поэтов и поэтов старшего поколения, прошедших сложный путь творческого развития, — Д. Габе («Вела», 1946), Н. Фурнаджиева («Великие дни», 1950), М. Исаева («Огонь», 1946), Ламара («Запад-Восток», 1944; «Горан Горинев», 1946; «Боевые песни», 1949).

Малая проза первых послевоенных лет в значительной степени пропущена тем же духом, что и болгарская поэзия этого периода. В повелле Э. Станева «Тихим вечером» (1948), так же как в поэзии В. Андреева, Д. Овадия, В. Ханчева, воспроизводятся чувства и мысли человека, находящегося на грани между жизнью и смертью. Э. Станев показывает происходящее с минимальной дистанции, добиваясь эффекта присутствия, давая возможность читателю осязать, видеть и чувствовать вместе с героем.

Он не анализирует убеждения героя, его идеалы, образ мысли. «Мир партии и борьбы» лишь обозначен. «Соприкасаясь с этим миром, он проникся уверенностью в победе, готовностью принести себя в жертву общему делу. В этом мире было меньше оставшихся в живых, чем павших в борьбе, к чьим теням завтра, быть может, присоединится и его тень». Гораздо важнее для писателя анализ состояния человека, готового к смерти, но всеми силами стремящегося вырваться на свободу и выжить. Идейная и моральная основа этого состояния глубоко человечна: это расказ о любви к свободе, о чувстве товарищества, гармонии человека с природой, о воле к жизни, о вере в добро и справедливость, о чувстве патриотизма.

Фронтовые рассказы и повести П. Вежинова — «Вторая рота» (1949), «Златан» (1949) и др. — близки поэзии В. Ханчева, Ламара, М. Исаева живостью зарисовок фронтового быта, точностью деталей. Писатели-фронтовики воссоздают облик рядового солдата, выходца из крестьянской или рабочей среды, у которого и на фронте все так же спорится, как в крестьянском хозяйстве. Война для него — это прежде всего дело, которое можно делать или хорошо, сноровисто, или спустя рукава. Героизм болгарских солдат в прозе Вежинова, в поэзии Ламара — это трезвое осознание необходимости довести войну до победного конца, помочь русским братьям-освободителям, отомстить за то унижение, которому подверглась Болгария по воле фашистских правителей.

В повести П. Вежинова «Вторая рота» ощущается тенденция к углубленному анализу социальных отношений, лежащих в основе антифашистской борьбы, к рассмотрению человеческой личности в ее взаимосвязях с обществом и историей. Эта тенденция становится определяющей для развития болгарской литературы в 50-е годы.

Заметный шаг в освоении новой социальной и нравственной проблематики представляет собой повесть П. Вежинова «Равнинный рейд» (1950). Она строится на двух параллельно идущих сюжетных линиях, связанных с изображением партизан и тех, кто им противостоит: правительственных кругов, полиции, армии. В центре повествования — пожилой крестьянин-сыровар, который уходит с партизанами после того, как они поджигают его сыроварню. Эта акция имеет целью, во-первых, сорвать поставки продуктов Германии, а во-вторых, поднять дух народа, смелыми действиями вовлечь крестьян в антифашистскую борьбу, заставить их поверить в свои силы. Сын сыровара — известный своими злодеяниями офицер царской армии. Борьба с фашизмом принимает характер гражданской войны. Отец и сын сталкиваются на поле битвы.

Изображение в известной мере схематично: все герои тяготеют к одному из двух полюсов борьбы. Наглядно показана зависимость болгар-



**Илья Петров.**  
**Партизанский пост**

ского правительства от гитлеровцев, которые оказывают давление на правительственные круги, не гнушаясь шпионажем, подкупом и прямыми угрозами.

В повести найдены сюжетные решения и ракурсы изображения человека, которые станут художественно плодотворными для самого Вежинова и других болгарских писателей в 60-е годы: соотнесение чувства житейской справедливости и партизанского долга, интересов одного человека и всего отряда, силы духа и физической слабости.

Тенденцией к широте охвата отмечена и повесть Г. Караславова «Танго». Она состоит из трех новелл, показывающих три социальные силы, от которых зависела судьба Болгарии в годы войны: буржуазию, крестьянство и коммунистов, членов Рабочего союза молодежи.

В повести передано ощущение войны, которая идет за пределами Болгарии, но оказывает самое непосредственное влияние на внутриаполитическую ситуацию. Происходит неизбежное размежевание, каждому приходится определить свою позицию. Показано нарастание революционного кризиса в стране.

Безусловная удача Г. Караславова — образы прокурора Йоргова и жены адвоката Кати Хаваджиевой. В обрисовке этих персонажей писателю удается избежать однолинейности. И Йоргов, и Хаваджиева — убежденные фашиствующие буржуа, и вместе с тем они умны, аристократичны, испытывают презрение к тем дельцам, которые используют фашистский режим лишь в целях личного обогащения, не понимая его исторического смысла. Любовная интрига, связывающая Йоргова и Хаваджиеву, умело вплетена в интригу политическую.

Выразительно обрисованы и молодые коммунисты — крестьянские парни. Каждый из них предстает как яркая индивидуальность, законченный характер.

Аналогичные конфликты и характеры нашли отражение и в драматургии этого периода — в пьесах К. Кюлявкова («Борьба продолжается», 1945), Л. Стрелкова («Разведка», 1950), О. Василева («Тревога», 1951).

Структура антифашистских повестей П. Вежинова и в особенности Г. Караславова была близка структуре романа. Она предполагала включение большого числа персонажей и событийную разветвленность. В 50-е годы появляется много романов, родственных повестям Г. Караславова и П. Вежинова. Это «Не на жизнь, а на смерть» (1953) Д. Ангелова, «Путь» (1954) Ст. Ц. Даскалова, «Конец рода Делии» (1954) Э. Манова и др. Их отличает стремление к последовательному хронологизму. Ход войны и Сопротивления прослеживается от начала и до конца, становясь организующим началом произведения. Ощущается заданность типов и характеров, обусловленность конфликтов самыми общими представлениями о социальных антагонизмах эпохи. Художественные просчеты этих романов не раз отмечались в болгарской критике. Так, Т. Жечев пишет: «В романе „Не на жизнь, а на смерть“ мы находим в качестве фона почти все важные события периода 1941—1944 годов, встречаем ряд исторических лиц с их настоящими именами... дана хроника важных этапов антифашистского Сопротивления с привлечением исторических документов... почти отсутствует исповедальность, характеризующая раскрытие антифашистской темы в предшествующий период, заметна облегченность конфликтов, их беллетризация... Драматическое напряжение достигается посредством использования приемов, близких к приключенческой беллетристике»<sup>9</sup>. Те же черты Т. Жечев находит и в романе Ст. Ц. Даскалова «Путь».

50-е годы были для болгарской литературы «временем романа». Впервые в ее истории роман становится ведущим жанром. Тенденция панорамного изображения действительности отвечает духовным потребностям молодого социалистического общества, отражает мироощущение человека этого времени: «Каждая индивидуальная судьба естественно и просто вплетается в „сюжет истории“, и царствует убеждение, что она определена историческим поворотом»<sup>10</sup>. Наиболее последовательно этот принцип воплощается в романе Д. Димова «Табак» (1951) — крупнейшем в болгарской литературе произведении, посвященном болгарской действительности накануне и в период второй мировой войны.

Война здесь показана не только с точки зрения участия в ней Болгарии, но и как мировое бедствие, она осмысливается с позиций общеисто-



рических и общечеловеческих. При этом найден своеобразный, национальный аспект ее изображения. Национальное и общечеловеческое органически переплетаются.

События войны от вторжения немецких войск в Польшу до боев болгарской армии за освобождение Словакии являются фоном для всестороннего исследования и изображения болгарской действительности 40-х годов. Центральный конфликт романа отражает классовые столкновения, назревание революционной ситуации в Болгарии. Нравственные, психологические проблемы вырастают из социальных. Повествование охватывает всю структуру общества, сосредоточиваясь на контрастном изображении мира богатых и бедных, власть имущих и бесправных, буржуазии и рабочих, фашистов и коммунистов.

Участие Болгарии в войне на стороне гитлеровской Германии во многом определяло течение общественной жизни. В романе Д. Димова война ощутимо входит в жизнь героев, становится предметом их постоянных размышлений, определяет их поведение, их судьбы. Поражение буржуазной Болгарии в войне — это конец власти крупного капитала, гибель старого мира, мира «Никотианы» — табачного концерна, с которым связана вся жизнь главных персонажей. Это начало новой Болгарии. У Д. Димова война и революция неотделимы друг от друга, так же как они не были отделены друг от друга и в самой жизни. Глубокое понимание этой связи — безусловное достоинство романа — дает основание считать его большим шагом вперед в развитии социалистического реализма.

Вместе с тем «Табак» принадлежал своему времени, и это сказалось на характере построения книги, на принципах изображения жизни. Судьбы героев порою слишком прямо определяются историческими событиями и идейными коллизиями, развернутыми на страницах романа. Часты в нем и публицистические отступления, где излагаются общеизвестные социально-политические, даже экономические теории. Герои нередко становятся рупорами для декларативного изложения взглядов автора.

Мир наживы и мир гуманности несовместимы: эта мысль направляет развитие той линии романа, которая связана с судьбой представителей буржуазии: Бориса Морева — директора «Никотианы», Ирины — его любовницы, а затем жены, Костова — главного эксперта фирмы, фон Гайера — генерального директора Германского папиросного концерна. Многие из них наделены способностью трезво смотреть на мир. Ирина, фон Гайер и Костов понимают неизбежность гибели своего мира и собственную обреченность, поэтому ищут спасения в любви к человеку из другого мира, цельному и чистому.

В болгарском литературоведении немало писалось о том, что изображение коммунистов и партизан удалось Д. Димову в меньшей мере, чем мира болгарской буржуазии. Положительные герои романа — рабочие, коммунисты, партизаны, как правило, лишены душевной сложности. Напротив, они являются воплощением идеи гармонии личного и общественного, морали и убеждений, долга и чувства, красоты физической и духовной. Единственный конфликт, который вносит разлад в ряды рабочих, — конфликт между левым сектантством и димитровской, подлинной марксистской линией борьбы с капиталом. Конфликт этот благополучно

разрешается в первой книге романа: сектанты осознают свои ошибки. Во второй книге, где речь идет о Сопротивлении, все коммунисты действуют в полном согласии. Едва ли не единственное исключение, подтверждающее правило, — нарушение партизанского долга командиром отряда Динко. Любовь к Ирине, женщине из буржуазной среды, заставляет его пойти на отчаянный шаг: затеять кровопролитное сражение за станцию, где укрылся Борис Морев.

Создавая образ коммуниста Павла Морева, писатель стремился правдиво показать подлинного героя, в обстоятельствах той поры взявшего на себя высокую ответственность за судьбы народа и нередко вынужденного поступать твердо, даже жестоко, если судить по меркам будничной жизни. Павел убежден: «Самое главное — уметь согласовывать свою личную жизнь с теми задачами, которые ставит перед нами партия». В этом своем убеждении он непоколебим, хотя иногда действует слишком прямолинейно. Характер этого персонажа доносит реальные черты эпохи, воссоздаваемой Димовым.

Вторая книга «Табака» начинается с вторжения гитлеровских войск в Болгарию. Всего несколько страниц посвящены описанию этого события, но в них художественно емко выражено отношение автора к агрессорам, его понимание причин и характера войны, психологии захватчиков, вся сложность ситуации в Болгарии, отношение народа к происходящему. Это не публицистическое отступление, не беллетризация хорошо известных исторических фактов — это именно художественный взгляд на действительность. По улицам Софии проходят моторизованные колонны. «Одна за другой возникали они в утреннем тумане, поблескивая омытой дождем серой броней, оцетинившись стволами зенитных орудий и пулеметов. Сизый дым моторов окутывал их прозрачной пеленой, сквозь которую проступали кабалистические и дикарские эмблемы дивизии: черепа, дикие козы, бегущие зайцы, орлы с распростертыми крыльями. То были отборные мотомехчасти, роботы, сеющие смерть и разрушение. Народ смотрел на них с безмолвной тревогой. Затем прошла моторизованная пехота, составленная из гитлеровской молодежи, — кровожадные белобрысые звереныши, которые, не познав еще радостей жизни, уже научились убивать и умирать». Д. Димов передает ощущение искусственной «романтики», с помощью которой фашистские идеологи намеренно маскировали свои варварские замыслы. Городские парни увлечены этим маскарадом, но к нему остаются безучастными трезво смотрящие на жизнь простые крестьяне, которых заставили надеть солдатскую форму. «Эти солдаты не отличались ни молодцеватостью, ни воодушевлением. Рослые, пожилые мужчины тяжело ступали опухшими от долгой ходьбы ногами. Они безучастно слушали шумные выкрики зевак, и их грубые лица казались какими-то задумчивыми. Это были простые, выдавшие жизнь люди, которым вовсе не хотелось бросаться очертя голову в огонь за интересы концернов, но, скованные дисциплиной, они не решались задать себе вопрос: зачем их пригнали сюда? Их усталый вид и молчаливость вызвали некоторое сочувствие». Приведенный небольшой фрагмент — это лишь прелюдия к углубленному исследованию психологии немецкого солдата, которое разворачивается во второй книге романа.

Димову глубже других болгарских писателей удалось показать приходу фашизма, враждебного всему человеческому. Именно поэтому такой убедительностью обладает и вся воссозданная в «Табак» картина всенародной борьбы за освобождение, за социалистическое будущее Болгарии. Роман Димова по праву считается одной из самых значительных книг о войне, созданных в литературах стран социалистического содружества.

Новые особенности в изображении военной действительности, в раскрытии антифашистской темы наместились к середине 60-х годов, с появлением романа П. Вежинова «Звезды над нами» (1966). «Звезды над нами» — одно из произведений «лирической волны» 60-х годов. В этот период на первый план выдвигаются произведения малых прозаических жанров; в романе, так же как в повести и рассказе, центр внимания перемещается на человеческую личность.

В 60-е годы антифашистскую тему уже нельзя назвать ведущей в болгарской литературе, активно осваивающей современность. Однако эта тема не уходит на периферию. Она лишь претерпевает естественную модификацию, связанную и с накоплением нового жизненного опыта, и с увеличивающейся временной дистанцией, разделяющей годы войны и современность.

В романе П. Вежинова повествование ведется от первого лица. Рассказчик, которому автор передает свои функции в восприятии и оценке событий, — интеллигент, философ и врач, сочувствующий коммунистам, но полностью не разделяющий их убеждений. Действие происходит главным образом в лагере для политзаключенных, и лишь в последней части романа показана жизнь партизанского отряда. Событийная цепь романа в значительной мере удалена от военной действительности, которая предстает в качестве далекого фона.

П. Вежинов показывает родство высокой гуманистической философии и народной мудрости. И герой-рассказчик, и дед Штилян, с которым он сближается в тюрьме, одинаково остро переживают гибель близкого человека, и для того и для другого человеческое гораздо важнее общих принципов и теорий. Истина для них всегда проверяется сердцем, а не рассудком. Оба они не слушают голоса разума. Так, врач принимает решение оперировать смертельно раненого друга, хотя понимает, что невозможно в считанные часы найти все необходимое для операции. Тем самым он подвергает опасности себя и партизанский отряд. Чувствуя свою беспомощность и желая облегчить душевные страдания умирающего, он развивает перед ним теорию человеческого бессмертия, которая утешает на мгновение и его самого. Но трагическая реальность возрождает в нем естественные чувства — горе и отчаяние.

Герой обнаруживает не менее обостренное нравственное чувство и у простого, невежественного старика Штиляна, который, так же как и он сам, попадает в одну камеру с политзаключенными не за сознательное участие в антифашистской борьбе, а за единственный проступок, совершенный даже не из политических соображений: врач оперировал югославского партизана, старик отдал партизанам случайно найденный им пулемет. Штиляна приговаривают к смертной казни, но по ошибке вместо него казнен другой — мальчик-пастушок, который вообще ни в чем не

повиновен. С точки зрения здравого смысла Штилян не виновен в смерти мальчика, но именно чувство вины перед ним и признательность товарищам по камере за то, что они спасли его от смерти, определяют жизненное поведение старика. Он проявляет чудеса героизма, поскольку его жизнь «даровая», как он сам говорит. Он не дорожит ею и спешит на встречу смерти, чтобы вернуть долг товарищам и искупить свою вину перед мальчиком.

П. Вежинова интересуют неочевидные и сложные связи личности с той социальной реальностью, в которой она действует. Это сказывается и в обрисовке второстепенных персонажей романа. Так, например, не лишен привлекательных человеческих качеств тюремный врач, с которым сближается герой-рассказчик. Штилян хотел бы увидеть нечто человеческое даже в головорезах-четниках, с которыми сражается партизанский отряд: «Они не звери — от дикости, от глупости это делают».

К позиции рассказчика и деда Штильяна близки и многие партизаны, коммунисты. Лишь бай Нико, вожак коммунистов в тюрьме и политкомиссар партизанского отряда, принимает решения, противоположные тем, которые кажутся естественными большинству и тем более доктору и старику. Он считает, что на нем лежит ответственность за всех, поэтому он не может заботиться об интересах каждого отдельного человека. Но подобные соображения не оправдывают решений командира ни для рассказчика, ни для самого автора. Конечно, тут дала себя почувствовать чрезмерная запальчивость, с какой Вежинов отвергал схематичные представления о классово-социальной основе человеческого характера, бытовавшие в литературе 50-х годов. И все же герои П. Вежинова, следуя тем или иным внутренним мотивам, сражаются плечом к плечу с пламенными революционерами-коммунистами, героически гибнут, сохраняют верность чувству товарищества. Кажется, что им остается сделать лишь маленький шаг, чтобы до конца осознать высокий гуманистический смысл антифашистской борьбы.

Этот шаг делают герои произведений Й. Радичкова, Д. Жотева, К. Георгиева, К. Кюлюмова, С. Х. Караслава и других писателей, обратившихся к изображению войны в конце 60-х—70-е годы. В этот период наиболее плодотворно развиваются циклы рассказов.

Внимание писателей обращено на человеческую личность в ее неповторимости, сложности и противоречивости, и вместе с тем глубоко анализируются исторические обстоятельства, которые эту личность формируют. История рассматривается в ее «человеческом измерении». Преодолевается иллюстративность, однолинейность в изображении человеческих характеров, но не утрачивается гуманистический пафос, интерес к проблемам национальной жизни, подлинно народный характер, отличавший уже и первые книги, посвященные Сопротивлению.

Вполне естественно, что во многих произведениях появляются ностальгические настроения, придающие повествованию романтическую окраску. Партизанская борьба все чаще связывается с памятью о революционной молодости. В изображение военной действительности проникает юмор. С другой стороны, вырисовываются социальные и нравственные конфликты. Никогда еще с такой остротой не вставала в болгарской литературе проблема нравственного долга, ответственности

каждого за судьбу народа в годы войны, никогда не ощущалась такая слитность прошлого и настоящего.

Новый подход к изображению военной действительности особенно ярко проявился в сборнике рассказов Йордана Радичкова «Пороховой букварь» (1969). Действие разворачивается в глухой деревушке, куда доносятся лишь отголоски событий второй мировой войны и социальных катаклизмов, потрясающих страну. Военная действительность преломляется в крестьянском сознании.

Мастерство Радичкова заключается в том, что простая фабула, созданная событиями, самыми заурядными для того времени, непрерывно обогащается от первого рассказа к последнему, а в итоге создается единое художественное целое, которому свойственны и подлинная панорама, и образная содержательность. Комическое и трагическое, обыденное и романтически возвышенное с начала и до конца слиты и неразделимы.

Повествование от первого лица в «Пороховом букваре» имеет глубокий смысл. То, что для каждого героя — важный жизненный эпизод (он и стоит в центре его рассказа), для автора и читателя лишь фрагмент большой картины. Из совокупности субъективных восприятий формируется объективное представление о действительности, за которым стоит автор, его видение мира. Такой принцип организации текста диктуется установкой на воссоздание крестьянской психологии, желанием проникнуть в атмосферу времени. Тем более убедительно вырисовывается в рассказах социальная и политическая реальность, историческая основа.

«Пороховой букварь» можно рассматривать как цикл рассказов, посвященных одной теме: антифашистской борьбе и участию в ней крестьян. Уже в самом названии сборника раскрыта важнейшая мысль книги. Годы Сопротивления были для народа азбукой борьбы за справедливость, азбукой политической борьбы. Кто-то усвоил лишь первые буквы, кто-то прошел все — от «а» до «я», от первых шагов политической активности до героической смерти. Для кого-то прозрение наступило слишком поздно и было оплачено ценою предательства. Писатель исследует нравственные истоки героизма и идейной стойкости, аполитизма и предательства. Художественное исследование не оторвано от времени, не абстрагировано от исторической конкретики. Эпоха воспроизводится в ее историческом и национальном своеобразии.

Крестьянское сознание прежде всего предметно, прочно коренится в окружающем его мирке. Высокие идеи живут рядом с ежедневными заботами о хлебе насущном. Гончар Флоро развозжает со своим товаром по деревням в расписной телеге. На ее боковинах изображен Христо Ботев со своей дружиной в тот момент, когда она высаживается на болгарский берег и вступает в неравный бой с турецким войском. Картина все время оживает в его воображении, фантазия переплетается с действительностью, современность воспринимается через призму истории, знание истории дает герою силы помогать партизанам, рискуя жизнью, и героически погибнуть.

Далеко не в таком романтическом обрамлении предстает героизм пекаря Ангела и его жены из рассказа «Хлеб». Они и не осознают своего

ежедневного подвига. Помощь, которую они оказывают партизанам, для них нечто естественное, не подлежащее сомнению. Это рассказ о героизме маленького человека — труженика в годы Сопротивления.

Кто же предал Флоро и Ангела и многих других, погибших от рук фашистов? Этот вопрос не менее важен для Радичкова, чем вопрос об истоках героизма. Предатель — тоже крестьянин, тоже труженик, маленький человек.

Предателем оказывается Леко Алексов — каменотес. Предательство Леко ведет к тому, что камень отказывается ему повиноваться. Леко не может создать памятник герою, человеку, которого он предал. И погибает он в каменоломне при обвале. Смерть Леко, смерть Ангела, так же как и их жизнь, неотделимы от дела, которым они заняты.

В «Пороховом букваре» нет прямых авторских оценок, нет однозначного героизма и однозначного предательства. Нигде прямо не сказано, что «кроткий человек» или Леко Алексов — предатели, гораздо важнее для автора, что в них есть нечто, позволяющее предполагать предательство. Характерно, что «кроткий человек», против которого нет таких прямых улик, как против каменотеса, — гораздо более отталкивающая фигура. Это человек, у которого нет своего ремесла, что так важно для Радичкова. Возможно, он и не предал, а просто остался в стороне, не захотел рисковать своей жизнью и имуществом. Он отвратителен своей бездуховностью.

В сборнике рассказов К. Георгиева «Возможные и невозможные признания» (1970) найден иной способ связи возвышенного и обыденного, поэтического и прозаического, юмористического и трагического. Сборник объединяет один герой — крестьянский парень Личо. Его короткая жизнь и прослеживается в наиболее существенных эпизодах. Характер героя дан в развитии — от детства к юношеству.

Первые четыре рассказа проникнуты чувством юмора, и это закономерно. Гимназист Личо и его друг, от лица которого ведется повествование, еще не понимают всей серьезности антифашистской борьбы, они играют в подпольщиков. За комизмом ситуаций, изображенных в рассказах, стоят суровая действительность, социальные антагонизмы, которые находят своеобразное преломление в детском сознании.

«Жанна уничтожает классы» — так называется один из рассказов, в котором повествуется о том, как девушка из буржуазной семьи вербует в националистическую юношескую организацию гимназистов из крестьянского сословия. Угощая их пирожными в кафе, она убеждает их в том, что классы не существуют. «Болгары остаются болгарами независимо от того, где они родились, в деревне или в городе, на какие средства существуют, что едят и как одеваются», — говорит она. Вопрос, вокруг которого разгорается горячий спор, — сможет ли Личо убить Жанну как классового врага. Личо не видит другого выхода, как признать, что женщины не входят в классы. Однако друзья Жанны не столь великодушны. Идеологический спор завершается кулачным боем.

По мере взросления Личо и тон повествования становится иным. В рассказе «Особый полицейский» автор еще посмеивается над своим героем. На судебном процессе, который был учинен над членами РМС, Личо выносят снисходительный приговор, поскольку признают его чело-

веком, не доросшим до коммунистической идеологии, ограниченным, ставшим орудием в чужих руках. Для того чтобы доказать обратное, Личо поступает на службу в полицию и совершает подвиг — предотвращает разгром городского подполья. Чудом спасшись от расстрела, он уходит в партизанский отряд.

Трагизм достигает наивысшего накала в рассказе «Гибель». О гибели Личо повествует другой рассказчик — старый крестьянин, оказавшийся свидетелем последних месяцев его жизни. Перед нами будто бы и другой персонаж — почти легендарная личность, потомок героев национально-освободительной борьбы. Личо повторяет подвиг, который совершили участники Апрельского восстания 1876 г. Чтобы избежать кровавой расправы, многие предпочли принять смерть от руки своего мужа, сына или брата, который затем сам кончал жизнь самоубийством. То же пришлось совершить и Личо, когда он попал в засаду вместе со своим младшим братом и женой старшего брата. Классовая борьба, разгоревшаяся в Болгарии в годы войны, оказалась не менее жестокой, чем борьба болгар с османскими поработителями. Та истина, над которой еще легкомысленно размышлял гимназист Личо, теперь предстала перед ним как трагическая реальность.

Подобно И. Радичкову, Д. Жотев в сборнике «Пережитые рассказы» (1973) стремится осмыслить героизм и предательство с точки зрения многообразия и сложности человеческой натуры. Однако «Пережитые рассказы» не связаны одним событием, одним местом действия и общими героями, как у Радичкова. Нет сложной метафорики. Истории рассказаны предельно просто, автор не скрывает своего присутствия, часто высказывает свое мнение по поводу изложенного. Создается атмосфера доверительности, впечатление достоверности, подлинности этих жизненных эпизодов.

Большинство рассказов воспроизводят такие ситуации, когда трудно сразу понять, где грань между добром и злом, в чем корень зла. Винават ли директор гимназии Денков («Сведение»), который произносит фашистские речи и в то же время выступил в суде в защиту членов РМС; виноват ли Йочо, молодой парень, который под пытками подписал ложные показания («Тень»); может ли быть провокатор добрым, жалостливым человеком («Вина»)?

Д. Жотева интересуется человеческая природа, ее проявления в тех или иных социальных условиях, соотношение в человеке социального и природного. В «Пережитых рассказах» писатель создает галерею портретов людей противоречивых, странных, по первому впечатлению разрушающих наши привычные представления о фашистах и коммунистах, о героях и предателях. Те же самые директор гимназии Денков и провокатор из рассказа «Вина», тюремщик («Лицо, которого я не видел») и солдат («Этот мир») человечны от природы. Они лишь тень зла («Тень»), а не само зло. В том, что такие люди становятся орудиями зла, виновны не только они сами. Добро должно быть активным, необходимо бороться за человека («Добрый человек»). «Насилие существует только потому, что его терпят» («Вина»).

С другой стороны, социальное поведение человека — его участие в антифашистской борьбе — трактуется писателем как проявление подлин-



**Злато Бояджиев.**  
**9 сентября в Брезове**

но человеческих качеств, как нечто в высшей степени естественное для человека («След человечности», «Коммунист», «Дядя Груя», «Добрый человек», «Александр»). Герой рассказа «След человечности», простой крестьянин дед Илия, отрицает свою причастность к партизанской борьбе, хотя много раз оказывал партизанам помощь, кормил и одевал их, давал им кров и, наконец, спас жизнь одному из них, рискуя собственной жизнью. На вопрос следователя, почему он это делал, дед Илия отвечает с крестьянским простодушием: «Да из сострадания, господин следователь, просто из сострадания. Придут дети мокрые, голодные, а я думаю себе, не от хорошей жизни бродят они по ночам, вот сердце и болит за них».

Близок деду Илии и дядя Груя, окруживший отповеской заботой политзаключенных в концлагере. Рядом с ним «добрые становились еще добрее, а злые добрели». Убежденные коммунисты — это прежде всего человеческие, добрые, чуждые позы, тщеславию люди, которые в любой



ситуации ведут себя естественно, просто. Таковы герои рассказов «Коммунист», «Самый счастливый миг», «Добрый человек».

Это не означает, что писатель упрощает человека, лишает его душевной сложности, дает однозначные оценки. Сложен и противоречив Александр из одноименного рассказа. Ему кажется, что он должен пойти на казнь вместо своего товарища, который, по его мнению, в настоящий момент нужнее для дела, для борьбы. И в то же время он надеется, что коллектив не позволит ему пожертвовать собой. В его душе идет борьба между чувством долга и естественным желанием жить, между осознанием ценности своей жизни и жизни чужой.

С циклом рассказов схож и роман К. Кюлюмова «Парень и горы» (1974). Роман фрагментарен, главы его представляют собой самостоятельные новеллы, содержащие эпизоды из жизни молодого партизана. Каждая глава раскрывает ту или иную сторону личности героя в его взаимоотношениях с миром, показывает его в различных жизненных обстоятельствах. Движение времени почти не ощутимо. О нем свидетельствует лишь исторический фон.

Подобно романистам 50-х годов, К. Кюлюмов прослеживает наиболее важные этапы второй мировой войны после нападения гитлеровской Германии на Советский Союз. Роман дает и ясное представление о ходе антифашистской борьбы в Болгарии, о разных ее формах, стратегии и тактике. Однако в книге К. Кюлюмова, а также в других произведениях 60–70-х годов история остается фоном, не заслоняет собой человека; его внутренний мир исследуется во всей сложности и противоречивости, в многообразии связей с миром внешним, с историей.

Экспрессивность, крайний накал чувств, изображение таких ситуаций, когда герой, оказываясь на грани жизни и смерти, с особой остротой ощущает радость жизни, сближает К. Кюлюмова с поэтами 40-х годов. В романе «Парень и горы» обозначены и многие темы, характерные для поэзии первых послевоенных лет: в обстановке партизанской борьбы герой как бы вновь открывает для себя величие материнской любви, чувство товарищества, единение с природой, любовь к женщине.

Книги П. Вежинова, Й. Радичкова, Д. Жотева, К. Георгиева, К. Кюлюмова достаточно полно отражают современные тенденции осмысления опыта антифашистской борьбы. Что же касается многообразия творческих индивидуальностей, то перечень имен и произведений можно было бы продолжить. Среди писателей, которые внесли заметный вклад в разработку данной проблематики, следует назвать имена С. Х. Караславова («Оружие для живых», 1974; «Твое имя прекрасное», 1976), Э. Манова («Ваня и статуэтка», 1967), В. Акьова («И день настал», 1967; «Тихие закаты», 1973), Д. Асенова («Эта кровь не прольется», 1973; «Биография одного вечного дня», 1978) <sup>11</sup>.

Нельзя не упомянуть и о таком заметном и весьма характерном для Болгарии явлении, как мемуарно-биографическая и документальная литература, которая также развивалась в русле общих для всей антифашистской прозы тенденций. Среди наиболее значительных произведений этого жанра — «Плененная стая» (1947) Э. Манова, «В Лопянском лесу» (1953) и «Умирали бессмертными» (1973) В. Андреева, «Август, август...» (1965), «Менахо, или Террорист» (1970) Д. Овадия, «По следам

бесследно изчезнувших» (1972) и «Гарнизонное стрельбище» (1983) Н. Христозова и др., свидетельствующие о возросшем интересе к литературе факта, о стремлении писателей к большей достоверности изображения, к более прямому и личному контакту с читателем.

В конце 60-х—70-е годы антифашистская проза переживает подъем. У писателей появляется возможность взглянуть на недавнее прошлое с позиций современности, полнее раскрыть гуманистический смысл антифашистской борьбы. Произведения современных писателей Болгарии, посвященные героической борьбе болгарского народа с фашизмом в годы второй мировой войны, актуальны не только с точки зрения настоящего, но и с точки зрения будущего. Именно помыслами о будущем руководствовались инициаторы и участники ставших традиционными международных писательских встреч в Софии, которые проводятся под девизом «Мир — надежда планеты». Болгарские писатели имели все основания поставить свои подписи под Посланием к творцам будущего, принятым на Третьей Софийской встрече. В нем говорится: «В этот исторический момент, когда над миром человека нависла серьезная угроза новой войны, применения невиданного по своей силе ядерного оружия, мы поднимаем свой голос не только и не просто в защиту человечества, но и в защиту самого священного права на всестороннее и гармоничное развитие человеческой личности»<sup>12</sup>.

### Примечания

<sup>1</sup> *Топер П.* Ради жизни на земле. М.: Советский писатель, 1975, с. 5.

<sup>2</sup> Не случайно в болгарском литературоведении принято говорить преимущественно об антифашистской теме. Изображение второй мировой войны в болгарской литературе обычно рассматривается более узко, на материале произведений, непосредственно связанных с боевыми действиями Болгарской народной армии в 1944—1945 гг. См.: *Константинова Е.* Наблюдения над литературното развитие. София, 1977, с. 50—126.

<sup>3</sup> *Валев Л. Б.* Болгарский народ в борьбе против фашизма. М., 1964, с. 273.

<sup>4</sup> *Живков Т.* Тридцать лет победы. София, 1975, с. 17.

<sup>5</sup> См.: *Валев Л. Б.* Указ. соч., с. 264.

<sup>6</sup> Цит. по: *Драгойчева Ц.* От поражение к победе. София-прес, 1982, с. 266.

<sup>7</sup> Там же, с. 410.

<sup>8</sup> О поэзии антифашистского Сопротивления в Болгарии см.: *Злыднев В. И.* «Мятежный гимн поют Балканы»: (О литературе Сопротивления в Болгарии).— В кн.: Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945. М., 1972.

<sup>9</sup> См.: *Колевски В., Жечев Т., Бояджиева В.* Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. София, 1979, т. 1, с. 196—197.

<sup>10</sup> Там же, с. 165.

<sup>11</sup> Подробный анализ современной антифашистской прозы см. в кн.: *Танев Д.* Проблеми на антифашистската проза. София, 1979.

<sup>12</sup> Послание на писателите-участники в Третата среща на писателите, състояла се на 29—30 септември 1980 г. в г. София, към творците на бъдещето. София-прес, 1980, с. 12.

# Прозрение народа

## Вторая мировая война и румынская литература

Ю. А. КОЖЕВНИКОВ

**Д**ля румынского народа вторая мировая война оказалась как бы прожитой дважды: сначала это была война несправедливая, пока клика Антонеску выступала вассалом фашистского рейха, потом она стала справедливой, когда после 23 августа 1944 г. национальный фашизм был отстранен от власти и армия повернула оружие против немецко-фашистских войск. В результате, как пишет литературовед Джордже Мунтян, «Румыния выиграла новую войну за независимость. Полную, действительную независимость, ибо она означает суверенитет и государственное единство, и в этих рамках — реальную возможность для всего народа строить такую жизнь, которую он сам свободно избрал для себя, обеспечивая постоянный расцвет всего общества, а тем самым и индивидуальности каждого отдельного человека»<sup>1</sup>.

Таким образом, понятие несправедливой и справедливой войны раскрылось перед румынским народом не в теоретическом плане, а в самой конкретной и предельно суровой форме, в виде кардинального вопроса: за что отдавать жизнь? что такое родина, за которую нужно бороться?

Румынская литература, посвященная второй мировой войне, далеко не столь обильная и весомая, как, например, югославская или польская, в первую очередь отражает именно эту диалектику: несправедливость и справедливость войны в зависимости от ее целей с точки зрения законов исторического развития. Эта на первый взгляд отвлеченная философская проблема предстает в произведениях румынских писателей как самый животрепещущий вопрос, вопрос жизни и смерти не только для отдельного человека-солдата, но и для всего народа.

В период войны вся страна была поставлена на службу интересам германского фашизма: армия, экономика, природные ресурсы. И произведения румынских писателей времен войны, в которых ощущается, слышится, формулируется антифашистский протест, чаще всего трудно назвать произведениями о войне.

23 августа 1944 г., когда был свергнут диктаторский фашистский режим «вождя страны» Иона Антонеску, стало днем кардинального поворота в истории румынского народа. Он ознаменовался тем, что Румыния не просто вышла из военной коалиции с фашистской Германией и Италией, но и повернула оружие против вчерашних «союзников». Король Михай и его ближайшее окружение устранили от власти «вождя страны» Антонеску во имя собственного спасения. Но самая главная, перекрывающая их частные политические соображения причина возможности такого поворота заключалась в том, что к нему было подготовлено сознание народных масс, подготовлено и опытом идущей войны и памятью о первой мировой.

Первым крупным произведением о второй мировой войне явился роман Эусебиу Камилара «Мгла» (1949). Автор в первую очередь хочет показать несправедливый характер войны, в которую румынский народ ввергла правящая клика, шедшая на поводу у фашистской Германии.

Роман Камилара четко рисует объявленную Антонеску «священную войну» как захватническую, грабительскую, беспощадно жестокую, даже изуверскую, несправедливую со всех точек зрения. Камилар на страницах романа нарочито концентрирует все ужасы войны. Данным ему правом художника он изображает не конкретные события на конкретном участке фронта (хотя для этого есть географические указания — местечки Герца и Новоселица) в их календарной последовательности, а дает сгущенную картину военных действий фашизма.

Антивоенная и антифашистская заостренность романа превращает его в памфлет. Камилар в первую очередь стремится раскрыть бесчеловечную сущность фашизма, который вторгся на территорию Советского Союза с целью уничтожить все: социальный строй, государство, народ. Фашизм беспощаден не только к своим врагам, в число которых входит и мирное население, включая стариков, женщин и детей, но и к своим собственным солдатам. Для фашизма нет никаких норм и правил. Фашизм — это разгул бесчеловечности.

Для румынского солдата война, т. е. бесправие, начинается с призывного пункта, где он, откупившись, может получить белый билет или же быть призванным, хотя по возрасту и не подлежит мобилизации. Полуголодное существование на фронте, потому что все, сверху донизу, через чьи руки проходит снабжение, воруют; обмундирование, снятое с убитых; телесные наказания, призванные поддерживать дисциплину, — таков быт румынского солдата. Этим пушечным мясом не дорожат ни собственные, ни тем более немецкие офицеры.

Моральный облик румынской армии таков, что она с первых же дней боев начинает разлагаться. На советской территории вся армия, начиная от генералов и кончая простым солдатом, мародерствует: «после кровопролитных боев в «долине смерти» командиры выстроили роты с полной выкладкой и вооружением и начался обыск... Постепенно перед каждой ротой вырастали кучи окровавленных простыней, меховых шапок, овчин, лисьих шкурок, измятой одежды, на которой можно было заметить следы штыковых ударов, обуви, настольных и карманных часов, маленьких губных гармошек и других предметов домашнего обихода». Мародерство и убийство неотделимы друг от друга.

С первых же дней войны Вартик, командующий полевой жандармерией, иначе говоря, карательным отрядом, приступает к зверскому уничтожению мирного населения: массовый расстрел в местечке Герца, массовое сожжение людей в Новой Сулице (Новоселице). На глазах капитана Жимборяна жандармы Вартика обстреливают из местечка его солдат, чтобы создать провокационную ситуацию: обстрел якобы вели жители местечка, за что и заслуживают полного и зверского уничтожения. Жимборян, старый службист, возведший в культ уставные положения, отказывается выполнять приказ по уничтожению мирных жителей. Его вызывают к полковнику для объяснений.

«— Господин полковник...— прерывисто начал Жимборян.— Я офицер, как и вы. Мы воюем против вооруженных людей. Но я не могу проливать кровь невинного гражданского населения... В Новой Сулице заживо сжигают тысячи людей. Жандармы обливают их бензином и жгут. Живые факелы. Некоторые, чтобы спастись, бросаются в колодцы. Я был свидетелем того, как жандармы обстреляли нас из пулемета и винтовок, когда мы входили в городок». Капитан Жимборян сам обречен на расстрел: ни честность, ни принципиальность, ни даже строгое соблюдение устава и международных соглашений отнюдь не в почете в фашистской армии. Капитан Жимборян принимает решение, спасающее ему жизнь и человеческое достоинство,— сдается в плен.

Протест против фашизма возникает изнутри, носит до поры до времени чисто индивидуальный характер, основывается на собственной совести и имеет окраску чисто моральную. Это пока еще единоборство с бесчеловечностью: младший лейтенант Мэгура спасает свою соученицу по университету Гонору, солдат Костан Чимпоешу—водовоза из Герцы Ицика Блондера, с которым он вместе проходил действительную службу. Но под этим личным отношением к людям лежит и более общее отношение к войне. И Мэгура, и Чимпоешу, недоучившийся студент и простой крестьянин, каждый по-своему ненавидят войну. Мэгура размышляет: «Юность, образование—все пошло прахом. Его сорвали с университетской скамьи, надели на него военный мундир и вложили в руку пистолет». «Они (немцы.—Ю. К.) захватили нашу маленькую страну, исковеркали нашу судьбу». Характерен диалог между Мэгурой и лейтенантом Виеру, убежденным фашистом, трусом и садистом одновременно. Виеру излагает свое «кредо»:

«— Горе тем, кто не умеет ненавидеть. Ненависть приводит в движение нации, танки, пулеметы. Жалость—религия нищих и рабов. Христос с его религией умер, и по его гробнице скрежещут гусеницы немецких танков... Мы спасли нашу страну,—продолжал Виеру.—Мы, просвещенные люди, подготовили ее к фашизму...

— Вы продали нашу страну,—отвечал ему Мэгура.—Вы виноваты во всех ужасах, в гибели народа. Придет день, и человечество будет судить вас за все это».

Бряд ли стоит гадать, мог ли в действительности состояться такой разговор между лейтенантами румынской армии непосредственно на фронте в самые первые дни войны. Как уже говорилось, роман Камилара тяготеет к памфлету: в нем все преувеличено, все заострено, доведено до гротеска, в одних случаях—трагического, в других—комического. Если разговор Мэгуры с Виеру—нечто вроде гротескового «интеллектуального» поединка, то история с постолом солдата, цыгана Дадача,—это уже гротеск комический. Дадач ходит не в уставных армейских ботинках (их у него нет!), а в постолах, сшитых из свиной кожи, с которой не соскоблена щетина. Немецкий офицер издевается над его обувью. Дадач решает ему отомстить. Ночью, когда немец спит под открытым небом, поставив рядом с собой начищенные хромовые сапоги, Дадач обувает его в свои постолы. Сапоги же, переплыв реку, которую никак не может форсировать румынский полк, Дадач оставляет на противоположном берегу, подвесив их к рогатине. Утром все, кто видят

немецкого офицера в цыганских постелах, умирают от смеха. Переплыть реку под обстрелом советских пулеметов, чтобы вернуть свои сапоги, офицер не решается. Посрамлен офицер, посрамлен вермахт, посрамлен рейх. В таком сугубо гротесковом плане Камилар раскрывает отношения между немецкой и румынской стороной во время второй мировой войны.

Завершается роман тоже гротесковой сценой: из самолета выгружают раненых румынских солдат и офицеров, которых только что погрузили в самолет. Пришел приказ погрузить туда награбленных баранов, ставших собственностью господина генерала. Это уже гротескная метафора: подлинны бараны ценнее баранов фигуральных, или настоящее мясо дороже пушечного.

Как явное преувеличение, как попытку создать символическую сцену следует рассматривать и эпизод столкновения жандармов с партизанами. Жандармский полковник Вартик, расстрелявший депутацию крестьян, требовавших выдачи им доносчика Иона Спыну, по навету которого были повешены ни в чем не повинные крестьяне, увозит с собой предателя. Партизаны останавливают грузовик.

«— Жандармы, если вы сделаете хоть один выстрел, мы уничтожим вас. Сбросьте с грузовика Иона Спыну.

— Господи,— заверещал Спыну, цепляясь за ноги жандармов.

— Слишком поздно ты вспомнил о боге, собака,— прозвучал тот же могучий голос, и высокий широкоплечий человек в серой шапке взобрался на грузовик.— Слезай, продажная душа. Ребята, свяжите его. Взять, что ли у вас оружие,— повернулся он к жандармам.— Ну, ладно, не возмущайся, у вас оружие. За него с вас потребуют слишком суровый ответ. Поезжайте, куда вам приказано.

Проходя мимо кабины, широкоплечий человек задержался около полковника Вартика, застывшего с поднятыми руками и тарашившего из-под козырька испуганные глаза.

— Я вижу у тебя на лбу эмблему правосудия, свинья. Дай сюда фуражку.— Партизан сорвал с околыша фуражки вышитые золотом весы Немезиды и растоптал их в дорожной грязи.— Тебе давно полагается гнить на каторге, а не носить знаки правосудия. Я мог бы всадить пулю в твою башку, но я оставляю тебе жизнь. Не забывай, собака, пожирающая человечье мясо, не забывай, что мы ждем тебя на обратном пути. Мы встретимся с тобой, господин полковник, когда ты будешь возвращаться теми же местами, где ты проходишь сегодня. Здесь тебя на каждом шагу будет поджидать петля. Трогай,— приказал он окаменевшему шоферу».

Главным героем этого эпизода является крестьянин-партизан, вырастающий тоже до фигуры символической. «Выметайтесь и можете искать нас с жандармами, собранными со всего света. Чтобы вам знать, кого искать, скажу: меня зовут Митру Падуре (т. е. Лес.— Ю. К.)». Если рассматривать этот эпизод с точки зрения фактографии войны, достоверности, то он окажется вымышленным: в первые месяцы войны в том месте, где происходит действие романа, вряд ли можно было встретить крестьян, вооруженных стрелковым оружием. Вряд ли можно считать реальным и такое «благородство», когда партизаны (если они были), захватив жандармского полковника, отпустили бы его «до будущей



**Жуль Перахим.**  
**Возвращение партизана**

встречи». Но Камилар в своем романе идет не по пути восстановления фактов, а по пути нарочитой заостренности, экспрессивности. Он рисует не военные действия, а ужасающе искаженный лик войны, развязанной фашизмом, лик убийцы и мародера, насильника и труса.

Почти одновременно с романом Камилара, в том же 1949 г., была опубликована повесть Михаила Садовяну «Митрия Кокор», вскоре переведенная на многие языки мира и обошедшая почти весь свет.

Михаила Садовяну интересует не описание самой войны, а ее историческое значение в судьбе трудящихся людей, в судьбе румынского народа. В жизни Митри Кокора, крестьянина-бедняка, принципиально важно то, что война будит его классовое сознание, формирует его, дает возможность подняться до понимания общественного устройства мира, а вместе с тем и другую возможность — стать борцом за новый социальный строй. В связи

с этим Садовяну впервые в румынской литературе поднимает такую тему, как пребывание солдата в советском плену. Это была совершенно новая и необычная проблематика, как необычны были лагеря военнопленных в Советском Союзе, превращенные советскими людьми из мест изоляции вражеских солдат в школу перевоспитания, в действенную школу антифашизма.

Надо думать, что повесть о скромном румынском батраке Митре Кокоре приобрела в свое время столь широкую популярность потому, что Садовяну на примере истории румынского народа показал революционизирующее и активизирующее воздействие второй мировой войны на глобальный процесс освободительного и социального движения.

Точно так же в исторический контекст, но несколько по-иному ставит вторую мировую войну и поэт Миху Драгомир в поэме «Война» (1954). Поэме М. Драгомира можно было бы предпослать в качестве эпиграфа известное выражение Клаузевица: «Война — это продолжение политики другими средствами», — поскольку поэт проводит четкую мысль, что вся политика правящих партий в королевской Румынии в конечном

счете вела к участию в захватнической войне, т. е. была антинародной. Судьбу поколения, воплощением которого становится лирический герой поэмы, поэт рассматривает под углом зрения опыта войны.

С раннего детства, насколько герой помнит себя, война вполне реально и ощутимо присутствует в родительском доме, в жизни: отец вернулся с первой мировой войны без ноги, здание школы разрушено во время войны, все классы должны тесниться в двух комнатах, мальчишка поддается на оставшейся после сражений мине...

Еще с тех пор, слыша снова и снова,  
Я стал понимать это страшное слово.  
Дом на углу разрушен войной,  
Родные, что не вернутся домой,  
На берегу Сирета в могиле  
Солдаты; мина, что мы отыли,—  
Повсюду война нас подстерегала,  
Повсюду в ухмылке рот развала.

*(Перевод Ю. Кожевникова)*

Парад 10 мая, в день провозглашения Румынии королевством, на котором несмышленные мальчишки, размахивая флажками, поют: «Героями хотим мы стать — пойдем все вместе воевать!» — и уже сознательно оружие «Хотим войны!» легионеры, фашисты-зеленорубашечники, проходящие по улицам в военном строю. В школе вместо уроков по истории — настоящая фашистская пропаганда: «Мы защищаем Европу! Цивилизацию! Трон! Родину! Дечебала и Траяна! Взгляните на карту! Мы окружены врагами со всех сторон! Чтобы жить, мы должны быть готовы в любое время их уничтожить. Мы — страж, мы — остров латыни, призваны уничтожить все, что принадлежит к чужому племени». Наступает срок, и «проданная, как «мертвые души», молодежь призвана в армию. Начинается война: «колонною еще вооруженных пленных» отправляются румынские солдаты на фронт — «идешь вперед, когда все тебя зовет назад».

М. Драгомир продолжает «листать страницы жизни». Он нанизывает один за другим эпизоды, характеризующие войну как насилие, грабеж, бесчеловечное и беспечное убийство. Немецкий офицер убивает румынского солдата и русского военнопленного, которого румын угостил табаком; из оккупированного города вывозится награбленное добро; румынские солдаты по приказу командования выкорчевывают трамвайные рельсы, «чтобы ощутил Антонеску, за что мы умираем». Следует описание атаки: «в атаку шел полк, вернулся взвод — остальные спят и не видят снов». Потом «военный госпиталь как вокзал: стружают раненых, мертвых грузят». После трех лет войны вместе с отступающими войсками солдат возвращается на родину. Он идет на кладбище, чтобы поклониться могиле отца, но ее нет: все кладбище изрыто воронками от снарядов. Солдату кажется, что отец обращается к нему: «Чего ты стоишь? Возвращайся назад! Воюй против тех, кто войне был рад!» Поэма заканчивается символическим апофеозом: мимо румынского солдата проходят советские солдаты, освободители его родины, а вместе с ними «войско нового Тудора из Владимира» (т. е. бойцы румынской



добровольческой дивизии имени Тудора Владимиреску, названной в честь вождя крестьянского восстания 1821 г., боровшегося и против собственных бояр, и против иноземных угнетателей, турок).

Русский, прошедший рядом,  
Казалось, обнял меня взглядом,  
Как будто встретились в поле двое, люди счастливые.  
— Брат! — вслед ему я промолвил едва,  
Но в этом слове слились все слова.  
Так началась война подлинная и справедливая!

Миху Драгомир обрамляет свою поэму обращениями к сыну, в которых говорит о необходимости бороться за мир, за укрепление дружбы между народами. Вполне естественно, что эта главнейшая линия государственной политики в странах социализма в послевоенный период находит свое отражение в лирических строках, тем более что они сопровождают поэму, посвященную недавно минувшей мировой войне, оставившей человечеству такое страшное наследие, как атомная бомба, а вслед за которой последовала гонка вооружений и холодная война.

Роман Э. Камилара, повесть М. Садовяну и поэма М. Драгомира подвергают войну суду истории, рассматривают ее значение в масштабах судьбы народа в целом. Каждое из этих произведений сугубо по-своему решает в конечном счете одну и ту же художественную и этическую задачу: дать обобщенную характеристику несправедливой, захватнической войне через историческое суждение о конкретной второй мировой войне. Это как бы первая волна произведений о войне, сменяя которую идет другая, которую представляют роман Аурела Михале «Бегство» (1963), а также диалогия Лауренциу Фулги «Героика» (1956) и «Звезда доброй надежды» (1963).

Эти произведения отличаются в первую очередь стремлением воспроизвести реалистическую картину войны, показать, чем была война для румынского солдата, раскрыть его отношение к этой войне. Война уже не с точки зрения истории, как это было в произведениях Камилара, Садовяну и Драгомира, а война с точки зрения человека, попавшего на фронт, — такова авторская позиция Михале и Фулги.

Для обоих авторов отправным пунктом является ноябрь 1942 г., когда в излучине Дона восемьдесят тысяч румынских солдат попали в окружение. Эта операция советских войск была частью грандиозной битвы за Сталинград, в результате которой была окружена и вынуждена сдаться в плен армия Паулюса. «Тот, кто не хлебал кисло-сладкой похлебки нашей войны на востоке, кому не довелось содрогнуться до глубины души от ее потрясающего зрелища, — тому неоткуда знать в подробностях, что представляло собой окружение в излучине Дона (а потом и под Сталинградом), никогда ему не постиг всех глубин этой трагедии», — так писал Л. Фулга на первых страницах романа «Героика». Человеческая трагедия войны — вот главное содержание романов Михале, и Фулги. Однако в художественном отношении романы «Бегство» и «Героика» разнятся между собой: Михале, начиная с показа общей трагической ситуации, в какую попали тысячи людей, когда смерть кажется неминуемой абсолютно для всех, сводит в конечном счете эту трагедию к судьбе од-

ного человека, сержанта Драгомира Жига. Фулга, начиная с того же трагического положения, в какое попали окруженные румынские войска, показывает разное отношение к создавшемуся положению, чрезвычайно пестрый спектр переживаний и рядовых, и офицерства, и даже генерала, и приводит, наконец, всю эту «разноголосицу» к единому решению, которое у одних (офицеры, генерал) диктуется трезвой, объективной оценкой ситуации, у других же (солдаты) открытой ненавистью к войне.

Разные направления, в каких развивается трагедия массы людей в романах двух писателей, связаны не только с чисто формальной стороной того выбора, который предоставила всем попавшим в окружение «судьба»: или вырваться из окружения, или сдаться в плен, но также с мотивировкой и последствиями этого решения, этого выбора.

Роман Михале начинается с того, что сержант Жига лежит голодный в боевом охранении за пулеметом со своим вторым номером Пуртурикэ. С советских позиций громкоговоритель доносит голос капрала Копэчану, перешедшего со всем отделением на сторону русских, призывающий последовать его примеру. «Зря глотку студит!» — замечает Жига и стреляет в сторону радиустановки. «Лучше умереть, чем попасть в Сибирь, — торопливо зашептал Пуртурикэ. — А ведь находятся такие, что забывают про страх и переходят». Румынский солдат, замерзающий и голодный, сидит в окопах, а страх его питается лживой пропагандой: «Господин лейтенант говорил, что тех, кто пожирнее, они пускают на мыло». Арт-обстрел такой силы, что румынские солдаты, спасаясь от него, ползут на нейтральную полосу, поближе к советским позициям. Один из солдат, односельчанин Жиги, предлагает бежать, но у сержанта еще хватает здравого смысла: «Ты соображаешь, о чем говоришь? Куда бежать? Впереди русские, позади — дабижи, стойки, гупаджи (фамилии офицеров-изуверов. — Ю. К.), жандармы, полевые судьи и карательные отряды». Однако, когда начинается наступление советских войск, румынские солдаты, полностью деморализованные, пускаются в паническое бегство. Вместе со всеми бежит и Драгомир Жига. По мере того как угроза полного окружения становится все более реальной, помыслы сержанта сосредоточиваются на желании добраться до дома, увидеть свою жену Кристину, которую ему, батраку, пришлось буквально выкрасть из дома ее отца, зажиточного крестьянина.

Инерция бегства, которая поддерживает неутоленное желание побывать дома, влечет Жигу на запад, заставляет преодолевать любые препятствия. Вместе с сержантом Жигой на родину бегут солдат Марин Вангели и писарь Сфэтеску. Не доезжая до Одессы, они спрыгивают с товарного поезда, чтобы не попасть в руки жандармов, осматривающих поезда на станции. Вместе с ними с поезда прыгает и еще один человек в гражданской одежде, которого, как они заметили, машинист прятал на паровозе. Всех четверых обстреливают жандармы и тяжело ранят Вангели в ногу. Несколько дней беглецы скрываются среди развалин, пока не встречаются снова с незнакомцем в гражданской одежде. Узнав, что раненому очень плохо, незнакомец устраивает их «на квартиру» к одной женщине, у которой прячется и сам. Солдаты укрываются в подвале, они надеются, что рана у Вангели начнет заживать. Незнакомец рассказывает

о себе: зовут его Спиру, сам он — рабочий из Бухареста, коммунист, был арестован гестапо за распространение листовок, посажен в концентрационный лагерь на территории Украины, откуда бежал, теперь возвращается в Бухарест. Вангели умирает. Перед смертью он отдает Спиру свое обмундирование и поддельное солдатское командировочное удостоверение. Жига и Спиру, благополучно миновав все проверки документов, оказываются на родной земле. Здесь пути их расходятся: Спиру едет в Бухарест, а Жига — в родную деревню.

«Бегство» А. Михале построено по законам авантюрного, приключенческого романа. Он соткан из множества неожиданностей, случайных встреч, острых ситуаций, которые то ставят главного героя перед лицом, казалось бы, неминуемой гибели, то вдруг отстраняют от него смертельную угрозу. Такова встреча Жиги в дни окружения с родным братом Штефаном, который умирает у него на руках; такова смертельная схватка с немецкими солдатами, когда те пытаются уничтожить румынских солдат и отобрать у них лошадей, потому что их машина встала — кончился бензин. Неожиданной оказывается встреча с советскими танками, при виде которых лейтенант Стойка, насильник и убийца, не выдерживает и пускает себе пулю в висок. Румынские солдаты уверены, что их расстреляют, но советский танкист советует им «идти домой». Случай сводит Жигу и его товарищей со Спиру и Фоминой, укрывающих всех в своем подвале. Тот же случай сталкивает Жигу с учителем из его родного села, который рассказывает ему о жене, чем еще больше разжигает желание сержанта попасть домой. Совершенно неожиданно начальником одесской комендатуры, куда приводят Жигу с фальшивым командировочным удостоверением, оказывается полковник Франгопол, устраивавший у себя в поместье для своего немецкого «коллеги» охоту на кабанов, в которой участвовал и Жига.

Доминанта приключенческого жанра в романе Михале обусловлена в первую очередь самой ситуацией, в какой оказывается главный герой: для дезертира, человека, поставившего себя вне закона, все неожиданно, все случайно. И вместе с тем «Бегство» вовсе не приключенческий роман, как не является приключенческим и роман писателя из ГДР Дитера Нолля «Приключения Вернера Хольта». Приключения, о которых весьма туманно еще зеленым юнцом мечтал Вернер Хольт, обращаются для него жизненными испытаниями, которые начисто разрушают все те предрассудки, те ложные представления о моральных, человеческих и социальных ценностях, которые успел и сумел навязать ему фашизм. Те случайные стечения обстоятельств, которые можно назвать «приключениями» сержанта Жиги, пусть частично, но тоже играют подобную «очищающую» роль. Например, после встречи с советскими танкистами, а особенно с Фоминой, он уже не боится русских, которые якобы должны к нему однозначно относиться как к врагу. Разговоры, пусть отрывочные, больше намеками (из-за недоверия), которые ведет Спиру, дают ему возможность ощутить, что и коммунисты тоже не звери, что они думают о справедливости для всех, о какой Жига мечтал лишь для себя. Однако все, что уясняет себе Жига, вовсе еще не говорит о переломе в его умонастроении, тем более в миропонимании. И все его «приключения» — по сути лишь счастливые обстоятельства, которые помогают ему

преодолеть две тысячи километров, отделяющих Дон от его родной деревни. Но вот когда он добирается до желанного дома, когда он вновь уводит от тестя в свою холодную хату, где нечего есть, Кристину, тоска по которой и заставила его проделать невероятно сложный и длинный путь, тут-то перед Жигой и встает кардинальный вопрос: а зачем он явился домой?

«Чего мы искали на Дону и на Волге?— в сотый раз задавал он себе один и тот же вопрос.— Как нас сумели околпачить господи и бояре?» И в одно мгновение он пережил всю горечь бегства с Дона. Его вдруг охватил леденящий душу страх. «Я зашел в тупик,— думал он.— На фронт я не могу больше вернуться, да если бы и мог, никогда бы не вернулся. Эта дорога закрыта для меня навсегда... В полк идти тоже не могу— там меня ждет военно-полевой суд и расстрел. Да и дома оставаться нельзя— схватят жандармы».

Жига оказался перед лицом потрясающего своего ясностью факта: бегство с Дона оказалось напрасным. «Зря бежал!»— пронзила его страшная мысль...

— Бабушка Замфира,— прошептал он,— пусть Кристина спит с тобой...

Жига поднялся, взял автомат, осторожно выбрался через окно, и ночная тьма поглотила его. Утихнувший было ветер завыл с удесятеренной силой».

Так кончается роман Аурела Михале «Бегство», но остается открытым куда более значительный и широкий вопрос, чем тот, который встал перед сержантом Жигой, а именно: с чем же нужно возвращаться домой после войны? Взяв в качестве героя крестьянина, типичного рядового румынской армии, которого непреодолимая тяга к дому заставляет дезертировать с фронта, Михале не просто показал судьбу этого парня, но заострил вопрос о том, что для каждого человека в такой страшной, бесчеловечной войне, войне не только двух противостоящих армий, но и двух миров, мира гуманизма и мира фашизма, мало остаться просто живым. Для того чтобы продолжать жить по-человечески, необходимо понять сущность этой войны, проникнуть в ее социальный смысл, чтобы знать, что же ты будешь делать дома, если вернешься с войны.

Ответ на этот вопрос ищут герои романов Фулги «Героика» и «Звезда доброй надежды», оказавшиеся сначала в стальном кольце окружения, а потом в плену. Исходный пункт в романе Фулги, как и у Михале,— паника. «Паника царила всюду. Люди метались в пределах круга с одной только целью: любой ценой сохранить свою жизнь— даже если ради этого необходимо будет попать ногами всяческую человечность, отречься без угрызания совести от законов и бога!» Но хотя привычные, обусловленные армейской и фронтовой жизнью связи между людьми нарушились, однако не исчезли совсем, они стали если не устанавливаться, то обозначаться на какой-то иной основе.

Фулга начинает анализ новых связей с самого низу, с отношения солдат к своим непосредственным начальникам. Младший лейтенант Штефан Корбу, из резервистов, трагически воспринимает наступающий момент: «Капитуляция! Поражение!» Он понимает, «что ни одно другое решение не было бы более гуманно в условиях этой трагедии», но не может

найти ответа, за что же все-таки он воевал, за что гибли люди. Он ищет сочувствия у солдат. Но рядовой Петре Ятаган отказывает ему во всяком сочувствии: «„Я не говорю, что вы не были добры ко мне на войне. Говорили вы всегда по-человечески, ночью укрывали меня шинелью и есть давали из вашего котелка. Но почему все это вы делали? Чтобы у вас со мной были хорошие отношения. И со всеми нами тоже. Потому что вы боялись, как бы вам не влили пулю в затылок, как влили лейтенанту Дулгеру из шестой роты. Одной рукой вы защищали меня, а десятью толкали подальше от родины. И вот куда меня завели!“ — „Меня ведь тоже завели другие...» — осмелился возразить Корбу. — «Один черт, господин младший лейтенант. За такую доброту не могу я вас благодарить!“»

Так далеко не однозначно ставится вопрос о совести и гуманизме, т. е. об ответственности перед самим собой и перед людьми. Так же неоднозначно ставится и вопрос о том, кто имеет право судить и как судить. Солдаты, подстрекаемые Петре Ятаганом, поднимаются, чтобы идти и перестрелять всех офицеров до единого. Против Ятагана выступает Тудор Мазилу, телефонист, который, как догадывается младший лейтенант Корбу, является коммунистом (что соответствует действительности): «— Вы, видно, забыли, что мы здесь ожидаем русских парламентариев, которые должны принести генералу Кондеску на подпись акт капитуляции. Как смогут прийти парламентарии в зону окружения, если мы здесь передеремся между собой как слепцы?.. Вместо того чтобы способствовать капитуляции, которая всех вас спасет от смерти, вы будете лить воду на мельницу тех офицеров, которые упорно стоят за продолжение войны».

Итак, капитуляция сама по себе предстает как многосложная проблема. Это не только вопрос о жизни и смерти, но и отношение к войне, к своему личному участию в ней, это вопрос о долге перед родиной и собственной чести, это отношение к своему ближнему, человеку, вопрос о доверии и понимании друг друга. Это проблема гуманизма, вставшая со всей остротой в экстремальных условиях войны.

Гуманизм тоже оказывается понятием далеко не однозначным. Утверждая принцип справедливости и равенства, он требует ответа на вопросы: равенство — между кем? Справедливость — в каком смысле? Что будет справедливым и гуманным на войне, к тому же развязанной фашизмом, провозгласившим расовое превосходство, сделавшим своими принципами убийство, насилие, грабеж?

Начиная с июля 1942 г., когда оно впервые было опубликовано в газете «Красная звезда», всю Советскую страну, и фронт и тыл, обошло стихотворение К. Симонова «Убей его!». Поэт без всяких околичностей сформулировал жестокую и вместе с тем трагическую ипостась гуманизма военного времени — именно гуманизма, человеколюбия, относящегося не только ко всем обездоленным фашизмом, но и к судьбе всего человечества.

И другая ипостась гуманизма: когда враг капитулирует, складывает оружие, становится безопасным, то ему даруют жизнь. Так в ноябре того же 1942 г. советское командование поступило с румынской армией, окруженной на Дону, и немного позднее с немецкой армией Паулюса, окруженной под Сталинградом.

Разные люди воспринимают капитуляцию как спасение, но спасение они толкуют каждый по-своему: одни думают только о собственной жизни, другие — о спасении тысяч обреченных на гибель солдат, третьи — о спасении родины.

Как противоположные полюса предстают две точки зрения, одна — лейтенанта Сильвиу Андроне, командира карательного отряда, другая — младшего лейтенанта Штефана Корбу, недоучившегося студента, попавшего в армию в виде наказания за то, что хотел незаконным путем уехать из Румынии.

Сильвиу Андроне заносит свои «переживания» в дневник. Во всей неприкрытой наготе излагаются в нем «идеалы» садиста:

«Наивысшая моя страсть — это кровь. При виде убитых на поле боя я этой преступно-прекрасной весной испытываю невыразимое удовлетворение. Теперь я прекрасно понимаю немцев, когда они заявляют, что славная смерть на поле боя есть единственное оправдание вечному бытию. Однако о своей смерти я еще не могу думать с надлежащей степенью отвлеченности. Сейчас мною владеет жажда крови моих жертв. Не только тех, что находятся в окопах противника, но и тех, что сидят в наших окопах».

В тяжелые дни окружения вынужден вести беседы со своей совестью Штефан Корбу. Его размышления, которые протекают как диалоги с «неизвестным человеком», как бы вторым «я» младшего лейтенанта, касаются в первую очередь самых острых вопросов, связанных с жизнью и войной. Один из таких «разговоров» — о сущности героизма: «Значит, что же должен из себя представлять герой? Это человек, который жертвует жизнью ради людей, который все свои творческие силы отдает на службу человечеству, у которого один лишь культ — культ человечности и счастья. Пастер, Шекспир, Колумб и множество других, кто сейчас не приходит на ум! Галилей куда более полезен для человечества и цивилизации и в тысячу раз больше герой, чем миллионы несчастных солдат, которые отдали жизнь за несколько слов, прославляющих в истории какую-нибудь коронованную голову... Героизм — это жертва во имя жизни и счастья. Какая же вера воодушевила вас с тех пор, как вы перешли Прут? — „Убивайте людей!“ — Какому благу служили вы целых семнадцать месяцев? — „Наше благо — пули!“ — Какое счастье принесли вы земле, которую попирали? — „Счастливы рабы, ибо их ожидает царство божие!“»

Для Штефана Корбу вполне естественно то, что он первым откликается на призыв сорвать попытку заговорщиков спровоцировать новое столкновение между советскими и румынскими войсками. Он ставит свою подпись под «воззванием», написанным капралом Тудором Мазилу, в котором офицеры капитулировавшей румынской армии обращались к фронтовым частям с призывом: «Сдавайтесь! Бросайте оружие и бегите с фронта или поворачивайте оружие против гитлеровцев... Мы спаслись! Спасайтесь и вы!» Штефан Корбу поступает по законам чистой совести.

Но так же естественно и то, что «Воззвание» подписывает и Сильвиу Андроне. Однако он делает это движимый желанием спрятать концы в воду, скрыть свое прошлое от людского суда.

Судьбы Андроне и Корбу (как и некоторых других героев романа) прослеживаются Фулгой в следующей книге — «Звезда доброй надежды».

Сильвиу Андроне находит в лагере для военнопленных нового покровителя, полковника Голеску, который возглавляет группу «истинных румын», остающихся верными присяге, данной королю, Антонеску и Гитлеру. С согласия Голеску Андроне примыкает к антифашистскому движению, чтобы «взорвать его изнутри», но, спасая свою собственную шкуру, он, чтобы добиться доверия у комиссара лагеря, предает и Голеску, выдавая его тайные планы. Когда встает вопрос об организации добровольческих частей из военнопленных для борьбы с гитлеризмом, Андроне записывается и туда в надежде, что, получив оружие, он сможет повернуть его против Советского Союза. Путь Сильвиу Андроне — типичный путь предателя-двурушника, беспринципный эгоизм которого венчается кровавым садизмом.

Штефан Корбу, оказавшись в лагере, руководствуется чувством человеколюбия и добровольно идет работать санитаром в госпиталь. Он тоже примыкает к группе антифашистов, но не потому, что полностью разделяет их убеждения, а потому, что они все-таки ближе ему, чем откровенный милитаризм полковника Голеску и его окружения. Однако судьба Корбу поворачивает так, что он оказывается невольным предателем и своих товарищей, и своих убеждений: он бежит из лагеря. Импульсивная, чувствительная натура Корбу не выдерживает психической перегрузки. Он самозабвенно и безответно влюблен в Иоанну Молдовяну, врача лагерного госпиталя, жену комиссара, и когда до него доходят слухи, что Иоанна, заболевшая тифом, якобы умерла, жизнь для него теряет всякую цену и он в отчаянии решает бежать. Побег из лагеря равен для Корбу самоубийству. Все испытания, которые доводится ему пережить во время побега, голод, холод, страх и, самое главное, ощущение бессмысленности этого «безумного», как он сам говорит, «предприятия» заставляют его еще раз переоценить самого себя, свое отношение уже не к войне, а к жизни, заставляют его понять, что и жить нужно достойно. Когда прокурор от имени обвинения просит вынести оправдательный приговор трем беглецам, среди которых был и Корбу, он глубоко прочувственно произносит: «Я сожалею о случившемся! Если вы в силах спасти что-то, то спасите наше сознание!»

Судьбы Сильвиу Андроне и Штефана Корбу — две сюжетно-психологические линии в романе Фулги — служат как бы обрамлением той борьбы за человека, за его сознание, которая идет в лагере неустанно и ежедневно. Ведут борьбу представители двух взаимоисключающих идей, представители двух сражающихся на фронте миров, и эта драматическая и далеко не бескровная борьба ведется за гуманизм.

Основные представители этих двух сражающихся миров — комиссар Тома Молдовану, румынский коммунист, политэмигрант, и полковник Голеску, кадровый военный, потомственный боярин, убежденный фашист.

Фулга, столь широко показавший настроения в румынской армии перед ее капитуляцией в излучине Дона, начиная от солдат и кончая генералом, в романе «Звезда доброй надежды» сознательно сужает место действия до одного лишь офицерского лагеря, проследивая ту ломку мировоззрения, которая была вызвана несправедливой войной.

Лагерь для многих военнопленных становится не просто местом интернирования, где они могут спокойно дожидаться окончания кровопролитной войны, но огромной жизненной школой, где они, идейно и политически перевоспитываясь, начинают понимать сущность социалистического гуманизма.

Именно социалистический гуманизм является главным аргументом в пользу Советской России в той острой борьбе против фашизма, которая продолжается и в лагере военнопленных. Недаром генерал Кондеску, отвечая Голеску, обвиняющему его в предательстве, заявляет: «Я продался идее гуманизма... И если я буду убежден, что понятие «Россия» сливается с понятием «гуманизм», мне ничего не остается, как подчиниться этому совпадению».

Гуманизм естественным путем приводил к антифашизму. Антифашизм, в свою очередь, становился неотъемлемой частью гуманизма середины XX в.

По мере расширения и укрепления антифашистского движения в лагерях румынских военнопленных антифашизм превращался из проблемы личных убеждений в проблему общественного сознания, которая не могла оставаться «вещью в себе», а требовала своей реализации в действии. Фулга рассказывает, как в 1943 г. возникла идея съезда представителей антифашистского движения всех лагерей румынских военнопленных с тем, чтобы выработать единую программу действий. На съезде же единодушное стремление подкрепить антифашистские убеждения делом нашло свое выражение в обращении к Советскому правительству, где говорилось: «Мы полны решимости сделать все, что в наших силах, чтобы помочь родине порвать всякую связь с гитлеровской Германией и тем самым предотвратить катастрофу, которая нависает над нашей родиной. Мы убеждены, что при создавшемся положении самая эффективная помощь, которую мы можем оказать нашему народу, — это борьба с оружием в руках». Советское правительство откликнулось на просьбу румынских военнопленных-антифашистов. Разрешено было начать формирование подразделений из добровольцев. Запись в будущую добровольческую дивизию имени вождя крестьянской освободительной войны 1821 г. Тудора Владимиреску была рубежом в судьбах многих румынских солдат и офицеров: начинался новый этап, когда для них война несправедливая превращалась в справедливую, захватническая война — в освободительную. В преддверии этого нового этапа и заканчивает свой роман Лауренциу Фулга.

Антифашизм был и остается важнейшим политическим аспектом проблемы гуманизма, которая, однако, даже во время второй мировой войны не сводилась только к антифашизму. Война придала проблеме гуманизма предельную остроту, представила ее перед людьми в экстремальных условиях не только на фронте, но и в тылу, где-то на далекой периферии по отношению к решающим историческим событиям, касаясь сугубо личной судьбы индивидуума, как это происходит во многих произведениях советских и зарубежных писателей.

Явное удаление от исторической конкретности и вместе с тем приближение к нравственной сущности наблюдаются в небольших повестях Думитру Раду Попеску «Скорбно Анастасия шла» (1967) и Титуса Поповича «Смерть Ипу» (1968).



Чтобы проблеме нравственной ответственности сделать предельно значительной, чтобы поставить вопрос о человечности с пронзительной остротой, Д. Р. Попеску берет древнейший сюжет, миф об Антигоне, разработанный Софоклом, и переносит его на «румынскую почву» в период второй мировой войны. Таким образом, и конкретная ситуация и нравственная коллизия получают как бы опору в историческом опыте, обретают «глобальность» в историко-временном плане. В румынском селе на берегу Дуная немцы бросили на скрещении улиц труп сербского партизана как приманку, надеясь таким образом выловить его сообщников. Местную учительницу Анастасию, как и Антигону, глубоко возмущает бесчеловечное обращение с убитым, нарушение древнейшего обряда — запрет похоронить его. Роль Креонта в повести Попеску выполняет примарь Костайке, а его сын Эмиль, жених Анастасии, роль Гемона, сына Креонта. Так возникает ситуация софокловой «Антигоны» с той лишь разницей, что убитый оказался на улице села не волею Костайке-Креонта, а немецкого командования. Костайке в повести Попеску воплощает здравый смысл. Его «охранительная» позиция достаточно четко выражена в том, что он отговаривает Анастасию, желающую во что бы то ни стало похоронить убитого партизана: «Осерчают они (немцы.— Ю. К.) — туго всем придется, не одобровать селу. Разве я смогу помешать? По правде говоря, случись что, я и пособить-то тебе не в силах... Вас они знают, барышня, но все-таки... И мне ты не чужая... Видит бог, мой сын Эмиль... Уважаю я его чувства... Не след тебе, барышня... Словом, что долго говорить-то, серб есть серб... Оставь мертвеца в покое, он там в назидание всем... И сербам и нашим — румынам. Война — забава, а партизаны есть партизаны. Не скрою, барышня, каждый, кто подойдет к сербу, будет расстрелян, и скажу вам наисекретнейше, что „эти“ ждут прихода ихних партизан, если, конечно, он дорог своим, если дорог...».

Костайке не только полон здравого смысла, до определенного момента он преисполнен и доброжелательства по отношению к Анастасии: он уговаривает ее, выгораживает перед немцами, когда она ставит свечи возле убитого и звонит по нему в колокол, он приносит ее домой, когда она разбивает ногу на звоннице. Но здравый смысл Костайке обращается для Анастасии доброжелательством ровно до тех пор, пока он надеется отвратить ее от «преступления». Когда же эта надежда исчезает, тот же здравый смысл заставляет Костайке избавиться от Анастасии, столкнув ее непроглядной ночью в общественный нужник, построенный немцами.

Но «философия» Костайке куда сложнее простого эгоизма. Перед тем, как уничтожить Анастасию, которая, несмотря ни на что, все-таки похоронила партизана, Костайке объясняется с ней: «Я знал, не одолеть мне тебя, а все равно выиграл. В чьих глазах, спросишь? «Этих»? Да-с, и их, потому что ты победила. «Эти» (подразумеваются югославские и румынские партизаны и сочувствующие им жители села.— Ю. К.) и не пытались тебя удержать... Я рад, что гордыня привела тебя на злодейскую дорожку. Если начистоту, засомневался я в тебе поначалу, думал, сдрейфит, отступится от своего барышня. А победи я тебя — никакой победы не было б в моей победе над тобой. Никто б меня тогда не пожалел... Одержжи я верх над тобой сейчас — тебя б посчитали тронутой,

а меня большим дерьмом, извиняюсь, конечно, за выражение. Но как по-бежденный я обрел человеческие черты. Поняла? И теперь наступил мой черед. На дворе ночь. Самое неподходящее время осилить тебя. Никто про то знать не будет».

Действительно, если бы Анастасия не похоронила партизана, вняв уговорам Костайке, ее можно было бы посчитать «богоотступницей», выжившей из ума, а самого Костайке, хотя он и заботился об Анастасии, счесть мерзавцем, поскольку своим вмешательством он помешал ей поступить по-божески и по-человечески, потушил единственный высокий порыв, который мог бы позвать на подвиг и других людей.

Похоронив партизана, Анастасия одержала верх не только над собственным страхом и над «трезвым» благоразумием Костайке, но также над страхом и благоразумием односельчан, затаившихся по своим углам перед угрозой смерти. Поставив же сама себя на край могилы благодаря собственному подвигу и вызвав этим к себе симпатию и участие, Анастасия невольно должна была пробудить в сердцах односельчан и сочувствие к Костайке, которому, как это видится со стороны, несмотря на все усилия, так и не удалось спасти такого человека, как Анастасия.

Психологический ход далеко не прямой, но очень верный. И для того чтобы воспользоваться им до конца, Костайке просто необходимо погубить Анастасию, тем более что он твердо знает, что вина будет приписана другим. Спекуляция на гуманизме превращает благоразумие Костайке в самую низкую подлость. И Д. Р. Попеску, развертывающий всю эту сложную психологическую коллизию, воспользовавшись мифологическим сюжетом, утверждает идею гуманизма как подвига и локализует ее в рамках современного представления о пролетарском интернационализме, который противостоит фашизму. Недаром убитый, о котором печется румынка Анастасия, — югославский партизан, серб, и все действие происходит в румынском селе, где даже петух, поющий на заре, слышен в сопредельных странах, Болгарии и Югославии, в селе, из которого девушки охотно идут замуж за Дунай, в Сербию.

Антифашизм, включенный в повести Д. Р. Попеску как бы в морально-исторический опыт человечества, в повести Титуса Поповича «Смерть Ипу» обретает ярко выраженную социальную окраску. «Взрывной момент» психологической коллизии в повести Титуса Поповича — тоже труп убитого, но не партизана, а немецкого солдата, обнаруженного с перерезанным горлом возле села. И объект сострадания — уже не убитый, как у Д. Р. Попеску, а живые жители села, которым грозит расстрел за совершенное убийство. Все «отцы села» — священник, учительница, доктор, писарь, полагая, что они в первую очередь окажутся в ответе за убийство немецкого солдата, «находят» убийцу, который за все должен понести ответ. Им должен стать беспомощный и придурковатый старик по прозвищу Ипу, нанявшийся в работники к священнику. Напоив Ипу, им удастся добиться от него согласия на такое «самопожертвование». Однако и у Ипу хватает сообразительности не просто отдать себя в жертву, а продать в обмен на землю, которую по дарственной должны получить его родственники. Составляются соответствующие бумаги. Но когда на рассвете Ипу является, чтобы предать себя в руки немцев, оказывается, что немцы ушли из села, дело происходит после 23 августа 1944 г.,

когда началось массовое отступление германских войск из Румынии. Все ошеломлены и обрадованы, только Ипу заливается горячими слезами: провалилась такая блестящая сделка. Но это не конец повести. Заключает ее фраза: «И тогда я приговорил их всех к смерти!» Произносит ее четырнадцатилетний подросток. На глазах его разыгрывается вся эта история, и от его имени она и рассказывается автором. В чем-то еще мальчик, но в чем-то уже взрослый, он на рубеже детства и зрелости, где-то между игрой в жизнь и настоящей жизнью. На этом перевале благодаря данной ему природой и возрастом чистоте, успев, однако, увидеть достаточно зла, лжи, грязи, чтобы понять или хотя бы ощутить, что такое жизнь, он выносит от своего имени смертный приговор религии в лице своего зятя-священника, воспитанию в лице своей старшей сестры учительницы, властям и законности в лице сельского писаря, здравоохранению в лице сельского врача, приговор крестьянской алчности, затмевающей всякое человеческое достоинство, в лице Ипу. Это приговор старому миру капиталистических отношений, которому вот-вот должен прийти конец, диктуемый логикой истории, ибо миновало уже 23 августа и начался неизбежный процесс расчета с фашизмом, прямо ведущий к революционному преобразованию общества, его материальных, а следовательно, и духовных основ, его морали и этики.

Так Т. Попович объединяет проблему гуманизма с проблемой социальной справедливости, поскольку гуманизм хотя и принадлежит к категориям «вечным», однако обладает конкретными формами проявления, определяемыми социально-историческими условиями бытия.

Таким образом, вторая мировая война предстает в румынской литературе, осмысляющей ее с разных художественных позиций, как историческая полоса в жизни народа, насыщенная предельно острой моральной и этической проблематикой, социальными и философскими вопросами. Однако общественный угол зрения, одинаково свойственный всем писателям, четче выявляет сущность того идеала, который именуется социалистическим гуманизмом, восторжествовавшим в ходе войны над фашизмом, благодаря чему для многих народов, в том числе и для румынского, был открыт путь к новому общественному строю, к социализму.

## Примечания

<sup>1</sup> Мунтян Дж. Литература о независимости.— Румынская литература, 1977  
№ 2, с. 79.

# Долг и ответственность

## Вторая мировая война и венгерская литература

О. К. РОССИЯНОВ

**В** 70—80-х годах заметно возросло внимание ко второй мировой войне в венгерской печати, в том числе специальной — исторической, литературоведческой, литературно-критической. На страницы ее хлынул целый поток дотоле неизвестных фактов, так или иначе связанных с войной и будящих далеко выходящие за пределы прошлого мысли, чувства, соображения. Словно поднялась новая волна живого интереса к ней. И документы, и воспоминания (иногда в литературной форме), и публицистические, исторические эссе, и рецензии на художественные произведения (опять же о войне), и обобщающие либо дискуссионно-полемические статьи, выступления<sup>1</sup>.

Видное место в печати и художественной литературе (от очерков до романов) заняло при этом поражение Второй венгерской армии на Дону и Украине в январе 1943 г. Одним из впечатляющих напоминаний о нем стал основанный на кинодокументах и устных рассказах очевидцев телефильм Шандора Шары, приуроченный к сорокалетию этого события, для народа поистине трагического. В самом деле, погибла почти половина из тех двухсот тысяч человек, которых хортистские правители, уступив настояниям Гитлера, отправили летом 1942 г. на советско-германский фронт. Военно-стратегическая бессмысленность и прямая политическая преступность, исторические и нравственно-этические уроки этого бесславного поражения и волнуют в последние годы венгерское общество.

Откуда же столь явный прилив интереса, это новое эхо прошлого? Возвращение к военным событиям в определенной мере объясняется, конечно, их тридцати-, а теперь сорокалетием. Но «юбилей» всегда — лишь отзвук, опосредствованная прошлым проекция сегодняшних поисков, забот и тревог. И первейшая такая тревога, разумеется, всеобщая, мировая угроза новой войны, которую во что бы то ни стало надо предотвратить, ибо она ставит на край гибели саму цивилизацию.

Прямо и сложно-опосредствованно понятая противоположность войны и гуманизма, ложно или граждански-ответственно толкуемого долга возникает в связи с этой всемирной угрозой и в современном венгерском общественном сознании, в литературе. Возникает тем обостренней, что на это есть «свои», национальные причины. Венгрия участвовала во второй мировой войне на стороне держав оси. И это для мыслящего венгерского читателя до сих пор, как незаживающая рана, «неустраимая травма», по выражению известного прозаика Т. Череша, не раз писавшего и пишущего о войне<sup>2</sup>.

Прибавляется и то, что венгерская печать и литература теперь касаются — могут коснуться — этой больной и горячей темы несколько иначе, нежели тридцать, тридцать пять лет назад. Историческая перспектива позволяет глубже и беспощадней вскрывать истоки преступного участия

в войне и вместе с тем — бережней относиться к невольным участникам и злополучным пособникам преступления. Вспомним «Сашку» В. Кондратьева: в первое десятилетие после войны едва ли мыслимо было подобное отношение героя к немецкому пленному, вообще именно такая сюжетная ситуация.

Сразу после войны общественное сознание Венгрии быстрее и увлеченней обратилось как бы «вперед», в будущее. Ум и чувства раньше всего заняло построение нового общества, многообещающе свободного и светлого в отличие от прежнего, столь гнетущего и темного. И войну после первых полудневниковых книг, наблюдений и раздумий очевидцев (таков роман-эссе Й. Дарваша «Город на трясине», 1945, автор которого уже со всей пытливой страстью докапывался до причин «верности» гитлеровскому фашизму до самого конца, относительной «пассивности в борьбе за освобождение»<sup>3</sup>; таковы написанный в более бытовом ключе «Дневник в подвале» Л. Надя, 1945, и обличительные рассказы И. Эркеня, 1948) — войну предпочитали обходить молчанием. Кто из чувств национальных (если не националистических): вспоминать о разгроме казалось унижительным; кто — из демократических, социалистических, тут уже одиозной и постыдной представлялась «союзническая» верность фашизму. И участие в войне против страны социализма — при том, что хортизм с самого начала осуждался решительно и бесповоротно, — довольно долго оставалось в Венгрии «полузакрытым» материалом. «...Историография, само общественное мнение слишком уж, пожалуй, старались предать забвению участь Второй венгерской армии, которая сражалась не на той стороне, — замечает, в частности, один из видных венгерских историков (Д. Ранки). — А позабыть можно было бы, лишь взглянув на свершившееся в упор, увидев его во всей трагедийности и всей исторической правде»<sup>4</sup>. На «военной теме» как бы лежало клеймо: «Венгрия — последний сателлит гитлеровской Германии» (действительный, но далеко не однозначный, а очень сложный и драматичный исторический факт).

Вот эту драматическую неоднозначность и начинают в последние десятилетия на новом, исторически более зрелом этапе раскрывать и придиристо выяснять венгерская литература, венгерское социалистическое общество. Выяснять, рассчитываясь с прошлым без фальшивой жалости, извлекая на свет божий весь его позор, не поступаясь и народным несогласием с несправедливостью. Художественный рост венгерской прозы о войне прямо обусловлен, таким образом, общим гражданственным возмужанием национального сознания, современным уровнем венгерской литературы.

Общее поступательное движение венгерской прозы о второй мировой войне в качественном (и попутно количественном) отношении изобразится поэтому не плавно, а в последние полтора десятилетия довольно резко подымающейся кривой.

\* \* \*

Это не значит, что венгерская литература и раньше не пыталась показать войну, ее тыловые, фронтовые будни и весь социально-политический декорум. Нельзя, например, не назвать повесть известного еще в 30-е

годы прозаика Йожи-Ене Тершанского «Приключения тележки» (1949), или трилогию Бели Иллеша о славном пути Красной Армии от Москвы до Будапешта, армии, несущей венграм новую правду и гуманную социальную справедливость («Пою оружие и богатырей», 1949; «Вигсин-хазская битва», 1950; «Обретение родины», 1954), или же, наконец, социально-психологический роман Ференца Каринти об осажденной столице «Будапештская весна» (1953).

Произведениям этим был, однако, присущ особый и общий, несмотря на очевидные жанрово-стилевые различия, повествовательный оттенок. Это при всей серьезности темы спокойная, даже беспечальная, порой словно фольклорно-сказочная (Иллеш), а то почти фельетонная «облегченность» сюжета и интонации. И справедливости ради надо сказать, что в свое время в подобном «легком» чтении была определенная нужда. Оно позволяло словно бы свободно вздохнуть после пережитой войны, нилашистского<sup>5</sup> террора и осады; помогало, может быть, посмотреть в будущее (а отчасти на прошлое) более уверенным, неомраченным взглядом. В шутилом или насмешливо-шаржированном, иногда почти бурлескно-фарсовом, свете рисовавшую столичный быт в дни недавнего быстрого господства нилашистов повесть Й.-Е. Тершанского никак нельзя отделить от общей атмосферы первых послевоенных лет — атмосферы душевного подъема, радостного облегчения — избавления от долгого и тягостного кошмара войны и реакции.

Или исполненная романтической «буслаевской» удали батальность Б. Иллеша. «Чуть не двухметроворостый русский богатырь, нацепив красную ленточку на шапку, встал меж двух противотанковых пушек и жестами принялся направлять огонь. Был он похож на мачту с реюющим на ней красным флагом. Более явную цель трудно себе и представить. Нет сомнения: первая же немецкая пуля угодит ему в голову или прямо в сердце. Час с четвертью длилось сражение. Семь немецких танков вспыхнули, как свечки, три советских орудия были подбиты, семнадцать советских артиллеристов пали смертью храбрых. Но рослый, как мачта, Игнатьев час с четвертью стоял меж раскалившимися от стрельбы пушками и мановением руки управлял огнем. Он не получил даже царапины».

Подобно этому, легко и просто «перековываются» воюющие не по своей воле, а по принуждению венгерские солдаты, попадая в плен, где их принимают, как родных: кормят, поят, просвещают и утешают. От этой искренней заботы бедный обманутый солдат принимается даже плакать. «Понял, значит... Надеюсь, из него еще получится настоящий человек», — замечает все тот же Игнатьев и дает ему закурить. Почему бы и нет? Он ведь даже по виду — вылитый украинский крестьянин. И если бы не этот «строй, фашистский строй»... «Нашу великую боль только мадьяр способен понять!» — пожаловавшись сокрушенно на немцев, заявляет пленный венгерский офицер. «И лишь советский человек способен ее излечить!» — возражая и ободряя одновременно, подхватывает переводчик.

Ясно видно: это написано добрым человеком. И трилогия Бели Иллеша в этом смысле, конечно же, глубоко гуманна. Но все же для подлинного расчета с прошлым одного лишь нерушимо доброжелательного отно-



Аладар Фаркаш.  
Фашизм

шения было недостаточно. По-настоящему целительные, заживляющие раны моральные уроки могло дать только трезвое и мужественное познание самого этого прошлого. Потребность в этом особенно повысилась в связи с событиями 1956 г.—событиями, которые по идеологически своеобразной предстории (сплетение взаимно возбуждавших и питавших друг друга «розового» и темного, негативистского упрощительства) были отчасти плодом именно «недоговоренности»: нечетких представлений о прошлом. В цепи сходных кризисных явлений в социалистических странах они впервые столь резко показали, как хаотически и пагубно может помутиться общественное сознание из-за нарушения исторической памяти.

Под острым впечатлением 1956 г. венгерская литература принялась вновь восстанавливать связь времен: возвращать и прояснять утраченную или затуманенную историческую память. Сошлемся на роман Йозефа Дарваша «Пьяный дождь» (1963) с его характерной повествовательной двуплановостью. На день «сегодняшний» непрерывно наслаивается день «вчерашний» (события еще 1944–1945 гг.). Сознание автора и

героев, живущих, действующих в настоящем, напряженно работает, воскрешая и прошлое, подспудно выявляя сложное-протяженное единство бытия. Текущую повседневность неотступно сопровождают воспоминания-размышления о том, почему же оказалось в Венгрии относительно слабым антивоенное, антифашистское Сопротивление; чем исподволь определилась такая общественная равнодействующая, которая привела к новым трагическим событиям<sup>6</sup>.

Взросло в этом смысловом ряду и значение «военной» прозы. 60-е годы — это ее новый и существенно иной по идейно-эстетической природе художественный пик. Из «детского» возраста — от непосредственных впечатлений (Лайош Надь), наивной подчас прямолинейности (Каринти или Бела Иллеш) — проза о войне как бы переходит во «взрослый», которому ведомы и сомнения, нравственные мучения; свойственны смелость ищущей мысли, умение взглянуть правде в глаза. Достаточно вспомнить Иштвана Эркеня, который в своих произведениях, тематически и проблемно сопрягаемых с войной, прежде всего в повести и пьесе «Семейство Тотов» (1966), бичует трусливо-раболопный самообман, склонность к эгоистически-фанфаронскому самоусыплению<sup>7</sup>. «Военные» повести и романы 60-х, а затем 70-х годов поистине составляют в этом отношении единое целое со всей венгерской литературой, где тогда же возникает смятенная и вместе мужественно-стойкая лирика Ференца Юхаса, Ласло Надя; исповедально-аналитическая проза, которая вдумывается в сложнейшие коллизии минувшего — от «старомодных» нравственно-бытовых (у Магды Сабо) до злободневных национально-политических («Пажи Беатриче» Дюлы Йеша).

«Маленькие люди» Эркеня — словно бы даже и не люди. Это совершенно изуродованные мифом о непрерываемости власти и собственным убогим подбострастием существа, ходячие карикатуры на одурманенных националистическим чванством и одновременно им же запуганных обывателей. Изображены они не изнутри, средствами не «прощающего», но понимающего людей реалистического психологизма, а «извне», деформирующе-гротескно, беспощадно-сатирически. Но теперешняя Венгрия за книгой и в театре от души смеялась над бывлой Венгрией «Тотов» и помыкавших ими маньяков-солдафонов. И это стоило уже очень многого. Ибо ведь не что иное, как «взрослость» нации измеряется тем, в состоянии ли она посмеяться над некогда казавшимся достойным разве слез»<sup>8</sup>.

Не лстыть себе и не жалеть себя, носясь с собственными болячками, боясь к ним прикоснуться, а смело вскрывать язвы, нарывы хортистской поры для собственного и общего излечения и облегчения — вот писательское кредо Эркеня, которое могло творчески проявиться в обстановке достаточно высокой гражданской зрелости 60-х годов, широкого выяснения ответственности за минувшее и будущее. Широка эта, кроме осмеяния уродливого, солдафонско-националистического «антивоспитания», уже предполагала, однако, его психологический анализ, а заодно выявление не поддающихся насилию, воспитанных иначе, здоровых душевных качеств. И здесь, кроме Эркеня, надо обратиться еще к повестям Ференца Шанты («Пятая печать», 1963) и Тибора Череша («Холодные дни», 1966).



В центре внимания всех троих — труднейшее испытание характера: войной, хотя не в прямом, фронтовом «варианте», однако и в не менее жестоком (давление всего повседневного иерархического уклада, военно-государственного принуждения на обывательское сознание у Эркения; нилашистский террор, доносительство и пытки у Шанты; нарушающий, попирающий высшие этические, гуманные нормы военный приказ у Череша). Все это, как сказано, труднейшее нравственное испытание, но повернутое разными сторонами и приводящее к разному результату. Эркением сардонически осмеян взаимосвязанный феномен: гротескный симбиоз приспособленчества и самодурства, соглашательства и маниакального тиранства. Шанту занимает феномен (или парадокс) не всегда заметного или даже вынужденно скрываемого внутреннего величия: победы человеческого духа над видимостью, внешностью, обманчивой повседневностью. Занимает еще и развиваемая одним персонажем — доморощенным нилашистским теоретиком палачества — философия жестокости: жертву-де мало уничтожить; для полного торжества надо прежде ее сломить, лишив чести и достоинства.

И наконец Череш избирает чуть не самую сложную для художественного вчувствования и воспроизведения ситуацию: если не «перековку», то прозрение, пробуждение ждущих приговора венгерских военных преступников от привычно бездумной душевной спячки, пусть в самой начальной его стадии — первые, но страшные для них проблески самосознания, однако отрадные для нас, удовлетворяющие наше нравственное чувство, потребность в справедливости и не закрывающие наглухо также возможность перевоспитания, хотя это, впрочем, лишь перспектива, уходящая за рамки повести<sup>9</sup>.

Эркеневи Тоты не способны принять самостоятельное, граждански-ответственное решение. Герои Шанты, несмотря на все будничные слабости, грешки, даже сделки с совестью, скрывающие подчас их существо, оказываются в конечном счете в критическую минуту способны на смелое и самоотверженное, нешкурническое, неэгоистическое решение. За этим стояла не только разница художественного зрения (сатирический гротеск — психологический анализ), но, быть может, отчасти и некая перемена в общественно-эстетической мысли, в отношении к «маленькому человеку». Он становился интересен не только в статике, но и в динамике; не только как объект, но и как субъект истории; не просто как пассивная жертва или орудие чужой (злой) воли, но и как суверенная личность, герой, который может ей противопоставить волю собственную, нравственную, добрую.

«Пятая печать» — разговор именно об этом: о будничных обстоятельствах, к которым приходится каждодневно принаравливаться, чтобы прожить, и о внутренних способностях, подспудных ресурсах, которые позволяют человеку обыкновенному подняться в решающий момент выше будней и стать необыкновенным, незаурядным, поступиться собой во имя человечества. Вся повесть — как бы столкновение, вернее, сопоставление вновь и вновь обсуждаемых мнений о том, как сохранить порядочность в мире непорядочности. Много недосказанного, мучительно затруднительного всплывает вокруг этой дилеммы или задачи бытия. Но уклониться, обойти ее не дано и не удастся никому. Один, поддавшись своим оби-

дам, прицепившись к слову, спешит, правда, донести (хотя и под прикрытием пышных альтруистических оправданий). Но четверо остальных действующих лиц (теперь уже в полной мере действующих) все по-своему выдерживают испытание или искушение<sup>10</sup>.

И вот «тут-то (воспользуемся отзывом советского рецензента о «Пятой печати») сквозь страх и боль, преодолевая даже инстинкт самосохранения, подымается в этих измученных людях Человек. Что-то в их душе, не дающее поднять руку на умирающего. Лишь один часовщик, мобилизовав всю силу воли, подходит, чтобы дать жертве пощечину. Предательство? Низость? Нет, подлинный героизм. Часовщик прячет дома детей, чьи родители отправлены в фашистские концлагеря. Ему нужно во что бы то ни стало выйти на свободу, иначе беззащитные дети погибнут. Трое его друзей, так сказать, «просто» герои; он — герой вдвойне, ибо жертвует ради других своим добрым именем»<sup>11</sup>.

Автор предисловия к книге «Избранное» Шанты на русском языке (К. Шахова) сближает его повесть с «Седьмым крестом» А. Зегерс, с романом Г. Фаллады «Каждый умирает в одиночку», опираясь на общую им всем проблему выбора. Рецензент со своей стороны напоминает еще о военных произведениях Ю. Бондарева и В. Быкова. И в самом деле, в основе, например, «Сотникова» лежит та же остродраматическая коллизия: предательство или смерть. Но естественно также вспомнить и ту возникавшую в войну, отозвавшуюся в кино и литературе ситуацию, когда герой (разведчик, вообще конспиратор) вынужден вести двойное существование. Одно свое «я», видимое всем, обрекает он на позор и поношение, другое же, тайное, открывает только суду совести, вверяя вечности. Часовщик Дюрица у Шанты оказывается именно в таком положении: должен принять надрывающую его сердце моральную пытку.

Приходится это подчеркнуть, чтобы инерция века более «мирного» (хотя уже и названного Блоком «железным») не склоняла заподозрить Шанту в некоей намеренной «закрученности». Нет, писатель отнюдь не «бьет на эффект», как выражаются в подобных случаях, не выдумывает, только чтобы подергать нервы. Сама жизнь, военно-диктаторская действительность в своих «выдумках» достаточно изощрена. Впечатление известной «закрученности» от повести, однако, остается, но она в ином. В том, что нилашисты (даже главный между ними) сами пускаются изощряться, «выдумывать», философствовать в самом прямом смысле слова. Идея эта очень уж искусственная, головная. Подоплека коллизии оказалась слишком «заидеологизированной» автором. Это не ускользнуло от внимания такого посвященного в законы художественной достоверности читателя повести, как С. Залыгин<sup>12</sup>.

Лучшее в «Пятой печати», ее положительное нравственное содержание этим, конечно, не скрадывается. Подобно тому как в повести Имре Добози о конце войны «Вторник, среда, четверг» (1967), пусть более бледной в силу самого ее бытовизма (и потому, что в ней слишком много говорят, «перелопачивая» историю и собственные сомнения), главное — в торжестве над нерешительностью, над привитыми представлениями (несколько венгерских солдат и офицеров переходят в конце концов на сторону нового, демократического венгерского правительства). Все же справедливое наблюдение Залыгина помогает провести некую восхо-

дящую линию скорее к «Холодным дням» Череша. Как он сам говорит в своих заметках: «Другое дело «Холодные дни» Тибора Череша — тут тоже жестокость, тоже трагедия, и ситуация такова, что люди имеют и возможность, и необходимость думать о совершенных ими злодеяниях — пятеро за эти злодеяния заключены в одну камеру, и вот выясняется, что все они принимали то или иное участие в убийстве родственников, жен и детей друг друга. Но в том-то и дело, что герои Череша избегают и боятся думать, сопоставлять факты. Мысли, догадки, сопоставления к ним все-таки приходят, но это и есть самое страшное для них, и всем своим существом они протестуют против всякой мысли и догадки»<sup>13</sup>.

Видится в этом тонко подмеченном различии нечто не просто случайное или только индивидуальное. Думается, есть тут опять-таки нечто симптоматическое с точки зрения присущего 60—70-м годам в Венгрии приближения литературы к жизненной правде. Не сразу и не всегда, но упорно преодолевается ею всякая умозрительность<sup>14</sup>, в том числе с «обратным» знаком (когда вместо упрощательства склоняются к усложненности, против абсолютизации выдвигают релятивизацию). В «Холодных днях» не найти уже следов усложненности. Сложность — да; но перед нами реальная, жестокая именно в своей жизненной подлинности психологическая сложность: неумолимое пробуждение мысли, нравственного чувства даже у самих исполнителей преступных приказов — об истреблении мирного сербского населения (на отданных Гитлером хортистской Венгрии территориях, которые после Трианонского мирного договора 1920 г. отошли к Югославии).

Стремлением сказать о войне «правду, всю правду и только правду» (пользуясь известными словами английской судебной присяги) как бы перед лицом истории, высшим ее судом, проникая в самые потайные глубины человеческой психики, а заодно освещая изломы политики, — этим стремлением «Холодные дни» уже словно предвещают направленность художнических поисков конца 70-х — начала 80-х годов.

В венгерской прозе о войне новый этот уровень знаменуют книги того же Череша, отчасти Андраша Шимонфи. Но прежде нужно коснуться некоторых других, документально-публицистических подступов к нему.

\* \* \*

Социография<sup>15</sup> обыкновенно предшествовала в Венгрии художественным произведениям (роману) или во всяком случае развивалась вместе, в определенном взаимодополняющем единстве с ними. Она в значительной степени выросла благодаря более «легальной», подцензурной возможности именно таким, казалось бы, бесстрастно описательным образом сказать правду, т. е. вместо всякой лирики и «художеств» давая слово и простор самим фактам (тогда, между двумя войнами, о крестьянстве), которые, однако, сильнее и красноречивей любой субъективной критики, полемики воздействовали порой на общественное мнение.

Иначе говоря, и социографическая проза, конечно же, была полемикой: видом опровержения националистического мифа о крестьянстве как оплоте «исконных», извечных патриархально-верноподданнических добро-

детей, которые противопоставлялись «развращавшему» нацию социальному критицизму. Как объективная, в самой своей объективной сдержанности, «молчаливости» кричащая правда о жизни противостояла венгерская социографическая проза реакционной (националистской) романтической субъективности<sup>16</sup>.

И в 70–80-х годах произведения социографического характера о войне тоже имели совершенно определенную и в отличие от хортистских времен открытую и открытую, свободную публицистичную направленность. Такие вещи, как книга Иштвана Немешкюрти «Реквием по одной армии» (1972), «Венгерский апокалипсис» (1980) Шандора Чори, можно назвать социографическими эссе, фактографией с острым, взрывчатым зарядом напряженно ищущей, вызывающей к национальному самосознанию аналитической мысли. Непосредственно посвященные судьбе венгерской армии на Дону, обе они направлены против упрощенного отношения к минувшей войне и участию Венгрии в ней, в частности и в особенности против ложно понятого патриотического воинского долга.

Упрощенность эта была в послевоенные десятилетия, правда, двойной. Вначале (особенно в 1949–1953 гг.) вина хортистской верхушки, вообще «высших» кругов возлагалась как бы на всех (и сами эти круги, даже не очень высшие, представлялись единонастроенными). В темном свете предстала словно вся нация как зараженная официальной «национально-христианской» демагогией. Впоследствии, в том числе с притоком новых фактов политической истории войны, стало перевешивать другое. Верх и все с ними связанные под разными предложениями вольно или невольно оправдывались, а то и обелялись. Опять (мы говорим не о литературе, а об умонастроениях) стал поднимать голову еще послетрианонский националистический миф о всего лишь коварно обманутой, неумышленно ошибавшейся, невинно пострадавшей и несоразмерно наказанной Венгрии.

Борьбу с подобным двойным искажением истории повел, в сущности, уже Иштван Эркенй. Меткость, точность и силу его сатире в «Семействе Тотов» сообщает именно то, что сам он, автор, неизмеримо выше своих персонажей, знает о них все, владеет полной правдой, начисто срубает обе драконьи головы упомянутого «черно-белого» мифа. И только благодаря этому может он даже позволить себе жалость — некоторое сожаление, долю сочувствия — к своим столь замороженным, подставляющим и побивающим самих себя историческим пешкам. Единственно лишь беспощадно полное и трезвое знание вины позволяет определить истинную меру ответственности. Вот не только литературная или литературно-критическая «мораль» сатирической антиобывательской Эркеневой параболы (и его «черного юмора» вообще).

Эту гуманную оппозицию авторской правоты и отвергаемой неправоты Эркенй попытался объективировать в обеих ипостасях, работая — совместно с Немешкюрти — над сценическим воплощением его книги (пьесой «Допрос мертвецов», 1972). Книга Немешкюрти давала щедрые возможности вывести и «не совсем виноватых», вообще показать реальное переплетение правоты и неправоты. Против чего теперь выступал

Эркень, какой приговор выносил людям и событиям, дают представление его письма режиссеру постановки Золтану Варкони.

«О чем говорится в пьесе? О том, что тридцать лет назад разыгралась величайшая трагедия нашей истории: «воронежское бедствие», о котором ныне живущее поколение либо ничего не знает, либо, зная, неправильно его истолковывает. По общему мнению, Вторая армия была насквозь фашистским, садистским, агрессорским полчищем, которое заслужило свою судьбу. Или же, напротив: малый народ, зажатый меж двух больших, который, не видя выхода, вынужден пожертвовать сотнею тысяч своих сыновей...

Задача — вместо обоих этих ложных утверждений сказать правду. Поэтому-то постоянно, и всегда в определенной ситуации, проводится различие между преступниками и невиновными... И поэтому я все время, даже в безысходных положениях, подчеркиваю возможность выбора, выбора вплоть до последней минуты, внушая, что этика эта донныне действительна, т. е. желая, чтобы она была услышана и сегодня. Твоими собственными словами: нация вершит здесь суд над одним из трагических эпизодов своего прошлого. Тем самым ты уже определил главную тональность спектакля, который строится на объективном изложении фактов, однако информативность подогревается страстью высказать все»<sup>17</sup>.

В чем был пафос книги, вдохновившей Эркень, который разве лишь на правах соавтора пьесы несколько усовершенствовал ее, перенося фактологию и «тональность» на сцену, воспроизведя драматическое жизненное содержание драматургически? (Немешкюрти привлек ведь множество самых доподлинных военно-архивных, человеческих документов, дотоле подчас неизвестных.) Владеющая Немешкюрти (и захватившая Эркень) «страсть» — это прежде всего решительное ниспровержение националистической лжи и всего строившегося на ней «государственного» недомыслия и своекорыстия. Имевшее глубокие, достигающие вплоть до соглашения 1867 г. с Австрией корни, оно и довело хортистские власти до угодничества перед Гитлером и решения пожертвовать своим народом (на первых порах двухсоттысячной армией) — ради чего? Ради химерических территориальных и политических выгод, которые, осуществившись даже они, остались бы выгодой только для верхушки.

Жертвы же оказались такими, каких еще не знала национальная история, — почти две трети этой армии, кстати плохо снаряженной, будто заведомо обрекаемой на гибель. На такую сверххрабскую готовность даже хортистскую верхушку и командование могла толкнуть лишь слепая вера в гитлеровскую победу. Но вера обманула. Неизвестно, чего больше было в этой вере и этой готовности: глупости (не личной, а преимущественно исторической, реакционной) или преступного умысла.

Было, вероятно, то и другое, и первым второе чуть ли не перекрывалось. Даже гитлеровцы не умолчали о катастрофе под Сталинградом. Официальные хортистские власти в своем тупо антипародном самомнении и по безмерно угодливой трусости скрыли свой военный разгром от гласности, наложив на известия и слухи о нем мелочно-жандармский запрет. «Даже поражения терпеть дозволялось только немцам», — замечает по этому поводу в своей книге Немешкюрти, продолжая: «Печать и господствующие классы намертво замолчали в 1943 г. это поражение,

ибо оно было неизбежно, и государственные деятели сами это знали. Цинично отправили двести тысяч человек на верную смерть; а кто все-таки остался в живых несли ведь домой опаснейшую в их глазах пропаганду: ненависть к немцам, понимание советских людей и зреющую уверенность, что их сознательно погнали на гибель...

Но полтораста тысяч покойников не были оплаканы и после войны. Наверно, потому, что поражение хортизма в войне было заслуженным... Откуда было знать общественному мнению народной Венгрии, что в январе 1943 г. погибали и те, кто в глазах Венгрии контрреволюционной был ненадежным! Откуда было догадаться, что эта армия взрастила первые начала и венгерского национального Сопротивления! Подготовила предпосылки национальной свободы, словами Дюлы Каллаи<sup>18</sup>.

В этом авторском предупреждении к книге уже заданы, собственно, ее гуманная цель и перспектива. Это обвинение, причем многомерное (что важно было для подлинного излечения исторической амнезии): не только — и в первую голову — хортизма, но также недооценки нарождавшегося тогда несогласия с войной. И одновременно оправдание — не «всепрощающее», а освещающее трагедию, уберегающее от отчаяния, поддерживающее нужные для жизни, для будущего силы.

Под этим общим знаком исторической поучительности бедствия раскрывались в книге пагубная тупость и безответственность командующего армией Густава Яни, который думал лишь о собственном престиже и после прорыва Красной Армии на Дону стал затыкать «дыры» безоружным пополнением, чтобы не победами, так потерями выслужиться, сохранить «лицо», и в конце концов не сумел придумать ничего лучшего, как умыть руки, постыдно переложив бесчестие свое и всей хортистской верхушки на подчиненных (печально знаменитый приказ от 24 января 1943 г.: «Вторая венгерская армия потеряла свою честь»).

Выставлены были на общее обозрение также бездарность и бессмысленная жестокость разных хортистских «витязей»<sup>19</sup> и чиновных дворянских сынков, которые за всю жизнь и службу не научились самостоятельно мыслить и оценивать боевую обстановку, привыкнув только понукать, и даже в окружении с тупой механической исполнительностью гнали своих обмороженных, почти не вооруженных солдат на убой. И еще при удобном случае доносили на них по инстанции: не хотят повиноваться, пассивны и не любят немцев, «что, несомненно, весьма вредно может повлиять в дальнейшем на мадьяро-германское сотрудничество».

Итак, зачем было воскрешать эти бесславные события, обнажая болезненные для национального самолюбия раны? Конечно, не затем, чтобы их разбередить, а чтобы заживить, не щадя рьяного службизма и издавна насаждавшейся слеси, исцелить национальное сознание. Предпринять неприятную хирургическую операцию для восстановления «нерва» времен, возвращения исторической памяти, ибо утрата ее, историческая беспамятность — зло страшное, которое родит разнообразнейшее другое, благоприятствуя равнодушию, понижая уровень нравственной требовательности. Поэтому столь неуклонно и непреклонно разделяет, разграничивает все время автор невинных и виновных, тех, кто к собственному народу относился враждебней, чем к гитлеровцам. Поэтому так сопере-

живает невинным, поистине их оплакивая. Ведь сколько могло быть среди них будущих строителей новой Венгрии! И было: в дальних и ближних тылах Второй армии гибли тысячи отправленных из страны «на фронт» и в рабочие батальоны политических штрафников... Момент душевного сопереживания, помогающего живо воскрешать события, составляет немалую долю впечатляющей силы книги Немешкюрти.

О зле забывчивости — подчас еще непримиримей, ожесточенней — гласило и эссе Шандора Чори. Раскрыть все глубины безответственности во имя окончательной ликвидации «исторической безграмотности» — вот к чему призывал он в своем «Венгерском апокалипсисе». Ибо, как со всей резкостью утверждал Чори, «неосведомленность на определенной ступени граничит со слабоумием». И многие прислушались к его голосу уже потому, что Чори — известный поэт. Однако подкупает также еще более явственная именно у него, поэта, эмоциональная прямота; увлекает напряженное лирическое переживание войны, пусть даже оно и сообщает иногда изложению почти «апокалиптическую» потрясенность, словно бы «сюрреалистически» размытый, сновидческий оттенок.

«Один очевидец рассказывал, что на этой похожей на белый ад снежной равнине, в этой цепенящей холодной, усеянной обломками и трупами пустыне они увидели вдруг двугорбого верблюда: стоит, пошатываясь. Горячий бред? Или явь?»<sup>20</sup> Другой воскресил «картину еще страшнее. Отдельными группами бредут они, проваливаясь в снег... Полузанесенные остовы сгоревших саней, автомашин, исковерканные пушки, обмерзший брезент, лошадиные трупы. И вырастает из мглы, как видение, иссохший, отоцальный конский одер, а на нем — прикинутый, прижавшийся к хребту венгерский пехотинец. Подходят ближе... тоже замерз».

Это, конечно, может — и должно! — потрясать. И Чори едва ли заслуживает поэтому упрека в каком-либо «самоумучительстве»<sup>21</sup>. Потрясая, он предостерегает. И пробуждает, рассеивая иллюзии о войне тех, кто представляет ее себе по парадно-искаженным пересказам, доводя до сознания незнающих и несведущих, какое это в полном смысле смертное бедствие, уничтожение и самоуничтожение, подрывающее само бытие как таковое, его первоосновы. Вот почему (как написал другой рецензент) «нужно опять и опять возвращаться к ужасному, до сих пор будоражащему память венгерскому апокалипсису, какой бы деликатной и лишавшей покоя эта тема ни была»<sup>22</sup>.

Чори экспрессивен; Немешкюрти, тоже не чуждый эмоций, одновременно и строго, трезво логичен. Последовательно проводится им идея разумного выбора, другой, целительной возможности, которая сохраняется до последней минуты, — идея, расположившая к себе Эркеня и точно им сформулированная. Сочувственно — но и без всякой лести, сентиментальной «уступки» старой дворянской морали — описывается у Немешкюрти, например, поведение генерала Штома, который в безвыходном положении (и в ответ на презрительно-высокомерное требование немецкого генерала Зиберта продолжать сопротивление) принял единственно здравое решение: распустил свой корпус и сдался со штабом в плен.

«Впервые за вторую мировую войну нашелся венгерский генерал, который открыто встал против генерала немецкого», — одобрительно отмечает Иштван Немешкюрти. Ибо это как раз и был разумный (в том чис-

ле исторически, в смысле сопротивления вековому австро-германскому давлению) выбор и выход, отвечавший также стихийному недовольству солдат войной, антинемецким, антигитлеровским настроениям (которые иногда открыто проявлялись — сохранились приводимые и автором свидетельства). Возникало и выражалось это недовольство не благодаря какой-нибудь пропаганде, как мнили недалекие хортистские черберы, а прежде всего в ответ на нескрываемое пренебрежение белокурой «высшей» расы с черными крестами на груди. Уж если с генералом (и графом) Штомом Зиберт «позволял себе обращаться, как иные обращаются с военнопленными» (по воспоминаниям очевидца), чего было ожидать по отношению к венгерским солдатам? Гитлеровцы сталкивали их во время отступления с машинами прикладами, грозя оружием, выгоняли из хат. Будто не хватало мадьярам собственных офицеров, которые не только сами стрелялись (было и такое), но и их хладнокровно расстреливали.

Недовольство зрело, скорее, подсознательно и полусознательно. Вызывалось не столько социальными, сколько национальными (или вообще какими-либо частными, «домашними») трениями, обидами. Вот почему, собственно, книга Немешкюрти и названа «Реквием»: не по упущенным возможностям какой-нибудь военной победы<sup>23</sup>, а по неосуществленным возможностям противодействия ей. По возможностям победы над предрассудками, над государственным и прочим принуждением, — возможностями, которые из-за палочной дисциплины, неясности положения и разобщенности были часто почти и невозможны (особенно еще тогда, вначале, на Дону), но субъективно остались необходимым моральным императивом, единственно достойным и спасительным. И которые реально, объективно все же так или иначе представлялись, открывались на самых разных уровнях<sup>24</sup>. Каждая такая возможность, каждый, даже малый, случай, попытка воспользоваться ею, от сдачи Штома до какой-нибудь офицерской дневниковой заметки или солдатской догадки, прощательной реплики, — светлый блик у Немешкюрти, доля того катарсиса национальной трагедии, которым позже стало более сознательное сопротивление фашизму и освобождение страны.

«Реквием по одной армии» И. Немешкюрти помогал спясть дурную антиномию «очернения — обеления», показывая участь Второй венгерской армии с наглядной конкретностью. Этим объясняется резонанс, вызванный книгой, даже «шум», если иметь в виду «еще живучие обывательско-националистические пересуды. Она положила начало художественно-историческому воспроизведению войны в ее действительной сложности, не сводимой к мнимой «трусости», некоей неполноценности венгерских солдат и офицеров. Легенде, из которой потом кружным путем возникали укоры, даже самообвинения в пассивности, в слабостях борьбы и с хортизмом. А на деле было — пусть в зачатке, зародыше — нежелание жить и воевать под рукой гитлеровцев и своих оголтелых отечественных реакционеров. И подтекст книги поэтому — очень личное, полемичное, но убежденное несогласие с пресловутым постулатом Гегеля: «каждый народ имеет такое правительство, какого он заслуживает...».



В том же ключе, в духе несогласия с гегелевским утверждением (которое и прямо вспоминается, воспроизводится автором), написан и роман Тибора Череша о венгерской армии во вторую мировую войну «Непристойные фигуры» (1979). Он непосредственно подготовлен венгерской литературой об этой войне, особенно книгой Немешкюрти, от которой писатель, без сомнения, во многих случаях отправляется не меньше, чем от собственных «Холодных дней».

Роман Череша — тоже по-своему реквием. Еще шире развернуто в нем обвинение господствующих классов, которое поистине ошеломляет. Преступная слабость и бездумность подавляющего большинства генералитета и офицерства, озабоченного разве что развлечениями, удобствами, мыслями о багаже, отпуске, отличиях и карьере; их «легкая» даже во фронтовой полосе жизнь<sup>25</sup> — все это настраивает поневоле горестно, трагично. Ибо ведь обратная сторона этого — безрадостная обреченность, даже среди солдат, не видящих в войне никакого смысла, но и не очень пока знающих, как быть, что делать.

Окопы ждут неизбежного наступления «русских» с приходом зимы, едва встанет Дон. Но сверху ровно ничего предупредительного не принимается. А снизу — внутренняя неподготовленность к решению, неповиновению. Легко ли примериться к какой-то совсем иной, да и неподомой идеологии, чтобы сложить или тем паче повернуть оружие? Посмотреть — при всей антипатии к немцам — на исконного (с 1849 г.), расписываемого всеми темными красками «врага» глазами друга. Точно так же потом, к концу войны, будет пугать приход в страну советских войск, вместо которых хортистские правители (негласно популяризируя эту свою двурушническую склонность) предпочли бы увидеть англо-американские.

Вместе с тем в романе шире, проработанней перспектива, подготавливающая катарсис. И не потому, что напрямую взята какая-либо «перестройка», столь не простая для убедительной передачи (да и скомпрометированная схематической литературой): нелегальная подпольная деятельность (Ф. Каринти), полный разрыв со старым и т. п. Подробно исследован «срединный», но характерный для определенных общественных слоев, распространенный в Венгрии поведенческий тип; постепенный, избилующий остановками, даже возвращениями вспять, кремнистый путь к правде. Этико-психологическая нюансировка сделала роман Череша новой ступенью в изображении главной и сложнейшей общезначимой ситуации, предлагаемой войной — ситуации выбора.

Трудным этим путем, опираясь не на готовые правила, даже не на чью-то поддержку, а больше на собственные склонности и догадки, собственное остерегающее и направляющее нравственное чувство, идут у Череша генерал Штом, офицеры Тёмеши и Тормай. Первый имеет свой исторический прототип, хотя не тождествен ему. Тёмеши и Тормай — фигуры более собирательные, целиком вымышленные. Всех троих сталкивают иногда друг с другом служба, ее случайности. Но прочнее — уже в романном пространстве — связуют незримые нити морального долга, который вначале лежит для них ближе к кастовым дворянско-

офицерским, ко внушенным и общепринятым нормам, закону, этикету, уставу, а потом расходятся с ними.

Да, нелегко было перешагивать через ввевшиеся, глубоко вживленные с юности ложные понятия, в том числе о воинской чести; преступать присягу «его высокопревосходительству господину Правителю». Отделять в своей душе и сознании официальные суд и мнение, указание и приказ от истины, справедливости, веления совести. Расхатывать для себя и других всю систему привычек, взглядов, представлений, не одних лишь сугубо реакционных, расистско-фашистских (к ним сколько-нибудь культурные офицеры с самого начала относились с долей брезгливости). Нет, также и более традиционных либеральных, включая связанные с ними националистические и «западнические» иллюзии.

Недаром мысли автора и его героев не раз обращаются к неоднозначной фигуре венгерской политической истории графу Палу Телеки. Хортистский премьер, он весной 1941 г. пустил себе пулю в лоб, оказавшись в тисках неразрешимого для него противоречия. Не пропускать через венгерскую территорию гитлеровские войска для нападения на Югославию и оказаться тем самым на дороге у фашистской джаггернаутовой колесницы? Или уступить, т. е. совершить государственное предательство (Венгрию связывал с Югославией только что заключенный договор о дружбе), утратив вдобавок последние остатки британского благорасположения? В этой «игре», этом избавлении от иллюзий, идейном и нравственном самоопределении, которое перерастало в национально-политическое и социальное, в «антивойну», ставкой была не только собственная голова, но и судьбы целых стран, своего и соседних народов.

Герои Череша, однако, в эту «антивойну» так или иначе вступают и одерживают свои победы: Штом — совершив свой мужественный акт на Дону, да и в самом плену изъявив готовность, невзирая на обмороженные, ампутированные ноги, создать и возглавить мадьярский Легион для борьбы против гитлеровцев, наподобие других антифашистских военных формирований; Тёмеши, офицер генерального штаба, — начав еще до войны помогать жертвам фашизма (через одну из вверенных его попечению пограничных застав успевает он переправить много преследуемых немцев, евреев, словаков, а позже польских беженцев). Тёмеши вообще из них троих раньше всех прозрел и перешел к действиям, хотя часто наталкивается на неодолимые препятствия, вступая в трудные конфликты и с самим собой. И наконец старший лейтенант Тормай, самый «обыкновенный», меньше всего успевающий и достигающий, который блуждает почти в потемках, но честно старается спасти, что можно, в навязанной венгерскому народу заранее проигранной игре.

Тормай — типичный (и столь известный новой венгерской литературе) «негерой». Стать вполне героем у него не только не было возможностей — даже теми, что выпадали, он не мог или не всегда умел воспользоваться, лишь задним числом это осознавая и мучительно распутывая клубок своих упущений, опозданий, не доведенных до конца начинаний. Но благодаря этому роль его в романе и вырастает, становясь даже значительней, чем у остальных. Невозможность для него многих поступков и действий открывает другие большие возможности: романские, сюжетные, оценочные. Тормай оказывается перед судом своей памяти,

который символически преобразуется писателем в некий суд совести, суд истории вообще, чьим представителям, людям социалистической современности, доверяется обозреть и разрешить массу выдвинутых второй мировой войной, довоенным и послевоенным прошлым иной раз донныне жгучих проблем и вопросов.

И о Бенеше, и о Ракоши, и о Черчилле, и о Сталине, о боях на Дону и в Трансильвании, о соглашении 1867 и революции 1919 г., о Гегеле и Канте, о вине невиноватых и ответственности безответственных, обязанностях каждого и долге всех заходит речь на этом высоком суде... Не все на нем улаживается и разрешается, многое лишь взвешивается, затрагивается. Но главное — долг выбора и сознательного действия, который возлагают решающие исторические события на их участников, утверждается со всей непрекращаемой определенностью.

Венгерская критика отмечала, что новое произведение Череша не стало в полной мере «романом ответственности», оставшись больше романом личных судеб<sup>26</sup>. Можно все же достаточно резонно назвать его романом самоосвобождения, самовоспитания, помогающим «формировать национальное сознание» и наших дней<sup>27</sup>. Недаром в венгерской печати применительно к Тормаи промелькнуло еще другое определение: «драма доверия». «Бела Тормаи просит доверия, места, права на жизнь у нового общества»<sup>28</sup>. И писатель становится на его сторону, справедливо полагая, что можно внутренне не принимать Трианона — и вместе с тем не быть националистом, ирредентистом<sup>29</sup>, а искать национального спасения, возрождения на совершенно иных, демократических, интернационалистских путях.

Правда, пути эти в романе никем не пройдены до конца. В нем нет такого героя, который принял бы на себя всю полноту активно-деятельной ответственности. Все же и спотыкающиеся, опаздывающие «негерои» Тибора Череша принимаются добросовестно отыскивать исторический выход, начинают думать, заставляя задумываться, искать решение и читателя — и тем заслуживая доброго слова и уважения.

Череш и сам вместе со своими героями еще как бы только освобождается от иллюзий, рассчитывается с прошлым, и сам не во всем может дать себе исчерпывающий ответ и отчет. Со своей стороны пытаюсь защитить историческую честь и доброе имя мадьяр, он заодно несколько преувеличивает их воинскую стойкость, мужество. Это проскальзывало и у Немешкюрти; но что там оставалось намеком, тут подымается чуть не до уровня оправдательного вердикта.

С этой непоследовательностью сопряжена, быть может, некоторая незавершенность образов. При том, что в романе избран плодотворный способ художественного воспроизведения войны «изнутри», через души человеческие, проработанных характеров здесь нет. Перед нами скорее социально-психологические типы (вернее, один, «средианный» тип), жизненные судьбы, очерченные больше повествовательно, описательно или эскизно-публицистически. Кроме того, повествование (в частности, о самом Тормаи) часто соскальзывает во всяческую — политическую, батальную, авантюрно-бытовую, детективно-сыскную — сюжетность. «Сюжетен» в этом смысле, заинтересовывает не столько внутренним обликом, сколько ролью, также Тёмеши. Он, если не считать его долгих историко-

политических бесед с прогрессивно мыслящим словацким офицером (Петрачеком), остается ведь где-то на заднем плане как интригующая и зовущая своим примером, но почти полуполулегендарная фигура. Иначе говоря, и он до известной степени — условно материализуемая, собирательная жизненная, мировоззренческая возможность, а не типизируемая в своей единственности, четко индивидуальная художественная реальность.

Роман личных судеб — и «роман мнений». Венгерская литература, по-видимому, только движется к собственно психологическому роману о войне. Она еще не раз будет, очевидно, испытывать эту и другие возможности, осваивать войну как тему выбора в разных обобщающих повторах и жанрах. Так, молодой писатель Андраш Шимонфи (роман «Солдаты страны-парома», 1981) выступил с новой попыткой рассказать о военном прошлом документально-фактографически, и притом в доступно-популяризаторской форме. Его произведение — некий «мемуаризованный» документально-биографический, а по собственным его словам, «историко-документальный роман-коллаж». В повествовании, обнимающем множество событий (с 1938 по 1945 г.), первенствуют подчас, к сожалению, занимательность и столь часто сопутствующая ей облегченность, упрощенность<sup>30</sup>. Важно, однако, что литература, национальное сознание живут этой темой, которую венгерская проза решает, будь то «факт», мемуары, роман-спор или роман-коллаж, в общем и другим братским литературам социалистическом направлении.

\* \* \*

«Не иссякает литература о войне, которая теперь уже совершенно определенно стала литературой против войны... Понятия „убить человека“ и „убить человечество“ опасно сблизились», — замечает советский писатель А. Адамович, болеющий той же нравственно-художественной темой, утверждая ее общезначимое, общемировое значение<sup>31</sup>. И литературой социалистической Венгрии война осознается как страшнейшее и наиглавнейшее «преступление против человечности, которое не должно повториться», по словам другого белорусского автора (Алеся Жука)<sup>32</sup>.

Венгерская проза о второй мировой войне знает несколько «волн» (или этапов), сменявших друг друга после освобождения страны. Возникла она как литература художественная, однако с сильной долей бытописательности (Л. Надь), исторической эссеистики (Й. Дарваш) либо же романтической гиперболизации (Б. Иллеш, отчасти Ф. Каринти). К 60-м годам (повести Эркения, Шанты, Череша) относится новая, в полную меру художественная фаза в изображении войны, участия Венгрии в ней. Это изображение критическое, обвинительное (расцвет гротеска, сатиры на хортизм) и одновременно «положительное», морально-утверждающее (голос и суд сознающего национальную ответственность и социальный — социалистический — долг автора; оживающие или хотя бы начинающие просыпаться гражданское чувство, совесть и просто мысль персонажей).

Третий этап — дальнейшее изучение человека, венгерского солдата и офицера на войне по новым политическим, мемуарным, военно-историческим документам уже в последнее десятилетие в свете добытого и на-

комплексного литературой художественно-фактографического и художественно-психологического опыта (историко-публицистическая книга Иштвана Немешкюрти, эссе Шандора Чори, роман Тибора Череша). Со рвением, увлеченно погружаются писатели в море дотоле малоизвестных сведений. Преодолевается доля абстрактности, искусственности в построении психологических коллизий. Внимание обращается к характерной для страны, где сравнительно, например, с Югославией слабее было антифашистское Сопротивление, «срединной», обыденной психологии, к поискам выхода, возможного способа поведения в «безвыходности», вопреки легально-общественной невозможности. От разрушительного для личности и гибельного для страны, фальшиво понимаемого «долга» — верности присяге, реакционному командованию и государству, через постижение своей гражданской ответственности подвигаются герои венгерской литературы к истинно патриотической задаче и велению времени — справедливой, освободительной, социально-созидательной борьбе.

С большой силой заявляет о себе в 70—80-х годах в венгерской прозе о войне влечение к исчерпывающей (а потому, естественно, иногда жестокой) исторической правде. И тут подчас проступают также известные ее слабости, недостатки. Ведь «военная» проза не может стать вполне антивоенной по своему существу, не будучи одновременно и нераздельно антинационалистической, ограничившись «страдательной» стороной пережитой трагедии, не постигнув всецело, в национальном и международном преломлении, также стороны и перспективы историко-героической: противоборства хортизму, фашизму.

Конечно, 2-я венгерская армия попросту «опрометью бежала»<sup>33</sup> под натиском Советской Армии. Однако же не лишне со всей здравой проницательностью рассудить: от чего, собственно, убегали? Именно от навязываемого и отталкивающего военного преступления. Тем отчаянней, чем свирепей оно навязывалось, сильнее отталкивало и пугало. Убегали, таким образом, как бы и от трагедии, из трагедии, не желая становиться добычей смерти и позора, на которые гнали, толкали реакционные верхи. И в этом смысле уже словно преступая через смерть и позор, во всяком случае откровенно, однозначно не приемля их, отвергая.

Не стоило бы, значит, так спешить (Тибору Черешу в своем романе) противопоставлять пресловутой версии о «трусости» домысливаемую им и реальную, но слишком уж отвлекаемую от места и цели храбрость. Храбрость и стойкость (резонно напоминал Д. Ранки) «в бессмысленной войне ничем не лучше и не похвальней послушания, повиновения присяге, на которую ссылались в свое оправдание гитлеровские генералы и офицеры»<sup>34</sup>. Целесообразней бы, наверно, взглядеться в беглецов попристальней, как в «перебежчиков» из насильственного социального плена в стан будущей свободы. Принять это бегство как своего рода отказ воевать, т. е. как начало — единственно пока возможное, но реальное — начало доблести гражданской, которой стыдиться нечего, которой впору чуть не гордиться (насколько, конечно, уместно говорить о гордости при такой катастрофе, огромных напрасных потерях). Но если и не «гордиться» в прямом смысле, то извлечь из этого исторического зла верный, добрый урок, чтобы жертвы — вопреки всему! — оказались не напрасны, обратились на благо народа и пользу национальному самоуважению.

А это достижимо именно при подлинно глубоком ощущении истории, ее могучего поступательного хода. Чего, по мнению венгерской печати, отчасти недостает и упомянутому телефильму Шандора Шары, его потрясающей «Хронике». Хорошо бы охватить «воронежское бедствие» еще шире, во всех подробностях по эту и по ту сторону фронта (предъявляет тот же Д. Ранки свой счет режиссеру)<sup>35</sup>. Тем более что были ведь уже и на «этой» стороне другие настроения, раздавались другие голоса, предпринимались и прямые действия... Уже при отступлении с Дона — о чем не умалчивают и персонажи Шандора Шары — резко возросло сочувствие к ссыльным из рабочих батальонов, чья участь часто была хуже солдатской; обострилась и неприязнь к немцам и их хортистским прихвостням<sup>36</sup>. Русские женщины в опустошенных селах жалеют отступающих мадьяр, кормят даже, записывал в феврале 1943 г. в своем дневнике будущий поэт, а тогда солдат Лайош Коня, немцы же нагло третируют своих изурнанных, падающих с ног «союзников». «С этими (гитлеровцами. — О. Р.) нашлось бы еще сил и схватиться»<sup>37</sup>.

О генерале графе Марцелле Штоме говорилось и писалось. Но вот недавно выступает в печати безвестный, позабытый бывший старший лейтенант, вспоминая свое прозрение в советском плену — и обнародованное им в марте 1943 г. «Воззвание» к хортистской армии: «Никакой больше помощи Гитлеру, ни военной силой, ни продовольствием!.. Ни одного солдата, ни грамма муки, ни капли масла!.. Не позволим длить дольше войну, длить наши голод и мучения»<sup>38</sup>. А на родине отставной генерал Янош Киш разрабатывает еще перед салашистским путчем план выхода Венгрии из войны и соединения с югославскими партизанами или Советской Армией, позже завязывая нелегальные сношения с политической оппозицией, чтобы поднять будапештское рабочее население против немецких оккупантов<sup>39</sup>. После же вступления советских войск на венгерскую территорию формируется целая добровольческая часть (так называемая Первая добровольческая Темешварская дивизия), готовящаяся принять бой с гитлеровцами<sup>40</sup>.

Венгерская военная проза сходится с другими литературами социалистического содружества, где повышается уровень художественно-философского осмысления минувшей войны, в том числе вследствие более ясного понимания ее преступных, трагических для народа сторон, и где звучит вместе с тем разрешающая трагизм требовательная убежденность, что именно новое общество может и должно во всех исторических связях, движениях и перспективах оценить трудное прошлое, сумеет положить — и положит — конец войнам, спасет цивилизацию.

Здесь не все еще, вероятно, сказано венгерской литературой. Ей еще есть, что освоить, что преодолеть и увековечить. Однако именно к такому, полнозвучно гражданственному слову ведет вся уже наметившаяся в ней социалистически гуманная внутренняя логика.

- <sup>1</sup> Перечислить их здесь просто нет возможности. Отмечу лишь более важные за последние три-четыре года: A Parázna szobrokról. Beszélgetés Cseres Tiborral. — *Kritika*, 1980, 12. sz.; *Század Gy.* A gallok meg a tiszthelyettes. — *Élet és irodalom*, 1981. máj. 30; *Bokor P.* Az Ulassy-misszió. — *Kritika*, 1981, 10. sz.; *Rónay M. A.* Nosztalgia? — *Népszabadság*, 1982, jan. 16.; *Fehér E. P.* A háború kezdete — és vége. — *Kritika*, 1982, 4. sz.; *Molnár G.* Alhagyományok, féligazságok. *Népszabadság*, 1982, máj. 8.; *Juhász Gy.* «Üralkodó eszmék» a második világháborús Magyarországon. — *Új Irás*, 1982, 7. sz.; *Tarjan T.* A félig bevallott élet. — *Kritika*, 1982, 7. sz.; *Hatos G.* Teleki P. levelei. — *Kortárs*, 1982, 9. sz.; *Juhász Gy.* A második magyar hadsereg a Donnál. — *Népszabadság*, 1983, febr. 12.; *Kónya J.* Egy mártír katona emléke. — *Népszabadság*, 1983, márc. 24.; *Ránki Gy.* «Hol van a sok sírkereszt?» — *Látóhatár*, 1983, 3. sz.; *Gerencsér M.* Az önkéntes. — *Népszabadság*, 1983, apr. 1.; *Berecz J.* A Don-kanyar kronikájához. — *Népszabadság*, 1983, apr. 3.; *Kónya L.* Hej, búra termett idő... — *Kritika*, 1983, 4. sz.; *Gallyas F.* Katonai eskü. hazaszeretet, hadifogság. — *Valóság*, 1983, 6. sz.; *Pergőtűzben.* Beszélgetés Sára Sándorral. — *Látóhatár*, 1983, 6. sz.; *Sándor I.* Don-kanyar, Lilafüred, Szárszó. *Kortárs*, 1983, 8. sz.; *Szakály S.* A második világháborús magyar katonai felső vezetés összetétele. — *Valóság*, 1983, 8. sz.; *Nemeskürty I.* Tél, csend, hó, halál. — *Látóhatár*, 1983, 11. sz.; *Pach Zs. P.* Történelem és nemzetűdát. — *Népszabadság*, 1983, dec. 3. и др.

<sup>2</sup> См.: *Kritika*, 1980, 12. sz., 3.1.

- <sup>3</sup> По словам историка литературы Г. Толнан об этом первом в стране произведении о второй мировой войне. См.: *Új Tükör*, 1982.22. sz., 11.1. О венгерском Сопротивлении подробнее см. в моей статье в кн.: *Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945*. М., 1972.

<sup>4</sup> *Látóhatár*, 1983, 3. sz., 139.1.

- <sup>5</sup> Нилашисты — члены венгерской фашистской партии («скрещенных стрел»).

<sup>6</sup> Существует несомненная параллель между этим романом Дарваша и сегодняшним оживлением исторической публицистики. Ибо, кроме закономерного самодвижения литературно-публицистической темы («Город на тряси-

не» — «Пьяный дождь»), за интересом к ней стоит также некое подобие венгерских событий середины 50-х и польских начала 80-х годов. И то антинационалистическое противодействие, под знаком которого начинает мужать в 60—70-х годах венгерское патристическое сознание.

- <sup>7</sup> «Он неоднократно говорил, что импению в этой склонности к самооправданию, в жалости к себе — главный, по его мнению, недуг национального сознания. С горечью и беспощадностью утверждал, что венгерская аудитория... с трудом переносит откровенность, правду, высказываемую до конца. А этому-то он и посвятил жизнь. Ибо знал (выражая и в творчестве): лишь противоборствующее всякому приукрашиванию самопознание может стать также и путем национального самоспасения» (*Nagy P.* Beszélgetés egy régi barátal. — *Népszabadság*, 1982, márc. 6.).

<sup>8</sup> Там же.

- <sup>9</sup> Подробнее о содержании ее см. ниже, а также — в моей главе коллективного труда: Герой художественной прозы. М., 1974.

<sup>10</sup> В «обмен» на освобождение каждому арестованному предложено надавать по щелкам истерзанному, замученному до полусмерти коммунисту.

- <sup>11</sup> *Гусев Ю.* Предательство? Нет, подлинный героизм. — *Литературная газета*, 1982, 23 ноября.

<sup>12</sup> «А в застенках, при пытках ни в чем не повинных людей старший по званию нилашист пускается в пространые рассуждения, объясняя своим подчиненным, что такое жестокость, какой она должна быть, для чего должна быть. Но я не верю этим рассуждениям. Я вообще не верю, что жестокость мыслительна... Чтобы убить мысль в другом человеке, сначала надо убить ее в самом себе, и люди жестокие, палачи и каратели, бездумны, безмысленны... Очень-то нужны им были теории, логика и рассуждения, если приказ свыше уже действует, его требуется исполнить и больше — ничего!» (*Залыгин С.* От человека к человечеству: Заметки читателя венгерской прозы. *Литературная газета*, 1982, 2 июня).

<sup>13</sup> Там же.

- <sup>14</sup> Мы не вправе сказать здесь: «Философичность». Философичность, парабол-

- лизм, к которым тяготеет Ференц Шанта (ср. в особенности его повесть «Предатель», 1968), сами по себе совсем не внеположны жизненной правде. Решает везде главная нравственно-историческая идея.
- <sup>15</sup> Так называется в венгерской литературе документально-исследовательская разновидность литературы факта (возникшая еще в 30-х годах).
- <sup>16</sup> В таких конкретных обстоятельствах обыкновению и коренятся причины преобладания какого-либо жанра. Поэтому едва ли правомочно допущение, будто бы будущее литературы за социографией как высшим ее родом, рассматривающим не отдельного человека, а все «человечество» (нечто подобное проскальзывает в цитированной статье С. Залыгина. См.: Литературная газета, 1982, 9 июня). Думается, будущее ни за «субъективностью», ни за «объективностью» порознь; та и другая существуют в литературе сообща, многосторонне обогащая друг друга.
- <sup>17</sup> *Elet és irodalom*, 1982, апр. 2., 14. л.
- <sup>18</sup> Каллаи Дюла — видный деятель ВСРП и венгерского государства.
- <sup>19</sup> «Витязь» — почетное звание за отличие в первой мировой войне.
- <sup>20</sup> Автор настоящей главы может подтвердить: да, явь. С тем разве прибавлением (поправкой?), что сам он видел замерзающих итальянских мулов.
- <sup>21</sup> Как сказано в одной рецензии на сборник его эссе (см.: *Népszabadság*, 1982, maj. 29).
- <sup>22</sup> *Fehér E. P.* Nota bene. — *Elet és irodalom*, 1980, okt. 11.
- <sup>23</sup> Такое могло прийти в голову разве отпетому солдафону и напыщенному германскому милитаристу генералу Гофману, который в свое время окрестил войну (первую мировую) «войной упущенных возможностей» (назав так и свои воспоминания о ней).
- <sup>24</sup> Вплоть до высшего правительственного — соблюдения нейтралитета; наконец скорейшего выхода из войны.
- <sup>25</sup> Некоторые и до сих пор вспоминают о ней не без удовольствия. См.: *Boldizsár I. Don*. 1942—43. — *Kortárs*, 1982, 1. sz., 43., 46. л.; 2. sz., 169., 188. л.
- <sup>26</sup> См.: *Kritika*, 1980, 12. sz., 4. л.
- <sup>27</sup> Там же, с. 3.
- <sup>28</sup> *Kritika*, 1983, 2. sz., 35. л.
- <sup>29</sup> Ирредента — националистическое движение в межвоенной Венгрии за возврат утраченных территорий.
- <sup>30</sup> См.: *Фадеев С.* Андраш Шимонфи: Солдаты страны-парома. — Современная художественная литература за рубежом, 1982, № 3, с. 28—29.
- <sup>31</sup> См.: *Адамович А.* Что дает нам сегодня память о войне? — Дружба народов, 1982, № 5, с. 230.
- <sup>32</sup> Там же, с. 234.
- <sup>33</sup> *Nemes Gy.* Eltűntem. — *Népszabadság*, 1979, jan. 21.
- <sup>34</sup> См.: *Látóhatár*, 1983, 3. sz., 136. л.
- <sup>35</sup> Там же, с. 132, 140; см. также (сн. 1) статью Я. Береца (1983).
- <sup>36</sup> См.: *Látóhatár*, 1981, 7. sz., 107., 109., 111., 124. л.
- <sup>37</sup> *Kritika*, 1983, 4. sz., 4. л.
- <sup>38</sup> *Valóság*, 1983, 6. sz., 79. л.
- <sup>39</sup> Генерал был арестован в декабре 1944 г. казнен. См.: *Népszabadság*, 1983, márc. 24. Салаши Ференц — глава венгерской нацистской партии, захватил власть при поддержке гитлеровской армии в октябре 1944 г.
- <sup>40</sup> См.: *Népszabadság*, 1983, apr. 1.



# Мы не пыль на ветру

Литература ГДР о фашизме и войне

Н. С. ПАВЛОВА

**П**роизведения о войне и преодолённом прошлом занимают в литературе ГДР огромное место. Их создавали писатели-антифашисты, возвратившиеся из эмиграции на освобождённую родину — в Восточную Германию, на территории которой через несколько лет, в 1949 г., была создана Германская Демократическая Республика. После потребовавших времени нелегких размышлений о войне стали писать те, кто прошёл ее с оружием в рядах фашистского вермахта. Многие из этого поколения продолжают писать о войне до сих пор, но значительных успехов им удалось добиться уже в конце 50-х — начале 60-х годов. В 70-е годы к художественному анализу фашистского прошлого все чаще обращались и те, кто прожил при фашизме лишь свои детские и отроческие годы. Еще десятилетие спустя литература о войне пополнилась произведениями, авторы которых знают о ней лишь по рассказам и из учебников истории.

Взятые вместе произведения о войне составляют могучую ветвь литературы. Но дело, разумеется, не в количестве. И не в том только, что книги о войне и фашизме отличаются в ГДР ярким индивидуальным своеобразием. Нет, может быть, другой проблемы, разные подходы к которой столь ясно демонстрировали бы рост литературы, смену художественных концепций, не просто развивавших предшествовавший опыт, но и содержавших внутреннюю с ним полемику. Авторы новых книг находят новые измерения в изображении фашизма и войны, отделенных от них уже целыми десятилетиями. Но столь же заметно внутреннее единство этих произведений.

В ГДР литература должна была не только содействовать возрождению на развалинах фашистского прошлого гуманистических ценностей (такая задача блестяще решалась и в произведениях западногерманских писателей — Г. Бёлля, В. Кёппена, Г. Грасса, Г. В. Рихтера и многих других), она приняла на себя обязательство увидеть, а отчасти и воспитать в соотечественниках такую способность к изменению, которая превратила бы бывших граждан фашистского рейха в строителей социализма. Задача эта отличалась чрезвычайной сложностью не в одной лишь литературе, но и в самой действительности. Постигание прошлого и трагических уроков фашизма вот уже десятилетия воспринимается как необходимое условие для воспитания человека и строительства новой жизни. Именно поэтому литература о войне занимает в ГДР совершенно особое место.

\* \* \*

Опорой для литературы ГДР были традиции немецкой пролетарско-революционной культуры 20-х годов и творчество писателей-антифашис-

тов — А. Зегерс, И. Бехера, В. Бределя, Б. Брехта, Л. Ренна, Ф. Вольфа, Б. Узе, Л. Фюрнберга, Кубы и др. Для тех, кто писал о недавнем прошлом Германии, особенно важны были произведения, которые помогали постичь историческое развитие Германии от первой мировой войны до разгрома фашистского рейха (трилогия В. Бределя «Родные и знакомые», 1943—1953; «Патриоты» Бодо Узе, 1954; цикл романов А. Цвейга «Большая война белых людей», издававшийся на протяжении десятилетий). В 1949 г. в свет вышел роман Анны Зегерс «Мертвые остаются молодыми». Действие романа начиналось задолго до прихода Гитлера к власти — первые страницы были посвящены поражению немецкого пролетариата в революционных боях 1919 г. Однако сама широта исторической панорамы служит в романе уяснению причин катастрофы, происшедшей в 1933 г. и ее дальнейших следствий. Почему революция в Германии потерпела поражение? Как случилось, что немецкий народ, создавший великую культуру и обладавший богатыми революционными традициями, не смог помешать в 1933 г. приходу Гитлера к власти? Почему этот народ принес неисчислимые бедствия и страдания человечеству? Роман Зегерс давал ответы на эти вопросы. Как справедливо говорилось в предисловии к первому советскому его изданию: «В немецкой литературе до последнего времени не было создано произведения, которое со всей полнотой изобразило бы социальную и политическую историю столь роковой в жизни народа эпохи, показало бы роль различных общественных классов и партий на протяжении всего этого периода»<sup>1</sup>.

Эпопея Зегерс была мастерски построенным художественным произведением. Из отдельных судеб под ее пером естественно складывалась картина развития общества. Герои были живыми характерами и все же воспринимались читателями как представители определенных классовых интересов. В сходном направлении развивалась художественная мысль В. Бределя в трилогии «Родные и знакомые», Б. Узе в романе «Патриоты», А. Цвейга в романе «Затишье» (1954). В эпопее Зегерс действовали капиталист Клемм и разорившийся остзейский барон Ливен, представитель прусской военщины Венцлов и солдат-конвоир, а в прошлом зажиточный крестьянин Надлер. Все они, так же как и денщик Клемма Бекер, в начале романа участвовали в убийстве коммуниста Эрвина, а затем содействовали приходу Гитлера к власти. Рабочий класс был представлен в романе, помимо Эрвина, его сыном Гансом, а также социал-демократом Гешке и его женой Марией — одним из самых обаятельных женских образов в творчестве Зегерс. Сложность человеческих судеб и тут не мешала, а, наоборот, выявляла ситуацию историческую — трагический раскол германского пролетариата, облегчивший успех фашизма. Роман Зегерс, отмечали впоследствии исследователи, был пронизан пафосом просвещения<sup>2</sup>. О недавнем прошлом Германии в нем говорилось с той определенностью и ясностью, которые были присущи не только Зегерс, но и Брехту, Ренну, Вайнерту, Бехеру.

Ясность не заглушала боли и отчаяния, которые писатели разделяли со всем народом. Чтобы почувствовать это, достаточно вспомнить стихи И. Бехера из послевоенного цикла «Возвращение на родину»:

Мы горе несли, мы по странам беду разносили.  
Страданием и смертью покараны мы за насилие,  
За ужас войны.  
Мы право на жалость народов к себе потеряли,  
И нищими, самыми нищими в мире мы стали —  
И духом бедны.  
А матери плачут: «Так дети погибли напрасно?»  
Вздыхают мужчины: «А кто растолкует нам ясно,  
Как дальше нам жить?»  
Скажите: конец нам? Ложиться на смертное ложе?  
И все, что в нас было хорошего, умерло тоже?  
И жребий наш — сгнить?»

*(«Давайте же строить!», перевод Вл. Нейштадта)*

Всем своим существом поэт разделяет с народом отчаяние первых послевоенных лет. Но мучительные вопросы находят у Бехера, как ясно из названия стихотворения, определенные и твердые ответы.

В 1949 г. в берлинском «Дойчес театер» Б. Брехтом и Э. Энгелем была поставлена написанная в эмиграции пьеса «Мамаша Кураж и ее дети» (1939). В знаменитом спектакле, перенесенном затем на сцену театра «Берлинер ансамбль», было наглядно показано, как под давлением исторических обстоятельств сиюминутная выгода и безопасность человека трагически противоречат его же собственным главным и постоянным интересам. Чтобы существовать, маркитантке Кураж необходима грабительская война. Но война же губит ее детей, превращает ее саму в немощную калеку. Эпизод за эпизодом все более ясно прочерчивали для зрителей эту главную идею пьесы. И хотя действие происходило в XVII в., в эпоху Тридцатилетней войны, центральная проблема прямо соотносилась с недавним прошлым Германии и поступками вопреки собственным конечным интересам миллионов немцев. Эстетика брехтовских спектаклей, не разрешавшая актеру сливаться с образом, как нельзя более соответствовала просветительским задачам драматурга: зритель сочувствовал и не сочувствовал Кураж, он учился там, где ничему не научилась она.

Подобная определенность и ясность в изображении войны и недавнего прошлого нелегко давались молодой литературе ГДР, хотя, как видно из самой ее практики, несомненно, принимались начинающими за образец.

\* \* \*

Произведения молодых писателей о войне стали появляться в литературе ГДР с некоторым запозданием. Потребовалось приблизительно десять лет, чтобы молодая литература смогла оглянуться назад, на недавнее прошлое Германии. В первой половине 50-х годов произведения о войне, как уже говорилось, создавались (или переиздавались в новых редакциях) главным образом представителями «старой гвардии». Даже Бруно Апиц, закончивший в 1958 г., по существу, свое первое крупное произведение — роман «Голый среди волков», был представителем этой гвардии, имевшим за спиной годы антифашистской борьбы и концлагеря.

Его сразу же переведенный во многих странах роман был посвящен деятельности антифашистов внутри концлагеря Бухенвальд. Апиц показал не только немыслимо сложные условия, в которых существовала и действовала подпольная организация, но и глубочайшую человечность своих героев: рискуя самим существованием организации, эти люди укрывают попавшего в концлагерь четырехлетнего ребенка. Трудно-разрешимый вопрос о том, что важнее: не подвергать риску организацию или спасти ребенка, перестает быть для них вопросом.

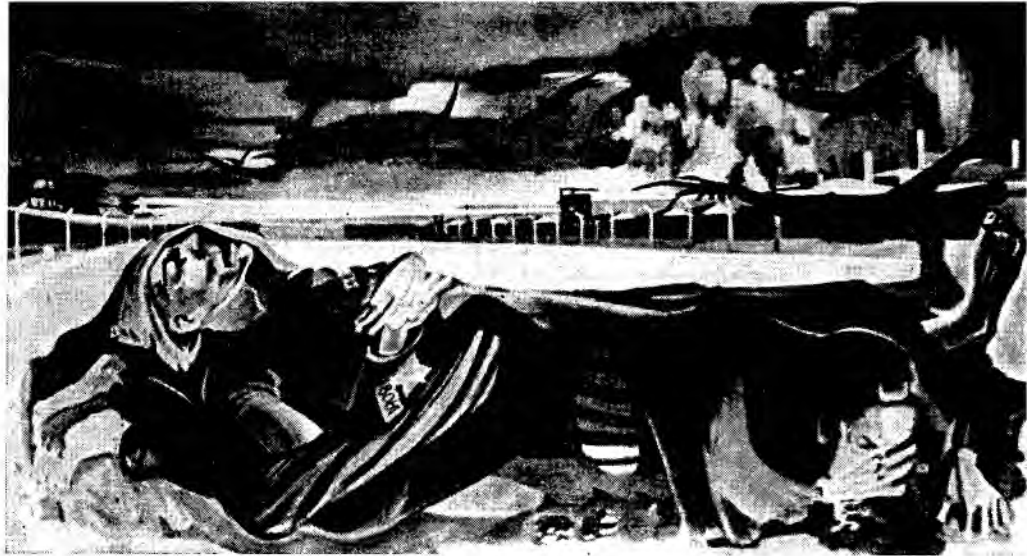
Поколение молодых писателей было занято в это время главным образом проблемами строительства новой жизни. Стремительное движение вперед как будто не терпело остановок и вглядывания в прошлое, расчет с которым, казалось, раз и навсегда совершен. Война и разгром фашизма изображались бегло, лишь как некое эмоциональное потрясение, которое переживали герои. Так было, например, в романе Курта Тюрке «Время волков» (1949), впоследствии не раз возвращавшегося к войне и прошлому Германии. Герой его первого романа дезертировал из армии незадолго до разгрома фашизма просто потому, что не мог больше выдерживать ужасов войны. Вслед за этим без всяких сложностей наступала новая жизнь: бывший унтер-офицер Хагман приступал к мирному труду в родной деревне, занятой советскими войсками. Во многих произведениях этого времени (во втором романе К. Тюрке — «Ворота надежды», 1950; в «Двойном возвращении» Г. Шиллинга, 1953 и др.) обращение к мирному труду механически отождествлялось с коренной перестройкой сознания героя. В других книгах исследование вины немецкого народа плохо совмещалось с апокалиптическим ощущением конца и бессмысленности перенесенных страданий, определявшим тональность таких произведений, как повесть Гюнтера Шпрангера «Смерть между битвами» (1949); репортаж о штрафном батальоне «Помилованный к героической гибели» (1949) Эмиля Рудольфа Гройлиха; роман «Последние дни» Вольфганга В. Парта (1946).

Малое по сравнению со следующими годами количество книг о войне и преимущественное внимание к тематике мирного строительства были отчасти определены и культурной политикой молодого государства, согласно которой необходимо было прежде всего преодолеть состояние всеобщей депрессии и приступить к строительству нового<sup>3</sup>. Но уже к середине 50-х годов отсутствие книг, изображавших войну «изнутри», как постепенное пробуждение критического сознания человека, становится все более заметным<sup>4</sup>. Огромной важности исторический рубеж, павший на 1945 г., означал коренной перелом в жизни немецкого народа. Этот перелом — переход от прошлого к будущему — требовал осмысления.

В 1956 г. в дискуссии, предшествовавшей IV съезду писателей ГДР, настойчиво говорилось о почти полном отсутствии книг молодых писателей о второй мировой войне. Неисследованность таких областей реальности, как война и фашизм, полагала А. Зегерс, означает не только пробел в литературе, но и «пробел в сознании людей»<sup>5</sup>. Специально этой проблеме было посвящено выступление Людвиг Ренна. «У нас нет,— подчеркнул Ренн,— достойной упоминания новой литературы о войне, т. е. нет литературы поколения, которое Гитлер увлек, или повел, или заставил идти на фронты второй мировой войны и которое могло бы поведать о

фронтowych переживаниях совершенно оного рода, — а именно рассказывать, как война воспитывает людей, заставляет их стать противниками войны, доискиваться до ее причин, а потом бороться против нее»<sup>6</sup>. Такие произведения стали появляться почти одновременно со статьей Ренна. В дальнейшем их поток все более ширился. Наиболее значительными из них были новелла Ф. Фюмаиа «Однополчане» (1955), повесть К. Мундштока «До последнего солдата» (1956), романы Г. Отто («Ложь», 1956), Э. Гюнтера («Критская война», 1957), К. Давида («Обманутые», 1956), В. Нойхауза («Украденная юность», 1959). Заметных успехов эта литература достигла в начале 60-х годов, когда были опубликованы повесть Франца Фюмана «Еврейский автомобиль» (1962), романы «Приключения Вернера Хольта» (1960) Дитера Нолля, «Мы не пыль на ветру» (1962) Макса Вальтера Шульца, «Овраг» (1963) Гюнтера де Бройна.

Отличительной особенностью этих произведений по сравнению с тем, что писалось в ГДР о войне и фашизме в конце 40-х — начале 50-х годов, была сосредоточенность на постепенном изменении сознания героя. То, что в прежние годы изображалось эмоционально и лирически как прозрение, спровоцированное безысходной ситуацией, в которую попадал герой, показывалось теперь объективно и аналитически как трудный путь постепенного зарождения антифашистского сознания. Главными действующими лицами этих произведений были «обманутые» (так и назывался роман Курта Давида), причем постепенному прозрению главного героя обычно контрастно противопоставлялась позиция его бывшего друга, сохранявшего верность фашизму. Действие начиналось обычно незадолго до конца войны (так это было и у Д. Нолля, и у М. В. Шульца, и у де Бройна, и в огромном большинстве появившихся тогда произведений). Еще одной повторяющейся закономерностью сюжета было временное выключение юного героя из развивавшейся действительности, пауза, остановка, дававшая возможность задуматься и критически оценить действительность фашистского рейха, развязанную Гитлером захватническую войну и свое в ней участие (госпиталь в романах Нолля и де Бройна, советский плен у Фюмана). Подавляющее большинство этих произведений по-прежнему выросло из пережитого их авторами на полях второй мировой войны. Однако на рубеже 50—60-х годов писателям обычно уже удавалось несколько отойти от пережитого. Как писала Анна Зегерс о первой части «Приключений Вернера Хольта» Дитера Нолля: автор «отошел от своего прежнего „я“ на такую дистанцию, что может сам понять и другим показать все присущие этому „я“ конфликты... Быть может, — добавляла Зегерс, — способность к этому и есть одна из важнейших примет художника»<sup>7</sup>. В суждении Анны Зегерс была уловлена важность отношений между автором и материалом, кардинальных для литературы вообще и особенно для литературы о войне. Специфическая сложность, перед которой оказывались писатели ГДР, состояла вдобавок в том, что собственный опыт, лично пережитое не входило органически, как, например, в советской литературе, в общую картину войны. Ведь вплоть до разгрома фашизма это был в огромном большинстве случаев тайный, как бы несуществовавший опыт, опыт разочарований и укреплявшегося несогласия, которому еще предстояло



**Ганс Грундиг.  
Жертвы фашизма**

приобрести значение в действительности. Поэтому писателю ГДР было гораздо труднее создать панораму войны и разгрома фашизма: автор был органически связан лишь с частью своего материала.

Показательно, что первые в литературе ГДР многотомные романы, появившиеся как раз в конце 50-х годов (два первых тома тетралогии Герберта Йобста «Найденыш» — 1957 и «Воспитанник» — 1959; «Гимназист» — 1958, Юрия Брезана), разворачивают процесс воспитания своих героев до 1933 г. Лишь вышедшие в 60-х годах следующие части этих романов захватывают и фашизм, и войну. Лишь отчасти совпадает с войной и фашизмом время действия и в таком выдающемся произведении, как первый том «Чудодоя» Штритматера (1957). Что же касается литературы о войне, то среди произведений писателей ГДР второй половины 50-х годов часто встречаются такие, где частной истории не совсем правомерно придается общее, «представительное» значение.

В романе Герберта Отто «Ложь» (1956; второе, переработанное издание — 1965) рассказывалось о судьбе попавшего в советский плен немецкого солдата Альфреда Хаферкорна. Незадолго до конца войны ему приказывают участвовать в расстреле партизан. Между тем доверие Хаферкорна к фашистской демагогии уже в значительной степени подорвано, а главное, он не желает стать убийцей. Хаферкорн стреляет мимо, ни одна его пуля не попадает в цель. И все-таки свое участие в расстреле он несет как постыдный поступок. В советском плену он умалчивает о нем, не открываясь ни дружески расположенному к нему немецкому коммунисту Вейсу, ни коменданту лагеря. Признание вырывается у него только в конце книги, в стычке с бывшим майором фашистского вермах-

та. Освобождение от лжи открывает простор дальнейшему политическому развитию героя. Читатель романа не может, однако, не заметить, что умолчание и ложь — лишь частный случай общей проблемы вины солдата фашистской армии. Именно исследование его вины могло стать тем стержнем, который помог бы объединить материал, создать обобщенную картину действительности.

Обобщение порой носило в произведениях середины 50-х годов почти символический характер.

В повести Карла Мундштока «До последнего солдата» с большой художественной силой было передано мироощущение «проданного и преданного» ефрейтора Холлерера, оказавшегося к концу войны на одном из немецких караульных постов в Норвегии. Все — и пейзаж, эти безлюдные ледяные скалы норвежских гор, и сюжет (герой пытается перейти линию фронта, но в конце концов, будучи обнаруженным, оказывается среди безмолвных снегов под дулом пистолета своего начальника Вейса) — призвано в повести создать некую предельно обобщенную, почти символическую картину. В отличие от множества произведений на военную тему, появившихся в ФРГ, К. Мундшток пытался расставить в своей повести ясные политические акценты. Его Холлерер видит причину совершившейся катастрофы в фашизме как социальной системе. Но эту систему представляет в повести один человек — непосредственный начальник героя Вейс, воплощение зла, совершенного фашизмом.

В произведениях начала 60-х годов объем действительности, включенной в романы, неизмеримо вырос, и прежде всего тут надо назвать «Приключения Вернера Хольта» Дитера Нолля и «Мы не пыль на ветру» Макса Вальтера Шульца. Перед читателем разворачивалась увиденная глазами немца картина войны и Германии в период начавшегося разгрома фашизма, а у Шульца — и в послевоенное время. Первый том «Приключений Вернера Хольта» включал сравнительно тихую жизнь в далеком городке, последние месяцы, проведенные 15-летним героем в гимназии перед призывом в армию, службу Хольта на зенитной батарее в Руре, затем в караульных частях, брошенных в 1944 г. на подавление словацкого восстания, и, наконец, впечатляюще описанную автором картину военного поражения, хаоса, агонии фашистской Германии. Вернер Хольт сталкивается и с работающими в Германии до крайности истощенными русскими военнопленными, и со словацкими партизанами; герой переживает страшную бомбардировку и узнает от своей любовницы, жены крупного нациста, об Освенциме. Среди его командиров ему встречаются и сравнительно порядочные люди (Готтескнехт) и изверги-садисты. Как и в романе Шульца «Мы не пыль на ветру», у главного героя есть свой друг-враг, и их расхождения, приводящие к борьбе не на жизнь, а на смерть, представляют разные пути, которые избрала для себя немецкая молодежь. Намечены и другие, не менее важные варианты поведения. Друг Хольта Зепп Гомулка дезертирует из фашистской армии и идет навстречу советским войскам. Другой его товарищ — Петер Визе гибнет, пытаясь защитить советского военнопленного от издевательств эсэсовца.

В романе Шульца силы сопротивления представлены еще более весомо. К капитану фашистского вермахта Армину Залигеру в решитель-

ный момент приходит рабочий-шахтер Фольмер, убеждая прекратить бессмысленное кровопролитие и сдать батарею без боя американцам. Кроме Фольмера, в романе действует коммунист Эрнст Ротлуф, много лет прошедший в гитлеровском концлагере, и чешский коммунист Хладек. Главный герой Руди Хагедорн появлялся в романе в момент, когда он, дезертировав из фашистской армии, скитался, опасаясь преследования, по опаленной германской земле. На последних страницах этот растерявшийся, обессиленный человек обретал благодаря многим из окружающих твердость, преодолевал прежнюю роковую податливость и становился школьным учителем, которому было что сказать детям.

Как несомненное достоинство романов Д. Нолля и М. В. Шульца критика подчеркивала их широкую эпичность. «Сложный клубок идейных противоречий,— писал П. М. Топер в предисловии к русскому изданию романа „Мы не пыль на ветру“,— воплощен в книге в столкновении человеческих судеб, и не только главных героев, но и многих других персонажей»<sup>6</sup>.

И все-таки главное достоинство романа Шульца и романа Нолля не в широкой картине действительности. Оба романа были шире, чем то, что могли убедительно нарисовать их авторы.

Как и де Бройну, автору романа «Овраг», Ноллю и Шульцу художественно удалось те сцены, в которых с наибольшей непосредственностью отразился собственный военный опыт автора. В критике ГДР неоднократно отмечалась несравненно большая убедительность первой части «Оврага», время действия которой относится к концу войны. В сорок пятом году на дне оврага где-то на австро-венгерской границе герою де Бройна Вайхмантелю приходится пережить бессмысленную гибель последней горстки немецких солдат, из которых только двое, он сам и его товарищ, остаются в живых. Попад затем в госпиталь, герой воспринимает ту перевернувшую его сознание ночь почти как символ кровавой жестокости и бессмысленности войны. Автор прослеживает судьбу своего героя и дальше, в послевоенные годы. Как и Хагедорн Шульца, Вайхмантель в конце концов становится учителем. Но наиболее убедительна в романе именно первая его часть — сцены в овраге, в лазарете, в американском плену.

Многие страницы романа Д. Нолля «Приключения Вернера Хольта» также покоряют своей правдивостью. В предисловии к советскому изданию романа Р. М. Самарин отмечал как несомненную удачу последние его эпизоды, повествующие о конце войны и разгроме фашистского вермахта: в этих сценах была нервная динамичность, создававшаяся быстрой сменой кадров, был темп, будто передававший стремительность наступления Советской Армии<sup>7</sup>. В финале, так же как и во многих других сценах романа (например, пережитой героем бомбардировке в Эссене), без всяких дополнительных конструкций воплощен живой опыт автора, отданный им своему герою. С большой убедительностью передано состояние всеобщей паники, полной дезориентированности, хаоса, захлестнувшего армию, полной бессмысленности сопротивления, как и бессмысленности прожитой жизни, близкого конца. «Я только что был на чердаке у радистов,— хрипло объявил он.— Всю ночь принимали крики о помощи. Фронта больше нет. Один сплошной котел». Если Ноллю



и удалось с достаточной мерой наглядности показать прозрачность своего героя, его разрыв с долго державшей его в своих клещах идеологической и государственной системой, если ему удалось создать один из первых в литературе ГДР романов воспитания на материале войны, то именно поэтому, что привлечен был этот живой опыт.

Высказывавшиеся о романе Нолля по-разному судили о его главном герое. «Герой, или, скорее, антигерой (Unheld)», — писал о Вернере Хольте М. В. Шульц<sup>10</sup>. Нет сомнений, что Д. Нолль глубоко критичен к своему Вернеру Хольту, что задачей писателя было показать его душевное оупение, слепоту, восприимчивость к фашистской демагогии. Но несомненным представляется также и то, что в романе изображен герой, за спиной которого стоит автор. Как отмечалось в более поздних, чем замечание М. В. Шульца, высказываниях критиков ГДР, Вернер Хольт был для Нолля воплощением опыта миллионов обманутых Гитлером молодых немцев<sup>11</sup>. Эти миллионы, их внутренний мир, их судьба требовали к себе пристального внимания.

Сочувственное отношение автора к герою видно в романе уже из сюжета. В ряде эпизодов Вернер Хольт показан как мальчик с доброй душой (как и другие юнцы последнего гитлеровского призыва, он попал в армию пятнадцати лет). Рискуя головой (правда, не совсем сознавая опасность), он делится своими припасами с изможденными русскими военнопленными. Он врывается в казарму с криком: «Гильберт!... Там на улице эсэсовец избивает пленного!» Позднее он решается помочь арестованным словацким партизанам и устраивает побег.

Но дело не только в этих добрых движениях души Вернера Хольта. Нолль показал и другие его «движения», например когда молодой вояка готов изнасиловать ту самую партизанку, побегу которой потом содействовал. Этот темный порыв он оправдывает, судорожно повторяя нацистские формулы: «Он подумал: что она из себя корчит? В конце концов, я немец, а она... Но тут чувство стыда стало совсем невыносимым».

Дело в художественном строе романа, его структуре, определенных, несмотря на достигнутую объективность, внутренней связью автора и героя.

Главной перспективой, в которой изображен мир в романе Д. Нолля, является перспектива героя. Этот мир рушится только тогда (а отнюдь не раньше), когда он рушится в сознании Хольта. Никакие комментарии со стороны или иные точки зрения не дополняют эту перспективу. Внутренний мир героя описан по видимости объективно — вставлен в многофигурную композицию, на первом плане которой Вернер Хольт. Но описан он будто самим же Хольтом, сознание которого в романе центрально и координирует весь остальной материал.

Гюнтер де Бройн вспоминал о своей работе над романом «Овраг», что начал было писать его от первого лица, и лишь поняв, что такое повествование пригодно, по его словам, скорее для малой формы рассказа, чем для романа, перешел к третьему лицу, «заставил себя вести повествование объективно». Подобные трудности, несомненно, были знакомы и Д. Ноллю: в его «третьем лице» — Вернере Хольте — воплощено и «первое лицо», говорящее «от себя». «Хольт стоял в стороне и наблюдал. Ладно, раз так, будем таскать патроны. У подносчика свои преимуще-

ства — он больше видит. Ну как, боюсь я или не боюсь? — спрашивал он себя». Так, через восприятие и чувства Хольта начинается у Нолля описание войны.

В появившейся спустя два года после романа Нолля повести Фюмана «Еврейский автомобиль» — произведении, гораздо более автобиографичном, где повествование велось от первого лица и рассказчик в конце прямо называл себя именем автора, — внутренний мир героя описан куда скупер и, главное, жестче. Автор не дает читателю войти в его положение и тем более, не дай бог, расчувствоваться. «Мы стали искать в погребе следы свежерыкопанной земли, но не нашли, и Эйген сказал, что мы должны приставить этой красной сволочи винтовки к груди и немного поиграть затвором, тогда они быстро найдут сало, и кадушку с маслом, и ветчину. Мне не хотелось это делать, я собирался быть добрым господином, но мне и не хотелось быть смешным в глазах Эйгена. Эйген приставил дуло винтовки крестьянину к груди... Женщина закрыла лицо руками и закричала что-то умоляющим голосом с лихорадочной быстротой. Мне было жалко ее, но я подумал, что идет война, а крестьяне во всякой войне должны кормить солдат». Внутренний мир героя в его же собственном описании оценен будто чьим-то чужим, строгим взглядом. Чувства констатируются почти с протокольной краткостью и сухостью. Их переливы опускаются, как не стоящие внимания. Много позднее, в книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» (1973), подведшей итоги сделанному им пока в литературе, и прежде всего написанному о войне и фашистском прошлом, Фюман сказал: «Жалость к себе... отвратительна»<sup>12</sup>. Это, казалось бы, частное замечание было одним из определяющих принципов его жизни. Им диктовалась, например, длившаяся годы неприязнь писателя к поэзии И. Бобровского, которую он долго несправедливо считал непозволительно сентиментальной, пробуждавшей идиллические чувства по отношению к собственному детству и отошедшей от Германии земле за Вислой<sup>13</sup>. В творчестве Фюмана тот же принцип диктовал особую жесткость; сам по себе, как мы увидим в дальнейшем, он далеко не всегда оборачивался художественным выигрышем. Но пока следует подчеркнуть как раз те новые возможности, которые он давал в освещении войны и преодоленного фашистского прошлого.

Там, где у Нолля один план, у Фюмана словно бы два. Рядом с героем, обводя четким и жирным контуром его сознание, чтобы видно было читателю, стоит автор, это сознание критикующий. Его взгляд заставляет увидеть зверей-хищников в замерзших, усталых, отупевших немецких солдатах, вынужденных поселиться за отсутствием другого помещения в бывшем зоопарке, в клетках с надписями «Волк обыкновенный», «Гиена полосатая», «Стервятник» (новелла «Царь Эдип», 1966). В повести «Еврейский автомобиль», не торопя развитие автобиографического героя, медленно переходившего от одной догадки к другой и столь же часто откатывавшегося обратно в неведение, он с недоступной герою иронической зоркостью оценивает действительность фашистского рейха: «Вокруг стучало, хлопало, трещало, гроыхало, лязгало, скрежетало, дребезжало — оглушительный грохот наступающей новой эры». Каждая глава повести «Еврейский автомобиль» снабжена заглавием и подзаголовком: первое соответствует тому, что видит и переживает герой, второе фикси-

рует объективное движение истории. «Я хочу быть добрым господином — так названа, например, одна из главок. И подзаголовок: «Нападение на Советский Союз». Эти две точки зрения в повести, как и во всех произведениях Фюмана о войне и фашизме, соседствуют, взаимно тесня одна другую, но не сливаясь.

Проза Фюмана отличается чрезвычайной сжатостью, краткостью и целенаправленностью. В ней нет деталей, не заполненных важным автору смыслом, или описаний, живущих в тексте самостоятельной жизнью. Даже природа у Фюмана своей незабываемой вечной красой подчеркивает ничтожество фашистских молодчиков и тоже «навечно» утвердившейся идеологии «тысячелетнего рейха»; даже у нее есть свое «особое мнение»: природа величественна и торжественна, она будто не подпускает к себе одержимых бредовыми идеями героев. Если у Нолля природа — ласковая мать для его персонажей, неоперившихся юнцов, хотя и продавших уже душу дьяволу («В распахнутое окно щедро лился солнечный свет. Конец мая 1943 года выдался сухой и жаркий — не погода, а мечта для купальщиков. Река, вырываясь из горной теснины неподалеку от этого тихого городка, манила зелеными берегами...»), то у Фюмана мир расколот надвое, даже минутная идиллия невозможна. «Нежно гладит убийца щеку девушки и шепчет: поцелуй меня!» — так в резком повороте, разными глазами увидена у Фюмана минута любви (поэма «Путь в Сталинград», 1953). У Нолля же любовные сцены, несмотря на глубокие противоречия, как будто бы разделяющие Хольта и его избранниц, все же полны мимолетного умиротворения.

Мы сопоставляем Д. Нолля с Фюманом не для того, чтобы доказать превосходство одного писателя над другим. Роман Д. Нолля, быть может, иногда и рыхл, вял, растянут. Но оценивая его в целом, следует помнить, что Нолль писал, следуя иным, чем Фюман, художественным законам. Он хотел показать изнутри сознание юноши, почти мальчика, впитавшего как нечто естественное дурман фашистской идеологии. Роман был написан не только о вине немецкого народа, и в частности о вине этого юноши, хотя Нолль ставил и данную проблему, сколько, как и роман Вольфганга Нойхауза «Украденная юность», о надругании фашизма над Хольтом и тысячами и тысячами таких же молодых жизней. «Восемнадцать лет прожить напрасно! Восемнадцать лет меня заставляли творить мерзость и обманывали, и теперь я виновен, виновен!» Несколько лет назад в повести К. Мундштока «До последнего солдата» герой произносил монолог на ту же самую тему («Господи, — думал он, — мне 26 лет, а что хорошего я видел в жизни? Все шло вкривь и вкось. Все я делал неправильно, ничего не понимал. Всегда был ужасно одинок, это самое скверное. Когда ты одинок, они уничтожают тебя»). Преимуществом романа Нолля было то, что тут герой осознавал себя, преодолевал мнимый фатализм событий, втянувших человека, как ничтожную песчинку, в свое русло, преодолевая и в самом себе то, что толкало его или готово было толкнуть на преступления<sup>14</sup>. Герой проходил в романе путь нравственного очищения и политического воспитания. И этот путь был описан Д. Ноллем убедительно.

О том же написан и роман М. В. Шульца «Мы не пыль на ветру» — многофигурная композиция с однолинейной внутренней темой. Какое бы

значение автор ни придавал идейным столкновениям на страницах своего романа, как бы заботливо ни вырисовывал фигуры, представлявшие разные идеологические позиции (в решении этой задачи он достиг больших, чем Нолль, успехов), главным в произведении эмоционально и художественно остается одно лицо — Руди Хагедорн. Автор хотел, чтобы люди, воевавшие на стороне фашизма, люди, несомненно отягощенные грузом вины, после разгрома фашизма нашли в себе силу жить и перестали быть безнадежно подавленными. Его Руди Хагедорн поначалу — прежде всего растерянный, глубоко подавленный человек. Во многом из-за этой своей подавленности, внутренней вялости Руди долгое время не может выбрать между двумя женщинами — Хильдой и Леей.

Чрезвычайно важны в романе образы чешского коммуниста Хладека и пражского подпольщика Карела, о котором тот вспоминает. Но важны они не столько как фигуры, представляющие силу антифашистского сопротивления (эта их функция не прочерчена в романе), сколько потому, что служат контрастной вариацией главной темы, которую ведет Руди. Хладек вспоминает слова Карела, смеявшегося даже в тюрьме, о том, что мужественные люди должны быть одеты в броню счастья. Он рассуждает о «подавленности немцев». Как и Руди, Хладек пишет письмо Лее. И хотя назначение этих писем разное — одно любовное, а другое дружеское, — их внутренняя тема в сущности одна. Свою нерешительность в любви Руди объясняет Лее растерянностью, непреодоленным духовным убожеством, рожденным «влиятием перед сапогом». Хладек, словно повторяя мысли Т. Манна в статье «Германия и немцы», ищет истоки этого духовного убожества, ловко использованного фашизмом, в немецком прошлом, в двусмысленности немецкой духовности, «красноречивом сумбуре в головах, насморочном косноязычии». Из этой-то душевной подавленности, как из-под слоя земли, которой он, скрываясь от преследования, сам себя засыпал, дезертировав в последние дни войны из фашистской армии, и хочет выбраться Руди. Такой человек хочет завоевать доверие людей к себе.

Письмо к Лее Руди заключил своими стихами. «Мой рот, рассеченный крестом оконной решетки, способен лишь ублюдков порождать, кричать способен: я за себя боюсь...» — так кончаются они. Подобный тон, взвинченный и эмоциональный, не свойствен самому роману. Его течение спокойно и объективно. Объективность прикрывает сосредоточенность автора на своем герое. Но построение романа, подчиненность повествования одной перспективе, выдает нам его нервные узлы.

Если в романах Нолля, Шульца, де Бройна, бывших достижениями литературы своего времени, перевес одной перспективы не нарушал объективности общей картины, то в других произведениях тех лет картина действительности порой оказывалась недостоверно широкой. Сами привычные ходы этой литературы (например, обязательный друг главного героя, превращавшийся затем в антагониста), первоначально наполненные реальным содержанием и помогавшие в какой-то степени воплотить сложность действительности, с годами становились стереотипом и схемой. Широта этих произведений была «широтой на первый взгляд»<sup>15</sup>. Как писал десятилетия спустя Гюнтер де Бройн о своем написанном в начале 60-х годов «Овраге», широкий охват действительности не был в

нем главным: «Шок от войны и утрата иллюзий извлекались в процессе письма из души и переводились во внешнее... Педагогический пыл, литературно-теоретическая дезориентированность и ложные образцы толкнули меня тогда к тому, чтобы сделать роман больше, чем был автор. Я писал о своих обстоятельствах»<sup>16</sup>.

В 1976 г. в романе «Узоры одного детства» Кристи Вольф старый вопрос: «Что же с нами такое сделали?» — бросал вернувшийся из плена, полуживой отец девочки Нелли. Другой вопрос: «Где же все вы жили?» — задавал матери Нелли бывший узник нацистского концлагеря, встретившийся беженцам на проезжей дороге. Ни один из этих вопросов, представлявших не только разные позиции, но и разные плоскости жизни, не подчинял себе другого. Глубина действительности вообще не могла быть измерена одними глазами. Там, где у Ноля и Шульца одна художественная перспектива, литература 70-х годов разграничивала две, три и более не сливавшиеся точки зрения.

\* \* \*

К концу 60-х годов в прозе ГДР наметились важные качественные изменения, оказавшиеся продуктивными и для 70–80-х годов<sup>17</sup>. Писатели и критики, дополняя друг друга, пытались определить их существо.

Оглядываясь в 1978 г. назад, Макс Вальтер Шульц писал об утверждавшемся к концу 60-х годов новом паролe — «внутренний мир». Зарождение новой тенденции он видел еще в «Ол Бинкопе» Штритматера (1963), ее манифестацию — в «Размышлениях о Кристе Т.» К. Вольф (1969). Если раньше проза предпочитала художественные структуры, сосредоточенные на активных действиях героя (aktionsbetonte Erzählstrukturen), то теперь утверждается рефлексия<sup>18</sup>. Обязательным для романов начала 60-х годов было создание широкого поля действительности: эти произведения повествовали о переломной эпохе, когда сама история определяла во многом решения и поступки человека. С конца 60-х годов личность в литературе в гораздо меньшей степени зависит от действительности — утверждается сила ее сознания, способного овладеть реальностью и предъявляющего к ней свой счет<sup>19</sup>.

Акцент падает теперь на отдельного человека, на его исторический опыт, а не на широкое поле жизни. С конца 70-х годов появляется множество мемуаров — общая история отражена в них через личный опыт<sup>20</sup> (Р. Вернер «Сонин отчет», 1977; П. Эдель «Когда дело идет о жизни», 1979) — и целый ряд книг, свободно сочетающих воспоминания с художественным вымыслом. Но происходят и другие изменения. Дальним следствием происшедшего поворота в творчестве многих писателей стало свободное обращение со временем, ассоциативное сцепление эпизодов, отказ от хронологического, линейного повествования. Г. Плавиус подробно анализировал в статье 1977 г. игру, игровое начало в литературе. Он связывал это качество с «намечающимся в художественном творчестве более свободным обращением с действительностью как с материалом»<sup>21</sup>.

Плавиус видел это игровое начало в романе Ю. Брезана о Крабате — герое, для которого не существовало законов пространства и времени

(«Крабат, или Преображение мира», 1976); в чудесах, творившихся в пражском кафе, где по воле А. Зегерс встречались Гоголь, Гофман и Кафка (новелла «Встреча в пути», 1972). Все эти, как и многие другие произведения, отнюдь не уводили читателя от реальности. Напротив, одно ее измерение — глубина. «Я всегда подозревала, что эта улица уходит в глубину» — такую знаменательную фразу произнесла героиня новеллы Кристи Вольф «Унтер ден Линден» (1974). Реальность перестала укладываться в привычные представления.

Литература конца 60-х годов и дальше, в следующем десятилетии, защищая свободу творческого сознания, соединяла и сравнивала несопоставимое, сжимала и синхронизировала разные пласты времени, разрушала одереженевшую оболочку вещей, явлений и обстоятельств. По этим законам были построены уже «Размышления о Кристе Т.» (1969) К. Вольф. Они же определили построение ее прозы о войне и фашистском прошлом. И не только прозы К. Вольф.

\* \* \*

Проза о войне и фашизме, появившаяся в ГДР в 70-е — начале 80-х годов, разнообразна.

В 1971 г. вышла повесть Фреда Вандера «Седьмой колодец», органически соединившая, казалось бы, несоединимое: документально точный рассказ о концентрационном лагере и поэзию. Поэтически в книге было поведано о том, чем жив в фашистском концлагере человек. И здесь, пишет Вандер, люди видят заходы и восходы солнца; их настоящее наполнено прошлым: они помнят и рассказывают о доме. Их стойкость питает дружба и солидарность. Широкое внимание завоевали автобиографический роман Эвы Липпольд «Дом с тяжелыми воротами» (1971), повести Курта Давида «Пережившая» (1972) и Альфреда Вельма «Пуговица, или Серебряные часы с ключиком». С интересными новыми произведениями о войне — повестями «Солдат и женщина» (1975) и «Летчица, или Раскрытие молчавшей легенды» (1981) выступает Макс Вальтер Шульц. Той же теме посвящена первая часть многотомной эпопеи Эрика Нойча «Поток» (1974) и роман Эберхарда Паница «Несвятая София» (1974). Большой популярностью у читателя пользовалась повесть Бенито Вогацкого «Дуэт с Амелией» (1981), действие которой начинается в 1944 г. в глухой немецкой деревушке, куда в 1945 г. докатилась война<sup>22</sup>. Однако новые тенденции, отличающие в 70-х — начале 80-х годов литературу о войне и фашизме, наиболее отчетливо проявились в творчестве таких своеобразных, давно сложившихся и несхожих писателей, как Кристи Вольф («Узоры одного детства», 1976), Герман Кант («Остановка в пути», 1977), Стефан Хермлин («Вечерний свет», 1979), Франц Фюман («Двадцать два дня, или Половина жизни», 1973; «Перед огненным валом», 1982).

Ясно ощущая общность нового художественного качества, критика определяла его по-разному и с разных сторон. Но наиболее примечательна, пожалуй, резкая смена перспектив, постоянное изменение точки зрения на «материал» (так трансформировалось в этих серьезнейших произ-



**Фриц Крамер.**  
Памятник в Бухенвальде. Фрагмент

ведениях «игровое» начало в литературе). Уже эта исходная потребность — посмотреть на прошлое глазами разных людей и с разных точек во времени — предполагала в качестве неперемennого условия разрывы и разрушение линейного сюжета. Так или иначе, особым способом в каждом из названных выше произведений одни и те же события, эпизоды, личная или политическая ситуация поворачиваются к читателю разными своими сторонами, помогая проникнуть в глубину истории и человеческой жизни. Военная антифашистская проза 70—80-х годов разделяет, разграничивает, четко очерчивает разные перспективы, разные планы и пласты действительности, разные этапы истории, чтобы одновременно начать упорную и сложную работу сопоставления, сравнения, прочерчивания расхождений или, напротив, общности. Стремление отделять, различать, членить, видеть все в четких границах и, с другой сто-

роны, размыкать, сопрягать, сопоставлять, сравнивать образует внутреннее конструктивное напряжение этих произведений.

Новое качество сформировалось не сразу. Подступом к нему в известной мере были уже проанализированные выше новеллы Фюмана. В 1972 г. Курт Давид опубликовал повесть «Пережившая» — произведение также во многом примечательное. Герой Давида — писатель, закончивший повесть о двух немцах-антифашистах, участвовавших в борьбе польских партизан. Собственное произведение, которое, как он уверен, безусловно, захватит читателя уже самым своим героическим сюжетом, в то же время беспокоит и не удовлетворяет его, кажется слишком гладким: «Я не был уверен, что книга правдиво отражает действительность». Как представляется герою, дело в нехватке достоверных деталей. В надежде пополнить материал он и отправляется в Польшу, где встречается с полькой Данутой Гадомской — единственной оставшейся в живых из того отряда. Однако материал пополнился не только так, как было запланировано героем. Увидев его изувеченную ранением руку, Данута воскликнула: «Ах! Значит, вы были на фронте?» Ее «ах» меня обеспокоило, и у меня чуть не вырвалось: «Разумеется, я был на фронте». Лишь в

последнюю секунду мне пришлось в голову, что, с ее точки зрения, это вовсе не «разумеется».

Писатель в повести, а вместе с ним и Курт Давид остро осознают, что пишущему сегодня о войне нужно изображать происшедшее когда-то с нескольких точек, в двойной или тройной перспективе. Картина получается искаженной, если рассказ ведется только с точки зрения сегодняшней, а чувства и мысли живших в войну людей смазываются. Чтобы охватить сложность действительности, нужно совершить некое моральное усилие, а именно отказать от «права писать так, будто меня тогда вовсе не было». Эта, казалось бы, чисто нравственная операция приводила к явному обогащению содержания. Перекрещивались перспективы разных времен: настоящее несло с собой уважение и солидарность с польской партизанкой; но чтобы понять глубину происшедших перемен, надо было помнить, что было до этого уважения.

В повести Курта Давида скрещение разных перспектив было проведено еще не слишком последовательно. Значительную ее часть занимал рассказ пани Гадомской, отрывавший читателя от настоящего и погружавший его в прошлое. Но намеченный здесь принцип — введение разных подходов к прошлому — был очень плодотворен. Вместо единой перспективы, характерной для литературы о войне середины 50-х — начала 60-х годов, выделилось несколько (перспектива пани Гадомской; сегодняшнее «я» героя и память о его давнем положении как солдата фашистского вермахта).

В 1977 г. в свет вышел роман Германа Канта «Остановка в пути». В этом романе, повествующем о четырехлетнем пребывании в плену в Польше недавнего новобранца фашистского вермахта Марка Нибура, герою приходится, несмотря на покалеченную руку, драить в здании тюрьмы немыслимо грязный пол под присмотром усталой пожилой польки. Немедленная эмоциональная реакция — жалость к себе и злоба к женщине, следящей за тем, чтобы пленный не слишком берег свою руку. Таков эпизод из давнего прошлого.

Но Марк Нибур уже научился мыслить, а автор — вмещать в границы своего повествования разные точки зрения. И Нибур составляет в уме неожиданное уравнение: «Женщина обращается в мою мать, а я в кого? А я, следовательно, в пленного. Но я и так уже пленный... Если я хочу сравнивать мою мать с этой женщиной, то должен быть пленным и для моей матери... Немец должен превратиться в поляка». Как вела бы себя в сходных обстоятельствах мать Нибура? «Я люблю свою мать, но сказать, чтобы она сочувствовала полякам, я не могу». И вывод: «Моя мать ничего плохого поляку не сделала бы, она поступила бы с ним так же, как полька поступала со мной: умеренно подгоняла, позволяла бы передышки и давала поесть... Да, моя мать тоже безжалостно следила бы за тем, чтобы пленный не слишком щадил свою изувеченную руку. Если уж уравнение, то уравнение».

Так вырабатываются в романе Канта разные возможности оценить себя, свое недавнее прошлое и прошлое Германии. В ряде случаев очень важными в тех же целях оказываются разграничения и связи во времени.

Само изменение человека — то «Anderswerden», которое стало главным ракурсом литературы о войне и преодоленном прошлом в ГДР,—



наполнялось более глубоким содержанием: изменение несло в себе память о прошлом, прожитом теми же самыми людьми, этим же самым человеком. В какой-то — и при этом весьма существенной своей части — человек оставался собой. Изменение включало не только разрыв, но и связь времен. «Человек — не медуза, которая все время меняет форму, — настаивал в 1979 г. Г. Кант, — человек, коль скоро мы обращаемся за сравнением к обитателям подводного мира, — это коралловый риф, иначе сказать, в нем что-то надламывается, отпадает, отмирает — и все же он остается чем-то»<sup>23</sup>. «Неприязнь Г. Канта к слову «изменение», — писал П. Топер, — означает боязнь поверхностных решений»<sup>24</sup>.

Те же разрывы и связи настоящего и прошлого в человеке приковывают внимание Кристи Вольф.

«Прошедшее не умерло; оно даже и не прошло. Мы отделяем его от себя и делаем вид, что оно нам чужое» — так начинается роман К. Вольф «Узоры одного детства». Начало отвечает убеждению писательницы, что жизнь человека, прошедшего часть своих лет при фашизме, а ныне гражданина ГДР, — это весьма «противоречивая непрерывность, и все-таки именно непрерывность»<sup>25</sup>. Но чтобы постичь эту непрерывность, этот полный эпохальных противоречий континуум, надо вычленилть разные точки во времени, отделить прошлое от настоящего, дать тем людям, которые жили при Гитлере, возможность показать нам, теперешним, свою тогдашнюю жизнь во всей ее полноте, ибо только так раскроются некоторые характерные механизмы их поведения и поступков. А с другой стороны, если не описать, то, во всяком случае, как-то изобразить, дать почувствовать и наше настоящее, полное трепетной жизни, и не просто изобразить, а отбить в нем разные точки, мироощущения разных поколений с разной оценкой текущей и отошедшей в прошлое действительности. Одним словом, не только воспринять прошлое в связях с настоящим, но и совершить нечто обратное, а именно: «уделить разрыву, проходящему через время, то внимание, какого он заслуживает»<sup>26</sup>.

Как сказано в «Узорах одного детства», Криста Вольф долго искала форму этого своего произведения. Она пробовала рассказать историю девочки Нелли Йордан от первого лица или более объективно в третьем лице. Она пыталась начинать с теперешнего конца, т. е. с последних дней войны, когда Нелли и ее родственники смешались с толпой беженцев из Восточной Пруссии. Окончательная форма была найдена после поездки писательницы вместе с мужем, братом и дочерью в отошедший после разгрома фашизма к Польше город детства. Эта форма дала дополнительную перспективу и даже несколько перспектив — рассказчицы, скептика-брата, подростка-дочери, кое в чем не совпадающих в восприятии преодоленного прошлого<sup>27</sup>. Но раздав эти разные подходы действующим лицам романа, поместив саму себя, повествователя, на его страницы как страдающее, ищущее, размышляющее лицо, К. Вольф тем самым предоставила относительную самостоятельность и лицам давнего прошлого — своего далекого детства. В какой-то мере она освободила их от направляющей руки всезнающего автора, вольного подчинять материал единству своей концепции, освободила давно исчезнувшую девочку от того, чтобы ее выводили, сколько понадобится, на крыльцо, усаживали, за-

ставляли изрекать проповедательные не по летам фразы, и все это «с обманчивой убедительностью».

В романе скрупулезно зафиксированы даты личной жизни писательницы (в том числе начало работы над рукописью) и жизни исторической — два ряда соединены напряжением памяти, размышлений, совести и, наконец, логикой истории. На каждом отрезке жизни у человека есть, однако, и сиюминутная логика. Эта логика не нашла отражения в современных учебниках по истории. Она не занимала науку. Между тем вне исследования этой логики, которая и является материалом писателя, трудно объяснить, полагает К. Вольф, сегодняшнему подрастающему поколению поступки людей при фашизме. Увидеть взаимодействие этой логики с историей представляет немалый интерес для постижения прошлого.

К. Вольф выводит читателю свою Нелли с ее собственной логикой. Как Д. Нолль (в этом отношении К. Вольф продолжает предшественника, хотя Г. Кант и протестовал против такого сближения), только с гораздо более ясным, осознанным намерением, К. Вольф рисует эпизод за эпизодом из жизни девочки Нелли. Она не отличается важного от второстепенного, существенного от несущественного. Кто дал нам право, спрашивается однажды в книге, считать в чужом детстве что-то неважным? Разве неважно, что Нелли вдруг начинает изо дня в день считать шаги от дерева к дереву и так вплоть до школы? Неважно или, напротив, полно значения, как все узоры детства, что эта девочка вместе с сотнями других вдруг увлеклась марками, что она валялась летом на земле в огороде, а по ее нагретому солнцем животу ползла гусеница?

К. Вольф не смотрит на свою героиню со стороны, объективным взглядом. Она пытается оставить девочке ее жизнь и ее ощущения. Нелли показана «изнутри». И становится возможным рассказать, как у нее сладко замирает под ложечкой от восторга и комок подступает к горлу, когда она слышит по радио, как толпа приветствует Гитлера.

В своих статьях и интервью К. Вольф подчеркивала, что старается избежать скольжения по поверхности жизни. Главным для нее остается устремление все глубже и глубже в реальность, в частности в глубинные ощущения Нелли. Стиль К. Вольф в некоторых отношениях, несомненно, родственен стилю писателей, разрабатывавших в XX в. технику «поток сознания» (Джойс, Деббин). Правда, К. Вольф гораздо сдержанней: в большинстве случаев она довольствуется несобственно прямой речью<sup>28</sup>.

В эпизодах с Нелли нет суда над ней: автор отказывается от возможности описать ее критически, обнажив ее слабости, поставив под удар. Однако — и в этом и состоит различие прозы Д. Нолля и прозы К. Вольф — Нелли «судят» присутствующие в книге, порой в одном и том же эпизоде, иные перспективы, иные ракурсы, иное восприятие жизни. «Там, где сейчас стоит Ленка, стояла июньской ночью, когда отряд гитлерюгенд отмечал праздник солнцеворота, прислонясь к своей матери, Нелли. Факельная цепочка по краям холма, вдруг высоко запыхавший костер — и крик из тысячи гортаней: «Германия, священное слово, ты бесконечная!» Дальше в тексте следует: «Информация о программе праздника взята из газеты „Генераль-Анцайгер“ в Государственной библиотеке (где, как сказано в самой книге, автор провел долгие часы, читая фашистские газеты и собирая в них материал, составивший особый пласт

повествования.— Н. П.). Факельная цепочка и запылавший костер остались в памяти... Руководитель из области объявил, что теперь уже недостаточно призывать: Проснись, Германия! Теперь мы должны призывать: Проснись Европа!» Прохлада июньской ночи, полыханье костра и девочка, доверчиво прижавшаяся к матери, потеснены иронической и сухой справкой, данной усталой женщиной в возрасте, в которой описанное зрелище не может вызвать ничего, кроме отвращения, горечи и, быть может, грусти, относящейся к заблуждениям той маленькой девочки. Но именно потеснены, а не смяты, не уничтожены. Кое-что из пережитого той давней июньской ночью не потеряло своей ценности. Не потускнела в памяти близость, забота, любовь матери. «Когда Нелли замерзла,— добавляет автор,— мать завернула ее в свою теплую кофту». Так в одном эпизоде, углубляя плоский ответ на вопрос о том, как же тогда люди жили, скрещиваются разные ракурсы восприятия преодоленного прошлого.

Сходная задача по-иному решается у Германа Канта.

В 1970 г., к 25-й годовщине освобождения немецкого народа от фашизма, в ГДР вышла в свет антология «Первый миг свободы». Двадцать три писателя рассказывали в ней, как следует из краткого предуведомления, о том мгновении, когда они осознали, что наступил конец фашистской Германии и второй мировой войны. В антологии участвовал и Кант, написанные им страницы озаглавлены «Жизнеописание. Часть вторая». Без всяких попыток замаскировать свой интерес к внутреннему миру героя широкой картиной действительности, весьма смело и убедительно тут переданы ощущения солдата фашистского вермахта в тот критический для него час, когда, «вместо того чтобы победить врага, я дал тягу — и лишь потому, что они стреляли в меня». Все, что происходит вокруг, увидено глазами героя, а герой видит не очень далеко, со своей невысокой колокольни, потому что лежит под кроватью: «Стало быть, я лежал под кроватью. Видимо, там было пыльно. Пыль вперемешку с жиром набилась в углы рта. Я только что поел сала, поджаренного сала... а теперь к нему присоединился еще и вкус пыли... Я лежал под кроватью чуть южнее шоссе, идущего от Кутно в Конин, где-то повыше Коло... И если только и помнить, что стояло яркое зимнее утро, когда я через силу жрал снег, и если представить себе, что могут пройти еще месяцы без тепла жарко натопленной печки, тогда вовсе не важно, в котором часу ты улегся под кровать польского крестьянина, ибо только что раздался стук в дверь... Стучали гулко, словно в морскую раковину,— укрыться бы в ней, в самом дальнем ее завитке, забиться бы в самую узкую щель самой глубокой пещеры, зарыться бы в борозды рыхлой пахотной земли или хотя бы в пыль, а-а-а, в эту спасительную, все покрывающую пыль!»

Разбирая «Мы не пыль на ветру» М. В. Шульца, критика отмечала, что этому роману свойственна некоторая «идилличность». «Немного узнаем мы... о том, что выпало на долю Руди Хагедорна за шесть лет фронтовой жизни и госпиталей. Эпизоды, которые он вспоминает на страницах книги, скорее анекдотичны, чем страшны»<sup>29</sup>. В начале 60-х годов подобная сдержанность была оправдана. Писателям ГДР важно было не пугать читателя ужасами войны, что с легкостью делали авторы множест-

ва низкопробных военных романов в ФРГ, а заставить его разобратся в ее причинах. С другой стороны, «анекдотичность», ирония, юмор, несомненно, сглаживали и «облегчали» некоторые трагические противоречия действительности. У Г. Канта так было во всех его романах о действительности ГДР, т. е. до «Остановки в пути». Что же касается М. В. Шульца, то не в своем первом романе, а гораздо позднее, в повестях 70—80-х годов, и раньше, в уже упоминавшемся сборнике статей о литературе, он написал, как после просмотра документального фильма о битве на Курской дуге он «вдруг снова почувствовал острый черно-зеленый запах полыни, бурно разросшейся на возвышенности, где мы тогда окопались с орудиями, готовясь к атаке, и где незадолго до приказа к атаке на нас всей своей мощью обрушилась тяжелая советская артиллерия. Я снова вдыхал черно-зеленый запах полыни, я снова слышал хрип умиравшего друга, я чувствовал грохочущие толчки взрывов...»<sup>30</sup>. Война и принесенные ею смерть, гибель, горе и разрушения с большой силой описаны и в вышедшей в 1978 г. повести Шульца «Солдат и женщина». В романе этот опыт — оставшиеся в памяти ужасы войны, а вместе с тем и тогдашние ощущения и чувства, столь явственные в «Жизнеописании» Канта, — почти не использован.

«Жизнеописание» Канта вошло впоследствии в его роман «Остановка в пути». У автора романа не было намерения обойти ужасы войны и плена. Не обойдены, а раскрыты читателю и чувства, испытанные тогда героем, причем раскрыты, как и у К. Вольф, «изнутри», без суда. Героя и тут судят иные точки зрения на ту же действительность.

Военнопленного Марка Нибура ведут по мосту через Вислу к разрушенной Варшаве. На товарной станции, куда прибыл эшелон военнопленных, их обступила толпа. «Они что-то говорили нам, а главное — они на нас глядели». Тут-то какая-то старая полька закричала и указала на Нибура. Как выясняется к концу книги, она крикнула, что он убил ее дочь. «Сейчас, размышляя над тем, как лучше начать свой рассказ, я собирался написать: мне очень хотелось знать, чем вызвал я подобное скопление народа, что, стало быть, я собой представлял, — но такое начало не годится, оно не соответствует истине, ничего я не хотел знать, я одного хотел — чтобы у меня не подкосились ноги и чтоб я не угодил под чужие ноги, и конвоиры, окружающие меня, такие близкие мне физически, были мне сейчас также близки и духовно». Страх перед расправой, жалость к себе, убеждение, что я-то ни в чем не виноват, что разрушена, страшно разрушена не только Варшава, но ведь в конце концов и Киль, и Любек; что поляки перебарщивают в жажде мести и пора бы распустить всех по домам, — очень долго берут у героя верх. Эти чувства раскрываются подробно и, надо сказать, не оставляют читателя равнодушным, потому что нам слышен голос измученного, обманутого и лишь постепенно прозревающего человека. Но еще более убедительно в романе раскрывается другая точка зрения на тот же предмет.

Нибуру кажется, что врач, лечащий в тюрьме его руку, относится к нему с предубеждением. «Предубежденьице, так себе, предупрежденьице, слабенькое, как ваша рука, — комментирует это второй поляк. — Из-за того только, что его жена и сын однажды пошли погулять, а теперь зна-

чатся на доске — Площадь Унии Люблинской». (Памятными досками в Варшаве обозначены места массового расстрела поляков фашистами.)

Или еще одно простое арифметическое опровержение заверений героя, что он убил только раз; но если вас было 13 миллионов и каждый попал только раз? Структурная схема, наполненная в романе весьма разнообразным содержанием, у Канта в общем проста: событие; его осмысление с одной стороны; его осмысление со стороны противоположной. Такое художественное видение, несомненно, опирается на традицию Б. Брехта, опыт которого важен для К. Вольф, Г. Канта, Ф. Фюмана<sup>31</sup>. Не случайно «Остановке в пути» Канта предпослано в качестве эпиграфа брехтовское стихотворение.

Но схема эта проста именно как схема<sup>32</sup>. Результатом ее художественного воплощения порой является весьма сложный образ действительности.

Сочления разные ракурсы, Г. Кант и особенно К. Вольф углубили изображение войны и фашизма даже по сравнению с Фюманом. Бесспорно, что в повеллах Фюмана, например в «Еврейском автомобиле», четко выделены два кругозора — кругозор героя, лишь постепенно и медленно приходящего к политическим прозрениям, и кругозор автора, судящего о прошлом с позиции современности, от лица сегодняшнего Франца Фюмана. По сути, однако, герой у Фюмана не противостоит автору: его голос тонет в саркастических интонациях повествователя, мир его мыслей и чувств просмотрен на малую глубину, ибо молчаливо и строго подразумевается, что этой глубины нет. (Вспомним уже приводившийся почти протокольный отрывок: «Мне не хотелось этого делать, я собирался быть добрым господином, но мне и не хотелось быть смешным в глазах Эйгена... Женщина закрыла лицо руками и закричала... Мне было жалко ее, но я подумал, что идет война, а крестьяне должны...»). Проза Фюмана о войне и преодолении фашистского прошлого по сути своей однопланова. Это не недостаток ее, а ее особенность, определенная не только темой, но и характером его дарования, целеустремленной сосредоточенностью его письма на главной идее. «Он владеет своей формой, — писал о Фюмане Стефан Херmlin, — а потому искусством концовок: его концовки подобны удару грома»<sup>33</sup>.

С той же жесткой одноплановостью Фюман пишет в последнее время сатирические рассказы о современности («Трое голых мужчин», «История с зеркальцем»). И все-таки показательное сильнейшее впечатление, которое производят страницы о войне и плене в книге Фюмана «Перед огненным валом. Не расставаясь с поэзией Георга Тракля». От прежних текстов писателя эти страницы, повторившие многие эпизоды «Еврейского автомобиля», отличаются именно тем, что тут распахнут внутренний мир немецкого солдата в последние дни войны, а потом военнопленного на Кавказе. Образ автобиографического героя осветило и углубило сопоставление с сопровождавшими его всю жизнь стихами Тракля. Все оказалось не так просто. «До сих пор, — написал Фюман в этой книге, — я понимал становление человека как протяженность, хотя и разворачивавшуюся. Теперь он видит, что «становление — это еще и одновременность», построенная не только на исключаящем «или-или», но и на «так же, как»<sup>34</sup>.

Насколько продуктивен такой подход, показывает не только эта книга, но и «Узор одного детства» К. Вольф, и «Вечерний свет» Стефана Хермлина. «Хермлин не только певец непреклонности,— писал в рецензии на «Вечерний свет» Г. Кант,— но и человек великодушно миролюбивый. Одно как будто бы несоединимо с другим, но примиряется справедливостью». И дальше: «Я не могу даже предположить, откуда взял он слова, которыми говорит о своих родителях. Бóльшая нежность немислима, бóльшее преклонение и благодарность — тоже, и все-таки во всем этом есть почтительное, но отчужденное удивление»<sup>35</sup>. Конечно, писателя Канта интересует отнюдь не приватный вопрос об отношении другого писателя к родителям. Его интересует проблема профессиональная: как в конце концов свести воедино несоединимые «подходы» и ракурсы и какой выигрыш это дает в постижении жизни. «Иногда я пытался уговорить его уехать за границу,— пишет Хермлин об отце.— Он улыбался и смотрел куда-то в сторону: «Зачем?». Помолчав, он добавлял: «Германия — тюрьма, но тюрьма комфортабельная. Между прочим,— продолжал он,— я давно не зарабатывал столько денег. Уж этого у нынешних господ не отнять: для экономики они делают немало». Он всегда был человеком несловоохотливым, сдержанно и отчужденно дружелюбным, так глубоко погруженным в свое молчание и свои видения... Он все еще продолжал играть по утрам... по два часа каждое утро — из «Хорошо темперированного клавира». Играл он удивительно, как всегда; играл даже больше, чем прежде, в это время, которое он терпел и презирал». Он был арестован в «хрустальную ночь» и погиб в Заксенхаузене.

Страницы об отце в книге Хермлина содержат резкие противоречия, «примиренные лишь справедливостью». Ни одно из этих противоречий не затушено, ни одна сторона не подавляет другую. Сказано и о радикальных политических расхождениях молодого Хермлина с отцом. И о том, что последний принадлежал к классу капиталистов, содействовавшему или (как в данном случае) не противившемуся приходу Гитлера к власти. Сказано, однако, и о душевной мягкости, изяществе, а потом и одиночестве, беспомощности и гордости этого человека. (Так же как и в «Узорах одного детства» о матери девочки Нелли: и то, что она принадлежала к мелкобуржуазной среде, что в 1937 г. они с мужем расширили свою лавочку; но и то, что она была «гордой и негибаемой», и это проявилось в других ее решениях и поступках).

Но суть не просто в справедливости памяти, справедливости воспоминаний. Страницы, написанные Хермлином, позволяют читателю по-новому представить себе, как утвердился в Германии фашизм. Они раскрывают не одни лишь социально-экономические его истоки, но и с новой степенью точности показывают соприкосновения фашизма с обычным и человеческим.

В книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» Ф. Фюман упрекал себя в том, что, как ему казалось, он до сих пор не до конца и не все сделал в исследовании зарождения фашистского сознания. Писателю представлялось, что он показал «до» и «после», а не само изменение

сознания человека. «Начинать с начала,— требует он от себя еще раз.— Человек появился на свет. То, что болтается на пуповине и кричит, безусловно, еще совершенно неопределенно в общественном смысле... Он то, что биологически причисляется к виду «человек», а социально еще только должен стать им»<sup>36</sup>. По его собственным словам, ему свойственно «почти маниакальное стремление» определить тот момент, начиная с которого в душе ребенка начинает складываться социально детерминированное, в данном случае фашистское, представление об окружающем мире. С. Хермлин, не ставивший себе этой особой задачи, и К. Вольф, эту специальную задачу себе ставившая, не спешат найти такой момент. Они начинают с другого — с того, что в человеке пока свободно, социально не детерминировано.

В книге «Двадцать два дня, или Половина жизни» Фюман связывал «неудачи», которые, как он считал, постигали его в изображении «внутреннего превращения» детского сознания в социально детерминированное, фашистское, и фашистского в освобожденное, новое (в этом внутреннем превращении «опыт всей моей жизни и вот уже двадцать лет — моя тема, но все еще как намерение, подготовительная работа»), с отступством в его новеллистике «чего-то третьего» — «фона». В написанных на ту же тему книгах К. Вольф и С. Хермлина это третье постоянно присутствует: оно — та глубина человека, в которой отнюдь не все социально детерминировано. Расчленение разных ракурсов, ни один из которых не подавлял другого, привело к более сложному постижению прошлого.

Книги о войне и преодоленном прошлом, вышедшие в 70-х годах, не были снисходительны к тем, кто так или иначе допустил торжество фашизма в Германии. Не принимали их авторы и то, что Фюман называл «отвратительной жалостью к себе». Напротив, в каком-то отношении эти писатели были еще строже: они давали раскрыться богатству человеческого в запечатленных ими образах и одновременно показывали, как это человеческое уживалось с лояльностью к фашизму или (как в случае девочки Нелли) с наивным и восторженным егоприятием.

Механизмы связей были совсем не просты. Но именно поэтому их анализ позволял продемонстрировать недоумевающей представительнице юного поколения ГДР — девочке Ленке (иной взгляд на прошлое, иной ракурс действительности!), как могли люди, сами жившие при фашизме, говорить «Что они с нами сделали!».

Как уже говорилось, Криста Вольф начинала с совершенно частных, банальных эпизодов из детства Нелли. Здоровая, полная жизненных сил Нелли переживает ряд значительных для ребенка внутренних потрясений. Однажды она поняла, например, что не может следовать требованию матери «говори мне все». Переживание это для Нелли настолько глубоко, что она не может больше молиться: «Ich bin klein, mein Herz ist rein», и с детским хитроумием выбирает другую молитву: «Hab ich Unrecht heut getan, sieh es lieber Gott nicht an». Или еще открытие, которое, без сомнения, приходилось в детстве так или иначе усвоить каждому: тебя хвалят не по заслугам, а ты все-таки радуешься.

Из поступков Нелли в книге пока не вырастает ничего плохого. Автор (в том-то и состоит главное!) не исследует явные «ростки фашист-

ского сознания». Его цель, в частности, в том, чтобы показать сложность живой души. И лишь из своей далекой перспективы, перспективы воспоминаний, автор комментирует с некоторой жесткостью: «Следует научиться: можно радоваться незаслуженной хвале. Урок усвоен». Идет детство, полное пестрых красок, детство, которому не было дела до намеченных автором «опорных точек» рассказа. Поэтому только после вереницы эпизодов следует рассказ о служанке Эльвире, которая признается Нелли, что, когда четыре года назад на площади городка сжигали красные флаги, она и ее семья сидели дома и плакали: «Мы были коммунисты». Нелли не сказала об этом матери и не донесла в школе. Почему? Из благородства? Еще через двадцать страниц автор роняет, что Нелли научилась «бессознательно», как любят говорить, не касаться опасных областей. Так применился старый урок: нельзя говорить все. Только постепенно и при внимательном чтении становится ясно, что в упомянутых, не связанных друг с другом эпизодах есть общая тема — страх.

Страх, свойственная всем людям способность пугаться, так же как здоровье, у Нелли очень сильное, любопытство, как честолюбие, а в конце концов и естественное стремление быть вместе со всеми, со своим народом, — все это отмеченные автором константы обычного человеческого сознания, которые под давлением жизни перемонтируются в социально заданном направлении.

Книга К. Вольф вся построена на таких внутренних темах, ненавязчиво объединяющих эпизоды из детства Нелли вокруг «опорных точек». Этой книге присущ психологизм особого рода — психологизм, исследующий обычные, распространенные реакции человека и те вымороченные стереотипы, в которые они легко превращаются при фашизме. Романы на ту же тему, написанные в конце 50-х — начале 60-х годов, не знали подобной сосредоточенности, хотя и Д. Нолль и М. В. Шульц, несомненно, открывали читателю внутренний мир своих героев. Фашизация сознания, за исключением немногих эпизодов, не была объектом специального внимания этих авторов.

У Шульца заключением было письмо Руди Хагедорна к Лее, где он признается в том, как, находясь в тюрьме, по собственному почину из двух предложенных ему сторожем книг выбрал не Библию, а «Мою борьбу» Гитлера. У Д. Нолля персонажи делятся на «злых» и «добрых»: «злые» — военное начальство Хольта в действующей армии — фашисты-садисты; «добрые» — отец Хольта и даже его первый военный воспитатель Готтескнехт. В романе показано, как «война прививает (Хольту и его друзьям.— Н. П.) инстинкты хищников»<sup>37</sup>. Но прежде всего именно война. Стереотипов сознания, выработанных фашизмом и вне войны, у Нолля не показано. Здесь пишут, например, доносы. Но о доносчиках уведомляют друг друга и почти не принимают их в расчет.

В книге Кристи Вольф показаны более характерные при фашизме реакции. Не раз автор чувствует «смущение перед ребенком». Не раз ему кажется, «что ты, как будто бы ее показывая, на самом деле должна давать показания против нее». По замыслу это имеет только одно оправдание: разъединить, предоставив автономии настоящему и прошлому, и в то же время соединить их крепкими нитями, показать единство того



«ты», себя сегодняшней, к которому отстраненно обращается автор, с «ней», девочкой Нелли, свести их в конце концов к не фигурирующему в книге «я»<sup>38</sup> (сама форма второго лица, того «ты», от которого ведется повествование, в значительной мере уравнивает права Нелли с правами автора: и о себе Криста Вольф говорит отстраненно, она сегодняшняя или во всяком случае то, что представляет ее в книге<sup>39</sup>, подлежит суду). К. Вольф действительно пишет, как сказано однажды у Т. Манна о составляющем свои записки Цейтблуме из «Доктора Фаустуса», дрожащей по двум причинам рукой.

Фашизм в книгах 70-х годов — это не только страшное двенадцатилетие в истории Германии, не только катастрофа, имевшая свои многократно исследованные социальные и экономические причины; фашизм — это еще «узоры» поведения, «узоры» усвоенного опыта, «узоры», стереотипы, шаблоны реакций, те самые, которые соблазнили девочку Нелли занять с соизволения учительницы руководящий пост в классе, те самые, что заставили проголосовать ее мать и отца за нацистов («Теперь по-другому уже нельзя, в их руках все»). Некоторые из этих въевшихся стереотипов К. Вольф видит и в сознании своих сегодняшних современников: «Почему, например, так много людей в нашем поколении испытывает страх перед авторитетами? Когда им это привили?»<sup>40</sup>.

Книга К. Вольф «Узоры одного детства», так же как книги Давида, Хермлина, Канта, последняя книга Фюмана, написаны ради современности. Больше того, как свидетельствовали сами авторы<sup>41</sup>, они написаны и о ней. «Что значит „измениться?“» — вслед за Г. Кантом обращается К. Вольф к слову, ключевому для всей литературы о войне и преодоленном прошлом в ГДР. — По ее убеждению, это значит «привести в порядок тяжело поврежденные аппараты восприятия реальности и правильных на нее реакций»<sup>42</sup>.

Если в середине 50-х — начале 60-х годов литература была занята переменами в сознании немцев, обманутых фашизмом, если в написанных тогда книгах было показано, как новая антифашистская позиция сама собой приводит к приятию социализма (второй том «Приключений В. Хольта» Д. Нолля, 1963; «Мы не пыль на ветру» Шульца), то в литературе 70-х — начала 80-х годов этот процесс отнюдь не сводится уже к расчету с фашизмом и его идеологией — путь к социализму понимается как более долгий и трудный.

\* \* \*

Книги писателей ГДР 70-х — начала 80-х годов показывают прошлое в различных ракурсах, каждый раз разрабатывая наиболее соответствующую замыслу форму. Былую робость в подходе к материалу, когда писателями многократно использовалась одна и та же сюжетная схема, сменила творческая свобода. Выше говорилось об утвердившемся в 70-х годах принципе совмещения перспектив. Но и этот принцип применяется по-разному. «Вечерний свет» Хермлина — книга, близкая мемуарам. «Остановка в пути» Канта и «Узоры одного детства» К. Вольф, несмотря на автобиографизм обоих произведений, далеки от жанра воспоминаний. Это именно романы, хотя романы весьма специфического

строю, романы-исследования, где материалом для обобщений служит собственная судьба. В повести М. В. Шульца «Солдат и женщина» можно обнаружить все тот же принцип резкого столкновения разных позиций и разных перспектив. Но и эта повесть своеобразна: в ней есть не присущее прозе Канта, Вольф и Хермлина качество — тональность легенды.

В переломный год войны немецкий солдат, а теперь советский военнопленный видит под толщей льда где-то среди вьюжных полей Сталинграда лицо юного лейтенанта — своего сына. Полный отчаяния и скорби он попадает в качестве рабочей силы в разрушенное его соотечественниками, оставшееся без единого мужчины село. С той же резкостью, что у Канта в «Остановке в пути», сталкиваются в повести два горя, лишь одно из которых имеет, однако, право на возмездие. «Дети постарше кричали: «Фашист! Фашист!...» Он услышал пронзительный женский голос. Но не понял слов. Голос сорвался, перешел в рыдание. Рыдание бежало следом. Шло рядом. Требовало око за око... Почему ты отнял у меня все? Почему? Всегда должно быть кому-нибудь адресовано...» В повести Шульца убедительно показано, как и на какой основе вырастало сначала взаимопонимание, а затем и более тесные связи между ним и русскими людьми.

Одним из примечательных новых явлений в литературе ГДР о войне в 70–80-х годах стали рассказы и повести писателей, проживших при фашизме лишь свое раннее детство: Хельги Шютц, Хельги Шуберт, Роземари Фрет, Вольфганга Бушмана, Вольфганга Кольхаазе, Фрица Хофмана. Их проза, отличная у каждого из названных писателей, в целом также нашла новый подход к изображению войны и преодоления фашистского прошлого. Большие исторические взаимосвязи и закономерности не обсуждаются в этих рассказах и повестях, ибо молчаливо подразумеваются уже исследованными. Молодым писателям важны подробности и детали. Дробность картины, частности — неременное условие их восприятия жизни. Интересует будто бы и не история: исходя из воспоминаний детства или рассказов родителей, молодые писатели пытаются реконструировать повседневное, личное, частное в той действительности, где каждый шаг и каждый поступок реально имели политическое значение. С одной стороны, таким образом, в новеллистике 70–



Ральф-Юрген Леманн.

Иллюстрация к роману Дитера Нолля  
«Приключения Вернера Хольта»

80-х годов заметна полемика с идейной прямолинейностью ранних произведений о войне<sup>43</sup>. С другой стороны, и сами эти рассказчики весьма чутки к общественным следствиям поведения человека.

Рассказ Хельги Шуберт «Мой отец» (1983) — пример первой, полемической тенденции. Об отце, которого дочери не пришлось увидеть, говорится с щемящей грустью. Углубляясь в подробности его недолгой жизни, рассказчица будто вновь проживает ее вместе с ним: хорошо воспитанный мальчик в начале 20-х годов; в 1933 г. — студент-юрист; ранний брак, оборвавшийся призывом в армию. Он погиб на льду Волги, когда был послан обнаружить партизан. Оставляя за пределами рассказа обсуждение причастности этого человека, ставшего фашистским солдатом, к общей вине немецкого народа, Шуберт сосредоточивается на другом: она пытается представить себе и читателю его чувства и ощущения последних минут — холод, безнадежность, страх, отчаяние. Как и другой выдвинувшийся к концу 70-х годов молодой писатель — Христоф Хайн (цикл рассказов «Из берлинского альбома», 1980), Х. Шуберт пытается осветить прежде всего жизнь незаметного человека, смятую и уничтоженную фашизмом.

Постоянно обращается в своей новеллистике к прошлому и войне и Хельга Шютц. Один из ее рассказов, «Как мы ездили в Польшу» (1979), очень напоминает по «сюжетному ходу» «Узоры одного детства». Так же как и у К. Вольф, рассказчица приезжает вместе с мужем в места, где она выросла, на территорию теперешней Польши. Так же как у Вольф, настоящее сопоставляется с прошлым, и из этого сопоставления на площадке небольшого рассказа вырастает представление об огромных исторических сдвигах, происшедших на территории Польши и ГДР. Но в других рассказах Шютц подход к теме иной. Господствует одно время — прошлое. Подобно другим новеллистам своего поколения, она намеренно ограничивает горизонт повествования. В повестях «Предыстория, или Дивный край Пробштейн» (1970) и «Праздничная иллюминация» (1974) она сосредоточена на локальных, частных событиях. Если в «Предыстории» действие происходит в силезской деревне Пробштейн незадолго до прихода советских войск и разгрома фашизма и эта ситуация выявляет разную политическую ориентацию крестьян, среди которых оказываются и такие, кто понимает вину фашистской Германии перед другими народами, то в повести «Праздничное освещение» действие отнесено к 50-м годам. Многие из бывших крестьян Пробштейна живут теперь на территории ФРГ. Как в свое время Франц Фюман в новелле «Богемия у моря» (1961), Х. Шютц показывает легко возбудимые в этой среде реваншистские настроения. Литература о войне и фашизме предполагает настроенность против любого рода националистического угара и новой войны.

В повести описан частный случай, как будто никак не связанный ни с политикой, ни с историей. Вторично собравшись замуж, героиня рассказа приглашает на свадьбу всех, кто был на первом ее торжестве. Не приглашен лишь один человек, с тех пор без следа пропавший, — тот, кто в пьяной драке на свадьбе убил ее первого жениха. Следуя законам классической новеллы, часто сталкивавшей читателей с таинственным и необъяснимым событием, автор приводит на свадьбу того, кого не звали.

Дальше, однако, повествование движется отнюдь не в традиционном направлении. Появление убийцы нужно автору, чтобы показать столь же неожиданную, сколь и единодушную, реакцию присутствующих: убийцу принимают с молчаливым радушием, так как среди пробштейнцев преступников быть не может. Повесть Шютц написана с иронией и изяществом. Автор не придает описанному превосходящего его масштаб идеологического значения. Но некоторые связи с недавним прошлым проступают сами собой: герои писательницы ни за что не хотят марать собственный гнездо. Ради мифа о своей безупречности они готовы преступить мораль и правду. Сознание пробштейнцев легко поддается любым манипуляциям.

Рассказы Шютц, Шуберт, Кольхаазе, Хайна и других писателей — лишь часть многообразной прозы о войне и преодоленном прошлом, создающейся сегодня в ГДР. Книги молодых соседствуют с новыми произведениями писателей, работающих в литературе долгие годы. Короткий рассказ не вытесняет романной формы. Особого внимания заслуживает то обстоятельство, что наряду с найденными К. Давидом, Г. Кантом, К. Вольф, С. Хермлином новыми формами повествования о войне и преодоленном прошлом развивается, обновляясь, и никогда не исчезавшая в литературе ГДР форма эпического повествования, в центре которого постепенное воспитание и возмужание героя. Именно в этой форме был написан в конце 50-х годов первый том «Чудодея» Штритматтера, действие которого захватывало и годы фашизма и войны. Ту же форму избрал Э. Нойц в незаконченной еще многотомной эпопее «Мир на Востоке». В новых книгах о войне (например, в первом романе Ахима Метцке «Страна за Валгаллой», 1977) она обогащается возможностями, выработанными в ходе общего движения литературы. Неиссякающее стремление к эпичности, быть может, наиболее наглядно свидетельствует о желании писателей ГДР охватить всю реальность преодоленного прошлого.

Книги писателей ГДР о войне — это неустанная творческая работа, целью которой является не только преодоление прошлого, но и строительство мирного будущего своей страны и человечества. Трудные раздумья о войне и литература о ней воспитали в гражданах ГДР чувство ответственности за каждого и всех, за ход и развитие общей жизни.

### Примечания

<sup>1</sup> Розанов В. Предисловие. — В кн.: Зегерс А. Мертвые остаются молодыми. М., 1950, с. 7.

<sup>2</sup> Мотылева Т. Анна Зегерс. Личность и творчество. М., 1984, с. 251—252.

<sup>3</sup> См. об этом: Hörnigk Th. Das Thema Krieg und Faschismus in der Geschichte der DDR-Literatur. — Weimarer Beiträge, 1978, N 5, S. 83.

<sup>4</sup> О развитии военной темы в этот период см.: Toner P. Ради жизни на земле. М., 1975, с. 295—298; см. также: Töpelmann S. Autoren. Figuren. Entwicklungen. Zur erzählenden Literatur in DDR. Berlin: Weimar, 1975.

<sup>5</sup> Seghers A. Der Anteil der Literatur an der Bewusstseinsbildung des Volkes. — In: Seghers A. Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Berlin, 1970, Bd. 1. S. 110.

<sup>6</sup> Renn L. Weshalb keine Literatur über den Krieg? — NDL, N 1, S. 127—128.

<sup>7</sup> Зегерс А. О глубине и широте в литературе. — Иностранная литература, 1961, № 9, с. 165.

<sup>8</sup> Toner P. М. Предисловие. — В кн.: Шульц М. В. Мы не пыль на ветру. М.: Прогресс. 1977, с. 12.

<sup>9</sup> Самарин Р. М. Дитер Нолль и его вре-

- мья.— В кн.: Нолль Д. Приключения Вернера Хольта. М., 1962, с. 15.
- <sup>10</sup> *Schulz M. W. Pinoccio und kein Ende. Notizen zur Literatur. Halle; Leipzig, 1978. S. 60.*
  - <sup>11</sup> «Книга живет в своей первой части,— писал Д. Шленштедт,— порой плоско переданным массовым опытом последнего военного поколения» (*Schlenstedt D. Ankunft und Anspruch.— Sinn und Form, 1966, N 3, S. 817*).
  - <sup>12</sup> *Фюман Ф.* Двадцать два дня, или Полювина жизни. М., 1976, с. 95.
  - <sup>13</sup> Там же. с. 169.
  - <sup>14</sup> Главный вопрос, который задавал себе в конце концов Вернер Хольт, сопоставлялся в критике ГДР со знаменитым бюхнеровским: «Что это такое в нас прелюбодействует, убивает, крадет и жлет?» — см., напр.: *Geerds G. Die Schicksalsfrage Büchners neu gestellt.— Weimarer Beiträge, 1965, N 1, S. 150—158.* В статьях второй половины 60-х годов критики видят важнейший аспект романа не в проблеме вины, а в преодолении «немецкого ес» — безликости общей и собственной судьбы, в осознании своего участия в истории и чувстве ответственности.— *Schlenstedt D. Ankunft und Anspruch.— Sinn und Form, 1966, N 3, S. 817—818.*
  - <sup>15</sup> *Hörnigk Th. Das Thema Krieg und Faschismus in der Geschichte der DDR-Literatur.— Weimarer Beiträge, 1978, N 5, S. 93.*
  - <sup>16</sup> *G. de Bruyn. Der Hohlweg.— Eröffnungen. Schriftsteller über ihr Erstlingswerk. Berlin; Weimar, 1974, S. 142.*
  - <sup>17</sup> Об этих новых тенденциях см.: *Млечина И. В. Художник. Творчество. Жизнь: Читая книги писателей ГДР.— Иностранная литература, 1981, № 6.*
  - <sup>18</sup> *Schulz M. W. Pinoccio und kein Ende. Halle; Leipzig, 1978, S. 135.* В высказывании 1978 г. Шульц корректировал свою прежнюю позицию: в 1969 г., выступая на VI съезде писателей ГДР, он был настроен весьма критически по отношению к новым тенденциям в литературе. Именно Шульц упрекал тогда роман К. Вольф «Размышления о Кристе Т.» в утрате объективной реальности, в замене панорамы действительности демонстрацией внутреннего мира. См.: *Schulz M. W. Das Neue und das Bleibende in der Literatur.— NDL, N 9, 1969.*
  - <sup>19</sup> «Ankunft» — «прибытие» героя в новую действительность и «Anspruch» (притязание, претензия, требова-
  - ние) — так определяет Д. Шленштедт в уже цитировавшейся выше статье изменившуюся ориентацию литературы.
  - <sup>20</sup> Так объясняет рост мемуарной литературы, например, Г. Кауфман в статье «Изменившийся ландшафт литературы» (*Tendenzen und Beispiele. Zur DDR-Literatur in 70-er Jahre. Leipzig, 1981, S. 32*).
  - <sup>21</sup> *Плавиус Г.* Движение вширь и вглубь: О прозе ГДР 70-х годов.— Иностранная литература, 1977, № 4, с. 199.
  - <sup>22</sup> Большинство этих произведений разобрано в статье А. А. Гугнина «Раскрывая правду жизни (Литература ГДР сегодня)» (*Знамя, 1979, № 10*).
  - <sup>23</sup> «Вопросы литературы», 1979, № 10, с. 181.
  - <sup>24</sup> *Toner P.* Овладение реальностью. М., 1980, с. 341.
  - <sup>25</sup> *Wolf Ch. Fortgesetzter Versuch. Leipzig, 1980, S. 93.*
  - <sup>26</sup> *Wolf Ch. Kindheitsmuster. Berlin und Weimar, 1976, S. 10.* Далее страницы даются в тексте.
  - <sup>27</sup> Примечательно, что, как сообщил Эрик Нойч в интервью газете «Junge Welt», он тоже долго искал форму своего начинающегося в последние дни войны романа «Поток» — первой части многотомной эпопеи «Мир на Востоке». Первоначально он предполагал написать роман от лица человека, принужденного отвечать на вопросы своей дочери. И хотя в конце концов Нойч обратился к традиционному линейному сюжету, сама его попытка передать восприятие прошлого людьми разных поколений весьма характерна для данного этапа развития литературы.
  - <sup>28</sup> *Wolf Ch. Fortgesetzter Versuch, S. 73.*
  - <sup>29</sup> *Toner P. М.* Предисловие.— В кн.: Шульц М. В. Мы не пылы на ветру. М., 1977, с. 8, 9.
  - <sup>30</sup> *Schulz M. W. Pinoccio und kein Ende. S. 57.*
  - <sup>31</sup> Сталкивание противоречий особенно наглядно в коротких стихах Брехта:  
Ночь,  
Супруги ложатся в постели.  
Не пройдет и года —  
На свет появятся сироты.
  - Цикл «Азы о войне — немцам». Ср. с уже цитировавшимся фюмановским: «Нежно гладит убийца щеку девушки и шепчет: «Поцелуй меня!»
  - <sup>32</sup> Два года спустя после выхода в свет «Остановки в пути» Кант выражал неудовлетворенность как раз неразра-

ботанностью схемы — слишком навязчивым построением романа: «Повествованием я теперь недоволен. Мягко говоря, оно слишком усердствует. Но тем, что оно должно было высказать, я совершенно доволен до сих пор» (*Kant H. Zu den Unterlagen, Publizistik*, 1957—1980. Berlin und Weimar, 1981, S. 406).

<sup>33</sup> *Hermlin St. Lektüre*. Berlin und Weimar, 1973, S. 32.

<sup>34</sup> *Fühmann Fr. Vor Feuerschlünden. Erfahrungen mit Georg Trakl*. Rostock, 1982, S. 226, 203.

<sup>35</sup> *Kant H. Zu den Unterlagen*, S. 151, 152.

<sup>36</sup> *Фюман Фр.* Двадцать два дня, или Половина жизни, с. 136.

<sup>37</sup> *Самарин Р. М.* Дитер Нолль и его время.— В кн.: Нолль Д. Приключения Вернера Хольта, с. 10.

<sup>38</sup> *Wolf Ch. Fortgesetzter Versuch*, S. 112.

<sup>39</sup> Отношения между автором в книге и реальной К. Вольф сложны. Книге предпослано замечание, что все действующие в ней лица вымышлены. Но явно и тождество между К. Вольф и действующей в романе писательницей. См. об этом: *Wolf Ch. Fortgesetzter Versuch*, S. 73, 79—94. См. также: *Ньота Тун.* Современность — звено истории.— В кн.: Великая Отечественная война в современной литературе. М., 1982, с. 108—109.

<sup>40</sup> *Wolf Ch. Fortgesetzter Versuch*, S. 118.

<sup>41</sup> Там же, с. 87, 88, 92.

<sup>42</sup> *Wolf Ch. Fortgesetzter Versuch*, S. 119.

<sup>43</sup> Эта полемичность отмечена в статье: *Krenzlin L. Rückblick aus dem Heute. Die Auseinandersetzungen mit Faschismus, Krieg und ersten Nachkriegsjahren in einigen Werken der jüngsten Gegenwartsliteratur der DDR.*— Sonntag, N 37 und 38, 1975, S. 3.

# Французская литература о войне и Сопротивлении: от документальности к эпичности

Ф. С. НАРКИРЬЕР, А. Ф. СТРОЕВ

**Р**еалистическое, исторически точное изображение войны, без романтической приподнятости и ложного национального пафоса, глубоко укоренилось во французской культуре («Пармская обитель» Стендаля, «Разгром» Золя, «Огонь» Барбюса). Литература антифашистского Сопротивления, рождавшаяся в трудных условиях оккупации, дала новые значительные произведения, ставшие действенным оружием<sup>1</sup>.

Книги о второй мировой войне, занимающие видное место в современной французской литературе, опираются, таким образом, на крепкую традицию. Их значимость и актуальность во многом объясняются постоянной и острой полемичностью — и идеологической, и художественной. Как известно, в 1946 г. Франция начала колониальную войну в Индокитае. Не успела она закончиться в 1954 г., как в том же году начались и продолжались вплоть до 1962 г. боевые действия французской армии против сил национально-освободительного движения в Алжире. Поэтому проблемы, которые поставила перед французами вторая мировая война, не ушли в историческое прошлое, остались живой, злободневной реальностью. Более того, в обострившейся политической обстановке начала 1960-х годов число произведений о прошедшей войне, о ее воздействии на судьбы людей увеличилось: в 1961 г. вышли «Сады Аллаха» П. Гамарра, «Везувий» Э. Роблеса, в 1962 г. — «Бей, барабан» Б. Таслицкого, «Известный солдат» Э. Пармелен (Гонкуровская премия), «Груз песка» А. Лангфюс, «Картошка» Ж. Вошро, «Да здравствуют наши славные предшественники» Р. Гари, в 1963 г. — «Пиренейская рапсодия» П. Гамарра, «Первобытное животное» Р. Массипа (премия Энтэраллье), «Когда море отступает» А. Лану (Гонкуровская премия), «Любите ли вы Вагнера?» Ж. Санитаса, «Не все ангелы» Ж. Кесселя. Развязанным оасовцами террор заставил писателей острее ставить проблемы антифашистской борьбы, личной ответственности каждого человека перед лицом истории.

Всколыхнувшие всю страну майские события 1968 г. вновь усилили интерес к военной теме. Идеалы Сопротивления оказались живыми и действенными для молодежи, родившейся уже после войны.

В 1970-е годы вокруг наследия Сопротивления развернулась ожесточенная политическая борьба. Жискар д'Эстен в бытность свою президентом Франции отменил празднование Дня Победы, оно было восстановлено лишь с приходом правительства левых сил. Через тридцать лет после войны нынешние поклонники Петена призвали реабилитировать маршала и перенести его прах на почетное военное кладбище у Вердена<sup>2</sup>. Демократическая общественность, прогрессивные круги Франции со всей решимостью выступили против попыток оправдать задним числом

военного преступника. Усилилась полемика и о творческом наследии литераторов-коллаборационистов (среди которых, нельзя не признать, были и крупные писатели: Селин, Жионо, Монтерлан), об их роли в политической и художественной жизни страны.

Реакционные силы Франции стремятся исказить позицию коммунистов, очернить героев Сопротивления. Французские демократы свято чтут память погибших патриотов.

Мы с благодарностью вспоминаем имена писателей, героев и участников движения Сопротивления — Жана Прево, Поля Элюара, Арагона и многих других. Исключительную роль сыграла подпольная газета «Леттр Франсез», которую основал Жак Декур, расстрелянный впоследствии нацистами.

Хотя художественная и идеологическая эволюция литературы, посвященной второй мировой войне, шла в общем направлении развития французской культуры<sup>3</sup>, она обладает и своими специфическими особенностями. Противоречивое, но несомненное единство антивоенной прозы, опирающееся на общность как тематики, так и проблематики (хотя подход к решению проблем может быть различным), позволяет выделить некоторые «силовые линии», определяющие динамику литературного процесса.

Отчетливо литературная эволюция проявилась в жанровой области. В военное время установка на публицистичность (или даже на агитационность), на прямой и активный контакт с читателем, расчет на непосредственную ответную реакцию, передача собственного опыта привели к усилению документальных и малых жанров: небольшой повести, дневника, беседы, писем. Ведущим жанром стала новелла, точнее всего передававшая предельную концентрацию бытия, напряженный трагизм событий, неожиданность их развязки. Возродились гражданские традиции в литературе, патриотические и героические идеалы, усилилось драматическое начало. Сложную эволюцию претерпело творчество экзистенциалистов. Казалось, сама история кошмарным ужасом происходящего подтверждает правоту их философии, но произведения, созданные Сартром и Камю во время войны, приоткрывали выход за пределы философии абсурдности бытия. Воздействие Сартра и Камю на литературу не только Франции, но и других стран отчетливо выявилось в первые послевоенные годы.

В дальнейшем влияние творчества писателей-экзистенциалистов постепенно ослабевает: если в ранних произведениях Р. Мерля («Воскресный отдых на южном берегу», 1949, Гонкуровская премия), П. Гаскара («Имущество», 1949, отчасти «Время мертвецов», 1953) отчетливо звучат традиционные экзистенциалистские темы хаоса, абсурда, обреченности, то в дальнейшем эти писатели приходят к иному взгляду на историю. Углубление историзма наложило отпечаток и на движение жанра.

Начав с непосредственно автобиографических произведений («Длинные каникулы» Ф. Амбриера, 1940, Гонкуровская премия; «На плоту Медузы. Дневник политического заключенного» Л. Муссинака, 1945; «Живые борются» Ж. Лаффита, 1946; «Побег» Ж. Коньо, 1947), авторы, пережившие войну в лагерях, позднее обращаются к художественному вымыслу и широкому использованию разнообразных документов, что



дает им возможность делать более глубокие обобщения («Время мертвецов» П. Гаскара, 1953; «Майор Ватрен» А. Лану, 1956, премия Энтэралье; сб. новелл Б. Таслицкого «Бей, барабан», 1962; «Зелень свободы» А. Видали, 1964; пьеса Ш. Дельбо «Кто передаст эти слова», 1974; и др.)<sup>4</sup>. Документальные тексты отделяются от художественных, начинают публиковаться самостоятельно, ведущим жанром становится роман.

Усиливается субъективное, личное, лирическое начало. Нам представляется очень важной мысль Е. М. Евниной о том, что «не случайно в жанре антивоенного романа получила такое большое значение форма своеобразного лирического романа, когда все происходящее показывается автором опосредованно через сознание центрального героя (Гаскар, Мерль, Лану) в противоположность преимущественно эпическому характеру повествования, ведущемуся от имени автора в жанре семейной хроники»<sup>5</sup>. Но все же думается, что появление больших семейных циклов (тетралогия о Буссарделях Ф. Эриа, 1939—1957; трилогия «Конец людей» М. Дрюона, 1948—1951; дилогия о Резо Э. Базена, 1948—1951) отражало общую тенденцию развития французской прозы к большой, эпической форме — тенденцию, отнюдь не чуждую роману о войне. В 1945—1949 гг. выходят три тома «Дорог свободы» Сартра, в 1949—1951 гг. — шесть томов «Коммунистов» Арагона (новая редакция была опубликована в 1967 г.). Произведения эти, посвященные одному историческому периоду (предвоенные годы и разгром Франции), ведут последовательный спор в «большом времени» литературы, и их сопоставление позволяет выделить центральные проблемы и способы их разрешения в антивоенном романе в целом<sup>6</sup>.

Художественный мир Сартра хаотичен, иррационален. Бытие абсурдно, можно попытаться постигнуть его через приведение к универсальным философским категориям. Конкретные события обретают свое истинное наполнение в их отвлеченном, абстрактном, всеобщем смысле. Война предстает как наиболее резкое выражение порочного круга бытия. У Арагона мир сложно устроен, он поддается рациональному объяснению и соответственно объективному реалистическому описанию, обнаруживая причинные закономерности. Поэтому используемый в «Коммунистах» художественный принцип «симультанности», одновременности происходящего передает не хаос унифицированных событий, как в «Дорогах свободы», а их многоголосие, структурную упорядоченность. Арагон ищет конкретные, объективные причины свершающегося и находит их в борьбе социальных сил. Он четко указывает истинных виновников разгрома Франции: это могущественные промышленники (Виснер), буржуазные политические деятели (Даладье, Рейно, Монзи), бездарные генералы (Гамелен, Корап). За пассивной «странной войной» проступает активная внутренняя война, развязанная буржуазией против коммунистов. Но борьба с гитлеровским нашествием приводит к объединению лучших людей нации, консолидации ее духовных сил.

По словам Арагона, его целью было показать нацию и партию — ее авангард. Писатель не сосредоточивается на одном, центральном герое. Он создает собирательный образ народа. Не коллективизм, не братство людей, возникающее в годину испытаний, рисует Сартр, но отчуждение. Одиноким «голым человеком на голой земле» противостоит бессмысленной,

мечущейся толпе, где проявляются лишь худшие инстинкты. Даже присоединяясь к солдатской массе, типичный сартровский интеллигент Матье Деларю остается, по сути, чуждым ей. Полемизируя с коммунистами, Сартр не может отказать им в мужестве, силе воли, способности к самопожертвованию, но он рисует коммуниста Брюне как маленького «вождя», не любящего по-настоящему людей, далекого от них.

Безысходность лишает смысла героический поступок, действие обесценивается: Матье Деларю, задерживая на четверть часа вступление немцев в деревню, убежден в бессмысленности собственного поведения. Трагическому гуманизму Сартра Арагон противопоставляет гуманизм активный, действенный. В «Коммунистах» есть ясная историческая перспектива — разгром обнажает «зерна будущего». Следуя традиции «Огня» Барбюса, Арагон воплощает начало важного исторического процесса — подъема снизу справедливой антифашистской войны. Рисуя героизм французских солдат (причем не случайные, отдельные поступки, а героизм коллективный), писатель именно в нем видит истоки движения Сопротивления.

Арагон стремится создать объективную картину, он описывает военные действия подробно, с документальной точностью, прилагает к тексту карты. Сартр придерживается субъективной манеры повествования, показывая события только через сознание героев.

Таким образом, хотя «Дороги свободы» тяготеют к эпическому повествованию, в них преобладает субъективистское, сужающее рамки истории начало. Напротив, раскрытие событий в исторической перспективе, выбор в качестве главного действующего лица народа и его лучших представителей — коммунистов, возрождение героического пафоса, объективность делают роман Арагона эпичным в полном значении слова, более того, позволяют рассматривать книгу как опыт французской национальной эпопеи.

Для целого поколения французских писателей война оказалась первым и главным испытанием в их жизни; многих она побудила взяться за перо, чтобы рассказать о пережитом. Поэтому закономерно, что большинство первых послевоенных произведений почти документально. Документ сохраняет свое значение и поныне. Лучшие образцы мемуарной литературы, появившиеся во Франции в послевоенное время, имеют не только общественное, но и литературное значение. Большой резонанс получили воспоминания генерала де Голля: «Призыв, 1940—1942» (1954), «Единство, 1942—1944» (1956), «Спасение, 1944—1946» (1959). Не входя в оценку мемуаров, отметим: при всей внешней беспристрастности они написаны с совершенно четких классовых позиций и, несмотря на декларируемую автором «надпартийность», по-своему партийны. Де Голль не скрывает отрицательного, порой враждебного, отношения к ФКП, зачастую — особенно в заключительном томе воспоминаний — тенденциозно искажает ее историческую роль. Но нельзя забывать, что в трагическую пору истории Франции, в свой звездный час, де Голль, продолжая сопротивление оккупантам, стал выразителем национальных чувств французов. В этом решающем вопросе ему было тогда по пути с коммунистами. Убедительное тому свидетельство — заявление ЦК ФКП в связи со смертью генерала: «Остается непреложным фактом, что в ре-

шающие часы войны и освобождения Коммунистическая партия и генерал де Голль находились оба на стороне Франции»<sup>7</sup>.

На другом полюсе находятся мемуары Жака Дюкло, вышедшие в 1968—1972 гг.<sup>8</sup> Подчеркнем: политические противники в послевоенное время Дюкло и де Голль относились друг к другу с неизменным уважением. В воспоминаниях отражен героический жизненный путь Дюкло — рабочего, ветерана битвы под Верденом, человека, руководившего — в глубоком подполье — коммунистической партией на протяжении четырех лет фашистской оккупации. Вместе с тем это краткая история ФКП, секретарем которой Дюкло был на протяжении долгих лет. Наконец, в мемуарах запечатлены трагические и героические страницы истории Франции.

Верным соратником и ближайшим другом Дюкло был Жорж Коньо, автор книги «Избранный путь» (1975—1978), в которой читатель вновь встречается с событиями и героями, знакомыми ему по повести «Побег» (1947). Мемуары Ж. Коньо как бы проясняют события, описанные в повести, уточняют сочиненные о побеге легенды, рассказывают, как создавалась в лагере подпольная организация Сопротивления, как заключенные, среди которых были шахтеры, сумели прорыть туннель длиной в 48 метров, раскрывают прототипы героев повести.

Сходным образом книга Веркора «Битва молчания. Полночные воспоминания» (1967) помогает восстановить атмосферу, в которой создавалось «Молчание моря» — первая книга, вышедшая в подполье. В ней рассказывается, как была выиграна битва за честь Франции, как налаживалась работа подпольного издательства «Минюи» (что значит «Полночь»), выпустившего вслед за повестью Веркора произведения Эльзы Триоле, Арагона, Мориака, поэтические антологии, подготовленные Элюаром, сонеты, написанные Жаном Кассу в тюрьме.

Наряду с мемуарами большое значение имели исторические свидетельства, документы. Таковы «Письма расстрелянных» (1946), показывающие, как героизм людей, верящих в революционные идеалы, побеждает даже смерть. Иногда сами документы опровергают попытку препоны их в тенденциозном освещении. Это произошло с книгой «Молодежь мира перед лицом войны» (1957), в которой Ж. Лартеги объединил письма погибших юношей и девушек из обоих сражавшихся лагерей. Стоя на позициях пацифизма, отрицая войну, Ж. Лартеги хотел показать общность людей перед лицом смерти, но письма яростно спорят друг с другом, коммунисты и нацисты говорят на разных языках. Сборник «Тысяча лиц в одном бою. Женщины в Сопротивлении. Свидетельства, собранные Симоной Бертран» (1965) рассказывает о тех, кого Элюар назвал «сестрами надежды», — героинях Сопротивления. История отвела им особую роль. Они снабжали партизан продовольствием, помогали пленным, выхаживали раненых, заботились о детях, с риском для жизни добывали и передавали секретные сведения, распространяли листовки. Они изобретали и чисто женские формы протеста: сине-белокрасным французским флагом становились и подобранные к шляпке перья, и выставленные в витрине ткани, и вывешенное для просушки белье.

Монтаж документов, сделанный профессиональным писателем, может превратить их в публицистическое художественное повествование. На основе «Свидетельств об Освенциме», опубликованных союзом бывших узников лагеря, Владимир Познер создал книгу «Нисхождение в ад. Воспоминания заключенных и эсэсовцев Освенцима» (1981). В ней собраны воспоминания заключенных разных национальностей — французов, евреев, поляков; людей разных специальностей — медицинских работников (они имели наибольший шанс выжить), студентов, литераторов. И в страшном контрасте идут воспоминания эсэсовцев: коменданта лагеря Рудольфа Гёсса, немецких «врачей», производивших опыты над живыми людьми. Через всю книгу, начиная с заглавия, проходит параллель с «Адом» Данте. Смысл сравнения совершенно ясен: муки грешников ничто по сравнению с ужасами Освенцима. Воспоминания расположены в хронологической последовательности — от ареста до прибытия в лагерь, где врач-эсэовец тут же делил заключенных на две шеренги: тех, что оказывались в правой, — стариков, детей, больных — сразу же гнали в газовые камеры, а трудоспособные — левая шеренга — направлялись в бараки.

Как известно, на вратах освенцимского ада было начертано: «Труд несет свободу». Под звуки оркестра, состоявшего из заключенных, отправлялись на работу, которая продолжалась до шестнадцати часов в сутки. Поверки, на которые выносили и покойников. Массовые экзекуции — в первую очередь политических заключенных, евреев, цыган. Расстрелы, сожжение трупов во рвах. Для большинства — около четырех миллионов — газовые камеры и кремация.

Потрясают страницы, посвященные мукам и гибели детей. Новорожденных топили. Над близнецами производились опыты. Порой и самые маленькие догадывались о том, что их ожидает. Свидетельство Людвиг Верля (заключенный № 60363): «Даже те, кому было четыре или пять лет, об этом знали. Они засучивали рукава рубашек и показывали свои ручки: «Начальник лагеря, смотрите, какие мы сильные»».

Руководил опытами, распоряжался жизнью и смертью заключенных главный врач лагеря Иозеф Менгеле — тот самый Менгеле, которого милитаристские и фашистские круги так старательно защищали от правосудия.

Из воспоминаний складываются незабываемые образы борцов: Мари-Клод Вайян-Кутюрье (заключенная № 31685), дававшая впоследствии показания на Нюрнбергском процессе, советская женщина-хирург Любовь, быстро и неустално оказывавшая медицинскую помощь заключенным, твердо верившая в победу своего народа и вселявшая веру в других.

В лагере создавались организации движения Сопротивления, главную роль в которых играли коммунисты. Эти группы налаживали взаимопомощь продуктами питания, пытались передать информации о лагерных порядках за пределы Освенцима (планы лагеря, газовых камер и крематориев были переправлены в Чехословакию), организовывали побег, иногда удачные (большая группа поляков бежала 27 июня 1944 г.). В истории лагеря зафиксированы и попытки восстаний. 23 октября 1943 г. одна женщина из 1700 евреев, направленных в газовые камеры, выхватила пистолет у эсэовца, убила одного, ранила второго. Другие заклю-

ченные — безоружные — набросились на охранников. Все были расстреляны (подавление подобного восстания описано в романе Р. Мерля «Смерть — мое ремесло»). В конце 1944 г. взбунтовалась так называемая специальная команда, обслуживавшая крематории и подлежащая, в свою очередь, уничтожению.

27 января 1945 г. оставшиеся в живых узники были освобождены советскими войсками. О роли Советской Армии, о значении ее побед на Восточном фронте в книге говорится с неизменным уважением и признательностью.

Другой жанр, восходящий к традициям документальной литературы Сопротивления, — дневник. Здесь нет исторической оценки событий, здесь важно непосредственное, живое впечатление, фиксация событий день за днем, что создает у читателя ощущение сопричастности, сопереживания. В 1977 г. увидел свет «Военный дневник (2 сентября 1939 г. — 20 июля 1940 г.)» Жоржа Садуля (1904—1967). Автор — известный кинокритик, создатель фундаментального труда «Всеобщая история кинематографа», коммунист, отважный участник движения Сопротивления. Садуль был призван в армию, где регулярно вел дневник, вышедший после его смерти.

Особый интерес представляет первая часть книги — документальное свидетельство о «странной войне», увиденной глазами ее рядового участника. Война была поистине странной: так, до 10 мая 1940 г. Франция поставляла Германии железную руду в обмен на кокс. «Странное впечатление производил Рейнский фронт: самолеты воюющих сторон никогда не пересекали реку». Война велась не против внешнего, а против внутреннего врага — коммунистов. Франция готовилась выступить в войну против Советского Союза на стороне Финляндии. Англо-французский военно-морской флот подошел к Мурманску. Но солдатская масса отнюдь не хотела принимать участие в антисоветской интервенции. Один капрал, монархист по убеждениям, сказал Садулю: «Русские войны не хотят. Им нужен мир».

Прозорливо пишет Садуль о росте недовольства и о революционных настроениях в армии. Так, Даладье был встречен на Саарском фронте пением «Интернационала». Закономерен вывод автора: правительство боялось французских солдат больше, чем немецких.

В дневнике Садуля приоткрывается одна из причин трагедии Франции. Автор приводит слова Гитлера: «Я добьюсь разложения великопечной французской армии» — и показывает, что фюреру во многом это удалось<sup>9</sup>.

Вторая половина дневника посвящена военным действиям и поражению. Несмотря на героизм отдельных воинских частей, ничто не могло остановить захватчиков. Но Садуль до конца сохранил веру в свой народ, в революционный идеал. Уже после падения Парижа солдат по имени Уйон предлагает выступить против захватчиков и погибнуть. «Я ему отвечаю, что *ничего не потеряно* (курсив паш. — Ф. Н., А. С.). Вечером 13 июня, когда немцы вступают в Париж, я проповедую возможность того, что впоследствии будут называть Сопротивлением». Нельзя не отдать должное исторической прозорливости писателя-коммуниста.

Автобиографический роман, написанный по горячим следам событий, — следующая после документов и дневников ступень художественного освоения исторической действительности.

В мае 1941-го, год спустя после военного поражения Франции, Морис Дрюон закончил роман «Последняя бригада» (издан в 1946 г.). Дрюон — участник Сопротивления, автор (вместе с Ж. Кесселем) знаменитой «Песни партизан». В основе повествования — героическая оборона Сомюра курсантами военного кавалерийского училища, одна из славных страниц военной истории Франции.

«Последняя бригада» — мой первый роман. Он обладает всеми недостатками молодости и, может быть, некоторыми ее достоинствами. Будучи сам выпускником (годом раньше описываемых событий) Сомюрского военного училища, сражаясь во время битвы за Францию на берегах Луары, я считал своим долгом засвидетельствовать деяния этой замечательной молодежи, сопротивлявшейся до Сопротивления, которая держалась одна, во имя чести, среди всеобщего бедствия. Она вошла в Историю и достойна подражания»<sup>10</sup>. Действие начинается в ночь с 30 апреля на 1 мая 1940 г. и заканчивается в дни разгрома.

Вот первая реакция курсантов на германское наступление 10 мая: «Мы въедем в Берлин верхом». Но позже наступает горькое отрезвление, разочарование. В замке, совсем близко от новой линии фронта, дают бал. И герои повести, как британские офицеры, ушедшие с танцев на битву при Ватерлоо (вспомним «Ярмарку тщеславия» Теккерея), отправляются на боевые позиции прямо с бала.

На стареньких броневичках, развивающих скорость до 18 км/час, курсанты вступают в неравный бой с вооруженными до зубов гитлеровцами, дерутся героически. Трое оставшихся в живых сопротивляются до последнего патрона; наконец, они вынуждены сдаться. В финале романа, ставшем почти хрестоматийным, немецкий офицер, пораженный мужеством французов, ставит своих солдат по стойке смирно и отдает честь выходящим из подвала последним бойцам последней бригады.



**Борис Таслицкий.**  
**Узник Бухенвальда**

Трагический личный опыт окрасил все творчество писателя-католика Жана Кероля — и те его книги, которые восстанавливают прошлое, и те, которые с ним внешне не связаны.

В марте 1943 г. в ходе карательной экспедиции гестапо «Ночь и туман» Кероль был отправлен в лагерь уничтожения Маутхаузен. Он вспоминает: «Меня спасла организованная коммунистами система взаимопомощи: в течение длительного срока каждый заключенный француз отдавал мне по ложке супа — набиралась тарелка. Благодаря этому я выжил: ведь я весил тогда всего тридцать килограммов»<sup>11</sup>. Неизгладимое впечатление произвело на Кероля мужественное поведение советских людей: «Вы, очевидно, знаете, что в лагере Маутхаузен я познакомился со многими русскими. Я хорошо помню, как однажды русские военнопленные вышли из своего барака и бросились к воротам лагеря. Они были безжалостно расстреляны. Зрелище это незабываемое, рана так и не зарубцевалась»<sup>12</sup>.

Два года пребывания в лагере в непосредственной, ежеминутной близости смерти наложили неизгладимую печать на всю последующую жизнь и творчество Жана Кероля.

Наиболее известна серия романов Кероля «История луга» (1969), «История пустыни» (1972), «История моря» (1973), «История леса» (1975), «История дома» (1976), «История неба» (1979). В пяти из этих произведений, выдержанных в духе модернистской эстетики, писатель касается проблем, связанных с войной. В «Истории дома» проблемы эти выступают на первый план, и на этот раз в ключе реалистическом.

Основная мысль романа — необходимость созидать в эпоху тотального разрушения. Эта мысль целиком овладевает в канун второй мировой войны мелким парижским служащим Симеоном. Он живет одной целью — построить в пригороде столицы собственный дом, чтобы найти пристанище не столько от житейских неурядиц, сколько от страшной беды, которая уже стоит на пороге его жизни, равно как и жизней миллионов других людей. Симеон тешит известной поговоркой: «Угольщик — хозяин в своем доме».

Дом Симеон так и не достроил, его самого взяли в армию, он попал в плен, бежал, после бесконечных мытарств вернулся в Париж. Он растерян, не знает, что делать, пока до него не доносится по лондонскому радио призыв генерала де Голля: «Надо построить заново свой дом». Слова эти выражают сокровенный смысл жизни Симеона: его дом — Франция.

Симеон делает неудачную попытку принять участие в движении Сопротивления, попадает в руки гестапо, оказывается в тюрьме Френ. И здесь дорога Симеона пересекается с линией жизни автора книги, узника той же тюрьмы. В романе приводятся примеры стоического поведения заключенных, известные нам по воспоминаниям писателя. Вот только один: однажды Кероля выпустили на прогулку. К нему подошел и представился пожилой человек из Версаля. «Г-н такой-то, приговорен к смертной казни. Меня выдала очаровательная женщина; она была до такой степени хороша, что я ее прощаю». В течение десяти минут мы беседовали о музыке и литературе. Он говорил со мной о Моцарте так, как никто никогда со мной о Моцарте не говорил. Через десять минут

тюремная дверь открылась снова. Он раскланялся и сказал: «Сударь, я провел с Вами несколько прекрасных минут. Но, по всей вероятности, я не смогу о них вспоминать, потому что завтра меня казнят»<sup>13</sup>.

В тюрьме силы покидают Симеона, слабеет рассудок. Товарищи по заключению, дабы спасти его, отдают ему каждый по ложке супа (как мы помним, это факт биографии автора). Роман заканчивается смертью Симеона.

В «Истории дома» Кероль не излагает собственных политических взглядов. Но через всю книгу проходит водораздел: за или против фашизма. Писатель не щадит некоего Дедье, родича Симеона, сторонника печальной памяти полковника де ла Рока: сей новоявленный патриот мечтает о дне, когда сможет «принести цветы к первым немецким танкам». Писатель беспощаден к гитлеровским палачам, проводящим карательную акцию «Ночь и туман», и к их французским подручным, тем, кто пытается оправдать себя: «Мое дело — анкеты, а не допросы».

«В „Истории дома“, — писал Ж. Кероль, — я попытался показать борьбу человека против того, что может его уничтожить. Речь идет о стремлении к счастью сквозь разрушения войны и нацистской оккупации. Таким образом, „История дома“ — это роман реалистический и пародный, он построен на правдивом историческом материале»<sup>14</sup>.

Р. Мерль, начав с автобиографической книги «Воскресный отдых на южном берегу» (1949), вскоре написал роман совсем иного типа. Хотя Р. Мерль сам побывал в немецком лагере, в основу романа «Смерть — мое ремесло» (1952) он положил чужие воспоминания. Выбор их вначале кажется не просто парадоксальным, но почти невозможным, даже кощунственным, — это дневник коменданта Освенцима. Художественная смелость книги сделала ее одним из самых значительных антивоенных произведений во Франции, средоточием многих тем, проблем, способов освоения действительности<sup>15</sup>. Не сырой документальный материал, сам по себе достаточно красноречивый (как в книге В. Познера), предстает перед читателем, а материал, прошедший сложную художественную обработку. Стремясь к глубине психологического анализа, Мерль предоставляет вести рассказ самому герою и отказывается от прямой авторской оценки (а ведь читатель привык к тому, что повествователь чаще всего — носитель авторской точки зрения). Но этот герой, чья жизнь описывается почти по образцу классических «романов воспитания», частная жизнь которого увязана с историческими событиями и, более того, всецело подчинена им, этот традиционный «маленький человек» — убийца. Лучше всего он чувствует себя в строжайше регламентированном мире — в армии и в тюрьме, все равно — в роли солдата или командира, заключенного или надзирателя. Стертость, скудость описания почти заставляют забыть, что именно смерть — ремесло героя, что он, ровесник XX века, с 16 лет начал убивать и более ни к чему не пригоден (разве что ухаживать за лошадьми). Не конкретного человека разоблачает писатель, не коменданта Освенцима Рудольфа Гесса (прототипа Рудольфа Ланга), а фашизм как государственную, политическую и моральную систему, основанную на убийстве: физически и духовно исполнители превращены в бездушных роботов. В любой области, даже в семейной (в выборе жены), герой действует в соответствии с приказом.



Эти же проблемы, но в свойственном ему абстрактно-логическом ключе решает П. Буль в романе «Мост через реку Квай», удостоенном в том же 1952 г. премии Сент-Бёва. Казалось бы, традиционный на первый взгляд герой «лагерной» прозы пленный английский полковник Николсон отказывается подчиняться врагу, спланирует своих солдат и поддерживает в них высокий моральный дух. Однако он приносит больше вреда, чем его антагонист — японский полковник Саито, более того, оказывается в чем-то его двойником. Ложное понятие о долге, абсолютное повиновение приказу, помноженные на шовинизм, чувство превосходства над «отсталыми азиатами», приводят к тому, что Николсон возглавляет строительство важного в стратегическом отношении моста, полностью отстранив от дел японцев. Он строит быстро и тщательно, по последнему слову инженерной науки, заставляя пленных английских солдат работать до полного изнеможения. А в финале прямо выступает против своих соотечественников, ценою жизни срывая подготовленный диверсионной группой взрыв моста.

И Р. Мерль и П. Буль ломают уже устоявшуюся романную структуру, изменив систему действующих лиц: в центре повествования оказывается отрицательный персонаж, более того — враг. Место романного героя занимает антигерой. Композиционная инверсия позволяет глубже проникнуть в корень зла, раскрыть его изнутри — не только как политический, но и как моральный феномен. Поэтика литературы Сопротивления строилась в первую очередь на контрастных черно-белых характерах: герои прославлялись, предатели разоблачались.

Книги, подобные романам Мерля и Буля, родились уже в другую историческую эпоху, звавшую к детальному выяснению исторических причин и психологических следствий.

Обращение к антигерою позволяет писателям раскрыть события как бы с двух точек зрения одновременно, увидеть их отстраненно, по-новому. В то же время анализ подобной личности дает возможность проникнуть в глубины человеческой психологии.

В центре пьесы Ромена Гари «Лучшая половина» (1979) страшная, отталкивающая и по-своему трагическая фигура — маленький человек, который из желания быть полезным людям становится сначала героем Сопротивления, а потом — провокатором, сотрудником гестапо. В первые месяцы после окончания войны Тео Вандерпют скитается по старым явкам вместе с группой спасенных им подростков, чьи родители были расстреляны (и не без его вины). Он вынужден прятаться от подпольщиков, но и для немцев он чужой. Финал пьесы символичен: хотя герой гибнет от мучительной физической боли, истинная причина смерти — внутренний разлад в душе предателя.

Этой линии близки произведения, воспроизводящие, так сказать, «антиреальность» — цепь событий, развивающихся совсем не так, как развивались они в истории, но необычайно характерных и значимых.

Рассказ Ж. Перро «Рапорт рейхсфюреру СС» (из сб. «Долгие рыдания», 1970) — страшная фантазмагорическая антиутопия. Это сделанный «под документ» рапорт рейхсфюреру СС Кальтенбруннеру штандартенфюрера Вольфа от 18 июня 1964 г. Немцы выиграли вторую мировую войну. Гитлер мирно почил в бозе. Гиммлер погиб в 1962 г. во время

восстания в протекторате Шотландия. Наследник Гитлера рейхсфюрер Мартин Борман принял «историческое» решение, а именно стерилизовать все негерманизированное население на всем немецком жизненно важном пространстве. Усердствуя в этом деле в протекторате Украина, некие Юлиус и Лика Клауберг, развращенные до мозга костей палачи, нарушают расовые законы и подлежат смертной казни... Перед нами образец столь распространенной в наши дни социальной фантастики, рассказ-предупреждение (что произошло бы, если б на горе человечеству победили фашисты).

В романе Мориса Тёски «Оборотни» (1965) место антигероя заняла юная Аннелиз Мюллер. Выполнив опасные задания в Париже, в 1944 г. она возвращается на родину. В Германию вступают союзные войска, измученное тяготами войны население охотно сотрудничает с ними. Фанатичная фашистка Мюллер не признает капитуляции: в маленьком городке она создает секцию организации «Оборотни», цель которой — террором пресечь сотрудничество с союзными войсками, возродить в немцах «боевой дух». В финале героиню арестовывают, она кончает с собой. Женщина, считавшая себя борцом за великие идеалы, оказалась жертвой взрастившей ее звериной идеологии.

Более сложный образ, появляющийся в антивоенной литературе, — лжегерой: трус, волею случая прославившийся мужественным войном, представленный к высокой награде и сам поверивший в свой героизм. Не выдержав новой роли, он кончает свои дни в сумасшедшем доме (Ван-Вельде из «Свидания в Брюгге» А. Лапу, 1958). В романе Клода Руа «Прав или не прав» (1955) истинному патриоту Лорану противопоставлен авантюрист Алексис, который в годы войны сотрудничает с немцами, а затем выдает себя за борца Сопротивления, добивается наград и чинов и возглавляет борьбу против демократических сил. Но если в этом сатирическом произведении психология псевдогероя практически не раскрыта, автор показывает лишь внешнюю сторону событий, то в сатирическом романе Брижит Фриан «Фруктовый сад перед заморозками» (1968) облик похожего персонажа разработан с утопченным, болезненно острым психологизмом, заставившим французскую критику вспомнить о традициях Достоевского.

Биография самой писательницы героична. С девятнадцати лет она в Сопротивлении. Схваченная фашистами, была отправлена в Германию.

«Герой» романа — этот литературоведческий термин может быть применен к нему только в кавычках — крупный биржевой маклер Жерар Боном был схвачен гестаповцами. В ужасе перед возможными пытками он выдал всех, кого знал, в том числе подругу своего детства Жан-Клод. Считая себя его единственной жертвой, Жан-Клод, чтобы искупить вину Жерара, выходит за него замуж. Прошли годы. Пользуясь молчанием жены, Жерар надевает маску героя Сопротивления, устремляется вверх по лестнице славы. Его философия на редкость проста: «живой предатель лучше мертвого героя» (почти точный перифраз известной фразы коллаборациониста Жюно). Жерар — «предприниматель с начинкой подлеца». Робкий, тщедушный в детстве мальчик, он подвергался обидным шуткам, насмешкам, а когда и побоям со стороны товарищей. Теперь он отомстил всем сполна.

Безоблачное счастье Жерара, уже награжденного орденом Почетного легиона, омрачает Мари-Лоранс Лапсело, которую вместе с мужем он также в свое время выдал гестапо. Она выступает с разоблачениями его преступной деятельности, рассказывает обо всем Жан-Клод. Теперь на пути Жерара к славе стоят две женщины. Анализируя свое положение, свое психическое состояние со смердяковской логикой, с вывертами человека из подполья, Жерар решает, как от них избавиться. Сначала надо убрать жену. Жан-Клод просит развод — он соглашается. С горя Жан-Клод начинает пить, он обильно поставляет ей вино. В трагическую ночь окончательного разрыва он приносит жене виски и таблетки световорного. На утро Жан-Клод умирает. Ловкий биржевой маклер доводит Мари-Лоранс до разорения, нищеты, наконец — до смерти. На пьедестале славы Жерар рассуждает сам с собой: «Вы наградили меня орденами за то, что я вас предал. Дураки. Сумасшедшие. Но я никогда не испытывал ни малейшего угрызения совести, уж можете мне поверить. Спасибо вам, прекрасные господа. Красотки дамы, я чувствую себя превосходно. Моя совесть не то что ваша — чистая или нечистая. Она подыхает со смеху, моя совесть. Она врет, не краснея. Я был куда умнее вас. Вас пытали, ссылали, убивали — и все из-за меня. А сегодня я жив-живехонек. И меня чествуют, лелеют, мне курят фимиам».

Насквозь проницан финал — мнимая выдержка из газеты «Франс-суар» от 22 февраля 1966 г.: «Не каждому дано праздновать в сорок четыре года двадцать вторую годовщину своего ареста и звание командора Почетного легиона. Но именно это и происходило среди потоков шампанского, виски и водки, гор икры и гусиной печени, среди толпы министров, депутатов (от большинства и оппозиции), генеральных директоров, боевых товарищей по Сопротивлению, хороших женщин и журналистов. Известный парижский маклер и новый член парижского муниципалитета distinguished Жерар Бопом устроил прием вместе со своей молодой очаровательной супругой в новом особняке в Нейи, великолепно отреставрированном Дэвидом Редборном.

После краткой, но волнующей церемонии вручения знаков его нового отличия и речи генерала Сера, героя ВВС Свободной Франции, который в нескольких словах охарактеризовал примерную жизнь этого выдающегося участника движения Сопротивления...».

Антибуржуазная направленность сатиры Б. Фриана позволяет говорить о продолжении линии «Милого друга» Мопассана.

Как мы видим, действие произведений об «антигерое» нередко происходит после войны. Его страшная фигура напоминает о том, что проблема предательства и возмездия не ушла в прошлое — теперь ее придется решать заново. Нередки случаи, когда верх берет интонация всепрощения, равной вины жертвы и палача. В романе Жана Ко «Чрево быка» (1971) бывший узник концлагеря Симон Брандейс отыскивает в Латинской Америке бывшего офицера СС, своего мучителя Вальтера Граббе. Но в напряженных спорах жертвы и палача — Брандейс доказывает свое право на месть и суд, Граббе — свое право жить спокойно, полностью отрекшись от злодеяний, — перевес оказывается на стороне последнего. Нет объективной вины, утверждает автор, есть скопление случайных обстоятельств. Месть не удастся — бывший эсэсовец, вновь



**Франсиз Грюбе.  
Баррикада**

подержав заключенного под дулом ружья, кончает с собой. Абстрактная трактовка ответственности фашистских преступников объективно начинает звучать как их оправдание.

В ряде произведений антигерой теряет право на центральное положение в повествовании и оказывается лицом к лицу с героями, отвергающими компромисс. Показательна в этом смысле повесть «Волчий капкан» (1979) одного из старейших мастеров французской литературы — Веркора. Поначалу бросается в глаза аналогия с «Молчанием моря». В лесу живет девушка с отцом — странным, на первый взгляд непонятным человеком. Вокруг своего одинокого жилья старик устанавливает капканы (якобы для лисиц, крадущих его кур). Но рассчитаны капканы на людей. В один из них попадает молодой человек по имени Жюльен — он, как и Вернер Эбернак (из «Молчания моря»), появляется в доме девушки. Но если Вернер — немецкий офицер, носитель зла, то Жюльен — воплощение справедливости, неизбежного возмездия. Он — олицетворение нравственной чистоты героев Сопротивления.

Между молодыми людьми устанавливаются дружеские отношения. Жюльен рассказывает свою жизнь: «Мое детство с четырех лет — это война и оккупация».

По ходу действия выясняется, что отец девушки убил ее мать, свою жену, которая была и матерью Жюльена; в прошлом это предатель, виновный в смерти отца Жюльена, десятки лет скрывавшийся от возмездия.

Читатель совершенно отчетливо (Веркор пачинал свой путь как художник) видит старика, его редущие седые волосы, длинные белые уши, тонкий с горбинкой нос, бегающий взгляд затравленного волка. Да, он волк, оборотень, который мечтает о том, что когда-нибудь снова вернется пора волков. «За этими волчьими капканами и этой забаррикадированной дверью» — старик сидит за ней, держа наготове винтовку с оптическим прицелом, — «начинался каменный век» (вспомним заглавие романа Бернара Клавеля «Волчья пора» из эпохи мрачного средневековья). Он безумно боится расплаты, которая со всей неизбежностью наступает: его покидает родная дочь. Но расплата эта — что характерно для Веркора — только высшего, морального порядка. Что касается Жюльена, то он далек от мысли обратиться к правосудию: он оставляет за собой право вынести приговор.

«Молчание моря» — классическое произведение Веркора, отличающееся определенностью характеров, ясностью сюжета, чистотой линий. В «Волчьем капкане» пропорции смещены, здесь много недоговоренного, загадочного, таинственного, что свойственно художественной манере позднего Веркора. Главная ценность произведения — в его антифашистской направленности.

В контексте антивоенных произведений последних лет следует рассматривать и пацифистские произведения, хотя в них смещены многие акценты, уравниены контрастные оттенки. Роль пацифистской литературы была всегда сложной, противоречивой. В годы первой мировой войны писатели-пацифисты заявили о себе ставшими классическими произведениями Жоржа Дюамеля и Ролана Доржелеса. В. И. Ленин придавал серьезное значение пацифистски-критическому направлению в литературе (книги Андраша Лацко и др.). В годы второй мировой войны литература «интегрального пацифизма» (по выражению Жана Жюпо) играла резко отрицательную роль. В наши дни, когда многочисленные общественные организации принимают посильное участие во всемирном движении сторонников мира, нельзя сбрасывать со счетов и лучшие произведения пацифистской литературы.

В такой перспективе может быть рассмотрено творчество Патрика Модiano — человека, родившегося уже после освобождения Франции. Для него характерно стремление решать современные вопросы, обращаясь к прошлому, в первую очередь к периоду войны и оккупации. Там брезжит для Модiano свет идеалов, ибо тогда люди знали, во имя чего они живут. Но сам Модiano от идеала действия далек и трактует проблемы истории в метафизическом плане. Герой Модiano хочет найти свои истоки, узнать судьбу родителей, обрести самого себя. Если для одних произведений писателя характерен духовный релятивизм, то в других утверждаются совершенно определенные моральные ценности, в первую очередь необходимость людского сообщества.

Смысл романа «Ночной дозор» (1969) довольно точно раскрывается в эпиграфе из Фрэнсиса Скотта Фицджеральда; речь идет о том, что не существует разницы между объектами ужаса и сострадания.

Главный персонаж, от имени которого ведется повествование, — шантажист и осведомитель французского гестапо. Он общается с уголовниками и проститутками, которые напоминают «крыс, что завладели городом, пораженным чумой»<sup>16</sup>. По приказанию гестаповца по кличке Хедив рассказчик под кличкой Ламбаль, Хедиву неизвестной, вступает в подпольную организацию Рыцарей Тени. Организацией руководит молодой человек голубоглазый лейтенант. Он и его товарищи пришили рассказчику по душе, что не мешает ему выдать их Хедиву. Но истинным руководителем организации он называет Ламбаля, чем и обрекает самого себя на смерть<sup>17</sup>. Трудно искать логику в этом странном, напоминающем галлюцинацию романе, где сочно выписанным преступникам должны противостоять схематичные и резонерствующие участники Сопротивления. Но основная мысль в достаточной мере ясна: принципиальной разницы между палачами и их жертвами нет. Предатель сам становится мучеником.

Моральный релятивизм «Ночного дозора» в значительной степени преодолевается в лучшем романе Модиано «Улица темных лавок» (1978), удостоенном Гонкуровской премии. В причудливой, подернутой дымкой атмосфере послевоенного Парижа разворачивается действие романа. В драматических обстоятельствах нацистской оккупации рассказчик потерял память. Пытаясь восстановить свою былую жизнь, он приходит к выводу, что был дипломатом, служил в посольстве одной из латиноамериканских стран в Париже. Вместе со своей возлюбленной он в годину оккупации пытается перебраться за границу, но становится жертвой шантажистов, которые бросают их в горах на произвол судьбы.

«Мысль о том, что память о прошлом — о предательстве и подлости одних, стойкости и мужестве других — не умирает и не должна умереть, очень характерна для той концепции человека в современном мире, которая возникает в романах Модиано»<sup>18</sup>.

Патрик Модиано изображает не период Сопротивления, а безвременье оккупации. Такой подход характерен и для романа Франсуа Нурисье «Аллеманда» (1973), где попытка взглянуть на события военных лет свежим, непредвзятым взглядом обернулась — вольным или невольным — принижением их общественного значения и нравственного смысла.

Как явствует из эпиграфа, аллеманда — танец немецкого происхождения, бывший в моде при дворе Людовика XIV. Вместе с тем, прилагательное *«allemande»* значит «немецкая». Действие романа относится к 1943—1944 гг., и нет сомнения, что речь идет о немецкой оккупации. Второй эпиграф принадлежит Анри де Монтерлану: «Юность — это возраст, когда проходят мимо всего на свете». В сочетании двух эпиграфов раскрывается главная тема романа, где речь идет о той части французской молодежи, которая прошла мимо немецкой оккупации.

Юноши и девушки из буржуазных семей вступают в период «воспитания чувств». Очень заурядного, не соответствующего масштабам времени воспитания. «Как мокрица», провел последние школьные годы Люсьен Лешад. Это не антигерой, с которым мы сталкивались выше,

а просто негерой, пустое место. Не представляет особого интереса и его личная жизнь. Словно игрушкой, развлекаются им Колет и Ноэль — девушки из богатых семей.

По своим политическим взглядам Люсьен — консерватор, поклонник Анри де Монтерлана, автора нашумевшей книги «Июньское солнцестояние». Люк, приятель Люсьена, резко ему возражает. Приведя названия газет, прославляющих вишистскую милицию, Люк говорит: «Видишь ли, если те же самые газетенки расхваливают на все лады писателя, никакой талант ему не поможет: для меня он — их сообщник». Порой Люсьен бывает склонен к антифашистским настроениям: хотя и по-школайски, они пробуждаются у него на представлении «Антигоны» Ануйя. Но протест Люсьена никогда не выходит за рамки расплывчатой фразеологии. Персонажи романа — всего лишь пассивные свидетели героического парижского восстания. И это в лучшем случае. Как и его мамаша, Люсьен опасается готового вот-вот начаться восстания как бедствия, кораблекрушения. Юные буржуа из романа Нурисье даже не играют в Сопротивление, подобно персонажам «Золотой решетки» Филиппа Эриа. В «Аллеманде» с иронией говорится: «Да, уж они пострадались, парижские буржуа!» Закономерно, что «юнца 1944 года стали почтенными господами, которые зашибают большую деньгу, управляя предприятиями, реалистами, в которых я не узнаю самого себя», — признается автор.

Автору не чужды высокие идеалы движения Сопротивления. Роман посвящен Морису Реймсу, «по привязанности, разумеется, и потому что он в эти годы участвовал в борьбе». Нурисье видит свою задачу в констатации того, чему был сам свидетелем: «Я отнюдь не собираюсь утверждать, что в 1943—1944 гг. французы не были столь героическими, как это считается. Отважные были отважными. А все прочие, по известному в те времена выражению, вели существование». Как бы то ни было, по своему объективному содержанию «Аллеманда» Франсуа Нурисье приближается к произведениям, эпоху Сопротивления дегероизирующим.

В таких книгах, как «Аллеманда», говорится правда о войне, но не вся правда, а истина порой искажается. Еще сильнее это проявляется в отмеченном литературной премией Энтэралье (1979) романе Франсуа Каванна «Русковы». Произведение это — продолжение первого романа Каванна «Ритали» (1978), получившего премию Французской академии; там речь шла о детстве рассказчика в квартале итальянских эмигрантов в Париже во времена Народного фронта («ритали» — так на арго называют итальянцев). В «Русковых» после военного поражения Франции юношу забирают на принудительную работу в Германию. На военном заводе под Берлином он знакомится с группой украинцев, влюбляется в Марию. Юные герои по-своему счастливы, хотя и пожениться, но, освобожденные частями Советской Армии в 1945 г., они вынуждены расстаться, что наносит герою неизлечимую сердечную рану. Воины-освободители показаны в достаточной мере непритязливо.

Подобного рода тенденция выступает и в нашумевшем романе «Прощание с безумной женщиной» Анри Кулонжа, удостоенном Большой премии Французской академии за тот же 1979 г. Это второй роман Кулонжа — писателя, художника, искусствоведа. В первом — «Берега реки Ироиди» (1975) — рассказывалось об антифашистских группах немецких

студентов. Место действия второго романа сначала — Германия, затем — Чехословакия. Действие начинается в Дрездене вечером 14 февраля 1945 г. 12-летняя Иоганна со своей подружкой Геллой идут на цирковое представление. Начинается страшный, массированный налет английской авиации. Гелла гибнет, Иоганна с огромными усилиями пробирается домой. За одну ночь город, ранее от войны никак не пострадавший, почти уничтожен. С незаурядным мастерством воссоздает Анри Кулонж картины Апокалипсиса, когда двенадцатилетняя Иоганна бродит по развалинам, пытаясь найти хоть какое-либо пристанище. Дома она находит сестру Грету, убитую авиабомбой, и свою мать Лени, потерявшую рассудок. По совету руководителя хора мальчиков, доброго чудаковатого человека, она с матерью отправляется к его другу, профессору Утка в Прагу.

По дороге они наблюдают страшные картины исхода мирного населения, разительно напоминающие — как возмездие — сходные картины бегства мирных жителей Брюсселя и Парижа. В пути Лени избивают нагайками власовцы — безумная женщина проникается к ним дикой ненавистью. В Праге Иоганна узнает о жестоких немцев, оккупировавших Чехословакию, о лагерях смерти, о сожженной деревне Лидице. Она чувствует жгучий стыд за своих соотечественников, но и страшную ночь, уничтожившую Дрезден, она не может простить и забыть. Приютивший девочку старый профессор гибнет. Уничтожен труд его жизни — рукопись с дешифровкой древнекритской письменности, созданной, как он доказал, на основе греческого языка. Германия капитулировала. Теперь Лени и Иоганне грозит другая опасность — вооруженные отряды восставших чехов. Врач — чешка Милена, лечившая безумную мать, хочет спасти их и вывезти из города. Но Лени, увидев покидающих Прагу власовцев, набрасывается на них. Офицер стреляет в нее.

Оставшись одна, Иоганна, чувствуя себя в ответе за мать, решает разделить ее участь. Она пишет письмо своему другу в Германию, прося рассказать ученым об открытии профессора Утки, и идет на Голгофу: присоединяется к женщинам, сотрудничавшим с оккупантами, — их ведут на расстрел.

Выбор ребенка на роль главного действующего лица позволяет (как и при использовании антигероя) изобразить события в необычном, даже остранинном ракурсе. Дитя изначально несет в себе идею мира, оно не может, не должно соприкасаться с войной — и тем страшнее столкновение<sup>19</sup>. Кулонж обостряет его, выбрав не французскую, а немецкую девочку, раскрывая нравственную преступность войны, заставляющую детей отвечать за грехи взрослых. Но сосредоточившись на этом конфликте, писатель практически уравнивает массовое уничтожение мирных жителей нацистами и бомбардировку союзниками Дрездена, насилия, чинимые власовцами, и возмездие, осуществляемое чехами.

Другая двенадцатилетняя девочка, но уже француженка, более того, в какой-то мере наследница великой французской культуры, — героиня автобиографического романа Фредерики Эбрар «Комната Гёте» (1981), получившего премию имени Ролана Доржелеса.

Это история юной «принцессы», которая жила в королевских дворцах Версаль, Лувр, Шамбор (родители Фредерики — академик Андре Шам-



сон и его жена — были хранителями Национальных музеев). Очень скоро жизнь девочки, уже знакомой со всеми видными французскими писателями, меняется: с началом войны семья Шамсона вместе с бесценными сокровищами (среди них «Джоконда» Леонардо да Винчи) эвакуируется из Парижа. Беглецы останавливаются в Монтобане. Героиня романа расположилась в комнате, которую отец называл комнатой Гёте. Разумеется, Гёте — немец, но он прежде всего воплощение всемирной культуры, духовных ценностей.

«Комната Гёте» — книга о судьбах культуры во время войны. Герои берегают бесценные памятники культуры от рук варваров. И сохраненные памятники, в свою очередь, духовно спасают Шамсонов.

В сознании подростка возникает магический мир, где причудливо сплетаются реальность и волшебство, мир, который навсегда сохранит ностальгический аромат утеряннного рая. Но за годы войны девочка взрослеет.

Писательница подчеркивает идею преемственности, единства традиции. «Я отвергаю,—заявила она корреспонденту газеты «Ле республикен лорен»,—самую идею разрыва между поколениями, пропасти непонимания и отчуждения. Я полагаю, что мы, сами этого не ведая, живем все в одну и ту же эпоху. Все мы друзья Гёте и Мольера. Все мы солдаты Вердена, все мы ссыльные. Сегодня мы уже те, кем наши дети будут завтра»<sup>20</sup>.

Девочка, жившая в исторических замках, встретила с историей, события которой разворачивались у нее на глазах. Роман Фредерики Эбрар в отличие от пацифистских произведений имеет четкую антивоенную и антифашистскую направленность: ее история — история войны и немецкой оккупации. И главное, ключевое слово романа — свобода. Чтобы быть свободным, следует идти по крутой и опасной дороге Сопротивления. У Эбрар чувство свободы заложено в крови: она происходит из древнего рода мятежников-камизаров, гонимых и восстававших против короля гугенотов. Ее приводит в восторг привезенный Жаком Люрса гобелен «Свобода». «Особенно прекрасен был галльский петух. И само слово «Свобода». Свобода — ведь в этом смысл бытия».

В борьбе за свободу героиню поддерживают гении ушедших веков. Не только Гёте, в котором она справедливо усматривает врага Гитлера, но и Виктор Гюго. И, конечно, Толстой, автор «Войны и мира»<sup>21</sup>. Книга эта лежит у девушки у изголовья. «Я глажу ее так, как мне хотелось бы погладить щеку умирающего князя Андрея». Влюблена она не только в Андрея Болконского, но и в Пьера, и в Наташу.

События разворачиваются в оккупированной Франции, и страшные картины жестокостей, творимых захватчиками, предстают в своей обыденной повседневности. В книге, тяготеющей к мемуарному жанру, встречаются реальные персонажи: Андре Вюрмсер, который не таит — от друзей во всяком случае — свою принадлежность к партии, Леон и Жанна Муссиак — тоже коммунисты, Эльза Триоле, Клара Мальро. Действие происходит на фоне набирающего силу Сопротивления, движения, которое видит одну из главных своих целей в спасении культуры от варварства. На стене замка, где хранятся бесценные картины, появляется плакат со следующим приказом: «Этот замок — одно из хранилищ

Национальных музеев. Он находится под охраной маки. Запрещается входить и что-либо реквизировать». Подпись: Этьен<sup>22</sup>.

Действие обрамления начинается и заканчивается в октябре 1980 г. — героиня едет на встречу с прошлым в Монтобан и возвращается в Париж. В столице беспокойно: орудуют террористы, взорвана синагога. Со словами горечи и надежды начальник поезда прощается с пассажиркой: «„Сударыня, не следует отчаиваться. И главное — не верить в победу зла! Еще не все потеряно! Они этого не допустят!..“ Он имел в виду детей».

Как и Фредерика, живет в древнем феодальном замке — владении рода де Рюмини — семилетний мальчик, герой первого романа историка, эссеиста и книгоиздателя Кристиана де Бартия «Кристоф, или Отплытие» (1979). В романе сказывается влияние модернизма, зло здесь все-таки и необъяснимо. Умирает отец, сходит с ума сестра Соня.

Наступает время оккупации. «Маленький мальчик живет в мире фантазии, которая становится его хлебом насущным». Но ему приходится считаться с совершенно реальным, хотя и по-своему фантастическим миром оккупации. Намечена художественная оппозиция между дядей, объявившим себя злейшим врагом евреев, франкмасонов и коммунистов, и шофером замка, коммунистом, участником Сопротивления. Но события — семейные распри, налет на имение разъяренной толпы и пр. — разворачиваются вне этой оппозиции. Кончина Кристофа дана в мифологическом ключе: «Он пересек смерть и всю жизнь. Он родился». Конец романа напоминает финал «Жан-Кристофа»: Св. Христофор переносит через поток ребенка, имя которому Грядущий день. Но в отличие от реалистической символики Роллана символика Бартия — абстрактная, метафизическая.

Глазами ребенка смотрим мы на мир и по воле автора романа «Большое жульничество» (1977) Жака Дюкена, видного французского журналиста католического толка, уроженца Дюнкерка. Действие сосредоточивается на событиях, связанных с трагедией Дюнкерка. В книге два героя — мальчик по имени Жюстен, который ждет не дождется настоящей войны, и лейтенант пехотного полка Валер Менотти.

Наслушавшись французских радиопередач, мальчик мечтает о молниеносной победной войне. Уже после 10 мая 1940 г. ребенок фантазирует: понятно, что немцы побеждают такие маленькие страны, как Бельгия и Голландия. «Но французы устремляются им на помощь и очень скоро останавливают немцев. Французы отважны и хитроумны, известно, что у них самая большая армия в мире». На деле же он становится участником бегства из родного города — все устремляется к побережью. «Они бегут. Кавалеристы без лошадей, артиллеристы без орудий, солдаты без снаряжения. На велосипедах, тачках, тележках, детских колясках везут, тащат, волокут скarb, жалкие трофеи. Ступают по интендантским ведомостям, штабным картам, документам, усеявшим дороги. Они бегут». Редкие комические сценки (эпизоды бегства дюнкеркского борделя) сменяются трагическими.

На морском побережье Жюстен встречается с лейтенантом Менотти. Обескураженный поражениями французов, мальчик решает: все жульничает, война — великий обман. Валер хочет эвакуироваться в Англию.

Мальчик, хорошо знающий местность, вызывается быть его проводником. Лейтенант гибнет, спасая ребенка, и тот снова остается один.

Роман Дюкена — пацифистская по духу, но честная и правдивая книга о страданиях народа на войне.

Сходную проблематику, но с иными социальными акцентами затрагивает роман известного прогрессивного автора Пьера Гамарра «Окситанская кантилена» (1979). Действие происходит в милом сердцу автора Провансе. Повествование ведется от имени школьного учителя, среди учеников которого — прелестный мальчик по имени Марк. Он говорит: «Если бы у меня была волшебная палочка, я достал бы с неба звезду и осветил землю». Но детство мальчика проходит в мрачной ночи немецкой оккупации.

Учитель вступает в движение Сопротивления, борется вместе с молодой женщиной Франсуазой Жюльен. Они любят друг друга, но опасности подпольной жизни их разлучают — Франсуазу арестовывают. Впрочем, о подпольной деятельности рассказчика говорится крайне скупое: картины борьбы словно намечены пунктиром. Главная гуманистическая тема романа — трагическая судьба детей в годы оккупации. Маленький Марк, уехавший вместе с родителями в Париж, попадает в «черный четверг» 16 июля 1942 г. на Зимний велодром в Париже, куда немцам удалось согнать 7000 евреев (из них 4000 — дети). У Марка и его матери единственная дорога — в Освенцим.

Гамарра воссоздает эпизоды страдания народных масс с феодальных времен и до наших дней. Как это свойственно писателю, книга овеяна ароматом древних провансальских легенд, она глубоко поэтична.

Если в модернистском романе Бартия «Кристоф, или Отплытие» используются абстрактные, универсальные мифологические модели (архетип дитяти, инициация юного неопита в полноправные члены общества и — вынесенная в заглавие — переправа через реку, т. е. переход в иной мир), то Гамарра истоки своей мифологии ищет в фольклоре Прованса. Так и в «Пиренейской рапсодии» (1963) мифологический зверь, медведь-убийца (персонификация сил зла) оказывается реальным врагом — фашистским солдатом<sup>23</sup>. Реалистическое освоение мифа, перевод универсального плана в конкретный усиливают объективность повествования, создают предпосылки для эпического осмысления действительности.

Из народных преданий пришли герои романа Ромена Гари «Воздушные змеи» (1980). Гари родился в России. Мать француженка увезла ребенка к себе на родину. Война застала Гари в Польше. В Англии он присоединился к генералу де Голлю, воевал летчиком. С 1945 г. — французский дипломат. Такой жизни вполне хватило бы на двух людей. Ромен Гари так и поступил: в 1975 г. он получил Гонкуровскую премию за превосходный роман «Вся жизнь впереди», опубликованный под псевдонимом Эмиль Ажар.

Главная, пожалуй, черта творчества Р. Гари — трагический гуманизм, активный и стоический. В его произведениях, по словам самого автора, выражена «непременная необходимость верить во что-нибудь» и «воля оспаривать у абсурдных богов, опьяненных властью, владение миром», «дабы вернуть землю тем, кто живет по законам смелости и доб-

роты». В последнем романе Гари «Воздушные змеи» этот девиз наполняется отчетливым антифашистским смыслом.

Книга посвящена «Памяти». Ни отдельный человек, ни тем более народ не имеет права ничего забывать. Такой невероятной, почти нечеловеческой памятью обладает бедный мальчишка Людо. Тем более ему не забыть свою первую и единственную любовь — юную Лилию Броницкую, которую он повстречал в 1930 г. в лесу, в Нормандии, где у Броницких родовое поместье. Следующая встреча с Лилей происходит в том же лесу, но уже в канун войны. Лилия по-прежнему нежна с Людо, но у него появился соперник — молодой немецкий офицер Ганс фон Шведе. Чтобы не разлучаться с Лилей, Людо соглашается стать секретарем ее отца, польского аристократа, разорившегося на биржевых спекуляциях и игре в рулетку, «гениального улана финансовых махинаций».

По приглашению своего патрона Людо приезжает в Польшу летом 1939 г. Легкой пронией окрашивает Гари торжественный прием, оказанный юному Людо как представителю братской нации, которая, может быть, спасет Польшу от нацистской агрессии. В честь юноши вокзал маленького города Гродека украшен польскими и французскими флагами. Звуки «Марсельезы» сменяются польским гимном.

В гостеприимном доме Броницких Людо заводит крепкую дружбу с пианистом Бруно, казалось бы, человеком не от мира сего, и со старшим братом Лили — Тадом, студентом. Лишь один Тад видит неминуемую угрозу войны. Он убежденный революционер, возможно, коммунист (его идеал — Грамши). Летом 1939 г. он арестован.

В самый канун войны Людо возвращается к своему дяде Амбруазу Флери — знаменитому мастеру воздушных змеев (в романе змеи становятся символом свободы, патриотизма, высоких человеческих ценностей). Скромный домик Флери стал музеем, получил известность не только во Франции, но и за ее пределами. Его мастерство — характерное народное творчество; на воздушных змеях изображены лучшие страницы истории родной страны. Правнук камизаров, он столь же вольнолюбив, как и его мятежные предки. Для него история Франции — история освободительной борьбы народа. Он утверждает: «Флери обладают удивительной исторической памятью. Ни один из нас не забыл ничего из того, чему его учили. Дедушка частенько заставлял нас декламировать «Декларацию прав человека». Я и сейчас ее помню».

Мастер летучих змеев — человек со странностями. Его почитают безумцем, хотя на самом деле его поведение означает противостояние буржуазному миропорядку, утопическую веру в возможность лучшего общества.

Таким же «безумцем» является и Людо (в нем есть что-то от фольклорного героя, умного сказочного дурака). Он против чрезмерной ясности ума, которая не боится ошибок, а в смутные времена войны, как он считает, может привести к самым тяжелым последствиям, к сотрудничеству с немцами. «Я, возможно, должен напомнить, что в часы капитуляции безумие еще не завладело французами. Тогда был всего один безумец и находился он в Лондоне». Яснее не скажешь: речь идет о генерале де Голле.

С образом генерала де Голля в роман властно вступает тема Соппротивления. Людо поначалу совершает поджог дома, где расквартированы немецкие офицеры. То, что его всерьез считают помешанным, сильно помогает ему в подпольной борьбе, в которую он бесконечно верит и которая имеет глубокий смысл (и в этом принципиальное отличие «Воздушных змеев» от раннего романа Гари «Европейское воспитание», 1945, где рассказчик смотрит на деятельность партизан как на вечное, в конечном счете, бессмысленное движение муравьев).

Может показаться наивным, что Людо пошел в Соппротивление, чтобы ускорить встречу с Лилей Броницкой. В Нормандии Лиля находится все время в обществе Ганса фон Шведе и немецкого генерала Георга фон Тиле. Французы относятся к ней с нескрываемым презрением и ненавистью. Но в ее сумбурной головке зреет весьма серьезный план: она подбивает Ганса принять участие в покушении на Гитлера. Покушение не удалось, и оба немецких офицера кончают с собой. Два этих образа по-своему убедительны, но поданы они в ореоле мученичества. И Тиле, и Шведе со всей очевидностью идеализируются — черта, свойственная многим западным авторам, пишущим о сопротивлении Гитлеру в кругах самой германской армии.

Настоящие герои книги — Тад Броницкий, участник польского Соппротивления, чья конечная участь так и остается неизвестной; Бруно, пианист, ставший в Англии летчиком и сбивший немало фашистских самолетов, и, конечно же, Амбруаз Флери. Узнав о преследованиях евреев, он выпустил над своим домом семь желтых змеев в форме шестиконечной звезды. Амбруаз Флери становится узником Освенцима, но, к счастью, выживает и возвращается к своему любимому ремеслу, в котором ему помогают поженившиеся Людо и Лиля.

Колоритен образ содержательницы публичного дома Юлии Эспинозы. Женщина большого ума и проницательности, она еще до войны ясно отдает себе отчет в том, что немецкая оккупация не за горами. И активно готовится к Соппротивлению. Собираясь выдать себя при нацистах за герцогиню Эстерхази, она тщательно штудировала историю Венгрии. Впрок заготовила она фотографии с поддельными автографами Хорти, Салазара и даже самого Гитлера. Во время войны Людо с трудом узнает в знатной венгерской даме выдавшую виды парижскую проститутку. Она говорит: «Я не боюсь подохнуть, но я уверена, что нацисты проиграют войну, и мне хочется быть тому свидетельницей».

Героизация проститутки — феномен во французской литературе новый. Вспомним Манон Леско у аббата Прево, Марион Делорм у Гюго, Эстер у Бальзака, Рашель у Мопассана. В этот достаточно традиционный образ Гари вложил новое антифашистское содержание:

По мнению критики, в «Воздушных змеях» соединилось лучшее, что было свойственно творчеству Эмиля Ажара и Ромена Гари. С одной стороны, поэтичность, сказочность, странные, не от мира сего герои, с другой — четкая, жестковатая манера письма. Читая «Воздушных змеев», мы почти всегда находимся в атмосфере сказки. От полета в заоблачные дали автора и персонажей спасает ирония. В «Воздушных змеях» и «Провансальской кантилене» намечается усиление эпического начала на основе ведущих в глубины истории фольклорных мотивов. Эта линия ста-

нет определяющей в романе А. Лану «Пчелиный пастырь», принадлежащем к тем книгам, которые повествуют уже об активном сопротивлении фашизму. Традиции изображения активных героев, мужественных борцов восходят к повестям Арагона и Триоле, романам Ж. Лаффита «Мы вернемся за подснежниками» (1948), «Роз Франс» (1950), «Командир Марсо» (1953) и Ж. Санитаса «Любите ли вы Вагнера?» (1963), «Один день и одна ночь» (1969).

На позициях активного Сопротивления стоит писатель Эмманюэль Роблес. В дни войны в освобожденном Алжире Роблес много летал в качестве военного корреспондента газеты ВВС «Крылья Франции», бывал на островах Сицилия и Сардиния, неоднократно приезжал в Неаполь, где в общей сложности провел четыре месяца. Он неплохо знал итальянскую действительность, которая и воссоздается на страницах его романов.

«Меня никогда не привлекали безликие персонажи, — утверждает писатель. — Мои любимые герои — это герои Мальро и Хемингуэя, если говорить о современных писателях. Стоическое отношение к смерти побуждает их избирать такой стиль жизни, который предусматривает необходимость идти на любой риск. Всякое иное поведение — всего лишь бегство от ответственности человека, сдача позиций, беспечное ожидание чего-то у закрытой двери...»<sup>24</sup>.

В романе «Везувий» (1961) Роблес рассказывает о судьбе офицера французского экспедиционного корпуса, сражавшегося против фашистских войск в Италии в 1944 г. Горячо любимая и любящая его итальянка Сильвия предлагает Сержу Лонгеро дезертировать — ничто не должно мешать их счастью. После долгой внутренней борьбы он отказывается — офицер должен выполнить свой воинский долг. После войны Серж и Сильвия поженились, но жена так никогда и не простила мужу его «измену».

И герои другого романа Роблеса — «Однажды весной в Италии» (1972) — рыцари без страха и упрека. Один из них — французский летчик Сент-Роз, сбитый в небе Италии. Человек, ненавидевший войну, на смерть дрался с фашистами. В Риме он влюбляется в подпольщицу Мари, француженку по происхождению, такого же чистого и цельного человека, как и он сам. «Освобождение Рима, — говорит Сент-Роз Мари, — для меня неотделимо от встречи с вами. Они так же нераздельны, как любовь и свобода». Перед Мари, как и перед всякой подпольщицей, встают трудные проблемы, ведь нападения на гитлеровцев вызывают ответные репрессии. Но другого выхода нет. «Взрыв произошел как раз тогда, когда проходила колонна эсэсовцев, и многих из них убило на месте. Мари была чрезвычайно взволнована: в том, что произошло, она видела акт справедливости, но с тревогой думала о последствиях. Начались массовые аресты, по улицам разезжали моторизованные патрули». Мари, как и другие герои Роблеса, руководствуется девизом их создателя: «Жить — значит бросать вызов опасности».

Под стать Мари и Сент-Розу старый скульптор Филенджер, который всегда жил полной жизнью творца. «В его усталых глазах Сент-Роз увидел теперь тот блеск, который свойствен людям, умеющим быть выше самих себя, способных на самые героические и безрассудные поступки». Его арестовывают немцы. Художника, создателя обрекают на

уничтожение, на смерть. Гибель Филенджерии в каменоломнях под Римом напоминает мученичество первых христиан.

С огромным чувством собственного достоинства ведет себя и старая маркиза, предоставившая Сент-Розу убежище в своем старинном палаццо. На первый взгляд эта словно годами усушенная старушка — восковая кукла, манекен. Пиковая дама. Она в духе христианского учения верит в человека. «В глазах всех людей, кроме нацистов, разумеется, — бросает она в лицо фашистам, — христианство имеет хотя бы ту заслугу, что оно провозглашает великую истину: любая человеческая жизнь священна». И, руководствуясь этим принципом, она в меру сил помогает участникам Сопротивления.

Более сложен образ ее племянницы Сандры, любовницы Сент-Роза. Наркоманка, алкоголичка, эротоманка, она способна на любые экстравагантные выходки. Казалось бы, она по всем статьям противостоит Мари. Но в решающую минуту она — с участниками Сопротивления.

Роман Роблеса значителен и тем, что трактует тему Сопротивления не только в патриотическом, но и в интернационалистском плане.

Нас, естественно, привлекают произведения, где тема Сопротивления звучит в полный голос и где есть попытка трактовать ее эпически. Показателен в этом смысле роман Эдмонды Шарль-Ру «Она, Адриенна» (1971). По мере того как разворачивается действие, сложные, запутанные перипетии личных взаимоотношений героев отступают на задний план перед картинами освобождения Марселя, Словацкого национального восстания<sup>25</sup>.

Арман Лану много писал о войне, но непосредственно к теме Сопротивления обратился впервые в романе «Пчелиный пастырь» (1974). И со всей определенностью сделал это в эпическом ключе.

Писатель взял эпиграфом известные слова Расула Гамзатова из книги «Мой Дагестан»: «Человек и свобода на аварском языке называются одним и тем же словом. «Узден» — человек, «узденгъи» — свобода, поэтому, когда имеется в виду человек — «узден», имеется в виду, что он свободный, — узденгъи». Любовью к свободе и живут герои Лану.

Лейтмотив романа — старинный каталонский танец сардана. Одинокая песнь флейты сменяется призывными звуками рожков. Сардана «возникает сама собой по воле своего народа». Ее пляшут не вдвоем, не парами, а целой толпой, всей деревней, взявшись за руки в огромном хороводе. Сардана — танец свободы.

В 1943 г., в разгар войны, на юге Франции, в солнечном Руссийоне, лейтенант запаса Эме Лонги заходит в школу, где обучают искусству сарданы. Путь Эме лежал издалека. Учитель и художник, он был в 1939 г. мобилизован в армию, участвовал в военных действиях, попал в плен. Освобожденный из плена по тяжелому ранению, он приехал в Руссийон. И лишь когда война кончилась, Лонги узнал, что сардана была не только вольнолюбивой пляской. С помощью танца макизари поддерживали друг с другом связь: чередование длинных и коротких «па» давало цифровой ряд, который расшифровывался и означал то важное известие, то боевой приказ<sup>26</sup>.

В школе Лонги попадает к партизанам. В Сопротивлении устанавливается надежная дружба между учителем Лонги и учителем Пюигом,

командиром партизанского отряда имени Анри Барбюса. Правда, их взгляды во многом различны: один — пацифист, другой — революционер, член коммунистической партии. Лонги намерен перейти испанскую границу, чтобы отправиться в Алжир и присоединиться к частям регулярной французской армии; Пюиг хочет бить немцев здесь, на родной земле.

В романе сталкиваются два взгляда на Сопротивление, две точки зрения, в конечном счете — два идеала: быть Франции такой, какой она была до войны, или новой, социалистической. Для одних Сопротивление — сбор разведывательных данных, тайные склады оружия, тактика выжидания — пассивное сопротивление. Для других — саботаж на заводах, взрывы на железных дорогах, одним словом — сопротивление активное. Возникает множество вопросов: допустима ли тактика личного террора? Следует ли ждать указаний из центра или действовать на свой страх и риск? Надо ли нападать на захватчиков, если за смертью гитлеровцев неизбежно последует расстрел ни в чем не повинных заложников? Выбор тяжкий, но неизбежный, продиктованный законами беспощадной войны, которую нацисты объявили мирным людям. «Черт возьми, — говорит Пюиг, — неужели ты думаешь, что нам доставляет удовольствие убивать бошей, которым у нас не хрена делать и которые навязали нам две войны кряду!» И добавляет: «Я люблю мир не менее сильно, чем ты, Лонги. Мало кто отдает делу мира столько, сколько отдал я. Но свободу я люблю сильнее мира».

В конце романа после войны Пюиг возвращается в школу; вернувшись к преподаванию, он полностью отходит от политической деятельности. Очевидно, это обстоятельство вызвало нарекания критики, которая сочла поведение и образ мыслей Пюига несколько странными для коммуниста. Так ли это? Если мы обратимся к образу коммуниста в современной французской литературе, придется признать: после романа Арагона «Коммунисты» (1949—1951), запечатлевшего образы героев нашего времени во всей сложности их духовного облика, писатели не ушли вперед. Более того, появилась тенденция к упрощенному, примитивному истолкованию образа коммуниста. Показателен в этом смысле роман Ж.-П. Шаброля «Лишний человек» (1958), посвященный движению Сопротивления. Командиру партизанского лагеря Паоло и техническому комиссару Тома противопоставлен политический комиссар Жан. Все трое — люди смелые, героические, каждый готов пожертвовать жизнью для общего дела. Но если Паоло и Тома по-настоящему человечны, то Жан рисуется нерассуждающим, ограниченным догматиком. Что касается Лану, то его заслуга состоит, в частности, в том, что он избегает всякой заданности, чужается схематизма. Пюиг — живой человек со своей силой и слабостями, героическими поступками и очевидными просчетами. Пристальный анализ взглядов Пюига позволяет сделать вывод, что некоторые его высказывания, о терроре в частности, отдают политическим экстремизмом, приближаются к тому, что в жизни послевоенной Франции было обозначено термином «гошизм», «левачество». Этим и объясняется, может быть, «непоследовательность» героя Лану, который предпочел отойти от действия совсем, нежели действовать без оружия в руках.

Антиподом участников народного Сопротивления выступает некий майор Лагаруст, восторженный поклонник генерала Жиро: генерал —





**Фернан Леже.**

**Свобода [к стихотворению Поля Элюара]**

«человек судьбы, который установит мир в нашей несчастной стране. Американцы выигрывают войну. Мы вместе с ними. Stars and stripes<sup>27</sup> на веки веков». Пьюнг обрывает разглашательства майора единственным вопросом: «А как быть с теми, кто одержал победу под Сталинградом?»

Писатель усматривает истоки сопротивления оккупантам в вольнолюбивых традициях этого горного края — края пастухов и контрабандистов. «Здесь существовало вечное Сопротивление тому, кто не был абсолютно свободен, Сопротивление всякому, кто был случайно занесен сюда ветром, дувшим снизу ... всякому, кто, подобно Омфале, превращал титана в раба».

В романе приводится высказывание Андре Мальро, кото-

рому и посвящена книга: «Слово «нет», твердо противопоставленное грубой силе, обладает таинственным, идущим из глубины веков могуществом». Это магическое слово говорят Пьюнг, Лонги и пастырь пчел Капатас — главный герой романа. С образом Капатаса связано мифологическое и эпическое начало книги.

В письме одному из авторов этих строк Лану рассказал, что в 1936—1939 гг. он знал каталонца по прозвищу Капатас, который и послужил прототипом пастыря пчел. Поначалу Лану в своем раннем романе «Золото и снег» вывел его примерно таким, каким тот был в реальной жизни. Обратившись к этому образу вторично, писатель пошел по иному пути. «Подлинный персонаж стал развиваться, приобрел размах, наполнился новым содержанием. Образ стал, в известном смысле мифологическим. Это переход от персонажа реального (многие каталонцы помнят его до сих пор; недавно я получил письмо от его дочери), но случайного, к персонажу эпическому. Но если спросить у сегодняшних каталонцев, существовал ли в действительности второй Капатас, они, не колеблясь, ответят утвердительно, а некоторые расскажут о его героической смерти»<sup>28</sup>.

Башмачник по профессии, пчеловод по призванию, Капатас перемещается со своими ульями вслед за солнцем с места на место — с побережья от миндальных и вишневых деревьев на гору Канигу, где его питомцы собирают вересковый мед. Пастырь пчел — это человек, который шел за весной (таково было первоначальное заглавие книги). У пчел есть смертельный враг — бабочка «Мертвая голова». Беседуя с пчелами,

деревенский философ Капатас говорит: «В серой форме она явилась из ада... Эта эмблема была начертана на самолетах, которые бомбили Германию... «Мертвая голова» объявляется перед бедствиями, страшными эпидемиями — чумой и холерой, перед катастрофами, войнами».

Капатас оказался прав. «Мертвая голова» — эмблема СС — воцарилась во Франции. Но ей нет доступа на гору Канигу, где безраздельно властвует пастырь пчел, с которыми он всегда находит общий язык. Описания жизни пчел, проходящие через все повествование, имеют глубокий смысл: пчелы — символ сопротивления. Оказывается, в частности, что пляска пчел-разведчиц является средством коммуникации. Мы вспоминаем каталонскую сардану и проникаемся чувством, что не только люди, но и сама природа противостоит захватчикам. Капатас, убежденный сединами старик, могучий, как гора, где он обосновался, пришел на страницы книги из легенды, из народного предания. «В общей ненависти к захватчику гора Канигу, Капатас и Сопротивление составляли единое целое, где самые иррациональные силы приходили на помощь прометеевскому рационализму Пюига и его товарищей. Это не люди оказывают сопротивление, — сказал Капатас. — Это Гора».

Такова Волшебная гора. Если у Томаса Манна гора была художественным способом отстранения от действительности для размышлений над миром и жизнью, то в романе о пастыре пчел гора становится символом народного, уходящего в глубь веков сопротивления несправедливой войне.

В августе сорок четвертого солдаты с черепом и скрепленными костями на фуражках окружили гору, где расположился со своими ульями Капатас. Макизарты отбили лобовой приступ, и тогда гору накрыли смертоносным минометным огнем. Но когда эсэсовцы двинулись за трофеями, перед ними непреодолимым барьером выросла стена пчел. В смерти Капатаса обретает величие античного бога.

В авторском заключении рассказывается история написания книги, первый набросок которой относится к 1961 г. Персонажи вымышленные соседствуют с историческими. В конце романа публикуется приказ о посмертном награждении партизан отряда имени Анри Барбюса. Но в отличие от документальных произведений роман Лану основан не на конкретных, точно зафиксированных фактах, а продиктован творческой интуицией и художественным вымыслом. Так, эпизоды, связанные с партизанским отрядом, были написаны до того, как Лану узнал о маки на горе Канигу и о их предводителе (художник угадал даже профессию командира, который прежде учительствовал).

Свою задачу автор видел в том, чтобы воссоздать легенду о движении Сопротивления. Для Лану Сопротивление — это совершенно конкретное историческое явление, имеющее свои границы во времени и пространстве. Вместе с тем Сопротивление — это и постоянное состояние человека, «трагическая константа» его бытия. Через весь роман проходит история трабукеров, благородных разбойников, защитников угнетенных. От них, полагает Лану, тянется нить к партизанам минувшей войны. Предания о трабукерах и создают ту атмосферу легенды, в которой живут герои романа. В мифологическом ключе решен образ Капатаса, который является совершенно конкретным, реальным человеком и олицетворением мо-

гучих сил природы, которая приходит на помощь человеку в его правом деле. Миф для Лану — не ребус, рассчитанный на читательскую элиту, а средство как можно глубже проникнуть в жизненные пласты, воплотить в одном герое квинтэссенцию народного духа.

Роман А. Лану соединяет в себе характерные тенденции современной французской антивоенной прозы: эволюцию от непосредственной передачи документального материала к обретению эпичности. Такой способ художественного осмысления действительности создается в этом реалистическом произведении при усилении героического, исторического и мифологического начал.

Показательно, что в модернистской литературе, в частности в «новом романе», также обращаемся к теме войны, — «Дороги Фландрии» (1960) и «Георгики» (1981) Клода Симона, «В лабиринте» (1959) Алена Роб-Грийе — усиливаются чисто лирические, субъективистские черты, а эпические последовательно разрушаются.

Нередко в критике встречается мысль об исчезновении романа-эпопеи из западноевропейской литературы. Но именно война и движение Сопротивления, исполненные подлинно эпических и героических событий, обострили внимание к истории, способствовали углублению эпического и героического начал. Литература утверждает эти начала в постоянном противодействии силам реакции. Роман возвращается к своей главной, по определению В. Г. Белинского, функции — быть эпосом своего времени.

### Примечания

<sup>1</sup> См.: *Балашова Т. В.* Поэзия уходит в маки. — В кн.: *Литература антифашистского сопротивления в странах Европы, 1939—1945.* М., 1972; *Наркирьер Ф. С.* Французское сопротивление: Прозаики и драматурги. — Там же.

<sup>2</sup> См.: *Молчанов Н.* Дело маршала Петена. — *Литературная газета*, 1976, 23 июня.

<sup>3</sup> См. об этом соответствующие главы в монографиях: *Евнина Е. М.* Литература французского Сопротивления. М., 1951; *Она же.* Современный французский роман. М., 1962; *Андреев Л. Г.* Французская литература 1917—1956 гг. М., 1959; *Шкунаева И. Д.* Современная французская литература. М., 1961; *Ловцова О. В.* Литература Франции (1917—1965). М., 1965.

<sup>4</sup> Показательна с этой точки зрения эволюция творчества Ж. Лаффита.

<sup>5</sup> *Евнина Е. М.* Современный французский роман, с. 289—290.

<sup>6</sup> Изученность книг Арагона и Сартра (работы Л. Г. Андреева, И. И. Анисимова, Т. В. Балашовой, С. И. Великовского, Е. М. Евниной, А. А. Исбаха, О. В. Ловцовой, Б. А. Песиса, Е. Ф. Трущенко и др.) позволяет нам не

рассматривать их детально, опираясь в своих выводах на эти работы.

<sup>7</sup> *Humanité*, 1970, 11 novembre.

<sup>8</sup> *Дюкло Ж.* Мемуары: В 2-х т. М., 1974—1975.

<sup>9</sup> Свидетельство Садуля почти дословно совпадает с описанной А. Моруа в «Трагедии Франции» (1940) картиной неподготовленности, разброда, неразберихи, царивших в армии. Об антикоммунистической и антисоветской политике правящих кругов Франции пишет в своих воспоминаниях и Ж. Кольо.

<sup>10</sup> Из письма Ф. Наркирьеру от 4 декабря 1981 г.

<sup>11</sup> *Oster D. Jean Cayrol et son oeuvre.* P., 1967, p. 14.

<sup>12</sup> Из письма Ф. Наркирьеру от 28 июня 1976 г.

<sup>13</sup> Цит. по: *Oster D.* Op. cit., p. 169—170.

<sup>14</sup> Из письма Ф. С. Наркирьеру от 17 марта 1977 г.

<sup>15</sup> О романе Р. Мерля «Смерть — мое ремесло» много писали как во Франции, так и в нашей стране, что позволяет нам не касаться его сюжета.

<sup>16</sup> Отсылка к философскому роману А. Камю заставляет читателя воспри-

- нимать события и в обобщенном плане.
- <sup>17</sup> Такие герои появились, возможно, без влияния знаменитого фильма Росселини «Генерал Делла Ровере» (1955). Дальним, но несомненным источником этого образа следует считать известный тезис экзистенциалистов о схождении крайностей, о том, что между тюремщиком и заключенным возникает тесная, почти родственная связь.
  - <sup>18</sup> *Ржевская Н. Ф.* Возвращение героя: Молодая французская проза 70-х годов.— В кн.: Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе, 70-е годы. М., 1982, с. 151—154.
  - <sup>19</sup> Эта тема прозвучала еще в литературе Сопротивления — вспомним трагическую повесть Л. Парро «Черная солома хлевов» (1944) или эпизод из «Писем немецкому другу» А. Камю (1943), когда немецкий священник выдает конвоирам подростка, которому только что рассказывал о милосердии божьем.
  - <sup>20</sup> *Le Republicain lorrain*, 1981, 14 juin.
  - <sup>21</sup> По свидетельству Арагона, в годы Сопротивления возрос интерес к войне 1812 г. Взглядам макизаров оказались созвучны настроения русских партизан. Писатель рассказывал, что в 1940 г. он почти ежедневно встречал в трамвае или метро человека, читающего «Войну и мир». См.: *Балашова Т. В.* Творчество Арагона. М., 1964, с. 215.
  - <sup>22</sup> «Этьен» — подпольная кличка Шарля Ильзема, политического префекта Лота.
  - <sup>23</sup> Подробный анализ повести см.: *Наркирьер Ф. С.* Человек против зверя.— В кн.: Гамарра П. Пиренейская расщелина. М., 1965, с. 5—8.
  - <sup>24</sup> См.: *Иностранная литература*, 1981, № 6, с. 211.
  - <sup>25</sup> Более обстоятельный анализ романа см.: *Наркирьер Ф. С.* Французский роман наших дней: Социальные и нравственные искания. М., 1981.
  - <sup>26</sup> Если в романе Ф. Нурирье бессобытийное прозябание героев сравнивалось с механически повторяющимися фигурами придворного танца — аллеманды, то у Лану сардана как бы символизирует героическое сопротивление народа.
  - <sup>27</sup> Имеется в виду звездно-полосатый американский флаг.
  - <sup>28</sup> Письмо Ф. С. Наркирьеру от 17 апреля 1979 г.

# Трагическое и героическое в бельгийской литературе о войне

Ф. С. НАРКИРЬЕР

**В** Бельгии, по словам известного писателя и литературоведа Жилия Нелло, «война была короткой, Сопротивление — долгим. Те, кто принимал в нем участие по-настоящему, а не присоединился к нему, по конформизму, в последние дни войны, вели его в глубокой конспирации»<sup>1</sup>. Правда, антифашистское движение Сопротивления в Бельгии не носило столь массового характера, как во Франции или Италии. И тем не менее оно было значительным. В первом номере подпольной газеты «Ла либр бельжик» говорилось: «Все должны знать, что, несмотря на смирение — из деловых соображений — одних и преступное слабование других, бельгийцы в подавляющем большинстве исполнены решимости добиться независимости и никогда не станут немцами...»<sup>2</sup>. В движении Сопротивления приняли участие многие из видных бельгийских писателей: Людо ван Экхаут, Марк Брат, Марсель Тири, Анри Корнелюс<sup>3</sup>. Хотя литература Сопротивления в Бельгии не сложилась как особый феномен национальной культуры, военная проблематика занимает важное место в литературе<sup>4</sup>.

Заглавие известной книги Андре Моруа «Трагедия Франции» (1940) может быть с полным правом отнесено и к соседней с Францией Бельгии. Трагедия Бельгии — точное обозначение пяти лет войны и оккупации.

Из потрясших страну событий чаще других попадает в поле зрения писателей «исход» — исполненное драматизма странствие по дорогам Бельгии десятков тысяч людей, бросивших свой кров, чтобы уйти от немецкой оккупации, и роковым образом вынужденных вернуться обратно. С этими днями начала войны сразу входит в бельгийскую литературу трагическая тема. Именно описания исхода и составляют наиболее яркие страницы романа Анри Корнелюса «Огненная пора» (1961). Несколько мелодраматическая история любви калеки Сезара к проститутке Арманс отступает на задний план перед кошмарными видениями исхода. «Женщины с глазами, подведенными грязью, с засаленными волосами перестали быть женщинами. Дети слишком пропылены, слишком устали, чтобы называться детьми. И мужчины уже не мужчины. Страх и грязь нивелировали пол и возраст».

Описание исхода — главное содержание книги Элен Беер «Любовь в мае» (1974).

Как явствует из заглавия, перед читателем роман о любви. О любви, вспыхнувшей в трагические майские дни между Алиной, женой состоятельного красавца Фабр-Пирсона, и ее случайным дорожным спутником. Это выходец из России Юрий Литвин, по профессии врач. Сын белых эмигрантов, он тем не менее вынужден признать: «Я понял, что правда на стороне революции». Алина ван Геом приходит к твердому убеждению:

мир семейства Фабри-Пирсон — это не ее мир: эти люди готовы пойти на все, чтобы спасти собственную шкуру. Любовь Юрия к Алине разворачивается на чудесном фоне весенней природы. Этот фон только оттеняет муки беженцев на многострадальных дорогах Фландрии. «Первые отблески зари, серые и меланхолические, разорвали ночь. Безымянное стадо людей стало обретать сотни лиц. Смешались в кучу беременные женщины, пораженные склерозом старики, младенцы, бесчисленная поклажа: чемоданы, корзины, кошелки, плохо завязанные картонки, рюкзаки».

Как и в книге Элен Беер, о любви и о войне рассказывается в романе Роже Фулона «Утраченная надежда» (1977). В центре повествования тоже оказываются драматические картины исхода и отступления. Роже Фулон запечатлел «жестокую правду войны». Но если «Любовь в мае» выдержана в строгих реалистических традициях, то «Утраченная надежда» — книга поэтическая, где сила воображения способна сделать реальностью даже мечту. Это первый роман Роже Фулона, председателя Ассоциации бельгийских писателей французского языка, известного поэта.

Герой романа, он же рассказчик, — молодой человек, занимающий самую что ни на есть прозаическую должность клерка у нотариуса. Но с детских лет он живет в мире мечтаний и сновидений, «вне всего реального». Точнее, настоящий мир для него нереален, а нереальный — действителен. Этот принцип и лежит в основе повествования.

В конторе нотариуса на стене висит старинная гравюра, на которой изображен замок. Оказывается, что это тот самый замок, который рассказчик сотворил в мечтах для себя и для своей возлюбленной Маризы. «Где пролегает граница, — задается он вопросом, — между двумя мирами, раз факт личной жизни — присутствие Маризы или моего давно умершего отца — приобретал большую четкость и, в конечном счете, большую правду, чем события, бесспорно имевшие место, чье эхо доносилось до меня сквозь пространство и время не поддающимися контролю знаками?» Мариза — плод воображения рассказчика, но он называет этим именем тех женщин — Маргерит, Кристину, которые оказываются на его жизненном пути. Существенно здесь то, что к Маризе, обретшей кровь и плоть, рассказчик идет сквозь бои и сраженья; происходящие в Европе события приближают к герою женщину его мечты. Время действия романа — предвоенные годы и начало второй мировой войны.

Когда в мае сорокового года немецкие войска вторгаются в Бельгию, с ними вступают в бой французские танки. Приветственными возгласами, криками радости встретили жители появившиеся на дорогах французские механизированные части. Танки засыпали цветами. Невольно приходят на память строки известного стихотворения Арагона «Сирень и розы»:

О, время праздника и время превращений,  
Май неразгаданный, июня кровь и прах!  
Мне не забыть вовек о розах и сирени,  
О тех, кого весна несла в своих руках.  
Самообмана дни — они ни с чем не схожи,  
Мне не забыть вовек толпы, косых лучей,  
Жужжания машин, и воздух в жаркой дрожи,

И Бельгии даров, и взор — не знаю чей.  
И торжество побед — хоть не было сражений,  
Кармина женских губ — хоть крови вкус и прост.—  
И тех, кто на смерть шел в кипении сирени,  
На башне танковой поднявшись во весь рост.

(Перевод Е. Книпович)

Но уже через один-два дня французы и англичане вынуждены отступить. Рассказчик покидает Брюссель. Он оказывается в «неудержимом, безумном потоке беженцев... По своему ужасу реальность превосходила худшие опасения».

В конце книги реальное все теснее сопрягается с нереальным. Во время случайной остановки в доме гостеприимной булочницы герой романа находит, к своему вящему удивлению, фотографию выдуманного им замка. Под разрывами бомб он встречается с женщиной, в которой сразу узнает Маризу. Вдвоем они попадают в замок, где и проводят ночь. Но сказка продолжалась недолго. Рано поутру начинается обстрел замка. Осколок постигает Маризу. Умирает та, что на протяжении всей жизни рассказчика олицетворяла надежду. Напомним заглавие романа: «Утраченная надежда».

В романах Роже Фулона, Элен Беер, Апри Корнелиуса раскрыта трагедия страны, народа, драматизм отдельных человеческих судеб. Этим книгам не свойствен глубинный анализ происходящих событий, но правда исторической реальности берет верх даже в таком лирико-поэтическом романе, как «Утраченная надежда». Иную картину открывают нам произведения, где война предстает лишь символом вечного зла, царящего в мире. Показателен в этом смысле роман талантливого писателя Жака-Жерара Линза «Плод, возвращенный из пепла» (1966). Сам Линз — один из героев движения Сопrotивления в Бельгии.

Место действия — бельгийские Арденны, время действия — зима 1944—1945 гг. События разворачиваются на протяжении двадцати четырех часов. В бельгийской деревушке поздно вечером американские солдаты и местные жители танцуют под звуки джаз-оркестра, состоящего из студентов. Неожданная весть о немецком наступлении обращает оркестрантов в бегство. На следующий день, вернувшись в знакомую деревню, они видят страшную картину: поселок стерт с лица земли бомбами, местные жители убиты.

Потрясенный случившимся, Робер оказывается на грани безумия. Его бессвязный, напоминающий исповедь сумасшедшего рассказ американскому капеллану — свидетельство их полнейшей отчужденности: «они принадлежат двум различным мирам». К концу романа действие все больше и больше переносится в абстрактный метафизический план. Удел Робера — это и есть «удел человеческого» в духе знаменитого романа Андре Мальро, в духе философии экзистенциализма.

Роман Линза — яркое и во многом характерное явление современной бельгийской литературы. Но он не находится на главной, реалистической магистрали ее развития.

На этой главной магистрали — книги, авторы которых от трагических картин идут к эпизодам, воссоздающим Сопrotивление и героинку — героинку военных сражений и подпольной антифашистской борьбы.



**Франц Мазереель.  
Помни!**

Лаконично и емко многоаспектность «оккупационной ночи» намечена в новелле известного бельгийского писателя Альбера Эгпарса «Когда Иуда звался Цицероном...» (1962). Наряду с образом предателя, арльского нотариуса Цицерона, Эгпарс создал впечатляющие образы журналиста Максанса, одного из руководителей Сопротивления, и рассказчика, который в тюремной камере доверяет бумаге правду о случившемся: он не теряет надежду передать на волю известие о предательстве Цицерона.

Анализ разных сил, столкнувшихся в войне, стремится дать писатель К. Йерно. В рядах 1-й бельгийской бригады «Освобождение» К. Йерно участвовал в высадке в Нормандии, дрался на территории Франции, Бельгии, Голландии, где был тяжело ранен. Ему доподлинно известно то, о чем он говорит в своих произведениях — романе «Справедливость в Дюнкерке» и сборнике рассказов «Огонь на холме».

«Справедливость в Дюнкерке» (1960) — роман психологический. Это рассказ, который ведет демобилизованный после войны английский офицер капитан Хеджес. Он поведал французскому офицеру, с которым некогда служил вместе, драматическую историю, приключившуюся с ним в сороковом году, во время эвакуации английской армии из Дюнкерка.

«Эта история проста, как все истории на свете. Она сложна лишь в той степени, что ее надо начать и где-нибудь кончить, в то время как у нее нет ни конца, ни начала. У нее всего два героя: справедливость



и заблуждение, которые не представляют собой, как это можно подумать, добро и зло, а являются скорее двумя стрелами, выпущенными из одного лука».

В составе небольшого подразделения — всего, что осталось от полубригады, — Хеджес оказывается на побережье под Дюнкерком. Здесь-то и разыгрывается «трагедия с тремя актерами» — капитаном, французом и Хеджесом.

Хеджес, обуреваемый как будто неумолимой жаждой справедливости, на самом деле любит армию больше, чем свободу и справедливость.

Под Дюнкерком к англичанам присоединяется французский офицер связи, прикомандированный к штабу полубригады. Француз — исполненный иронии скептик, пессимист. Но при всем своем пессимизме он, подобно капитану и в отличие от Хеджеса, не приемлет идею конечного поражения в войне. Правда, в представлении Хеджеса, которому француз сразу же не понравился, тот ведет себя странно, более того, подозрительно. Загадочное письмо, которое француз получает неизвестно от кого, рассеивает у Хеджеса последние сомнения: совершенно очевидно, что мнимый офицер связи — немецкий шпион. В последнюю минуту перед отправкой Хеджес возвращается к месту, где англичане распрощались с французом. Тот перечитывает загадочное письмо. Не раздумывая, Хеджес стреляет во французца, ранит его в плечо. Неожиданным жестом француз протягивает Хеджесу письмо. Совершенно потеряв голову, Хеджес в упор два раза подряд стреляет во французца.

Теперь, во время рассказа об этом поступке, выясняется, что офицер читал любовное письмо. Хеджес просто-напросто испугался («Я боялся за себя, за свою шкуру»). Собеседник-капитан делает принципиальной важности вывод: «Вы должны были почти неизбежно поступить таким образом, раз вы избрали путь насилия». Хеджес — «типичный продукт своего поколения». В армию он пошел отнюдь не по соображениям возвышенного порядка. Он «погрузился в огромный чан цвета хаки» совершенно бездумно, пассивно, скорее всего, по лени: он предпочел армию, как иная женщина предпочитает замужество. И по неизбежности пришел к насилию, насилию, ничем не оправданному.

Четыре года отделяют время действия романа «Справедливость в Дюнкерке» от сборника рассказов Клода Йерно «Огонь на холме» (1953). В июне 1940 г. англичане панически покидали Францию, в июне 1944 г. союзные войска высаживаются в Нормандии. Но снова армия, как и тыл, обнажает глубинные противоречия. Главный персонаж рассказа «Огонь на холме», отправившись на операцию с другом детства, заставил замолчать немецкую пулеметную точку. Но на смертельный риск он пошел главным образом для того, чтобы рассчитаться с тем, кого считали его другом и кого он на самом деле смертельно ненавидел. Своего бывшего друга он заставил идти на операцию, пригрозив оружием, и тот погиб.

Эпиграфом рассказа «О безумцах и мудрецах» автор поставил слова Ницше: «Удалитесь, ибо в противном случае вам скажут, что мудрец, ко всему прочему, и безумец». Британского офицера Алена Скотта тяжело ранили во время опасной операции, когда он вместе со своими солдатами устанавливал под носом у противника минные ловушки. Эвакуировавшись в Англию, Скотт встречается в провинции со своим товарищем

по колледжу Джорджем Симпсоном. Они и раньше не испытывали друг к другу симпатии, а теперь их разделяет ненависть. Эта ненависть не носит личного характера. Скотт относится к Симпсону совершенно так же, как герои «Огня» Барбюса к «окопавшимся». Но Симпсон не просто укрывается от войны, он на ней наживается. Он владелец завода, изготавливающего запасные части для паровозов и консервные банки. Как полагается, Симпсон — «патриот», прикрывающий некрасивые поступки громкой фразой.

Ален и Джордж не понимают друг друга, потому что они принадлежат к разным породам людей: один — «мудрец», т. е. обделяющий свои дела буржуа, другой — «безумец», т. е. человек, думающий о своем долге и, несмотря на ранение, возвращающийся в строй.

Алену суждено сложить голову в Нормандии при неудачной попытке взорвать железнодорожный виадук. Но его убийцы — не только пришедшие из-за Рейна завоеватели, они находятся и за Ла-Маншем. Рассказ Клода Йерно «О безумцах и мудрецах» примечателен прежде всего своим антибуржуазным характером.

События, связанные с Сопротивлением, в центре романа Эдмона Киндза «Время апостолов». Книга, увидевшая свет только в 1967 г., была создана по прямым следам описываемых в ней событий. Прислушаемся к голосу автора: «Я не собирался опубликовывать это видение прошлого, эту историю времен Сопротивления. Сегодня, по истечении двадцати лет, эта публикация представляется мне небесполезной. «Гитлер? Муссолини? Таких не знаем», — говорит молодежь». Книга Эдмона Киндза — нужное и своевременное напоминание.

Время апостолов — это, разумеется, время Сопротивления, но трактованное в определенном аспекте: Эдмон Киндз утверждает Сопротивление как торжество самых высоких гуманистических идеалов.

В год падения гитлеровской Германии Эдмон Киндз написал смелую книгу во славу человеческой мысли, ниспровергавшейся и преследовавшейся нацистами. Автор говорил о силе духа, которую не могли сломить ни застенки, ни казни. Он подчеркивал разнообразие сил, участвовавших в антифашистском движении Сопротивления, и их конечное единство. Роман Киндза — одна из немногих книг бельгийских авторов о французском движении Сопротивления.

Одна из бесспорных заслуг Эдмона Киндза состоит в том, что он воздал должное роли французской интеллигенции в Сопротивлении. И как это не раз случалось в истории Франции, в авангарде интеллигенции шло студенчество. В книге Арагона «Преступление против разума» говорится: «В дни, когда Париж безмолствовал, порабощенный, полузадушенный, меньше чем через пять месяцев после того, как французский маршал объявил, будто родина повержена, — 11 ноября 1940 года на парижские улицы вышли студенты, и их молодой голос прозвучал так громко, что вся Франция услышала его и перестала верить в свое поражение. Парижские студенты — это дети всей Франции, надежда народа, его будущее»<sup>5</sup>.

Апостолом является близкий друг главного героя романа Алена Бодье, его одноклассник по лицей Генриха IV Жак Пикаве. Молчаливый, чуть сумрачный, он не расставался с книгами — студенты называли его

не иначе как «мучеником науки». Политикой он не интересовался, у него была своя специальность — лингвистика, сравнительная филология. Иногда в коридоре Нормальной школы, на скамейке бульвара Сен-Мишель, за стойкой в баре он пускался в рассуждения о «будущем человечества», о «сияющей победе любви», о «всемирном братстве». В годы войны абстрактные понятия наполнились совершенно конкретным содержанием. В подполье Жак Пикаве печатает журнал «Голос молодых всех стран». В июле 1943 г. редактор был схвачен гестаповцами. Его пытали — загоняли под ногти булавки. Жака Пикаве расстреляли на трагическом холме Мон Вальерен. Но и после его гибели «Голос молодых» звучит по-прежнему — журнал продолжает свой крестный путь.

Пример Жака Пикаве во многом определил дорогу, избранную Аленом Бодье. Молодой биолог, он был призван в армию в сентябре 1939 г., ранен, демобилизован. Бодье удается установить контакты с подпольной организацией. С документами, выправленными на имя инженера электро-связи в Савоие, Ален Бодье отправляется в партизанский лагерь. Ока-зывается, что это голлистская организация (подразделение так называе-мой Секретной армии), получившая приказ «выжидать». Партизаны без-действуют и не скрывают своего отношения к такой тактике. «Эти уп-ражнения здесь! Ах, если бы от них потребовали взрывать грузовики на дорогах сейчас, немедленно!» Драма французских партизан-голлистов — драма бездействия.

С другой стороны, перебивая настроения мрака и безнадежности, уве-ренно звучит тема международной солидарности и революционных тради-ций. Книга посвящена памяти бельгийца Пьера Баше, убитого под Мад-ридом 12 ноября 1936 г. Одна из глав называется «Теруэль». Партизан Бреаль, интербригадовец, делится воспоминаниями: «Признаюсь, то была наша война, я хочу сказать, война, которая касалась наших основных привязанностей, где были поставлены на карту все наши надежды». И се-годня Бреаль шел на встречу с фашистами, чтобы продолжить бой, на-чатый под Теруэлем. Так тема республиканской Испании становится тра-гическим и героическим лейтмотивом повествования Эдмона Киндза о «времени апостолов».

Движение Сопrotивления в самой Бельгии получило преимуществен-но отражение не в романном, а новеллистическом творчестве писателей — рассказах Андре Глода, Роже Контрена. Впрочем, у сборника рассказов Роже Контрена «Стоило умереть» (1964) в подзаголовке стоит слово «ро-ман». Объясняется это удивительным единством новелл книги, объеди-ненных темой героического Сопrotивления. «В этот час от Северного мыса до Пиренеев, от Бретани до Волги тысячи людей появлялись из сумрака дня и становились хозяевами ночи. Они были подобны зажжен-ным факелам. Они были пламенем, которое поддерживали в самих себе и которое со временем охватит весь мир».

Принципиальная заслуга в изображении героических свершений Со-пrotивления принадлежит Андре Глоду. В романе «Фруктовый сад Тамп-лу» речь идет о военном сражении с немцами; в сборнике рассказов «Спе-циальные бригады» — о подпольном Сопrotивлении. Роман «Фруктовый сад Тамплу» носит подзаголовок «Хроника мая 40-го» (1946).

Как и другие писатели, Глод пишет об ужасах отступления и «вели-

кого исхода» — с места сдвинулась вся Бельгия. «Так началось хватающее за душу перемещение жителей, которое вывело миллионы беженцев на дороги несчастья в Бельгии и во Франции». Они движутся под «трагическое крещендо» разрывов бомб: как в Испании, как в Польше, фашистская авиация расстреливает мирное население. «В самом воздухе нависла трагедия». Кульминация действия — бомбардировка самолетами фруктового сада Тамплу, где расположилось на отдых подразделение арденнских стрелков. Автор называет фруктовый сад «трагическим». После налета немецких бомбардировщиков сад превращается в «ужасное, открытое копотью место бойни, на котором торчат обугленные обрубки яблонь». И только не остановившаяся граммофонная пластинка продолжает доносить звуки песни на слова Аполлинера «Мост Мирабо»:

Проходят сутки, недели, года...  
Они не вернутся назад,  
И любовь не вернется... Течет вода  
Под мостом Мирабо всегда.  
Ночь приближается, пробил час.  
Я остался, а день угас.

*(Перевод М. Кудинова)*

Роман назван «Фруктовый сад Тамплу» еще и потому, что красота весенней природы оттеняет весь ужас происходящего: «Только отдаленные раскаты артиллерии напоминали об этой ужасной войне, которую занятая весенней любовью природа словно бы и не замечала».

В сборнике рассказов «Специальные бригады» Глод назовет арденнских стрелков «отборными частями» бельгийской армии. Напомним, что первоначально книга «Фруктовый сад Тамплу» должна была носить название «Роман арденнских стрелков». Автор, который учился в военной школе арденнских стрелков, сохранил к ним уважение на всю жизнь.

С темой арденнских стрелков связано неотделимое от трагического героическое начало романа. Действие начинается с сигнала тревоги, переданного по телефону в безоблачное утро 10 мая в подразделение арденнских стрелков. По приказу командования взвод занимает новые позиции в местечке Рошленваль. Стрелки прочно держат оборону, «в 1940 году в течение нескольких дней арденнские стрелки несли на своих плечах всю тяжесть национальной чести». И хотя «победа под Рошленвалем была всего лишь стычкой аванпостов, перестрелкой, не более того», автор предисловия к «Фруктовому саду Тамплу», близкий друг Андре Глода, бывший заключенный концентрационного лагеря Жорж Буйон имел все основания писать: «По сравнению с Эль-Аламейном и Сталинградом наше место солдат побежденной армии является, конечно, скромным. Не должны ли мы с тем большим рвением вознести в нашей памяти это скорбное песнопение в честь павших в Тамплу».

Работая над своим романом, Андре Глод решал задачи как общественного, так и эстетического порядка. Он создал ряд впечатляющих образов потерпевших поражение, но не смирившихся бельгийцев. Примечателен эпизод допроса задержанной немцами бакалейщицы Ольги Валер. Цепь случайностей, редких в мирное время, по частых на войне, приводит к тому, что Ольгу допрашивает ее бывший любовник Ганс Лерс, выдавав-

ший себя в мирное время за торговца дровами из Люксембурга. Теперь это наглый и жестокий офицер рейхсвера. На его заигрывания Ольга дает достойный ответ: «Я знаю одно: на вас вражеская форма». Перс жестоко избивает Ольгу, отдает на растерзание солдатам. Образ Ольги занял достойное место в кругу других образов участниц Сопротивления, таких, как героини рассказов Арагона, как Жюльет Ноэль из повести Эльзы Триоле «Авиньонские любовники».

Глод выписал портреты бельгийских солдат: рассудительного Робера Блазимона, который бесстрашно подрывает мост; ни бога, ни черта не боится охочий до женщин Пти Майе — «бесполезный герой, мученик абсурда», он гибнет по воле несчастного случая; казалось бы, только о своей беременной жене и думает Ян Дакельбюс, но главное — то, что «он поставил свое ружье», «свою душу на службу родине».

Реалистически выписанные картины боев придают повествованию — и в этом одна из главных заслуг автора — эпический характер. Закономерно, что Андре Глод находит источник вдохновения в «Войне и мире» Толстого. Недаром мысли о Пьере Безухове не покидают солдата-поэта Кокеля. «Над книгой,— говорится в предисловии,— простерлась огромная тень Толстого, который создал памятник под названием «Война и мир»».

В Бельгии, как во Франции и других европейских странах, обращение к эпическому началу в литературе связано с тем возрождением героического в самой действительности, которое принесло антифашистское движение Сопротивления.

Другая книга Анри Глода — сборник рассказов «Специальные бригады» — повествует уже о следующем этапе бельгийской истории. Автор по праву может быть назван певцом бельгийского движения Сопротивления. Сборник рассказов «Специальные бригады» увидел свет в 1947 г. в серии «Битва преследуемых», публиковавшейся издательством «Валлонская радуга».

В первых же словах авторского предуведомления подчеркивается реалистический характер повествования: «Рассказы, вошедшие в сборник «Специальные бригады», отличаются правдивостью. Авторское воображение играло роль лишь в выборе и сопряжении эпизодов, рассказанных в этой книге». Автор представляет читателю свои новеллы как серию зарисовок, сделанных с натуры, и выражает надежду, что ему «удалось передать некоторые стороны героической борьбы бельгийского народа за свое освобождение». Он посвятил свою книгу тем, кто «во всем мире продолжает вести бой за национальную свободу, социальный прогресс, человеческое достоинство».

Как и в сборнике рассказов Р. Контрена, в новеллистическом цикле Андре Глода легко проследить идейное и сюжетное единство. Новеллы объединяет мысль о трагическом и героическом характере эпохи. С волнением читается рассказ «Последнее письмо». Исполнен драматизма диалог, открывающий рассказ «Последнее письмо»:

«— Почему вы коммунист?— спросил председатель немецкого военного суда в Льеже.

— Я не спрашиваю, почему вы нацист.

Ответ прозвучал, как удар кнута».

Выступая на суде, партизан Жюль Деси провидит будущее. «Я знаю,— говорил Деси, думая о тех, кто придет ему на смену, когда этот фашистский суд будет всего лишь дурным сном,— что я умираю за свою страну. Я без колебаний отдам свое сердце, свою жизнь, чтобы спасти грядущие поколения».

Речь Жюля Деси на суде и его письмо матери закономерно вызывают ассоциации с предсмертным письмом Габриеля Пери, отдавшего свою жизнь, чтобы подготовить «поющий завтрашний день».

При всем драматизме описываемых в книге событий героическое начало явственно преобладает над трагическим. Если в романе Э. Киндза «Время апостолов» была зафиксирована драма бездействия, то персонажи рассказов Андре Глода раскрываются в смелом, отважном действии. «Декларации должны были уступить место поступкам. Отправиться в Германию означало не только оказаться под угрозой всех опасностей изгнания, воздушных бомбардировок. Это значило изменить. Сопrotивляться, скрываться, уйти в маки — вот она истинная дорога, дорога мужества и разума». Спасение только в борьбе. «Чтобы устоять, измученная пытками нация должна была сражаться».

Во весь голос говорит Андре Глод о роли коммунистической партии в движении Сопrotивления, о примере освободительной войны советского народа. Победы Красной Армии, наступление советских войск наполняют героев радостью и энтузиазмом. Промедления англосаксов никак нельзя было объяснить. «Нельзя пропагандировать идею Второго фронта и ничего не делать для того, чтобы его открыть». Мысль эта тревожит как самого автора, так и его персонажей. «Для Лондона все партизаны были коммунистами, и многие догадывались, что, несмотря на дифирамбы Красной Армии, панегирики Сталину... Черчилль надеялся на взаимное истребление русских и бошей, прежде чем рисковать своими войсками и своим оружием на континенте».

Сила рассказов Андре Глода в прямой, непосредственной связи с зафиксированной в них действительностью — черта, характерная для новелл эпохи Сопrotивления.

Если в новелле героическое воссоздавалось через иллюзию полной достоверности, то роман подходил к этой теме иными путями. Два наиболее значительных произведения бельгийской литературы, посвященные войне и Сопrotивлению, — роман-притча Давида Шайнерта и пенталогия Даниеля Жиллеса — предлагают разные и во многом контрастные художественные решения. Поэтика романа Шайнерта «Пир Клок — Длинные Уши» (1959) опирается на традиции фламандского фольклора.

Давид Шайнерт — выходец из Польши (он родился в Ченстохове), с детских лет жил в Брюсселе. Здесь он окончил школу, учился в университете. В мае 1940 г. группа молодых людей — среди них был Шайнерт — тщетно пыталась прорваться к действующим частям французской армии. Наступила ночь оккупации. Близкие Шайнерта погибли в Освенциме. Все симпатии начинающего писателя были на стороне участников движения Сопrotивления.

Шайнерт получил известность как поэт, критик, новеллист и в первую очередь романист. В первом романе («Бесполезное учение», 1948) нашел выражение дух анархического бунтарства Шайнерта. Протест героя рома-

на Даниэля Бюрге — в нем угадываются некоторые черты самого автора — это протест «рассерженного» молодого человека 40-х годов. Черты антибуржуазной сатиры, наметившиеся в «Бесплезном учении», получают дальнейшее развитие в романе «Государственный переворот» (1950). Главная заслуга автора состоит в создании сатирического образа буржуазного интеллигента, героя в помыслах и обывателя в реальной жизни: «На улице мои мятежные мысли были тщательно укрыты котелком. Они вырывались паружу только вечером, когда я возвращался к себе и надевал домашние туфли.

Сатирическая струя, явственно выступающая в романе «Государственный переворот», — лишь одна сторона творчества Шайперта; другая — утверждение героического народного начала. Это нашло особенно яркое воплощение в лучшем романе Давида Шайнерта «Пир Клок — Длинные Уши» (1959).

Действие романа происходит в селении Боссем во Фландрии. Жители Боссема — бургомистр и кузнец, владелец кафе и учитель, мясник и сборщик налогов — репают убить расположившихся на постой немецких офицеров. Их поддерживают все обитатели местечка. С самого начала Сопротивление рисуется как широкое народное движение.

Главный герой романа — «длинноухий фламандец»<sup>6</sup>, бездомный бедняк Пир по прозвищу Клок. Его прозвали Клоком (колоколом) по той причине, что он не переносит звона: ему кажется, что колоколам причиняют нестерпимую боль. Пир Клок жалеет пойманных рыбок и бросает их обратно в воду; выпускает на волю льва из бродячего цирка; на похоронах играет на дудочке плясовую, чтобы хоть немного развеселить близких покойного. Естественно, что добрые поступки Пира оборачиваются против него самого, и его с позором изгоняют из родного селения.

Какова философия Пира, в чем смысл его бессмысленных поступков?

«— Скажи-ка,— спрашивает у Пира кузнец Стаф,— если я тебя верно понял, ты не любишь, когда делают больно колоколам, рыбам и всему на свете... Что же ты тогда любишь?

— Я люблю, когда все любят друг друга,— ответил со вздохом Пир».

В лице Пира Клока писатель создал примечательный, связанный с фольклорной традицией образ. Это деревенский юродивый, бельгийский Иванушка-дурачок, герой народной сказки в условиях нынешнего дня. Пир воплощает бесконечную доброту, что живет в сердце простого человека, и вместе с тем наивные, утопические, оторванные от реальной жизни представления.

У Клока детски непосредственный взгляд на мир. И это помогает ему видеть вещи в их истинном свете. Человек не от мира сего, Пир умеет зорко различать добро и зло. Всеми фибрами души чувствует он, что главное зло современного общества — это война.

Автор рисует душевную красоту своего героя и вместе с тем его беспомощность. «Пир Клок не является воплощением моего собственного идеала,— писал Давид Шайнерт,— но я испытываю симпатию и даже нежность к этому маленькому человечку, слабому и доброму. Главный недостаток Пира состоит в том, что он не способен ненавидеть несправедливость»<sup>7</sup>.

Трезвое понимание действительности и велений времени, т. е. другая, более высокая ступень народного сознания, получило отражение в образе кузнеца Стафа ден Була. Пожалуй, он не менее добр, чем Пир, но доброта его распространяется лишь на тех, кто ее достоин. Прозванный за свою физическую силу Быком, кузнец умеет найти применение своим рукам и в мирные дни и в годину испытаний. Рассуждал Стаф просто и ясно: «Чем больше людей будет бить врага, тем скорее война кончится». Поэтому-то он и пошел к тем, кто бил врага, — к борцам Сопротивления.

Слабости и пассивности Пира противостоит сила и активность Стафа. Эти два столь несхожих человека чем-то напоминают и дополняют друг друга, как витающий в облаках Дон Кихот и практичный, смекалистый Санчо Панса. Пир и Стаф близки в главном — в любви к родной земле, бескорыстном служении людям. Вместе с тем в романе выступает известная ограниченность не только Пира, но и Стафа. Это человек, который сначала действует, а уже потом размышляет. И мысль его связана только со своим селением, своим городом.

Третья, более высокая форма народного сознания воплощена в образе Жефа, товарища Стафа по Сопротивлению.

«— Что делать теперь? — спросил Стаф.

— Продолжать, парень.

— Война-то кончилась.

— Эта кончилась. Только они замышляют другую. Знаешь, что они выдумали? Гриб, да такой, о каком тебе и слышать не приходилось... Говорят, несколькими килограммами такой мерзости можно опустошить всю землю».

На недоуменный вопрос Стафа, кто же изобрел смертоносный гриб, раз люди в зеленых касках разбиты, Жеф дает ясный ответ — толстосумы. «Такие уж они есть. Скорее лопнут, чем вернут нам наше».

Шайнерт писал: «Я хочу также сказать — и это, наверное, главное, — что «Пир Клок — Длинные Уши» — антивоенное произведение. Думается, Пир Клок олицетворяет ни в чем не повинные жертвы войны, а Стаф ден Бул — народных героев, таких, как советские партизаны, участники вашего движения Сопротивления»<sup>8</sup>.

Характеризуя свой метод, Шайнерт подчеркивает: «Обеими руками я держусь за действительность». Верность действительности не ведет писателя к унылому натурализму, точность зарисовок не заземляет роман. Более того, она позволяет автору увлечь читателя многокрасочной картиной Фландрии, заставить поверить, казалось бы, в невероятное. В художественную ткань произведения органически вплетаются сказочные, связанные с фольклором мотивы (скажем, полет Пира на воздушных шарах). Эпос пропизап лиризмом. Настоящая книга Шайнерта — «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзаке, об их доблестных, забавных и достославных деяниях во Фландрии и других краях» Шарля де Костера, его любимый герой — Тиль. В романе о Пире Клоке незримо присутствует Уленшпигель — находчивый и отважный, ветреный и непокорный, жестокий и нежный. Тиль как бы связывает прошлое с настоящим, времена испанского владычества — с немецкой оккупацией. Уленшпигель, познавший ужасы Освенцима, приходит на помощь рабочему, в сжатом



кулаке которого — «зерна будущего» (стихотворение Шайнерта «Смех Тили»).

Роман Шайнерта — свидетельство многообразия реалистической традиции, в которой развивается бельгийская литература о второй мировой войне. Еще одно свидетельство тому — творчество Даниеля Жиллеса, верного заветам критического реализма XIX в. Перу Жиллеса принадлежит многотомное эпическое произведение о войне и Сопротивлении в Бельгии — пенталогия, состоящая из романов «Фестиваль в Зальцбурге» (1974), «Рожденные для смерти» (1976), «Кровавое пятно» (1978), «Бранденбургский наблюдатель» (1979), «Ночная Лоранс» (1981).

Серьезный исследователь творчества Толстого и Чехова Даниель Жиллес известен советскому читателю как автор романов о второй мировой войне («Плата за присутствие», 1954, рус. пер. 1959), «Купон-44», (1956, рус. пер. 1960), о воспитании молодежи католической церковью («Под сенью благодати», 1958, рус. пер. 1962). По своей проблематике пенталогия тесно связана с предыдущими произведениями. Как и в них, автор показывает все слои общества, начиная от аристократов и промышленников и кончая рабочими; действие переносится из покоев короля Леопольда III в концлагерь для военнопленных, с поля боя — в монастырь. Война объединила и перетасовала людей, поставив их независимо от национальности, социального положения и политических взглядов перед выбором: в чем твой долг? что нужно сделать, чтобы защитить родину и сохранить свою честь? Не случайно в романе возникает евангельская тема отступничества апостола Петра. Война, как самые точные весы, определила истинную ценность каждого человека. Жиллес, задав определенную «пограничную» ситуацию, перебирает разные модели поведения.

Король Леопольд III принял решение о капитуляции. Все министры единодушно осудили его, считая, что Бельгия должна оставаться военным союзником Франции. Ради политической карьеры сенатор Гарольд де Мелери, бывший убежденным монархистом, отрекается от присяги на верность королю. А его сын Дона, сержант бельгийской армии, честно дравшийся с оккупантами, отказывается после капитуляции покинуть своих солдат и вместе с ними идет в лагерь в Германию. Познакомившись там с коммунистами, потомственный аристократ обща с ними начинает организовывать заключенных на борьбу с немцами.

Кузен Дона де Мелери австриец Фридль фон Розег — капитан одной из танковых дивизий Роммеля. Сторонник идей нацизма, он храбро дерется, способствуя тем самым тому, что «кровавое пятно» войны все шире расплзается по Европе. Их дальний родственник Матиас фон Эберфельд ненавидит войну, ненавидит немцев, оккупировавших Австрию, но вынужден сражаться на их стороне. Сестра Фридля, Рената, пытается уйти из мира, затворившись в монастыре, но проблема выбора и там настигает ее: настоятель считает Гитлера посланником бога и заставляет всех молиться во славу немецкого оружия. Жиллес убедительно разоблачает демагогические доказательства фашистских идеологов, что «национал-социализм» — истинный социализм, что он защищает права трудящихся. «Это война капиталистов, которым есть что защищать — свои замки и миллионы, — говорит сбитый с толку бельгийский солдат. — Нам

тут нечего делать. Плевать на все это. А потом Гитлер, он за рабочих. В Германии у них у каждого своя ванна». Автор разрушает аргументацию внутренней иронией. Он показывает, что фашизм может устраивать лишь обывателя, который получает материальные блага в обмен на подчинение. По мысли Жиллеса, буржуазии противостоят «истинные аристократы» и трудящиеся и лишь объединение этих классов может спасти страну. Хотя Жиллес идеализирует аристократию, нельзя забывать о том, что во время войны реально происходило объединение всех патриотов независимо от социальной принадлежности.

«Кровавое пятно» является третьей частью цикла. Первая — «Фестиваль в Зальцбурге» — рассказывала о присоединении Австрии к Германии, вторая — «Рожденные для смерти» — о жизни Европы предвоенных лет. В «Кровавом пятне» действие начинается 9 мая 1940 г., в канун вторжения немцев на территорию Бельгии, и кончается через несколько дней после парада 19 июля в Берлине, посвященного разгрому Франции. Но, описывая исторические события, Жиллес сосредоточивает свое внимание на судьбах не крупных политических и военных деятелей, а обычных людей. Каждый эпизод, как, например, отречение от власти короля Леопольда III бельгийским парламентом, дается через восприятие одного из героев. В этом Жиллес стремится следовать традициям Стендаля, Золя, Толстого (все эти писатели неоднократно упоминаются в романе). Он как бы показывает «мысль народную» через «мысль семейную». Но Жиллес выбирает достаточно специфичный тип семьи — австрийские и бельгийские аристократы, соединенные родственными узами. Эти люди одинаково хорошо говорят и по-немецки и по-французски, они живут как бы на пересечении двух культур, двух влиятельных политических сил, двух моделей жизни — германской и романской. «А существуют ли бельгийцы кроме как в «Записках» Цезаря и в книгах каких-нибудь Пиренов?», — полусерьезно говорит Дона де Мелери. «Право, мне с моими предками — испанцами, французами, ломбардцами, голландцами — судить об этом затруднительно».

Члены этой «международной» семьи оказались во враждующих лагерях. Жиллес показывает, насколько разными могут оказаться и жизненные позиции, и судьбы людей, несмотря на сословную и даже родственную близость. Автор усиливает эту тему чисто композиционным приемом — обратной симметрией главных героев, австрийцев и бельгийцев. Глава рода князей фон Розегов, Карл-Мария, человек старых взглядов, мечтает о величии Австрии и ненавидит фашизм. А его невестка симпатизирует немцам. Сенатор, граф де Мелери, легко меняет свои убеждения, приходя в итоге к сотрудничеству с оккупантами. Жена, мать и сестра сенатора, напротив, — патриотки. Так же симметрично выстраиваются и образы младших членов семей: трех братьев бельгийцев и трех братьев австрийцев. В центре каждой семьи молодые женщины, пользующиеся всеобщей любовью: сестра Рената, австрийка (она же и «сестра во Христе»), и бельгийка Лоранс, жена Дона, сестра милосердия. Другие персонажи — друзья, знакомые, товарищи по оружию — как бы располагаются вокруг главных героев. Тем самым автор получает возможность развивать повествование по нескольким переплетающимся между собой линиям. Так получают свое развитие традиции критического реализма.

Однако в повествовании Жиллеса ощутим и опыт романа XX века. Каждая из сюжетных линий (т. е. история членов семьи) постоянно прерывается, в ней образуются временные паузы, частично заполненные другими линиями. События связываются между собой по принципу ассоциаций (поэтому не случайно в тексте появляются реминисценции из Пруста). Важную роль в тексте играют своеобразные «предсказания»: истории, которые рассказывают или слышат герои, в конце концов случаются с ними самими.

Жиллес известен как писатель и как литературовед. И в его романе важное значение имеют параллели, заставляющие читателя сопоставлять эпизоды романа с «Божественной комедией» Данте (концлагерь — ад), с «Пармской обителью» Стендаля (поражение Бельгии — битва при Ватерлоо), «Разгромом» Золя. Более того, роман Жиллеса «Кровавое пятно» строится как бы по образцу романа Толстого «Война и мир» и композиционно (князья Болконские — князья Розеги, графы Ростовы — графы Мелери), и сюжетно, благодаря роли, которую играют отдельные эпизоды: сцена ранения Фридля воскрешает в памяти оба ранения князя Андрея, соединенные вместе, а его встреча в госпитале с Лоранс — встречу Болконского с Наташей. Военные приключения Дона де Мелери функционально соответствуют поведению Николая Ростова, а его жизнь в лагере — пленению Пьера Безухова и встрече с Каратаевым. Карл-Мария Розег напоминает старого князя Болконского, Рената — княжну Марью и т. д. С Толстым связаны размышления Дона о том, кто решает судьбу истории — народ или вожди. Ответ Жиллеса однозначен: каждый человек в одиночку делает свой выбор, но вместе со всеми он тем самым решает исход событий. Знаменателен финал романа: пленные бельгийцы идут по Германии и поют национальный гимн. «Они пересекали деревню, и жители выходили из своих грустных домов на порог. Победителями в итоге были они».

Роман «Ночная Лоранс» — очередной том семейной хроники, перерастающей, как у Роже Мартен дю Гара, в повествование о стране, проходящей через катаклизмы трагических исторических событий. Главные герои книги — Дона и Лоранс де Мелери (именем жены Дона называет руководимую им подпольную группу). Это настоящие аристократы не только по происхождению, но и по поступкам. Чувство Дона и Лоранс — абсолютная любовь, достойная великих любовников мировой литературы.

По примеру Дона в Сопротивление включается его жена Лоранс, братья Люк и Брис. Группа Дона активно действует, собирает разведывательные данные, устанавливаются связи с французскими борцами Сопротивления. Но в позиции Дона намечается совершенно определенная политическая эволюция. Поначалу он идет вместе с коммунистами, но постепенно у Дона возникают серьезные разногласия с коммунистом де Руйтером, который предлагает перейти к методам партизанской войны, как на Украине. Дона же считает эту тактику губительной. В конце романа Дона выходит из созданной им группы и вступает в деголлевскую организацию «Секретная армия». Автор, не идеализируя позицию де Руйтера, понимает Сопротивление оккупантам очень широко — это и активное, вооруженное Сопротивление, и нравственная стойкость, которая определяла поведение большинства бельгийцев в годы войны.

Национальное испытание, каким стала для Бельгии война и Соппротивление, вот уже четыре десятилетия тревожит память писателей. «Все мои романы,—писал автору этих строк Ж.-Ж. Линз,—так или иначе связаны с войной: человеку моего поколения трудно забыть пять лет жизни, прошедших под знаком оккупации, борьбы, повседневных опасностей»<sup>9</sup>.

Литература Бельгии сумела воскресить и сохранить для потомков не только трагические, но и героические страницы истории страны.

### Примечания

<sup>1</sup> Из письма Ф. С. Наркирьеру от 5 января 1978 г.

<sup>2</sup> *Le Libre Belgique*, 15 août 1940 (Nouvelle série).

<sup>3</sup> См.: Литература антифашистского движения Соппротивления в Европе, 1939—1945. М., 1972.

<sup>4</sup> В главе рассматривается франкоязычная литература Бельгии о войне. Творчеству писателей, пишущих на фламандском языке — втором национальном языке страны,— в пределах

данной тематике посвящена глава И. Волевич «В тени недавнего прошлого».

<sup>5</sup> *Арагон Л.* Собр. соч.: В 11-ти т., т. 11. М., 1961, с. 384—385.

<sup>6</sup> Так называется роман в оригинале.

<sup>7</sup> Из письма Ф. С. Наркирьеру от 29 сентября 1965 г.

<sup>8</sup> Из письма Ф. С. Наркирьеру от 29 сентября 1965 г.

<sup>9</sup> Из письма Ф. С. Наркирьеру от 14 декабря 1977 г.

# В тени недавнего прошлого

Вторая мировая война в нидерландской  
и фламандской литературах

И. В. ВОЛЕВИЧ

**Л**итература, пронизанная духом антифашистского Сопротивления, начинается в Нидерландах с мая 1940 г., с первых же дней оккупации страны. Правительство эмигрировало в Англию, власть перешла в руки коллаборационистов. Но народ не покорился. На время отступили в тень политические разногласия, и люди разных убеждений объединились для борьбы с поработителями.

После окончания войны в Амстердаме была устроена выставка подпольных изданий, выходивших в Нидерландах в период между 1940 и 1945 гг. Экспонировалась тысяча девятнадцать названий книг. Впоследствии в предисловии к книге «Свободное слово в несвободной стране» писатель Н. Фервей справедливо указывал: трудно найти другой период в истории нидерландского народа, когда бы литература — в первую очередь поэзия — оказывала такое широкое и глубокое воздействие на умы людей, как в эти годы.

Среди участников движения Сопротивления видное место заняли писатели Анни Ромейн, Тойн де Фрис, Симон Вестдейк, Ида Херхард, Ян Камперт, Бертус Афьес, Нико Рост, Соня Принс, Херард Брабандер и ряд других. Они скрывались в подполье, писали под псевдонимами, были тесно связаны с тайными типографиями боевых групп Сопротивления.

Ведущей темой подпольной литературы стало героическое прошлое нации. Так появились «Песни гезов» и «Новые песни гезов»: циклы стихотворных листовок. Собранные в книги, отпечатанные на грубой оберточной бумаге, они публиковались под обложкой с гербом Нидерландов и девизом гезов «Отечеству верны». Уже в заглавии и оформлении подчеркивалась преемственность революционных традиций нидерландского народа, готового любой ценой отстоять свою независимость. Обычно стихи гезов напоминают народную песню, их доступность сочетается с политической актуальностью. Напоминаая современникам о героизме предков, они призывали к борьбе с фашизмом. Стихи Яна Камперта, Клары Эггинк, Антони Донкера, Херарда Брабандера, Яна де Гроота и других поэтов антифашистского Сопротивления остаются ярким памятником нидерландской поэзии тех лет.

Наряду с поэзией большое место в литературе Нидерландов занимает документальная проза. Всемирную известность приобрел найденный в тайном укрытии на амстердамском чердаке «Дневник Анны Франк»\* — пятнадцатилетней школьницы, погибшей в нацистском концлагере. Анна Франк сумела с удивительной правдивостью передать естественное стрем-

---

\* В Нидерландах он вышел под названием «В заднем флигеле» (Het Acherhuis).

ление человека жить и чувствовать жизнь во всех ее проявлениях. Из маленького окошка чердака, к которому она боялась подходить, девочка видит кусок неба, голые ветки каштана, на которых блестят капельки росы, и это наполняет ее сердце счастьем: «Пока я живу и вижу это яркое солнце и безоблачное небо, я не смею грустить».

Но не только личные переживания Анны заполняют страницы дневника. Ее тетрадь в какой-то мере и документ эпохи. Анна радуется, узнав, что партизаны подожгли немецкую биржу труда и унесли все регистрационные карточки, что патриоты организовали налет на полицейское управление. Вот уже три месяца, как немцы осаждают большой русский город на Волге, но так и не могут его взять... «Дневник Анны Франк» — это и автобиография, и своеобразная хроника времени, и суровое обвинение фашизму. Поэтому книга заняла такое значительное место в документальной литературе, обличающей фашистское варварство.

Вслед за маем 1945 г. для Нидерландов наступает трудное время экономической разрухи и политической реакции. Распадается блок прогрессивных, демократических сил, возникший в годы оккупации, а возрождающийся в Западной Германии милитаризм находит приспешников среди бывших коллаборационистов. Поднимающееся и крепнущее в Индонезии национально-освободительное движение вызывает ярость правящих кругов Голландии. Усиливается наступление на демократию, и в этой атмосфере подчас начинают казаться напрасными жертвы, понесенные народом во время войны.

Очень хорошо сказала об этом поэтесса Клара Эггинк:

Когда окончится война  
И вновь вернутся времена  
Торговли, золота, счетов  
И бизнесменов всех сортов,  
По роттердамским мостовым,  
Напоминая всем живым,  
О тех, кто похоронен тут,  
Однажды мертвые пройдут...  
Раз... два... раз... два...

*(Перевод А. Орлова)*

Перед нидерландским народом возникает вопрос о выборе пути, по которому он должен идти. Это важная тема литературы первых послевоенных лет. Она затронута и в романе Анны ван Хох Каульбах «Страна солнца» (1953). Хотя действие романа разворачивается в послевоенной обстановке, в нем полноправно присутствуют события недавнего прошлого. Из концлагерей возвращаются узники, измученные физически и морально. Навсегда разрушен семейный очаг музыканта Конрада. Разбита вера его старшей дочери Марианны в духовную стойкость мужа: не выдержав пыток в гестапо, он предал своего товарища. Неисцелима боль матери, потерявшей двух сыновей.

Бывшие бойцы Сопротивления, молодые рабочие, все, кто задумывается над судьбами своей страны, приходят к выводу, что в Нидерландах мало что изменилось после освобождения. Сотрудничавший с оккупантами делец Вахтер становится крупным предпринимателем, беззастен-

чиво спекулирующим на трагической судьбе своего сына Фреда, участника Сопротивления. Служивший в армии оккупантов капрал Класс Фервур преспокойно носит теперь мундир нидерландской военной полиции.

И все-таки в романе побеждает надежда. «Наше будущее зависит от нас самих» — к этой мысли приходит профессор истории Эрнст Схилтен, а студентка Лэни и молодой рабочий Кейс становятся коммунистами.

Роман «Страна солнца» — произведение во многом несовершенное. Однако оно пронизано верой в лучшее будущее народа. Герои мечтают о «стране солнца», об эре мира и счастья. И как показывает писательница, это не утопия, а реальная надежда, если люди безраздельно посвятят себя борьбе за светлый идеал.

После освобождения страны в литературе на первых порах преобладала документалистика. Для нее открылись новые возможности. Многие потрясающие факты стали достоянием широких кругов общества. Появились книги наподобие «Ночи жирондистов» Прессера (1948), где подробно описаны издевательства над заключенными в лагере смерти Вестерборк.

После освобождения в Амстердаме был учрежден Институт военной документации. Под руководством профессора Дирка де Йонга его сотрудники проделали огромную работу по сбору различных изданий, брошюр, листовок, воззваний и других антифашистских материалов. Сам Дирк де Йонг — автор капитальной библиографии выходившей в годы войны подпольной и нелегальной литературы «Свободное слово в несвободной стране» (1958). Для всех, кто изучает подпольную литературу периода нацистской оккупации, она стала ценным справочником.

Собственно художественные произведения, посвященные войне и Сопротивлению, постепенно приобретают все более проблемный характер, наполняются широкими обобщениями. Намечается одна из важнейших тем этой литературы — ответственность правящих кругов за бездействие перед натиском фашизма; обозначается и тема ломки человеческого характера в грозные годы войны и оккупации. Большой интерес в этом смысле представляет роман Тойн де Фриса «Февраль» (1962). Историческое по своему содержанию произведение де Фриса в то же время глубоко современно, политически злободневно. Писатель обратился к трагическим событиям 40-х годов, чтобы напомнить о массовом героизме народа в период оккупации и осмыслить исторические уроки, приобретающие особую актуальность в годы, когда Голландия превращалась в кладовую НАТО, а неонацизм поднимал голову.

В романе описана грандиозная забастовка в Амстердаме в феврале 1941 г. Бесчинства оккупантов переполнили чашу народного терпения. Рабочий класс главного города Нидерландов объявляет забастовку в знак протеста против насильственной отправки юношей и девушек на работу в Германию, против депортации населения в лагерь смерти. Стачка становится массовой — в ней приняли участие 360 тысяч человек. Оккупационные власти жестоко расправились с ее участниками: многие были убиты во время столкновений на улицах, иные умерли под пытками, наиболее «опасных» (а это чаще всего были коммунисты) казнили. Однако значение забастовок было огромным. В те дни ни один из членов голландского вспомогательного корпуса нацистов (НСД) не

смел показаться в одиночку на улице: его ждала пуля патриота. Героический февраль 1941 г. стал началом партизанского движения, которое вскоре охватило всю страну.

Эпопея де Фриса — не единственное произведение современной нидерландской литературы, посвященное данной теме. Однако лишь этому писателю удалось изобразить февральскую стачку в ее подлинном историческом содержании: де Фрис показал не стихийный героический порыв отдельных смельчаков, а выступление всех прогрессивных сил нации, организованное боевым ядром партизан-коммунистов. Автора упрекали в том, что он преувеличил организаторскую роль компартии Нидерландов. Такие упреки отчасти обоснованы, но лишь в том случае, если рассматривать «Февраль» как историческую хронику, и не больше. Между тем роман был вызван к жизни и политической атмосферой в Голландии начала 60-х годов. Тогда коммунисты выступили инициаторами борьбы за безатомную Голландию, и писатель стремился подчеркнуть, что и в годы оккупации, и в послевоенное время именно коммунистическая партия наиболее последовательно отстаивала жизненные интересы страны. Он, несомненно, недооценил ту роль, которую сыграли в организации Сопrotивления другие политические группы. Однако в целом де Фрис вполне обоснованно говорит о том, что и в Голландии, как повсюду, авангард Сопrotивления составляли коммунисты.

О борьбе нидерландского народа против немецко-фашистских оккупантов рассказывается и в романе де Фриса «Рыжеволосая девушка» (1956). Книга подкупает той правдивостью, с какой в ней изображены суровые будни партизан. Героиня романа Ханна Схаафт, студентка Амстердамского университета, становится активным членом боевой группы Сопrotивления. Она порывает с воспитавшей ее средой и героически погибает за несколько недель до окончательного поражения Германии (прототипом героини де Фриса послужила Ханни Схавт, партизанка, о которой в народе слагали песни).

Антифашистское движение имело в Нидерландах свою специфику. Нацисты пытались использовать пропагандистский миф о избранничестве германского духа и общности судеб Нидерландов и Германии в будущей, перекроенной Европе. Однако Гитлер, рассчитывавший превратить Нидерланды в «образцовый протекторат», обманулся в своих ожиданиях. Нидерландский народ не поддался уловкам идеологов нацизма. В мирной «стране тюльпанов» возникло мощное движение Сопrotивления.

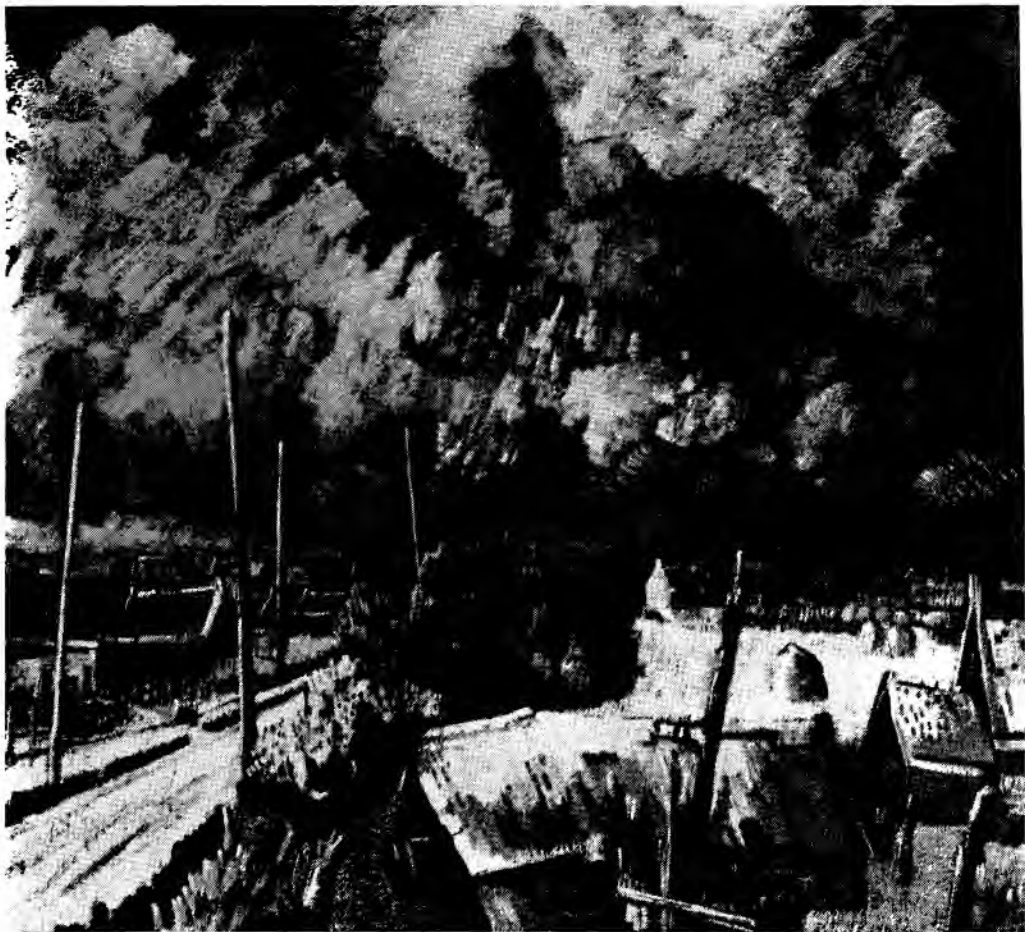
Память о нем продолжала жить в 50-е и 60-е годы, а в литературе этих лет проблематика, связанная с оккупацией и Сопrotивлением, все так же занимала видное место. Появляется ряд художественных произведений, в которых эта проблематика ставится ответственно и глубоко: речь идет и о победах, и о неудачах, запечатленных хроникой Сопrotивления, о том, что оно значило для каждого, кто вступал в борьбу с оккупантами. Здесь в первую очередь нужно назвать роман Симона Вестдейка «Пастораль сорок третьего года» (1949), занимающий особое место в творчестве этого крупнейшего нидерландского писателя первой половины XX века.



Роман написан по горячим следам событий, в нем чувствуется неотывшая память об описываемом времени, хотя дает о себе знать и определенная узость обобщений. В центре романа — люди, которые по тем или иным причинам вынуждены скрываться от фашистских властей. Они находят убежище на ферме зажиточного крестьянина, принявшего их неохотно, лишь по настоянию пастора. Собравшиеся на ферме люди принадлежат к самым различным слоям нидерландского общества: от преподавателя истории в университете до полуграмотного продавца, от служащего муниципалитета, участника Сопротивления, до простого рабочего, которому грозит отправка на принудительные работы в Германию. Это люди разного уровня культуры, разных политических убеждений и нравственных качеств. «Пастораль» оборачивается трагедией: по доносу укрывавшегося на ферме уроженца Индонезии, человека недалекого и безответственного, гестаповцы устраивают налет, арестовывают антифашистов, а крестьянина с семьей отправляют в тюрьму.

Действовавшая в этом районе группа Сопротивления решила, что донести мог только местный аптекарь, член голландской национальной фашистской партии Пурстампер, которого население ненавидело и боялось. Пурстампер приговорен подпольщиками к казни. Приговор над ним был приведен в исполнение; имени подлинного доносчика партизаны так и не узнали. Одним из судей, подавшим голос за казнь, был активный член боевого союза партизан, преподаватель Схюлтс, полунемец, полуголландец, связавший свою судьбу с Нидерландами и переименовавший фамилию Шульц на Схюлтс, а имя Иоганн на Йохан. Ему принадлежит в романе Вестдейка основная роль. «Пастораль сорок третьего года» по своему жанру относится к «воспитательному роману»: образ Схюлтса показан в процессе духовного и нравственного становления. Если в первых главах романа перед читателем человек, настроенный скептически, хотя и твердо придерживающийся антифашистских взглядов, то по мере развития и усложнения сюжета Схюлтс вырастает в подлинного героя, убежденного в справедливости Сопротивления, которому он посвящает всю свою жизнь. В заключительных главах романа, в которых описывается арест и пребывание Схюлтса в тюрьме, куда он попал по доносу одной преподавательницы, оказавшейся немецкой шпионкой, изображена встреча Схюлтса с его братом Августом, дослужившимся до чина оберштурмфюрера и награжденным орденом Дубового листа. Их встреча объясняет, почему родные братья оказались по разные стороны баррикады. Если у Схюлтса было «лицо человека», то у Августа «характерная маска, не менявшаяся при разговоре и не выражавшая никаких чувств, кроме безоговорочной готовности к действию в его наиболее примитивной форме, а также некоторое презрение к тому, кто может воспротивиться этому действию или осудить его».

В краткой беседе братьев, написанной в лучших традициях вестдейковской психологической прозы, объясняется, почему Схюлтс выбрал мужественную дорогу, борца за идеалы человечества, а его брат Август встал на путь пресмыкательства перед фашистскими захватчиками. Роман Вестдейка лишен той героики, которая привлекает у де Фриса, однако в этой книге создан подлинно аналитичный образ незабываемой эпохи в жизни страны — эпохи Сопротивления.



**Хендрик Шабо.  
Горящий Роттердам.**

В книгах о войне, создававшихся на протяжении 50–60-х годов, чувствуется воздействие происходивших в стране социально-политических изменений. Утрата крупнейшей колонии — Индонезии, вступление Нидерландов в агрессивный блок НАТО, усиливавшаяся антисоветская пропаганда, неустойчивость послевоенной экономики — все эти разнообразные факторы способствовали определенной переоценке былых воззрений и предопределили размежевание позиций, наблюдающееся в литературе. Однако ведущая роль по-прежнему сохраняется за представителями реализма, и прежде всего за теми писателями, чье мировоззрение формировалось в годы второй мировой войны.

При всех идейных и творческих различиях их объединяло острое чувство социального неблагополучия, ненависть к войне и тревога за будущее. В своих произведениях они касались животрепещущих вопросов национальной жизни, обращаясь к военному материалу, чтобы таким опытом поверять коллизии современности.

Настойчиво звучит в их произведениях мотив ответственности каждого перед лицом грозящей человечеству новой войны. Так, в пьесе Мауритса Деккера «Мир не имеет караульни» (1948) показан конфликт двух ученых — отца и сына, работающих в области расщепления атомного ядра. В сотрудничестве с сыном, одаренным молодым исследователем, профессор Томпсон находит вещество, из которого можно изготавливать атомную бомбу. Томпсон-младший считает, что научные открытия должны служить только мирным целям. Потеряв надежду уговорить отца, запуганного реакционной пропагандой, призывающей противостоять «угрозе с Востока», доктор Джеймс жертвует жизнью, чтобы не допустить появления нового смертоносного оружия. Героический поступок сына отрезвляет старого ученого. Он отказывается от сотрудничества с военными властями, невзирая на угрозу ареста.

Перед смертью доктор Джеймс завещает человечеству «сделать так, чтобы сила атома не становилась силой уничтожения, а служила жизни, не целям войны, а той великой цели, которая единственно дает смысл и содержание человеческому существованию, — миру».

Мауритс Деккер известен как автор книги антифашистских рассказов «Сапог на шее» (1945). Его пьеса «Мир не имеет караульни» драматургически не слишком удачна, это типичная «драма для чтения». Тем не менее постановка пьесы в ряде нидерландских театров имела сенсационный успех. Слишком актуальным оказался ее центральный конфликт, зрители активно откликнулись на антимилитаристское звучание этого произведения.

Если у Деккера действие происходит в некой вымышленной стране, то в других произведениях, так или иначе затрагивающих проблематику, связанную с войной, отразились конкретные события, происходившие в годы оккупации или непосредственно перед ней. Ряд книг посвящен судьбам эмигрантов из Германии. Роман Иогана Фабрициуса «Моя Розалия» (1961) охватывает события с 1937 по 1941 г., когда гитлеровская армия вторглась в пределы Советского Союза. Композиция книги усложнена: системой реминисценций действие постоянно переносится в прошлое, показан приход фашистов к власти. Фабрициус рассказывает о горьких судьбах еврейских беженцев из гитлеровской Германии, веривших, что они обретут свободу в других европейских странах. Герой книги оказывается в салазаровской Португалии, и его тяжело травмирует сходство лиссабонской и берлинской атмосферы: те же лозунги, те же выкрики беснующихся расистов. Герой Фабрициуса — человек передовых убеждений, он ненавидит фашизм и, услыхав о начале войны с Россией, выражает твердую уверенность, что крушение гитлеровского режима теперь неотвратимо.

О трагедии эмигрантов еще раньше рассказал Адриан ван дер Фейн в романе «Дикий праздник» (1952). У Фейна персонажи попадают в Америку и оказываются там без средств, без работы, без надежды на

будущее. Рисуя вопиющие контрасты американской социальной жизни, писатель изображает США как страну, в которой «разнузданность правов, оголтелый расизм, надругательство над человеческой личностью справляют свой дикий праздник». Фейн передает атмосферу реакции и нетерпимости, столь типичную для труменовской Америки.

В 1961 г. появилась по-своему уникальная книга Харри Мюлиша «Дело 40/61» — репортаж о процессе Эйхмана. Не ограничиваясь простым отчетом о преступлениях этого нациста, Мюлиш посетил Польшу, чтобы осмотреть бывшие концлагеря Биркенау и Освенцим, побывал на руинах берлинской канцелярии Эйхмана. Документальная книга Мюлиша, в которой взаимодействуют факт, репортаж и размышления писателя о природе фашизма, содержит обличительную картину преступлений против человечества, за которые несет ответственность не только Эйхман, но и вся нацистская доктрина и ее приспешники. В последующем творчестве Мюлиша нашли продолжение лучшие традиции нидерландской демократической литературы.

Есть много общего в художественной манере Мюлиша и его старшего современника Ханса Маттеуса Рандвейка. Оба они любят публицистические и памфлетные жанры, оба прибегают к гротеску, описывая повседневность. В годы оккупации Рандвейк, более известный под псевдонимом Сьерд ван Флит, активно участвовал в Сопротивлении, печатался в подпольно изданных «Песнях гезов», был арестован. После войны Рандвейк стал главным редактором еженедельника «Фрай Недерланд», где появились первые главы его воспоминаний о годах оккупации и о борьбе с захватчиками. Он начал печатать их еще в подпольной газете «Хет Пароол», продолжал публиковать в еженедельнике «Фрай Недерланд» и в газете «Алгемейне Ханделсблад», вызывая шумное одобрение читателей, с одной стороны, и злые окрики — с другой. Книга была завершена в 1965 г. за два года до смерти писателя, хотя он так и не успел увидеть ее напечатанной.

Книга Рандвейка, озаглавленная «В тени вчерашнего дня», написана о прошлом, однако она подчеркнуто актуальна. По словам издателя Берта Баккера, «ее следует распространить в школах, семьях, среди старых, молодых, ибо она — незабываемое свидетельство умного, значительного человека, чье слово не может быть истолковано неправильно, потому что он призывает людей к человеческой общности». Рандвейк затрагивает самые разные стороны жизни оккупированной страны. Гневно рассказывая о предательстве тех, кто стал служить фашистским оккупантам, он с неподдельной теплотой пишет о пожилom коммерсante, за чьим обеденным столом сидело десятка два укрывающихся от гестапо людей, среди них «расово неполноценные». Он хранил у себя подпольные брошюры, выполнявшие в Сопротивлении функции связного, каждый день рисковал жизнью и считал это естественным, ведь тогда «надо было обладать обыкновенными добродетелями, гостеприимством, честностью, прямоотой, чувством юмора, трезвым рассудком и само собой разумеющимся бесстрашием». Концовка очерка бьет прямо в цель: «А ведь наше законное правительство не обладает ни одним из этих качеств».

Рандвейк убежден, что судьба войны будет решена на Востоке и что крах гитлеризма неотвратим. Говоря о тех страданиях, которые выпали

на долю народов оккупированных стран, писатель дает резкую отповедь капитулянтским и примирительным настроениям.

Под пером Рандвейка оживают события и коллизии военных лет. Он беспощадно обличает оккупантов и коллаборационистов. Книга «В тени вчерашнего дня» проникнута мыслью о том, что и в тягчайших условиях человек должен сохранять свое достоинство, свою гуманную сущность и ненависть к фашистскому варварству.

В послевоенной литературе видное место принадлежит Анне Бламан, автору популярных в Нидерландах психологических романов, отмеченных смелой критикой морали собственнического мира. Не меньшую известность получили и повеллы Бламан, в частности такие, как «Женщину звали Мария» и «Красный бук», написанные на военном материале, получившем у писательницы своеобразное осмысление. В повелле «Женщину звали Мария» бомбежка Роттердама, жестокости и ужасы войны показаны через восприятие молодого простодушного солдата Михеля. Скупыми, но выразительными штрихами описывает Бламан бедствия войны, бегущей под «немилосердно прекрасным, ликующим майским небом».

Новелла «Красный бук» была удостоена премии Сопротивления. Она строится на противопоставлении мирной, прекрасной в своем весеннем цветении природы и ужаса войны. Исполинское дерево — красный бук — вот уже много сотен лет дает под своими раскидистыми ветвями приют влюбленным и детям. Ныне в его царственной кроне нашел временное убежище беглец, вырвавшийся из цепких рук гестапо. Беглеца обнаруживают: скрип ветки невольно выдает его. Погибает не только человек, но и дерево, его приютившее: немецкие солдаты спилили бук, и он рухнул вниз «побежденный, но не смирившийся».

По мере того как отходили в прошлое годы войны и в Нидерландах усложнялась политическая обстановка, все активнее становились попытки реакции развенчать идеалы Сопротивления. В литературе появляются произведения, в которых наметилась тенденция дегероизации борцов, скептической оценки партизанского движения. Еще в начале 50-х годов такого рода устремления выразил И. Чарльз в своей автобиографической книге «Ступай по следу назад» (1953), где говорилось о том, что годы войны были лишь «цепью поражений», а «все иллюзии на лучшее будущее развеялись как дым». Та же тональность отличает книги видного прозаика Виллем Фредерика Херманса. В его романе «Слезы акации» (1949) как будто достоверно передана атмосфера Сопротивления: рассказывается об оккупации, об арестах, доносах и т. д. Но на деле происходит развенчание этого героического времени. Роман пронизан неприятием в способность человека к подвигу.

Такого рода социальный пессимизм еще ощутимее в напущенном произведении Херманса «Темная комната Дамокла» (1958). Герой этого романа Генри Озвуд, сын владельца табачной лавки в пригороде Амстердама, играл в движении Сопротивления немаловажную роль: совершал налеты, казнил предателей, оказывал помощь тем, кто скрывался в подпольных убежищах. Вскоре он приобрел репутацию хладнокровного неустрашимого человека, о котором говорили то с восхищением, то с ужасом. На деле же Озвуд вовсе не был антифашистом, он только по-

виновался приказам таинственной личности — некоего Дорбека, с которым у него было необыкновенное внешнее сходство. Когда война окончилась, Озвуд стал искать своего двойника, но безуспешно. О самом Дорбеке автор не сообщает ничего; важна идея двойничества, приобретающая у Херманса навязчивый характер: все в мире зыбко, неустойчиво, и не может быть речи ни о последовательной позиции личности, ни о логике истории.

Эти тенденции встретили, однако, достойный отпор — и прежде всего в документальной прозе, переживавшей в начале 70-х годов новый подъем. Ряд книг, посвященных Сопротивлению, снова привлек большое внимание. Книга Херманса как бы вызвала обратную реакцию. Поднимается новая волна литературы фактов: «Оккупация» (1970) и «Королевство Нидерландов в период второй мировой войны» (1970) Д. Йонга, а также дневник писательницы Ины Будьи Баккер, который она вела начиная с 1942 г., занося в свои тетради все, что относилось к жизни Утрехта в условиях фашистской оккупации. Дневник был опубликован посмертно под названием «Стиснув зубы» (1975). Пятью годами раньше увидел свет сборник «Пепел Клааса», составленный на основе материалов Государственного института документации.

С интересом была также встречена книга Ханса Андриссе «Воспоминания депортированного» (1979). Примечательно, что здесь не только описаны страдания заключенных, но звучит и мотив интернациональной дружбы узников из разных стран.

В 1975 г. вышло второе издание «Книги гезов», повторявшее и по содержанию, и по оформлению подпольное издание периода оккупации. Единственным новшеством явилось раскрытие псевдонимов, за которыми часто скрывались известные в Нидерландах поэты.

Среди узников Равенсбрюка находилась писательница-коммунистка Соня Принс. Ее освободила Советская Армия. После освобождения Соня Принс начала печатать на страницах газеты «Де Вархейд» свои воспоминания. Их окончательная редакция относится к 1976 г., когда книга была издана под заглавием «Принудительный труд и сопротивление. Мекленбург, 1944». С. Принс описала два нацистских лагеря смерти — Равенсбрюк и Заксенхаузен. Поблизости от них располагалось большое аграрное хозяйство, где работали пленные, согнанные из разных стран, главным образом из Польши. Изнурительный труд подтачивал их силы, и тогда особая «селекционная комиссия» отправляла узников в кремационные печи. Обо всем этом Принс пишет как о явлении будничном, обычном, словно не выходящем из рамок реальной жизни. Так, например, два эсэсовца рассуждают за чашкой кофе о нехватке навоза, из-за чего резко падает урожай картофеля; казалось бы, речь идет о конкретных сельских делах, но в страшном подтексте скрывается истинная причина: не хватает рабочих рук — их пожирают кремационные печи.

С течением времени в нидерландской прозе о второй мировой войне все настойчивее проводится мысль о том, что война не должна повториться. В публицистической книге «Дети войны» (1977) писатель-коммунист Дик Валда опубликовал интервью, взятые им у тех, кто в годы оккупации был еще ребенком. Валда показывает, как оккупация уродовала сознание подростков. «Эти факты,— пишет он,— и в наши дни не пере-

стают тревожить сознание и совесть... суть их в нашей общей ответственности перед будущим, в том, что каждый мыслящий человек обязан отвергать любую форму фашизма, притом не пассивно, а действенно».

Героические страницы Соппротивления по-прежнему привлекают внимание многих голландских писателей. Две книги, вышедшие в конце минувшего десятилетия, посвящены восстанию советских военнопленных — грузин в апреле 1945 г. на острове Тексел. Восставшие во главе с командиром батальона капитаном Лоладзе уничтожили свыше двух тысяч оккупантов. Бои на острове Тексел продолжались вплоть до 20 мая 1945 г. когда на остров высадился канадский десант. О том, что произошло на Текселе, рассказывается в книгах А. ван дер Флиса «Трагедия на Текселе» (1979) и Дика ван Рейнвейка «Специальное сообщение. Восстание грузин» (1980). Вторая из них возникла на основе двухсерийного телефильма, который смогли увидеть около двух миллионов нидерландцев.

Память о пережитом в годы оккупации побуждает нидерландцев с особой тревогой следить за ядерной политикой НАТО.

Тревожная атмосфера последних лет ощутимо передана в книге Харри Мюлиша «Покушение» (1982), принадлежащей жанру воспитательно-го романа. В центре произведения — жизнь Антона Стейнвейка, еще школьником пережившего оккупацию, расстрел родителей, гибель старшего брата от рук нацистов, которые сожгли и его дом. Антона воспитывает его дядя, амстердамский врач. Беседы Антона с этим убежденным демократом, контакты с уцелевшими от разгрома участниками боевой группы Соппротивления сыграли в его судьбе решающую роль.

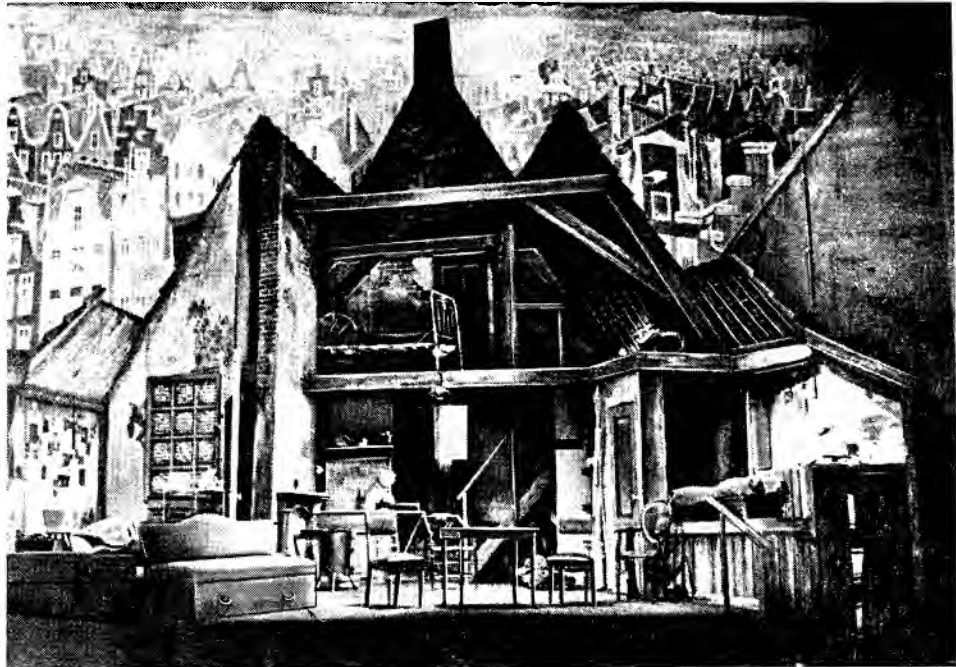
Хотя Антону постоянно приходилось сталкиваться с аполитичностью и нигилизмом своих сверстников, герой не стал обывателем. Все с большей тревогой следит он за гонкой вооружений, за попытками вернуть атмосферу холодной войны. «Покушение» представляет собой как бы исповедь современного интеллигента, прошедшего долгий путь от стихийной ненависти к фашистскому варварству, от социального пессимизма к осознанному, активному участию в общенародном антивоенном и антиатомном движении 80-х годов. Мы прощаемся с героем романа, когда вместе с женой и сыном он готовится принять участие в грандиозном марше мира, направленном против угрозы ядерного оружия.

\* \* \*

Одновременно с Нидерландами вооруженные силы Германии захватили Бельгию и Люксембург, на которые вскоре распространились оккупационные законы вермахта. Однако если фашистская пропаганда в Нидерландах велась под демагогическим лозунгом «единения кровных братьев», то в Бельгии\* захватчики предпочли тактику раскола и стремились сыграть на национальных чувствах фламандцев. Эта тактика поначалу приносила свои плоды: Соппротивление в Бельгии далеко не сразу при-

---

\* В статье рассматривается литература Бельгии на фламандском языке. О творчестве бельгийских писателей, пишущих на французском языке, см. главу Ф. Наркьера «Трагическое и героическое в бельгийской литературе о войне».



**Декорация Вима Вессёра  
к пьесе «Дневник Анны Франк».  
Арнхейм, 1956**

обрело такой размах, как в соседних Нидерландах. Но когда и в Бельгии, и в Нидерландах фашисты установили «новый порядок» и передали власть в руки коллаборационистов, всем стало ясно, что произошла национальная катастрофа. Коммунистическая партия Бельгии находилась в глубоком подполье; прошло несколько месяцев, пока между ней и силами бельгийских антифашистов установился тесный контакт. В движении Сопротивления участвовали представители разных классов и социальных групп, люди разных религиозных убеждений и политических взглядов. Под руководством коммунистов было налажено издание подпольных газет и листовок, возникли нелегальные профсоюзы и первые партизанские группы в Арденнах. Голодная забастовка в Льеже, другие выступления конца 1940 г. показали, что Сопротивление нарастает.

В 1971 г. вышла книга Луи Брюсселя «Партизаны во Фландрии». Ее автор, сын львовского рабочего-металлурга, еще юношей вступил в социалистическую партию, вел активную профсоюзную работу. Спустя месяц после нападения фашистской Германии на Бельгию было начато формирование Революционного антифашистского фронта. Автор подробно и достоверно описывает подвиги фландрских партизан. Сам он в годы оккупации был командиром львовского партизанского корпуса (подпольная кличка «командир Жан») — под его руководством совершались диверсии, наводившие панику на оккупационные власти. В 1943 г.



Л. Брюссель вступает в ряды Бельгийской компартии. После освобождения страны Луи Брюссель был награжден медалями ГДР, Великобритании и Советского Союза.

«Борьба продолжается...» — так заключает Л. Брюссель последнюю главу своей книги. В ней описаны стачка шахтеров и демонстрация рабочих и студентов, протестующих против преступлений США во Вьетнаме и других странах. «Рождаются новые партизаны, — восклицает Луи Брюссель, — партизаны Мира, которые, продолжая борьбу своих родителей, маршируют по улицам городов и увлекают за собой десятки тысяч молодых людей разных верований и разных политических убеждений». В переключке прошлого и настоящего и заключается актуальное значение книги Луи Брюсселя — «командира Жана».

Сопротивлению посвятил несколько произведений известный бельгийский писатель Либер Карлье. В первом своем романе «Форум выходит в эфир» (1959) он рассказал о человеке, бежавшем из Орана, где он был интернирован немцами, и с риском для жизни добравшемся до берегов Англии. Пройдя подготовку в школе парашютистов, Марк ван Дейк был сброшен в тыл немцев и стал жертвой предательства. Последние часы жизни умирающий Марк проводит в вагоне поезда, следующего в лагерь смерти.

Произведение Карлье основано на документальных данных. То же самое можно сказать и о книге одного из крупнейших бельгийских писателей — Луи Поля Боона «Моя маленькая война» (1946). Боон извдал все ужасы второй мировой войны: сражался на фронте, был в плену, выстрадал фашистскую оккупацию, активно помогал подпольщикам. В эти тяжелые годы он регулярно вел дневник, который потом лег в основу его повести, где отразились самые разнообразные явления жизни, полной страданий и лишений, которые принесла оккупация населению провинциального фламандского городка.

В 1958 г. был издан один из лучших в Бельгии роман о войне — «Ладан и слезы». Его автор Вард Рюйслинк — один из крупнейших современных романистов, пишущих на нидерландском языке. В основу романа легли детские воспоминания автора, которому было одиннадцать лет, когда он с родителями бежал из Антверпена к Дюнкерку, чтобы оттуда перебраться в Англию. Бегство обезумевшего от ужаса мирного населения под градом бомб описано Рюйслинком с неподдельной правдивостью и трагизмом. Герои романа — дети, которым выпало пережить все ужасы войны: бомбежки, насилие, гибель родных и близких. Через роман «Ладан и слезы» проходит тема, которая затем станет лейтмотивом всего творчества Рюйслинка, — осуждение католичества. Юная героиня романа глубоко религиозна, но ее вера беспомощна перед лицом зла, пассивна, бесчеловечности. Ладан никогда не станет искуплением слез невинных.

Годам оккупации посвятил свой роман «Принц Магонский» (1976) выдающийся бельгийский писатель Хюберт Лампо, представитель так называемого магического реализма, своеобразный романтик, отвергающий варварство и жестокость окружающей его действительности.

Действие романа происходит в последние дни германского рейха на территории оккупированной Бельгии. События показаны так, как вос-

принимал их фламандский юноша, подружившийся с раненым немецким солдатом. Роман отмечен глубоким проникновением в суть фашизма, в психологию людей, враждебных всему гуманному. Носителем гуманизма, воплощением лучших человеческих качеств является герой — немецкий солдат Вилли Принц. Ученый-историк, он был уволен из университета за отказ вступить в нацистскую партию, а в армии разжалован из майора в рядовые за то, что пытался защитить польских евреев в гетто под Варшавой. Х. Лампо прослеживает родословную своего героя, «принца Магонского», — выходца из Магонии, страны сказочной мечты, очень похожей на обитель святого Грааля.

Человек высокого интеллекта, гуманист, рыцарь чести Вилли Принц воплощает лучшие черты немецкого народа. «Я стыжусь быть немцем», — признается он своему юному другу. Эпизод романа окрашен грустными мотивами: Вилли Принц, так страстно ожидавший разгрома рейха, так искренне сочувствовавший поработленным гитлеровцами народам Европы, гибнет от руки партизан. «Оставь, Алекс, — говорит он, умирая, своему другу. — Они не в того стреляли. Иначе и быть не могло. Кто-то же должен заплатить за все это». Слова умирающего героя подводят нравственный итог всему повествованию. Противопоставление истинно человеческой культуры фашистскому варварству стало ведущей темой и другого романа Х. Лампо — «Покойная Сара Зильберман» (1980).

Йос Ванделоо, уроженец Фландрии, принадлежит к тому поколению, которому выпало пережить войну, фашистскую агрессию, послевоенную разруху. Изображению трагедии народа, подпавшего под власть немецко-фашистских оккупантов, посвящена его антифашистская повесть «Враг» (1962). Герой этой книги — пятнадцатилетний мальчик: сын рабочего, выросший в одном из фабричных поселков Бельгии, все взрослые мужчины которого были расстреляны карательным отрядом фашистов. Книга Ванделоо звучит, как реквием павшим и как предупреждение, каким явилась более ранняя его повесть «Опасность» (1960). В ней описывается трагическое происшествие в атомном центре, в результате которого несколько сотрудников получают смертельную дозу облучения. Такая опасность, по мысли писателя, постоянно будет угрожать людям, если человечество не сумеет противостоять атомной угрозе.

«Слова против уничтожения» — под таким заголовком в 1980 г. в Бельгии была издана антология европейской поэзии эпохи второй мировой войны. В этой книге представлена поэзия Сопротивления всех европейских народов. «Memento», «Помни» — обращается к молодому поколению известный бельгийский поэт Марк Брат, ветеран бельгийского Сопротивления, помни о тех, кому «не страшно было стоять с петлей на шее, глядеть на небо из тюремного окна. Качая их тела, дул ветер все сильнее, на каменной стене хранились имена». Память о героях Сопротивления живет в литературах Нидерландов и Бельгии, как живет в них и надежда на мирное будущее.

**Д**вадцать пятое апреля объявлено в Италии национальным праздником. В этот день — годовщину всенародного восстания 1945 г., победно завершившего эпопею итальянского Сопротивления, — по всей стране, у торжественных мемориалов и на скромных сельских кладбищах при большом стечении народа собираются ветераны освободительной борьбы. Это не только долг памяти, но и своего рода присяга на верность идее антифашизма, живой и актуальной и сегодня — сорок лет спустя.

Исторический опыт второй мировой войны и Сопротивления породил в Италии важные сдвиги национальной жизни во всех слоях итальянского общества — сдвиги не только социально-политического, но и духовного характера. Огромно воздействие этого опыта на всю итальянскую культуру, обретшую качественно иную направленность, новое идейно-художественное наполнение по сравнению с предшествующим периодом. Именно обращаясь к тематике войны и Сопротивления, рождалась, по существу, послевоенная прогрессивная литература Италии, отразившая в повествовании о пережитых страной драматических событиях смену этических ценностей, глубокие изменения в народном сознании под воздействием освободительной антифашистской борьбы.

Следует напомнить об особом характере исторического процесса в Италии первой половины 40-х годов нашего столетия. Итальянскому народу и государству довелось испытать в эти годы не одну, а две принципиально разные войны. Первая навязанная стране фашизмом захватническая война в союзе с гитлеровской Германией противоречила национальным интересам: итальянские войска выступали в ней в 1940—1943 гг. как оккупанты во Франции, Югославии, Албании, Греции и на Восточном фронте, в СССР, куда был направлен крупный экспедиционный корпус (так называемый АРМИР<sup>1</sup>), дислоцированный на Украине и на Дону. В результате полного разгрома АРМИРа в донских степях после Сталинградской битвы, последовавших затем ударов югославских партизан и наконец — высадки союзников в южной Италии к лету 1943 г. военная авантюра итальянского фашизма, а вместе с ней и фашистский государственный строй потерпели крах. В июле 1943 г. Муссолини лишился власти и был арестован, а 8 сентября того же года Италия капитулировала.

Выход из войны повлек за собой немедленную оккупацию Италии гитлеровцами, которые, сколотив на севере страны марионеточную фашистскую «республику» во главе с бежавшим туда Муссолини и его приспешниками, установили на территории бывшего союзника режим террора и репрессий. Начались кровавые расправы с антифашистами, массовые высылки бывших военнослужащих и гражданского населения в

Германию — в концлагеря и на трудовые повинности. Итальянская земля на два года превратилась в театр военных действий. Трагедия итальянского народа усугублялась нечистой политической игрой англо-американских союзников, которые не желали оказывать помощь антифашистскому партизанскому движению.

Тогда-то и развернулась в Италии вторая — патриотическая, антифашистская война, получившая, как и в других оккупированных странах Европы, название Сопротивления. Сначала в горных районах, а затем в лесистых и бездорожных местах формируются партизанские соединения. В городах ширится забастовочное движение, саботаж на предприятиях, работающих для оккупантов. Складывается крепкое и разветвленное антифашистское подполье — так называемые «группы патриотического действия» («гап»), организующие смелые нападения на фашистские комендатуры, гитлеровские штабы. Огромную роль в вооруженном Сопротивлении играли подразделения «гарибальдийцев», находившиеся под руководством Коммунистической партии Италии. Комитет национального освобождения, куда входили представители всех течений Сопротивления, подготовил всенародное восстание 25 апреля 1945 г., в результате которого силами партизан и отрядов «гап» были освобождены крупнейшие промышленные центры Италии (в том числе Милан); гитлеровская оккупационная армия, занимавшая так называемую «готическую линию обороны» в Северной Италии, вынуждена была отступить с итальянской территории. Дело освобождения страны фактически было завершено не англо-американскими армиями, а силами всенародного Сопротивления.

В антифашистской борьбе, в которой приняли участие самые широкие слои итальянской интеллигенции, разрушался кастовый барьер между творцами культуры и массами — барьер, который, как еще в 30-е годы пронизательно указывал А. Грамши, «может быть разбит только мощным пародным или национальным движением снизу»<sup>2</sup>. Именно это «движение снизу», Сопротивление, принесло итальянской культуре расширение горизонтов, освобождение от канонов фашистской «культурной автаркии» и вытекавшего из нее провинциализма, принесло демократический настрой, интерес к реальности и народной жизни.

Из стремления правдиво рассказать о свершившихся социально-исторических потрясениях, повлиявших на судьбу Италии, раскрыть роль в них народа родилось в послевоенной итальянской литературе и искусстве направление неореализма, более чем на десять лет определившее лицо итальянской культуры и занявшее столь видное место в общеевропейском культурном процессе. Этот поворот к реализму под общественным и духовным воздействием Сопротивления обусловил национально-историческую специфику итальянской литературы, кино, изобразительного искусства, драматургии послевоенной эпохи. Неореализм — это одновременно и «реализм снова», т. е. возвращение к реалистической традиции, подорванной в период фашистского «черного двадцатилетия», но в то же время это и «реализм новых времен», отражающий современную действительность с ее противоречиями и ищущий для этого новые изобразительные средства<sup>3</sup>.

Богатой и своеобразной была итальянская неореалистическая литература конца 40-х — начала 50-х годов, посвященная войне и антифаши-

стскому Сопротивлению. В документальной прозе и в новеллах, повестях, романах вставал герой нового типа — простой человек, шедший на борьбу против фашизма не столько в силу четко осознанных идей, но по зову сердца, руководимый жаждой справедливости, ненавистью к насилию, свободолюбием. Этот герой, выходец из народа, оказывался — впервые в итальянской словесности — вершителем национальной судьбы, протагонистом истории. В героике будней Сопротивления, представленных в литературе неореализма без прикрас и помпезности, проявляются лучшие черты итальянского национального характера. Таковы старая Аньезе-партизанка из романа Р. Вигано «Аньезе идет на смерть» (1949), мужественная Сперанца в одноименной повести С.-М. Бонфанти (1952), молодые партизаны в романе Э. Витторини «Люди и нелюди» (1945). В проникнутых суровым драматизмом партизанских новеллах и повестях этого периода у И. Кальвино, М. Вентури, Дж. Фенольо проходит тема закалки характера, формирования и самоутверждения личности.

Авторы произведений, посвященных антифашистской борьбе 20—30-х годов, сообщают этим событиям оптимистическую перспективу, провидя в них предысторию грядущего Сопротивления. В романах В. Пратоллини «Квартал» (1945) и «Повесть о бедных влюбленных» (1947) показано рождение в среде городских бедняков активных, сознательных антифашистов; образ кузнеца-коммуниста Мачисте в «Повести о бедных влюбленных» — одно из наиболее ярких художественных завоеваний литературы неореализма.

Демократичность, гуманизм, вера в человека из народа и в силу народной солидарности, интерес к социальным проблемам — таковы общие черты литературы неореализма, присущие движению в целом. Те же мотивы стали определяющими и для выдающегося явления итальянской культуры этих лет — неореалистического кинематографа, надолго завоевавшего ведущую роль в послевоенном мировом киноискусстве. И здесь — как в фильмах, непосредственно посвященных войне и Сопротивлению («Паиза!», «Рим — открытый город», «Ахтунг, бандиты», «Все — по домам»), так и в лентах о тяжелой послевоенной жизни простого люда («Нет мира под оливами», «Похитители велосипедов», «Рим, 11 часов», «Дорога надежды» и др.) — звучит вера в лучшее будущее, которое народ завоеует силою солидарности и непримиримости ко злу фашизма.

Тематика войны и Сопротивления, таким образом, стала в литературе неореализма и в других видах искусства не только сюжетной доминантой, но и ключом к решению вопросов метода, жанрообразующим фактором; она определила стилистические и языковые сдвиги, кардинально изменила круг героев художественных произведений. И в дальнейшем, на протяжении послевоенного сорокалетия, когда на смену неореализму пришли новые художественные тенденции, круг проблем, связанных с событиями антифашистской борьбы, по-прежнему играет важную роль в итальянском литературном процессе и, в свою очередь, приобретает новые ракурсы в диалектической связи с актуальными проблемами сегодняшнего дня. Так, документальная проза обогащается раздумьями о роли событий прошлого для современности; «лирический документ» неореализма, передававший внутреннюю эволюцию автора под влиянием пере-

житых событий, уступает место эпическому повествованию, в котором война и Сопротивление изображаются масштабно, в общесторическом контексте. Общая тенденция к психологизации прозы влечет за собой углубление во внутренний мир героев Сопротивления. А в ряде романов о современности реминисценции военных лет становятся актуальным моментом.

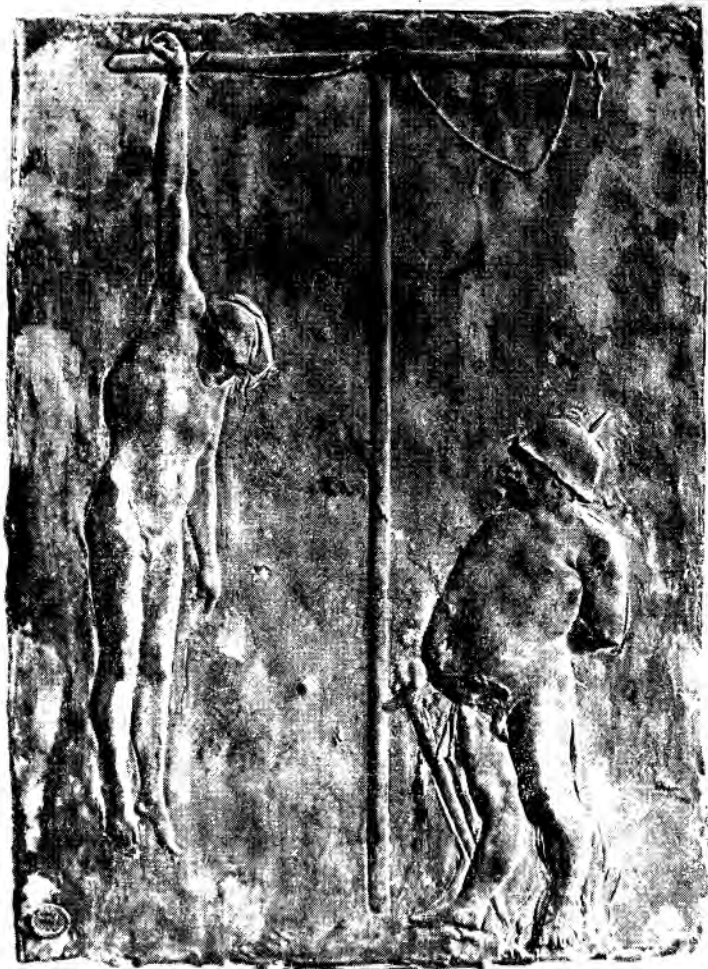
При всем многообразии тематики войны и Сопротивления в итальянской литературе (причем в рамках послевоенного сорокалетия можно наметить определенный «маятник» интереса к тому или иному аспекту или кругу фактов) все же сквозной проблемой неизменно остается здесь морально-этическая, теснейшим образом связанная с избранием жизненной позиции, своего места перед лицом противоборства сил гуманизма и бесчеловечности. Действие или пассивность, борьба или конформизм, эгоизм или солидарность, фашизм или антифашизм — война и Сопротивление поставили эти жгучие вопросы совести перед любым итальянцем, будь то интеллигент или крестьянин, священник или солдат распавшейся армии, кличем которой в сентябре 1943 г. было не «Свободу Италии», а «Все по домам!».

Делал исторический выбор весь народ. И делала его итальянская культура, мастера культуры и литературы, причем не только в своей художественной позиции, но и в личном поведении, что сыграло впоследствии немаловажную роль для всей национальной жизни. Подавляющее большинство писателей перед лицом общенародной драмы расстались с позицией резиныции, эскепизма, став «людьми среди людей», примкнув к борющемуся народу. Моральной программой такой позиции звучит последнее письмо, которое написал своему брату герой Сопротивления, литератор-антифашист Джаиме Пинтор. Война, писал Пинтор, потрясла душевное состояние интеллигента — утонченного, погруженного в свой внутренний мир. Рождается новый человек, открытый моральным решениям, коллективному долгу.

«Не будь войны, ты бы остался интеллигентом, поглощенным литературными интересами. Мои друзья уже давно отдали себя борьбе с фашизмом, но во мне было слишком много индивидуальных пристрастий и безразличия, чтобы пожертвовать ими ради коллективного. Только война принесла разрешение ситуации, снеся идейные укрытия и грубо поставив меня лицом к лицу с миром, который невозможно принять»<sup>4</sup>.

Об этом же переходе «dal distacco all'impegno» (от изоляции к исполнению долга) пишет в своих мемуарах преподаватель литературы Пьетро Кьоди, мужественно сражавшийся в партизанском отряде в Пьемонте. Его записки дышат правдой непосредственного переживания, стремлением объяснить самому себе причины своего духовного поворота:

«Почему я вступил в эту борьбу? Почему бросил мою жизнь ученого, свою работу о Хайдеггере? Я четко вспоминаю картину: улица, обгаренная кровью, и телега с четырьмя трупами... Возчик сказал мне: «Лучше умереть, чем терпеть такое». Именно тогда я принял решение кинуться в схватку. Я всегда ненавидел фашизм, но в тот момент я почувствовал, что не смогу больше жить в мире, где допускают подобные вещи...»<sup>5</sup>



Джакомо Манцу.  
Казнь

Записки Кьоди — один из первых «лирических документов» о том, как начинала интеллигенция свой путь к Сопротивлению в ответ на увиденное в жизни фашистское насилие и кровопролитие. Кьоди рассказывает о своих контактах с группами подпольщиков, аресте и высылке в Германию, бегстве и вступлении в партизанский отряд. Эти мемуары насыщены документальным материалом: Кьоди включает в свое повествование устные и письменные свидетельства о том, как держали себя в последние минуты перед казнью схваченные гитлеровцами его друзья. Страничка протокола, в которой занесены лишь факты, обладает огромной силой эмоционального воздействия. «С высоко поднятой головой», «твердыми шагами» идут патриоты к виселице, «громко и спокойно» отвечают на последние вопросы. И умирают с возгласом: «Да здравствует Италия!» А один из этих юношей, повергая в изумление гитлеровского

палача, кричит: «Да здравствует свободная Германия!» Высокая идея антифашизма становится актом высокого мужества.

Писатели, которые пришли в 40-е годы в литературу из партизанских отрядов, из «гап», подпольной печати, — Вентури, Кассола, Кальвино, Карло Леви и другие — стали в наши дни признанными мастерами. Многие из них не расстаются с военной темой, обогащая ее своим художественным и жизненным опытом и используя ее для решения острых коллизий современности. Вместе с тем по-прежнему живут как неумирающее художественное достояние, как основа плодотворной традиции книги, созданные на взлете волны всенародного Сопротивления и выражившие гуманное моральное кредо антифашизма.

Этот этический пафос, присущий в той или иной мере всей послевоенной европейской культуре, особенно ярко проявился в произведениях, воссоздавших тот период войны, когда человеку из народа пришлось силой обстоятельств оказываться в роли оккупанта, захватчика и искупать свою историческую вину не только перед другими, но и «в сердце своем».

Ряд автобиографических произведений, созданных в 1945—1955 гг., повествует об этих бесславных военных кампаниях, которые пришлось вести итальянским солдатам на чужой земле по приказам Муссолини и Гитлера. Назовем здесь сборник рассказов Ренцо Биаззона «Сагапо» (1954) о злоключениях итальянской армии в Греции, повести Марчелло Вентури «От Сырта до моего дома» (1952) и Марио Тобино «Ливийская пустыня» (1952) о войне в Африке, автобиографическую повесть Марио Ригони Стерна «Сержант в снегах» (1953) о судьбе итальянского экспедиционного корпуса, разгромленного Советской Армией, роман Давиде Лайоло «Год призыва 1912» (1946), в котором автор рассказывает о войне в Эфиопии и своем пути к участию в Сопротивлении, приведшем его в компартию.

«Сержант в снегах» Ригони Стерна — одно из наиболее интересных произведений в этом ряду и по достоверности сюжетного жизненного материала, и по живой и доходчивой художественной форме, и по своему идейно-нравственному звучанию.

Крестьянский сын из горного края Доломитовых Альп Марио Ригони Стерн (род. в 1921 г.), будучи сержантом альпийской дивизии «Тридинтина», оказался на советско-германском фронте. Его «русский опыт» начинается в землянке на берегу Дона в период относительного затишья боевых действий. А затем, в январе 1943 г., после стремительного удара советских войск «альпийцы» оказываются в окружении. Дивизия, рассеянная прорвавшимися в ее тылы советскими частями, начинает беспорядочный отход, вернее бегство, на запад, «домой», куда уже давно рвутся душой солдаты, ненавидящие войну. В центре повествования автора — страшный путь голодных, изнемогающих от ран и усталости итальянцев через войну, по чужой земле, усеянной телами замерзающих товарищей. Дорога лежит через русские деревни — сожженные, разоренные, обезлюдившие. Сержант и его постепенно тающая рота встречаются теперь не с армией противника, а с его народом. Вот эта встреча в страданиях — главный моральный урок, который постепенно входит в душу «сержанта в снегах».



Поведение его самого на чужой земле нельзя, по существу, назвать поведением захватчика. Да, при отступлении он отстреливается, но только ради спасения собственной жизни, ради возможности дошагать до родного дома. В нем нет ни озлобленности, ни жажды отмщения. В русских он прежде всего видит людей, с которыми его многое сближает, их чувства ему понятны. Однажды ночью двое его друзей, перекликаясь из окопчиков и смеясь, называют имена своих невест. Ригони Стерн горько размышляет по этому поводу: «Русские тоже наверняка все поняли. Черт возьми! К дьяволу эту войну!.. У них есть Маруси и Катюши, и водка, и целые моря подсолнухов, а у нас есть Марии и Терезы, вино и еловые леса. Я смеялся, но уголки рта кривились от боли».

Это ощущение человеческого братства, бессмысленности стрельбы на чужбине по таким же, как и он, солдатам-крестьянам, но защищающим свою родную землю, окончательно укрепляется в сержанте во время его скитаний по бездорожью, в страшные морозные ночи. Позже отец одного из солдат, замерзших в метельной степи, расспрашивал Ригони Стерна о судьбе своего сына. «Это было потом, в Италии (светило солнце, блестело озеро, зеленели деревья). Выслушав жестокую правду, он посмотрел на портрет Муссолини, стиснул кулаки, пожал мне руку и молча ушел».

В далеком 1946 г., вскоре после окончания войны, пишущей эти строки привелось впервые побывать в Италии. Страна, освобожденная от фашизма, тепло принимала делегацию советской молодежи. И тогда на многочисленных встречах и митингах выяснилось, что фашистское военное командование, поспешно эвакуировавшееся из донских степей, так и не посмело сообщить народу о гибельном зимнем отступлении экспедиционного корпуса. Сотни итальянских жен и матерей все еще верили в возможный возврат их близких из русского плена. Реакционные силы пытались использовать эти тщетные надежды для разжигания антисоветских настроений. Книга Стерна, дышащая правдой личного свидетельства, сыграла в свое время важную роль в разоблачении этой аморальной акции фашизма — циничной политической игры на лучших человеческих чувствах.

Автор неоднократно говорит о доброте и сострадательности русских крестьян — стариков и женщин, дававших обмороженным и изголодавшимся итальянцам приют в теплой избе, чашку молока. «Такое молоко у нас летом пьют в пастушьих хижинах, а в январские вечера запивают поленту... Нет, это уже не война в России, а пахнущие парным молоком коровы, цветущие пастбища, теплые кухни домов в зимние дни». Снова и снова писатель сближает нравы простых людей России и Италии.

Сержант платит добром за добро: в одной из деревень защищает двух русских женщин, старика и ребятишек от обезумевшего со страху итальянского лейтенанта, который требует стрелять в них как в партизан. Сам же автор относится к партизанам скорее с уважением за ту смелость, с которой они действуют под носом у врага.

Иное отношение складывается у героя и его товарищей к гитлеровским войкам. С ужасом смотрит Ригони Стерн, как один из них стреляет в затылок раненым русским танкистам, а другой — со смехом фотографирует эту сцену. Так, постепенно обрисовываются полюса приятя-

жения и отталкивания, принятия и неприятия. Из своих испытаний сержант вынес ненависть к войне; в снегах России в нем родилось теплое чувство к народу, умеющему сражаться и быть милосердным.

Лирично и задумчиво вспоминает Ригони Стерна своих погибших земляков — «Джуанина, постоянно твердившего: «А вернемся мы домой?», Рауля, напевавшего любовную песенку... Много, много моих друзей спят в полях пшеницы и маков и в густой степной траве вместе со стариками из легенд Гоголя и Горького». Упоминание о Горьком и Гоголе не случайно, великие писатели России близки душе автора.

В предисловии к русскому переводу книги Ригони Стерна Е. Сапрыкина справедливо относит «Сержанта в снегах» к жанру «лирического документа», характерного для неореалистической прозы первого послевоенного десятилетия. Этот жанр сочетал документальность повествования с эмоциональной лирической передачей внутреннего мира героя. Книга Ригони Стерна — итог его личного жизненного опыта на войне и правдивое свидетельство о трагическом моменте, в котором сплелись вина и беда итальянского народа на переломном этапе национальной истории.

Один из наиболее известных современных прозаиков Италии — Итало Кальвино (род. в 1928 г.) также принадлежит к тому поколению писателей, чье вступление в литературу определили война и Сопротивление. Одно из ранних произведений Кальвино — сборник трех небольших повестей, озаглавленный «Вступление в войну» (1964). В повести «Авангардисты в Ментоне» автор, также прибегая к жанру исповедального «лирического документа», рассказывает о том, как группу подростков, входивших в молодежную фашистскую организацию «авангардистов», посылают во французский город Ментону, захваченный итальянской армией весной 1940 г. Ребята беззащитно грабят опустевшие дома мирных жителей. Участником этой группы является и герой-рассказчик, 17-летний юноша. У него еще нет установившихся политических взглядов, но когда он видит бесчинства распоясавшихся «авангардистов», все его существо возмущается. «В ту ночь для меня фашизм, война и грубость моих товарищей были чем-то единым, и ко всему этому я относился с явным презрением». Когда же фашистский вояка, напыщенно болтавший о «закалке молодого поколения», открыто поощряет грабеж, то юноша ощущает потребность хоть в чем-то противостоять ему. Тайком завладев ключами от помещений фашистского клуба, он выбрасывает их в колодезь.

Этот поступок наносит фашистам мало вреда, но он важен для душевного состояния самого героя. «Это был жест вызова, бунта, саботажа. Я саботировал фашизм на завоеванной им земле», думает юноша. И когда группа молодежи возвращается обратно, то в душе рассказчика остается неизгладимый след. «Идет война, мы все захвачены ею, и я знал теперь, что она определит все наши судьбы. Определит и мою судьбу, но как — я еще не знал». Столкновение юноши с аморальностью, которую неизбежно несет в себе захватническая война, служит как бы пробой его этических принципов, определяет его позицию. «Вступление в войну», пусть символическое, уже произошло, хотя сам герой еще не вполне сознает это. По сравнению с книгой Ригони Стерна повесть Кальвино более психологична, «интеллектуальна». Но их роднит одна и та же

поставленная в центр внимания проблема — моральный критерий оценки происходящего.

Война оказала решающее воздействие не только на начинающих, но и на уже вполне сложившихся писателей. Наиболее парадоксальным примером переоценки идейных ценностей служит творческая судьба Курцио Малапарте (1898—1957). К началу второй мировой войны он уже был литератором, журналистом и публицистом, приобретшим скандальную общеевропейскую известность. Малапарте (псевдоним Курта Зуккерта) был, как выражались в 20-е годы, «фашистом с первого часа». Он стал соратником Муссолини, уверовав в его националистическую социальную демагогию о «фашистской революции». В публицистических эссе «Живая Европа» (1923), «Варварская Италия» (1925) Малапарте с увлечением пропагандировал идею фашизма как «обновителя европейской цивилизации». Однако живой ум писателя привел его к конфликтам с фашистскими главарями. Уже в 1931 г. Малапарте выпустил памфлет «Техника государственного переворота», иронически изобразив в нем известную попытку гитлеровского «пивного путча». Этот остроумный эпатаж стоил баловню фашистской партии ареста и ссылки, хотя впоследствии он получил разрешение вернуться к журналистской деятельности. В 1941—1942 гг. Малапарте был корреспондентом на Восточном фронте, откуда был удален германским командованием в наказание за высокую оценку мужества советских солдат и упоминания о «человеческом примере коммунизма»<sup>6</sup>. Малапарте перебросили на советско-финский фронт, откуда он уехал в Хельсинки, а затем — в Швецию, открыто порвав с фашистским режимом.

В эти годы Малапарте создал книгу «Капут» (опубликована в 1945 г.), жанру которой не подберешь точного определения. Ее можно было бы назвать сатирическим компендиумом, в котором свидетельства очевидца об ужасах войны и — шире — о духовно-нравственном климате всей нацистской системы насилия и принуждения пронизаны хлещущей сатирической иронией, разоблачающей идеологию и практику фашизма: культ «сверхчеловека», догму расового превосходства, теорию благодетельности грядущего тысячелетнего господства гитлеровского Третьего рейха над поработенной Европой. Сохраняя нарочито сухой и холодный тон наблюдателя, автор рисует сцены чудовищной и к тому же прикрытой лицемерием жестокости оккупированных режимов, массового геноцида, попрания первооснов человеческой морали. Он с презрением и ненавистью очерчивает психологические портреты мучителей европейских народов — палача Польши Франка, мелкокалиберных диктаторов Антонеску и Павелича, Гимmlера и его ближайших подручных, окружение Муссолини, вскрывая одновременно и их ничтожество, нравственное вырождение и исходящую от них страшную угрозу человечеству. В этом плане сама война предстает как завершающее следствие inferнального зла, порожденного немецким и итальянским фашизмом. Малапарте хорошо говорит об этом в предисловии:

«Капут» — жестокая книга. Ее жестокость — результат того экстраординарного опыта, который я приобрел, повидав Европу в годы войны... Главный протагонист — жестокое чудовище по имени Капут. Слово это означает: кончено, разрушено, разломано в куски. Это то, чем стала

сейчас Европа. Но я предпочитаю «Европу-капут» вчерашней, предпочитаю, чтобы все предстояло сделать заново. Будем же надеяться, что новые времена действительно будут новыми»<sup>7</sup>.

Малапарте — мастер сатирического обобщения увиденных фактов, потрясающих душу читателя. Именно таков эпизод, свидетелем которого писатель был на Украине в конце 1941 г., когда, как он пишет, «блицкриг в России кончился и началась проигранная война». Зондерфюрер предлагает группе советских военнопленных «экзамен по чтению вслух», обещая наиболее грамотную работу в лагерной канцелярии. Очень многие солдаты читают свободно и выразительно. И тогда команда эсэсовцев расстреливает «удачников».

«— Вот так! — сказал зондерфюрер. — Нужно очистить Россию от всего этого грамотного сброда. Рабочие и крестьяне, умеющие читать и писать слишком хорошо, опасны. Все это — коммунисты.

— Разумеется, — сказал я. — Но в Германии и рабочие и крестьяне тоже умеют хорошо читать и писать.

— Наш народ — это народ высокой культуры, — смеясь сказал зондерфюрер и ушел.

Я остался один среди двора, перед пленными, которые читали не так хорошо».

Мы привели довольно длинную выписку, чтобы показать стиль сатирико-аллегорического письма Малапарте. На крови и смерти утверждают гитлеровцы свою «высокую культуру», означающую гибель подлинной гуманистической культуры.

Беспощадный сатирический прием, обнажающий циничную жестокость нациста, заставляет вспомнить памфлеты Свифта с их испепеляющей силой негодования.

В «Капуте» сохраняется форма автобиографического повествования, но внутреннего психологического развития рассказчика, как это бывает у неореалистов, в книге не происходит. Автор уже с первых страниц обладает твердым и отстоявшимся мнением об увиденном и изображаемом, его этическая позиция как бы вынесена за скобки повествования. Малапарте убежден в предстоящем тотальном крахе гитлеровского «нового порядка», которому противостоят не только народы оккупированных стран, но и рабочий класс всей Европы, в том числе и Германии. Главную свою надежду он недвусмысленно возлагает на СССР. Однако, кроме краткого упоминания о хорватских партизанах, Малапарте не включает Соппротивление в свою панораму.

Заключительная глава книги, написанная уже после краха фашизма и возвращения Малапарте на родину, в Неаполь, выявляет растерянность писателя, его неумение увидеть в народе живые силы. И последним аллегорическим образом «Капута» являются мириады мух как символ хаоса и распада, а последней фразой — ворчанье старого неаполитанца: «Победили проклятые мухи».

После капитуляции Италии 8 сентября 1943 г. Неаполь был оккупирован гитлеровской армией, которая вскоре перед лицом наступления англо-американцев начала жечь и разрушать город. И тогда в нем вспыхнуло восстание, вошедшее в историю Италии как «Четыре дня Неаполя»<sup>8</sup>. Город, представлявший Малапарте «царством мух», под-

ялся как один человек. Немецкое командование вынуждено было по требованию штаба восставших вывести свои войска из города. Неаполь встретил союзническую армию уже свободным. Курцио Малапарте оказался плохим пророком в своем отечестве именно потому, что не сумел взглянуть на свой народ без тех темных очков, которые носил столько лет до войны, иными словами, его фашистское идейное прошлое зло отомстило ему самому<sup>9</sup>.

«Капут» стоит особняком в послевоенной итальянской литературе по своему жанру и по мировоззренческим установкам автора, далекого от Сопротивления. С иных идейно-художественных позиций увидели и описали духовное состояние и антифашистское действие итальянского народа писатели, сами участвовавшие в общенационально-освободительной войне. Здесь надо прежде всего назвать имя писателя старшего поколения Элио Витторини (1908—1966), чье творчество оказало сильнейшее воздействие на становление литературы Сопротивления и шире — на развитие неореализма в целом.

Повестью «Сицилийские беседы» Витторини уже в 1939 г. заявил о себе как писатель-антифашист. В этом произведении, соединяющем политическую сатиру с аллегорией, автор говорил (зачастую эзоповым языком) о горькой участи народа, сыны которого погибли по воле фашистских демагогов на империалистической войне в Эфиопии. Говорил и об «ином долге» интеллигента перед своей совестью и своим народом<sup>10</sup>.

Витторини принимал самое деятельное участие в Сопротивлении, находился в рядах «гап», работал в нелегальной печати. Творческим результатом этого жизненного и духовного опыта стал роман о героике сопротивления в Милане «Люди и нелюди», писавшийся автором еще в подполье и опубликованный сразу же после окончания войны в 1945 г.

Витторини присущ сдержанный, лаконичный стиль, чуждый внешней эмоциональности. Во многом здесь ощущается учеба у Хемингуэя с его «айсбергами» глубинного смысла, скрывающегося в подтексте. Такая манера письма придает особую напряженность повествованию.

В центре произведения — борьба группы патриотического действия против насильников, «нелюдей» — гитлеровцев и их фашистских сообщников, которые, ощущая свой неминуемый конец, расправляются с патриотами путем массовых репрессий. Витторини особенно явственно высвечивает основную этическую дилемму Сопротивления: человечность против бесчеловечности, внутренний моральный императив, повелевающий встать против тех, кто нарушает главный закон жизни.

«Мы для того и делаем наше дело, чтобы люди были счастливы. Какой был бы в нем смысл, если бы оно делалось не для счастья людей?» — говорит старая подпольщица Сельва. Политическая перспектива борьбы автором не затрагивается; для Витторини важна лишь нравственная, гуманистическая проблематика. Но закономерно, что носителями этой человечности являются в романе прежде всего коммунисты.

Символическое обобщение этической проблемы дано в центральном эпизоде романа. Гитлеровцы расстреляли 16 мирных жителей-заложников, в том числе девочку и двух подростков, и бросили их тела на улицах города для устрашения жителей. Скорбная толпа медленно движется мимо погибших, которые ведут с ними безмолвный разговор, и люди про-

никаются одним всеобщим чувством: они умерли для того, чтобы каждый живущий был свободен. «Тот, кто стрелял (в заложников.— *З. П.*), был волком, он хотел запугать человека. А этот способ, как полагал волк, был лучшим из имевшихся у него способов запугать человека. И все же оказалось, что среди толпы нет испуганных».

В нескольких кратких главах-отступлениях писатель напрямую обращается к читателю со своими раздумьями о том, в чем же состоит подлинная человечность. Настоящий человек должен преодолевать в себе побуждения, противоречащие подлинной морали, не превращаться в «волка». Только тогда фашизм утратит всякую почву под ногами.

Эти умозаключения кажутся несколько усложненными перед лицом страшной действительности, которую описывает писатель,— той действительности, в которой гитлеровский офицер науськивает на одного из заложников своих собак, натасканных на человеческую кровь. Но и этот эпизод символически подкрепляет построенную автором этическую систему. «Нелюди» делают собак убийцами, а приставленный к ним сторож-антифашист разговаривает с псами, внушая им отвращение к зверству, как бы «очеловечивая» их. Мастерство художественного воплощения идеи лишает этот эпизод всякой искусственности, заданности.

В финале повести Витторини рисует сцену, раскрывающую важный аспект его понимания гуманизма и справедливости Сопротивления. Молодой миланский рабочий, присоединившийся к партизанам, проводит свою первую операцию — без колебаний уничтожает гитлеровского офицера. Но встретив немецкого солдата, у которого были лицо и руки рабочего парня, партизан представил его себе «не в мундире, а таким, каким он мог бы быть: в одежде человеческого труда, с шахтерским беретом на голове». Выстрела не последовало. Объясняя свое поведение товарищам, рабочий смущенно говорит, что ведь и ему самому привелось быть солдатом, его посылали воевать в Россию. И партизаны одобряют его поступок<sup>11</sup>.

Не бессмысленная месть, а необходимость оружием утверждать людское счастье и при этом оставаться человечным — вот нравственное понимание Сопротивления у Витторини в «Людах и нелюдах» — одном из лучших произведений, посвященных борьбе итальянского народа за свободу.

Своеобразно поставлена моральная проблема в первой «партизанской» повести Итало Кальвино «Тропинка паучьих гнезд» (1947). Начинающий писатель с удивительной дальновидностью заговорил здесь о том нравственном, воспитательном уроке, который получают в буднях партизанской борьбы люди из самых разных слоев общества, пришедшие в отряды из самых разных побуждений. Главный персонаж повести — подросток Пин, детство которого исковеркано нищетой и невежеством. Мальчик одинок, тоскует без друзей, мечтает свершить нечто необычное, показать свою смелость и молодечество. Отряд, куда Пина приводит случай, пользуется скверной репутацией в партизанской бригаде. Здесь сошлись малокультурные люди, многие из них не желают знать дисциплины, не признают за собой никаких обязательств. По поводу повести Кальвино в критике высказывалось мнение, что автор, следуя технике «лирического документа», остался в плену увиденного им «куска жизни»,

не отделив эмпирический материал от типического. Но именно на этом «сыром материале» автору удалось сконцентрировать многие этические моменты, касающиеся не только партизанского движения, но и задач предстоящего мирного будущего. В этом захудалом отряде часто завязываются разговоры о том, «кому понадобилась война, когда она кончится и будет ли тогда лучше, чем прежде». Партизаны высказывают наивные, иногда комические суждения: так, бедняк-крестьянин, служивший перед войной в жандармах, уверяет, что «во всем виноваты студенты». Партизан Левша толкует о революции, которая начнется повсюду после войны, но большинство партизан «ничего не знает ни о буржуазии, ни о коммунизме». Есть здесь анархисты, монархисты, есть юнцы, которыми «движет смутное желание идти наперекор всем и всему». А бывший лудильщик Джачинто бесхитростно объясняет, зачем, по его мнению, люди стали партизанами: «чтобы можно было опять ходить по деревням и паять кастрюли, чтобы не было больше воздушных тревог и чтобы нас не арестовывали». Но эта наивная сентенция таит в себе нечто от формулы Витторини: «Мы делаем наше дело, чтобы люди были счастливы». Действительно, партизаны воюют для того, чтобы больше не было войны, бомбежек, фашистского террора, чтобы люди могли спокойно заниматься вольным трудом.

Комиссар бригады Ким, познакомившись с людьми отряда, понимает, что партизанами владеют сейчас разные побуждения, разное понимание родины, символом которой служит собственная корова у крестьянина, красный флаг на трубе завода — у рабочего. Только в совместной борьбе должны они обрести новые ценности, наполнить новым содержанием старые, истерпанные понятия. «Смысл нашей борьбы, глубокий и подлинный, — в стремлении человека к освобождению от унижения, эксплуатации и невежества, от предрассудков и развращенности». Сейчас, говорит Ким командиру бригады, нас объединяет ненависть к унижительной жизни, ярость, которая находит себе выход в борьбе. «Однако эта ярость может обернуться или правдой или ложью».

Ненависть, накопившаяся в угнетенных слоях населения, может, как то показала история фашистского движения, «превратиться в ложь», будучи демагогически использована политической практикой фашизма. Ярость итальянского партизана тоже может быть направлена по ложному пути. Поэтому, думает Ким, нам еще предстоит научить человека желать того, «что правильно и справедливо».

Эти размышления придают повествованию о партизанских буднях Пина и его товарищей второй, более значительный смысл. Освободительная борьба должна вывести на верный путь не только страну, весь народ, но и каждого человека в отдельности, в том числе и подростка Пина — насмешника, любителя разухабистых песенок, а в душе мечтателя, с задумчивым любопытством наблюдающего за пауками и муравьями.

Ким думает о будущей судьбе тех, кто выживет, выдержит в этой суровой борьбе. Важно, чтобы Пин и тысячи других сумели найти себя «после». Распознают ли они в послевоенной Италии сделанное ими, когда не будет возможности совершать смелые налеты и дерзкие победы? «Среди них могут оказаться такие, кто сохранит темную и бесплод-



**Ренато Гуттузо.**  
**Партизанское пробуждение**

ную ярость; они докатятся до преступления и забудут, что когда-то шли рядом с историей и дышали ее воздухом».

Молодой писатель чутко подметил важнейшую социально-психологическую проблему, непосредственно рождавшуюся из военной разрухи. Действительно, после второй мировой войны в Италии, как и в ряде других стран, возникло свое «потерянное поколение». Это была молодежь, у которой партизанская эпопея породила надежды на безоблачное послевоенное будущее, когда всеобщая солидарность поможет разрешить все кардинальные жизненные вопросы. И когда эти надежды не оправдались, злоба и разочарование слишком часто приводили к эксцессам, беспечному бунту и даже к преступлениям.

Уже во второй половине 50-х годов появилось несколько произведений, в которых звучала ностальгия по временам Сопротивления, когда опасности партизанской жизни перекрывались ощущением внутренней свободы и на первый план выступали лучшие качества человека, которые стали подчас казаться бесполезными и неуместными в горькой послевоенной действительности. Таковы две повести Карло Кассола — «Дом на улице Валадье» (1956) и «Послевоенная женитьба» (1957). В первой



повести Кассола изображает ветеранов антифашизма изгнанниками на своей же собственной родине в послевоенной обстановке. В «Послевоенной женитьбе» речь идет о молодом поколении — вчерашних партизанах, которые, «спустившись с гор», не нашли себе места в освобожденной Италии. Трое парней с тоской вспоминают об одной — впрочем, неудавшейся — партизанской операции, которой исчерпался их военный опыт. Но даже этот незначительный эпизод прошлого кажется им крупнее, прекраснее, чем наставшие после войны серые будни. Так, Карло Кассола — автор двух интересных неореалистических произведений о Соппротивлении — романа «Фаусто и Анна» (1952) и повести в новеллах «Старые товарищи» (1953) — пересматривает проблематику антифашистской борьбы.

Еще резче поставил Кассола вопрос о судьбах бывших партизан в романе «Невеста Бубе» (1960). Его герой — молодой неопытный парень Бубе, воевавший в партизанском отряде, — после войны не умеет войти в рамки мирной жизни. В стычке с бывшим фашистом, ныне полицейским, на счету которого немало предательств и доносов, Бубе застрелил невинного человека. Проступок Бубе — удобный случай для того, чтобы реакционные силы завопили об «общественной опасности», которую якобы представляют бывшие партизаны. Юноша, которого фактически спровоцировали на эксцесс и незаконную расправу, расплачивается за это 14 годами тюрьмы. Он теряет почву под ногами, с ненавистью думает и о партизанском прошлом, и о прежних товарищах. Единственной его опорой остается невеста Мара, образ которой выписан писателем с большой художественной силой. Мара, сама еще девочка, взрослеет вместе с Бубе. Высокое чувство морального долга заставляет ее остаться верной своему жениху, которого она своей стойкостью спасает от отчаяния и черной ненависти. Мораль Мары — единственное, что обладает, как кажется писателю (вместе с его героем), непреходящей ценностью в послевоенном мире, в котором идеалы Соппротивления оказались нестоятельными.

Такая односторонняя позиция привела талантливого писателя к серьезным творческим утратам. Все, что написано Кассолой за 20 с лишним лет после «Невесты Бубе», отмечено печатью второсортности. Выступив на пороге 70-х годов с декларацией о том, что «искусство не должно разрешать проблем», и объявив себя «свободным от идеологии и моральной позиции», Кассола сам отнял у своего творчества необходимый идейно-этический пафос.

60-е годы были кризисными для реалистической итальянской литературы. В среде творческой интеллигенции возникло недоверие ко многим прочно устоявшимся, как казалось ранее, духовным ценностям. Сложные конфликты некапиталистического общества, духовные последствия его жестко установившихся норм — отчуждение, фетишизация «вещи», засилье массовой культуры породили в этой среде скепсис, сомнения по поводу самой функции человека и моральных последствий развития цивилизации. Крупные итальянские писатели обратили свое основное внимание на проблему мироощущения личности, акцентируя не социальную, а психическую ее детерминированность. Не случайно уходила из поля зрения литературы в этот период тематика войны и Соппротивления.

Счастливым исключением в это десятилетие является появление книги Марчелло Вентури «Белый флаг над Кефаллинией» (1963). Вентури, бывший участник Сопротивления, остался верен антифашистской, антимилитаристской теме и в 60-е годы. В его книге использован собранный автором документальный материал о трагическом эпизоде второй мировой войны. В 1943 г. итальянская дивизия, расквартированная на маленьком греческом островке Кефаллиния, после капитуляции Италии получила от германского гарнизона острова приказ сдаться в плен. Однако солдаты и офицеры дивизии, несмотря на сомнения и медлительность командования, приняли решение оказать своему вчерашнему союзнику вооруженное сопротивление. В предисловии к русскому изданию книги Вентури писал:

«Для нас, итальянцев, Кефаллиния олицетворяет первый шаг на пути национального освобождения, ибо именно здесь итальянские солдаты впервые вступили в вооруженную борьбу с немецкими нацистами»<sup>12</sup>.

Битва была неравной. Итальянцы не смогли противостоять мощному удару авиадесанта и танковых соединений противника. Когда же над Кефаллинией был поднят белый флаг, гитлеровцы расстреляли весь личный состав дивизии, начиная с генерала; погибли девять тысяч пленных.

Вентури создал произведение, в котором не только раскрыл все факты и подробности страшного злодеяния, но и поставил важную проблему психологического, этического и общен исторического плана. Ведь трагическая судьба дивизии была как бы предопределена ее «трагической виной»: итальянцы пришли на Кефаллинию как оккупанты, враги исконного греческого населения острова. И их гибель — своего рода историческое возмездие.

Главы, действие которых происходит в наши дни (они рассказаны от первого лица сыном погибшего на Кефаллинии лейтенанта Альдо Пульизи), перемежаются главами, в которых идет повествование от автора о событиях 20-летней давности. Благодаря этому структурно-композиционному приему время уплотняется, прошлое приближается к современности и становится уроком для будущего — такова внутренняя нацеленность книги.

Постепенно на первый план повествования выдвигаются чувства и раздумья лейтенанта Альдо, который, тщетно пытаясь наладить дружеские отношения с жителями острова, ощущает с их стороны замкнутую враждебность. Молоденькая учительница Катерина ведет себя с Пульизи примерно так, как героиня повести французского писателя Веркора «Молчание моря» с гитлеровским офицером, живущим в доме ее родителей. Катерина впервые наводит Альдо Пульизи на мысль об унижении и гневе, который испытывают кефаллинцы от пребывания на острове итальянской оккупационной армии. Именно эти раздумья заставляют его должным образом расценить суждения немецкого обер-лейтенанта Карла Риттера: со спокойной уверенностью в своей безупречной правоте Риттер толкует собеседнику о расовой неполноценности греческого народа, который необходимо держать в рабском подчинении, как и другие покоренные нации, «чтобы они не мешали поступательному движению народов-победителей». И Альдо Пульизи, глядя на красавца-лейтенанта, ощущает,

что его физическое совершенство «скрывает ужасную болезнь, тяжкий недуг, внутреннюю червоточину». Более того, у итальянского офицера создается ощущение, что он, Альдо, этими разговорами с Риттером в чем-то предает Катерину. И когда итальянцы решаются оказать гитлеровцам вооруженное сопротивление, Альдо Пульизи впервые видит, как улыбнулась ему Катерина.

Постепенно в романе нагнетается ощущение неизбежности гибельного конца; итальянцы дивизии «Аккуи» брошены на произвол судьбы англо-американскими союзниками. На фоне цветущего средиземноморского пейзажа разворачиваются сцены хладнокровных массовых расстрелов: команду подает не кто иной, как Карл Риттер. Изреченный пулями Альдо умирает на руках у Катерины, чудом добравшись до ее дома.

В уже цитировавшемся предисловии Вентури писал: «Я не прибавил ни строчки к тому, что натворили нацистские преступники, виновники кровавой бойни... И если никто этого не забудет, если девять тысяч убитых, вызванных из вечного молчания, могут чему-то научить нас, то этот роман выполнит ту задачу, которую я себе поставил»<sup>13</sup>.

Роман Вентури «Белый флаг над Кефаллинией» открыл собою новую трактовку событий войны и Сопротивления, сопрягая их с антивоенным движением последних десятилетий.

Новый всплеск общественного внимания и писательского интереса к событиям войны и Сопротивления наступил в 70-е годы, которые принесли культуре Италии новые идейно-эстетические устремления. Под воздействием изменившейся общественно-политической ситуации в нравственной проблематике итальянского романа появляются иные аспекты. После бурных событий «контестации» конца 60-х годов в стране неуклонно нарастает влияние демократических левых сил, приведшее их в 1975 г. к внушительной победе на выборах. Вслед за этим происходит лихорадочная активизация явных и тайных неонацистских организаций, стремящихся создать в стране атмосферу напряженности, подорвать намечающиеся прогрессивные сдвиги в национальной жизни. Впрямую или косвенно, вольно или невольно подчиняясь невидимым, но властным рукам, террористическая тактика ультралевацких «красных бригад» смыкается с «черным террором», усиливая хаос в общественной жизни, нагнетая обстановку неуверенности и страха.

Этот новый ракурс идейно-политического противоборства не мог не сказаться (разумеется, опосредованно) и на литературе. В ней возрастает интерес к общественным событиям, резко усиливается сатирическая струя. Примета итальянского романа 70-х годов — гротеск, гипербола, аллегория, символическая фантастика, тесно связанная с действительностью и в то же время сохраняющая морально-этический аспект. Литература теперь уже не констатирует утрату ценностей и моральный упадок как нечто фатально неизбежное, но винит в этом социально-экономическую систему и ее растлевающую надстройку — массовую культуру.

Сатирический настрой литературы неизбежно сопряжен с поиском некоего противовеса отрицательным явлениям. Здесь возникает естественное обращение к народной жизни, а следовательно, и к тому периоду сравнительно недавнего прошлого, когда в бескомпромиссной борьбе с

бесчеловечностью торжествующего фашизма одержала верх высокая нравственная сила Сопротивления.

Появляется ряд романов, которые условно названы в критике «романом воспоминания» или «путешествием в прошлое», где реминисценции антифашистской борьбы тесно сплетены с настоящим. Это уже не ностальгия, а нравственный урок человеку наших дней. Таков роман Альберто Бевилаквы «Таинственное путешествие» (1972). Автор повествует об антифашистской борьбе в Парме в начале 30-х годов. Главный герой романа Гуидо Пичелли — реально существовавший антифашист. Используя современные приемы художественного изображения, Бевилакка стилизует, подчас даже мифологизирует историческую реальность, вплетает в достоверные события символические образы и сцены, прерывает последовательность изложения авторскими философскими рассуждениями. Образ Гуидо часто приобретает символическую нагрузку провидца, праведника. Но в целом вся эта художественная структура приводит к тому, что события 30-х годов тесно совмещаются с современностью. Пафос антифашизма пронизывает весь роман, скрепляя собою неоднозначные стилистические компоненты, создавая в повествовании непрерывность исторического движения.

Живая память о Сопротивлении как об этическом уроке для сегодняшнего дня присутствует в романе М. Вентури «Самые дальние станции» (1970). Здесь также используется современный прием — монтажное построение сюжета. Реальная поездка героя-рассказчика на поезде, везущем его с матерью на дальнюю станцию, где прошла молодость старушки, оказывается путешествием во времени — герой возвращается в прошлое своей семьи. А это война, оккупация, партизанский отряд. Вспоминая былое, о котором ему говорят пейзаж, внешность встречных, незначительные детали, разговоры, герой сопоставляет с тревожной юностью свою теперешнюю пассивность, позицию наблюдателя.

Антифашистский дух книги придает масштабность лирическому воспоминанию, служит укором самому герою — бывшему партизану, утратившему бескомпромиссность, которая все еще живет в его матери. В книге угадывается автобиографичность образа: писатель углубляется в самого себя и ищет не только жизненную, но и творческую позицию.

Этот же мотив самоутраты и самопоиска является стержнем романа Вентури «Ничейная земля» (1975), где пережитое, перемежающееся с настоящим, раскрывает сложную, мятущуюся, полную противоречивых побуждений психологию героя-рассказчика. Здесь прошлое — фашизм, война, оккупация — увидено глазами ребенка, живущего в материнском поместье, которое во время войны то и дело переходило из рук в руки, было «ничейной землей». А мать, избалованная, равнодушная женщина, с безразличием принимала у себя в доме (и в спальне) гитлеровских офицеров и американских военных. Мальчик так и не узнал, кто был его отцом; духовно оставшись «на ничейной земле», он и ненавидит свое прошлое и не может, став взрослым, обрести себя как личность в современном мире, где надо сделать выбор.

Так тематика войны и Сопротивления, по-новому раскрываясь в романе 70-х годов, придает ему новый импульс и органически включается в литературный процесс этого времени.

Знаменательно возвращение к литературной деятельности именно в эти годы известного писателя Романа Биленки. Активный участник Сопротивления, Биленки в середине 50-х годов пережил серьезный идейный кризис и надолго замолчал как писатель. Однако в начале 70-х годов он снова вернулся к творческой работе, итогом которой стал роман «Сталинградская пуговица» (1972), само название которого достаточно ясно говорит о его тематике.

Писатель прослеживает жизненный и духовный путь своих героев — нескольких юношей и девушек — с далекой эпохи кануна первой мировой войны вплоть до начала 50-х годов. Это — повествование о том, как события итальянской истории формировали душу и разум целого поколения. Роман в жанровом отношении является совмещением историко-политической хроники и «романа воспитания». Здесь надо отметить расширение рамок исторического действия — включение в роман первого послевоенного пятилетия — прием, несвойственный итальянской литературе, в то время как неореалистическое кино именно на этом материале создало ряд своих шедевров.

В концепции Биленки прошлое встает в единой исторической перспективе. Это перспектива судеб молодых героев, чье «воспитание чувств» идет сквозь годы, обогащаясь уроками борьбы за свободу и социальную справедливость.

Марко, Бруно, Джулия и их сверстники растут в обстановке мелкобуржуазной итальянской провинции, легко поддававшейся воздействию фашистской демагогии. Подросткам уготованы сначала фашистские молодежные организации, «игры» в мифы фашистской эмблематики, затем — нападения на рабочие сходки. Но постепенно наступает отвращение к низостям и насилию фашизма, потом сознательное активное неприятие его духа и системы и наконец — сближение с подпольным антифашистским движением. Так приходят Марко и его товарищи к активной борьбе, к Сопротивлению, которое делает из них коммунистов, стойких борцов и во время партизанской войны, и в классовых конфликтах послевоенной действительности.

Таким образом, «Сталинградская пуговица» — политический роман. Писатель не стремится глубоко раскрыть характеры во всей их многогранности, ему важны лишь этапные моменты духовного, гражданского, политического формирования личности. Но само развитие событий таково, что жизненная позиция героев выявляет и их высокую человечность, чувство этической ответственности.

«Двужанровость» романа определяет и его стилистику. Биленки не использует новаций композиционного характера, не прибегает к символике и аллегориям. Его повествование развивается строго хронологически, без перебивок во времени. Избегает писатель и метафоричности, эмоциональной окраски. Это не «лирический документ» неореалистов; книге присуща даже некоторая информативность. Можно назвать лишь несколько кульминационных эпизодов, когда в романе слышится взволнованный голос героев. Например, таков рассказ о пуговице с пятиконечной звездочкой, которую молодой солдат-австриец, поневоле побывавший на Восточном фронте, а ныне — боец Сопротивления, показывает товарищам. «Это пуговица с рукава русского солдата, убитого в Сталинграде. Этот юноша

погиб и за нас. Без всех этих русских, оставшихся лежать в снегах, ни для кого из нас не было бы завтрашнего дня»<sup>14</sup>.

Роман заканчивается драматически, партизанская победа позади, но начинается новая борьба — в обстановке послевоенной разрухи, безработицы, бурных рабочих демонстраций. При разгоне манифестации убита Рита, подруга Марко. Снова умирают борцы за завтрашний день. Сопротивление продолжается. И в финале, в заключительных словах Марко над телом Риты, снова звучит мотив, с которого начиналось Сопротивление 40-х годов: «Лучше умереть, чем терпеть такое». «Сталинградская пуговица» — тоже роман о выборе и моральном долге, об ответственности перед историей. Рецензент газеты «Унита» — органа ИКП — назвал роман Биленки «одним из высоких достижений, порожденных драматичным историческим опытом нашего века»<sup>15</sup>.

В сложной идейно-политической обстановке Европы 70-х годов писатель, вынесший в заголовок своей книги слово «Сталинград» и тем самым память о победе на Волге и о великой освободительной миссии советского народа, как бы передал эстафету антифашистской борьбы прошлого нашим дням.

Весной 1974 г. в Италии вышла книга, которая получила невиданную еще в стране популярность. За год тираж объемистого романа превысил миллион экземпляров. Эту книгу писательницы Эльзы Моранте, носившую название «История» с подзаголовком «Бесчинство, которое длится десять тысяч лет», читали люди всех слоев и возрастов, особенно молодежь. На вопрос, заданный мною одной итальянской студентке, что привлекло ее внимание к этому роману, девушка ответила: «Хочется знать, как все тогда было».

Это — довольно точное определение материала книги Моранте. Писательница предприняла попытку создать эпическое полотно событий шести лет итальянской истории — и каких лет! — периода с 1941 по 1947 г. Подобных широкоохватных произведений в Италии не появлялось давно, а о войне и Сопротивлении — вообще не было. Но смелость замысла Моранте этим не ограничивается. Автор претендовала и на воссоздание традиции «народного романа», и на реформу языка; эпиграф к книге гласит: «Я пишу для неграмотных». И наконец автор достаточно ясно формулирует свою концепцию истории человечества как в самом повествовательном тексте, так и в предпосланных каждой части хронологических таблицах исторических событий со своими комментариями к ним.

Все, что происходит в военные годы с Италией, с Римом, с его бедняцким населением, терпящим бомбежки, гитлеровскую оккупацию, голод, страх и унижение, — все это писательница раскрывает читателю сквозь призму судьбы двух богом и людьми обиженных существ — молодой вдовы Иды и ее маленького болезненного сынишки Узеппе. Моранте уделяет десятки страниц описаниям ужасных условий жизни Иды с ребенком. Она скрупулезно передает все подробности быта, распорядка оккупационного режима, норм выдачи продуктов по карточкам и т. п. Иногда это чрезмерно растягивает изложение, но автор в большинстве случаев достигает эффекта документальности. Столь же подробно характеризуется и послевоенная обстановка: разруха, хаос общественной

жизни — таковы результаты войны и оккупации; эта линия в романе прочерчена с исчерпывающей убедительностью. Моранте умеет быть не только хроникером повседневности. Замечательны по своей художественной впечатляемости страницы, рассказывающие о гибели в степях между Волгой и Доном итальянского солдата, сына одной из римских беженек. Замерзая в снегах, солдат бредит солнцем и небом родной земли, ласковыми руками матери, которую беззвучно зовет перед смертью. Здесь можно было бы продемонстрировать несомненное влияние на Моранте книги Ригони Стерна, где звучат те же мотивы.

Значительное место уделено в романе описанию партизанского лагеря, молодых партизан. Мы встречаемся с молодежью, которая ушла в лагерь антифашистов, гонимая плохо осознанной мрачной яростью. Здесь находится и старший сын Иды юнец Нино, который еще недавно был рьяным поклонником фашистской доктрины. Фашизм слетел с него, как гнилая шелуха, но ясности в мыслях так и не наступило. Когда же эра партизанской романтики кончается, то с Нино происходит именно то, чего опасался комиссар Ким в повести Кальвино. Нино больше ничему не верит, превращается в дерзкого контрабандиста и нелепо погибает.

Есть в романе партизан иного типа. Это анархист Пьетро, размышляющий о будущем. Но в послевоенном мире он тоже «потерял себя». Пристрастившись к наркотикам, опустившись, Пьетро сбивчиво и истерично проповедует в кабаках принципы своей «исторической философии», которая во многом перекликается с тенденциозными политическими комментариями самой писательницы в ее «хронологических таблицах». А состоит она в признании бесконечной повторяемости истории: одни насильники приходят на место других, а для униженных и оскорбленных ничего не меняется. Насилие над беззащитными существовало всегда как основа для всякой истории «от персов до Советов», — заявляет Пьетро. Единственная надежда, единственная «подлинная революция» для человечества — попытаться опознать Христа в каждом человеке, в самом ничтожном нищем, в ребенке-полуидиоте.

Таким образом, Моранте подходит ко всему гигантскому комплексу человеческой истории, этому «бесчинству»<sup>16</sup> с абстрактных этических позиций, открыто отвергая возможность социально-политического решения проблемы. Единственным мерилom гуманизма исторических событий служит маленький Узеппе, наделенный даром любви ко всему окружающему — к природе, людям, животным. Слезы и муки ребенка — критерий справедливости мироздания, провозглашенный когда-то устами Алеси Карамазова, возрождается здесь с большой силой художественного убеждения.

Итак, с одной стороны, гневное осуждение преступлений фашизма, ужасов войны, защита малых и сирых от несправедливости, воссоздание подробной и в целом правдивой картины тяжелых условий существования в нелегкую для итальянского народа эпоху. Многого достигла Моранте, взявшись за освещение переломного момента итальянской национальной жизни середины XX века. И все же концепция истории перекошена. Моранте фактически отказывается верить в существование сил, способных переломить «роковой круговорот», а ее выпады против стран социализма и Советского Союза звучат режущим диссонансом в художественном строе

романа, хотя они и вынесены как бы за скобки повествовательного текста. Тем не менее поэтичный образ маленького Узеше, искреннее чувство, которое внушает он читателю, побуждая к гуманным чувствам,— несомненная удача писательницы.

Роман Моранте привлек к себе пристальное внимание итальянской критики, разгорелись споры. В центре дискуссии оказалась концепция истории, выдвинутая автором, а также вопрос о том, насколько удалось Моранте создать «народную эпопею». Справедливо указывалось, что впервые после долгого перерыва итальянский исторический роман рассматривает прошлое страны через судьбы широких масс. Однако Моранте видит в истории лишь «репрессивную силу, творящую жертвы»<sup>17</sup>, оставив в стороне те персонажи, которые могли бы внушить иной взгляд на роль человека в истории. В своей книге писательница высказала только «анархистский протест, а не новое представление об истории»,— пишет критик Голино<sup>18</sup>.

Несмотря на добрые намерения автора, подлинный народный роман, о котором мечтал еще Грамши, остается пока делом будущего.

При всех необходимых серьезных замечаниях по поводу исторических искажений, допущенных автором, роман «История» все же остается значительным явлением современной итальянской прозы, выступающей против военной опасности и хранящей благодарную память об антифашистском Сопротивлении.

Очень своеобразным возвратом к мемуарной литературе об ужасах войны, о бесчеловечности гитлеровских лагерей является книга писательницы Люче Д'Эрамо «Отклонение» (1979). Ведущая внутренняя тема этих воспоминаний, организующая их идейно и композиционно,— нравственный выбор, преодоление тлетворной фашистской идеологии. Книга имела огромный читательский успех и на долгие месяцы стала в Италии бестселлером. Сам жанр произведения, как и его героиня, стоят особняком и не имеют себе подобных в итальянской литературе.

Люче Д'Эрамо (родилась в 1925 г.) происходит из семьи крупного чиновника фашистской иерархии. Отец и мать слепо верили в фашистскую доктрину, благоговели перед «дуче» и воспитали в этой вере свою дочь. Люче получила прекрасное образование, знала несколько языков. В 1943 г. она решила на своем опыте проверить, справедливы ли слухи о чудовищном положении в лагерях принудительной трудоповинности, куда гитлеровцы тысячами высылали «предателей-итальянцев». И семнадцатилетняя девушка тайком от родителей добровольно завербовалась на работу в Германию, везя в своем чемодане портреты Гитлера и Муссолини.

Все, что происходило с Люче в Германии в течение полутора лет,— рабский труд на химических заводах «И. Г. Фарбениндустри» близ Майнца, участие там в забастовке иностранных рабочих, заключение в лагерь, бегство, скитания в потоке беженцев по распадающейся, охваченной паникой и хаосом разрушений Германии, тяжелейшее увечье в результате бомбежки (паралич нижней части тела), невыносимые физические страдания, пересыльные госпитали и операции и, наконец, возвращение на родину инвалидом—это потрясающая одиссея второй мировой войны.

Однако цель автора отнюдь не в том, чтобы надрывать душу читате-



ля. Повествованию Д'Эрамо абсолютно чужда патетика. Она рассказывает о том, что видела и испытала, ища правды, для того чтобы, познав страшную истину, выстоять и обрести свое жизненное кредо. Избалованная, своевольная девушка выдерживает испытание. При этом ей еще приходится сносить издевки, недоверие и даже презрение товарищей по несчастью, склонных видеть в ней провокатора, шпионку. Огромного труда стоит Люче завоевать доверие группы молодых французов, членов антифашистской подпольной организации, которые приехали на подневольный труд в Германию, чтобы саботировать гитлеровское военное производство. Люче (выбросив портреты фашистских вождей в мусорный бак) становится активным участником готовящейся забастовки. В назначенный день тысячи иностранных рабочих всех национальностей бросили работу и почувствовали силу своей антифашистской солидарности.

Инициаторов забастовки арестовывают. Люче никогда более не увидела француженки Мартины, русской Грушеньки, поляка Станислава. Ей выпала судьба полегче: она попала в пересыльный лагерь, откуда ей удастся бежать во время бомбежки. Люче видит грязь, похоть, воровство, но не сталкивается ни с предательством, ни с подлостью. Чужие люди — итальянец Паоло, француз Луи — оберегают Люче, рискуя собственной жизнью.

Так рушится вера Люче в прописи фашистской демагогии и рождается любовь к людям, вера в человечность.

С огромным теплом говорит Д'Эрамо на страницах своих воспоминаний о встреченных ею в гитлеровском аду русских людях. «Я доверяю русским больше, чем любому другому народу», — пишет она. После прошедшего с ней несчастья она поначалу решает уехать в Россию, надеясь, что пригодится там как полиглотка; ей претит возвращение в лоно семьи, ставшей ей бесконечно чуждой по духу. С подкупающей правдивостью деталей описывает Д'Эрамо сурового, но отзывчивого советского коменданта, который верит в ее искренность и помогает чем может, направив ее в советский военный госпиталь.

Оставшись калекой, Люче не падает духом. Отныне ее задача — поддерживать морально других — тех, кто страдает, кто изверился и вместе с надеждой потерял и самого себя. Скрывая собственные мучения, девушка организует «общую кассу» в госпитале, веселит раненых своими рассказами, повесив на двери палаты плакатик: «палата хорошего настроения».

Жизненная сила, родившаяся в Люче Д'Эрамо в результате пребывания во всех кругах гитлеровского ада, помогла ей устоять перед болезнью, преодолеть физические немощи. После войны она стала писательницей, журналисткой. «Отклонение» она создавала по частям в течение почти 20 лет. Но напечатала только в конце 70-х годов, ощутив, что ее личный опыт может стать моральной поддержкой в наши дни.

К тридцатилетию освобождения в Италии появилось много новых книг о войне и Сопротивлении: опубликованы документальные материалы об антифашистском движении в отдельных областях и городах и участии в нем разных слоев населения; вышло несколько художественных произведений, посвященных военным невзгодам, лагерной жизни, героике ос-

вободительной борьбы. Вся эта литература о прошлом откровенно актуализирована, в ней прочитывается обращение к современности, которая должна извлечь из этих напоминований уроки на будущее.

Книги эти написаны с разных идейных позиций. Так, концепция трагической безысходности роднит с «Историей» Моранте повесть писательницы Анны-Марии Ортезе «Толедский порт» (1975). «Тоledo» — название условное, под него легко подставляется Италия времен фашизма, укравшего у целого поколения уверенность, идеалы. Но и наступление новой эпохи не приносит радости людям. Символическое Тоledo рушится и застывает в своих развалинах: фашизм и война предстают как проявления всеобъемлющего зла, и победа не меняет мироустройства.

Однако большинство книг о войне и Сопротивлении проникнуты другими, жизнеутверждающими, гуманистическими тенденциями. Писатели прочитывают в прошлом и предостережения, и заповеди высокой морали, которая должна лежать в основе социального поведения людей.

Повесть Карло Кастелланета «Ночь и туман» (1977) описывает распад и гибель фашистской системы в последние месяцы существования фашистской «республики Сало» в 1944 г. События увиденны глазами «антигероя» — некоего «правоверного», искренне убежденного фашиста. Наблюдая за вырвавшимися наружу зловными эгоистическими инстинктами в момент смятения перед окончательным разгромом, герой приходит к выводу: «Наша порода будет жить. Пока человек будет состоять все из того же дерьма, я буду нужен победителям». Такого сорта герой действительно оказался живучим, как об этом свидетельствует политическая обстановка в современной Италии, и поэтому воссоздание его фашистской родословной выглядит весьма актуально.

Писатель-коммунист Саверио Тутино, бывший партизан, автор ряда публицистических книг о национально-освободительном движении, напечатал в 1975 г. сборник новелл «Босоногая девчонка. Рассказы о Сопротивлении». «Эти рассказы были написаны сразу же после войны, — указывает Тутино в авторской ремарке. — Все написанное, вероятно, осталось бы неопубликованным, если бы сейчас, спустя тридцать лет, фашизм не ожил бы снова»<sup>19</sup>.

Каждый рассказ Тутино, бывшего комиссара бригады, — это свидетельство очевидца о боевом эпизоде, о трудных буднях отрядов, которым приходится с огромными трудностями и риском доставлять оружие и продовольствие через горные перевалы. Тутино показывает, что и в тяжелейших условиях партизанской лагерной жизни, и под пытками «люди сохранили себя», т. е. сознание долга, чувство чести, умение ощущать радость жизни, несмотря на необходимость вести кровавую борьбу.

В эти же годы переиздан забытый роман Серджо Антонелли «Лагерь № 29», написанный еще в 1949 г. Речь идет о судьбах пленных итальянских солдат, отправленных из Африки в Индию. В английском лагере нет пыток и издевательств, но бездельствие, томительное заключение, обрыв связей с миром и родиной подрывают психику, вызывают взаимную ненависть и чувство безысходности. От нравственного вырождения в лагере человека спасает сила воли и разум, как это было и в нацистских концентрационных лагерях. Примечательно, что книгу о союзниче-

ском лагере нашли полезным издать в Италии к 30-летию освобождения от фашизма и гитлеризма.

Составитель антологии «Итальянское Сопротивление и литературный долг» Дельмо Маэстри (он включил в нее отрывки из лучших произведений Пратолини, Леви, Пинтора, Витторини и многих других литераторов, мемуаристов и публицистов) писал в предисловии: «Тот, кто видел крах старой армии, гитлеровскую оккупацию, фашистские репрессии, формирование Сопротивления во всем многообразии его идеологии и методов борьбы, тот не мог судить и думать только сам по себе в отдельности, тот должен был сделать свой выбор... В этой книге показана позиция деятелей культуры не только в тот момент, но и решение, ставшее затем литературой и мыслью, которые сыграли свою роль в последующем развитии национальной жизни»<sup>20</sup>.

Итальянской литературе о войне и Сопротивлении открыта дорога к тому, чтобы сохранять и углублять эту свою роль в итальянской культуре.

### Примечания

- <sup>1</sup> ARMIR — Armata Italiana in Russia — название итальянского экспедиционного корпуса, действовавшего на территории СССР.
- <sup>2</sup> Gramsci A. La letteratura e la vita nazionale. Torino, 1949, p. 105.
- <sup>3</sup> Более подробную характеристику неореализма как литературного направления см. в кн.: *Потанова З. М.* Неореализм в итальянской литературе. М., 1961.
- <sup>4</sup> *Pintor G.* Il sangue d'Europa. Torino, 1961, p. 86. Джаиме Пинтор героически погиб при выполнении боевого задания.
- <sup>5</sup> *Chiodi P.* Banditi, 2-a ed. Cuneo, 1961, p. 45—46.
- <sup>6</sup> Статьи Малапарте с Восточного фронта вошли в книгу под многозначительным названием «Волга начинается в Европе» (*Il Volga nasce in Europa*, 1943).
- <sup>7</sup> *Malaparte C.* Kaputt. Milano, 1968, p. 57.
- <sup>8</sup> Неаполитанское восстание названо по аналогии с пятидневным восстанием миланцев против австрийского ига в 1848 г., вошедшим в историю под названием «Пять дней Милана».
- <sup>9</sup> Малапарте долго не мог найти контакта с итальянской национальной жизнью. Но на склоне лет он обратился с просьбой принять его в члены Итальянской компартии. Перед смертью Малапарте, несмотря на усиленный нажим клерикалов, отказался от религиозной церемонии причастия.
- <sup>10</sup> Подробнее о романе Витторини «Сицилийские беседы» см. в послесловии
- Ц. Кин к кн.: *Витторини Э.* Люди и недлюди. М., 1969; о воздействии «Сицилийских бесед» на современную литературу см. в кн.: *Потанова З. М.* Итальянский роман сегодня. М., 1977.
- <sup>11</sup> В романе Либеро Биджаретти «Карлоне» (1950) герой-рабочий, всю жизнь метавшийся между апархизмом, синдикализмом, социалистическими течениями, уже пожилым человеком находит свою дорогу в партизанском отряде. Карлоне хладнокровно и стойко сражается с врагами. И он же, несмотря на возраст и усталость, бежит долгие часы ночью по горным тропкам, чтобы успеть спасти от казни молодого парня, ставшего предателем по недомыслию и незрелости. Здесь в душе героя тоже действует высокий закон воинствующей гуманности.
- <sup>12</sup> *Вентури М.* Белый флаг над Кефаллинией. М., 1966, с. 7.
- <sup>13</sup> Там же, с. 8.
- <sup>14</sup> Более подробный анализ романа Билеки см. в кн.: Современный революционный процесс и прогрессивная литература. М., 1976.
- <sup>15</sup> *L'Unità*, 1972, 26 dec.
- <sup>16</sup> «Бесчинство» — наиболее адекватный перевод в данном контексте слова «scandalo», употребленного писательницей.
- <sup>17</sup> *La Rinascita*, 1974, N 32, p. 19.
- <sup>18</sup> *Il mondo operaio*, 1974, N 16, p. 10.
- <sup>19</sup> *Tutino S.* La ragazza scalza. Roma, 1975.
- <sup>20</sup> *La Resistenza italiana e l'impegno letterario*. Milano, 1975, p. IV.

# Победители и побежденные

## Испанский роман о войне

И. А. ТЕРТЕРЯН

**Л**юди моей страны будут жить еще много, много лет, глядя назад, прикованные к этой войне, тщетно пытаясь объяснить ее себе...» — говорит на смертном одре главный герой романа Карлоса Рохаса «Асанья». Жизнь бывшего президента Испанской Республики Мануэля Асаньи окончилась в 1940 г. в изгнании. Слова, вложенные в уста персонажа романа, опубликованного в 1973 г., уже не могут считаться пророчеством — это констатация бесспорного и очевидного факта. Более сорока лет прошло со времени испанской гражданской войны 1936—1939 гг., когда республиканская Испания вынуждена была сражаться с внутренней контрреволюцией, поддержанной фашистской Германией и Италией. Количество книг об этой войне — художественных, документальных, мемуарных — не уменьшается, а значит, не ослабевает стремление испанцев снова и снова обращаться к горькому опыту прошлого, исследовать его причины и следствия. Как будто все концы и начала сошлись для испанцев в этих двух датах, разделенных на бумаге черточкой, на самом деле — беспредельным героизмом, бесконечными страданиями, бесчисленными злодеяниями.

В потоке испанского романа нелегко выделить роман о войне. Огромно количество книг, где война, не будучи непосредственно предметом изображения, определяет характеры и судьбы персонажей. Вот хотя бы хорошо известные и у нас романы Мигеля Делибеса «Пять часов с Марио» (1966) и «Война отцов наших» (1975). В обеих книгах действие происходит через три десятилетия после окончания гражданской войны, никаких военных эпизодов в романах нет, и все же нам ясно, что истоки трагедии двух совершенно разных людей — преподавателя Марио и крестьянина Пасифико Переса — в той войне, из которой оба они вышли побежденными, хотя один сам носил военную форму победителей, а другой был сыном солдата победившей армии. Художественный анализ Делибеса проницателен, выводы непреложны: война не окончилась в 1939 г., она продолжалась внутри семьи, в умах и душах людей. Между Марио и Кармен, между Пасифико и его родными, его окружением идет война бескровная, но ожесточенная. Роман Делибеса «Войны отцов наших» вышел за несколько месяцев до смерти Франко, накануне краха франкистского режима. С тех пор прошло уже почти десятилетие. Стал ли роман о гражданской войне в Испании окончательно «историческим романом»?

Все идеологические изменения в испанском обществе послевоенных лет, расстановку сил, конфликты и духовную атмосферу каждого этапа можно «прочитать» в книгах о гражданской войне. Разумеется, для анализа в рамках данной главы необходимо ограничиться лишь книгами, непосредственно изображающими возникновение и ход гражданской вой-

# MADRID 1936



Джон Хартфильд.  
Мадрид 1936

ны. Мы будем обращаться к романам, в которых образ войны складывается опосредованно (т. е. в воспоминаниях, спорах и т. п.), в случае их особой значимости и репрезентативности.

Повествования о гражданской войне писались в Испании уже в годы самой войны. Хотя в подзаголовке нередко стояло слово «роман», романов в привычном смысле термина тогда почти не было — чаще это серии рассказов, вереницы сцен и зарисовок, перемежающихся страстными агитационными монологами. Писатели воевали, работали в пропагандистском аппарате, книги сочинялись в перерывах между боями, выступлениями по радио и перед войсками, с каждой страницы веяло лихорадочным пафосом смертельного сражения. Таковы «Контратака» Рамона Сендера (1937—1938, на рус. яз. «Испания идет в контратаку». М., 1937) и «Доблесть и страх» (1939) Артуро Бареа. Литераторы-франкисты также описывали будни войны (С. Бенитес де Кастро «Занят шестой километр», 1939), перелагали политические доктрины в лириче-

ские монологи (Р. Гарсиа Серрано «Эухенно, или Провозглашение весны», 1938), уверенные, что именно на их стороне правда.

По окончании войны надолго закрепилось распадение художественного осмысления недавних событий на два практически не соприкасавшихся потока внутри страны и за ее пределами. Лишь в 60-е годы в Испании стали упоминаться произведения писателей-эмигрантов, издававших свои книги в Мехико, Буэнос-Айресе, Париже, Лондоне, Москве. И хотя сейчас об этих книгах в Испании пишут, но далеко не все издают: пока еще испанскими издательствами не переизданы ни трехтомная эпопея А. Бареа «Так выковался бунтарь» (Буэнос-Айрес, 1951), ни много томная серия М. Ауба «Магический лабиринт» (Мехико, 1943—1968), а написанный и изданный в Москве роман Сесара Арконады «Река Тахо» (1938, рус. пер. кн. 1, 1941) даже не учитывается в библиографиях военных романов о гражданской войне<sup>1</sup>.

В первые десятилетия после установления диктатуры в Испании гражданскую войну нельзя было изображать иначе как в виде крестового похода против еретиков и «врагов Испании». «Крестовый поход» и «Анти-Испания» были не просто пропагандистскими штампами, но обязательными к употреблению обозначениями войны и противника в гражданской войне. От всех, кто брался в те годы за перо, требовалась ненависть к «марксистам, социалистам, иностранцам, республиканцам» и преданность новому государству и его вождю. В соответствии с этим во все книги включались описания «ужасов», творившихся в республиканской зоне (названия романов говорят сами за себя: «Мадридские чека» Т. Борраса, «Рабство и свобода. Дневник пленницы» К. Эспины, «Остров в красном море» В. Фернандеса Флореса — в последнем случае имеется в виду убежище, предоставленное автору иностранным посольством), и воспевание морального духа солдат и офицеров франкистской армии. Как правило, «ударными» главами любого сочинения становилось изображение «красного террора» в первые дни и недели после военного мятежа (республиканское правительство не сразу сумело установить контроль над положением в стране и обуздать произвол анархистов и некоторых других политических организаций) и по контрасту — дисциплины и патристического энтузиазма во франкистском стане.

Внутри этих рамок франкистская литература не была однородной, как не был однороден франкистский лагерь даже после жестко проведенной унификации. Выделяются три группы произведений со своими идеологическими акцентами и стилистическими особенностями.

Во-первых, книги писателей старшего поколения, примкнувших к победившему режиму. Разумеется, нельзя причислять к франкизму всех писателей, по тем или иным причинам оказавшихся во франкистской зоне. Их отношения с властью складывались по-разному и отнюдь не всегда столь драматично, как у Мигеля де Унамуно<sup>2</sup>. Среди маститых писателей нередко были проявления конформизма и политического индифферентизма. И лишь очень немногие — Рикардо Леон, Конча Эспина, Венсеслао Фернандес Флорес — перенесли политический конформизм в творческую сферу. Каждый из них прошел свой путь: Рикардо Леон со времен своего первого романа «Кастида льго» (1908) был известен как ультраконсерватор, певец уцелевших дворянских гнезд и благородных рыцарских традиций; Конча Эспина, напротив, в начале 20-х годов не чуждалась филантропического народолюбия и умеренного реформизма, Фернандес Флорес был знаменит как язвительный критик буржуазной морали. Решающим для поведения этих людей, совершенно неготовых к революционным потрясениям, был, во-первых, социальный страх и, во-вторых, оскорбленное религиозное чувство. Они восприняли франкизм лишь как избавление от грозной активности масс и восстановление старых устоев и не интересовались социальной и идеологической программой франкизма. Они представляют так называемую традиционалистскую, весьма многочисленную и в политическом отношении пеструю часть франкистского лагеря.

Характерен для этой группы роман Рикардо Леона «Христос в аду» (1936—1942). Фабулу его составляет духовная эволюция некой аристократки Маргариты, стремящейся к эмансипации и становящейся пылкой

республиканкой и социалисткой. И лишь когда жертва террора падает ее любимый брат Пабло, Маргарита раскаивается. Республиканский Мадрид изображен как царство сатаны, как разгул кощунства и богохульства. Р. Леон обильно цитирует в этой связи «Бесов» Достоевского, а в качестве непосредственного пропагандиста революционной «бесовщины» в Испании называет Илью Эренбурга. Характерная не только для Рикардо Леона, но и для всех так называемых традиционалистов концепция войны выражена в одной фразе этого романа: «История Испании, самая замечательная в мире после Священного Писания, писалась теперь под диктовку тайных обществ и международных комитетов». Добровольцев Интернациональных бригад, пришедших на помощь Испанской республике, пытались представить как врагов испанского народа.

Другая, наиболее активная как в идеологическом, так и в литературном плане группа состояла из писателей-фалангистов, близких к основателю фаланги Хосе Антонио Примо де Ривера. Выделяются здесь книги Рафаэля Гарсиа Серрано не столько благодаря своим литературным качествам, сколько благодаря программной четкости. В 1943 г. Гарсиа Серрано получил Национальную премию за роман «Верная пехота», который вместе с повестью того же автора «Эухенио, или Провозглашение весны» и более поздним романом «Площадь перед замком» (1950) были объявлены воплощением литературы «поколения победителей». Герои Гарсиа Серрано — синерубашечники, боевики из фалангистских «ударных групп». К войне они готовятся задолго до ее взрыва: «Родина превратилась в выгребную яму, и надо ее почистить». Выше всего в жизни они ставят «мужское начало», якобы «особенно присущее испанской расе и воплощенное в конкистадорах и храбрых рыцарях Империи». Хотя они и составляют ударную силу мятежа, но отнюдь не удовлетворены ходом событий, что выдает внутренние противоречия во франкистском лагере. Герои возмущаются, когда им аплодируют «все эти ханжи, эксплуататоры, ростовщики, помещики, правые», и они уверены, что наступит день, когда, совершая национал-синдикалистскую революцию, они повернут ружья против тех, «кто за свои мерзкие деньги хотел сделать нас наемниками». День этот, разумеется, так и не наступил. фаланга как политическая организация растворилась во франкистском «национальном движении». В результате некоторые из видных фалангистов, в том числе писатели Дионисио Ридруэхо, Педро Лаин Энтральго (нынешний президент Испанской академии), Антонио Товар, Луис Ромеро и другие, вскоре после окончания войны обнаружили, что дурманящая риторика Хосе Антонио Примо де Риверы с ее «империей к богу», «раем, который стерегут ангелы с мечами», и т. п. никак не оправдывается реальной политикой Франко, и перешли в оппозицию к франкизму.

Наконец, существовала также и третья группа, которую можно назвать просто «военными писателями». Их книги, пожалуй, в наибольшей степени отвечали вкусам и ожиданиям самого диктатора. В подзаголовке своего романа «Занят шестой километр» (1939) Бенитес де Кастро написал «Ответ Ремарку». Другие франкистские армейские трубадуры также «отвечают» Ремарку, Хемингуэю, Олдингтону. Они бравировать тем.

что не уклоняются от изображения тягот и грязи окопной жизни, но при этом без устали подчеркивают, что все эти тяготы имеют провиденциальное значение. Официозная критика усматривала художественное открытие в провозглашении возвышенного смысла войны: «Истеричность европейского военного романа здесь отброшена и заменена гораздо более благородным состоянием духа: энтузиазмом и верой. Красивая и чистая риторика...»<sup>3</sup>.

В целом можно с уверенностью сказать, что «литература победивших» в первое десятилетие не выдвинула ни одного по-настоящему значительного художественного произведения. Среди литераторов-франкистов были, конечно, люди одаренные, пытавшиеся продолжить национальную традицию. Но они основывались на столь неполном, искаженном грубой тенденциозностью знании действительности, так усердно закрывали глаза на факты реальности, что их замыслы неминуемо терпели крах. Писатель, наделенный наблюдательностью и хотя бы крупицей человеческой и профессиональной честности, рано или поздно осознавал, что не может уже продолжать примитивный обман. Так произошло в разные годы со многими небесталанными людьми, по тем или иным причинам оказавшимися во франкистском лагере. Собственно, почти вся литературная история первых десятилетий режима, до тех пор пока на авансцену не вышло поколение писателей, сформировавшихся уже после окончания войны, состоит из подобных прозрений и покаяний.

Показательна в этом смысле литературная судьба Агустина де Фокса, автора романа «Мадрид от королевского двора до Чека» (1938). Фокса, принадлежавший к аристократической семье, дипломат, остроумец из придворных салонов, начал работать над этой книгой еще до войны, явно под впечатлением знаменитого романа Валье-Инклана «Двор чудес». Войне посвящена лишь третья (правда, большая по объему) часть книги, две первые изображают падение монархии и эволюцию буржуазной республики. В стилевом плане Фокса открыто примыкает к Валье-Инклану: чередование коротких, быстро сменяющихся сцен, явное тяготение к гротеску и шаржу, к отдельным резким штрихам. В вальеинклановском вкусе описано поведение аристократов-эмигрантов, подражающих на французских курортах русским великим князьям, поинклановски выразительна глава, в которой заседание Академии права с яростными республиканскими выступлениями сменяется нелепо-архаичной для предреволюционного Мадрида сценой посвящения в рыцари ордена Сантьяго. Но все дело в том, что, подражая стилю Валье-Инклана, разделяя характерное для Валье-Инклана сочетание иронической издевки с ностальгическим любованием дворянской культурой, Фокса далек от глубокого критицизма Валье-Инклана и тем более от его демократизма. У Фокса нет серьезной исторической концепции, его истолкование причин и следствий падения монархии и дальнейшего развития революционного кризиса до анекдотичности поверхностно. Падение монархии объясняется вырождением аристократии, утратившей рыцарские доблести и неспособной решительно подняться на защиту своего короля. Все республиканские политики в романе — литераторы-неудачники из средних классов, одержимые завистью к аристократам и рвущиеся к личной власти. Революционная интеллигенция — божомный кружок, погрязший в



самом пошлом либертинстве. По улицам шныряют, подстрекая народ, «тайственные белокурые редакторы «Правды» и «Известий»». В третьей части народ окончательно заполняет сцену — тут уж автор находит только гротескные краски, лишь изредка нарушаемые светлым мазком жалости и сострадания. Правда, нередко смысл эпизодов (возможно, основанных на подлинных происшествиях) противоречит авторскому комментарию. Так, герою романа — фалангисту Хосе Феликсу — удается спастись от ареста, завязав разговор с охранявшим его милисиано и поддакивая восторженным рассказам о Москве и советских фильмах. Когда же Хосе Феликс наизусть декламирует стихи Лорки, простодушный милисиано отпускает арестованного, убежденный в его преданности республике. «Это был триумф ума над грубой силой!» — восклицает автор, хотя следовало бы назвать это триумфом цинизма над наивной верой в «благородную интеллигенцию».

По замыслу автора, «Мадрид от королевского дворца до Чека» должен был стать началом серии книг — своего рода саги о гражданской войне. Сохранились мемуарные свидетельства Дионисио Ридруэхо, бывшего шефа пропаганды при Франко, впоследствии ставшего одним из активных антифранкистов, о том, как Фокса работал над второй книгой, которую собирался назвать «Саламанка, ставка главного командования». Фокса служил тогда в аппарате Ридруэхо. По складу ума и дарования он был склонен подмечать все фальшивое, зловещее, идиотичное, что видел вокруг себя в штаб-квартире и войсках Франко<sup>4</sup>. Первые главы нового романа, с которыми автор знакомил Ридруэхо, рисовали франкистский лагерь как скопище лицемеров и недоумков, как уродливый маскарад. Вскоре, впрочем, Фокса прекратил работу над романом, по-видимому, зайдя в тупик, из которого он не нашел выхода.

Минимальная историческая дистанция, которая позволила испанским писателям начать пересмотр официального мифа о гражданской войне, выявилась лишь к середине 1950-х годов. Прежде всего победа антифашистских сил во второй мировой войне нанесла сокрушительный удар фалангистской идеологии в ее откровенно фашистской форме. Крах гитлеровского и муссолиниевского государств скомпрометировал всякие планы восстановления «исторических империй». Практически после второй мировой войны фалангистская литература в идейно «чистом» варианте перестала существовать: старые фалангисты если и выпускали романы о войне (например, «Площадь перед замком» Р. Гарсиа Серрано), то уже снабжали их множеством оговорок, имеющих целью отмежевать фалангу как сугубо испанское порождение от европейского фашизма. Несколько писателей-фалангистов сопровождали Голубую дивизию: все они вскоре перешли в оппозицию, а некоторые (уже упоминавшийся Д. Ридруэхо, Луис Ромеро) впоследствии стали видными фигурами антифранкистской литературы: опыт пребывания на советско-германском фронте действовал на них отвращающе.

Важную роль сыграл и послевоенный общественный опыт писателей. Репрессии, коррупция, разнузданная спекуляция, международная изоляция Испании и другие подобные черты франкистской действительности противоречили представлениям, внушаемым фашистской и националистической «красивой риторикой». Несовпадение реального с обещанным за-

ставляло иначе взглянуть и на истоки этой реальности. Однако всякий пересмотр схем официальной истории был тогда практически невозможен. Ведь в начале 50-х годов Испания еще оставалась «закрытым обществом», куда почти не проникали идеи и даже информация из внешнего мира.

Но вот в 1954 г. появился роман Рикардо Фернандеса де ла Регеры «Ложись!». Автор не берется ни анализировать, ни переоценивать официальный миф. Он описывает будни одного из подразделений франкистской армии, не касаясь ни причин, ни целей, ни общего хода войны. Но роман Фернандеса де ла Регеры — последовательное опровержение франкистского «военного романа», открытое возвращение к якобы преодоленному фалангистским энтузиазмом «ремарковскому» видению войны. Герой романа Аугусто и его однополчане — отнюдь не добровольцы, они были мобилизованы и теперь воюют, не разбираясь, кто прав, кто виноват и из-за чего, собственно, началась эта война. «Сволочи! Уж если посылают на бойню, то пусть хоть сперва покормят!» — вот весь их энтузиазм. Никаких разговоров о кокистадорах, империях и прочих «ценностях расы» они не ведут, говорят только о еде и женщинах. Их «состояние духа» — не вера, а страх, непрерывный, мучительный страх. И все эти военные тяготы лишены всякого провиденциального смысла, всякого оправдания, поскольку в глазах простого солдата франкистской армии война лишена видимой и понятной ему цели.

Если Фернандес де ла Регера опроверг «военный роман», то и миф о благородных идейных фалангистах вскоре также был подвергнут сомнению в одной из самых мрачных и сильных книг испанской послевоенной литературы — романе Хосе Луиса Кастильо Пуче «Мститель» (1955).

В первый день после окончания войны молодой офицер франкистской армии едет в отпуск домой, в маленький городок Экулу. Дома он застаёт настоящий шабаш, праздник мести, вершащейся под звуки бодрых фалангистских гимнов и маршей. Кастильо Пуче был первым писателем, прямо сказавшим о расправах, учиненных победителями сразу же после победы, о допросах «соответствующим образом», об инсценировках судебных процессов, о том, что заключённых провоцируют на сопротивление, чтобы убить на месте. Герой романа встречается с руководителем местной фаланги Диохенесом. Всю войну тот прятался в погребе, зато теперь бесконтрольно распоряжается в городе: «Когда он говорил о мести и о репрессиях, у него зажигались глаза и он даже проводил языком по губам. Это была его крепость, которую никто не мог у него отнять».

Герой романа торопится в родной город тоже ради мести: его старший брат был первым фалангистом в Экуле, и во время войны вся его семья была казнена республиканцами. Теперь в Экуле предвкушают кровавое зрелище, подталкивают приступить к делу как можно скорее. Однако юноша медлит, ищет и расспрашивает очевидцев, навлекая на себя обвинение в бесхарактерности. На самом деле он узнает много нового и ошеломляющего о своем брате, этом мученике и символе фалангистской идеи: узнает о тайных и явных убийствах, совершенных фалангистами еще до войны, об их циничной жестокости. Новый Гамлет отказывается от мести, от торжественного перенесения праха. Он не чувствует себя

вправе участвовать в поклонении брату как невинной жертве, ибо знает, что жертва была палачом и кровь брата — лишь плата за пролитую тем кровь.

Отвергая личную месть, осудив произвол и жестокость, автор и герой не подвергают сомнению необходимость карательных мер, но проводить их должны, по убеждению писателя, беспристрастные, гуманные власти. Никто еще в Испании до Кастильо Пуче не осмеливался показать фа-лангиста таким жестоким, сладострастно облизывающимся при разговорах о пытках и репрессиях. И это было уже немало.

В те же годы был предпринят первый опыт создания художественной панорамы войны. Приступая к трилогии, Хосе Мария Хиронелья так формулировал свою задачу: «Нужно было возразить Хемингуэю, Кестлеру, Бернаносу, Мальро, Бареа, всем фанатикам, чьи версии определили общественное мнение»<sup>5</sup>. Сам он претендовал на то, чтобы дать Испании свою «Войну и мир» (Хиронелья не раз декларировал, что учится у Толстого), национальную эпопею, соединяющую полноту и многолинейность охвата жизни с философичностью.

Авторская работа растянулась на полтора десятилетия, а за это время изменилось устроение писателя, его отношение к прошлому и настоящему франкистского государства. Если в первом томе («Кипарисы верят в бога», 1952) ставится задача морально оправдать франкистский мятеж, то во второй книге («Миллион убитых», 1962) ореол справедливости вокруг франкистской идеи в значительной мере рассеивается. А в третьем томе («И взорвался мир», 1966), посвященном первым послевоенным годам, гражданская война осуждается как антигуманная и не приносящая положительных общественных результатов акция.

Первый том трилогии — «Кипарисы верят в бога» — охватывает период с провозглашения республики до конца лета 1936 г. Действие происходит в Хероне — старинном каталонском городе. Здесь представлены в ряде детально выписанных фигур все партии и политические силы, столкнувшиеся в канун гражданской войны; в спорах и монологах каждый излагает свою позицию, защищает, приводит доводы. Автор старается быть объективным и устанавливает, что вооруженный конфликт был следствием идейного раскола, разделившего нацию на два непримиримых лагеря. Хиронелья не скрывает, что логическая правота в этом споре чаще всего оказывается на стороне социалистов: во всяком случае, учителя-социалисты Давид и Ольга — наиболее привлекательные персонажи романа. Тем не менее Хиронелья выдвигает особое и высшее, на его взгляд, мерило правоты, которое перечеркивает все логические доводы. Это — отношение к религии. Полус добра в романе представлен двумя священниками и истинно христианской семьей Элгасу-Алвеаров. В особенности младшим сыном семинаристом Сесаром; полус зла — анархистами и коммунистами, сознательно преследующими религию. Социалисты могут быть лично благородными и любящими народ людьми, считает писатель, но поскольку они добиваются отделения церкви от государства, они обречены стать бессильным орудием в руках врагов религии. Анархисты изображены детьми голода и невежества, руководствующимися лишь темным желанием мести и полудетским честолюбием, а коммунисты в лице руководителя ячейки ИКП Хероны Вилы показаны

идейными фанатиками, проповедующими основы новой, антихристианской религии: растворение человека в массе, полный отказ от прав личности, абсолютная дисциплина снизу доверху, неразборчивость в средствах достижения власти. Образ Косме Вилы — своего рода параллель образу Сесара: Сесар — новый Христос, Косме Вила — Антихрист. Это моральное чудовище постепенно подчиняет себе всех партнеров по Народному фронту и направляет всю деятельность республиканских властей в сторону полной дезорганизации общественной жизни и разнузданных репрессий. Расстрел Сесара, арестованного в тот момент, когда он спасал святые дары из разрушенной церкви, решает спор в сознании еще колеблющихся героев романа. Так заканчивается первый том трилогии, переведенный вскоре на многие иностранные языки и имевший значительный успех в Испании и за границей.

Во втором томе Хиронелья уже не ограничивается Хероной, паходившей глубоко в тылу республиканской армии, а разбрасывает своих героев по всем уголкам страны, дабы проследить ход войны в общенациональном плане. Работая над вторым томом, писатель познакомился с документами, свидетельствами очевидцев и столкнулся с фактами, которые не считал возможным замолчать. В «Миллионе убитых» топ рассказа постепенно, но верно меняется. И тут, конечно, есть много карикатурного: образы интербригадцев, советских военных и политических деятелей даже отдаленно не похожи на людей, чьи имена сегодня хорошо известны. Но в описании обороны Мадрида Хиронелья отдает должное мужеству и самопожертвованию республиканских солдат. А во-вторых, и это самое существенное, резко меняется отношение автора к франкистам, по мере того как они занимают города и берут власть в свои руки. Те, о ком в первом томе писатель говорил умиленно как о проповедниках христианского братства, устраивают кровавые сатурналии (так, в Бадахосе сотни республиканцев были расстреляны на арене для боя быков). В голосе автора-рассказчика, о каком бы лагере ни шла речь, звучит теперь какая-то злобная ирония. Основным приемом становится сопоставление параллельных ситуаций, но не противоположных по своему значению (как это было с верой Сесара в бога и верой Косме Вилы в дисциплину), а равнозначных, вызывающих одинаковый ужас. Эти сопоставления увенчиваются эпизодом, потребовавшим от автора смелости, немалой даже в 1961 г. Оккупировав Страну басков, франкисты подвергли репрессиям несколько сот священников, участвовавших в борьбе за национальную автономию. В романе изображена, причем не менее патетично, чем смерть Сесара, казнь баскского священника, до одержимости любившего свой народ. Когда его расстреливают, он поднимает правую руку, чтобы благословить палачей, и пули пробивают правую ладонь, как гвозди — ладонь Христа. А в первом томе именно эта деталь — пробитая ладонь у трупов священников и монахов — была ведущим мотивом при обличении преступлений, творившихся в «красной зоне».

Этот эпизод романа вызвал приступ ярости у некоторых франкистских политиков. На одном из сборищ «Традиционалистского сообщества» Блас Пиньяр, ныне известный главарь правозэкстремистской организации «Новая сила», истерически кричал: «Мы по горло сыты тем, что в испанском издательстве и на испанские деньги какой-нибудь писатель может пздать

книгу вроде «Миллиона убитых», где уравнивает убийц, тех, кто выбрасывал распятия из наших церквей, и вас, сражавшихся за великие идеалы Бога и Испании»<sup>6</sup>.

Два тома трилогии Хиронельи демонстрируют, как на протяжении десятилетия начало колебаться сознание той части испанской интеллигенции (можно назвать его правокатолическим или традиционно-католическим), что была дотоле верным союзником режима. Конечно, это еще не означало нового подхода к истории: Хиронелья не оспаривает законность победившего строя и в целом остается его сторонником. Но белоснежные одеяния рыцарей-крестоносцев оказались густо забрызганными кровью и грязью. Не крестовый поход против антихристового воинства, а гражданская война, в которой каждая сторона несет свой груз ответственности,— таков вывод исторического романиста Хосе Марии Хиронельи.

Романы Хиронельи произвели огромное впечатление на испанское общество. Много лет спустя Х. Корралес Эхеа объяснял это незабывшееся впечатление «удивительной необычностью книги Хиронельи на фоне романа того времени; даже в 1961 г. для читателя было неожиданным художественное произведение, целиком посвященное войне и в то же время не являющееся ни победным гимном, ни памфлетом... произведение, в котором драма войны рассматривалась с позиции человека, если не вполне объективного, то все же старающегося быть беспристрастным...»<sup>7</sup>. Это вовсе не значит, что романы Хиронельи встречали только хор похвал, скорее наоборот: так как избранное писателем идеологическое решение было компромиссным, половинчатым, то в итоге как правительственный, так и оппозиционный лагеря были неудовлетворены. С крайне правого фланга раздавались оскорбления и угрозы; критики левой ориентации пытались извлечь теоретические уроки из художественных просчетов Хиронельи, объясняемых ими идейным конформизмом писателя. Так, Хосе Луис Понсе де Леон в статье «Роман о гражданской войне в Испании и «толстовская мораль»» разбирает претензии Хиронельи на ученичество у Толстого и приходит к выводу, что для писателя, воссоздающего гражданскую войну, гораздо естественнее было бы учиться у Шолохова, так как «толстовская модель» соответствует войнам внешним — ее движущая сила не раскол нации, но ее объединение. Понсе де Леон обнаруживает неслучайные — как он полагал — черты сходства в композиции фабулы и расстановке персонажей «Тихого Дона» и «Миллиона убитых», но окончательная оценка, выведенная критиком, — не в пользу испанского прозаика: «Роман Хиронельи не поднимается до художественного уровня «Тихого Дона»... Григорий Мелехов — персонаж гигантского масштаба, сложный в своей деревенской простоте, одаренный могучей яростью и страстями. Игнасио Алвеар — бесцветный молодой человек, колеблющийся и, что хуже всего, скучный»<sup>8</sup>. Критик, бесспорно, прав: характеры персонажей, их духовные поиски и метания — наименее яркое и убедительное в романах Хиронельи. Гораздо лучше удаются ему массовые сцены (каталонское восстание 1934 г., митинги и демонстрации эпохи Народного фронта, некоторые батальные эпизоды) — тут до читателя временами доносится дыхание эпоса.

1960-е — первая половина 70-х годов — время подъема испанского романа, время, когда роман был в центре духовных интересов нации, когда именно в романе обсуждались и решались самые насущные проблемы национальной жизни. Тема гражданской войны, памяти о ней, познания истинного ее смысла, скрытого и скрываемого от народа, занимала едва ли не центральное место среди этих проблем. Причем решалась она не отвлеченно, а, напротив, в сплаве исторического и актуального. Каждая книга о гражданской войне становилась определенной концепцией не только прошлого, но и настоящего Испании.

Немаловажным было и то, что в 60-е годы в связи с так называемой либерализацией франкистского режима, сопровождавшей курс на быструю индустриализацию страны, были ослаблены цензурные запреты, разрешен доступ информации из-за границы. Все это способствовало распространению знаний о прошлом — многие официальные мифы теряли свою непреложность. Реже стали употребляться словосочетания «Крестовый поход», «Анти-Испания» и т. п. Изменилась и трактовка исторических заслуг каудильо: Франко теперь изображался не столько спасителем от «ужасов большевизма», сколько миротворцем, давшим Испании долгожданное гражданское спокойствие. Этой новой пропагандистской доктрине эпохи «европейской интеграции» Испании соответствовало и новое официальное отношение к гражданской войне, именованное франкистскими идеологами «философия Долины Павших». Долина Павших — монументальный памятник жертвам войны, воздвигнутый еще в начале 1950-х годов неподалеку от Эскориала: гигантский крест взметнулся над высеченной в скалах Гвадаррамы часовней; в братскую могилу Долины Павших был перенесен прах из многих захоронений. В прессе постоянно подчеркивалось, что в Долине Павших рядом лежат жертвы войны независимо от того, на чьей стороне они сражались и погибли. Философия Долины Павших — это забвение былой розни, якобы равное уважение к героизму и мученичеству противников.

Кое-какие изменения действительно произошли: были опубликованы некоторые мемуарные и историографические сочинения, в том числе переводные, была создана библиографическая служба, подготовившая несколько выпусков указателя литературы о войне. В предисловии к одному из этих изданий видный публицист А. Гальего Морель продемонстрировал все риторические возможности «философии Долины Павших». «Испанская война была последней романтической войной в Европе... и на той и на другой стороне юноши воевали с „Дон Кихотом“ в руках»<sup>9</sup>. Гальего Морель обнаруживает у обеих лагерей одинаковые «ценности»: героизму обороны Мадрида соответствует героизм осажденных в Толедском Алкасаре, высокому творческому уровню знаменитого журнала «Ора де Эспанья» — интеллектуальная серьезность «Хераркии», журнала молодых фалангистов, и т. п. Признание такого равенства, считает публицист, позволяет, наконец, посмотреть на испанскую войну без фанатизма и ханжества.

На самом деле никакого реального равенства не было, просто пропагандистский аппарат диктатуры выработал более тонкие способы трактовки и оценки войны. Вот один характерный пример — огромный, великолепно изданный фотоальбом «Тысяча образов гражданской войны»

(1967). 1000 интереснейших фотографий, в том числе сделанных в республиканской зоне, предвзяты параллельно напечатанными текстами франкистского государственного гимна и республиканского гимна Риэго, «Интернационала» и фалангистского гимна «Лицом к солнцу». В предисловии, подписанном старейшим франкистским литератором Х. М. Пеманом, напыщенно провозглашается, что «Философия Долины Павших... должна освещать все, что в будущем будет серьезно и ответственно сказано об испанской гражданской войне»<sup>10</sup>. Однако подписи к фотографиям сделаны Пеманом таким образом, что и без прямых выпадов недвусмысленно демонстрируют его отношение к показанному. Тексты к фотоизображению франкистов выдержаны в сентиментально-патетическом тоне, а тексты к фотографиям республиканских митингов, демонстраций, встреч интербригадцев — в тоне холодной отчужденности и нескрываемой иронии. Вообще камуфляж объективности слетал с франкистской прессы всякий раз, когда внутренняя ситуация в Испании обострялась. Журналист К. Х. Села Конде издал любопытную книгу «Угрозы ястребов» (1975), в которой на обширном документальном материале показал, что едва лишь под нажимом оппозиционного движения правительство готово было уступить, пойти на какие-либо смягчения режима, как наиболее ортодоксальная часть франкистской прессы начинала истерически взывать к памяти о гражданской войне, обвиняя даже франкистских министров в предательстве «мучеников-фалангистов». В газетах мелькали заголовки вроде «Война не окончена», «Новая битва на Эбро», «Возьмемся снова за оружие» и т. п.; деление нации на победителей и побежденных закреплялось чуть ли не на вечные времена.

Официальная критика раздула ажиотаж вокруг романов Игнасио Агусти «19 июля» (1966) и «Гражданская война» (1972), представляющих лицемерную ипостась «философии Долины Павших». Две эти пухлые книги завершают пятитомный цикл под общим названием «И зола была деревом» — историю семьи барселонского фабриканта Хоакина Риуса с конца XIX в. до окончания гражданской войны.

В романах Агусти нет кровавых комиссаров, inferнальных советских и коминтерновских агентов, подталкивающих испанцев к братоубийству, неоднократно и прямо говорится, что война была вызвана давним расколом испанского общества. Среди наиболее обаятельных персонажей последнего романа интербригадовец Рональд Хоуэс, англичанин-филолог, пылкий романтик, плачущий от восторга, когда разноязыкий хор интербригады поет «Интернационал», грезящий Байроном и находящий свои Миссолунги в испанском городке... Политики-республиканцы в изображении Агусти — искренние, преданные своим убеждениям люди. Но люди, по мнению Агусти, глубоко и опасно заблуждающиеся. Чтобы доказать незыблемость победы Франко, романист пускается на маленькую хитрость: передоверяет эту задачу тем персонажам, которые должны были бы этой победы страшиться. Режущим — и психологически, и социально-исторически — диссонансом воспринимается та беспредельная преданность франкизму, та готовность к жертвам во имя порядка, которую проявляют плебейские персонажи романа — прислуга Рита Аркер и семейство Льобет — потомственные приказчики Риусов. Объяснение этому дает Рональд Хоуэс: «Часто я себя спрашиваю, пойдем ли

мы когда-нибудь, что не имеем ничего общего с испанцами. Нас разделяет фундаментальное различие — религиозное чувство, которое пронизывает все ваши действия. Я спрашиваю себя, можно ли в вашей стране внедрить принципы социализма, и, подумав, вынужден ответить, что нет, невозможно». Странно, конечно, слышать из уст социалиста-интербригадovца переложение пресловутой теории «испанского духа» — идеологической платформы франкизма.

Обставленное уступками и оговорками утверждение Агусти весьма примитивно: пагубное заблуждение республиканцев состояло в том, что они пренебрегли глубочайшими, по его мнению, свойствами национального характера: католической религиозностью, потребностью в социальной иерархии и в твердом порядке. Все истинные испанцы независимо от социального происхождения были поэтому якобы на стороне франкистов, а с республиканцами остались только оторванные от реальной почвы мечтатели или деклассированное анархистское отребье. «Это не социальная война, — утверждает другой философствующий персонаж, — Франко от его врагов отличает только религия. Франко верит в бога, а они — нет». По-видимому, расстрелянные и депортированные баскские священники, епископ Видаль-и-Баррагон, покинувший Испанию в знак протеста против франкистского режима, также отнесены романистом к категории неверующих. Уровню исторического мышления соответствует и художественная вялость, эклектичность книг Агусти, хотя в прошлом этот романист не был лишен изобразительного дара (что в особенности проявилось в первом романе серии «Марионе Ребуль»).

Но в то же самое время были писатели, увидевшие в новом пропагандистском курсе реальную возможность восстановить историческую справедливость и продемонстрировать факты, очищенные от напластований и искажений. Именно этот период — рубеж 60—70-х годов — особенно насыщен фактографией. Писатели добиваются доступа к архивам, разыскивают и опрашивают участников войны, собирают рассказы и документы. Выходит ряд книг, целиком построенных или в значительной степени базирующихся на документах. Разумеется, факт, документ есть основа исторического исследования, и подобное увлечение документальностью должно было приближать литературу к более глубокому познанию прошлого. Однако необходимо учитывать, что в специфических условиях франкистского режима, даже в пору пресловутой либерализации, публикация документальных свидетельств была возможна только при условии сохранения подчеркнутой беспристрастности, отказа от подлинного анализа, выводов, оценок. Конечно, писатели-документалисты, даже и соблюдавшие эти «правила игры», помогали испанцам приблизиться к исторической правде. Среди книг, выполнявших с большим или меньшим успехом эту важную для перестройки общественного мнения функцию, выделяется документальное повествование Луиса Ромеро «Три дня в июле» (1967). Ромеро изучил множество документов, сам разыскал и опросил более трехсот участников и свидетелей событий 18, 19 и 20 июля 1936 г. В предисловии Ромеро заверяет читателя, что в его книге нет ни одной сцены, не засвидетельствованной кем-либо из очевидцев. В совокупности своей эпизоды книги, обильно иллюстрированные фотографиями, дают картину того, что происходило в эти три дня во всех узло-



вых пунктах страны. Автор уподобляется режиссеру документального фильма: его отношение к событиям проявляется прежде всего в отборе и монтаже материала и только затем — в эмоциональной окраске сопровождающего текста.

В монтаже писатель строго придерживается одного принципа — полного равенства сторон. Для Ромеро и там и тут есть политики и есть люди, верные по-своему понимаемому долгу. С обеих сторон проявлялась чудовищная жестокость, и с обеих сторон проявилось больше мужества и самоотверженности, чем жестокости. Как и в фоторазворотах, в рассказе поставлены рядом портреты тех, кто жизнью заплатил за свои убеждения: президент Каталонского автономного правительства Луис Компанис и основатель фаланги Хосе Антонио Примо де Ривера; генералы Годед и Фанхуль, расстрелянные республиканцами как мятежники, и генералы Нуньес дель Прадо и Батет, оставшиеся верными республике и потому расстрелянные мятежниками; епископ Барселоны Ирурита, убитый анархистами, и севильский анархист по прозвищу Пинеда, трижды выводимый на казнь франкистами. Патетический тон, которым говорится о мучениках и о рядовых солдатах начинающейся войны, контрастирует с холодноватым, остранным тоном, каким описаны вожди, — будь то президент и министры республики или генералы Франко, Мола, Санхурхо.

Книга Ромеро построена так, что в ней нет места анализу причин случившегося в те три июльских дня. В хроникальных эпизодах запечатлены лишь непосредственные реакции людей, лишь мгновенно совершаемый каждым выбор. На первый план выдвинута морально-психологическая проблематика войны и отнесены политический, социальный, военный, международный ее аспекты. Луис Ромеро противопоставляет убежденность, веру — политиканству; мужество, презрение к смерти — трусости, предательству ради самосохранения.

Оппозиционная критика в целом (внутри и за рубежом страны) положительно оценила книгу Ромеро, хотя и указала на ее слабость — отсутствие анализа причин и хода событий. Впрочем, было ясно, что в условиях цензуры далеко не все выводы из такого анализа могли бы быть обнаружены, ведь при всех громогласных декларациях уважения к поверженному противнику ни единого слова сомнения в законности и благодетельности победившего строя в печать не пропускалось. Понятно, что имел в виду критик Понсе де Леон, когда выносил суждение по поводу книг, подобных «Трем дням в июле»: «Объективность не состоит в простом уравнивании пороков и доблестей, в приписывании каждой стороне примерно равного количества благородных и отвратительных черт... Скорее всего, объективность в художественной трактовке темы гражданской войны пока недостижима, но, разумеется, мы должны восхищаться любой попыткой приблизиться к объективности»<sup>11</sup>.

Пожалуй, самый значительный шаг навстречу подлинной объективности был сделан в книгах, впервые показавших войну изнутри республиканского лагеря. Изнутри — значит не глазами явных или таящихся франкистов, оказавшихся в республиканской зоне (как Хосе Феликс в романе Фокса или Игнасио Алвеар у Хиронельи), но глазами настоящих, убежденных республиканцев, переживающих трагедию республики. По-

явление таких книг стало возможным в силу полного исключения из текста всего, что могло бы быть принято за осуждение франкизма, за сомнение в закономерности исхода войны. Авторы романов вовсе не касаются вопроса о правоте или неправоте мятежников и сосредоточиваются на внутренних причинах поражения республиканцев. Анхель Мария де Лера в романе «Последние знамена» (1967) рисует обстановку последних дней республики в Мадриде и заставляет своего героя социалиста Федерико Оливареса метаться между фронтовыми товарищами — коммунистами, призывающими к сопротивлению до последнего патрона, и хунтой, сколоченной видным республиканским офицером, полковником Касадо, затеявшим сепаратные переговоры с врагом. Сдав Мадрид, хунта лишила республиканцев даже горького права побежденных — сражаться до конца. Мираж «почетного мира», который поддерживали предатели, заставил некоторых защитников Мадрида повернуть оружие против товарищей по борьбе — коммунистов, препятствовавших капитуляции. Две тысячи человек погибли в уличных боях между сторонниками и противниками хунты. Это была заранее задуманная провокация (что, по существу, признал впоследствии Касадо в своих воспоминаниях), которая, разумеется, не дала ожидаемых результатов: Франко сдержал лишь одно обещание — выпустил за границу самого Касадо (даже его сообщник, старый социалист Бестейро погиб в тюрьме). Что же до офицеров и солдат, поверивших лживым призывам хунты, то им пришлось вместе с товарищами, которых они предали, идти в тюрьмы и лагеря, становиться к стенке.

Федерико Оливарес принимает сторону хунты из-за усталости, утраты надежды. С ним спорят его друзья, анархист Кубас и коммунист Касанова, отказывающиеся следовать предательскому плану. Но ни один из них не хочет участвовать в страшном братоубийстве. Касанова пускает себе пулю в висок, когда хунта поворачивает республиканские танки против коммунистов. Лера не осуждает прямо действия хунты — картины страданий мирных жителей Мадрида, смертельно уставших от голода, холода, страха, очередей, как будто даже придают смысл аргументам сторонников капитуляции. Но есть в романе и другой событийный пласт, сопоставление которого с основным действием служит своего рода художественным вердиктом поступкам и доводам спорящих сторон.

Федерико вспоминает осенние дни 1936 г., когда враг угрожал Мадриду и даже правительство вынуждено было переехать в Валенсию, но жители города сумели тогда дать врагу достойный отпор. В памяти Федерико эти дни окрашены энтузиазмом, надеждой, романтикой массового действия, которой тогда дышали страницы каждого газетного сообщения, каждого журналистского очерка и репортажа. Это владевшее участниками обороны Мадрида чувство, что «каплю льешься с массами», эта патетическая мелодия гражданской войны в послевоенной испанской литературе была заглушена и забыта. Если и рисовались волнующие сцены народной солидарности (например, в «Миллионе убитых» Хиронельи), то тут же показывалась как бы обратная сторона народного подъема: отсутствие законности, произвол, подчеркивалось, что этот простодушный народный энтузиазм эксплуатировали коварные вожди. В романе Леры впервые в испанской послевоенной литературе был передан прямо

и без оговорок пафос испанского сопротивления фашизму. Поэтому книга вызвала глубокое волнение у республиканцев, тогда еще оставшихся в эмиграции. Одобрительной рецензией откликнулся на нее один из старейших испанских писателей-коммунистов Хесус Искаррай.

Через несколько лет Лера продолжил историю Федерико Оливареса. Новая книга «Мы, проигравшие» (1974) ведет читателя в переполненные камеры франкистской тюрьмы, где голодных, измученных заключенных заставляют присутствовать на многочасовых мессах, хором разучивать фалангистские лозунги и приветствия, декламировать «гимны в честь церкви, победившей своих вековых врагов: атеизм, масонство, либерализм, марксизм и анархизм, эти пять страшнейших и безумных соблазнов, выдуманных безбожниками, завидующими величию Испании...». Сцены допросов, издевательств, угроз потребовали от Леры писательской смелости и задержали выход книги на несколько лет. Конечно, жизненный материал диктует определенную тональность всего произведения: «Мы, проигравшие» лишены открытого, героического трагизма «Последних знамен». На жизнь как бы наброшено покрывало горького разочарования, бесконечной усталости, даже цинизма. Наверное, такие настроения владели многими побежденными бойцами в те первые годы после поражения. Роман написан по личным воспоминаниям: Анхель Мария де Лера провел восемь лет в заключении как республиканский комиссар. Возвращаясь теперь мысленно к прошлому, он высвечивает одно кажущееся ему чрезвычайно важным обстоятельство. И это, как и в «Последних знаменах», — трагическая разобщенность, разобщенность даже в поражении, в несчастье: заключенные в камере делятся на недоверчиво, а то и враждебно относящиеся друг к другу партийные группировки. Причину поражения Лера видит в конечном счете в отсутствии единства.

Такова же ведущая идея романа Карлоса Рохаса «Асанья» (1973), ставшего литературной сенсацией начала 70-х годов в Испании и сразу выдвинувшего автора, дотоле сравнительно мало известного романиста, в первый ряд испанских прозаиков. Карлос Рохас в течение нескольких лет преподавал в европейских и американских университетах, хорошо узнал современную философию и литературу. Первые его книги свидетельствовали об увлечении экзистенциалистской философией, в статьях 70-х годов ощущались также элементы левацкого нигилизма. Как публицист он занимал решительно антифранкистскую позицию («Диалоги для другой Испании», 1966, и др.).

В романе «Асанья» история смело показывается и дерзко модернизируется. Своего героя, чье имя вошло во все учебники истории, Президента Испанской Республики, писатель заставляет говорить то цитатами из подлинных речей и воспоминаний Мануэля Асаньи, то длинными тирадами, как будто заимствованными из сартровских трактатов, то выкладками современных социологов — критиков «индустриального общества». В результате роман неудержимо расслаивается. Внутренний монолог умирающего Асаньи — план исторический. Беседы Асаньи с епископом Андорры (в действительности президент Асанья умер в 1940 г. во Франции; в романе он умирает в Андорре, как бы меж двух миров, вне социального пространства, что создает особую ситуацию) — план общеполитический, можно сказать, философско-онтологический. Размышления

Асаньи за чтением двух книг, взятых им с собой в изгнание,— «Каппа» Байрона и «Восстания масс» Ортеги-и-Гассета — план философско-социологический.

Наиболее интересен, конечно, исторический план повествования. В двух других автор не выходит за пределы трюизмов, в первом случае экзистенциалистских («Мир — это сон дьявола или ад какой-то другой планеты...» — говорит епископ), во втором случае — маркузианских. В воспоминаниях Асаньи о годах президентства на основе документов и мемуаров реставрируются политические дискуссии, сомнения и колебания самого героя. Рохас при этом отбирает факты, соответствующие концепции, сформулированной в признании Асаньи: «Страшная внутренняя свара раздирала нашу зону эти два года. Каталонская Женералитат против правительства и правительство против Женералитат, анархисты против коммунистов, а коммунисты против анархистов и троцкистов, профессиональные военные против комиссаров в армии, и наоборот. А наверху, как мрачная аллегория стольких разногласий, моя непрерывная тяжба с Негрином...».

Испанская Республика погибла не только из-за разногласий, хотя, конечно, эти непрерывные раздоры ослабляли республиканский лагерь. Очевидно, такая трактовка истории служила предостережением будущему: ведь и накануне смерти Франко антифранкистские силы не были объединены в общем фронте. Тему недостигнутого единства, трагических последствий розни и соперничества диктовали историческому повествованию насущные требования современности. Однако не злободневность была главным достоинством «Последних знамен» и «Асаньи», не поучительность с точки зрения нынешних задач. Главным было восстановление попорченной справедливости, возвращение испанским антифашистам права на понимание и сочувствие их потомков. А это было непросто. Даже год спустя после выхода в свет «Асаньи» Рохаса, получившего крупные литературные премии, некий публицист из «Новой силы» вопил, узнав о намерении (только намерении!) вывесить в мадридском клубе «Атеней» портрет Асаньи: «Я уверен, что едва лишь этот портрет появится на стенах «Атенея», миллион наших героических жертв содрогнется в могилах и выкрикнет нам в лицо одно лишь слово проклятия: „Предатели!“»

Участники войны — вожди и рядовые республиканцы — показаны в романах Леры и Рохаса не как злодеи и не как жертвы, а как герои, жизнью и свободой расплачивающиеся за трагическую вину — отсутствие единства. Но они протагонисты трагедии — высшая почеть, какую может оказать искусство.

\* \* \*

«Мы, проигравшие», «Побежденные» (так назывался в русском переводе роман Антонио Ферреса о тяжелой участи уцелевших республиканцев и их близких в первые послевоенные годы) — смысл этих слов, многократно повторявшихся в 60–70-е годы в испанской литературе, заметно менялся на протяжении десятилетия. Одно за другим стали выходить произведения, герои которых также назывались побежденными, но при этом

вовсе не были солдатами разбитой армии, не были даже республиканцами либо не осознавали себя таковыми. Мы, побежденные,— дети, женщины, старики, мирные жители, обыватели, если хотите, на которых война обрушилась, как неожиданное бедствие. Герои книги Кончи Алос «Красный конь» (1966) — беженцы из прифронтовой зоны, перенесшие голод, бомбардировки, смерть детей, боящиеся и «красных» и «фашистов». Герои романа Луиса Кастресаны «Другое дерево Герники» (1968) — баскские дети, вывезенные за границу, которым даже заботы и сочувствие не могут заменить родины и родителей. В повести Эктора Васкеса Аспири «Наваха» (1965) единственной жертвой и единственным героем войны представлен комендант-инвалид, республиканец, спасающий семью фалангиста. В романе Ф. Канделя «История одного прихода» (1970), чрезвычайно перегруженном всевозможными документами или стилизациями под документ, жертвой гражданской войны, становится группа священников из рабочего предместья Барселоны, пытавшихся еще в начале 30-х годов осуществлять принципы «церкви для бедных» (которые сейчас связываются с именем папы Иоанна XXIII). Трагический парадокс состоит в том, что в результате преследований гибнут люди, искренне любящие народ, много делающие для рабочих семей, к тому же каталонские патриоты, пропагандировавшие язык и культуру своей родины. Франсиско Кандель, писатель, известный своими антифранкистскими настроениями, показывает, что священники церкви Богоматери Кастельской отнюдь не были враждебны республике и не поддерживали мятежников. Даже скрываясь от анархистов, мосен Хавьер осуждает передачи франкистского радио, призывающие к разжиганию братоубийственной ненависти. После победы диктатуры в приходе появляются совсем иные священники, вскидывающие руку в фалангистском приветствии и обрушивающие на головы бедняков-прихожан угрозы и проклятья. Заключительной фразой романа: «Тогда похоронили святых. Но оказалось, что святые сгнили» — подчеркивается, что дело отнюдь не в вере и не в безверии. Погибшие были не святыми, а обычными людьми, их деятельность была социальной, ее цели — гуманными, и преследование их было неоправданной жестокостью и неразумной политикой.

Можно понять желание романистов осудить самый феномен гражданской войны, указав на сопровождавшие ее эксцессы жестокости, трагические ошибки. Но нередко авторы не ограничиваются состраданием невинным жертвам, а претендуют на то, чтобы вывести своего рода формулу исторического опыта. И слову «побежденные» придается уже не конкретно-исторический, а обобщенно-этический смысл.

Позиция «на стороне жертвы», на стороне маленького человека, проклинаящего всех, кто наслал на него ужасы войны, отказывающегося даже винить, кто был прав, кто виноват, выражена в романе Камило Хосе Селы «Канун, празднование и послепраздничная неделя дня святого Камило в 1936 году в Мадриде» (1969) с присущей этому писателю словесной энергией и гротескной выразительностью. День святого Камило — 18 июля, т. е. день начала фашистского мятежа. Герой романа, которому приданы некоторые биографические черты самого Камило Хосе Селы, озабочен лишь тем, чтобы укрыться от происходящего, залезть в укромную нору, пусть то будет комната проститутки в публичном доме,

куда не дотянется рука истории, «этой великой лжи». Один из персонажей романа, этакий домашний мудрец, поучает: «Не растрать свои юные годы на службе кому бы то ни было, я тебя уверяю, что твое самопожертвование окажется бесплодным и, хуже того, бессмысленным, нет, сынок, нет, твои возлюбленные ждут тебя в постели, открыто заявив, что свинская жизнь лучше свинской смерти...».

В том же 1969 г. вышел в переводе на испанский язык роман Жоана Салеса «Неверная слава», за год до этого в рукописи удостоенный премии Рамона Льюля как лучший каталонский роман десятилетия. Автор, бывший майор республиканской армии, вернулся на родину лишь в 1948 г., после долгой эмигрантской одиссеи. Все четверо героев романа — каталонцы, выросшие в рабочей Барселоне и сражавшиеся на стороне республики. Все они отреклись от дела, за которое воевали. Нет, они не стали предателями, они приняли на свои плечи груз расплаты (один из них эмигрировал, другой погиб от франкистской пули, третий провел несколько лет в концлагере), они ненавидят установившийся режим. Но они пережили тяжкое, иссушающее душу разочарование: идеальная республика, за которую сражались бойцы на фронте, не имела почти ничего общего с республикой, которая на самом деле существовала в тылу. В Каталонии, как известно, хозяйничали анархисты, и массовые расстрелы, разгром церквей, разрушение памятников культуры вселяют в героев «Неверной славы» исторический пессимизм, заставляют их с болью и ужасом отвернуться от любой политической идеи, требующей вооруженного действия.

Двое уцелевших героев романа — Круэллс и Триппи — создают для себя особую религию, религию побежденных. Смирненное и жертвенное страдание — вот их исповедание веры. Есть категория победителей и



**Хавьер Буэно.  
Милисиано**

категория побежденных, такими они остаются при всех поворотах истории, считает писатель. Честолюбцы, фанатики, циники легко находят себе применение при любом режиме, и оттого любое идейное движение вырождается в новую бойню. Не станут ли сегодняшние мученики завтрашними палачами? — размышляет Триппи. И героям «неверной славы» даруется лишь «горькое утешение быть побежденными, не иметь ничего общего с победителями этого мира, и в особенности с самой худшей породой людей, с теми, кто лижет победителям сапоги. Единственное утешение — быть побежденными среди других побежденных».

«Лучше свинская жизнь, чем свинская смерть», — говорит персонаж Селы. «Лучше любая смерть, чем свинская жизнь», — утверждают герои Жоана Салеса своими поступками, своей гибелью, своим жизненным выбором. Полемика непредумышленная, но оттого не менее яростная. При диаметральной противоположности нравственных позиций оба автора равно далеки от историзма, хотя, возможно, точны в передаче психологических состояний, в воссоздании атмосферы тех лет. Но исторический опыт для них — лишь повод, чтобы развить моральные принципы, якобы действительные для всех эпох человеческого существования. Однако большинство испанцев сорок лет назад не руководствовались ни предельно эгоистической моралью героя Селы, ни культом самоотречения и жертвенности, исповедуемым персонажами Салеса. Реальные люди 30-х годов иными мерками мерили жизнь и смерть, победу и поражение. Их вера, их иллюзии и разочарования требуют исторического анализа. Но вот как раз анализа испанскому роману о гражданской войне на рубеже 60—70-х годов стало катастрофически не хватать.

Именно в это время в испанской литературе зародилась тема, которую известный критик Хосе Мария Кастельер удачно окрестил «тотальной национальной самокритикой» и которая стала затем ведущей в сегодняшней испанской литературе. Если присмотреться к генезису этой темы, можно заметить, что она являет собой отрицание франкистского мифа, но отрицание путем травести этого мифа, как бы выворачивания его наизнанку. С официальной идеологией борются ее же оружием, одной вневременной умоглядительной схеме противопоставляют другую. Если франкистская идеология на смену мифу о «крестовом походе» выдвинула «философию Долины Павших», морально амнистирующую рядовых республиканцев, носителей тех же истинно испанских добродетелей, что и франкистские крестоносцы, но якобы втянутых безответственными вождями и международными интриганами в гибельную авантюру, то антифранкистская литература тут же противопоставила этой доктрине другую, сконструированную тем же способом, — доктрину тотальной национальной вины.

«Наша национальная жизнь сводится к крови и абсурду, как будто мы живем в бесконечном кошмаре», — говорит Асанья у Рохаса. «Мы, испанцы, должны караулить испанца, которого носим внутри, чтобы он не зарезал нас, пока мы спим... Испанец — это маниакальный поджигатель, который хочет испепелить все следы своего прошлого, все события своего настоящего и все надежды своего будущего...» — вторит ему персонаж Селы.

Эта мысль стала лейтмотивом творчества одного из оригинальных испанских писателей «нового призыва» — Хуана Бенета. Собственно гражданской войне посвящен лишь первый роман Бенета «Вернешься в Край» (1967). Во всех последующих произведениях — «Размышление» (1969), «Зимнее путешествие» (1972), «Другой дом Масона» (1974) и др. — война возникает отголосками, воспоминаниями, предысторией. Жизнь героев распадается на две несводимые воедино части — война и послевоенное время. После войны — всегда расплата, мучительная агония. Послевоенный мир у Бенета населен существами, которые можно назвать обломками человечества, а время здесь осуществляет лишь разрушительную работу: выветривает, вымывает крупницы человечности, оставляя гротескно искаженные виной и страхом неподвижные маски. Но в чем, собственно, вина персонажей? Их конкретная личная вина всегда неясна, туманна, излагается сбивчиво и противоречиво. Так, в романе «Другой дом Масона» призраки, являющиеся терзать одинокого Кристино Масона, живущего со старой служанкой в полуразвалившемся доме, упрекают его в предательстве. В последние дни войны в доме Масона был обнаружен франкистами и убит раненый республиканец. Действительно ли предал его хозяин дома, реальна или преувеличена страдающей совестью его вина — в романе нет ответа на этот вопрос. Виновны все, кто выжил, виновны перед погибшими, виновны перед национальной историей — такова логика романиста. Иными словами, самой великой виной испанцев была гражданская война.

Под этим углом зрения показана война в первом и лучшем романе Бенета — «Вернешься в Край». Край — вымышленная область, рельефом и местоположением напоминающая родные места Бенета — провинцию Леон. События гражданской войны излагаются в романе дважды: в первой части — отчужденно-бесстрастным тоном историка-хрониста; во второй части — в сбивчивых признаниях встретившихся через двадцать лет после войны Доктора и Женщины, жителей Края, теперь, как и все персонажи Бенета, обреченно ждущих конца своей нелепо затянувшейся, пустой, бесплодной жизни.

Детально описаны обстановка в городе после прихода к власти правительства Народного фронта, начало мятежа, создание Комитета защиты, военные действия, идущие с переменным успехом, наступление мятежников, разгром республиканцев. Бенет выработал свой особый стиль, убивающий самую возможность сопереживания и эмоциональной заинтересованности читателя в происходящем: длинные, сложно построенные фразы, со многими добавлениями и уточнениями, свойственными официально-канцелярским бумагам, насыщенность естественнонаучной терминологией, откровенная натуралистичность некоторых описаний. С равно отрешенной и холодной точностью повествуется о всех событиях войны на той и на другой стороне. Лишь иногда в монологах Женщины и Доктора пробиваются страстные личные ноты отчаяния и тоски.

Из диалога героев становится ясно, что причину трагедии, какой была для них, да и для всех жителей Края, война, они видят не в политике и не в ошибках той или другой стороны, но в том, что вообще, изначально в действиях обеих сторон не было разумного, идейного обоснования. «Я уверен, что, прежде чем разум, выбирали страсть и страх.



Первое, что вспыхнуло, была злоба», — говорит Доктор. Война, в их представлении, не питалась никакими идеальными, конструктивными стремлениями и целями — это было сведение счетов, насыщение вековой ненависти, разрядка копившейся ярости. Оттого она и не могла привести к какому-нибудь иному результату, кроме взаимного уничтожения, истребления самих возможностей развития. «Я уверен, что когда общество достигает такой степени дезориентации, что в нем даже уничтожается инстинкт самосохранения, то оно стихийно выделяет из себя примерно равные антагонистические силы, которые, сталкиваясь, разрушают самые источники энергии...» Поэтому после войны в бенетовском Крае нет победителей или побежденных, все побеждены, «подобно тем несчастным существам, что родились накануне катаклизма и, неспособные адаптироваться к новым условиям, не имеют другого будущего, кроме медленного и немощного умирания».

\* \* \*

После 1975 г. с переходом Испании к новому политическому режиму испанская литература также оказалась в иных, более благоприятных условиях. Отпали цензурные ограничения, были опубликованы остававшиеся дотоле недоступными документы. Однако обращает на себя внимание тот очевидный факт, что произведений аналитического плана в литературе не прибавилось. В значительной мере это связано с расширением возможностей историографии и публицистики; ведь франкистская цензура в большей степени ограничивала политологию и журналистику, в несколько меньшей степени — художественную литературу. Поэтому роман принимал на себя множество задач: познавательную, разоблачительную, пропагандистскую, полемическую и т. п. Теперь от романа ждут уже не информации, но художественной концепции, суда и приговора.

Как эта новая ситуация отразилась на теме испанской войны в литературе? Трудно пока еще говорить о каких-либо совершенно новых явлениях, но уже заметно преобладание некоторых тенденций, наметившихся на рубеже 60—70-х годов. Сравнительно редко романисты обращаются к годам гражданской войны как к самостоятельной и выделенной из исторического потока эпохе; обычно война — лишь часть или эпизод повествования, начинающегося задолго до нее и длящегося до наших дней. Разные временные планы — прошлое и настоящее, годы войны и современность — сталкивались уже во многих романах 60-х годов («Вернешься в Край» Х. Бенета, «Особые приметы» Х. Гойтисоло). Если у Хиронельи и у Леры послевоенные годы — своего рода традиционный эпилог драматического повествования, медленный, растянувшийся на долгие годы «хэппи энд», история выздоровления от казавшейся смертельной болезни, то у Бенета, Гойтисоло и у некоторых других писателей, напротив, все эпохи испанской истории связаны воедино: прошлое длится в настоящем, делая весьма проблематичной (у Гойтисоло) либо вовсе невозможной (у Бенета) надежду на будущее. Этот тип повествования преобладает в последние годы, при том что временной охват значительно расширился. Карлос Рохас, например, включает гражданскую войну в цепь событий, тянущуюся из глубин испанского прошлого: в романе

«Долина Павших» (1978) — от начала XIX в., в романе «Сон о Сараево» (1982) — от габсбургской империи XVI в. Подчеркивается, что гражданская война — частный эпизод, понять который можно лишь в свете общих закономерностей развития испанского общества, корни войны уходят в далекое прошлое нации, последствия войны сохраняются до наших дней. При подобном подходе к материалу тускнеет либо вовсе исчезает из поля зрения писателей конкретная внутриполитическая и международная обстановка 1930-х годов. На первый план выдвигаются социально-психологические факторы длительного действия. Национальная психология, особенности национального характера — вот что, по мнению большинства романистов, пишущих сегодня о гражданской войне, дает ключ к пониманию этого события, равно как и других социальных конфликтов в прошлом Испании.

Война 1936—1939 гг. в изображении К. Рохаса, Х. Бенета, Х. Гойтисоло — продолжение, очередное действие многоактной исторической драмы. Это реализация некой метафизической, имманентной сущности испанского характера. «Упорная, непоколебимая Испания, родина Каина и Авеля!» — восклицает Хуан Гойтисоло. О «каинизме» испанцев писали еще Унамуно и Антонио Мачадо, сейчас об этой якобы неистребимой ненависти друг к другу, болезненном индивидуализме, неспособности к общежитию, основанному на взаимном уважении, пишут многие. Карлос Рохас посвятил теме «каинизма» целый трактат «Диалоги для другой Испании» (1966), в котором собрал разнообразные свидетельства идеологической и моральной нетерпимости испанцев.

Другая черта национального характера, повинная, согласно этой концепции, в периодических вспышках братоубийственных войн, — иррациональная жестокость, «танатолубие». «Испания — единственная страна, где смерть стала национальным зрелищем...» — эти слова Федерико Гарсиа Лорки часто цитируются сегодня.

Сцены кровавой охоты, корриды и энсьерро (так называется прогон быков накануне корриды через город, когда все желающие могут испытать себя как тореро-любители), публичных аутодафе, насилия и расстрелов перемежаются и смешиваются в потоке сознания героя романов Хуана Гойтисоло «Особые приметы», «Тяжба графа дона Хулиана» (1970), «Хуан Безземельный» (1975).

Роман Карлоса Рохаса «Долина Павших» построен весьма изощренно. Уже само заглавие выдает полемический прицел: если лицемерная официальная «философия Долины Павших» предусматривала тотальную индульгенцию рядовым участникам гражданской войны, то в романе Рохаса им выносится тотальный обвинительный приговор. Герой повествования писатель Сандро Васари, подобно Альваро-Хулиану у Гойтисоло, ведет своего рода досье, собирая случаи жестокости, бессмысленных расправ, зарегистрированные во время войны и на той и на другой стороне. Сандро Васари работает над романизированной биографией Гойи, поэтому размышления о прошлом и будущем Испании связываются в его сознании с образами картин и офортов Гойи — образами «Капричос», «Не лепиц», «Черных картин из Дома Глухого», «Тавромахии». Так возникает в романе ахронное, внеисторичное представление об Испании как арене для боя быков, где человеку предназначена участь убийцы либо жертвы.

Исторический процесс здесь лишен смысла, социальные противоречия теряют продуктивный характер — это всего лишь «дурная бесконечность» смены ролей.

О том же говорят гротескные персонажи более позднего романа Роха-са «Сон о Сараево» (1982): «Достаточно вообразить для Испании какое-нибудь абсурдное, жестокое и бессмысленное будущее, что-нибудь, как всегда, на полпути между цирком и бойней, чтобы это точно и пунктуально сбылось в свое время». Персонажи романа собираются в Пиренеях, в горном санатории «Сон Разума». Этот заимствованный у Гойи образ также приобретает расширительный смысл. Сон Разума — вся испанская история, фантасмагорическая оргия кровавых чудовищ. «Испания — не страпа. Она никогда не существовала как страна. Это одна из „Нелепиц“ Гойи, восставшая в ночи времен».

К. Рохас, Х. Гойтисоло, Х. Бенет для воплощения своей концепции испанской истории, а вернее сказать, своего мифа национальной истории, используют параболический сюжет, скрещивая план реального и план воображаемого, оперируя культурологической символикой. Они опираются на могучую в испанском искусстве традицию символического гротеска, то и дело ссылаясь на Веласкеса, Кеведо, Гойю, Унамуну, Валье-Инклана, Луиса Бунюэля. Однако сходная концепция может под держиваться и средствами социально-психологического повествования.

Замысел объемистого романа Кристобаля Сарагосы «Поколения» (1979), вышедшего уже вторым изданием, состоял в том, чтобы на примере одной семьи из средних классов проследить политическую и моральную эволюцию испанского общества за последние пятьдесят лет и тем самым подвести читателя к пониманию и оценке сегодняшних изменений в общественной структуре. Такому замыслу соответствует композиция романа: два временных плана — один охватывает эпоху с 1931 г. (падение монархии и провозглашение республики) до конца гражданской войны (март 1939 г.), другой — включает всего несколько месяцев 1978 г. Параллелизм в конфликтах и противостояниях персонажей выявляет и неизменное в структуре испанского общества, и вместе с тем некоторые перемены в устроении испанцев.

В историческом плане мы видим, как под напором событий 30-х годов размывается единство семьи Акоста, как теряется авторитет родителей, дети охульно начинают искать свой путь. Все они — три брата и сестра — мечутся, как неприкаянные, безнадежно ищут духовную опору взамен утраченной ими веры в отцовский авторитет. Старший сын Хуан, запутавшийся, разочаровавшийся в фалангизме, которому отдал несколько лет жизни, умирает от франкистской пули на ничейной полосе, меж двух воюющих армий. Средний сын Карлос становится ярым франкистом, а потом, в мирное время, — удачливым дельцом, одним из тех, кто был оплотом франкистской диктатуры. Любимец автора — младший Акости, Алехандро, мечтательный мальчишка, в котором вызревает литературное призвание, свои симпатии всецело отдает республиканцам.

В современном повествовательном плане главными действующими лицами становятся Карлос и Алехандро, представляющие два основных идеологических лагеря в сегодняшней Испании. Карлос — активист полувоенных фашистских организаций — принимает участие в подготовке

военного переворота. Его разглагольствования о неколебимых устоях испанского общества, вечных ценностях, испанской идее и т. п. вызывают у окружающих, в том числе и у его детей, смешанное чувство страха, отвращения и презрения. Недаром жена спрашивает его с сарказмом: «Неужели ты веришь, что выиграл какую-то войну?» «Победитель» Карлос свою войну, безусловно, проиграл: его дети совершенно лишены «истинно испанского духа», они прагматичны до цинизма и пытаются каждый на свой лад поуютнее устроиться в нынешней, постфранкистской действительности.

Но и Алехандро, по сути, дважды проигрывает «свою войну». Он вроде бы оставался верен республиканским убеждениям, ненавидел диктатуру, а теперь приветствует социальные преобразования. Но ему не хватает продуманности и выпошенности убеждений; долгие годы молчания и приспособленчества делают теперь его суетливым и поверхностным, лишают доверия детей и близких. Любимая дочь Алехандро Марта пытается заменить отцовский авторитет авторитетом вождя неофашистской партии Бласа Пиньяра. Испания, по мысли Сарагосы, после страшного взаимного истребления стала духовной пустыней.

Вывод автора сходен с выводом Х. Бенета или К. Рохаса: «Единственное, что остается в Испании,— это страх и ненависть. И этого мы не сбросим с плеч еще долгие годы. Кто бы ни выиграл, страх и ненависть не кончатся. Особенно ненависть».

Но все-таки Кристоаль Сарагоса не находится во власти абсолютно безотрадного и безнадежного пессимизма, как Бенет или Гойтисоло. В повествовании мелькает проблеск надежды: Алехандро сталкивается с забытыми и, по сути, вовсе неизвестными ему, но родными людьми — женой его погибшего брата Хуана Долорес и их сыном Хуаном Антонио. Правда, едва вернувшись из эмиграции, Хуан Антонио и Долорес гибнут (в значительной мере по вине Карлоса), но Алехандро удается прочитать бумаги Хуана Антонио, и он осознает, что Долорес с ее моральной цельностью, мужеством и серьезностью социалистических убеждений удалось то, что не удалось никому из их семьи на родине,— воспитать сына-наследника, сына-борца. Хуан Антонио, учившийся в Московском университете, вернулся в Испанию, чтобы трудиться ради торжества принципов подлинного гуманизма. Правда, идеология Хуана Антонио, как ее воспринимает Алехандро, эклектична и расплывчата: ясно лишь, что юноша собирался участвовать в борьбе за мир, за охрану окружающей среды, разумную педагогику, истинно демократическую культуру, против всех видов элитаризма и т. п. Теперь, после трагической гибели Долорес и Хуана Антонио, Алехандро видит в мечтах племянника, запечатленных на страницах его дневника, завещание и программу действий. Значит, не только цепь зла тянется от войны к нашим дням. Есть и иное наследие, оставленное поколением республиканцев нынешним молодым испанцам,— чистая вера и глубокое чувство ответственности за судьбы народа и национальной культуры. Этой, хоть и приглушенной, но все же явственно слышимой в финале повествования нотой надежды «Поколения» выделяются среди испанских книг последнего десятилетия, источающих горькое разочарование и недоверие к историческому процессу.

Роман Сарагосы позволяет отчетливее увидеть идеологическую основу так называемой «национальной самокритики». Обращает на себя внимание тот факт, что все писатели этой группы участвовали в антифранкистском движении. Некоторые, например Хуан Гойтисоло, были в числе первых, кто решился открыто отбросить ложь о благотельном «крестовом походе» и показать реальные последствия франкистской победы для общественной нравственности («Траур в Раю», 1955). Все эти писатели собирали факты, свидетельства, изучали документы. Карлос Рохас параллельно романам цикла о Сандро Васари писал публицистические книги «Гражданская война глазами изгнанников» (1975), «Антифранкистские портреты» (1977) и др., основанные на документах и беседах с участниками войны. Разумеется, никакого сочувствия к франкизму исторические штудии не вызвали, и в этом смысле от первых книг до наших дней позиция авторов осталась неизменной. Но и с республикой они себя не отождествляют, более того, чем ближе к нашим дням, тем критичнее относятся писатели к республиканскому лагерю накануне и в период гражданской войны. А ведь после краха франкистской диктатуры в Испании поднялась волна общественной симпатии к республиканцам! Достаточно упомянуть такой показательный факт, как переименование улиц во многих городах страны: многочисленным улицам и площадям, названным в честь Франко или Хосе Антонио Примо де Риверы, не только возвращены старые, довоенные названия, но стерты с табличек имена франкистских генералов, места и даты различных побед франкистской армии. Кое-где были сделаны и дальнейшие шаги. Так, в Мадриде одна из улиц была названа в честь Интернациональных бригад, что вызвало негодование некоторых, еще продолжающих активную идеологическую деятельность франкистов<sup>12</sup>.

Почему же после падения диктатуры не пошло на убыль это настроение исторического пессимизма, это нигилистическое отрицание всего национального опыта, захватившее многих из самых серьезных и социально ответственных испанских писателей? По всей видимости, решающую роль тут сыграла неудовлетворенность ходом перестройки общества в первые пять-шесть лет после краха франкизма при буржуазных правительствах Демократического Центра. В «Поколениях» К. Сарагосы прямо и откровенно говорится, что среди тех, кто претендует на роль лидеров демократической Испании, слишком много бывших франкистов, выдающих себя за старых борцов против диктатуры; что преобразования слишком половинчаты и нерешительны, а общественная шумиха вокруг демократизации слишком несерьезна и напоминает карнавал или ярмарку. Именем республики, именем жертв гражданской войны слишком часто клянутся в этом ярмарочном гае; оттого у писателей, критически относящихся к происходящему, критицизм распространяется и на прошлое. Но еще более важно то, что явная поляризация политических сил вызывает опасения нового страшного конфликта. Литература берет на себя миссию прорирования и предостережения.

Испанский роман о гражданской войне еще не достиг подлинного и глубокого историзма. Ведь гражданская война 1936—1939 гг. в Испании была одним из самых сложных и драматичных событий новейшей европейской истории. Будучи результатом длительного внутреннего социаль-

ного конфликта, испанская война была в то же время международным явлением, прологом второй мировой войны. Для испанской литературы война была и остается сегодня в первую очередь гражданской войной, братоубийством, фактом национальной истории. Редко и бегло касаются романисты внешнеполитического аспекта событий: несколько поверхностно разработанных сцен, примитивно очерченных образов — вот и все, что можно найти у Хиронельи, Агусти, да и у Рохаса. Художественное исследование испанской войны во всем переплетении политических, психологических, нравственных причин и следствий, исследование, подлинно объективное и вместе с тем учитывающее историческую перспективу, т. е. возникновение и исход второй мировой войны, дальнейшую историю франкистского режима и антифранкистской борьбы в Испании, — такое исследование испанскому роману еще предстоит.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Montes M. J.* La guerra española en la creación literaria (ensayo bibliográfico). Universidad de Madrid, 1970.
- <sup>2</sup> О конфликте М. де Упамуно с франкизмом см.: *Тертерян И. А.* Испытанные историей. М., 1973, с. 126—129.
- <sup>3</sup> *Gómez de la Serna G.* España en sus episodios nacionales. Madrid, 1954, p. 189.
- <sup>4</sup> *Ridruejo D.* Sombras y bultos. Barcelona, 1977, p. 117 y otras.
- <sup>5</sup> *Gironella J. M.* Todos somos fugitivos. Barcelona, 1961, p. 338.
- <sup>6</sup> *España hoy.* Paris, 1963, p. 419.
- <sup>7</sup> *Corrales Egea J.* Presencia de la guerra en la novela española contemporánea.— En: Los escritores y la guerra de España. Barcelona, 1977, p. 206.
- <sup>8</sup> *Ponce de León J. L.* La novela de la guerra civil y el modelo Tolstoy.— En: *Insula*, N 283, p. 11.
- <sup>9</sup> *Gallego Morell.* Prólogo en: Montes M. J. La guerra española en la creación literaria (ensayo bibliográfico).— Universidad de Madrid, 1970, p. 8—12.
- <sup>10</sup> *Pemán J. M.* Comentarios a mil imágenes de la guerra civil. Barcelona, 1967, p. 15.
- <sup>11</sup> *Ponce de León J. L.* La novela española de la guerra civil (1936—1939). Madrid, 1971, p. 140.
- <sup>12</sup> *Vizcaino Casas F.* ¡ Viva Franco! (con perdón). Barcelona, 1980, p. 121.

# Память «пяти проклятых лет»

Литература о войне в скандинавских странах

И. П. КУПРИАНОВА

**С**обытия второй мировой войны глубоко затронули социально-экономическую, политическую и культурную жизнь стран Скандинавии и имели далеко идущие последствия в характере их исторического развития на протяжении дальнейших десятилетий. Впечатления военных лет оставили неизгладимый след в памяти целого поколения скандинавов, продолжая и сегодня оказывать определенное влияние на общественное сознание.

Судьбы Дании, Норвегии и Швеции сложились в годы войны далеко не одинаково, и это, естественно, наложило специфический отпечаток на все сферы жизни в каждой из этих стран.

Дания, подвергшаяся вторжению немецко-фашистских войск 9 апреля 1940 г., не оказала сколько-нибудь серьезного сопротивления и была полностью оккупирована в течение нескольких часов. Протест, заявленный правительством по предъявлении германского ультиматума, носил чисто формальный характер, населению было предписано соблюдать спокойствие и избегать конфликтов с оккупантами.

Поставив себе целью превратить Данию в «образцовый протекторат», немецко-фашистское командование, особенно на первых порах, стремилось соблюсти видимость «мирного сотрудничества» с датскими властями, лицемерно декларируя свое «невмешательство» во внутренние дела страны. Это обстоятельство, а также крайняя уступчивость правящих верхов обусловили особое, в какой-то мере привилегированное положение Дании по сравнению с другими государствами, ставшими жертвами германской агрессии. Ситуация изменилась коренным образом в 1943 г., когда после решающего перелома в ходе войны оккупанты открыто взяли власть в стране в свои руки.

Несмотря на особые условия, в Дании очень скоро возникает и ширится движение Сопротивления. Поначалу стихийное, оно постепенно приобретает все более организованный и активный характер. Важнейшую роль в организации антифашистской борьбы играет Коммунистическая партия, с 22 июня 1941 г. существовавшая нелегально<sup>1</sup>.

События в Норвегии с самого начала разворачивались иначе. Вторгшиеся на территорию страны 9 апреля 1940 г. фашистские войска в первые же дни захватили все крупные центры, но часть армии, отступив в северные районы, где находились правительство и король, еще в течение двух месяцев не слагала оружия. Вооруженное сопротивление и последовавшая за ним эмиграция короля и правительства в Англию сорвали планы гитлеровцев, рассчитывавших придать своим агрессивным действиям видимость «мирной оккупации».

Не увенчались успехом и попытки создать новое, достаточно сговорчивое правительство: уже в конце сентября вся власть официально пере-

шла в руки гитлеровской администрации, опиравшейся на местных фашистов во главе с Квислингом.

Движение Сопротивления, зародившееся в Норвегии с первых месяцев оккупации, первоначально носило характер массовых выступлений против мероприятий, направленных на фашизацию общественной жизни страны. За этим последовал ряд крупных забастовок, а вскоре начались и организованные диверсионные действия.

Как и в Дании, в Норвегии руководящую роль в Сопротивлении играла Коммунистическая партия, против которой в первую очередь были направлены карательные меры фашистов. Но ни жесточайшие репрессии, ни провокационные действия квислинговцев не могли остановить рост национально-освободительного движения, которое в последние годы войны приняло поистине всенародный характер<sup>2</sup>.

Совершенно иным было в период второй мировой войны положение Швеции. Сохранив официальный статус нейтрального государства, она тем не менее испытала сильнейшее воздействие событий, происходивших на театре военных действий. Взаимоотношения Швеции с воюющими сторонами претерпели в 1939—1945 гг. существенную эволюцию. Если после оккупации Дании и Норвегии шведское правительство было вынуждено во имя сохранения нейтралитета идти навстречу многочисленным требованиям фашистской Германии, то перелом в ходе войны позволяет Швеции с 1943 г. занять более независимую позицию и постепенно расширить контакты с союзниками<sup>3</sup>.

Обстановка, сложившаяся в годы войны в каждой из скандинавских стран, процессы, происходившие в общественном сознании, во многом определяли своеобразие путей, которыми шло в этот период развитие литературы. Творческая интеллигенция Скандинавии, за немногими печальными исключениями, решительно встала на защиту свободы, демократии и гуманизма, стремясь активно противодействовать силам фашизма и безоговорочно осуждая коллаборационистов. В Дании и Норвегии важным фактором национально-освободительной борьбы явилась литература Сопротивления<sup>4</sup>. Писатели Швеции в условиях строжайшей цензуры изыскивали возможности обращаться к согражданам со словами предостережения, с призывом к стойкости и бескомпромиссности.

Вполне понятно, что события военных лет занимают важное место в творчестве скандинавских литераторов и после разгрома фашизма. Накопленные впечатления, конкретные факты, ставшие известными лишь после окончания войны, свидетельства бесчеловечности захватчиков и героизма участников Сопротивления — все это богатейший материал для осмысления и художественного воплощения.

События второй мировой войны оказали существенное влияние на развитие литературного процесса в Швеции, однако и интенсивность этого влияния, и его характер весьма заметно отличаются от того, что наблюдается в датской и норвежской литературах. Специфика положения Швеции как нейтральной страны сыграла решающую роль в формировании общественного сознания, тем самым определив и особенности осмысления войны в шведской литературе.

Деятели шведской культуры еще в 30-е годы в подавляющем большинстве заняли бескомпромиссно отрицательную позицию в отношении



фашизма. Большое значение имела в этот период деятельность прогрессивных организаций «Кларте» и «Культурный фронт», в работе которых широко участвовали писатели. Многие произведения, созданные в эти годы, характеризуются четко выраженной антифашистской и антимилитаристской направленностью.

В сложной аллегорической форме выражена мысль о страшной опасности, которой грозит человечеству победа сил зла, в романе Пера Лагерквиста «Палач» (1933). Юсеф Чельгрэн откликается на события гражданской войны в Испании пьесой «Неизвестный шведский солдат» (1938), а в произведениях, вошедших в сборники «Темза течет мимо» (1936) и «Выстрел в ватерлинию» (1936), и в начатой в конце 30-х годов тетралогии о жизни моряков призывает к интернациональной солидарности трудящихся, видя в ней ту силу, которая должна остановить и уничтожить фашизм. Антифашистские настроения нашли свое воплощение в романе Эйвинда Юнсона «Ночные учения» (1938), в стихотворениях Ялмара Гуллберга, составивших сборник «Победить мир» (1937).

С началом второй мировой войны и особенно после оккупации Дании и Норвегии ситуация усложнилась. В создавшихся условиях шведские писатели были лишены возможности открыто обличать фашистских агрессоров, им приходилось изыскивать иные пути, чтобы побудить сограждан в полной мере осознать реальность нависшей над миром опасности.

Мрачную картину жизни общества, поработанного деспотическими силами, рисует в фантастическом романе «Каллокаин» (1940) Карин Бойе. В насквозь милитаризованном, подчиненном диктаторскому режиму государстве ценность человеческой личности сведена к нулю. Герой романа, ученый Лео Калль, изобретает препарат, который позволяет обнажить самые сокровенные уголки человеческого сознания. «Каллокаин» должен обеспечить безошибочный контроль за благонадежностью, сделав безграничной власть государственного аппарата над умами и душами людей. Но первые же опыты убеждают, что в каждом человеке неистребима потребность духовной близости с окружающими, тяга к миру, добру, доверию. Раскрывая античеловеческую сущность тоталитарного режима, роман Бойе звучит как грозное предостережение.

В отличие от «Каллокаина», где события разворачиваются в неопределенном будущем, действие романа Вильгельма Муберга «Скачи в ночь!» (1941) отнесено в далекое прошлое. Писатель рассказывает о борьбе шведских крестьян против феодального угнетения в середине XVII века. Роман построен на историко-документальном материале, автор строго соблюдает фактическую и бытовую достоверность изображаемого. Однако возникает предельно ясная аналогия с современностью, а идейная направленность произведения не оставляет никаких сомнений. Роман Муберга принадлежит к числу наиболее значительных образцов антифашистской литературы Скандинавии. Здесь со всей четкостью проводится мысль о том, что унижение и рабство страшнее, чем физическая гибель. Финальные строки романа носят характер непосредственного обращения к современникам, которые должны быть достойными своих свободолюбивых предков.

В трилогии Эйвинда Юнсона «Группа Крилона» (1941), «Поездка Крилона» (1942), «Сам Крилон» (1943) актуальные проблемы времени предстают в аллегорическом осмыслении. Олицетворением антигуманных сил, стремящихся подчинить все общество своей власти, является здесь руководство крупной фирмы, по своей структуре и методам управления напоминающей государство фашистского типа. Маклер Крилон возглавляет группу противников насаждаемого фирмой диктаторского режима. Эта группа постепенно переходит от слов к реальной борьбе. Хотя идейная программа Крилона и его сподвижников в достаточной мере расплывчата и абстрактна, антифашистская и антимилитаристская направленность произведения заявлена вполне определенно.

Коренной перелом в ходе войны повлек за собой значительные изменения в положении Швеции. В литературе следствием происшедших перемен явился спад интереса к актуальной политической тематике. Своеобразное объяснение этого обстоятельства дает шведский литературовед Гуннар Бранделль: «После Сталинграда и Эль Аламейна уже не было необходимости в открытых или замаскированных предостережениях против нацизма; односторонняя решимость мрачных лет отступила, и это ощущалось как облегчение: вновь стало возможно в поэтической форме выражать целостное восприятие бытия»<sup>5</sup>.

Этот поворот, несомненно, предопределяется совокупностью обстоятельств, порожденных особым положением, которое занимала Швеция в годы войны. Стремление к уходу от реальных проблем современности в мир интимных переживаний и философских абстракций, характерное в особенности для молодого поколения писателей, по-своему свидетельствовало об относительно малой причастности как к испытаниям, выпавшим на долю других народов, так и к радости победы над фашизмом. Сложившуюся ситуацию красноречиво характеризует норвежский писатель Даг Сульстад, когда устами одного из своих героев говорит о «том времени, которое сами шведы называют *fyrtiotallet* (сороковые годы), а остальной мир называет войной». Чувство разочарования в возможностях буржуазной демократии и цивилизации вообще, пессимистические настроения, страх перед непостижимостью бытия проникают в шведскую литературу значительно раньше, чем в датскую и норвежскую, и ощущению углубляются в атмосфере «холодной войны».

В литературе Швеции послевоенных десятилетий темы, непосредственно связанные с событиями второй мировой войны, возникают чрезвычайно редко. Можно назвать лишь немногие произведения, касающиеся этих тем, например роман Гуннара Адольфсона «Ждущая земля» (1949), где речь идет о том, как условия военного времени сказывались на повседневной жизни портовых рабочих.

Однако потрясения военных лет отразились в возросшем внимании к общефилософским проблемам, отозвались попытками осмыслить «вечные» закономерности непримиримой борьбы добра и зла — и в сознании отдельной личности, и в истории общества.

Для таких произведений характерным становится отход от изображения современной действительности, обращение к библейским и мифологическим сюжетам. Представление о фатальной «повторяемости» трагических ситуаций и конфликтов, идея неискоренимости зла, прозвучавшая

еще в повести-притче «Карлик» (1944), лежит в основе философских романов П. Лагерквиста «Варрава» (1950), «Сивилла» (1956), «Смерть Агасфера» (1960), «Мариамна» (1967). Автора занимают здесь прежде всего судьба человеческой личности в мире, раздираемом противоборствующими силами, неизбежность выбора своего пути, опасности, которыми чреват компромисс, однако все эти проблемы трактуются в самом обобщенном, почти отвлеченном плане. Глубоко скрытые отголоски событий недавнего прошлого можно заметить в том внимании, которое Лагерквист уделяет герою, вольно или невольно оставшемуся в стороне от трагического конфликта и позднее осознавшему неискупимость своей вины (Варрава, Агасфер).

Понимание истории человеческого общества как процесса, складывающегося из все более масштабных, напряженных и неизбежно трагических коллизий, приводит многих шведских писателей к крайне пессимистическим взглядам на будущее, чему немало способствует обострение политической ситуации в послевоенном мире. Наиболее ярким выражением таких настроений является «космическая» поэма Харри Мартинсона «Аншара» (1956), где автор предсказывает неотвратимую гибель цивилизации в результате атомной катастрофы.

Однако уже с начала 60-х годов в общественном сознании Швеции, как и всей Скандинавии, намечаются существенные перемены. Апатия и фаталистическое восприятие происходящего постепенно уступают место политической и социальной активности, охватывающей все более широкие слои населения. Шириющаяся борьба за мир, рост национально-освободительного движения в странах Азии, Африки, Латинской Америки рождают убежденность в реальности и необходимости активного вмешательства в ход событий. В этом отношении показательна поддержка, оказанная шведской общественностью борьбе вьетнамского народа, свидетельствовавшая о желании преодолеть пресловутую обособленность Швеции и в какой-то мере — о неприятии ее позиции в годы борьбы с гитлеризмом.

В литературе Швеции резко усиливается реалистическая социально-критическая направленность, интерес к животрепещущим вопросам современности — национальной и международной. На смену изоциренности и экспериментальности формы приходит требование ясности, правдивости, точности изображения. По свидетельству Пера Кристиана Йершильда, к середине 60-х годов политическая ангажированность становится одним из важнейших критериев ценности литературного произведения, своего рода «пропуском на Парнас»<sup>6</sup>.

Все чаще возникает в литературе антивоенная тема, причем диапазон оттенков здесь чрезвычайно широк. Ларс Юлленстен заключает призыв не забывать о чудовищных преступлениях нацизма, об ужасах войны и о миллионах ее жертв в сложное построение философского романа «Лотос в Аиде» (1966). Артур Лунквист рисует героизм и страдания народа с оружием в руках отстаивающего свою свободу, повествуя о борьбе датчан против шведских завоевателей в XVII веке (роман «Жизнь и смерть вольного стрелка», 1968). П. К. Йершильд, следуя традициям «литературы предостережения», создает устрашающую картину разгрома разрушительных сил, целенаправленной жестокости, творимой руками

тех, кого общество вымуштровало в духе беспрекословного и бездумного «исполнения долга» (романы «Охота на свиней», 1968, и «Увидимся в Сонгми», 1970). За вымышленными персонажами этих произведений легко опознаются их подлинные прототипы — военные преступники прошлого и настоящего.

Характерной особенностью скандинавской литературы конца 60-х — начала 70-х годов является широкое развитие документальной прозы. В этот период создается множество произведений, авторы которых стремятся воспроизвести те или иные события, опираясь на конкретные реальные факты, привлекая письменные и устные свидетельства их участников и очевидцев. Среди них, например, и книга Сары Лидман «Беседы в Ханое» (1966), запечатлевшая тяжкие испытания, выпавшие на долю вьетнамского народа.

Попыткой применить принцип документализма для оценки событий, связанных со второй мировой войной, отмечен вышедший в 1968 г. роман Пера Улува Энkvиста «Легионеры». Писатель обратился к исследованию судеб группы уроженцев Прибалтики, находившихся в годы войны на службе у гитлеровцев, а позднее интернированных в Швецию. В 1946 г. интернированные были переданы советским властям — факт, который в годы «холодной войны» использовался пропагандой для разжигания анти-советских и антикоммунистических настроений в Скандинавии. Основываясь на богатом материале — официальных документах, газетных статьях, частной переписке и дневниках, записях интервью, проведенных в разных городах прибалтийских республик, П. У. Энkvист опровергает домыслы реакционной прессы, констатируя, что судьба каждого «легионера» решалась советским правосудием в индивидуальном порядке, в соответствии со степенью его виновности, причем большинство было судом оправдано. Хотя автору все же не удалось добиться абсолютной объективности в изображении людей и событий, что признает и сам Энkvист<sup>7</sup>, роман «Легионеры» примечателен как свидетельство возрождающегося интереса к теме второй мировой войны, желания понять и заново оценить порожденные ею проблемы.

В 70-е годы процесс усиления реалистических тенденций в литературе продолжается. Показательна эволюция творчества одного из крупнейших писателей современной Швеции — Свена Дельбланка. Дебютировав в начале 60-х годов, он завоевал признание рядом аллегорических и условно-исторических романов. Однако уже в романе «Ослиный мост» (1969) философские рассуждения тесно переплетаются с автобиографическим и документальным материалом, а в 70-е годы Дельбланк создает цикл романов, целиком построенный на реалистических принципах.

Действие четырех составляющих единое целое, но в то же время сюжетно самостоятельных произведений — «Река памяти» (1970), «Каменная птица» (1973), «Зимняя спячка» (1974) и «Городские ворота» (1976) — охватывает период с 1937 по 1945 г. Правдивая, детально написанная картина жизни провинциального городка приобретает у Дельбланка типический, обобщенный характер: перед читателем предстает Швеция в обстановке предвоенных и военных лет. Сложные процессы, происходящие в экономической, общественной и духовной сферах страны, раскрыты на материале индивидуальных человеческих судеб.

Проследивая ход событий в Швеции, Дельбланк стремится выразить ощущение глубокого неблагополучия, таящегося за фасадом, казалось бы, процветающей страны. Пусть война не затронула Швецию непосредственно — она явилась катализатором глубинных разрушительных процессов, способствовала обострению социальных противоречий, и ее последствия еще долго будут сказываться самым непредвиденным образом. Эта мысль находит, в частности, выражение в истории Эрика Густавсона. Война ломает все его жизненные планы, и гибель этого персонажа накануне окончания войны приобретает у Дельбланка символический оттенок. Эрик направляет свой грузовик наперерез въезжающему на мост броневнику.

Писатель постоянно касается вопроса о моральных последствиях шведского нейтралитета. В романах Дельбланка показано, как менялся духовный климат Швеции: от тревожного ожидания «боевой готовности» к «зимней спячке», к усталому раздражению и сознанию своей непричастности к радостям победы и мира. На страницах заключительного романа цикла Дельбланк так описывает настроения шведов осенью 1944 г.: «С тяжким вздохом неудовольствия люди готовились перестрадать еще одну зиму кризисов, нехваток и боевой готовности, что в глазах всего страждущего человечества было просто желанной, спокойной и мирной жизнью».

Цикл романов Дельбланка является первой в шведской литературе попыткой представить в истинном виде жизнь страны в период второй мировой войны, выдвинув проблемы, еще не находившие своего художественного воплощения. Успех, выпавший на долю писателя, убедительно свидетельствует о том, что проблемы эти не утратили своей актуальности.

\* \* \*

В датской и норвежской литературах события второй мировой войны нашли неизмеримо более широкий отклик, чем в шведской. Общим для этих двух литератур является и то, что темы, связанные с войной и оккупацией, получили воплощение главным образом в произведениях повествовательного жанра. Богатые традиции поэзии Сопротивления почти не нашли продолжения в послевоенной литературе. Относительно слабо представлена военная тема и в драме.

В Дании первых послевоенных лет наблюдается активное стремление осмыслить опыт, вынесенный из недавних событий «пяти проклятых лет». Публикуются сборники поэзии и публицистики, составленные из произведений, распространявшихся ранее нелегально, вновь издаются книги, подвергшиеся в свое время цензурному запрету. Большой интерес вызывают выпущенные в 1945 г. сборники стихотворений трех выдающихся поэтов Сопротивления: Отто Гельстеда — «Эмигрантские стихи», Хальфдана Расмуссена — «Стихи во время оккупации» и погибшего в конце войны Мортена Нильсена — «Посмертные стихи»<sup>8</sup>. Тогда же публикуются волнующие человеческие документы — дневниковые записи и последние письма казненных гитлеровцами молодых участников антифашистской борьбы Кима Мальте-Брууна и Кристиана Ульрика Хан-

сена<sup>9</sup>. Среди произведений документальной прозы особое место принадлежит книге «Рапорт из Штутгофа» (1947). Ее автор — выдающийся деятель датского коммунистического движения Мартин Нильсен, разделивший судьбу сотен своих товарищей по партии, — создал поистине незабываемую картину испытаний, выпавших на долю узников фашистских тюрем и лагерей, стойкости и мужества, проявленных ими в жесточайших условиях.

Уже вскоре после освобождения страны появляется немало художественных произведений, трактующих проблемы, связанные с войной и оккупацией, с движением Сопротивления. Главное внимание в них уделяется исследованию причин, предопределивших крах всех усилий гитлеровского командования и сотрудничавшего с ним правительства придать оккупации «благообразный» вид. Стихийно возникшее (пусть поначалу и пассивное), но упорное сопротивление, проявленное датчанами, в массе своей с самого начала отвергшими возможность «дружественных» контактов с захватчиками, справедливо оценивается многими писателями как важнейшая предпосылка активных и организованных действий антифашистского подполья. Примечательно в этой связи, что весьма существенный для норвежской литературы вопрос об истоках национального фашизма не имеет такой же актуальности в Дании, где местные нацисты никогда не располагали сколько-нибудь серьезным политическим влиянием.

В числе первых художественно значимых произведений, запечатлевших события военных лет, следует назвать роман Оле Юля «Красные дуга» (издан в Швеции в 1944 г., датское издание — 1945 г.), который до настоящего времени оценивается датскими исследователями как одно из достижений национальной литературы о периоде оккупации<sup>10</sup>. Подвергая детальному анализу мотивы, обусловившие вступление Микаэля Ланса в ряды участников Сопротивления, Юль показывает, что его героем движут самые естественные человеческие чувства: стремление защитить свое достоинство, сознание ответственности за судьбы других людей, желание активно участвовать в общем справедливом деле. Касается Юль и вопроса о том, оправдано ли было само движение Сопротивления, потребовавшее стольких жертв, материальных и человеческих? Позиция писателя не оставляет сомнений: для него, как и для Микаэля Ланса, борьба против фашизма представляется естественной потребностью мыслящего человека.

Как естественная реакция самого обычного человека, все существо которого противится произволу антигуманных сил, предстает поведение рядовых датчан в романах Кнуда Сёндербю «Незримое войско» (1945), Эллен Ро «Сердце медлит» (1947) и во многих других произведениях, вышедших в первые послевоенные годы. Харальд Хердаль (1900—1978) в романе «Несгибаемый человек» (1959) пытается выявить социальные предпосылки Сопротивления. Героиня романа — простая работница, для которой участие в антифашистской борьбе становится логическим продолжением участия в рабочем движении предвоенных лет.

Социально-критическое начало присутствует в романе Вильяма Хайнесена «Черный котел» (1949), повествующем о том, что происходило в годы войны на Фарерских островах. Писатель, создавая широкую пано-

раму действительности этой отдаленной части Европы, показывает всепроникающее воздействие страшных событий, потрясающих мир. Война лишь косвенно затрагивает жизнь обитателей островов, но и здесь она несет с собой несправедливость, страдания, смерть.

Заметным явлением датской культурной жизни 40-х годов стала публикация и постановка двух драматических произведений, трактующих проблемы, связанные с войной и оккупацией. Общественный резонанс, вызванный этими пьесами, объясняется не только их несомненными художественными достоинствами, но и тем, что оба автора — Кьель Абелль и Карл Эрик Сойя — внесли существенный вклад в антифашистскую борьбу как в предвоенные годы, так и в период оккупации.

Драма К. Абелля «Силькеборг» (1946), задуманная и частично написанная в то время, когда писатель находился на нелегальном положении и активно участвовал в движении Сопротивления, призвана восславить героизм тех, кто отдал жизнь в борьбе за свободу и торжество гуманизма. Город Силькеборг находится в той части Ютландского полуострова, где подпольщики осуществили немало успешных диверсионных актов. Известный датский критик Фредерик Шюберг писал: «Силькеборг стал символом победоносного духа Сопротивления, гимном которому является вся пьеса в целом»<sup>11</sup>. Однако Абелль не ограничивается изображением самоотверженной борьбы антифашистов — он очень остро ставит в пьесе вопрос об ответственности тех, кто в свое время допустил возникновение фашизма, по различным мотивам не захотев или не посмев воспрепятствовать его распространению и усилению. Звучит в драме и тревога за будущее человечества.

Пьеса Сойи «После» (1947) касается проблемы, весьма важной для послевоенной Дании: речь здесь идет о степени ответственности тех, кто сотрудничал с оккупантами, формально не преступая действовавших законов, и тем самым сумел избежать преследований. Точка зрения автора высказана достаточно определенно: по существу, эти люди совершили предательство, и если они оказались недостижимыми для суда юридического, их неизбежно должна постигнуть иная кара — презрение сограждан. Попутно Сойя затрагивает и проблему «оправданности» Сопротивления. Он ведет полемику с защитниками «политики сотрудничества» прежде всего в плане этическом, безоговорочно отстаивая справедливость действий тех, кто с оружием в руках боролся против захватчиков, и оценивая участие в этой борьбе как моральный долг каждого честного человека<sup>12</sup>.

В сложной и тягостной атмосфере периода «холодной войны» в датской литературе обнаруживается тенденция к ослаблению реалистической и социально-критической направленности, к переключению внимания на исследование противоборства добра и зла, разрушительных и созидательных сил в человеческом сознании. Эта тенденция нашла выражение в творчестве таких крупных художников, как Мартин А. Хансен, Ханс Кристиан Браннер, а также в послевоенной драматургии К. Абелля. Не касаясь непосредственно тем, связанных с войной, эти авторы ведут в общефилософском плане поиск тех скрытых духовных ресурсов, которые помогли бы личности противостоять натиску деспотических сил, преодолеть существующую разобщенность между людьми, отстоять гума-

**Сцена  
из спектакля  
Нового Театра  
(Копенгаген)  
по драме  
К. Абелля  
«Силькеборг».**



низм. В качестве характерных примеров можно назвать такие произведения, как роман Хансена «Лжец» (1952), роман Браннера «Наездник» (1949), драмы Абелля «Дни на облаке» (1947), «Голубой пекинец» (1954) и Браннера — «Братья и сестра» (1952).

Необычайную стойкость проявили в эти трудные годы писатели-коммунисты. В условиях разгула реакции, развернувшей широкую антикоммунистическую и антисоветскую кампанию, они противостояли попыткам исказить подлинную картину событий военной поры, умалить роль антифашистского подполья. Раскрывая социальную подоплеку коллаборационистской политики правящих верхов, они указывали на аналогичность позиций, занятой этими кругами в послевоенный период в отношении американского империализма.

Нелицеприятную картину обстановки в Дании в период оккупации и непосредственно после ее окончания рисует Ханс Кирк в дилогии «Деньги дьявола» и «Клитгор и сыновья», впервые опубликованной на страницах коммунистической газеты «Ланд ог Фольк» в 1952 г. Писатель убедительно доказывает, что семена коллаборационизма потенциально заложены в самой природе капиталистического предпринимательства. Обнажая общность интересов, связывающих предпринимателя Клитгора с вершителями политических судеб Дании, Кирк именно здесь находит причины той снисходительности, которая была проявлена официальными



кругами в отношении фирм и предприятий, выполнявших военные заказы оккупантов.

Публицистический характер присущ и сатирическому роману Ханса Шерфига «Скорпион» (1956), также напечатанному впервые в «Ланд ог Фольк». Как и во многих других произведениях Шерфига, детективный сюжет играет в «Скорпионе» подчиненную роль: история злоключений скромного учителя Карелиуса, обвиненного в убийстве, дает автору возможность развернуть перед читателем картину злоупотреблений, спекуляций, политических махинаций и полицейского произвола, царящих в жизни послевоенной Дании. Шерфиг тщательно избегает прямых указаний на то, где происходит действие романа, и кто является прототипами его персонажей, но вводит в повествование множество прозрачных деталей. С помощью такого приема усиливается социально-политическое обобщение, углубляется сатирическая направленность романа. В поле зрения автора находятся не только сами события военных лет, но их последствия в общественной жизни страны — расцвет «черной биржи», всепроникающая коррупция, интриги политических деятелей, крупных чиновников и предпринимателей, которые, успешно избежав наказания за сотрудничество с гитлеровцами, с готовностью идут на службу к новому хозяину — американскому империализму.

В отличие от Норвегии в Дании интерес к темам, связанным с событиями второй мировой войны, проявляется на протяжении всех послевоенных десятилетий. Так, ряд значительных произведений, разрабатывающих эти темы, появляется в 50-е годы, когда в норвежской литературе внимание к ним заметно снижается. Тогда же публикуется несколько антологий поэзии, прозы и публицистики, включающих в себя главным образом материалы нелегальных изданий военных лет<sup>13</sup>.

В то же время именно в этот период в датской литературе обнаруживаются тенденции, сближающие ее с норвежской: события военных лет рассматриваются как экстраординарные обстоятельства, способствующие выявлению скрытых ранее душевных качеств человека.

Х. К. Браннер публикует в 1955 г. роман «Никто не знает ночи», произведение чрезвычайно сложное по идейно-философскому содержанию и по форме, исполненное гуманизма и несущее в себе проникновенный призыв к человеческой солидарности. Вплетая в повествование евангельские мотивы и широко прибегая к технике «потока сознания», автор рисует духовное пробуждение человека, случайно ставшего участником борьбы против фашизма. Для изверившегося во всех и во всем, внутренне опустошенного Томаса встреча с подпольщиком-коммунистом Симоном становится стимулом к коренному пересмотру всей жизненной позиции: в условиях смертельной опасности ему открывается счастье братской близости с другим человеком, взаимная ответственность людей друг за друга, горькая радость самопожертвования. Короткие часы, отделяющие встречу Томаса с Симоном от того момента, когда они оба погибают в перестрелке с гитлеровцами, оказываются много весомее, ярче и полнее по содержанию, чем вся предшествующая жизнь героя, бессмысленная, подчиненная эгоистическим расчетам.

В драме «Фермопилы» (1958), основное действие которой также разворачивается в период оккупации, Браннер ставит в общефилософском

плане проблему гуманизма. Центральный герой драмы ученый Стеффан — поборник абстрактного гуманизма. Залог гармонического развития общества он видит в сосуществовании всех позиций и мировоззрений. Реальная действительность грубо разрушает идеальные построения Стеффана: он не только становится свидетелем страшных последствий терпимости, в свое время проявленной буржуазным обществом к распространению фашистской идеологии, но и убеждается в собственном бессилии предотвратить трагическую развязку в отношениях между сыновьями — коммунистом Каем и фашистом Акселем. В конце драмы сам Стеффан гибнет от руки гитлеровских убийц, и в этом финале отчетливо присутствует аллегорический оттенок: высокие идеи недостаточно провозглашать, их надо уметь отстаивать.

Социально-психологические проблемы находятся в центре внимания творчества Таге Скоу-Хансена, дебютировавшего в 1957 г. романом «Голые деревья». Рассказывая о деятельности небольшой группы подпольщиков, писатель одновременно подвергает анализу характеры персонажей, мотивы, приведшие их в Сопротивление, далеко не простые отношения между ними. Т. Скоу-Хансен не претендует на масштабные обобщения, изображенное им — лишь фрагмент из датской действительности последних лет оккупации, показанный к тому же через субъективное восприятие персонажа, от лица которого ведется повествование. В романе возникает критическая ситуация, связавшая очень разных людей и способствующая наиболее полному раскрытию их человеческой сути.

Исследование человека в экстраординарной ситуации — таково содержание и следующего романа Скоу-Хансена — «Дневная звезда» (1962), где внимание автора концентрируется на переживаниях подпольщика, которому поручено казнить предателя. В последующие годы Скоу-Хансен создает ряд романов, в которых прослеживаются судьбы персонажей его первого романа: «Третий тайм» (1971), «Попутчик» (1973), «Твердый плод» (1977), «За чертой» (1980). Как показывает писатель, пережитое в юности, даже став далеким воспоминанием, продолжает оказывать воздействие на сознание и поведение людей. Память о прошлом не дает его главному герою превратиться в сытого обывателя: в романе «За чертой» он отказывается от спокойного и обеспеченного существования ради борьбы против социальной несправедливости. Непосредственно связан с проблематикой военной поры роман «Третий тайм», где автору удалось живо передать атмосферу первых лет после освобождения, когда радостные ожидания сменились растерянностью и разочарованием.

Наряду с произведениями Браннера и Скоу-Хансена во второй половине 50-х годов создаются и такие книги, авторы которых, также рассматривая события военных лет в психологическом аспекте, исходят при этом из совершенно иных представлений о свойствах человеческой личности.

В романе Петера Сееберга «Второстепенные персонажи» (1956), рисуя жизнь группы людей разных национальностей, угнанных на работу в Германию, утверждается неизбежность самоизоляции человека в трудных и опасных условиях. Одинаково трудная судьба не сближает, а, наоборот, разъединяет людей — таков определенно пессимистический вывод автора.

В романах Эрика Ольбека Йенсена «По следам героя» (1960) и Лайфа Пандуро «Непристойные» (1960) обнаруживается достаточно четко выраженная тенденция к дегероизации Сопротивления. Участие центральных персонажей в антифашистской борьбе мотивируется сугубо личными причинами, и прежде всего стремлением бежать от неразрешимых противоречий собственного внутреннего мира.

В конце 50-х годов начинается публикация монументального произведения Вилли-Аугуста Линнеманна, получившего позднее наименование «Фленсбургский квинтет». Этот цикл включает в себя пять книг: «Книга о скрытом лице» (1958), «У смерти должна быть причина» (1959), «Судьба бывает проказливой» (1962), «Каждый должен служить двум господам» (1964), «Город лежит под покровом света» (1966), которые, в свою очередь, разбиты на несколько десятков сюжетно самостоятельных историй. Связующим моментом в повествовании является то обстоятельство, что все истории — это рассказы людей, вместе скрывающихся от воздушного налета.

«Фленсбургский квинтет» — произведение сложное и многоплановое, затрагивающее множество тем. Сюжетные линии отдельных рассказов причудливо переплетаются, в действие вовлекается большое число персонажей, принадлежащих к разным поколениям. Тема войны также трактуется Линнеманном неоднозначно. В какой-то мере война играет роль фактора, определяющего чрезвычайность ситуации, воздействующей на душевное состояние каждого рассказчика: нависшая над головами людей смертельная опасность не только побуждает их к невозможной в иных обстоятельствах откровенности, но и заставляет увидеть в новом свете человеческие поступки и отношения, по-новому отнестись к событиям, даже давно миновавшим. В философском плане война выступает у Линнеманна как обобщенно-символическое воплощение зла, жестоких, абсурдных сил бытия, в отношении которых каждый человек неминуемо должен избрать свою позицию. По мысли писателя, лишь в активном противодействии этим антигуманным силам человек постигает смысл своего существования.

В работах датских исследователей нередко встречаются сетования на то, что до сих пор не написано ни одного по-настоящему глубокого и значительного произведения, которое в полной мере отражало бы события и обстановку в Дании времен оккупации<sup>14</sup>. Едва ли это мнение справедливо: названные произведения, каждое по-своему, вносят свой вклад в создание общей картины происходившего в те годы в стране. Но особенно значителен в этом отношении роман Ханса Шерфига «Фрюденхольм» (1962).

Действие романа охватывает период с весны 1939 г. по весну 1946 г. Таким образом, в поле зрения писателя оказываются не только времена оккупации, но и период, непосредственно предшествовавший началу второй мировой войны, и время сразу после ее окончания. Шерфигу удастся во всей полноте представить ситуацию, складывающуюся в стране в это время. На основе фактических данных, широко привлекая выдержки из официальных документов, выступлений политических деятелей и газетных публикаций, он дает общую характеристику тогдашней действительности. Предельная уступчивость, проявленная правительством в

отношениях с гитлеровской Германией до оккупации Дании и во время нее; крах, которым завершились попытки превратить страну в «образцовый протекторат»; позорная история предательства правящих верхов; жалкая и отвратительная роль, ставшая уделом местных нацистов; возникновение и неуклонный рост движения Сопротивления — все это и многое другое нашло свое отражение в романе. Происходящее в стране раскрывается на материале индивидуальных человеческих судеб — Шерфиг вводит в повествование десятки персонажей, наделяя каждый из них определенными типическими чертами. Большое место занимает в романе тема, ранее фактически не затрагивавшаяся в литературе, — вклад коммунистической партии в организацию активной борьбы против фашистов и их пособников. Завершая роман, Шерфиг вкладывает в уста одного из героев Сопротивления, коммуниста Оскара Поульсена, слова предостережения, в которых отчетливо звучит голос самого автора: «Эта борьба не кончена. Эта борьба не только с нацизмом, но и с теми, кто насаждает нацизм. Мы победили, но если мы не победим окончательно, нацизм снова появится, под другим именем и в другой форме». «Фрюденхольм» являет собой пример подлинно реалистического осмысления исторических событий. По всей справедливости этому произведению принадлежит центральное место в датской литературе о второй мировой войне и оккупации.

События военных лет предстают в истолковании Шерфига не как что-то случайное и не как проявление неких биологических свойств человеческой природы, а как результат опасных тенденций в развитии общества, против которых необходимо бороться. В этом — залог актуальности и непреходящей ценности «учебника по истории и действительности периода оккупации», как назвал роман «Фрюденхольм» Мартин Нильсен<sup>15</sup>.

Перемены, которыми отмечена общественная жизнь Скандинавии 60-х годов, привели в Дании, как и в Швеции, к заметному усилению реалистических тенденций в литературе.

В 70-е годы завоевывает прочные позиции так называемая «рабочая литература», по своим творческим принципам восходящая к реалистическим традициям М. Андерсена-Нексе, Х. Кирка и их последователей. Представители этого течения воссоздают в своих произведениях достоверную картину жизни трудящихся, причем нередко — на основе автобиографического материала<sup>16</sup>.

У многих из этих писателей пристальный интерес к жгучим проблемам сегодняшней Дании подкреплен стремлением осмыслить их в историческом плане. Естественно, что особое внимание привлекают 30-е годы, период обострения социальной борьбы, а также события военных лет.

Создается ряд прозаических циклов, связанных хронологически, тематически и сюжетно<sup>17</sup>. Из числа этих произведений широтой замысла и глубиной проникновения в социальные противоречия эпохи выделяется диалогия Вилли Карлссона «Квадрат» (1976) и «Неизвестные» (1980).

Видный деятель коммунистической партии и рабочего движения, участник Сопротивления Вилли Карлссон впервые обратился к роману — до того он был известен как журналист, главный редактор газеты «Ландог Фольк». Романы не являются автобиографическими в прямом смысле

этого слова, но все изображенное в них — плод непосредственных наблюдений и размышлений автора над действительностью, с которой неразрывно связана его собственная судьба. Повествование охватывает период от экономического кризиса начала 30-х годов до 1944 г. Здесь сплетаются десятки сюжетных линий, множество жизненных историй, образующих единую многокрасочную панораму. Вилли Карлссон пишет предельно просто и ясно, его персонажи всегда легко узнаваемы — будь то вымышленные герои, запечатлевшие типические черты представителей различных социальных групп, или реальные политические и общественные деятели. Широта и многоплановость повествования, четкость позиции автора, акцентирующего внимание на политических и социальных проблемах времени, характер типизации — все это свидетельствует о стремлении писателя следовать тем традициям, которые были заложены в датской литературе Мартином Андерсеном-Нексе. События второй мировой войны, движение Сопротивления получают у Карлссона подчекнуто социальную трактовку; поведение каждого персонажа логично вытекает из совокупности обстоятельств, определяющих место, занимаемое им в расстановке общественных сил. Как и Шерфиг, Карлссон стремится широко передать роль коммунистов в организации Сопротивления.

Укрепление позиций реализма в датской литературе, несомненно, способствовало и оживлению интереса к проблемам, связанным с опытом второй мировой войны. Все чаще писатели задумываются о том, как минувшая война отзывается и в жизни современного общества. Эта тенденция отчетливо видна у Т. Скоу-Хансена, ее можно заметить и у других представителей «нового реализма»<sup>18</sup>. Показательно в этом отношении появление такого произведения, как роман Карстена Кланте «Когда кончится война» (1982), где показано, как обстановка военных лет формирует мироощущение целого поколения.

\* \* \*

Первые послевоенные годы в Норвегии отмечены еще более бурным, чем в Дании, подъемом в области литературы. После долгого периода вынужденного молчания норвежские писатели по свежим следам стремятся зафиксировать события «пяти проклятых лет», отдать дань уважения и благодарности героям Сопротивления, заклеить предателей.

Среди публикаций первых послевоенных лет большое место занимают произведения, издававшиеся до того нелегально или вышедшие в других странах, а также книги, написанные в период оккупации, но увидевшие свет только после освобождения. Так, в 1945 г. выходит сборник патриотической лирики Нурдаля Грига «Свобода», в 1942 г. издававшийся в Исландии; стихотворения одного из ведущих поэтов Сопротивления — Арнулфа Эверланна составляют сборники «Мы вынесем все» и «Избранные стихи», также вышедшие в 1945 г.; тогда же переиздается сборник лирики военных лет Ингер Хагеруп «Далее» (шведское издание 1944 г.). В 1946 г. публикуются романы Юхана Боргена «Лета нет» и Акселя Саннемусе «Былое — это сон» — оба они также были изданы в 1944 г. в Швеции. Из произведений, написанных в годы войны, впервые публикуются романы Сигурда Эвенсму «Беглецы» (1945), Роналда Фангена

«Ангел света» (1945), Сигурда Хёля «Встреча у верстового столба» (1947).

Широко представлена в литературе первых послевоенных лет проза документального характера — дневники и воспоминания участников Сопротивления, узников концлагерей<sup>19</sup>.

Многочисленные художественные произведения, появившиеся в первые послевоенные годы, далеко не равноценны по своим литературным достоинствам, на это указывают многие норвежские исследователи<sup>20</sup>. Нередко они представляют собой лишь попытку поделить впечатления недавнего прошлого. Однако уже в этот период создаются книги, где авторы ставят себе целью не только запечатлеть происшедшее, но и проникнуть в его сущность, сделать философские и социальные обобщения. Почти сразу намечается характерная тенденция: преимущественное внимание уделяется проблемам психологического и этического плана. Объясняя углубленный интерес писателей к сфере психологической и нравственной, известный норвежский литературовед Филипп Хоум пишет: «Война раскрыла перед людьми неведомые им дотоле свидетельства человеческой злобы, но и человеческой доброты, человеческой слабости, но и человеческой силы»<sup>21</sup>.

В сложном философски-аллегорическом ключе трактуются события военных лет в романе одного из крупнейших прозаиков Норвегии нашего времени — Тарьей Весоса «Дом во мраке» (1945). Стремясь воспроизвести атмосферу оккупированной страны, писатель символически изображает Норвегию в виде дома, отделенного стеной мрака от внешнего мира. Действующие лица романа — это не столько личности, сколько персонафикации различных типов поведения человека в экстремальных условиях. Преодолев страх и естественную неприязнь к насилию, поднимаются на борьбу Стиг и Петер; индивидуалист и обыватель Мартин старается остаться в стороне от происходящего; униженно пресмыкается перед властителями «тьмы» предатель — Чистильщик стрел. Собственные имена имеют в романе лишь те персонажи, которые хоть в чем-то остаются людьми, пособники зла наделены лишь прозвищами. Утверждая неотъемлемое право человека на борьбу за свободу и оправдывая применение в этой борьбе насилия, Весос настойчиво подчеркивает, сколь важно при этом не утратить человечности, не уподобиться в жестокости врагу. Эта мысль, постоянно звучавшая и в литературе Сопротивления, ярко раскрывается в эпизоде, где Петер, ликвидировав Чистильщика стрел, делает все возможное, чтобы спасти его детей.

Элементы философского обобщения присутствуют и в романе Сигурда Эвенсму «Беглецы», хотя он написан в совершенно иной манере, чем произведение Весоса. В основе романа — факты биографии самого писателя (участие в Сопротивлении, неудачная попытка бегства в Англию, арест, ожидание расстрела), но автобиографическим он отнюдь не является. Герой романа — рабочий Харальд Силью, от лица которого ведется повествование, — фигура собирательная, как и большинство других персонажей. Эвенсму стремится проследить, что приводит разных людей в движение Сопротивления, проанализировать социальные и моральные предпосылки сплоченности и стойкости, проявленной населением Норвегии в годы оккупации, задумывается о будущем страны. Как

справедливо отмечают многие исследователи, изображенная Эвенсму группа борцов не случайно включает в себя представителей самых разных социальных слоев, жителей разных областей страны — это поистине «поперечный срез Норвегии, объединенной волей к сопротивлению против угнетателей, против грубой бесчеловечной силы»<sup>22</sup>. Примечательно вместе с тем, что уже в романе, писавшемся в годы войны, автор высказывает сомнения в прочности «межклассового союза», предвещая разочарование тем, кто надеется на коренные изменения социальной структуры норвежского общества в результате победы над фашизмом. От имени своего героя он говорит, что правящая верхушка поспешит «сделать демократию столь же безопасной для богатства, какой она была до войны». Существенно отметить, что Эвенсму ставит общественную позицию человека, ценность его вклада в общее дело в прямую зависимость от моральных, личностных качеств: «Если ты не способен самоотверженно любить человека, находящегося рядом с тобой, ты не сможешь целиком посвятить себя людям, борьбе за счастье других. Твое испытание — в единичном человеке. Если ты не выдержишь его или от него уклонишься, ты обречен на поражение, сколько бы видимых побед ты ни одержал. Свободе придется искать других защитников». Такова точка зрения, которую разделяет большинство норвежских писателей, обращающихся к периоду оккупации.

Одной из центральных проблем норвежской литературы, посвященной событиям военных лет, является вопрос о причинах, побудивших часть жителей страны открыто перейти на сторону врага, связать свою судьбу с фашизмом. Для Норвегии эта проблема была чрезвычайно актуальна: хотя партия Квислинга не смогла стать серьезной политической опорой оккупантов, на счету норвежских фашистов числится немало провокаций и жестоких расправ над подпольщиками.

Среди первых произведений, трактующих проблему норвежского фашизма, — роман Рональда Фангена «Ангел света», снабженный подзаголовком: «Рассказ о двух норвежских парнях, павших на войне». Повествуя о судьбе героев, один из которых, став фашистом, погибает на восточном фронте, а другой, участник Сопротивления, умирает в немецком концлагере, Фанген намеренно снимает социальный аспект проблемы: Карстен и Харалд — члены одной семьи, они выросли и воспитаны в одинаковых условиях. Речь идет здесь, таким образом, о выборе мировоззрения, о способности отличить подлинно высокую идею от демагогических разглагольствований. Судьба обоих героев трагична, но если Харалд отдает жизнь во имя родины, то роковая ошибка, совершенная Карстеном, делает его гибель бессмысленной, даже позорной.

Значительно большая глубина и многогранность отличает роман Слугурда Хёля «Встреча у верстового столба» (1947; рус. пер. — «Моя вина»). по праву оцениваемый как «одно из центральных произведений норвежской послевоенной литературы»<sup>23</sup>.

Написанный в 1943 г. в Швеции, роман основан на личных впечатлениях автора, свидетеля и активного участника событий описываемого периода. Но задача писателя — не столько воспроизвести виденное им, сколько разобраться в сущности происходившего, попытаться выявить его истоки и скрытые причины. Подчеркивая значение романа, Ф. Хоум

пишет: «Что касается мотивов и идей. „Встреча у верстового столба“ является наиболее богатой из всех норвежских книг о военных годах; ни в одной другой книге психологический материал, связанный с периодом оккупации, не разработан с подобной интеллектуальной широтой и энергией»<sup>24</sup>.

Избрав жанр «исповедальной прозы», писатель придает повествованию необычайную достоверность и одновременно достигает большой силы эмоционального воздействия. Рассказанное в романе — плод раздумий героя, прозванного товарищами по подполью Безупречным, и беспощадная искренность, с которой он судит самого себя, убеждает читателя в его праве вершить суд над другими.

Центральное место в романе занимают две темы: поиски причин, приведших часть норвежцев к национальному предательству, и установление меры ответственности каждого человека за судьбы других, за судьбы человеческого общества.

Исследование социально-психологических корней фашизма отнюдь не сводится здесь к желанию задним числом объяснить поведение определенных людей в конкретных исторических обстоятельствах. Проблема ставится более широко, она осмыслена в своем значении не только для прошлого, но и для будущего. Об этом явственно сказано героем книги: «Ты знал многих, которые сделали нацистами. Это произошло по каким-то причинам. Возможно, есть одна, общая для всех причина. Возможно, ты ее откроешь или подойдешь к ней близко, пока будешь писать... Тогда то, что ты делаешь, — важно... ты ищешь и ищешь, докапываешься до причин или до причин. Если тебе удастся их найти — есть надежда, что эти страшные вещи больше не повторятся».

Как и его герой, писатель не находит однозначного ответа на поставленный вопрос, однако существенно то, что в числе мотивов, приводящих людей в лагерь фашизма, он в первую очередь выделяет моральные изъяны, порожденные пороками социального бытия: жажду обогащения, карьеристские устремления, мстительную зависть неудачника к более преуспевшим в жизни и т. д. С этой проблемой тесно связан в романе вопрос об ответственности каждого за судьбу общества в целом. Трагическая история Безупречного служит наглядным доказательством мысли о том, что всякий компромисс с совестью неумолимо влечет за собой страшные последствия общественного свойства, так как никто и ничто не существует в мире изолированно. Стремясь заострить внимание на этой мысли, Хель сообщает изображаемому известную аллегоричность: в одном из самых жестоких палачей герой узнает собственного сына, плод преданной им некогда любви. Трусость и своекорыстие, равнодушие и пассивность, проявляемые отдельными людьми, образуют в конечном итоге ту моральную атмосферу, в которой становится возможным возникновение и распространение фашистской идеологии, — таков идейный смысл романа «Встреча у верстового столба».

Сходную позицию занимает в романе «Кольцо вокруг колодца» (1946) Одд Банг-Хансен, хотя он и не претендует на столь масштабное обобщение.

Композиционно это произведение представляет собой цепь внутренних монологов — исповедей людей, прочитавших в газете сообщение о том,



что найдено тело ликвидированного подпольщиками квислинговца Стейна. Замысел автора раскрыт в обрамляющей повествование притче: десять человек смотрят в колодезь, но каждый из них может проникнуть взором до дна лишь в том месте, куда падает его собственная тень. Подобно этому, каждый из персонажей — школьный учитель, квартирная хозяйка, бывший приятель и другие — знает о Стейне и о том, что привело его к фашизму, лишь долю истины, и только взятые вместе, их воспоминания дают полную картину постепенной моральной деградации героя. Становится ясно, что и каждый из персонажей несет свою ответственность за судьбу Стейна. На разных этапах его пути все они проявили равнодушие, и хотя никто из них не предвидел последствий своего поведения в тот момент, именно из их «теней» сложился мрак, поглотивший героя.

Роман Банг-Хансена привлекает тонкостью психологического рисунка, но нельзя не заметить при этом известной нелогичности в самой его концепции. Увлеченный стремлением утвердить ответственность других людей за судьбу героя, писатель невольно умаляет его собственную вину.

Среди произведений, трактующих проблемы, связанные с социально-психологической природой фашизма и национального предательства, особое место принадлежит эпической трилогии Юхана Боргена о Вилфреде Сагене — «Маленький лорд» (1955), «Темные источники» (1956). «Теперь ему не уйти» (1957). Судьба центрального героя и события, относящиеся к периоду второй мировой войны, предстают здесь на широком фоне общественной и культурной жизни Норвегии первой половины XX века. В процессе формирования личности Вилфреда Сагена Борген прослеживает сложное взаимодействие его индивидуальных свойств и комплекса отношений, определяющих духовный климат буржуазного общества. Рисуя жизнь героя, начиная с раннего детства, писатель констатирует губительное влияние, оказываемое на личность человека теми требованиями, которые предъявляет к нему среда. Трагическая вина Вилфреда Сагена — в изначальном отсутствии моральной стойкости и целостности, вина общества — в том, что оно способствует «темным источникам», скрытым в характере героя, и заглушает «светлые».

Приход Сагена к фашизму ставится у Боргена в прямую зависимость от происходящего в нем процесса разрушения личности: привыкнув с детских лет лицемерить, менять свое поведение и облик в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами, он все с большей легкостью «вживается» в каждую новую роль, пока не оказывается фашистским преступником.

Саген до известных пределов схож с Пером Гюнттом: подобно Ибсеновскому герою, подчинившись власти Великой Кривой, Саген неизбежно приходит к полному опустошению, к утрате своего «я». Знаменательно, что даже в самый последний миг Саген не имеет сил сделать решительный выбор и отдается на волю обстоятельств: поднося к виску револьвер, он не убежден, что выстрел раздастся. В отличие от Ибсена Борген полностью отказывает своему герою в прощении. Вина Сагена слишком велика, и его «Сольвейг» — скрипачка Мириам — не может спасти героя своей любовью<sup>25</sup>.

Трилогия Боргена представляет собой выдающийся образец норвежской реалистической прозы нашего времени. По масштабам затронутых проблем, остроте социальной критики и мастерству психологического анализа она явилась одним из высших достижений норвежской литературы, лучшие традиции которой она достойно продолжает.

По особенностям проблематики, широте охвата материала с произведениями Боргена во многом можно сопоставить трилогию, написанную несколько раньше Сигурдом Эвенсму, — «У границы» (1947), «Летучие мыши» (1949), «Домой» (1951). Здесь также речь идет о выявлении причин предательства, совершенного главным действующим лицом, но проблема предстает в ином аспекте. Карл Мартин — отнюдь не фашист, он стоял на прогрессивных позициях в предвоенные годы и был после начала оккупации участником Сопротивления. Однако, попав в руки врагов, он не выдерживает допросов и выдает товарищей.

Как и Борген, Эвенсму пытается мотивировать поведение героя сочетанием социальных и личностных причин: выходец из мелкобуржуазной среды, Карл Мартин становится сотрудником рабочей газеты, но у него нет четкого сознания принадлежности к борющемуся за справедливость классу, и это лишает его внутренней цельности. Вновь возникает мысль, высказанная писателем ранее в «Беглецах»: «Твое испытание — в единичном человеке». Сходство с трилогией Боргена обнаруживается и в том, что судьба Карла Мартина составляет у Эвенсму сюжетную основу произведения, заключающего в себе широкую картину действительности предвоенной Норвегии.

Возвращение к мирной жизни, как очень скоро выяснилось, припесло с собой не только радость освобождения, но и множество новых сложных вопросов, требующих обсуждения. Жестокое разочарование постигло тех, кто надеялся, что на основе возникшего в годы оккупации национального единения и подъема демократии в общественной жизни Норвегии произойдут коренные изменения. Отголоски таких настроений мы находим уже в написанном в 1946 г. романе Боргена «Тропа любви», где показано, с какой легкостью возвращается на накатанный путь существование норвежского обывателя. С глубокой тревогой отмечает писатель опасные симптомы, свидетельствующие о том, что злые силы не искоренены и могут вновь подняться. О том, что социальные противоречия отнюдь не исчезли в период оккупации и с новой остротой проявились в послевоенные годы, повествует Ингвал Свинсос в трилогии «В тени копра» (1949), «Пять лет» (1950), «Отгремели бои» (1954). Трудности, испытываемые человеком, которого война вырвала из привычных условий и который возвращается в них, неся на себе груз пережитого, составляют главную тему трилогии Нильса Юхана Рюда «Сыновья мира» (1947), «Женщины ждут» (1948), «Мы были возлюбленными земли» (1949).

С наибольшей четкостью и остротой раскрываются социальные проблемы, характерные для первых послевоенных лет, в творчестве писателя-коммуниста Эйвина Болстада. В романе «Спекулянт» (1947) автор язвительно высмеивает несостоятельность поддерживаемых официальными кругами представлений о справедливом возмездии, постигшем якобы всех, кто сотрудничал с оккупантами. Как показывает Болстад, караю-

щий меч правосудия с готовностью обрушивается на мелких коллаборационистов, а те, кто, подобно предпринимателю Краму, не только запытал себя предательством, но и нажился на этом, легко уходят от ответственности. Известную долю вины за происходящее писатель возлагает при этом на рабочих, которые не проявляют должной настойчивости и чересчур доверяют профсоюзным дельцам, толкающим их на компромисс.

Неприглядную картину, запечатленную в «Спекулянте», дополняет другой роман Болстада — «Красная бегония» (1947), повествующий о трагической судьбе участников борьбы за свободу родины. Это произведение — пронизанный болью и гневом обвинительный документ в адрес тех, кто после войны поспешил замкнуться в мире собственных эгоистических интересов. С восхищением и искренним сочувствием рисует писатель образы людей, прошедших сквозь опасности и страдания и теряющих мужества перед лицом новых испытаний.

Разочарование и чувство неуверенности, охватившее большую часть норвежского общества после недолгого периода радостного ожидания и надежд, неуклонно усиливалось в конце 40-х — начале 50-х годов. Трагедия Хиросимы и Нагасаки, рост международной напряженности, обострение экономических и социально-политических противоречий в самой Норвегии — все это внушало людям ужас перед будущим, лишало их веры в прогресс, демократию, гуманизм. Характеризуя состояние умов в период «холодной войны», Ф. Хоум пишет: «Во время войны люди могли жить надеждой; позднее надежду сменил страх — страх полного уничтожения, призрак атомной бомбы»<sup>26</sup>.

Процессы, происходящие в общественном сознании, не замедлили сказаться в литературе, где на первый план выходят мотивы трагической беспомощности человека, бессильного противостоять натиску зла. По справедливому замечанию В. Дала, норвежская литература в эти годы «относительно быстро проделала путь от оптимизма и восторгов по поводу мира к духовной растерянности и пессимизму»<sup>27</sup>.

Под воздействием общих тенденций, определяющих развитие литературы, заметно изменяется подход к проблемам, связанным с войной. В истолковании этой темы отчетливо возникают новые нюансы: угроза, вновь нависшая над миром, приводит к тому, что вторая мировая война начинает восприниматься не как результат конкретных политических и экономических причин, а как проявление некой роковой закономерности, заложенной в существовании общества.

Опираясь на такую концепцию, многие писатели приходят к выводу, что причины всякой войны следует искать не в объективных условиях, а в природе человека как такового. Позицию этих писателей очень точно определяет Ф. Хоум, констатируя, что с их точки зрения «не столь важно уничтожить тоталитарное государство, сколько побороть корни этого государства в человеческом сознании: страх за свою жизнь, жажда власти, покорность авторитетам, тупость, фанатизм и нетерпимость»<sup>28</sup>. Трактовка военной темы нередко утрачивает конкретность, повествование переводится в обобщенно-философский план.

Характерны в этом плане романы Акселя Саннемуса «Былое — эсон» (1946), «Оборотень» (1958), «Свадьба Фелиции» (1961). Писатель

пытается объяснить явления действительности, исходя из фрейдистского представления о природе человека. По мысли Саннемусе, в каждом человеке, сознает он это или нет, скрыт «оборотень» — потенциальный насильник и разрушитель, и война — результат массовой вспышки исконно присущих людям агрессивных инстинктов. В соответствии с такой концепцией писатель уделяет чрезвычайно мало внимания внешней стороне событий, погружаясь в исследование противоречивого и болезненного внутреннего мира своих героев. По справедливой оценке Л. Лонгума, в произведениях Саннемусе «война, правда, присутствует, но лишь как аккомпанемент, как крупномасштабная иллюстрация того... что «оборотень» продолжает жить в человеке независимо от внешних политических условий»<sup>29</sup>. Следует отметить, что борьбу норвежцев за свободу Саннемусе также мотивирует не политическими убеждениями и не патриотизмом, а естественной реакцией человеческой натуры, восстающей против грубого натиска деспотических сил.

С аналогичных позиций подходит к освещению событий военного времени Коре Холт. В романе «Великое перепутье» (1949), отмеченном явным воздействием идей экзистенциализма, он также настаивает на сложности и противоречивости изначальных свойств человеческой природы. «Проигрывая» три варианта судьбы героя, Холт стремится доказать, что один и тот же человек с равной степенью вероятности мог стать подручным гестапо, героем Сопротивления или трусливым обывателем, лавирующим между противоборствующими силами. Потенциальные свойства человеческой личности допускают, по мнению Холта, любой путь ее развития — все дело в том, какое из этих свойств окажется доминирующим в решающий момент. Примечательно, что автор, оставляя открытым вопрос о том, сделан ли выбор героем сознательно или в результате случайного стечения обстоятельств, тем не менее возлагает на него всю ответственность за последствия сделанного шага: «Нет смысла возвращаться по старым следам, потому что поступок совершен, и поступок этот — ты сам. Ты — это то, что сделано тобой».

Разгул политической реакции в годы «холодной войны», пессимизм, рожденный страхом перед возможностью новой, на этот раз глобальной катастрофы, побуждают некоторых писателей ставить под сомнение общественную и моральную правомерность движения Сопротивления, оспаривать справедливость вооруженной защиты свободы и гуманизма. Тенденция к дегероизации антифашистской борьбы в той или иной мере окрашивает такие произведения, как «Мельница и свет» (1949) О. Банг-Хансена, «Дерзновенным» (1946) Финна Хавреволла, «Мне отмищение» (1953) К. Холта.

Наиболее законченным выражением этой тенденции является роман Пола Брекке «Стареющий Орфей» (1951). В сложной модернистской манере в нем изложена история духовного краха буржуазного интеллигента-гуманиста. Прославленный поэт, прогрессивный общественный деятель 30-х годов, активный участник Сопротивления Мартин Холме на пороге своего пятидесятилетия приходит к заключению о бесплодности борьбы, которой отдал лучшие годы жизни: «Я сижу тут. Сажу. А все может повториться. Оно повторяется! Оно повторяется и повторяется, тупо и

грозно, на пыльных газетных страницах, лежащих передо мной, нереально. Нет, слишком реально!»

Выражением авторской позиции можно, очевидно, считать рассуждения Мартина Холме о том, что он и ему подобные ошибочно оценивали происходящее, потому что не могли постигнуть первопричины зла, заключенной в темных импульсах человеческой натуры.

Развивая эту мысль, Брекке вводит в повествование фигуру друга детства героя, Карстена, призванного олицетворять его второе «я», подавленные самим Холме разрушительные инстинкты (совершивший немало дерзких диверсий в годы оккупации Карстен позднее становится преступником). Глубокого символического смысла исполнена сцена гибели обоих персонажей: во время возникшей между ними борьбы наручник на запястье бежавшего из тюрьмы Карстена захватывает вторым пальцем руку Мартина, и они падают с обрыва, связанные цепью.

Как можно заключить, духовный крах и гибель Мартина Холме должны, по замыслу писателя, символизировать бесперспективность активной общественной борьбы.

Несколько особняком стоит в литературе конца 40-х — начала 50-х годов роман Йенса Бьёрнебу «Прежде чем пропоет петух» (1952), хотя и в нем легко обнаружить характерные для этого периода тенденции. В качестве материала автор избрал не события норвежской действительности, а трагические факты массового уничтожения людей в гитлеровских концлагерях. При этом он руководствуется стремлением постигнуть, каким образом могло случиться, что среди немцев нашлись люди, способные на столь вопиющую и хладнокровную жестокость. Непостижимой предстает в романе психология палача-экспериментатора доктора Рейнхардта, который был к тому же, по свидетельству его вдовы, нежным мужем и заботливым отцом. Попытка автора объяснить поведение Рейнхардта неким антигуманизмом современного естествознания по меньшей мере неубедительна, но в ней отразились настроения определенной части западной интеллигенции, возлагавшей на ученых ответственность за нависшую над миром угрозу атомной смерти.

Идейные позиции Бьёрнебу очень противоречивы. В 1957 г. он написал роман «Под суровым небом», где пытался взять под защиту осужденных после войны норвежских фашистов и коллаборационистов. Одно из крупнейших издательств Норвегии — «Ашехоуг» отказалось публиковать книгу, а когда она все же вышла в другом издательстве, это вызвало бурю протестов<sup>30</sup>. Однако девять лет спустя в пьесе «Любители птиц» Бьёрнебу вновь говорит о бесчеловечности фашизма, об опасности его возрождения.

Интерес к темам, связанным с войной и оккупацией, заметно падает к середине 50-х годов. Внимание общественности и деятелей литературы поглощают другие проблемы, поставленные действительностью «общества благосостояния». Одновременно наблюдается ослабление реалистических тенденций, увлечение модернистскими течениями, формалистическими поисками.

К середине 60-х годов положение меняется. Новый общественный подъем, охватывающий в этот период всю Скандинавию, способствует оживлению реалистического направления и в норвежской литературе.



Коре Эсполин Йонсон.  
Иллюстрация к роману  
Сигбьёрна Хёльмебакка  
«Страшная зима»



**Кай Фьелль.**  
**Беженцы**

Возрождается и интерес к недавнему прошлому, к судьбам поколения, на долю которого выпали испытания военных лет.

Публикуется ряд новых произведений мемуарного характера. В 1960 г. выходит книга воспоминаний одного из самых известных участников Сопротивления — Гуннара Сёнстебю «Рапортует «Номер 24». Прошедший специальную подготовку в Англии, Сёнстебю был организатором многих смелых акций, однако он не ограничивается только их описанием, а дает яркое изображение опасной жизни подпольщиков, с признательностью отмечая ту помощь и поддержку, которую их действия встречали у подавляющего большинства норвежского населения. Позднее норвежские читатели знакомятся с книгой видного деятеля социал-демократической партии Трюггве Браттели «Узник в ночи и тумане» (1980), где автор обращается к годам, проведенным в фашистском концлагере.

Документальная книга Рагнара Ульстейна «На пути в Англию» (1965—1967) повествует о героизме норвежских моряков, благодаря которому оккупированная Норвегия почти непрерывно сохраняла связь с внешним миром. На основе кропотливого обследования архивных материалов автору удалось воспроизвести картину тех трудностей и опасностей, которыми сопровождался каждый рейс.

Наглядным свидетельством возросшего интереса к темам, связанным с войной и оккупацией, является тот факт, что на протяжении 60—70-х

годов многие произведения Ю. Боргена, С. Хёля, С. Эвенсму, К. Холта и других авторов переиздаются большими тиражами в массовых сериях, выпускаемых различными издательствами. Некоторые из них, например «Красная бегония» Э. Болстада, печатаются на страницах широко читаемых в стране газет и еженедельников<sup>31</sup>. В 1969 г. выходит обширная антология поэзии военных лет «Не воздвигайте монументов», включающая в себя стихи А. Эверланна, Н. Грига, Г. Рейсс-Андерсена, И. Хагеруп и других поэтов Сопротивления.

Существенный вклад в исследование проблем, связанных с войной и оккупацией, внесли произведения Сигбьёрна Хельмебакка. В его романе «Страшная зима» (1964) запечатлены подлинные обстоятельства героической борьбы советских солдат и норвежских патриотов за освобождение северной части Норвегии. По сценарию, написанному Хельмебакком на основе этого романа, был поставлен в 1969 г. фильм «Выжженная земля», имевший значительный международный резонанс. Позднее на этом же материале создается советско-норвежский фильм «Под каменным небом» (1974), одним из авторов которого также был Хельмебакк. В драме «Продается смерть героя» (1968) писатель разоблачает тех, кто лицемерно «чтит» память павших, а на деле готовится свергнуть норвежский народ в пучину новой войны.

В 1966 г. выходит роман Терье Стигена «На пути к границе», продолжающий тему, начатую его первым произведением «Двое суток» (1950): судьба человека, для которого потрясения военных лет навсегда остались самым ярким жизненным впечатлением и который по-настоящему живет лишь в мире воспоминаний.

Сольвейг Кристов, которая еще в 1954 г. в романе «Под зимней луной» описала бесчинства оккупантов в Северной Норвегии, обращается в своей новой книге «Должник» (1965) к судьбе бывшего участника Сопротивления, пытающегося в послевоенные годы воздать долг памяти погибшим, но убеждающегося в своей беспомощности.

Принципиально новую для норвежской литературы трактовку получает тема войны и оккупации в творчестве представителя более молодого поколения прозаиков Дага Сульстада. Активный участник студенческих волнений конца 60-х годов, один из создателей крайне левой группы литераторов «Профиль» Сульстад отдал дань увлечению формалистическими экспериментами в своих ранних произведениях, доставивших ему значительную известность. С середины 70-х годов он начинает работу над трилогией, посвященной изображению жизни норвежских рабочих в преддверии второй мировой войны и во время нее. В 1977 г. выходит первый роман — «Предательство», «Предвоенные годы» — в 1978 г., «Война, 1940» — в 1980 г. — завершающая часть цикла «Хлеб и оружие».

По собственному признанию Сульстада, к созданию этого произведения его побудило убеждение в том, что в современном мире уроки прошлого осмыслены недостаточно точно и глубоко, а те конфликты, которые в свое время привели к войне, далеко еще не изжиты. В то же время трилогия полемически заострена против попыток представить фашизм и милитаризм как порождение начал, фатально заложенных в отдельном человеке и во всем человеческом обществе. Раскрывая замысел трилогии, Сульстад говорит о том, что она резко отличается от произведений тех



писателей, которые «превращают войну в психологическую драму». Приводя в качестве примера роман С. Хёля «Встреча у верстового столба», он констатирует: «Мораль таких книг чаще всего сводится к тому, что нацист живет в каждом из нас»<sup>32</sup>.

На материале жизни нескольких рабочих семей, связанных с крупным промышленным предприятием, Сульстад стремится проследить сложные процессы, происходящие в экономической и политической жизни страны, в сознании рабочего класса. Среди персонажей трилогии мы встречаем сторонников различных партий, активных деятелей рабочего и профсоюзного движения и индифферентно относящихся к политике обывателей, героев гражданской войны в Испании, участников Сопротивления и приверженцев Квислинга. Бытовые эпизоды чередуются со сценами бурных политических митингов и описаниями смелых операций подпольщиков. Писатель демонстрирует незаурядное мастерство в создании как сжатых и точных индивидуальных характеристик персонажей, так и обобщенного образа народных масс. Автору удалось наглядно показать неразрывную связь между «частной» судьбой отдельной личности и историческим процессом. Широка и актуальность проблематики, четкая социально-критическая направленность, правдивость и типичность большинства образов и ситуаций, богатство и разнообразие художественных средств — все это позволяет согласиться с оценкой норвежской критики, считающей трилогию Сульстада выдающимся образцом современной реалистической прозы. В то же время следует заметить, что экстремизм политических убеждений автора привел к некоторым неточностям в изображении действительности. Явно предвзято оценивается и истолковывается позиция Норвежской коммунистической партии в начальный период войны, хотя в дальнейшем автор и отдает дань уважения вкладу коммунистов в дело борьбы против фашизма. Известное смещение акцентов характерно и для завершающего трилогию эпилога «Тридцать лет одиночества», где действие доводится до конца 70-х годов.

Литература скандинавских стран на протяжении всей своей истории органически связана с процессами, происходящими в общеевропейской культуре. В то же время на каждом этапе своего развития она сохраняет черты своеобразия, что обусловлено спецификой исторических судеб Скандинавии, особенностями национального характера. При более пристальном рассмотрении существенные различия обнаруживаются и в том, какими путями развивается литература в каждой из стран региона. Наглядным свидетельством этого является широкий диапазон откликов в выборе и истолковании проблем, связанных с событиями второй мировой войны, с борьбой против фашизма. Наряду с конкретными историческими обстоятельствами большое значение здесь, несомненно, имеют особенности национальной литературной традиции. Именно поэтому произведения скандинавских писателей, вызванные к жизни впечатлениями военных лет, представляют интерес не только как художественное отражение реальной обстановки и реакции общественного сознания на происходящее в мире, но и как неотъемлемая часть общей картины становления национальной литературы на одном из чрезвычайно ярких и богатых этапов ее развития.

- <sup>1</sup> О событиях в Дании см. подробнее в кн.: *Кудрина Ю. В.* Дания в годы второй мировой войны. М., 1975.
- <sup>2</sup> См. подробнее в кн.: *История Норвегии*. М., 1980, гл. 13.
- <sup>3</sup> См. подробнее в кн.: *История Швеции*. М., 1974, гл. 12. О положении в Скандинавии см. также: *Кан А. С.* История скандинавских стран. М., 1971, гл. XV.
- <sup>4</sup> См.: *Григорьева Л. Г.* Литература норвежского Сопротивления; *Куприянова И. П.* Литература Сопротивления в Дании. — В кн.: *Литература антифашистского Сопротивления в странах Европы, 1939—1945*. М., 1972.
- <sup>5</sup> *Brandell G.* Svensk litteratur 1900—1950. Stockh., 1958, s. 357.
- <sup>6</sup> *Jersild P. C.* Professionella bekännelser. Lund, 1981, s. 109.
- <sup>7</sup> См.: *Bien H.* Möjligheter och Grenzen der skandinavischen Dokumentarliteratur. — In: *Nordeuropa*, 1974, 7, S. 15.
- <sup>8</sup> В 60-х годах дважды издавались сборники писем М. Нильсена.
- <sup>9</sup> *Kim.* Uddrag af dagbog og breve. Kbh., 1945; *Hansen C. U.* En ung dansk frihedskampers sidste breve. Kbh., 1945.
- <sup>10</sup> *Halvorsen E.* Landet besat. I: Danske digtere i det 20. århundrede. Kbh., 1966, bd. III, s. 338.
- <sup>11</sup> En bog om Kjeld Abell. Kbh., 1961, s. 25.
- <sup>12</sup> О пьесах Абелля и Сойи см. подробнее в кн.: *Куприянова И. П.* Датская драматургия первой половины XX века. Л., 1979.
- <sup>13</sup> «...men man kan ikke binde ånd». Digte fra besættelsestiden. Kbh., 1954; I ti-året efter. Poesi og prosa med emner fra krigen. Kbh., 1955; Historier fra Dammarks besættelse. Kbh., 1961; Den illegale presse. Kbh., 1965; Danske forfattere om besættelsen. Kbh., 1966.
- <sup>14</sup> *Nielsen Fr.* Dansk digtning i dag. Kbh., 1957, s. 139. Danske digtere i det 20. Århundrede. Kbh., 1966, bd. III, s. 342—343.
- <sup>15</sup> Land og Folk. 1962, 5. nov.
- <sup>16</sup> См. подробнее: *Sokoll G.* Sozialistische Tendenzen in der dänischen Prosa der siebziger Jahre. — In: *Nordeuropa*, 1979, 12, S. 55—64.
- <sup>17</sup> Дилогия Рагнхильд Аргер (род. в 1918 г.) — «В услужении» (1973) и «Супружеская пара» (1978); трилогия Дитте Седерстран (род. в 1915) — «Копенгагенская семья» (1974), «Уполномоченный» (1975), «Где твой дом, proletарий?» (1975); и др.
- <sup>18</sup> Например, в дилогии Андерса Бодельсена (род. в 1937 г.) «Хорошие времена» (1977) и «За годом год» (1978).
- <sup>19</sup> Среди них можно назвать такие книги, как «Дни в Грини» (1945) Юхана Боргена, «Узница Равенсбрюка» (1946) Лисё Бёрсум, «Изо дня в день» (1947) Одда Нансена. Несколько позднее, в 1950 г., большое внимание читателей привлек к себе «Дневник Петера Муэна» — записки погибшего участника Сопротивления, обнаруженные под полом одной из камер печально знаменитой политической тюрьмы в Осло.
- <sup>20</sup> *Dahl W.* Vor egen tid. Norges litteraturhistorie. Oslo, 1975, bd. 6, s. 13; *Houm Ph.* Norges litteratur fra 1914 til 1950. Oslo, 1955, s. 572.
- <sup>21</sup> *Houm Ph.* Op. cit., s. 573.
- <sup>22</sup> *Dahl W.* Fra 40-tall til 60-tall. Oslo, 1969, s. 25.
- <sup>23</sup> *Beyer Edv.* Utsyn over norsk litteratur. Oslo, 1967, s. 151.
- <sup>24</sup> *Houm Ph.* Op. cit., s. 110.
- <sup>25</sup> На этот момент справедливо указывает В. П. Неустроев. См.: *Неустроев В. П.* Литература скандинавских стран (1870—1970). М., 1980, с. 202.
- <sup>26</sup> *Houm Ph.* Op. cit., s. 566.
- <sup>27</sup> *Norges litteraturhistorie*, bd. 6, s. 16.
- <sup>28</sup> *Houm Ph.* Op. cit., s. 573.
- <sup>29</sup> *Longum L.* Et speil for oss selv. Oslo, 1968, s. 55.
- <sup>30</sup> См.: *Michaelsen A. G.* Den gyldne lenke. Oslo, 1977, с. 339—340.
- <sup>31</sup> См.: *Norges litteraturhistorie*, bd. 6, s. 96.
- <sup>32</sup> Arbejder Avisen, maj 1978, N 19.

# Финские уроки

## Война и милитаризм в литературе Финляндии

Э. Г. КАРХУ

Тот факт, что во второй мировой войне Финляндия участвовала на стороне государств фашистской коалиции, явился бесславным итогом ее длительного довоенного развития. Для финского народа это был трагический итог, и среди вопросов, на которые вот уже на протяжении четырех послевоенных десятилетий пытается ответить финская литература, закономерными стали такие: как случилось, что первые же десятилетия государственной независимости Финляндии были омрачены господством политической реакции? Почему эта малая северная страна, обладавшая, как считалось, укоренившимися демократическими традициями, оказалась под властью антидемократических сил и в военном сговоре с фашистской Германией?

Наряду с общими для всего человечества уроками второй мировой войны прогрессивная финская интеллигенция стремится извлечь из нее еще и свои национальные уроки. Не случайно вскоре после окончания войны в финской критике появился термин «национальная терапия», рожденный острой необходимостью оздоровления всей общественной жизни, в том числе жизни самой литературы.

Следует подчеркнуть, что в течение многих веков своей истории финский народ, не имевший государственной самостоятельности, участвовал в кровопролитных войнах только страдательно, как их пассивная жертва. Известны слова Ю. В. Снельмана, критика и философа, видного идеолога финского национального движения XIX века: «Финляндия ничего не может взять силой — в силе просвещения ее единственное спасение»<sup>1</sup>.

Искусственная «милитаризация» финской истории, в том числе истории культуры, включая древние ее периоды, произошла уже позднее. В 20—30-е годы нашего столетия, и была плодом усилий реакционной историографии.

После того как Советское правительство признало в декабре 1917 г. государственную независимость Финляндии, в ней вспыхнула рабочая революция, которая, однако, была жестоко подавлена финской буржуазией с помощью германских войск. В стране воцарилась атмосфера террора, воинственного национал-шовинизма, того «карликового великодержавия», которое выражалось в призывах силой оружия продвинуться на восток, дабы создать «великую Финляндию». Для пропагандистов милитаристского духа государство, по словам послевоенного писателя Вйяне Линны, было лишь казармой, граждане — лишь рекрутами, идеология «братства по оружию» — единственно поощряемой в обществе идеологией<sup>2</sup>.

В культурной жизни Финляндии 20—30-х годов слишком чувствовалось влияние политического авантюризма ультраправых кругов. Обратной стороной насаждавшегося антисоветизма было реакционное герма-

пофилство. Сам образ Финляндии как пограничной страны между Западом и Востоком нередко сливался с образом солдата, призванного стоять насмерть, безропотно и отрешенно.

В связи с советско-финляндским военным конфликтом 1939—1940 гг. и затем накануне вступления Финляндии в войну на стороне гитлеровской Германии летом 1941 г. финские власти прибегли к широкой волне арестов своих политических противников. В числе арестованных были левые писатели и публицисты — А. Туртиайнен, Э. Синерво, Я. Пеппаниен, Р. Пальмгрен, К.-М. Рюдберг (некоторые из них еще до момента ареста находились на нелегальном положении). Во время войны их творческая деятельность протекала в условиях заключения.

Возникает вопрос: была ли в Финляндии в годы войны литература Сопротивления? Эта проблема пока не привлекала внимания критики и требует особого исследования. Остановлюсь на некоторых фактах, в том числе малоизвестных.

Известно, что в Финляндии во время войны действовало антивоенное и антифашистское подполье. Некоторые финские историки отказываются называть его Сопротивлением под тем предлогом, что о таком движении принято говорить лишь применительно к оккупированным гитлеровцами странам<sup>3</sup>. Этот вывод несостоятелен, хотя по ряду причин в Финляндии движение Сопротивления не получило широкого размаха. Дала о себе знать относительная слабость рабочего движения в условиях господства политической реакции. Начиная с момента своего возникновения в 1918 г., Коммунистическая партия Финляндии находилась в подполье, демократические организации подвергались преследованиям. И тем не менее антифашистскую борьбу в годы войны возглавляли именно коммунисты.

Были созданы подпольные типографии (в Хельсинки, Тампере, Турку), распространялись антифашистские газеты и листовки. Коммунисты стремились оказывать влияние и вовлекать в активную борьбу так называемых «лесогвардейцев», мужчин призывного возраста, уклонявшихся от мобилизации и скрывавшихся в лесах (их было несколько тысяч). Участники антивоенного подполья действовали в труднейших условиях, многие из них героически погибли, были замучены в тюрьмах, приговорены к расстрелу. Известность получили имена таких мужественных героев финского Сопротивления, как Аатто Саллинен, Вейкко Пёюсти, Мартта Коскинен, отдавшие жизнь борьбе за справедливое дело.

Эта борьба не могла не найти хотя бы частичного отражения в литературе. Те писатели-антифашисты, которые в начале войны были брошены в тюрьмы, продолжали писать и там, затрагивая темы, связанные с антифашистской, антимилитаристской борьбой. Среди политических заключенных были также непрофессиональные поэты, сочинявшие стихи и песни, которые служили целям антифашистской борьбы. Подобные произведения смогли появиться в печати только после войны, когда вышли сборники тюремных стихов А. Туртиайнена и Э. Синерво, антивоенные произведения П. Хаанпяя, ряд дневниковых и мемуарных книг бывших политических заключенных (Х. Вуолиёки, Н. Парккари и др.).

В последующие годы в финской литературе и литературной критике эпизодически возрождался интерес к событиям антифашистского Сопро-

тивления. Упомяну вышедший в 1972 г. роман Ханну Салама с трудно переводимым заглавием, дословно означающим «Нет поступка без свидетеля». В романе повествуется о деятельности коммунистов-подпольщиков в районе Тампере во время войны. Салама — известный писатель, роман отмечен печатью незаурядного таланта. Но в то же время субъективистско-индивидуалистическая позиция автора помешала глубокому раскрытию темы. Роман вызвал в финской печати продолжительную полемику как идеологического, так и эстетического характера. Споры вокруг него побудили некоторых писателей обратиться к той же теме, но с других позиций. В 1974 г. появилась документальная книга Калевы Сейлонена «Группа Сопrotивления»<sup>4</sup>, написанная на основе рассказов-воспоминаний самих участников тамперского подполья.

Почти тогда же, в 1973 г., в Тампере был опубликован небольшой антологический сборник поэзии финского Сопrotивления<sup>5</sup>. Сюда вошли исключительно стихи и песни поэтов-непрофессионалов из числа самих участников подпольной борьбы. Авторство некоторых стихотворений составителям не удалось установить, и они просят содействия читателей, располагающих какими-либо сведениями.

Произведения, которые правомерно рассматривать как образцы литературы Сопrotивления, можно встретить и в ряде других левых изданий. Следует назвать посмертно вышедший сборник писем, стихов и прозы Хертты Куусинен<sup>6</sup>, известной деятельницы Коммунистической партии Финляндии. Имеются и рукописные материалы, до сих пор не привлекавшие к себе внимания. Летом 1982 г. мне довелось ознакомиться с хранящимися в «Кансан аркисто» («Народный архив») в Хельсинки рукописными газетами и альманахами, которые выпускались во время войны политическими заключенными-антифашистами. Наряду с политической информацией, сообщениями о ходе войны и т. п. в них содержались стихи, книжные рецензии, критические статьи. Например, в выпускавшейся летом 1944 г. в тюрьме Хяменлинна газете «Народное слово» был специальный раздел литературы и искусства. Сборники-альманахи посвящались знаменательным датам революционной борьбы и рабочего движения — празднованию Первого мая, годовщинам рабочей революции 1918 г.

В кратком предисловии к вышедшему в Тампере сборнику «Борьба Сопrotивления» подчеркивается, что «эти стихи писались не для буржуев и не для эстетов, уютно устроившихся с книжкой в мягком кресле. Эти стихи писались в спешке, часто по заказу газет или к собраниям, в следственных камерах охраны, в тюрьмах и концлагерях, для того чтобы ободрить и воодушевить товарищей в самые трудные минуты. Только духовно сильные, идейно стойкие люди могли выдерживать все надругательства и пытки, сохранить душевное равновесие и нравственное здоровье».

Максимальная гражданская активность была присуща и творчеству профессиональных поэтов-антифашистов тех лет. В особенности это характерно для творчества Э. Синерво. Показательно, что только писательницей Синерво себя никогда не признавала. В 1958 г. она не без гордости заявила в одном из интервью: «С юных лет я была профессиональной революционеркой»<sup>8</sup>. А для революционерки занятие поэзией было «благородным любительством», как выразилась Синерво в 1977 г. в беседе

со своими издателями<sup>9</sup>. Благородным потому, что высока была цель, а любительством потому, что на первое место ставилась практическая борьба.

Синерво продолжала традицию, которую закладывали еще финские рабочие поэты начала XX века. Объявив решительную войну эстетству, они подчинили свое творчество задачам классовой борьбы. В 30-е годы эту же позицию избрали писатели объединения «Кийла».

Для Синерво писатель и борец едины, это определяет ее темы, проблематику, стиль. Уже в довоенном творчестве Синерво остро ставится вопрос о месте каждого в общественной борьбе. По существу, это главная тема и ее лирики, и романа «Кузнец из деревни Палава» (1939).

После ареста в 1941 г. Синерво провела три года в женской тюрьме города Хямендинна, где содержались также видные финские коммунисты, обладавшие идейной закалкой и опытом подпольной работы. Общение с этими людьми, атмосфера взаимной поддержки очень много значили для Синерво. Тюрьма стала для нее суровым испытанием и вместе с тем жизненной школой. Несмотря на все ограничения и запреты писать, тюремные годы оказались для Синерво плодотворными в литературном отношении. В тюрьме были написаны стихи, которые составили вышедший в конце 1944 г. сборник «Облака», несколько пьес и начат роман «Вильям Обмененный», опубликованный в 1946 г.

В творчестве Синерво военных лет чрезвычайно остро ставятся моральные проблемы, связанные с непосредственным участием героев в борьбе двух миров. Финляндия воевала против Советского Союза, единственной тогда страны социализма, и борцы финского Сопротивления нуждались в четких этических критериях не для отвлеченных рассуждений, а для непосредственных и немедленных действий. Об отношении к Советской стране и к войне против нее Синерво говорит в пьесе «Великое дело». Здесь изображена финская рабочая семья, которую война обрекла на несчастья; в живых и на свободе остались одни женщины. Отец в 1918 г. был красногвардейцем; из двух сыновей один уже погиб на войне против Советского Союза, другой ушел в ряды подпольного Сопротивления; зять за отказ воевать находится в тюрьме. Далекая от политики мать, подпольщица-дочь и овдовевшая невестка по-разному ведут себя в тяжелых жизненных обстоятельствах. Но вот к ним в дом приходит раненый советский разведчик, и женщины предоставляют ему убежище, хотя каждая из них руководствуется при этом своими мотивами.

Сюжет, связанный с подпольным движением Сопротивления, Синерво избрала и в пьесе «Мир еще молод». Герой пьесы, подпольщик Матти Саукко, гибнет в результате предательства. Синерво говорила, что пьеса была написана ею в память погибших борцов, мужчин и женщин, которые «служили идее не на словах, а на деле»<sup>10</sup>.

В стихах, написанных в тюрьме, Синерво предстает прежде всего как певец солидарности. Характерный для ее поэзии нравственный максимализм придавал особое звучание даже традиционным лирическим темам. Для Синерво в людях важнее не то, что их разъединяет, а то, что их объединяет. Хорошо сказала об этом сама писательница: «Всю мою жизнь я наблюдала людей. Но не столько с точки зрения их индиви-

дуальной психологии, а чутьем отыскивая в людях то, что в них есть общего. Поэтому я отдаю предпочтение такой литературе, которая содержит в себе некую объективную правду о человеке именно в плане общественного движения, в плане того, как люди совершают выбор... насколько свойственно им инстинктивное стремление самоопределиваться в «железном потоке» социальной действительности»<sup>11</sup>.

Говоря об антифашистской и антимилитаристской литературе военных лет, нельзя не упомянуть о выдающихся представителях шведоязычной поэзии Финляндии — Арвиде Мёрне (1876—1946) и Эльмере Диктониусе (1896—1961).

Мёрне начинал на рубеже веков как леворадикальный поэт, близкий к рабочему движению, активно участвовал в революционных событиях 1905—1907 гг. в Финляндии. Дальнейшая его эволюция протекала не без духовных кризисов, однако он твердо верил в незыблемые гуманистические ценности, служившие ему ориентиром как в творчестве, так и в гражданском поведении. В решающие моменты истории Мёрне находил в себе достаточно духовного здоровья и мужества, чтобы резко отмежеваться от реакционных настроений.

Так, сама мысль о возможной победе фашизма казалась ему преступной. Показательно свидетельство Атоса Виртанена, социал-демократа и публициста, поставившего эпиграфом к сборнику своих антифашистских и антивоенных статей высказывание Арвида Мёрне, сделанное им в частной беседе осенью 1942 г. Среди финских правых, в том числе и в литературных кругах, было немало людей, желавших победы Гитлеру. Но Мёрне думал иначе. «Даже если для финнов это будет означать крах в теперешней войне, все равно мы обязаны ради человечества желать поражения Германии»<sup>12</sup>.

Еще до войны, в 30-е годы, в своих сатирических стихах он выступал против спекуляций фашистских пропагандистов на таких понятиях, как «кровное родство», «родина». «Вместе маршировать», думать «общими мозгами», бессловесно умирать на поле брани — вот что означало для них «кровное единство под звездой Государства». От такого «единства» лучше было бежать «отшельником в пустыню», «кровно породниться с зеленой травой». Как поэт антимилитаристского направления, Мёрне был противником традиционного романтического культа Наполеона, ибо в новых условиях этот культ смыкался с реакционнейшим «цезарианством» в той шпенглеровской трактовке, которую усвоили тогда и некоторые финские поэты. Мёрне создал образы разгневанного океана и «оскорбленного моря», чей вольный покой нарушен взрывами торпед. «Над морем горел Марс» — так назывался сборник Мёрне 1939 г., в котором чувствуется близость мировой войны. Исследователь Ю. Врэдэ в своей книге о Мёрне приводит сатирические стихи поэта о позорном сговоре финских правящих кругов с Гитлером. Эти стихи в годы войны не могли быть опубликованы и остались в рукописи.

Крупнейшим в Финляндии левозэкспрессионистским поэтом был Эльмер Диктониус, чье творчество оказало заметное влияние на развитие не только финской, но и скандинавской поэзии в целом. Творчество Диктониуса было откликном на революционные события, главным из которых явилась Октябрьская революция. Свою бунтарскую поэзию Диктони-

ус сравнивал с оркестром, которым дирижируют социальные бури эпохи. Очень точно и выразительно сказала о нем Хагар Ульссон: «Внимающий буре — вот определение этого поэта... Буря — его ритм». Большую роль в становлении Диктониуса сыграла дружба с О. В. Куусиненом, выдающимся деятелем финского и международного рабочего движения. В тесном общении с О. В. Куусиненом поэт подготовил и издал свою первую книгу «Мой стих» (1921), которая, кроме цикла стихотворений, содержала более трехсот афоризмов, составивших в совокупности своеобразный манифест новой, революционной поэзии. В годы войны Диктониусу удалось выпустить несколько книг, где хотя и приглушенно, но все же достаточно недвусмысленно нашла выражение его антифашистская и антимилитаристская позиция. Среди них — сборник рассказов «Граждане Финляндской республики» (II часть, 1940), сборник эссе и рассказов «Осенняя баня» (1943), а также поэтический сборник «Предсказание» (1942). Убежденный интернационалист, Диктониус настойчиво противопоставлял дискредитированному милитаристской пропагандой официальному «отечеству» то, что по-шведски именуется «малая родина», которой для поэта была сельская волость Нурмиярви, где он часто бывал в детстве и подолгу жил в последующие годы.

Для Диктониуса эта «малая родина» воплощает народную Финляндию и противостоит казенному патриотизму, замешенному на милитаристских дрожжах. Нурмиярви была также родиной Алексиса Киви, крупнейшего финского классика XIX века, писателя глубоко народного, который для многих выдающихся представителей финской культуры, в том числе и для Диктониуса, оставался символом подлинного патриотизма. Диктониус посвятил творчеству и духовному облику Киви много проникновенных страниц. Он с любовью и в то же время без прикрас описывал жителей Нурмиярви, их характеры и быт, чаяния и беды. В условиях военного времени и военной цензуры воспевание трудовой «малой родины», ее природы, людей, культурных традиций было для Диктониуса одной из форм протеста против войны. Так укреплялась его вера в торжество жизни, в возможность мира «без крови и слез», о чем он писал в заключительном рассказе сборника «Граждане Финляндской республики».

Стихи Диктониуса военных лет проникнуты настроением неистребимости жизни. Сборник «Предсказание» включал много стихотворений о природе, о великих художниках-гуманистах прошлого. В вечно обновляющейся жизни природы и в истории гуманистической культуры Диктониус видел приметы-предсказания того, что и на этот раз жизнь восторжествует над смертью, человечность над жестокостью. Поэт выразил и свою непримиримость к виновникам войны, и свое сочувствие тем, кто протестовал против нее:

В лужах крови,  
в потоках грязи —  
отражается рождественская звезда.  
Она ищет людей своими лучами —  
быть может, пропавших,  
быть может, замерзших,



быть может, нашедших  
вечный покой,  
но так или иначе  
не желающих  
участвовать во всем этом.  
О, пожалей же своих трудов,  
звезда голубая  
Иисуса-младенца.  
Нас теперь занимает другое:  
мир построить —  
лучший, чем есть.  
И это — не слова краснобая,  
но дело,  
которому служим мы.

*(Перевод О. Чухонцева)*

Конец войны и ее итоги были восприняты в Финляндии весьма поразному.

Для левых писателей, в том числе для Диктониуса, поражение гитлеризма и финской реакции явилось долгожданным осуществлением их надежд. Великая победа свободолюбивых народов была и лично выстраданной ими победой, укрепляла уверенность в том, что после войны в мире должно многое измениться. Не случайно первые послевоенные сборники Диктониуса назывались «Иначе» (1948) и «Ноябрьская весна» (1951).

Однако для очень многих финских интеллигентов окончание войны было сопряжено с началом трудной и долгой работы по переоценке привычных ценностей.

В сентябре 1944 г. Финляндия вышла из войны, в апреле 1948 г. был заключен советско-финляндский Договор о дружбе, сотрудничестве и взаимной помощи. По условиям перемирия в стране были распущены фашистские и милитаристские организации, восстановлены буржуазно-демократические свободы. Вышли из тюрем политические заключенные. Среди них прогрессивные писатели. Была легализована деятельность Коммунистической партии и левых организаций. Наступил новый этап борьбы за социальный прогресс, за демократизацию всей общественной и культурной жизни.

В этих условиях массе буржуазной интеллигенции, так или иначе зараженной милитаристской пропагандой, предстояло усвоить ту истину, что военное поражение Финляндии было и идеологическим поражением реакционных кругов, крахом всей прежней германофильской политики и долго насаждавшегося милитаристско-националистического казарменного духа.

Один из главных уроков войны для финской интеллигенции заключался как раз в том, что ей предстояло коренным образом пересмотреть реакционные концепции национального развития, господствовавшие в 20—30-е годы и приводившие к опасной игре в «великодержавие». Новый политический курс «второй республики», как принято называть Финляндию послевоенного периода, выразился в «линии Паасикиви-Рекконена».

В утверждении этого курса значительную роль играла прогрессивная литература<sup>13</sup>. Возникла острая потребность критического переосмысления национального культурного наследия. Заметным явлением в этом отношении стала книга Р. Пальмгрена «Большая линия» (1948), где на обширном материале финской литературы XIX—XX вв. выявляются ее демократические традиции<sup>14</sup>.

Многие из первых послевоенных книг были формой самокритики той части интеллигенции, которая осознавала свои идеологические заблуждения. Авторы таких книг на примере собственных ошибок пытались определить меру ответственности буржуазной интеллигенции за случившееся. В предисловии к опубликованному им в 1946 г. военному дневнику «Мрачный монолог» О. Пааволайнен писал: «Я критикую не финский народ, а финскую интеллигенцию, к которой принадлежу сам. И критика моя направлена против той идеологической ориентации, которая господствовала у нас во время войны и задолго до нее»<sup>15</sup>. Грубая травля автора со стороны правой печати показывает, сколь острой была тогда борьба в сфере идей. Однако девальвация милитаристско-националистической идеологии стала в новых условиях неизбежной.

В послевоенной обстановке утрачивала привлекательность прежняя эстетизация милитаристски истолковывавшихся «общенациональных идеалов» с воспеванием патриотического долга, ратной доблести, стоического терпения. Люди устали от войны, хотели забыть ее и не могли забыть. Но вспоминалась она как бедствие и катастрофа. Настроениям пессимистической отрешенности в поэзии теперь предавались даже В. А. Коскениemi и П. Мустаия, некогда авторы воинственных гимнов и речей. Сходным явлением в тогдашней прозе был роман Мика Валтари «Синухе, египтянин» (1945). Так в тяжелом послевоенном похмелье разочарованность в прежних идеалах стала тогда для многих писателей своего рода утешением.

Общим для представителей самых разных, даже противоположных, течений в послевоенной литературе было сознание того, что в своем идеологическом и эстетическом развитии литература достигла некоего преде-



Тапио Тапиоваара.  
Будущая война [1936]

ла. В результате — и это следует особенно подчеркнуть — многие тенденции литературного процесса 20—30-х годов подверглись не только идеологической, но и эстетической переоценке. В некоторых случаях изменение критических оценок являлось прямым следствием изменения читательских мнений и вкусов. И если, например, к поэзии Б. Гривенберга, В. А. Коскениеми, У. Кайласа, К. Саркиа в Финляндии стали со временем относиться без прежнего безоговорочного пиетета, то, напротив, заметно возросло внимание к таким поэтам, как А. Мёрне, Э. Сёдергран, Э. Диктониус, К. Вала, А. Турттиайнен. Главной причиной этого явились уроки войны и всего послевоенного развития финского общества.

В послевоенные годы были предприняты усилия по преодолению националистической изоляции финской культуры. Одним из признаков либерализации культурной политики было создание в 1948 г. «Общества Эйно Лейно», ставшего важным культурным форумом. Имя Лейно давно воспринималось как антипод реакционной «линии Коскениеми», и теперь обращение к этому имени указывало на стремление восстановить и укрепить либеральные традиции. В 1949 г. «Общество Эйно Лейно» начало выпускать журнал «Аян Кирья». В первом же номере его редактор Вилхо Суоми подчеркнул необходимость расширения культурных связей с зарубежными странами, видя в этом одно из обязательных условий успешного развития финской культуры. В 1950 г. возник журнал «Парнас-со», ставший главной трибуной послевоенного модернистского движения.

Модернистские веяния, возникшие в финской литературе под явственным зарубежным влиянием, не могут быть оценены однозначно и прямолинейно. Нередко утверждают, что в послевоенной Финляндии прежняя прогерманская культурная ориентация сменилась англосаксонской, отчасти французской и что произошло это главным образом благодаря усилиям нового поколения поэтов и критиков, придерживавшихся модернистской ориентации. В действительности дело обстоит не столь просто. Происходила смена не только национально-географических, но прежде всего идейных, мировоззренческих ориентиров. Действительно, молодые модернистские поэты открыли тогда для себя творчество Элиота и Паунда, но и в немецкоязычной литературе они примерно в эти же годы обнаружили прежде неизвестные в Финляндии имена Рильке, Гессе, Кафки. Внимание к этим авторам тоже было своеобразной реакцией на господствовавшую прежде идеологию, на милитаризованное «шпенглерянство» и жертвенно-аскетический патриотизм.

Однако, когда речь идет о послевоенной финской литературе в целом, необходимо учитывать и другие культурные ориентиры. Перед левыми писателями и издателями после войны открылись более благоприятные возможности для ознакомления финских читателей с советской литературой. Сдвиги в этом отношении произошли значительные. Если за период с 1917 по 1944 г. в Финляндии было издано лишь около полудюжины десятков книг советских авторов, то за послевоенные десятилетия в переводах на финский язык вышло более двухсот произведений советской литературы. Переводили Горького, Шолохова, Фадеева, Н. Острожского, Макаренку, Леонова, Федина. В 1946 г. появилась небольшая ан-

тология русской классической и советской поэзии, а в 70-е годы начала выходить серия книг советской лирики.

Финская литература конца 40—50-х годов представляла собой довольно пеструю картину, в ней проявлялись резко противоположные тенденции. В прозе укреплялись позиции реализма, она как бы наверстывала упущенное в 20—30-е годы, подымала запретные прежде темы, вершила суд над прошлым, чтобы лучше понять настоящее. Вышел ряд остро публицистических, дневниковых, мемуарных книг. Появлялись антивоенные романы и романы о событиях рабочей революции 1918 г., причем финский роман вновь стал обретать эпическую широту и социальную злободневность.

Вместе с тем 50-е годы не без основания принято считать десятилетием «прорыва модернизма» в финскую литературу, особенно в поэзию. Хотя послевоенная поэзия была далеко не однородной, перемены затронули так или иначе все ее течения. Многие из молодых послевоенных поэтов модернистского направления воспринимали войну как жестокую бессмыслицу. «Я увидела жестокое обличье смерти задолго до того, как узнала хоть что-либо о жизни» — этими словами открывался первый сборник Айлы Мерилуото «Витражи» (1946). Стихотворение называлось «Сегодня» — таким было послевоенное «сегодня» для ее поколения. Впечатляюще передано тогдашнее чувство растерянности и вместе с тем гнева и осуждения в стихотворении «Каменный бог». Пытаясь выбраться из-под руин взорванного мира, Мерилуото обращается за утешением и советом к богу, но каменный бог глух и нем, и она с отвращением отверчивается от него.

Пентти Холаппа дал одному из своих первых сборников название «Сын страны» (1953). Лейтмотивом сборника была дерзкая ирония над выхолащенной патриотической фразеологией. Возвратившегося из опасных странствий «сына страны» никто не узнает, даже родные и близкие, некогда восторженно провожавшие его. В стихотворении «Гимн родине» родина предстает страной кладбищ, больных и искалеченных людей, «из подвалов слышны стоны». В книгах Холаппа «высокие слова» имеют нарочито сниженный смысл. Подлинной ценностью наделен будничным индивидуальный мир в противоположность обанкротившемуся внешнему миру.

Подчеркнутый субъективизм послевоенной литературы, особенно модернистской, был во многом как раз своеобразным выражением разочарования в извращенных «общих ценностях», гипертрофированной реакцией на их профанацию. Как заметил один финский социолог, наученная горьким опытом войны интеллигенция больше всего остерегалась фанатизма — суровым укором были жертвы Освенцима и Хиросимы<sup>16</sup>. Все, что было связано с государственной властью, законами, политическими партиями, не внушало модернистам чувства уважения.

Исходным тезисом эстетики модернистов 50-х годов было утверждение, что действительность не имеет объективного, общезначимого для всех людей содержания. Все, что прежде преподносилось в качестве социального, национального, общечеловеческого опыта, не заслуживало больше доверия. Для новой поэзии существовал только индивидуальный мир поэта, его субъективное восприятие жизни. Объективная действи-

тельность распадалась на «миллиарды частных действительностей», как говорится в одной из поэм Эвы-Лиисы Маннер. При таком подходе стиралась всякая грань между субъектом и объектом, духовным и материальным, внутренним и внешним — мир воспринимался лишь как жизнь индивидуального сознания, цепь впечатлений и субъективных реакций.

Подчеркивая полную автономию субъективного «я» поэта, модернистская критика 50-х годов настаивала и на полной автономности художественного образа, усматривая в этом принципиальное отличие новой поэзии от традиционной. Образ не есть способ передачи какого-то «внеположенного» содержания, он сам — единственное, самостоятельное, безотносительно-замкнутое в себе содержание.

Вместе с тем следует иметь в виду, что наиболее значительные явления финской поэзии 50-х годов, которую принято называть модернистской, гораздо шире и богаче таких критических деклараций. Не случайно, например, Э.-Л. Маннер писала: «Считаю, что вера в эмпирический мир необходима, — по сути это категорический императив, ибо, кто утратил такую веру и для кого внешние явления лишь отблески и тени, тот оказывается в бездне пустоты»<sup>17</sup>.

В 60-е годы в финской поэзии под влиянием общественных событий произошел заметный поворот к социальности, «чистая лирика» стала уступать место «нечистой лирике» (финские критики воспользовались выражением Пабло Неруды). Эта тенденция еще более усилилась в 70-е годы, когда происходили ускоренные процессы «политизации» культуры. В поэзии получили распространение жанры политической песни, остро сюжетной социальной поэмы и баллады. Стремление поэтов к непосредственному общению с массами побудило их больше заботиться о доступности языка.

Прозу тоже отчасти затронули модернистские течения. Однако здесь они не получили столь широкого развития. Для послевоенного финского романа характерно тяготение к эпической масштабности. В особенности она присуща творчеству Вяйне Линны, Лаури Вийты, Пааво Ринталы, Эвы Йознпелто.

Одной из первых художественных книг о минувшей войне явилась повесть Пентти Хаанпяя «Сапоги девяти солдат» (1945), положившая начало откровенно сатирическому, пародийно-гротескному изображению войны и солдатской психологии. Все, что связано с войной, предстает в повести в сниженно-комическом свете, чему способствует остроумная фабула — история одной пары армейских сапог, которыми по очереди владеют девять солдат и с которыми происходят неожиданные, чаще всего комические приключения. В конце концов сапоги, совсем уже прохудившиеся и выброшенные на обочину дороги, подбирает крестьянин. Он идет в них на поле, и именно там, как объясняет он соседу, сапоги оказываются «первый раз на настоящей работе». Войне автор повести противопоставляет мирный крестьянский труд.

В 1954 г. вышел роман Вяйне Линны «Неизвестный солдат», имевший в Финляндии редкостный читательский успех и переведенный на многие языки мира. Уже само название романа включает в себе полемический заряд. Усилиями милитаристской пропаганды был создан великий идеал финского солдата, и этому «известному солдату» Линна про-

тивопоставил «неизвестного», такого, каким финский солдат, по мнению писателя, был в действительности. В романе повествуется о солдатах одной пулеметной роты, их судьбы прослеживаются от первых дней войны вплоть до наступления перемирия. Линна написал реалистический роман, в котором есть эпическая основа, батальные сцены, но все же главным оружием автора является смех, ирония. Даже наиболее фанатичные приверженцы милитаризма, выведенные в романе, вынуждены убедиться в том, что простые солдаты, вчерашние крестьяне и рабочие, далеки от тех национал-шовинистических «идеалов», в духе которых их старались воспитывать. Такие слова, как «отечество», «освободительная миссия», не производят на солдат впечатления; они зубоскалят по поводу министерских речей и приказов Маннергейма, а вместо патриотических гимнов распевают фривольные песенки.

Линна проявил себя в этом романе превосходным знатоком народной речи и мастером диалога, в основе которого — народные говоры. Эффект комического снижения милитаристской фразеологии часто достигается в романе именно тем, что, будучи «переведенной» на повседневный народный язык, эта фразеология обнаруживает свою несостоятельность, социальную инородность по отношению к психологии и образу мыслей простых людей. Каждый из солдат в романе изъясняется на родном диалекте, но ресурсы народного языка используются автором с чувством меры, это вовсе не «диалектная проза» того типа, к которому в свое время прибегали Ялмар Нортамо и некоторые последующие финские писатели-юмористы.

Роман «Неизвестный солдат» не лишен противоречий, чем и были вызваны острейшие критические споры вокруг него. Смех героев неоднозначен, как неоднозначна и собственно авторская ирония. Солдаты охотно потешаются над милитаристскими речами, но когда один из героев (в романе он назван коммунистом) пытается придать их острословию более глубокий и целенаправленный смысл, его усилия тоже встречают насмешками, причем ироническое отношение к этому персонажу отчасти разделяет и сам автор. И все же роман Линны был крупным явлением в послевоенной финской прозе и оказал влияние на ее развитие. Как стало известно из относительно недавно опубликованных материалов, при первом издании «Неизвестного солдата» в 1954 г. рукопись подверглась в издательстве «Вернер Сёдерстрём» значительной редактуре, в том числе идеологического характера, в результате чего некоторые наиболее резкие антимилитаристские реплики героев были смягчены либо убраны вовсе. Линна протестовал против этого вмешательства в его текст, но не приостановил выхода книги. Разъясняя свое отношение к войне, Линна подчеркнул в письме, что он отдает в романе дань уважения и сочувствия людям, вынесшим на своих плечах ее тяготы, но это ни в коей мере не распространяется на саму войну<sup>18</sup>.

В романе-трилогии Линны «Здесь, под северной звездой» (1959—1962) повествование доведено до событий второй мировой войны. Писатель создал роман-эпопею об исторических судьбах финского крестьянства, точнее — многочисленной прослойки мелких арендаторов-торпарей, участвовавших в революции 1918 г. Роман охватывает длительный период финской истории, начиная с 80-х годов прошлого века до середины на-

шего столетия. Центральное место в нем занимают события революции 1918 г. в Финляндии, показанной с исключительной художественной выразительностью. Для Линны и его героев события 1918 г. — это именно торпарская революция, направляемая идеалами безземельных крестьян. Торпарями в романе Линны движет страсть к земле. Вся предшествующая история финского торпарства и сама революция рассматриваются автором под таким углом зрения, чтобы выяснить, отчего торпари вынуждены были взяться за оружие, удостоверившись, что иными путями невозможно положить конец произволу хозяев-землевладельцев. Хотя «торпарский взгляд» на происходящее в чем-то ограничивает панораму событий (революция 1918 г. была также рабочей революцией, рабочий класс был ее главной силой), Линна создал впечатляющее эпическое полотно. Писатель развеял «белую ложь» вокруг событий 1918 г. и поднял на новую ступень финский реалистический роман. Как художник Линна впитал в себя опыт не только финского, но и мирового реалистического романа (в особенности прозы Льва Толстого), и его книги стали неоспоримым свидетельством подъема реализма в финской прозе.

В Финляндии 50–60-х годов романы Линны порождали острейшие дискуссии не только литературного, но прежде всего идеологического характера. В них принимали активнейшее участие публицисты, историки, политики, военные. Линна затронул слишком животрепещущие вопросы национального развития, и у него нашлось немало оппонентов. Эти книги поистине стали генератором дискуссий общенационального масштаба, а их оздоровляющее влияние на самые широкие читательские массы было огромным, что признавалось и политическими деятелями. Например, У. К. Кекконен писал: «Наверное, не ошибусь, если скажу, что Линна помог финнам как народу избавиться от многих душевных травм периода их детства и отрочества. Способность беспристрастно судить о своей истории, о заблуждениях и успехах, несчастьях и достижениях является признаком повзросления нации»<sup>19</sup>.

Много писал о войне и Пааво Ринтала. В отличие от Линны, который побывал на фронте рядовым солдатом, Ринтале война известна лишь по воспоминаниям детства. Один из первых его романов — «Мальчишки» (1958) — посвящен как раз военному детству. Трагедия войны показывается в романе так, как она отразилась в еще не окрепшем сознании подростков. На фронте гибнут их отцы и старшие братья, война разрушает семьи, она напоминает о себе везде и повсюду — дома, в школе, на улице. Самые жестокие ситуации война сделала до ужаса обыденными, и многие эпизоды написаны так, чтобы показать, какой непоправимый вред могут причинить детской психологии война и ее пропаганда. И в то же время автор подчеркивает, что мальчишки увлечены не только опасными приключениями, но и стремлением к добру, они способны сострадать. Их души открыты самым разным влияниям многосложной жизни.

Продолжением «Мальчишек» явился следующий роман Ринталы — «Смерть мелкого чиновника» (1959). Здесь повествуется уже о послевоенном времени; герои повзрослели, столкнулись с миром буржуазного практицизма, с его моралью. Некоторые из них остро переживают чувство духовной пустоты, они подавлены конформизмом буржуазного существования. В этом романе, как и в некоторых других произведениях

Ринталы, герои с тоской думают об угасании гуманистических идеалов.

Позиция Ринталы гражданственно активна, и этим объясняется, почему вокруг его книг вспыхивали бурные споры. Это относится и к роману-трилогии «Бабушка и Маннергейм» (1960—1962), где автор стремился развеять миф о Маннергейме-патриоте. Еще более острую реакцию вызвал роман Ринталы «Лейтенант разведки» (1963), выявивший связь его творчества с традициями литературы «потерянного поколения» (не случайно в одной из глав герои Ринталы беседуют о Хемингуэе и его романе «Прощай, оружие!»). Лейтенант Эрки Такала, от лица которого ведется повествование в романе Ринталы, еще молод, ему двадцать три года. Незадолго до начала войны он поступил на богословский факультет университета и готовился стать священником, а теперь командует группой солдат, предназначенной для особо опасных заданий: она уходит в глубокие тылы противника, ведет разведку, совершает диверсии, а иногда используется и на передовой для захвата укрепленных точек. Подобные задания таят в себе смертельную опасность, но зато у группы есть и свои привилегии. Но и эта «элита» финской армии охвачена глубоким нравственным распадом. Роман начинается с того, что при возвращении с задания один из солдат сходит с ума. Он пытается стрелять по своим и в испуге кричит, что все вокруг убийцы. Лейтенант Такала по существу согласен с ним, а в беседе с военным пастором Рааккуланмякк сам говорит, что он и его солдаты — это профессиональные наемные убийцы. «Мы знаем, что рано или поздно нас пристрелят. Но пока мы живы, наши работодатели позаботятся о том, чтобы нам жилось как можно лучше. Это входит в наш договор по найму, а ведь подобного положения человеку моего круга не добиться ни в одном мирном обществе, какой бы режим там ни господствовал. Мне позволено почти все, лишь бы я соблюдал одно условие: не стрелять в своих. Иных ограничений моей свободы не существует. Мы — узаконенные и признанные убийцы». Вместе с тем герой убежден, что совершенно самое грязное предательство — предана человечность.

Ринтала часто использует резко контрастные детали, чтобы передать умонастроение своего героя и подчеркнуть важную для него мысль, что война извращает самые естественные человеческие чувства и представления. Лейтенант жалуется на усталость и подвержен галлюцинациям. Обезумевшему солдату являются «белые ангелы», а перед взором лейтенанта неотступно стоят освещенные закатным солнцем стволы сосен, и эта поэтическая, казалось бы, картина имеет для него злобный смысл: из-за этих сосен он не раз выслеживал свою жертву. «Когда человек болен, для него нет ничего страшнее сосен на закате», — жалуется он. Натуралистические сцены сочетаются в романе с проникновенным лиризмом.

У Ринталы есть ряд документальных книг о войне, написанных с использованием архивных материалов, бесед-интервью с участниками войны. К таким книгам относятся «Солдатские голоса» (1966), «Голоса войны и мира» (1967), «Голоса с Полярного круга» (1969). Бывшие фронтовики делятся пережитым на войне и говорят об уроках, которые они из нее извлекли, рассказывают о трагедиях и ужасах, о крови и смерти. Документальному повествованию в этих произведениях свойственна



подчеркнутая сухость изложения, нейтральность стиля. Одна из глав в книге «Голоса войны и мира» называется весьма характерно: «Докладная без прилагательных, без восклицаний, без сантиментов». Но за этой скупостью эмоций — стремление докопаться до истины. Ринтала вновь и вновь задается вопросом: была ли война для Финляндии неизбежной, можно ли было уже тогда, в 30-е годы, урегулировать советско-финляндские отношения за столом переговоров, как не раз предлагало Советское правительство? На этот вопрос герои документальных книг Ринталы отвечают по-разному, но наиболее убедительны те из ответов, правильность которых подтверждена всем опытом послевоенного развития советско-финляндских отношений. Один из рабочих говорит: «Те, кто втянул нас, рабочих, в 1941 г. в войну, думали, что она поправит их дела и в союзе с немецкими фашистами они вообще поставят нас на колени... Но, к счастью, не они победили в войне. Если бы только они вместе с гитлеровцами одержали верх, финским рабочим были бы уготованы концентрационные лагеря. Разве это не счастье, что заодно с фашистской Германией Финляндия потерпела военное поражение, что победили союзники?»

В 1968 г. Ринтала опубликовал документальную книгу «Ленинградская симфония судьбы», рассказывающую о героическом и трагическом времени блокады Ленинграда. В свои приезды в СССР автор беседовал с пережившими блокаду ленинградцами, знакомился с дневниками и письмами. Книга Ринталы адресована прежде всего молодым финским читателям, которые должны помнить об этих событиях: ведь в блокаде Ленинграда участвовала и финская армия. Некоторые главы книги построены как беседы писателя с собственными детьми, а ее лейтмотивом является мысль о том, что незнание и равнодушие к трагедиям народов безнравственны и опасны для судеб мира на земле.

Романами-хрониками о проблемах послевоенного развития Финляндии явились книги Ринталы «Время Паасикиви» (1969) и «Время Кекконена» (1970). А затем непосредственно к событиям второй мировой войны Ринтала вновь обратился в двухтомном эпическом романе «Линия кожевников» (1976—1979), где описаны судьбы, мысли и настроения представителей социальных низов.

Военная тема привлекает и Вейо Мери, автора повестей («микророманов»), новелл, пьес, стихов. Отец Мери был кадровым военным, сын воспитывался в казармах и военных лагерях. Объясняя в послесловии к одной из своих книг, почему развенчание милитаризма стало для него внутренней потребностью, Мери отмечал, что люди его возраста успели в какой-то мере вкусить яда военной пропаганды, объявлявшей высшим делом человека «красиво умереть» на поле брани. Мери обычно причисляют к тем послевоенным писателям, которые способствовали стилистическому обновлению финской прозы. Опираясь на традиции комического в мировой и отечественной литературе (Гоголь, Киви, Лассила, Хаанпяя), Мери охотно прибегает к фантастическому заострению ситуаций, характеров и тем самым усиливает сатирический эффект. В его антивоенных произведениях нет ни развернутых картин войны, ни целостных человеческих судеб, в них повествуется о частных, казалось бы, эпизодах, причем автор любит ставить своих героев в исключительные, поч-

ти невероятные положения. В повестях Мери обычно находится место анекдоту, ироническому гротеску. Солдат Йоосе Кеппиля в повести «Манильский канат» (1957), решив извлечь из войны хоть какую-нибудь пользу для себя, подбирает кусок армейской веревки, чтобы привезти домой, в свое крестьянское хозяйство. Но по дороге веревка, которую он обмотал вокруг тела под одеждой, едва не задушила его, и жена, спасая мужа, режет канат на куски — воспользоваться приобретенным так и не пришлось. Простому человеку война приносит лишь несчастья, и потому ему чужды ее цели. Герои Мери хотели бы быть подальше от войны, чтобы заниматься своими привычными делами, — так становится дезертиром герой его повести «Квиты» (1961).

В том же 1961 г. опубликовала свой посвященный «лесогвардейцам» роман «Дезертир» Хелви Хямяляйнен. Собственно эпического действия здесь почти нет, автор стремится прежде всего воссоздать внутренние переживания своих персонажей. Не столько в поступках, сколько в душевных состояниях и тревогах героев проявляется гуманистическое звучание романа.

Значительный общественный резонанс получила пьеса Арво Сало «Лапуаская опера» (1966), поставленная Студенческим театром в Хельсинки. Это был остро современный, политически злободневный мюзикл, адресованный молодежной аудитории и выясняющий реакционную суть так называемого «лапуаского движения», — финской разновидности фашизма. Подобные театральные постановки тоже были частью решительной «переоценки ценностей», происходившей в сознании широких слоев общества.

Эти процессы в особенности активизировались в 70-е годы. Суд над прошлым, над политическим авантюризмом правых, становился все более принципиальным, что по-своему отразилось в ряде антивоенных романов. Среди них были произведения молодых авторов, выросших уже после войны, например роман Алпо Руута «Капрал Юлин» (1971) или роман Пиркко Сайсио «Сестры» (1976). Финская критика сравнивала роман Руута с «Похождениями бравого солдата Швейка» Ярослава Гашека, имея в виду стихию комического снижения всего, что связано в романе финского автора с армейскими порядками и милитаристским духом военных лет. Специфический взгляд представителей нового поколения на вторую мировую войну отразился и в романе Эрно Паасилины «Пропавшая армия» (1977): участие Финляндии в ней представляется писателю по меньшей мере лишенным всякого смысла и оправдания. Упомянутые авторы нередко изображают войну как некое «всеобщее безумие», почти безотносительно к тому, кто был ее виновником и каковы были цели воюющих сторон. Однако нельзя не видеть и тех сдвигов в развитии общественного сознания, которые отразились в названных произведениях.

Само восприятие романов о войне в современной Финляндии во многом иное, чем оно было в первые послевоенные десятилетия, не говоря уже о военном периоде. В 20—30-е годы левые издатели подвергались судебным преследованиям и даже некоторые либеральные критики отрицательно относились к антимилитаристским произведениям, как это случилось, например, с О. Пааволайненом при оценке сборника рассказов

П. Хаанпяя «Плაც и казарма» (1928). К 70-м годам антимилитаристские книги стали уже более или менее обычным явлением финской литературной жизни. Однако идейно-литературную борьбу вокруг проблем войны и мира нельзя считать в Финляндии законченной, и она будет иметь свое продолжение.

### Примечания

- <sup>1</sup> *Snellman J. V. Kootut teokset, XII. Porvoo, 1932, s. 134.*
- <sup>2</sup> *Väinö Linna — toisen tassavallan kirjailija. Porvoo, 1980, s. 22.*
- <sup>3</sup> См. об этом в серии статей, посвященных движению Сопротивления в Финляндии: *Eero R. Suomen kansan protesti sotaa ja fasismis vastaan. — Tiedonantaja, 14, 16, 19, 21, 22, 23. XII. 1972.* О Сопротивлении в Финляндии см. главу В. Смирнова в кн.: *Антифашистское движение Сопротивления в странах Европы в годы второй мировой войны. М., 1962, с. 646—660.*
- <sup>4</sup> *Seilonen K. Vastarintaryhmä. Helsinki, 1974.*
- <sup>5</sup> *Vastarintataistelija. Suomalaisen vastarintaliikkeen runoja. Toimittaneet Eija Autero, Alli Liste, Jyrki Nisonen. Tampere, 1973.*
- <sup>6</sup> *Kuusinen H. Vuodenaikain myrskyt. Kirjeitä, runoja ja proosaa 1930—60-luvuilta. Toimittanut Marja Leena Mikko-la. Helsinki, 1975.*
- <sup>7</sup> *Vastarintataistelija, s. 3.*
- <sup>8</sup> Цит. по предисловию Р. Пальмгрена к изданию: *Sinervo E. Vilja mi Vaihdoкас. Savonlinna, 1978, s. 5.*
- <sup>9</sup> *Sinervo E. Runot 1931—1956. Rauma, 1977, s. 214.*
- <sup>10</sup> Цит. по предисловию М. Савутинэ в кн.: *Sinervo E. Maailma on vasta nuori. Jyväskylä, 1980, s. 13.*
- <sup>11</sup> *Sinervo E. Runot 1931—1956, s. 223.*
- <sup>12</sup> *Wirtanen A. Ofärd och gryning. Helsingfors, 1946, s. 5.*
- <sup>13</sup> См. об этом, в частности, в кн.: *Fried A. Literatur und Politik in Finnland. Wechselwirkung zwischen Nachkriegsliteratur und Politik. Hamburg, 1982.*
- <sup>14</sup> *Palmgren R. Suuri linja. Arwidssonista vallankumouskellisiin sosialisteihin. Kansallisia tutkielmis. Helsinki, 1948.*
- <sup>15</sup> *Paavolainen O. Synkkä yksinpuhelu. Keuruu, 1982, s. 8.*
- <sup>16</sup> *Lassila P. Tie suomalaisen lyriikan 1960-lukuun. — In: Kirjallisuus Suomessa. Helsinki, 1974, s. 138.*
- <sup>17</sup> *Mitten kirjani ovat syntyneet. Porvoo, 1969, s. 220.*
- <sup>18</sup> *Väinö Linna — toisen tassavallan kirjailija, s. 75.*
- <sup>19</sup> *Ibid., s. 14.*

# «Прошлое заговорило по-австрийски...»

Вторая мировая война в литературе Австрии

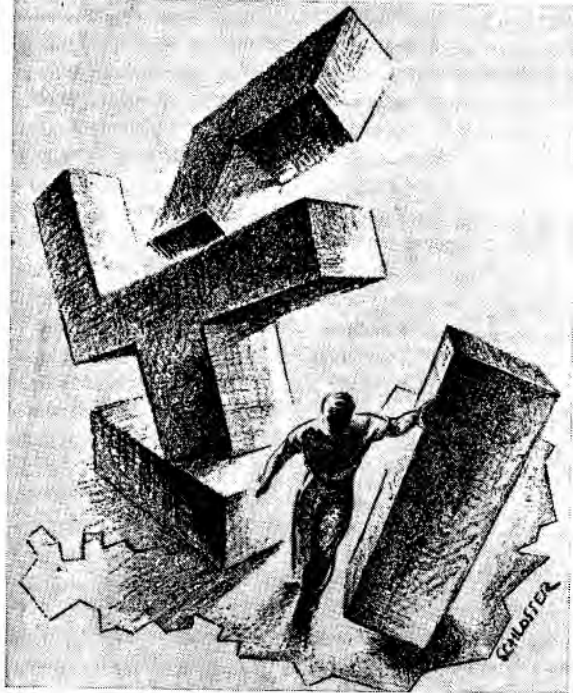
Е. Г. ВЛАДИМИРОВА

**К**огда живущие среди нас убийцы открывают рот, они начинают говорить по-немецки, а не по-австрийски: вот как просто успокоить свою совесть»<sup>1</sup>, — сказал как-то австрийский коммунист Эрнст Виммер, публицист, часто выступающий по вопросам современной культуры своей страны.

Действительно, в Австрии и поныне заметно стремление всю тяжесть вины за фашизм, за трагедию семилетнего аншлюса целиком возложить на «немцев», отгородиться от прошлого мощной стеной забвения. Поэтому существует мнение, что обличительный пафос австрийской антифашистской и антивоенной литературы намного слабее, чем в ФРГ. Да, среди писателей Австрии трудно назвать того, кто в этом смысле был бы равен получившим мировое признание В. Борхерту или Г. Бёллю, Г. Грассу или З. Ленцу, Р. Хоххуту или М. Вальзеру. Не было здесь и произведений о преодолении недавнего прошлого, характерных для литературы ГДР, которая с первых своих шагов заявила о себе как литература острейшего антифашистского звучания. Считается, что даже количественно писатели альпийской республики в этом отношении значительно отстали от своих коллег по языку.

Однако подобные упреки необоснованны. Внимательное изучение материала позволяет сделать вывод о том, что австрийские художники слова внесли немалый вклад в обличение человеконенавистнической сущности фашизма. Маститые прозаики Додерер, Зайко и Канетти или более молодые Айзенрайх, Леберт, Бернгард и родившийся уже в годы войны Хандке, Бахман и Целан в поэзии, Хорват, Чокор, Брукнер и их ученик Хохвельдер в драматургии — все эти имена, которыми вправе гордиться современная австрийская литература, так или иначе связаны с ее антифашистским направлением.

Говоря о развитии австрийской антифашистской литературы после 1945 г., стоит вспомнить о том, что у ее истоков стоят крупнейшие писатели межвоенного двадцатилетия. Одно из первых антифашистских произведений всей мировой литературы — роман Йозефа Рота «Паутина», в 1923 г. напечатанный в социал-демократической газете «Арбайтерцайтунг». Карл Краус, не доживший до аншлюса два года, в 1933 г. один из выпусков своего знаменитого журнала «Факел» посвятил безоговорочному разоблачению «третьего рейха». Симптомы фашизма пророчески показаны Робертом Музилем в «Человеке без свойств» (1930—1943). Трилогия «Лунатики» (1931—1932) и роман «Невинные» (1950) Германа Броха — художественная фиксация того, как буржуазное общество постепенно готовилось принять варварские постулаты нацизма. Его посмертно изданный роман «Искуситель» (1953) — иносказательное повествование о зарождении и утверждении массового фашистского безумия.



**Вольфганг Шлоссер.**  
**Австрия будет свободной.**  
**Плакат**

наследие — стихи, новеллы, репортажи и роман «Так погибла одна партия», который был конфискован профашистскими властями еще в 1937 г. и до сих пор не обнаружен. Вершиной творчества Зойфера по праву считается его драматургия: она была живым откликом на проблемы времени. Зойфер примыкает к ведущим драматургам 30-х годов, заложившим основы австрийской антифашистской драмы.

В последние годы в работах некоторых исследователей современной австрийской литературы<sup>3</sup> высказывалась мысль, что австрийские писатели-эмигранты, вернувшиеся после войны, вошли в литературную ситуацию Австрии естественнее и органичнее, чем их собратья в Западной Германии. и что, таким образом, преемственность в литературном развитии здесь не была нарушена столь резко. Эта мысль не лишена оснований. В Австрии отношения между начинающими авторами и более старшими писателями действительно складывались гармоничнее, чем в ФРГ. Немалую роль в этом сыграла деятельность известного прозаика и критика Ганса Вайгеля, который после возвращения из эмиграции усиленно помогал молодым. Многих из них он в прямом смысле ввел в литературу, организовав в конце 40-х годов их первые публикации и выпустив антологию «Голоса современности» (1953), где были учтены все примечательные имена литературы того времени.

А «Ослепление» (1935) Элиаса Канетти — роман-притча о разрушении духовного начала бабцллой фашистских идей.

О мощном антифашистском потенциале говорит также творчество позднего Франца Верфеля и знаменитого триумвирата австрийской драматургии 30-х годов — Фердинанда Брукнера, Эдена фон Хорвата, Франца Чокора. Вместе с другими писателями они составили многочисленный отряд австрийской литературной эмиграции, обогатившей мировую традицию антифашистской и антивоенной литературы. Сразу же после объявления аншлюса покинув Австрию, Чокор написал одному из друзей: «...Долго существовать она не сможет, эта власть подонков. Нужно только бороться против нее с первого свободного вздоха. И этим письмом я объявляю ей войну!»<sup>2</sup>. Автор «Песни о Дахау» Юра Зойфер в 1939 г. умер в Бухенвальде. Его литературное

Первые попытки осмыслить недавнее прошлое были характерны, прежде всего, для поэзии. Творчество многих австрийских поэтов, в том числе знаменитая «Фуга смерти» (1952) Пауля Целана, несло на себе неизгладимую печать трагизма эпохи. В поэзии трудно «рассказывать» о войне. Тем не менее поэтам-австрийцам удалось не только передать свои личные переживания, чувства отчаяния и страха, веры и надежды, но и поставить вопросы, значимые для судьбы всего народа.

Проблемно-тематический и художественный диапазон антифашистской и антивоенной литературы Австрии наиболее широк в прозе, в первую очередь в романе. Со второй половины 40-х годов вслед за произведениями писателей-эмигрантов, пионеров антифашистской проблематики, появляются книги о войне, написанные молодыми авторами. Сразу выявилась одна типично австрийская особенность. Для Австрии вторая мировая война фактически началась в марте 1938 г., когда это небольшое государство стало жертвой пангерманских амбиций. Поэтому в Австрии значительная, если не большая, часть прозы о войне была обращена к периоду аншлюса 1938—1945 гг.

40-е годы были отмечены большим числом крупных прозаических произведений, авторы которых рассказывали об аншлюсе, по-разному осмысляя то время. В 50-е годы австрийский антифашистский роман в количественном отношении заметно убывает. Очевидно первое непосредственное, порой импульсивное стремление высказаться о пережитом было удовлетворено, а пора более глубоких обобщений еще не наступила. Роман 50-х годов, особенно их первой половины, отличало приращение к фактографии, а также склонность к повествовательной технике, опирающейся на четкую фабульную основу. В 60-е годы фактографичность уступает место подлинной реалистической художественности. А внимание к факту нередко выливается в такую форму романа, как роман-документ. Вместе с тем уже с конца 40-х годов выходили произведения о войне, созданные в другой традиции: роман-аллегория, роман-гротеск, роман-притча. Это еще более характерно для 60-х и особенно 70-х годов. Заметим также, что в антифашистском австрийском романе последних десяти лет все реже встречается однолинейная фабула и «всеведущий» повествователь, все менее различим прямой авторский голос и все более проступает тенденция передать «внутренние голоса» различных персонажей, представляющих как тех, кто боролся с фашизмом, так и тех, кто был его сторонником или пособником.

Уже в годы войны в австрийском романе проступили черты, ставшие впоследствии определяющими для послевоенной прозы о семилетии 1938—1945 гг. В этом убеждают два романа: «Я был австрийцем» Рудольфа Иеремии Кройтца и «Зеленая звезда» Ганса Вайгеля. Первый из них, опубликованный посмертно лишь в 1959 г., можно рассматривать как документ времени. Второй, созданный средствами острого гротеска, повествует об истории некоего Готфрида Хофера, вегетарианца и защитника животных, сумевшего малопонятным образом обратить в свою веру множество людей. Роман был закончен в 1940 г., когда Вайгель жил в швейцарской эмиграции. Но книга увидела свет только в 1946 г.: швейцарские издатели побоялись публиковать ее из-за слишком прозрачных аналогий с гитлеризмом.

Во второй половине 40-х годов один за другим появляются романы австрийских писателей-эмигрантов. Эти произведения неоднородны по художественному уровню, но они объединены общим стремлением правдиво рассказать о разных сторонах и этапах аншлюса, который согнал с места тысячи людей, отразить нелегкий эмигрантский опыт<sup>4</sup>. Однако заметным явлением австрийской литературы первых послевоенных лет все эти книги не стали. Им стал вышедший в 1948 г. роман «Большая надежда» Ильзы Айхингер, которым открывается не только литературный путь самой писательницы, давно живущей в ФРГ, но, собственно, вся история австрийского романа о второй мировой войне.

Действия в обычном понимании в этом небольшом романе нет. В каком-то городке в годы войны живет девочка-подросток Элен, «полуарийка», мир которой расколот надвое: отец служит нацистам, мать уехала за океан. Элен тоже надеется получить визу на выезд, но некто Консул отказывает ей в этом. Вместе с другими детьми, такими же отверженными, как она, Элен хочет бежать через границу. Но никакой реальной границы нет. Есть только «граница между небом и землей», и лишь смерть подает надежду, большую, чем та, что существует в этом мире. Когда война приходит в город, Элен, помогая раненому солдату спастись от взрыва единственный уцелевший мост, гибнет, переходя таким образом эту «границу».

Айхингер в этом произведении сознательно перешагивала через личный опыт, стремилась к параболжности. Она писала не хронику времени, не фиксировала частности, а хотела создать широкое обобщение, образ трагического человеческого одиночества. Ситуация Элен — это характерная для экзистенциалистского мировосприятия ситуация человека, оставшегося один на один с самим собой, на границе между страхом, отчаянием и возможностью преодолеть страх, обрести внутреннюю свободу и надежду. При всем трагизме в основе книги лежит глубоко гуманная мысль: страдания не в состоянии сломить дух человека, они пробуждают в нем силы, могущие поставить его над бессмысленным и жутким настоящим.

Из романов 50-х годов о войне выделяются произведения Фрица Хабека, другого значительного прозаика послевоенного поколения. Хабек пробовал себя в разных жанрах. Несколько его книг непосредственно отражают опыт второй мировой войны. Этот цикл открывается романом «Лодка придет после полуночи» (1951), одна из центральных проблем которого — проблема преступного приказа.

Главный герой повествования офицер вермахта австриец Рихард Мильстрей попадает в тихий бретонский городок. Попадает после русского фронта, где он собственноручно расстрелял нескольких солдат, предложивших ему сдаться в плен. Герой доверяется только дневнику, в котором снова и снова ставит вопрос: где заканчивался его долг и где выполнение приказа стало преступлением? Такова экспозиция этого остро сюжетного романа. Далее события разворачиваются со стремительностью почти детективного жанра. Мильстрей невольно становится участником побега в Англию группы французов. И из всех бежавших в живых остается лишь он.

Главный вопрос, занимающий героя Хабека, — это мера личной от-

ветственности за выполнение антигуманного приказа на войне. Правда, в книге он только поставлен, но не разрешен. Нельзя поэтому не согласиться с тем, что книга может найти благодарного читателя и среди тех, кто не обладал достаточным мужеством, чтобы воспротивиться приказу, противоречащему совести<sup>5</sup>.

В центре следующего романа Хабека — «Разбитый треугольник» (1953) — все тот же Мильстрей. Фоном действия на этот раз становится послевоенная Вена. Мысли героя, теперь адвоката, постоянно возвращаются к войне; он как бы измеряет свое настоящее ее горьким опытом, который большинство из окружающих позабыло. Тяга к насыщенному действием, стремительному развитию сюжета, известная приверженность фактографическому изображению действительности в новом романе дополняются, однако, более глубоким проникновением в нее и внутренний мир героя. Связь между фактом и обобщением здесь уже более зрелая. В романе разоблачается буржуазное общество, самозабвенно шагающее от послевоенной разрухи к относительному благосостоянию. Герой понимает, ценой какого морального упадка это достигается. Но все же, как и в годы войны, альтернативы он не видит. И на этот раз бегство — его удел в прямом и переносном смысле.

Ко всей прозе Хабека с полным основанием можно отнести эпиграф из его самого крупного романа «Скачка на тигре» (1958): «Прошлое позади, а будущее еще не наступило. Настоящее же приюта не дает, ибо все вечно изменяется и опоры нет ни в чем». Судья Мартин Лейхтфрид, главный герой романа о нескольких поколениях венской интеллигенции, в молодости испытал ужасы первой мировой войны — антивоенный пафос этих страниц необычайно силен, — решает, что будет всеми силами бороться с любой формой возвеличивания войны. Но в то же время в соединении Австрии со «старшим братом», Германией, он видит единственную возможность покончить с ее провинциальной отсталостью. Мартин с юности мечтал об этом, закрывая глаза на то, какие идеи господствовали в «непровинциальной» Германии. Мартин, когда-то считавшийся «красным», в зрелые годы, будучи одним из тех, кто составляет опору австрийской Фемиды, часто вынужден идти на компромисс. И в годы аншлюса он остается судьей, становится сторонником малых мер в борьбе со злом. Да, он имел мужество отказаться подписывать смертные приговоры. Но в конечном счете ему, как показывает автор, это ничем не грозило, а приговоры все-таки подписывались, и людей отправляли на казнь.

К вопросу о том, почему определенная часть интеллигенции принимала идею аншлюса, Хабек вернулся в рассказе «Дядя полковник» (1982). Характерно разрешение, которое получила в нем сложная проблематика, рассматриваемая на этот раз на малом художественном пространстве: рассказ, по сути, состоит из двух коротких диалогов. Накануне аншлюса полковник в отставке Ламперт, «дядя полковник», с типично австрийской иронией и самоиронией беседующий с молодым человеком, от лица которого ведется рассказ, пытается убедить своего слушателя в том, что присоединение Австрии к Германии — закономерная историческая необходимость. На другой день тот узнает, что сразу после свершения этой «исторической закономерности» полковник застрелился. Мысль о



том, что аншлюс для Австрии означал самоубийство, звучит достаточно внятно, а у Хабека, пожалуй, впервые столь отчетливо.

Другой значительный австрийский прозаик — Херберт Цанд, умерший в 1970 г. в результате последствий фронтового ранения, в романе «Последний выезд» (1953) совершенно иначе подошел к изображению войны. Подзаголовок книги, лишь внешне сохраняющей верность реалистической детали, — «Роман окруженных». Получив за это произведение Государственную премию Австрии, Цанд тем не менее через несколько лет переписал его, стремясь к большей параболжности по сравнению с первым вариантом. Не называя конкретного времени и места действия, писатель в этом произведении, написанном под явным влиянием экзистенциалистских идей, рассказывает о последних днях существования одной части вермахта, находившейся в окружении. Ему важны не мысли и поступки отдельных людей, их психология, а общая атмосфера. Атмосфера «состояния окружения», которую с частной военной ситуации Цанд переносит на образ эпохи вообще. Для художественно-образного строя книги вполне закономерно, что автор устами одного из персонажей этого «романа без героя» говорит о тех, кто развязал войну, следующее: «Мы все повинны в ней или никто». Чувство всеобщей вины, считает романист, должно пронизывать сознание любого человека середины столетия, человека, по сути, глубоко одинокого, постоянно «окруженного».

К крупнейшим явлениям послевоенной прозы принадлежит «Человек в камышах» (1955), роман Жоржа Зайко, которого часто называют среди таких писателей, как Брех, Музиль, Додерер, однако и поныне почти неизвестного за пределами Австрии и ФРГ. Роман, отличающийся высоким художественным мастерством, пластичностью стиля, также примыкает к антифашистской прозе. Отдавая дань «глубинной психологии», Зайко показывает фашистский террор, события, связанные с нацистским путчем, который Германия инспирировала в Австрии летом 1934 г., с «антропологической» точки зрения. Образ никем не видимого «человека в камышах», скрывающегося от гражданской милиции и армейских частей, посланных правительством на подавление волнений в провинции, не просто связывает отдельные мотивы повествования и соединяет судьбы героев, но и становится метафорой политического хаоса, сумятицы, царившей в то время в умах многих австрийцев.

60-е годы привносят в австрийскую прозу о второй мировой войне качественно новые черты. Проблематика аншлюса поднимается укрупненно. Ставятся все более сложные вопросы о времени между 1938—1945 гг., что было заметно уже в «Скачке на тигре» Хабека. Четче стало стремление рассматривать этот период под углом зрения конкретной исторической действительности, без особой боязни политических оценок. Характерно, что основная мемуаристика, посвященная этим годам, воспоминания самих австрийских писателей приходится также на 60-е годы<sup>4</sup>.

О большом антифашистском потенциале австрийской литературы заявил роман Ганса Леберта «Волчья шкура», вышедший в 1960 г. в Гамбурге и сразу прочно ставший в ряд ведущих произведений немецкоязычной литературы, в которых отражается вторая мировая война и ее воздействие на человеческое сознание.

«Волчью шкуру» отличает четкая антифашистская направленность, острый обличительный пафос. Это еще одна книга о вине фашизма, о неизбежности расплаты за его преступления, даже самые «рядовые». Главный герой книги матрос Недруг, расследуя историю с иностранными рабочими, расстрелянными в конце войны его земляками, среди которых был и его отец, в одиночку проводит дознание. Его приговор беспощаден: все вроде бы безобидные жители его родной «тихой» альпийской деревушки — в русском переводе она так и называется Тиши (в оригинале: Schweigen) — виновны и должны понести наказание. Таков сюжетно-событийный стержень романа, притчеобразное построение которого делает изображение более объемным, а гротескность в изображении персонажей сближает его поэтику с экспрессионизмом. В некоторых зарубежных откликах на роман основное звучание «Волчьей шкуры» — обличительная, острокритическая интонация, — однако, замалчивалось. Книга, например, характеризовалась совершенно дезориентирующим читателя определением «крестьянский декамерон»<sup>1</sup>. Буржуазная пресса больше говорила о вопросах стиля и языка, чем об основной коллизии произведения, что, конечно, не случайно. Роман Леберта стал противовесом легкому, развлекательному чтivu рубежа 50—60-х годов, когда как атрибуты истинно австрийского духа во всю мощь рекламировались «йодли и вальсы». Показательно, что писатель, обратившийся к нелегким вопросам недавней истории страны, опубликовал эту книгу за границей.

В 1971 г. выходит — на этот раз в Австрии — второй роман Леберта, «Огненный круг», напоминающий «Волчью шкуру» по проблематике, но в яркости ее воплощения заметно уступающий первой книге. В отличие от нее в «Огненном круге» пособничество фашизму олицетворено одним персонажем — Хильдой Бруннер, «истинно немецкой» молодой женщиной, бывшей надзирательницей нацистского концлагеря. Неизжитому прошлому еще одной альпийской деревни противостоит некто Ершек, сводный брат Хильды. Не желая видеть, как Австрию попирают сапоги немецких солдат, и оставив ее сразу после аншлюса, Ершек становится капитаном британской армии и возвращается домой уже после войны. Узрев на лице Хильды «каинovu печать» убийцы, он хочет пробудить в ней раскаяние и в конце концов добивается этого. Некие знаки рока — в книге много мистической символики — заставляют Хильду раскаяться и вынести себе смертный приговор. По ее настоянию Ершек приводит его в исполнение, а затем поджигает старый дом и, так же как матрос Недруг, покидает родную деревню.

В «Огненном круге» поставлена новая для автора проблема. Это проблема независимости Австрии, ее национальной самостоятельности. Устами капитана Ершека Леберт говорит, что место лучших австрийцев было на стороне тех, кто боролся с гитлеровской Германией. В то же время писатель понимает, какую питательную почву нашла нацистская демагогия в самых широких кругах австрийских обывателей. В этом смысле прошлое Австрии у него, как и у других австрийских прозаиков, заговорило «по-австрийски», причем с огромной разоблачительной силой.

В 1960 г. появился еще один примечательный роман — «Солдат и девушка». Его автор, Эрих Фрид, как и многие тысячи австрийских граждан, для которых война началась в марте 1938 г., эмигрировал из стра-

мы и с 17 лет живет в Лондоне, печатаясь в основном в ФРГ.

По собственному признанию Фрида, писать эту книгу он начал еще в 1946 г. Но если Леберт в «Волчьей шкуре», над которой он работал так же долго, около десяти лет, не теряет ощущения нетождественности времени изображаемого и реального авторского, то Фрид, в сущности, остался на позициях конца 40-х годов. Вероятно, поэтому его роман во многом близок скорее параболической «Большей надежде» Айхингер.

В первой части, «репортаже», говорится о том, как вскоре после войны юная немка Хельга вместе с другими надзирателями концлагеря оказывается на скамье подсудимых и приговаривается к смертной казни. По молодости она может рассчитывать на смягчение приговора, требуется лишь ее публичное покаяние. Хельга, воспитанная на эсэсовских доблестях, отказывается от этого, но цинично настаивает на своем праве на предсмертное желание: провести последнюю ночь с одним из охранников суда. По воле случая им оказывается беженец из Германии. Невольный избранник Хельги приходит в ее тюремную камеру. Прошрое, лежавшее за плечами у обоих, забыто. Они становятся просто «солдатом и девушкой». В Хельге, впервые познавшей человеческое участие, происходит раскаяние. Но казнь уже никто не в силах отменить.

Вторая часть — рукописи солдата. Это разрозненные записи, новеллы, стихи, якобы переданные им «рассказчику», ставшему потом и «издателем». Рукописи не имеют прямого отношения к короткой и трагической любви солдата, но так или иначе высвечивают эту историю. Мозаичный, расколотый на разные плоскости материал книги, то подчеркнуто документальный, то доводимый до чистой абстракции, не хочет слагаться в целое. Автор, очевидно и сам ощущавший усложненность метафорики романа, в послесловии от «издателя» оговаривается, что на эту тему писать средствами обычного, «конвенционального» романа нельзя. Мозаичность, рыхлость композиции — все это просчеты не только чисто литературного свойства. В первую очередь — это следствие объективистской позиции по отношению к главному вопросу книги — о преступлении и наказании. Переноса акцент с «преступления» на «наказание», Фрид как бы смотрит на них под одним углом зрения, невольно смягчая тяжесть вины фашизма, то зло, которое принесла миру его идеология и практика.

Поколение писателей, чья молодость пришлась на годы жестоких испытаний, познало войну не понаслышке. Автобиографическое начало отчетливо проступает в австрийской прозе антифашистского направления. Хотя некоторые художники слова стремятся как бы отойти от личного опыта, скрыть его за обобщенно-символическими образами или по крайней мере передать повествование третьему лицу, остается фактом, что в литературе об аншлюсе и войне отразился прежде всего личный опыт самих писателей. Одним из самых показательных произведений в этом смысле можно считать роман Франца Кайна «Когда дует фён», вышедший в 1962 г. в ГДР.

Кайн предостерегал от того, чтобы в книге видели прямое отражение его собственной биографии. Тем не менее, описывая четыре года жизни рабочего паренька Франца Райнера, он берет за основу события своих юношеских лет. Этот роман писатель-коммунист посвятил обстановке, сложившейся в стране накануне аншлюса, рассказав о том отрезке ее

истории, который начался знаменитым восстанием австрийского пролетариата в феврале 1934 г., подавленным с ярой жестокостью.

«С гор в долину обрушился фён. Это был горячий, давящий ветер, вырывавший деревья и затруднявший дыхание». Фён стал символом немецкого фашизма, ворвавшегося в Австрию. Писатель не скрывает, что поначалу жители его родного Гойзерна, избранного и местом действия романа, устав от безработицы, постоянных забот о куске хлеба, радостно встречают немцев как провозвестников новой, более благополучной жизни. Вскоре ослепление проходит. Люди начинают понимать, что австрийцы и немцы — отнюдь не одна нация. Они-то ждали от «старшего брата» обещанных благ, а оказалось, что немцы ведут себя как самые настоящие оккупанты. Но колесо жуткой машины уже не повернуть вспять: постепенно вся молодежь Гойзерна уходит на фронт, откуда многие так и не вернулись. Среди погибших был и Франц Райнер.

Еще один «австрийский вариант» автобиографической прозы — рассказ «Под черными звездами», принадлежащий классику австрийской литературы XX века Хаймито фон Додереру. В своих объемистых «тотальных» романах «Штрудльхофская лестница» (1951) и «Бесы» (1956) Додерер, не раз подчеркивавший, что он исповедует «идеологию неидеологичности», как всякий истинный художник не мог пройти мимо проблем времени, не показать общественной атмосферы первой трети века, в том числе зарождения предпосылок аншлюса. Прямых обращений к опыту 1938—1945 гг. у него немного. Самая интересная попытка этого рода — рассказ «Под черными звездами», вошедший в одноименный сборник прозы Додерера, который вышел в свет в год его смерти (1966).

«Под черными звездами» — последовательно автобиографическое произведение. Из повествования следует, что в 1943 г., вернувшись с Восточного фронта, уже немолодой писатель был назначен консультантом в венскую военно-воздушную школу. Как сказано здесь, служба в тылу стала для него своеобразным «*raх in bello*» («мир во время войны»). Называя войну «кровавой обескровленностью», «потокотом бессмысленности», Додерер пишет, что сохранение довоенных атрибутов бытия — ношение штатского платья после работы, жизнь в собственной квартире и т. п. — делало эту бессмысленность еще более явной и пелопой. Для людей додереровского круга, аристократов и венской интеллигенции творческих профессий, нелеп был весь порядок, введенный нацистами в Австрии, начиная от «гротескного жеста» приветствия. Лишь понимание какого-то неправдоподобия происходящего «дало нам в конечном счете силы все пережить, в то время как другие, гораздо лучшие, чем мы, были поглощены бездной», говорит рассказчик.

Новому быту окружение Додерера могло противопоставить только стремление во что бы то ни стало сохранить довоенный уклад. Отбыв службу, эти люди вечерами, как и раньше, собирались вместе, чтобы окунуться в привычную атмосферу полубогемной салонной изысканности, постоянной насмешки над всем и вся, иронии и эксцентричности. Но «запах войны» проникал и за шторы салонов, казалось бы наглухо отгороженных от затемненной ночной Вены. В том обществе, куда хаживал Додерер, нет-нет да и происходили такие события, которые разом вскрывали иллюзорность, зыбкость подобного существования. Трагическая исто-

рия четы Гринго, двух всеми обожаемых членов этого кружка, неожиданно и безо всяких видимых причин покончивших с собой, становится как бы парадоксальным отрицанием любого «мира во время войны».

Самому писателю «изолироваться» от каждодневности войны помогало также ведение дневника, который он опубликовал уже в 60-е годы («Тангенсы. Дневник писателя, 1940—1950», 1964). Литературные заметки перемежаются в нем философическими рассуждениями о человеке. Антинацистская направленность этих записей выливается, как пишет Д. В. Затонский в предисловии к советскому изданию прозы Додерера, «в почти естественную для австрийца того времени форму направленности „антинемецкой“». Додерер отвергает пангерманский национализм, милитаризм, антигуманность; ему мучительно разгуливать по Норвегии в мундире немецкого офицера, то есть означать именно то, чем себя не считаешь<sup>8</sup>. Рассказ «Под черными звездами» без излишней декларативности показывает, что австрийцы, «воссоединившись» с немцами, не стали с ними одним целым.

Двойственный характер участия австрийцев в войне отразился и на художественной специфике прозы о годах аншлюса. Иногда эта мысль встречается в работах австрийских литературоведов, посвященных современной литературе. Интересно говорил об этом, например, Франц Кайн в докладе, прочитанном в 1974 г. в Доме дружбы в Москве. Наблюдения за движением литературы о войне на протяжении почти трех десятилетий свидетельствуют, по его словам, о том, что она, во-первых, была во многом подвластна «ностальгии по дофашистским временам». т. е. в ней господствовало мысленное возвращение к ценностям и духовному субстрату прошлого, причем не только непосредственно предвоенного, но в еще большей мере уже, казалось бы, канувшей в вечность эпохи Австро-Венгерской монархии. В частности, это отразилось в художественной практике таких бесспорных талантов, как Ингеборг Бахман или Герхард Фрич. Другая же тенденция выразилась в том, что обращение австрийских художников слова к периоду 1938—1945 гг. носило скорее «изобразительный», чем «полемический» характер.

Действительно, пафос обличения в австрийской литературе выливается в формы, заметно отличные от тех, которые типичны для литературы других стран немецкого языка. Голос автора в ней, как правило, всегда приглушен. Вспомним, что и в «Волчьей шкуре» Леберта авторская позиция не задана прямо. Критическая направленность книги проявляется через совокупность всех ее художественных компонентов, так сказать, через «изобразительность», если воспользоваться терминологией Кайна. Добавим к его наблюдениям еще одну «постоянную величину» в поэтике австрийской прозы — иронию, причем иронию, равно направленную по персонажи и на самого автора. Художник-австриец хотя бы слегка подтрунивает даже над своими любимыми героями. «Скуррильные» образы, т. е. образы, вызывающие желание посмеяться, традиционно сопутствуют его творчеству. Он использует самый широкий спектр сатирических приемов, от лукавой иронии до сарказма и гротеска.

Именно такой образец откровенно «изобразительной» подачи антифашистской проблематики — сатирический роман-гротеск Отто Базиля «Если бы фюрер знал» (1966).

В отличие от других прозаиков антифашистского направления, к середине 60-х годов за плечами Базиля был опыт, исчислявшийся уже десятилетиями. «Если бы фюрер знал» — наиболее значительное произведение его последнего творческого периода. Невероятные, фантастические события романа разыгрываются в воображаемые 60-е годы, когда третий рейх якобы одержал окончательную победу и идеи национал-социализма были последовательно претворены в жизнь. Все заканчивается описанием третьей мировой войны, разгравшейся из-за раздора среди нацистских бонз и приведшей планету к гибели.

Базиль применяет разнообразные формы гротескной выразительности, распространяющиеся и на весь сюжетно-событийный строй книги, и на отдельные эпизоды, и на персонажи. Единственная фигура, имеющая подобие реального человека, — некто Альбин Тотила Хёлльригль. Его фантастические похождения образуют сюжетный стержень, намеченный, правда, довольно пунктирно. Земляк и верный сторонник Гитлера Хёлльригль волею случая все время оказывается в центре событий. Сам он исполняет в рейхе скромные функции: с помощью маятников исследуя влияние различных лучей, подсказывает, что вредит, а что способствует здоровью и процветанию власть имущих. Профессия диковинная, но и она абсолютно на месте в этой огромной фреске, фантастической и жутковатой. Но в целом эффективность романа как сатиры на фашизм на многих страницах ослаблена. Нанизывание деталей, которые сами по себе красочны и рельефны, нагромождение невероятных сцен, эксцентричных фигур, многословие и длинноты снижают его сатирическое, критическое звучание.

Всего годом от романа Базиля отделены два других примечательных произведения: «Вопрос Пилата» Отто Хорна и роман Карла Визингера «Тридцать восьмой год». Вслед за Ф. Кайном авторы обеих книг, опубли-



Эрнст Фукс.  
Иллюстрация к стихотворению Пауля Целана  
«Фуга смерти»

ликованных также в ГДР (1967), продолжили демократическую антифашистскую линию австрийской литературы после 1945 г.

В «Вопросе Пилата» рассказывается о малоизвестных страницах австрийского Соппротивления, о деятельности группы венской молодежи, насчитывавшей больше сотни человек и установившей контакты с югославскими партизанами. Материал был прекрасно знаком писателю: он сам был членом штаба этой группы. Но перед читателем не роман-автобиография. Хорну захотелось отойти от пережитого, «объективировать» его, перелить свой опыт в форму художественного обобщения. Если у Кайна изображение рабочего движения, борьбы с фашизмом проходит под знаком надвигающейся катастрофы, то в «Вопросе Пилата», несмотря на трагический исход событий — почти все основные герои погибают, — ощущается преддверие победы. Героикой борьбы, верой в ее необходимость проникнут весь роман. Ни один из павших не может быть забыт, говорит писатель, создавший этим произведением памятник своим погибшим товарищам.

«Тридцать восьмой год» — это роман-хроника, роман-документ. Основной романа стал вымышленный дневник Шнейдевинда, скромного торговца карнавальными принадлежностями (благодаря чему он знаком и с простым людом, и с высокими правительственными особами). Ведь в Австрии в масленичных карнавалах — а события разыгрываются как раз под масленицу — участвуют все. Начинаясь как семейная хроника, роман вскоре перерастает в динамичный, остро драматический рассказ о жизни целой части австрийского общества в последние месяцы накануне аншлюса. Писатель воссоздает не только чувства отчаяния и страха хроникера за судьбу близких, но и настроения того времени: поразительную беспечность, нежелание активного действия, иллюзорные надежды. Эпиграфом к роману послужили строки известного стихотворения Ингеборг Бахман «Полдень»:

Семь лет миновало, и снова —  
сердце мое, молчи,—  
из кубка пьют золотого  
вчерашние палачи.

(Перевод Г. Ратгауза)

В поэзии Бахман, основанной на глубоком раздумье о человеке, стремлении к чистоте и точности звучащих слова, к предельной искренности и каком-то особом «щемящем» лиризме, найдется немного стихов со столь четкой интонацией протеста. Впзингер не случайно остановился на нем. «Вчерашние палачи» в его романе в прямом виде не показаны. Но, заимствовав для эпиграфа слова из этого очень «австрийского» стихотворения, писатель однозначно сказал, против кого направлена его книга.

В «Речи о свободе»<sup>9</sup>, прочитанной в 1964 г. в нескольких университетах, в ответ на благодушные призывы покончить, наконец, в литературе и искусстве с темой «преодоления прошлого», Ганс Леберт подчеркнул, что для его поколения прошлое, связанное с годами фашизма, непреодолимо. Ибо общество, не желающее беречь свою память, неизбежно попадает в некий моральный вакуум. Время показало, что сам Леберт и его коллеги по литературе не знают срока давности этой темы.

Список произведений антифашистской прозы продолжает пополняться в 70-е годы и в начинающиеся 80-е.

Томас Бернгард, принадлежащий к числу самых значительных фигур сегодняшней литературной сцены Австрии, в середине 70-х годов издал две автобиографические повести — «Причина» (1975) и «Подвал» (1976), после которых критика единодушно признала, что теперь стали ясны истоки его своеобразной творческой индивидуальности, фиксирующей болезненные, порой патологические черты бытия современного человека. В этих повестях, особенно в первой из них, показан внутренний мир подростка, находящегося в условиях, абсолютно далеких от того, что называется «безмятежным детством». Полуголодное существование в нацистской школе-интернате, вытравляющей в детях любую искорку жизни. Страх перед налетами, страх постоянный, уже привычный. Долгие часы, проведенные в переполненных бомбоубежищах без воздуха и света. Эти впечатления детства навсегда врезались в память писателя, во многом определив и его мировоззрение, и художественный почерк.

Другое имя, по степени интереса критики равнозначное имени Бернгарда, — это Петер Хандке. Он представляет наиболее крупное явление среди младшего поколения австрийских литераторов, давно завоевал признание и славу. До начала 70-х годов писавший только авангардистскую прозу и, как он сам выразился, не сочинивший «ни одной истории», в 1974 г. Хандке выпускает повесть «Нет желаний — нет счастья». На этот раз в основе повествования у него впервые оказалась «история», причем история подлинная, знакомая ему до мельчайших деталей. Это история жизни его матери. Внимательно проследив ее судьбу, Хандке выделил несколько важных моментов. Едва ли не на первом плане оказались при этом годы войны. Ю. Архипов так определял описанный Хандке вариант австрийской биографии: «Это жизнь-стереотип, словно вмененная кем-то в тяжелую и неукоснительную обязанность, жизнь монотонная и сонно-бессмысленная, которую вдруг всколыхнул фашизм. Хандке показывает, что такая вот лишенная какого бы то ни было отпечатка индивидуальности жизнь и могла стать легкой добычей фашистской пропаганды, ловко подменявшей очевидную бессмыслицу индивидуального существования неким общим смыслом... Биография матери предстает у Хандке как биография миллионов немцев и австрийцев, судьба которых в высшей степени схожа с ее судьбой»<sup>10</sup>.

Характерна эволюция в обращении к опыту военных лет в творчестве Херберта Айзенрайха, еще одного ведущего австрийского прозаика послевоенной поры. Если в его единственном и, надо признать, малоудачном опыте создания большого эпического произведения — романе «И во грехе их» (1953), лишь засвидетельствовавшем антифашистскую позицию автора, война — только некий общий фон повествования, то в новеллистике 60—70-х годов воспоминания о ней, о фронтовом прошлом становятся важным художественным компонентом. «Звери с их совершенно естественной жестокостью», «Прадедушка», «Между строк» и другие рассказы писателя говорят о том, что его память навечно сохранила такие детали прошлого, которые обнажают противоестественную, нечеловеческую природу существования человека на войне. При этом Айзенрайху близок спокойный повествовательный тон, внимание к пред-



метам повседневному и неброским, к психологическим нюансам, т. е. те черты, которые традиционно присутствуют в поэтике австрийской прозы, наследовавшей заветы Адальберта Штифтера, ее классика.

Для развития австрийской антифашистской литературы 70-х годов показательное появление нового проблемно-тематического направления, заявившего о себе в произведениях, вскрывающих такую болезнь современного капиталистического общества, как неофашизм. Здесь опять оживают гротеск, сатира, язвительный сарказм.

После долгой работы в 1978 г. вышла новая книга Ф. Кайна «Конец „Вечного покоя“». Это сатирический роман, направленный против возрождения фашистской идеологии в Австрии. На сей раз критическое звучание в отличие от первого романа Кайна не связано с прямой авторской интонацией. На первый план в повествовании выходят сами герои, а автор как бы остается в тени. Тем не менее ему удастся создать многоплановое сатирическое произведение. «Конец „Вечного покоя“» — это сатира и на фашистскую демагогию, и на велеречивость, и на бесхребетность, и на догматизм.

В докладе, о котором шла речь выше, Кайн иронически заметил, что в его родной стране любят такие разговоры: Гитлер у нас-де ничего не добился, поэтому он перебрался в Германию, — забывая при этом, что не только Гитлер, но и Кальтенбруннер, и другие «столпы национал-социализма» появились все-таки на австрийской земле. Показывая, что нацистская бацилла снова очутилась в Австрии, пусть и где-то на задворках, писатель предупреждает, что неизжитое прошлое может опять заговорить «по-австрийски».

По сложному пути расчетов с прошлым идут не только писатели, давно вошедшие в литературу. В 1974 г. в ФРГ вышел роман «Касбах, или Общий интерес к морским свинкам», — книга, свидетельствующая о гражданской зрелости и несомненных творческих возможностях ее автора Хельмута Ценкера, родившегося уже после войны.

Ценкер также поднимает проблему возрождения фашизма в Австрии. Торговец овощами, чье имя вынесено в заглавие романа, центральной фигурой выбран не случайно. Он относится к тому слою мелких и средних буржуа, которые несколько десятилетий назад стали питательной почвой нацизма, способствовав его победе, а после поражения рейха остались под влиянием этой идеологии, теперь уже в ее неоварианте. Ценкер лаконично, но с протокольной точностью воспроизводит биографию Касбаха, рисует его теперешний портрет: удачливого торговца, внешне ведущего вполне респектабельную жизнь, а подпольно — активиста откровенно фашистской группы, пышно величающей себя «Инициатива». Важное место в книге занимает и строго документальная линия, отражающая историю неонацистского и праворадикалистского терроризма в Австрии, представленная датами, цифрами, газетной хроникой. Подобная информация не является чужеродной в романе, построенном по принципу свободной композиции. До «Касбаха» Ценкер входил в число лидеров авангардистской молодежи. Эта книга — примечательный шаг в освоении реалистических традиций национальной литературы.

В 1975 г., отмечавшемся народами Европы как год 30-летия освобождения от фашизма, в одном из ведущих австрийских издательств вышел альбом документов австрийского Сопротивления, бережно подготовленный венским журналистом Эрихом Файном, человеком, испытавшим на себе ужасы нацистских застенков. Файн назвал книгу «Говорящие камни». Обширной документальной части в ней было предпослано краткое вступление, в котором руководители Австрийской республики говорили о важном и политически актуальном значении книги.

Фотографии, листовки, судебные приговоры, биографии антифашистов и их письма в «Говорящих камнях» перемежаются лирическими стихотворениями и фрагментами прозы о семилетии 1938—1945 гг., явившего собой не только наиболее трагический период в истории страны, но и ставшего эпохой взлета национального самосознания. Книга достоверно воспроизводит контуры реального, исторического сопротивления австрийского народа: от пассивного противодействия, внутреннего неприятия постулатов нацистской идеологии до активной деятельности, осознаваемой как борьба за свободу нации. «Говорящие камни» — реальное продолжение антифашизма, вклад в сегодняшнее антивоенное движение и еще одно свидетельство того, что австрийская литература не боится говорить о трудных страницах в истории страны.

### Примечания

<sup>1</sup> Literatur und Kritik, 1967, N 16/17, S. 357.

<sup>2</sup> Csokor F. Th. Zeuge einer Zeit. München; Wien, 1964. S. 166.

<sup>3</sup> См., напр.: Arnold H. L. Österreicher sein ist eine Passion.— In: L'80, 1982, N 24, S. 91—110; Daviau D. The Postwar Revival of the Austrian Literary Tradition.— In: Deutsche Exilliteratur — Literatur der Nachkriegszeit. Bern etc., 1981, S. 73—87.

<sup>4</sup> Это беллетризованная автобиография участника Сопротивления Зеппа Плисайса «От Эбро до Дахштейна» (1946), «Когда пришел чужой» (1947) Герминии Цур Мюлен — роман, продолжающий обличительную направленность ее более ранней книги «Наши дочери, нацистки» (1938), а также оставшиеся малозамеченными «Уезжайте, мадемуазель» (1947) Адриенны Томас и

«Серый человек» (1949) Марии Фришауф; и др.

<sup>5</sup> Об этом, в частности, см.: Röder H. Rez. über: Habeck F. Das Boot kommt um Mitternacht.— In: Tagebuch, 1951, 13.X, N 21, S. 7.

<sup>6</sup> Напр.: Csokor F. Th. Zeuge einer Zeit. München; Wien, 1964; Lothar E. Das Wundern des Überlebens. Wien, 1961; Zoff O. Tagebücher aus der Emigration. 1939—1944. Heidelberg, 1968.

<sup>7</sup> См.: Stuttgarter Zeitung, 1962, 29.XII, S. 42.

<sup>8</sup> Затонский Д. Предисловие.— В кн.: Додерер Хаймито фон. Избранное. М., 1981. с. 8.

<sup>9</sup> См.: Tagebuch, 1965, N 4, S. 8.

<sup>10</sup> Архипов Ю. От бунтарства к традиции: Литературы ФРГ и Австрии на переломе.— Вопросы литературы, 1980, № 7, с. 151.

**Н**а суперобложке повести Генриха Виснера «Среди зрителей» (1969) художник Челестино Пьятти изобразил свернувшегося ежа с флагом Швейцарской конфедерации в зубах, но рядом с белым крестом — традиционной эмблемой швейцарского милосердия и нейтралитета — на фоне коричневой полосы зловеще прилепилась черная фашистская свастика. В этом образе удачно воплотилась противоречивость общественно-политической позиции Швейцарии в 1933—1945 гг., во время так называемой «духовной защиты отечества» (*Geistige Landesverteidigung*), когда маленькой стране, которой чудом удалось сохранить подобие нейтралитета и избежать судьбы, постигшей, например, Бельгию или Голландию, приходилось сотрудничать с непомерно разросшейся гитлеровской Германией и одновременно подчеркивать свою независимость от нее, свою самостоятельность.

Действительно, начиная с середины 30-х годов позиция Швейцарии напоминала позу ошетинившегося ежа. Культурные связи с Германией были прерваны (хотя экономические и в известной мере политические сохранились), возобладала иная ориентация — культивировалось гельветическое своеобразие, вырабатывалась национальная линия поведения в изменившейся исторической обстановке. Новая политика получила название «духовной защиты» в отличие от просто «защиты отечества» в годы первой мировой войны. Усилия по сплочению народа под знаменем «духовной защиты» направляла консервативно-либеральная буржуазия — та самая, которая до конца войны не прекращала экономического сотрудничества с гитлеровской Германией и в среде которой было немало явных и скрытых приверженцев национал-социализма. Двойственность, противоречивость этой политики в известной мере можно объяснить тем, что маленькая нейтральная страна вряд ли могла рассчитывать на успех в схватке со значительно превосходящими, хорошо обученными и вооруженными до зубов силами потенциального противника. Правящим кругам приходилось изворачиваться, чтобы, с одной стороны, «не раздражать Гитлера», а с другой — учитывать рост антифашистских и патриотических настроений внутри страны. Но остается фактом, доказанным как научными, так и художественными исследованиями «непреодоленного швейцарского прошлого», что Швейцария не выдержала нравственного и идеологического испытания фашизмом<sup>1</sup>. Политика «духовной защиты» не была последовательной антифашистской политикой, хотя она и встретила отклик в рабочем движении и у леворадикальной буржуазии. «Духовная защита» как национальная форма противостояния нацистскому экспансионизму отличалась от антифашистского сопротивления в других странах своей половинчатостью, готовностью к компромиссам, приглушенностью антифашистских настроений. По существу, в плане поли-

тическим это была попытка консервативной буржуазии отмежеваться от преступлений гитлеризма, сохранить хорошую мину при плохой игре, а заодно (и это главное!) укрепить свое положение, пошатнувшееся после первой мировой войны, подавить любые проявления социальной и политической критики внутри страны.

Экономическая зависимость от Германии оставляла широкие возможности для политического давления извне. И швейцарская буржуазия, заботившаяся прежде всего о своих классовых интересах, шаг за шагом поддавалась этому давлению, поступаясь традиционными демократическими и гуманистическими принципами, так что во второй половине 30-х годов изменилась сама общественно-политическая структура республики — Швейцария стала «авторитарной демократией». Разгром рабочего движения в Германии придавал наглости швейцарской буржуазии, рассчитывавшей проделать то же самое у себя дома и не останавливавшейся ради имущественных выгод перед предательством национальных интересов. Подвергались жестокому гонению активные антифашисты, в частности те, кто призывал оказывать помощь борющемуся испанскому народу или сам участвовал в этой борьбе. Передовая часть швейцарского рабочего класса под руководством Коммунистической партии вела отчаянную, неравную борьбу с находившимися у власти силами реакции. В ноябре 1932 г. солдаты открыли в Женеве огонь по участникам мирной антифашистской демонстрации, убив 13 и ранив несколько десятков человек. Предпринятая КППШ попытка создать Народный фронт была пресечена властями. В 1940 г. компартия по всей стране была запрещена (в некоторых кантонах это произошло значительно раньше). Активные антифашисты были вынуждены уйти в подполье.

К концу 30-х годов в стране произошло внутреннее размежевание. Швейцария встала перед дилеммой: приспособленчество или сопротивление. Равнодушных, нейтральных не было. Силы приспособления определяли официальный политический курс, силы сопротивления пытались как-то повлиять на этот курс в соответствии с настроениями и требованиями широких масс. Ситуация осложнялась наличием в стране «пятой колонны» — швейцарского профашистского и откровенно фашистского движения, объединенного в так называемый Национальный фронт. Пользуясь попустительством, а нередко и поддержкой властей, фронтисты вели травлю прогрессивных, антифашистских сил, открыто пропагандировали идеи национал-социализма и даже высказались за аншлюс на мапер Австрии. Причем не только высказывались, но и вели деятельную подготовку к встрече фашистских войск. Особенно трудным и тревожным был 1940 год, когда угроза вторжения была действительно вполне реальной.

Хрупкое равновесие было нарушено после выступления 25 июня 1940 г. президента федерального совета и руководителя внешнеполитического ведомства, антикоммуниста и антисоветчика Пиле-Гола. В своем обращении к стране Пиле-Гола практически выразил удовлетворение победами «третьего рейха» и установлением «нового порядка» в Европе, призвав швейцарцев признать сложившуюся ситуацию и отказаться от борьбы за независимость и демократию. Эта капитулянтская речь, вызвавшая высокую оценку фашистских заправил, всколыхнула обществен-

ное мнение Швейцарии и способствовала росту сопротивления в армии, прежде всего в рядах молодого офицерства, а также в среде патристически настроенной буржуазии. Была создана «Акция национального сопротивления» политике приспособленчества и капитулянтства. Под руководством генерала Гизана, находившегося в скрытой оппозиции к Федеральному дворцу, была разработана новая оборонительная тактика, получившая название «альпийского редута»; суть ее в том, что в случае войны армия оставляет крупные города, сосредоточивается в малодоступных горных местах и ведет борьбу с захватчиками, пользуясь партизанскими методами. Эта идея получила широкую поддержку, и «до конца войны редут сохранил в глазах народа свое значение как символ военного сопротивления»<sup>2</sup>.

Таким образом, реакционным кругам не удалось подавить силы сопротивления, выключить их из общественной жизни. У сопротивления появилась широкая социальная база, с чем вынуждены были считаться даже официальные власти. Под давлением общественности им пришлось в ноябре 1940 г. наложить запрет на фронтистское движение. Но широка сопротивления, как это нередко бывает, обернулась утратой социально-политической определенности. Все это не могло не отразиться на литературе и привело к структурным модификациям швейцарской «эстетики сопротивления». Необходимость исторического выбора между приспособлением и отпором наложила отпечаток на развитие швейцарского искусства в целом. «Именно в этом узловом противоречии заключены истоки и объективная общественная основа реалистического течения, благодаря которому швейцарская литература после 1945 г. добилась международного признания», — отмечает В. Миттенцвай<sup>3</sup>.

Естественно, что изоляционистская политика швейцарской буржуазии в известной мере препятствовала проникновению в страну нацистской идеологии и в некоторых аспектах совпадала с защитой гуманистических ценностей европейской культуры, т. е. для данного исторического момента имела прогрессивные черты. Однако вынужденный процесс консолидации всех антифашистских сил под лозунгом борьбы за духовный суверенитет таил в себе серьезную опасность для реалистического искусства, так как сопровождался ослаблением критического исследования внутренних проблем. Общественные интересы, на время приглушившие классовые разногласия и противоречия, как бы перекрыли собой все другие проблемы, как социальные, так и индивидуальные, личные. Многие писатели оказались в трудном положении. Борьба за сохранение автономии в сфере культуры, такая естественная в сложившейся ситуации, означала на деле служение обществу, которое искало свои идеалы в прошлом и не осмеливалось заглядывать в завтрашний день. В результате даже те из художников, кто менее всего был склонен к областничеству, волею обстоятельств становились жертвами «духовной защиты». Лишенные связей с узурпированной нацистами «материнской культурой», писатели немецкоязычных кантонов поневоле приспособлялись к местным условиям и попадали в русло регионализма.

Зато для многочисленных певцов «родного угла» приход к власти нацистов был своего рода допингом. Они ощущали свое родство с фашистской литературой «крови и почвы» и рассчитывали на новый — после-

рубежа веков — взлет областной литературы, основательно захиревшей в 20-е годы. Одни из них, как престарелый Эрнст Цан (1867—1952), благосклонно следили за развитием событий в фашистской Германии и почти до конца войны печатали там свои книги, другие становились откровенными приверженцами третьего рейха, как А. Хуггенбергер или Я. Шафнер.

Особенно поучительна история «грехопадения» Якоба Шафнера (1875—1944), этого «швейцарского Гамсуна». В годы фашистского господства па его долю выпал «феноменальный успех», он считался признанным бардом «истинно германского духа», был членом нацистской академии искусств и председателем союза германских писателей — того самого, из которого были изгнаны или ушли по своей воле лучшие мастера немецкой литературы. Заправилы третьего рейха осыпали Шафнера почестями и наградами, и он до конца жизни (Шафнер погиб во время бомбежки Страсбурга) хранил им верность.

Хотя Шафнер и оказался в одном лагере с областниками, с ними он все же несопоставим ни по масштабам дарования, ни по трагической судьбе. В 20-е годы его не без основания причисляли к прогрессивному крылу швейцарской литературы и даже — не без натяжек, разумеется, — ставили в один ряд с Келлером, Мейером и Гессе (с последним, кстати, Шафнер в ту пору был дружен; позже их пути резко разошлись). Эволюция Шафнера протекала под знаком борьбы со швейцарской узостью и мещанской бездуховностью. Рано осиротевший сын швейцарца и немки, столкнувшись с затхлой неподвижностью «отцовского мира», стал мечтать о широких просторах и величественных свершениях, о слиянии с «народным духом», со сферой «материального мифа». В конце концов он последовал зову «тысячелетнего рейха» — там ему померещилось величие, недостижимое в царстве лавочников.

Многочисленные романы Шафнера (он написал их более двадцати) — это этапы расчета с мелкобуржуазным окружением, подавлявшим его маньякальную тягу к «величию», и в то же время ступени разжижения и краха таланта, соприкоснувшегося с мертвящей сферой религиозно-метафизического «демонизма». Примечательно, что певец «неизведанных далей» удовлетворялся повествовательной традицией, унаследованной от писателей XIX столетия. Бунтарь против гельветского застоя кончил тем, чем кончали самые заскорузлые и реакционные из областников, — прославлением «крови и почвы». В этом парадоксе нет противоречия. Эмоциональные экскапады Шафнера против швейцарского мещанства были оборотной стороной духовного областничества, гримасой отчаяния и зависти к миру самодовольно-ограниченных собственников, вытолкнувших из своей среды склонного к мессианству и этическому авантюризму избранника муз. Вряд ли можно считать случайностью, что Шафнер всю жизнь отдавал предпочтение автобиографическому жанру — любимому жанру регионалистов. Новых путей романтического искусства он не только не проложил, но даже и не наметил. Приверженность фашизму исключала подлинное новаторство в области художественной формы. Новые пути в литературе в 20—30-е годы прокладывали художники иной ориентации — Г. Гессе, Р. Вальзер, Ф. Глаузер, А. Цоллигер. Разделяя с Шафнером пафос неприятия мелкобуржуазной действительности (об

этом писал Цоллингер в своем «Открытом письме Якобу Шафнеру»<sup>4</sup>). они искали и находили способы ее преодоления на путях антифашистской борьбы за демократические, гуманистические идеалы.

Однако справедливость требует отметить, что и в творчестве большинства названных писателей почти не находилось места для изображения борьбы с коричневой заразой, которая поразила и Швейцарию. Антифашистский пафос находил выражение скорее в документах частной жизни — письмах, дневниках или предназначенных для узкого круга лиц заметках<sup>5</sup>. Даже художники, принимавшие деятельное участие в судьбах бежавших из Германии антифашистов и помогавшие им (Р. Я. Хумм, например), остерегались публично выступать против гитлеровского варварства и предпочитали не воплощать свое отношение к нему в художественных произведениях.

Пожалуй, только Якоб Бюер (1882—1975) был в начале 30-х годов активным и бескомпромиссным противником Шафнера и проповедуемых им взглядов. В романе «Буря над Штифлисом» (1934) он в сатирическом свете изобразил цели и методы швейцарских национал-социалистов. Бюер попал точно в цель — об этом свидетельствует реакция фронтистов на выход книги в свет. Фашиствующие элементы в Швейцарии назвали писателя судебного процесс, обвиняя его в дискредитации фронтистского движения, и при попустительстве властей выиграли его, причинив Бюеру материальный и моральный ущерб. Писателю пришлось отступить: он покинул немецкую Швейцарию, политическая атмосфера в которой была для него невыносимой, и поселился в горной деревушке италоязычного кантона Тессин, где и прожил до конца дней. Своими взглядами и убеждениями Бюер не поступился ни на йоту, но к художественному воплощению проблем антифашистского сопротивления больше не возвращался.

Еще более показательна судьба Альбина Цоллингера (1896—1941) — поэта, романиста, публициста, школьного учителя. Пик его творческой активности пришелся на грозные 30-е годы. «Это было время, — писал Цоллингер, — когда многие из нас спрашивали себя, позволительно ли в нейтральной стране спокойно сочинять лирические стихи, вместо того чтобы отправиться на помощь героическим борцам за свободу...»<sup>6</sup>. С тех пор без колебаний встал на сторону испанских республиканцев, что в тогдашней Швейцарии требовало немалого мужества. Чтобы иметь возможность высказывать свои антифашистские взгляды, он возглавил редакцию литературно-критического журнала «Пайт» (1936—1937), одного из самых боевых в то время печатных органов Швейцарии. Столкнувшись с массированным противодействием буржуазии, журнал вскоре прекратил существование. Но в эти годы демократические, антифашистские убеждения писателя обрели политическую определенность, которая раньше у него не было. Замешанный на швейцарском нейтралитете пифиизм уступил место активному гуманизму, правда кое в чем смыкавшемуся с настроениями «духовной защиты отечества».

В произведениях, созданных на рубеже 30—40-х годов, видны напряженные поиски новых подходов к образному освоению действительности, поиски новых возможностей реализма. Художественная организация романа Цоллингера «Великое беспокойство» (1939) напоминает полиф-

нический монтаж, калейдоскопическая пестрота картин запечатлена сплоском моментальной съемки. Мозаика многочисленных фрагментов стянута в единое целое силовым полем «великого беспокойства», предчувствием назревающих перемен. Цоллингер не был одинок в своих попытках выработать новую поэтику романа, призванного уловить и запечатлеть насыщенную электричеством атмосферу 30-х годов. Его усилия мы вправе рассматривать в русле того направления в развитии западноевропейского и североамериканского романа, которое представлено именами А. Деблина и Л. Франка, Б. Сандрара и Ш. Ф. Рамю, У. Фолкнера и Дос Пассоса.

«Великое беспокойство» тяготеет к масштабному охвату событий. Его герои распахнуты навстречу миру, сталкиваются с людьми разных национальностей и политических взглядов, становятся свидетелями и участниками исторических событий, происходящих не только в Швейцарии, но и далеко за ее пределами — в Париже и Берлине, в Венгрии и Аргентине. Его герой, художник Урбан фон Чарнер, словно наверстывает упущенное на родине: в своих метаниях по свету он движим одним желанием — высоким напряжением чувства, накалом эмоций разорвать оболочку привычного бюргерского существования, усыпляющего в людях гуманистический потенциал, подталкивающего их к молчаливому приятию фашизма. Но в его бунте против затхлой и ленивой дремоты больше эмоционального порыва, чем понимания, куда движется история.

Онтологическая неуверенность художника порождает неуверенность стилевую и жанровую. «Великое беспокойство» вырастает до размеров апокалипсиса, потому что неизвестно, отчего оно возникает и к чему ведет. Композиция романа скопкана, асимметрична — она должна соответствовать внутреннему состоянию героя. Хаотичность целого заложена в генетический код произведения. Действительность воспринимается как стихийный, неуправляемый процесс, ведущий к грозным и неотвратимым катаклизмам. Напуганные предгрозовой обстановкой, герои Цоллингера в конце концов смиряют в себе тревогу за судьбы мира: судьба Швейцарии для них дороже. Они возвращаются домой, разочарованные и отрезвленные, чтобы со спокойного островка, так сказать, «глазами зрителя», наблюдать за нарастающим в Европе «великим беспокойством». Иного выхода Цоллингер не видел: перед лицом непомерно разросшейся фашистской угрозы дальнейшая неприязнь к Швейцарии выглядела в его глазах предательством.

Специфически швейцарская позиция — если не «над схваткой», то в стороне от нее — затянула в свою орбиту и героев двух последних романов Цоллингера — «Пфанненштиль» (1940) и «Бопенблуст» (1942). Художники по призванию и роду занятий, покинувшие свое не очень благожелательное к людям искусства отечество, они возвращаются на родину, чтобы в трудный момент разделить ее судьбу. Но возвращение означает примирение. Вынужденная интеграция в сферу буржуазности происходит за счет творческой продуктивности, ибо общество, с которым художник (пусть даже временно) солидаризируется, стерильно. За примирение с ним приходится расплачиваться отказом от принципов реалистического искусства.



В «Пфаппенштиле» и «Боненблусте» можно прочитать о «странных вещах», происходивших в Швейцарии конца 30-х годов, — о факельных шествиях гельветских национал-социалистов, гонениях на прогрессивные силы, травле коммунистов. Но все это присутствует в форме публицистических вкраплений и почти не сказывается на принципах сюжетосложения, не ведет к пересозданию внутреннего строя произведений о фашизме и войне. Пропась между реальностью и литературой не удалось преодолеть и Альбину Цоллингеру, не удалось прежде всего потому, что любая форма полемики с существующим вызвала враждебное подозрение, наталкивалась на противодействие. Это ослабляло антифашистскую борьбу и существенно сдерживало развитие реализма, ибо притупляло у писателей чувство истории, понимание истинного значения схватки с фашизмом для человечества в целом и для каждого человека в отдельности. «Преждевременное примирение» (выражение Людвиг Холя) с действительностью, вызванное настроениями «духовной защиты», помешало прогрессивным немецкоязычным писателям Швейцарии добиться в 30—40-е годы заметных художественных сдвигов и выйти в изображении фашизма и войны на рубежи европейского антифашистского искусства.

По-иному складывалась ситуация в литературе французской Швейцарии. Если в предвоенные годы она мало чем отличалась от обстановки в немецкоязычной литературе, то после падения Парижа положение резко изменилось. В первую очередь это касается оперативных, отзывчивых на требования момента жанров — поэзии и публицистики. Противодействие духовной экспансии нацизма в романской Швейцарии вышло под влиянием французского Сопротивления за рамки традиционной охранительности, стало активной формой «интеллектуального противостояния» фашизму. Швейцарские журналы «Трэ», «Паж», «Сюисс контемпорен» не только предоставляли свои страницы ушедшим в подполье французским писателям-антифашистам, но и способствовали утверждению пафоса гражданской активности в творчестве романских поэтов — Жильбера Тролье, Даниэля Симона, Пьера Луи Маттеи, Жана Кютта (последний стал в военные годы одним из организаторов прогрессивного издательства «Порт де Франс»).

40-е годы стали годами наивысшего подъема романской поэзии. Это было время, когда, по словам Т. В. Балашовой, «суровой действительностью антифашистской битвы проверялись самые основы эстетических взглядов, понятия долга и права писателя... Ни ранее, ни позднее союз между литературой французской и швейцарской не был так гармоничен и так необходим каждой из них. Швейцария дала голос Франции, загнанной в подполье. Франция увлекла литературную Швейцарию в бурное море идейных сражений, помогла ей найти путь обновления, который невозможен без причастности художника к битвам эпохи»<sup>7</sup>.

Однако, говоря о романской поэзии, нельзя не отметить и другое: она не удержалась на достигнутом уровне. После войны мелодия активного вторжения в жизнь, пафос гражданственности и социальной ответственности стали звучать приглушеннее, уступая место привычным для швейцарцев абстрактно-гуманистическим интонациям, погруженности во внутренний мир индивида, упоению культом красоты и страдания. К тому же животворное обновление, на короткое время насытившее поэзию

антифашистским содержанием и гражданскими мотивами, почти не затронуло прозу и менее всего — так называемую «большую прозу». Романский роман, занятый унаследованными от кальвинизма религиозно-этическими проблемами, так и не поднялся — ни во время войны, ни после нее — до художественного освоения темы войны и фашизма.

Послевоенная литература немецкой Швейцарии проявила в этом отношении больше последовательности и целеустремленности; ее развитие шло по восходящей. То, чего не мог сделать Альбин Цоллинггер, сделал Макс Фриш: разорвал оболочку регионализма и создал эстетическое пространство для новых поколений писателей. Фриш дебютировал в литературе в 30-е годы, по свою тему, своего героя и свой стиль нашел только после войны. Для этого ему пришлось отказаться от замкнутой в себе, отгороженной от потока времени традиционной формы «швейцарского романа» и искать такой подход к действительности, который гарантировал бы сопричастность судьбам мира. Новые возможности художник нашел в жанрах дневника и драмы. В «Дневнике 1946—1949» (1950), созданном под впечатлением только что закончившейся войны, содержатся не только наброски почти всех последующих произведений Фриша, но и наброски их художественных решений, новаторских по своей сути. Есть в нем и факты биографии писателя, и раздумья об ответственности художника перед людьми и собственной совестью, и мысли о нравственной основе подлинной культуры, и осмысление места Швейцарии и швейцарцев в послевоенном мире.

Заслуга Фриша в том, что он первым взялся разрушать миф об «исключительности» Швейцарии, о ее особой исторической «миссии». Для литератора, пишущего о войне и фашизме, положение обойденной ужасами войны Швейцарии имело как свои позитивные, так и негативные стороны. «Мы не испытали на себе войны — это одно; с другой стороны, мы тоже пережили известные события, определившие нашу жизнь,— писал по этому поводу Макс Фриш... — Мы сами не пережили всей глубины страдания, но мы находились слишком близко от страдания, чтобы можно было смеяться... Мы имели даже то, чего не имели воевавшие страны, а именно: двойную картину. Боец может видеть сцену, только когда он сам находится на ней; зритель же видит ее все время»<sup>8</sup>. Отсутствие личного опыта, который дается только непосредственным соприкосновением с войной, компенсируется, таким образом, возможностью объективного суждения, непредвзятого взгляда со стороны, перспективой «зрителя».

Подобная перспектива — и политическая, и повествовательная — может вызвать возражения, но в ней важно видеть не декларацию беспристрастности, а нечто другое: «то, что в эпоху всемирно-исторических конфликтов и катастроф Фриш не замкнулся в собственно швейцарской, т. е. на фоне таких событий провинциальной и незначительной, проблематике, а распахнул окно в мир, именно это придало его произведениям мировой резонанс и мировое значение»<sup>9</sup>. Первые его пьесы — «Опять они поют» (1945), «Когда окончилась война» (1948) — направлены против преступлений гитлеризма. Это не только пьесы-обвинения, но и пьесы-предостережения. Фриш предлагает в них извлечь уроки из только что закончившейся войны, взывая к разуму живых и к опыту мертвых.



**Цюрихский театр  
сатирических миниатюр  
«Корнишон».**

**Актер и драматург Макс Вернер  
в роли «человека без паспорта»**

Проблема вины и ответственности решается на «моделях» поведения личности, поставленной перед необходимостью нравственного выбора. В этот период Фриш предпочитает создавать обобщенные «модели мира» и не касается чисто швейцарских проблем, порожденных войной и фашизмом. В конфликте «поучительной пьесы без поучения» «Бидерман и поджигатели» (1958) ощущается предвоенная атмосфера в Швейцарии, но все же это притча о моральной и социальной безответственности трусливого обывателя вообще, а не представителя какой-то определенной страны. В таком размахе обобщения и сила (недаром с помощью парабол Фриш, а потом и Ф. Дюрренматт завоевали швейцарской литературе мировую известность), и некоторая уязвимость художественных решений, направленных на обнажение общечеловеческих мотивов моральной капитуляции перед злом и оставляющих без глубокой разработки конкретные истоки фашизма как социального явления.

Куда больше примет швейцарской действительности содержит пьеса-притча «Андорра» (1961), в которой исследуются корни таких изначально присущих собственническому строю черт, как шовинизм и расизм. Уже исходная модель — крохотное беззащитное государство, находящееся в полной зависимости от могущественного агрессивного соседа, — напоминает Швейцарию в годы фашизма. Да и пружина драматического действия — что произойдет, если придут «они», если Андорру оккупируют «черные», — ситуативно близка швейцарской позиции. Однако художественная разработка конфликта идет в направлении, далеком от реальных исторических условий конкретной страны. Фриша интересует, как в атмосфере массового психоза рождается расовая нетерпимость, как забота о собственном благополучии лишает андорранцев чувства сострадания и справедливости и превращает их, вначале претендовавших на роль великодушных «спасителей» мальчика Андри, якобы бежавшего от террора «черных», в антисемитов и потенциальных убийц. Фриш и здесь переводит действие в

плоскость философских раздумий о силе предубеждения, о невозможности избавиться от навязываемой окружением «роли»: хотя Андри — кровный сын андорранца от распавшегося брака с одной из «черных», окружение навязывает ему роль еврея — сначала для того, чтобы продемонстрировать свое милосердие к мнимой жертве «черного» террора, а затем — чтобы преследованиями «чужеродного элемента» завоевать расположение оккупантов.

В этой драме Фриш вплотную подошел к проблеме иммиграционной политики Швейцарии в «коричневое двенадцатилетие». На протяжении долгого времени Швейцария слыла — и не без оснований — образцом гостеприимства, страной, дающей прибежище политическим изгнанникам самых разных убеждений. Поэтому сюда хлынул поток беженцев из Германии и других стран, оказавшихся под пятой «третьего рейха». Однако официальная политика швейцарских властей до основания разрушила миф о гостеприимстве<sup>10</sup>. Беженцам и эмигрантам, за исключением небольшого числа пользовавшихся широкой известностью политических деятелей, писателей, художников и актеров, приходилось в Швейцарии хуже, чем в других странах, давших приют жертвам фашизма. Разного рода ограничения и запреты существовали везде, но в Швейцарии их было больше и носили они более строгий характер, чем где бы то ни было. Беженцев лишали права на труд, бросали в так называемые «рабочие лагеря», мало чем отличавшиеся от концентрационных, запрещали заниматься политической деятельностью, а тех, кто нарушал запрет (это в первую очередь были активные антифашисты, коммунисты), выдавали гитлеровцам. Более того, забыв о милосердии, приличествующем родине Красного Креста, власти всеми силами (прежде всего силами полиции, ведавшей делами иностранцев) пытались остановить поток беженцев. Был брошен лозунг «Лодка полна до краев», велись разговоры о том, что маленькая страна не в состоянии принять более 7—8 тысяч беженцев (напомню: в послевоенные годы высокой экономической конъюнктуры число иностранных рабочих в Швейцарии перевалило далеко за миллион), что коренные швейцарцы боятся безработицы и особенно «засилья чужеродных элементов» — это словосочетание имело в 30-е годы явный антисемитский, националистический привкус. Беженцев вылавливали на границе и выдавали гитлеровцам. По договоренности со швейцарскими властями (и по инициативе швейцарской стороны) в паспортах немецких и австрийских евреев для скорейшего опознания на границе ставился особый знак: буква «J». Точное число тех, кто с порога «земли обетованной» был отправлен обратно в руки гестапо, установить невозможно; по данным полиции, их было около 10 тысяч; но это данные стороны, заинтересованной в сокрытии истины, к тому же в них не учтены те, кто был деморализован практикой швейцарской полиции и не предпринимал попыток спасения.

Можно себе представить, какие душераздирающие сцены разыгрывались на германо-швейцарской границе и каким благодарным материалом они могли бы стать для художника. (Одну из таких сцен великолепно, с глубоким философско-аллегорическим подтекстом воссоздал Юрг Федершпиль в рассказе «Благословенная деревня».) Фриш нащупал боль-

ное место, но хирургическому вмешательству предпочел менее болезненный способ лечения — терапию иносказаний.

Вслед за Фришем художественным расчетом с одной из позорнейших страниц швейцарской истории занялись — и продолжают заниматься — другие писатели: В. М. Диггельман, Давид Векслер, Томас Хюрлиман: расчетом не в форме иносказательных намеков, а в форме непосредственного обращения к недавнему прошлому, увиденному в контексте нерешенных проблем послевоенной швейцарской действительности. Некоторые из них опираются на художественные завоевания Фриша (Ю. Федершпиль, например). Другие, наоборот, отталкиваются от них, чтобы идти дальше по пути художественного преодоления «непреодоленного прошлого». «Почему я назвал Швейцарию по имени, а не стал придумывать для нее какой-нибудь клички вроде „Андорры“?» — задается вопросом в предисловии к своему роману «Наследие» (1965) Вальтер Маттиас Диггельман. И отвечает: «Да потому, что я хотел, чтобы моя история действовала сильнее, чем действительность, которая не слишком бдительна (смотри процессы нацистов в Германии). Поэтому я не хочу вести рассказ в таком тоне, будто все это было в незапамятные времена в тридевятом царстве»<sup>11</sup>.

В романе рассказана история двадцатилетнего юноши Давида Болера, случайно узнавшего, что его недавно умерший отец был ему не отцом, а дедом; настоящего отца, еврея, убили нацисты после того, как швейцарские власти отказали ему в убежище. Болер начинает искать виновных и очень скоро выясняет, что коллаборационисты и фашистствующие подпевалы антисемитизма в Швейцарии 30—40-х годов — это те самые специалисты по разжиганию антикоммунистической истории, которые не прекращают своей деятельности и в 50-е годы. В конце концов юноша становится жертвой тех, кто два десятилетия назад стал причиной смерти его отца.

Рамки вымышленного сюжета Диггельман заполняет подлинными документами, относящимися к событиям разных исторических периодов. Это дало ему возможность показать, что и отношение к беженцам, и антикоммунистические погромы 50-х годов — звенья одной цепи, плод политики одних и тех же общественных кругов. Заслуга Диггельмана в том, что он прямо, без эстетических обиняков указал на эти круги, создав образ махрового реакционера Фрауенфельдера. Включение в роман подлинных документов усилило его реалистическую достоверность, придало ему характер судебного обвинения и поставило в один ряд с антифашистскими произведениями прогрессивных западногерманских писателей — К. Гейслера, П. Вайса, Р. Хоххута и др.

Иммиграционная политика Швейцарии в годы второй мировой войны не перестает быть объектом художественного исследования и сегодня — об этом свидетельствует пьеса молодого писателя Томаса Хюрлимана «Дедушка и сводный брат» (1980). Особенность пьесы в том, что Хюрлиман, порвавший со своим классом сын швейцарского бундесрата, живущий ныне в Западном Берлине, пытается подойти к сложной проблеме со стороны личного жизненного опыта, решить ее на материале и примере собственной семьи, подчеркивая при этом типичность поведения своих близких в те тревожные годы. Выбором места действия (это —

жайка на берегу Боденского озера, на границе с Германией) Хюрлиман подчеркивает, что швейцарцы были не участниками, а зрителями исторических событий. Благодаря удачно подобранным и выразительно описанным деталям ему удалось в частном показать общее, в приграничной деревне — всю Швейцарию, причем не только немецкоязычную (его мать родом из французской Швейцарии). Осуждая своих земляков за оппортунизм и приспособленчество, Хюрлиман в отличие от Диггельмана избегает прямых обвинений; он лишь метафорически оттеняет несходство взглядов на недавнее прошлое у представителей разных поколений, рассматривая проблему «с определенной дистанции, с точки зрения внука».

Одна из ключевых проблем послевоенной швейцарской литературы — проблема вины за неучастие в борьбе против фашизма. Она присутствует в большинстве произведений, прямо или косвенно затрагивающих тему фашизма и войны. Намечена она и в романах Макса Фриша: его герои, люди ущербные, судорожно ищущие утраченную цельность характера, мучительно ощущают свою неполноценность еще и потому, что в свое время не выдержали испытания эпохой, отказались от активной борьбы и за свою мягкотелость и нерешительность заплатились утратой нравственного стержня. Анатолий Штиллер из романа «Штиллер» (1954) главным поражением своей жизни считает не семейные неурядицы, которых у него предостаточно, а так называемое «испанское приключение»: оказавшись волею судьбы в Испании в рядах антифашистов, он не стал стрелять в упор по франкистам, ибо это противоречило его представлениям о нравственности. Позже он осознает ошибочность своего поступка, но исправить уже ничего нельзя, предоставленный судьбой шанс не использован, и на его долю остаются запоздалые угрызения совести. Инженер Вальтер Фабер из романа «Гомо Фабер» (1957) тоже жестоко расплачивается за «ошибку» молодости: в 30-е годы он не женился на девушке, ждавшей от него ребенка (ей, «неарийке», грозила высылка в фашистскую Германию); в решающий момент оставив в беде близкого человека, он предал прежде всего человека в себе, свою «идентичность». Нечто подобное произошло и с героем романа «Назову себя Гантенбайн» (1964): встретив в 1942 г. в Альпах немца-нациста, он подавил в себе желание столкнуть врага в пропасть и потом долго казнил себя за нерешительность. Однако в художественной структуре романов Фриша эти мотивы не получили разработки, остались эпизодами.

Мотив вины, нечистой совести, неизбывного присутствия прошлого в настоящем господствует в романе Урса Егги «Человек проходит мимо» (1968). Его герой — не коренной швейцарец, а беженец из Германии, более тридцати лет безвыездно проживший в Женеве — городе тихом и уютном, известном своей терпимостью к людям разных убеждений и вероисповеданий. Якоб — один из немногих «счастливчиков», для которых Швейцария в тяжелые времена действительно стала гостеприимным убежищем. Но Якоб все же не ассимилировался здесь, остался чужаком, человеком без корней и, что важнее всего, без нравственного стержня.

Чтобы всколыхнуть прошлое в душе героя, Егги прибегает к приему, уже испробованному в послевоенной антифашистской литературе (про-

изведения Г. Бёлля, Г. Вайценборна, К. Гейслера и др.), — сталкивает его лицом к лицу с одним из виновников своих злоключений. В толпе западногерманских туристов Якоб случайно встречает «земляка», бывшего одноклассника Альфреда, и начинает незаметно следить за ним, попутно вспоминая свою жизнь, ее ключевые моменты: школу в Берлине, бесконечные унижения, злобную ухмылку Альфреда, прикрепляющего желтую звезду к рукаву его куртки, чувство страха, охватившее его тогда и заставившее в пачале 30-х годов покинуть Германию, когда многие, в том числе и родители Якоба, еще надеялись, что все обойдется. Якоб неплохо устроился в Женеве, стал владельцем антикварного магазина, ждал родителей, но те упустили момент и погибли в фашистском концлагере. С тех пор Якоб безуспешно пытается вытеснить, загнать в подсознание чувство вины. Теперь он преследует своего заклятого врага, и в романе возникает поле высокого напряжения: преступник должен получить по заслугам. Но встреча палача и жертвы вновь заканчивается поражением. Якобу остается лишь тщательно вымыть руку, которую пожал, наглового улыбаясь, быстро оправившийся от испуга Альфред.

Вся жизнь Якоба — цепь таких жестоких поражений, которые он воспринимает как неизбежное возмездие судьбы. Было в его жизни еще одно испытание: однажды незнакомый человек предложил ему поехать в борющуюся Испанию. Якобу уже тогда было за что мстить фашистам, но он отказался, остался в Женеве, переждал тревожные времена, оправдывая свою пассивность усталостью и горем. С тех пор его жизнью владеют два чувства — страх и вина. Даже много лет спустя после войны его преследуют призраки в эсэсовской форме. Нечистая совесть заставляет его мысленно переживать ужасы концлагеря. От прошлого Якоб пытается бежать в позднюю любовь, но в настоящем ему нет места, его время миновало, он прошел мимо жизни. И есть глубокий смысл в том, что уклонившийся от борьбы с фашизмом Якоб в конце концов гибнет от рук хулиганствующих неонацистов.

Проблема неонацизма, достаточно актуальная и в Швейцарии, не стала пока объектом всестороннего художественного исследования. Но она затрагивается — чаще всего оттесненная на периферию повествования — многими авторами во всех языковых регионах страны. Зловещий образ неонациста, мечтающего о том, чтобы под предлогом борьбы с анархизмом с помощью «решительных людей» установить в Европе «новый порядок» по образцу гитлеровского, встает со страниц романа Жака Шессе «Людоед» (1973). Болезненно восприимчивый, отягощенный фрейдистскими комплексами герой романа, лозаннский преподаватель литературы, воспринимает неонацизм как существенную, но не единственную угрозу своему существованию. Одно из последних звеньев в цепи злоключений, доводящих пассивного, склонного к саморефлексии героя до самоубийства, — встреча со швейцарским почитателем фюрера.

На опасность роста националистических, расистских, «фашизоидных» настроений в мелкобуржуазной среде указывают и другие писатели современной Швейцарии — прозаик Отто Ф. Вальтер в романе «Первые беспорядки» (1972), поэт Курт Марти в поэме «Хайль-Веция» (1971), в которой разоблачительный эффект достигается благодаря игре с варпантами слова «Гельвеция».

Главным итогом художественного освоения в 60-е годы темы фашизма и войны было преодоление абстрактно-аллегорического подхода к наболевшим проблемам национальной истории, развенчание многих либеральных мифов, в их числе мифа о Швейцарии как прибежище преследуемых и гонимых. Выяснилось, что под прикрытием лозунгов о милосердии и нейтралитете преследовались корыстные, классовые цели, что в предвоенные и военные годы национально-консервативные силы продемонстрировали фатальную близость фашистскому режиму. Пугливая охранительность сменилась в литературе бескомпромиссным критicismом; отстаивать какие бы то ни было швейцарские «добродетели» стало для многих признаком дурного тона. В потоке разоблачений даже словно затерялось, исчезло то положительное, туманное, что при всех недостатках «духовной защиты» было в швейцарской позиции в предвоенные и военные годы. Массы трудящихся, простые люди Швейцарии, здоровые силы нации спасли честь страны *вопреки* усилиям капитулянтски настроенной части буржуазии. В Швейцарии были не только трусливые, изворотливые приспособленцы, не только отягощенные комплексом вины жертвы собственной нерешительности, но и люди, стойко и самоотверженно сопротивлявшиеся фашизму внутри страны и за ее пределами. Более 700 швейцарцев воевали против франкизма в Испании; большинство из них не вернулись с полей сражений, а те, кто вернулся, чаще всего попадали в швейцарские тюрьмы. Швейцарские рабочие, в первую очередь коммунисты и социалисты, рискуя жизнью, ставя на карту благополучие своих близких, спасали беженцев, за которыми охотилась полиция.

В 70-е годы литература, прежде всего литература немецкой Швейцарии (в других языковых регионах тяжелое наследие войны и фашизма не стало пока объектом всестороннего и глубокого художественного исследования), дифференцированнее и строже подходит к изображению недавнего прошлого и его связей с социальными и нравственными проблемами современной Швейцарии. Художественное освоение новых аспектов проблемы и новых пластов действительности отмечено усилением историзма и сопровождается (а иногда и предваряется) произведениями документального жанра (воспоминания романаца Ж. Пируэ и пишущего по-немецки М. Фриша)<sup>12</sup>, а также трудами ученых и публицистов, в которых получает освещение своеобразие антифашистского Сопротивления в Швейцарии.

Приспособленчество и сопротивление, предательство национальных интересов и антифашистская борьба — вот основные проблемы романа Артура Хонеггера «Если завтра придут они» (1977). Действие романа, жанр которого можно определить как «историческая хроника», охватывает время с весны 1940 по январь 1941 г. — роковые месяцы тревоги и неуверенности, пугливого ожидания гитлеровского вторжения. Германское радио передает победные репортажи: пали Бельгия, Голландия, капитулировала Франция, теперь очередь за Швейцарией. Если вдруг война, если завтра придут нацисты, что тогда? Многие отдают себе отчет в том, что Швейцарии не по плечу тягаться с гитлеровской военной машиной. Правительство заигрывает с Берлином, промышленники рьяно выполняют немецкие военные заказы, есть среди них и такие, которые мечтают



о присоединении Швейцарии к «великой Германии». После пораженческой речи Пиле-Гола крестьяне и рабочие поселка Гирвиль прямо говорят о предательстве правительства и готовы отстаивать свою независимость вопреки распоряжениям из Берна.

В соответствии с исторической правдой Хонеггер показывает, как дух сопротивления, растущий в народе, захватывает и патриотически настроенные слои буржуазии. Полковник Турчин, играющий важную роль в сценах армейской жизни, вначале сомневается в целесообразности сопротивления, но затем, исполненный деятельного оптимизма, начинает укреплять моральный дух во вверенных ему частях. Даже владелец текстильной фабрики Штуц (правда, разорившийся) выступает за объединение всех сил в борьбе с фашизмом. Он встречается с лидером социал-демократической партии Опрехтом, чтобы обсудить с ним конкретные задачи национального сопротивления в случае оккупации Швейцарии. Примечательно, что романист далек от попыток примирить социальные противоречия. Сближение антифашистов буржуазной и социалистической ориентации — временное явление. «Наша сегодняшняя встреча — всего лишь горькая необходимость», — заявляет Штуц Опрехту. — Не стройте иллюзий, после войны у нас с вами не будет ничего общего».

И все же Хонеггер, социал-демократ по убеждениям и партийной принадлежности, склонен к переоценке антифашистского сопротивления и недооценке реальной силы фронтистов и тех, кто им симпатизировал. В трудах историков<sup>13</sup> воссоздается модель общественного сознания, которое в определенный момент готово было уступить фашизму как в силу провинциализма, близкого к идеологии «крови и почвы», так и в силу этнически-языкового родства с Германией немецкоязычных кантонов (в них живет три четверти населения Швейцарии). У Хонеггера же майор Хильбер, владелец текстильной фабрики в Гирвиле и активный член Национального фронта, уже запасшийся флагом со свастикой, чтобы в нужный момент вывесить его над фабрикой, оказывается в полной изоляции. От него отворачиваются окружающие, уходит жена, его увольняют из армии. Даже цюрихская проститутка, у которой он ищет утешения, с презрением указывает ему на дверь. Роман кончается смертью Хильбера — случайной и нелепой (споткнувшись на лестнице, он падает и разбивается), но принимающей форму рокового возмездия за предательство.

Примерно такова же расстановка политических сил и в романе Вальтера Кауэра «Кошмарный сон» (1974). Но исход схватки здесь иной, в большей мере соответствующий исторической реальности. В центре романа образ Жоржа Кнехта, сына слесаря, бойца интербригады, погибшего в 1937 г. в Испании. Кнехт (по-немецки «батрак», «слуга») — образ собирательный; речь идет о рабочем классе Швейцарии, его нелегкой борьбе не только с явными проявлениями фашизма, но и с теми общественными силами, которые фашизм порождают и поддерживают. Кнехту противопоставлен такой же собирательный образ майора Хинриксена, прикрывающегося либеральной фразой реакционного политика и крупного промышленника. В 30–40-е годы он активно сотрудничал с фашистами, воевал в Испании на их стороне, а когда пришел час расплаты, сумел — не без попустительства федеральных властей — замести следы,

еще больше разбогател, обрел вес и влияние во всех сферах общественной жизни Швейцарии.

Роман начинается с конца: «летописец» (так называет себя журналист, от имени которого ведется повествование) приступает к расследованию после гибели Кнехта. Трудная жизнь Кнехта (голодное детство, безотцовщина, годы безработицы, батрачество у деревенского кулака и т. д.) воспроизводится на фоне новейшей швейцарской истории. В романе выведены все слои общества — рабочий класс, крестьянство, буржуазия, интеллигенция, армия, церковь... Кнехт всюду сталкивается с политической шантажа, подкупа, угроз, а то и прямых расправ, которую буржуазия ведет по отношению к своим противникам. И каждый раз на его пути оказывается злобная фигура Хинриксена. Кнехт терпит поражение, но его борьбу продолжает «летописец». Уволенный из редакции, он поступает на завод, чтобы вместе с рабочими вести организованную борьбу против предпринимателей. В финале романа он заявляет Хинриксену, который пытается сначала подкупить его, а потом запугать: «Разница между мной и Кнехтом, между вчерашним днем и днем сегодняшним в том, что Кнехт был один. Со мной вам не удастся проделать то, что вы сделали с Кнехтом,— я не так прост, чтобы затевать с вами драку в одиночку...»

В позиции персонажа, близкого по своим взглядам самому Кауэру, отразились и уроки прошлого, и тактика сегодняшней борьбы с силами зла, и стратегия на будущее. В произведениях о фашизме и войне, созданных в 70-е годы, полнее, чем прежде, воплощается чувство истории. Историзм нередко присутствует уже в жанровом качестве (историческая хроника, социально-исторический роман), но главное — проявляется в преодолении претензий на «исключительность» и «особый путь», в чувстве сопричастности судьбам мира. Освоение исторического материала, связанного с фашизмом и войной, показывает, что каждое поколение писателей находит новые грани и возможности изображения антифашистской борьбы. Это уточняет и углубляет наши представления о событиях прошлого, расширяя социально-исторический и идейно-художественный контекст, в котором все полнее проявляется эпохальное значение великой схватки с фашизмом для развития всего человечества, а значит, и для поступательного развития национальных литератур, для обогащения форм и способов реалистического воплощения противоречий и конфликтов стремительно меняющегося мира — мира, в котором забота о преодолении прошлого, о предотвращении войны подчиняет себе мысли и чувства всех, кому дорого будущее нашей планеты. И в борьбе за это будущее литература маленькой Швейцарии от десятилетия к десятилетию играет все более заметную роль.

### Примечания

<sup>1</sup> Из научных исследований на эту тему, появившихся в 60-е годы, назовем следующие: *Ludwig C. Die Flüchtlingspolitik der Schweiz seit 1933 bis zur Gegenwart* (1957). Bern, 1966; *Meyer A. Anpassung oder Widerstand. Frauen-*

*feld*, 1966; *Bonjour Edgar. Geschichte der schweizerischen Neutralität: Vier Jahrhunderte eidgenössischer Außenpolitik, 1930—1939*. Basel, 1967, Bd. 3; *Häslar A. A. Das Boot ist voll... Die Schweiz und Flüchtlinge 1933—1945*.

- Zürich; Stuttgart, 1967; *Glaus Beat*. Die nationale Front: Eine Schweizer faschistische Bewegung, 1930—1940. Zürich, 1969; *Wolf W.* Faschismus in der Schweiz. Zürich, 1969.
- <sup>2</sup> *Bonjour E.* Geschichte der schweizerischen Neutralität. Basel, 1970, Bd. 4, S. 178.
- <sup>3</sup> *Mittenzwei W.* Exil in der Schweiz. Leipzig, 1981, S. 38.
- <sup>4</sup> *Zollinger A.* Ges. Werke. Zürich, 1961, Bd I, S. 411—412.
- <sup>5</sup> См., например, хрестоматию «Переходы через границу», составленную Х. Р. Хильти: *Grenzgänge. Literatur aus der Schweiz, 1933—1945: Ein Lesebuch*. Zürich, 1981.
- <sup>6</sup> Цит. по: *Albrecht. Beatrice*. Die Lyrik Albin Zollingers. Zürich, 1964, S. 141.
- <sup>7</sup> *Балашова Т. В.* Французское Сопротивление и швейцарская поэзия.— В кн.: Литература Швейцарии. М., 1969, с. 370, 375.
- <sup>8</sup> *Фриш М.* Из дневников.— Вопросы литературы, 1971, № 5, с. 161.
- <sup>9</sup> *Фрадкин И. М.* Вопросы Макса Фриша (у истоков творчества).— В кн.: Литература Швейцарии. М., 1969, с. 288.
- <sup>10</sup> Подробнее об этом см.: *Mittenzwei Werner*. Exil in der Schweiz, S. 17—52.
- <sup>11</sup> *Diggelmann W. M.* Die Hinterlassenschaft. München, 1965.
- <sup>12</sup> *Piroué Georges*. Le réduit national P. 1970; *Frisch M.* Dienstbüchlein. Frankfurt a. M., 1974.
- <sup>13</sup> *Rings W.* Schweiz im Krieg, 1933—1945: Ein Bericht. Zürich, 1974; *Ziegler J.* Une Suisse au-dessus de tout soupçon. P., 1976. Особо следует выделить книгу советского исследователя Г. П. Драгунова «Швейцария: история и современность» (М., 1978).

# Расчет с прошлым, счет настоящему

Война и фашизм в литературе ФРГ

И. В. МЛЕЧИНА

**Т**рудно измерить глубину пропасти, в которую была низвергнута Германия двенадцатилетним господством нацизма, едва ли можно подсчитать культурные, духовные, нравственные потери, которые понесли за те годы немцы. Фашизм, развязавший вторую мировую войну и принесший человечеству неисчислимые страдания, привел страну к политической и экономической катастрофе. В руинах лежали не только немецкие города — вся культурная жизнь была, по существу, разрушена. Казалось, позади нет ничего, кроме выжженной земли — в прямом и переносном смысле слова. Обесценение навязанных нацизмом идеологических представлений, чувство полнейшей духовной изоляции, отрыва от мировой культуры, отъединенности от собственных традиций — все это рождало специфическое жизнеощущение, выразившееся в известной формуле «нулевого часа». И хотя сегодня нам очевидна ее метафорическая преувеличенность, в те первые послевоенные месяцы и годы она выражала духовную ситуацию, в которой находилась немецкая интеллигенция к западу от Эльбы. Понятие «час нуль» включало не только признание полного краха, отсекавшего настоящее от прошлого, но и робкую надежду на новое начало, на принципиально иной ход истории: май 1945-го становился точкой отсчета нового времени.

Все надо было создавать заново. Подозрительными оказались не только внедренные в сознание большинства немцев мифологемы, но и сам язык, в сфере которого они оформлялись и функционировали. Слова распадались во рту, словно «гнилые грибы», скажет позднее критик, имея в виду эту «нулевую» ситуацию в области литературы, а писатель Г. Бёлль не раз вспомнит о том, как трудно было в те годы создать «хотя бы полстраницы» немецкой прозы. Собственно, и широко вошедшее в обиход литературных дискуссий следующих десятилетий высказывание Т. Адорно о том, что после Освенцима нельзя заниматься литературой, было афористическим откликом на события недавнего прошлого, выражением безграничного ужаса перед масштабами нацистских злодеяний.

В этой ситуации слова были нужны, как хлеб, — чудовищное прошлое и горькое настоящее требовали осмысления. На востоке Германии эту роль в первый послевоенный период успешно выполняла возвращавшаяся на родину антифашистская литература, создававшаяся в годы гитлеровского террора писателями-эмигрантами в разных уголках мира. В процесс перестройки сознания миллионов немцев включилась советская литература, ставшая наряду с произведениями немецких писателей-антифашистов и коммунистов идейным воспитателем и перевоспитателем поколений. В западных зонах Германии триумфальное возвращение большой антифашистской и демократической немецкой литературы, по сути, не состоялось. Растянутое па годы и десятилетия, оно в самом начале

было заторможено рукой союзников, направивших культурное развитие западной части страны по иному руслу. Отсутствие реального контакта с большой антифашистской немецкой литературой было одной из причин скудости и односторонности первоначального литературного осмысления войны и фашизма, неспособности понять и художественно обобщить сущность постигшей немцев катастрофы. «Должны были пройти годы, прежде чем были по-настоящему осознаны исторические масштабы того, что принесла эта война»<sup>1</sup>, — признает спустя два с половиной десятилетия критика ФРГ.

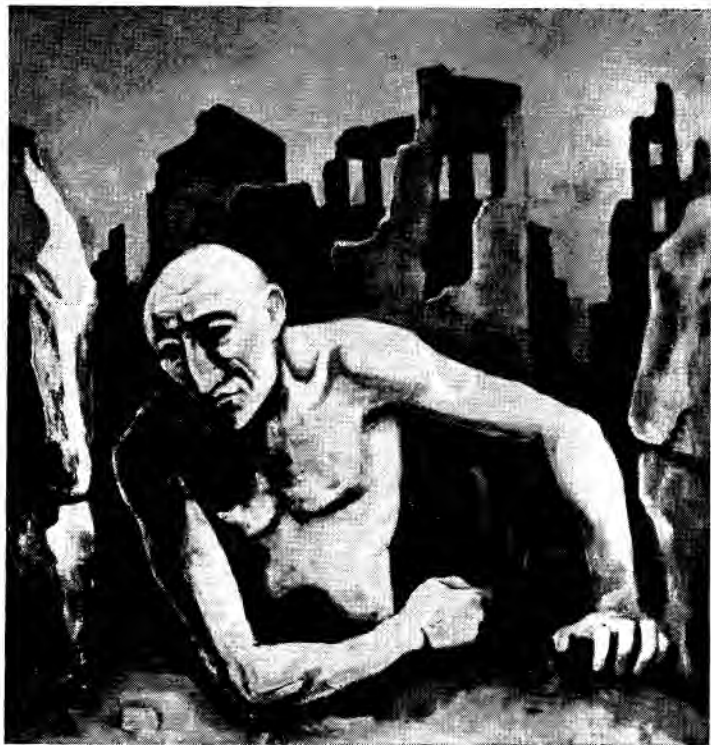
И все же уже в тот первый период было совершенно ясно, что отныне и на долгие годы фашизм, война, нацистские преступления, разгром коричневого «рейха» так или иначе будут вовлечены в поле зрения каждого художника. Важнейшей чертой западногерманской литературы стала прочная взаимосвязанность тематических, нравственно-эстетических комплексов, касающихся войны и фашизма. Писать о войне означало писать о нацизме, ибо это была война, развязанная нацистским режимом и в полном объеме раскрывшая его сущность. Позднее со всей очевидностью выявилось и другое: правдивое изображение войны неотделимо от исследования «непреодоленного прошлого», неистребленных корней фашизма и милитаризма в западногерманской реальности. Изображение войны стало важнейшей частью художественного «расчета с прошлым», определившего весь ход развития литературы ФРГ. Недостаточно радикальная, не пошедшая вглубь перестройка общественной и политической жизни страны, не отвечавшая первоначальным ожиданиям, и как следствие весьма быстро обзначившаяся реставрация наложили на литературу самый глубокий отпечаток. В 60-е годы будут часто цитировать высказывание М. Вальзера о том, что всякое реалистическое изображение «третьего рейха» должно непременно включать в себя и современность. Эту формулу можно было бы, не искажая смысла, перевернуть, сказав, что всякое правдивое изображение западногерманской реальности неизбежно упирается в прошлое, в период фашизма и войны.

В первое послевоенное десятилетие мотивы, связанные с войной и фашизмом, доминируют в литературе. Все или почти все, что выходит из-под пера западногерманских писателей во второй половине 40-х — начале 50-х годов, особенно в прозаических жанрах, так или иначе связано с данным кругом проблем. Поэтому говорить о военной прозе этого периода означает говорить о всей прозе Западной Германии<sup>2</sup>.

Литературная палитра первых послевоенных лет весьма пестра. художественное исследование опыта войны и фашизма осуществляется в разных направлениях. Еще активно действуют те, кого принято считать «внутренними эмигрантами», но уже входя в литературу молодые, неизвестные авторы<sup>3</sup>, которые принесут ей мировую славу.

Преобладающие мотивы литературы тех лет запечатлены в названиях некоторых произведений: «De profundis» («Из преисподней») называлась поэтическая антология 1946 г., «Фуга смерти» — стихотворение П. Целана, «Танец смерти» — сборник М. Л. Кашниц, «В жилищах смерти» — поэтический сборник Н. Закс, «Интервью со смертью» и «Гибель» — прозаические фрагменты Г. Э. Носсака, «Неизгладимая печать» — роман Э. Ланггессер. Явное предпочтение отдается метафори-

**Карл Хофер.  
Человек  
среди развалин**



чески-зашифрованным формам. Мотив крушения, катастрофы разрастается в произведениях многих авторов, главным образом из числа «внутренних эмигрантов», до вселенского символа, метафоры неодолимого зла. «Магический реализм» — вот формула этой литературы<sup>4</sup>. Видения «мертвых городов», «потустороннего мира», навеянные войной, разрухой, человеческими страданиями и жертвами, заполняют страницы книг. Произведения «магического самоуглубления» не содержат прямого изображения войны, хотя и инспирированы ею. Уже здесь ощущаются элементы экзистенциалистской трактовки. Упор делается на «духовное»: для подавляющего числа «внутренних эмигрантов» осмысление фашизма и войны сводится к внутреннему очищению и погруженности в себя.

Значительное влияние оказывает в эти годы Карл Ясперс с его известной книгой «Вопрос о вине» (1946). Уже в самой постановке вопроса о вине заключен важный импульс для литературы. Ясперс рассматривает вину немцев в разных аспектах. Взгляд «извне» обнажает аспекты «юридические и политические». Но существеннее другой угол зрения — «изнутри» или, вернее, «вовнутрь», необходимость для каждого всмотреться в самого себя. Тогда раскроется вина «моральная и метафизическая». И хотя, как заметит позднее критика, в этой работе проявилась «роковая тенденция деполитизации»<sup>5</sup>, она, несомненно, стимулировала процесс осмысления и самоосмысления в среде интеллигенции,

призывая каждого к размышлениям о собственной вине и ответственности. Два эти мотива станут на долгие годы определяющими в литературе ФРГ.

В произведениях «магического реализма» (Г. Казак, Э. Ланггессер, А. Шольтис и др.) силы, приведшие к катастрофе, предстают в некоем демоническом обличье, события недавнего прошлого передаются в таких категориях, как «болезнь», «безумие», «наваждение», «страшный сон». Очень скоро эти «зашифрованные термины войдут в бюджет западно-германской реставрации», помогая «вытеснить — официально и приватно — вопрос об общественной ответственности за совершенные преступления»<sup>6</sup>. Война, бомбежки, руины, страдания людей предстают в абстрактно-символических, чаще всего плохо поддающихся расшифровке аллегорических видениях. В этом смысле проза «магических реалистов» близка лирике первых лет, в которой преобладают апокалиптические картины — абстрактно-умозрительное выражение ужаса и отчаяния, рожденных действительностью войны, чудовищной реальностью концлагерей. Конечно, пафос многих поэтических произведений подготовлен вполне конкретными историческими событиями, и нередко (в стихах П. Целана, Н. Закс, К. Кролова) связь эта проступает вполне отчетливо. И все же не случайно западногерманская критика спустя многие годы отметит «интровертированность» творчества многих поэтов тех лет, «бегство в сферу языка»<sup>7</sup>.

Война видится писателям «внутренней эмиграции» как извечное и неизбежное зло, роковой катаклизм, какой уже не раз выпадал и будет впредь выпадать на долю человечества. Лишь позднее, в ряде произведений 50-х и особенно 60—70-х годов, будут названы и показаны социально-политические силы, увлекшие страну на чреватый катастрофами путь. В первые годы представление о метафизической неодолимости зла рождает настроение безысходности, отчаяния, смирения. Ни в прозе «магических реалистов», ни в поэзии, ни в драматургии первых послевоенных лет не делается сколько-нибудь значительных попыток проникнуть в причины катастрофы, увидеть новые пути развития. Здесь проходит водораздел между литературными потоками двух частей Германии. Позднее двух германских государств: литературу, складывающуюся к востоку от Эльбы, с самого начала характеризует стремление художественно выявить социально-исторические корни фашизма, определить причины войны, представить ее как войну империалистическую, наметить общественные перспективы.

Самоуглубление и самоочищение — вот ключевые позиции христианской литературы, смыкающейся по духу с «магическим реализмом». Произведения В. Бергенгруна, Г. фон Ле Форт, Э. Ланггессер строятся вокруг темы вины, греха, искупления, божественного милосердия, речь в них идет о «трансценденции» и «вечном порядке», «мистерии зла» и «мистерии избавления», о человеке как святом или грешнике. Общая гуманистическая позиция и высокий морализм христианских художников не делают менее умозрительной и расплывчатой их критику фашизма. чаще всего предстающую в обычном топосе христианской литературы. в ее вечных темах.

В 1947 г. был опубликован роман Г. Казака «Город за рекой» —

одно из самых значительных произведений «магического реализма». События недавней истории предстают здесь в символических картинах потустороннего мира. Место действия — призрачный город, в который попадает герой, ученый Роберт Линдхоф. Он видит печальную картину — «мертвые фасады домов», подвальные ходы, напоминающие катакомбы, людей, ютящихся среди развалин. Мрачный «город за рекой» — не просто аллегория смерти, подземное царство, Аид, среди безликих теней которого блуждает герой. Это, несомненно, отклик писателя на события истории, на реальный мир, переживший трагедию войны, столкнувшийся с варварством нацизма, с массовым истреблением людей. Однако во многих сценах ассоциации с фашизмом растягиваются до «безразмерности», связь с конкретными историческими явлениями становится зыбкой. Речь идет о насилии как таковом, о метафизическом зле, являющемся постоянным аккомпанементом человеческой жизни и истории.

Война видится автору романа как часть извечного мирового круговорота. Его герой Роберт приходит в казарму, где обитают солдаты разных времен и стран. Они до сих пор спорят о том, кто победил: ведь каждый из них был убит до исхода сражения. Звучат националистические лозунги, солдаты строятся в колонны — «похоронная процессия истории»; войнам суждено вечно сопровождать человечество. Правда, герой обращается к погибшим солдатам, призывая их вернуться к живым, являться им во сне, напоминать об ужасах войны, дабы «настоящее смерти спасло будущее жизни». Однако ни одна из этих сцен не «дотягивает» до исторического обобщения, расплываясь в абстрактной аллегории все того же бесконечного круговорота. Выраженное в романе неприятие бесчеловечности и варварства теряется во всеохватывающей метафорике, исключая исторический подход к событиям недавнего прошлого.

Естественно, что в произведениях «внутренних эмигрантов» не находило выражения жизнеопущение миллионов немцев, которых непосредственно коснулась война, особенно из числа вчерашних солдат, возвращавшихся в родные места, главным образом из плена. Поколение «вернувшихся» не имело, во всяком случае вначале, точек соприкосновения с духовным багажом «отцов» — как «внутренних», так и «внешних» эмигрантов. Молодые, никому не известные авторы первых послевоенных лет, «обожженные дети» военного времени стремились к самовыражению, мечтали о совершенно новой литературе, способной передать всю меру их отчаяния и их надежд.

В 1946 г. в журнале «Дер руф», сыгравшем важную роль в консолидации демократических, антифашистских сил молодой западногерманской литературы, Г. В. Рихтер попытался ответить на вопрос: «Почему молчит молодое поколение?» Поколение молодых, писал Рихтер, молчит оттого, что «разрыв между угрожаемым человеческим бытием и спокойной проблематикой старшего поколения, которое после двенадцати лет рассталось со своим олимпийским молчанием, слишком велик, чтобы его можно было преодолеть. Оно знает, что тот образ человека, который старшее поколение унаследовало от своих предшественников... уже не может быть воссоздан. Оно знает, что этот образ полностью разрушен...»<sup>8</sup>.



Творчество «внутренних эмигрантов», негласно диктовавших литературную моду первых послевоенных лет, было несозвучно мировосприятию людей в перекрашенных шинелях, блуждавших по улицам разрушенных городов. Всякая попытка установить внутреннюю связь с опытом старших поколений казалась — перед лицом «руинного ландшафта» — невероятным парадоксом. Молодежь стремилась расчистить заросли пропагандистских шаблонов, прочно внедренных в литературный обиход «третьего рейха», избавиться от «рабского языка», но и освободиться одновременно от «болтливой, отличающейся стилистической пышностью, утеравшей всякую ясность и понятность» литературы «каллиграфов», как называли писателей «внутренней эмиграции»<sup>9</sup>. Сила личных переживаний, личного опыта, выпавшего на долю молодых, заставляла их видеть «единственную возможность духовного возрождения в абсолютно и радикально новом начале»<sup>10</sup>. Программа «сплошной вырубki», сформулированная в 1949 г. В. Вайраухом, подразумевала то же самое — отказ от образцов, поиск новых средств выражения, соответствующих пережитому. Многие из молодых (впрочем, молодыми их можно назвать лишь условно) видели единственное средство обретения «нового языка» в «жесткости», трезвости, экономности стиля, отказе от метафорики и прежде всего от мистифицирующих клише недавнего прошлого.

В словах Рихтера, как и в формуле Вайрауха, легко уловить экстаическое преувеличение, едва ли совместимое с характером той «радикально новой» литературы, к созданию которой они призывали. И дело не просто в том, что в сочинениях авторов их поколения снова и снова проглядывали ненавистные образно-лексические следы прошлого<sup>11</sup>. Важнее другое: полного разрыва связей с традицией, конечно же, не было, хотя поначалу он и декларировался. Очень скоро стало ясно, что литература не может развиваться в безвоздушном пространстве, в отрыве от всякой традиции. «Радикально новое начало», замечает критик Г. Формвег, не было реальной надеждой, а лишь «идеей, ничем иным, возможно, даже иллюзией»<sup>12</sup>. Молодые авторы учились работать в ходе самой работы — к ним приходила мировая литература, возвращались немецкие писатели прошлого, постепенно и частично также литература антифашистской эмиграции, разумеется тщательно просеянная сквозь сито «культурной политики» американской военной администрации<sup>13</sup>. Большое влияние оказывали на них в те годы американские писатели XX века.

Силу и славу молодой западногерманской литературы составило не «радикальное начало» в сфере лексико-фразеологического и стиливого поиска, а правдивость созданной ею картины войны, послевоенной разрухи и начинающейся реставрации, картины, основанной на личном опыте, вобравшей в себя личные переживания, живые свидетельства тех лет.

В статье «В защиту литературы развалин» Г. Бёлль скажет в начале 50-х годов: «Первые писательские опыты моего поколения после 1945 года называли литературой развалин... Итак, мы писали о войне, о возвращении и о том, что мы увидели на войне и что нашли, вернувшись: о развалинах...». Отсюда, продолжает писатель, родились три обозначения этой литературы: «литература о войне, о возвращении и о развали-

нах»<sup>14</sup>. Тогда же родилось и выражение «литература искалеченных» (Versehrtenliteratur). Дебютанты брались за перо с намерением рассказать о выстрадавшем. Их героем становился человек на войне, нередко загнанный туда не по своей воле, узнавший ужасы окопной жизни, голод, холод, гибель друзей и близких, бомбежки и разруху, возвращающийся в разбитый, разоренный дом,— человек, беспредельно разочарованный, потерявший веру в себя и в людей, не знающий, как жить дальше.

Самой значительной фигурой среди молодых, выступивших в первые послевоенные годы, стал Вольфганг Борхерт. Его драма «На улице перед дверью» (1947) была первым крупным произведением, отражавшим жизнеощущение и опыт поколения вернувшихся. Вопрос о вине и ответственности ставится здесь не в зашифрованной форме «магического реализма», а на основе конкретного опыта молодого немца, прошедшего войну и возвратившегося домой. Авторское вступление сразу вводит читателя в суть драмы: «Человек вернулся в Германию. Он долго отсутствовал, этот человек. Очень долго. Пожалуй, слишком долго. И вернулся совсем не таким, каким ушел...». Так возникает мотив, весьма характерный для литературы о войне,— мотив возвращения, позволяющий сопоставить прошлое и настоящее («вернулся не таким, каким ушел»), показать всю глубину человеческих трагедий. Он заключал в себе возможность самоосмысления, заложенную в ретроспективном взгляде. Вернувшись, человек всматривался в сегодняшний день и вспоминал недавнее прошлое.

В пьесе Борхерта возникают едва ли не все мотивы, которыми живет последующая литература, осмысляющая войну и фашизм. Перефразируя известную фразу о гоголевской «Шинели», можно сказать, что вся антифашистская и антимилитаристская литература ФРГ вышла из драмы «На улице перед дверью».

Личной судьбе здесь придана всеобщность, закрепляемая в экспрессивно-метафорической образности драмы. Параболически уже список действующих лиц: «Бекман — один из тех. Его жена, которая его забыла... Полковник, очень веселый» и т. д. Бекман — один из бесчисленного множества искалеченных и пострадавших, из тех, кому посчастливилось вернуться, но суждено испытать новое крушение, узнать, что они утратили очаг, кров, семью, родину.

В самом начале возникает некая «космическая» ситуация, которую можно воспринимать как пародийный намек на фаустовский пролог в небесах. Здесь встречаются бог и смерть, однако и на этом «божественном» уровне произошла тотальная девальвация — бог превратился в жалкого старика, в которого никто больше не верит, а смерть в облике могильщика стала новым богом. Подобные аллегорические мотивы возникают и в других произведениях тех лет, например в известном рассказе В. Шнурре «Погребение», где речь идет о похоронах бога, всеми забытого и почти анонимного. И уж, конечно, не раз возникают подобные метафорические сгущения у писателей «магического реализма». Однако если их мифологизированные шифры чаще всего противятся историческим «привязкам», то аллегории Борхерта прозрачны и точны. Отчаявшиеся люди разуварились в боге, а смерть в этом столетии «разжирила»,

«обожралась»: «Все война да война... Как мухи, липнут мертвецы к стенам этого столетия...»

Война в драме Борхерта — это не только смерть и руины, это еще и утеря человечности, «отмена» моральных критериев. Равнодушие к чужой боли, которое повсеместно наблюдает Бекман, терзает его не меньше, чем отсутствие ночлега или голод. Миновали времена, когда людей заботили чужие судьбы, — сегодня все «молча отворачиваются друг от друга: жестокие, горестные, со впалыми щеками, сутулые, одинокие...»

Бекман оказывается «за дверью» еще и потому, что не может жить вместе с теми, кого называет убийцами, — с «веселым полковником», директором кабаре или фрау Хлам, с людьми, не ощущающими вины. Такие, как он, совестливые и думающие, видят, как оставшиеся безнаказанными нацистские преступники беспрепятственно внедрились в послевоенную жизнь. Борхертowski полковник, родоначальник целой вереницы сатирических фигур будущей литературы, — человек, не признающий ответственности за содеянное, не желающий «отвечать за последствия». легко выбросивший прошлое из памяти. «Никто не хочет знать правды о прошлом», — напишет тридцать лет спустя Рольф Хоххут в романе «Любовь в Германии». Читая произведения западногерманских авторов, придется не раз вспоминать пророчества Борхерта, например сцену у директора кабаре, убежденного, что на правде о войне «далеко не уедешь»

В драме заметна и другая важная черта будущей литературы ФРГ — ее интерес к аутсайдеру, человеку, находящемуся на обочине, неспособному принять правила, по которым действует общество благополучно-самодовольных бюргеров. Постоянный герой Борхерта — человек, у которого нет дома; отсюда вырастает более широкая тема бесприютности. отсутствия родины, впоследствии возникающая и в творчестве Андерша. Бёлля, Кёппена. Те немногие возможности «встроиться» в послевоенную действительность, которые есть у Бекмана (женщина, готовая дать ему пристанище), он использовать не хочет: совесть менает ему занять постель такого же бедолаги, как и он сам. Так возникает один из первых «чужаков» западногерманской литературы, Дон-Кихотов эры разрухи: они не желают усваивать аморальные нормы общества, уже успешного перевести дух и готового все предать забвению. Пребывание «на улице перед дверью» — это и объективное выражение бесприютности человека в разрушенном послевоенном мире, и субъективная программа аутсайдерства, рожденная нравственной несовместимостью с обществом, где процветают «веселые полковники».

Возвращение унтер-офицера Бекмана — не только безрадостная встреча с родиной, это и столкновение человека с самим собой — тяжелое испытание, по мысли Борхерта. В диалогах между героем и Другим сталкиваются, по сути, две ипостаси одного лица: человек, говорящий «Нет» (Бекман), и человек, говорящий «Да» (Другой). аутсайдер и конформист. Другой — это еще и некий Jedermann, «каждый» — средний бюргер, пытающийся вернуть домой блудного сына. растворить его протест в благодати сытного существования. Немало таких бодряков появится в западногерманской литературе. Спустя полтора десятилетия Кристиан Гейслер напишет пьесу «Убойный скот», где

под аккомпанемент оптимистических дикторских голосов, сулящих всеобщее процветание, некий символический поезд будет мчаться в неизвестность, унося с собой «стадо» людей, «не желающих задавать вопросы». И в произведениях Бёлля, Кёппена, Грасса не раз будет возникать искушающий фальшиво-жизнерадостный голос, пытающийся усыпить совесть героев, заставить ее, как в пьесе М. Вальзера «Черный лебедь», «задремать на солнышке». Это они, благоденствующие и не задающие вопросов, пытаются научить забвению тех, кто остался «на улице за дверью».

Мотив неприкаянности, бездомности, столь отчетливо зазвучавший в литературе еще в конце 40-х годов, стал прямым откликом западных немцев на войну. Впервые он прозвучал в рассказах все того же Борхерта, запечатлевших судьбу военного поколения: «Мы — поколение без счастья, без родины, без прощанья...» («Поколение без прощанья»). Почти дословные повторы, вариации этой темы возникают у него снова и снова — горькие монологи «выброшенных, выбракованных, потерянных».

И все же герои Борхерта — люди, сделавшие для себя выводы из прошлого. Они не станут больше рассчитывать по порядку номеров, строиться по первому зычному реву фельдфебеля («Вот — наш манифест»). Они принадлежат к тем, кому осталось «только одно» — сказать «нет». Сказать «нет» тем, кто намерен вновь производить каски и пулеметы, кто завтра прикажет начинать гранаты и делать порох вместо пудры, сбрасывать на города «бомбы и фосфор». Сказать «нет», если завтра «вручат призывную повестку». Страстный публицистический монолог Борхерта «Тогда остается только одно!» звучит так, словно написан сегодня, от имени тех, кто требует мира. Это призыв к «тихим» людям обрести голос, жестко сказать «нет» тем, кто попытается развязать новую войну.

Одновременно с Борхертом и несколько позже него в литературу входила целая плеяда начинающих авторов, многие из которых составили ядро «Группы 47», не связанного организационными рамками литературного объединения, возникшего по инициативе Г. В. Рихтера. Собравшиеся в местечке Банвальдзее в 1947 г. молодые литераторы были воодушевлены общим стремлением навсегда воспрепятствовать повторению того, что было, горячим желанием заложить основы «новой демократической Германии» и «новой литературы, сознающей свою ответственность в деле политического и общественного развития»<sup>15</sup>. Они считали, что литература несет свою долю вины за события недавнего прошлого.

В раннем творчестве писателей «Группы 47» — Андерша, Бёлля, Кольбхофа, Шнурре, Рихтера и др. — преобладают автобиографические мотивы. Нередко это своего рода «репортажный реализм». В отличие от писателей «внутренней эмиграции» они опираются на реальный факт, увиденное и пережитое, живой эпизод. Это придает их произведениям особую достоверность: они свидетельствуют, «документируют», называют предметы и вещи «как они есть». Многократно цитируется в этой связи стихотворение Г. Айха «Инвентаризация» — человек, уцелевший на

войне, «инвентаризует» свое скудное имущество, перечисляет простейшие бытовые предметы: сумка для хлеба, иголка, карандаш — вот все, что осталось у него после катастрофы. Обращают на себя внимание сознательный отказ от всякой выпренности, патетики, пафоса, отсутствие метафор, поэтических фигур, нарочитая перечислительность, лаконичность и сдержанность, простота, сухость интонации.

Стремление запечатлеть увиденное, ограничиться личным свидетельством порождает на первых порах недоверие к большим эпическим формам, диктует интерес к жанру рассказа, во многом навеянный американским *short story*<sup>16</sup>. В обращении к этому жанру, воплотившему в себе возможности «инвентаризационного реализма», выражено стремление к самоограничению, максимальной точности, неприязнь к стилистическим украшениям. За первоначальным отказом от крупных форм — недоверие к историческому контексту, обобщению, желание изображать лишь видимое, осязаемое (как в упомянутом стихотворении Айха или рассказах Шнурре). Популярность рассказа объяснялась и стремлением противопоставить трескотне нацистской псевдолитературы и пропаганды с ее фальшивой патетикой и псевдомонументальностью стиль сдержанный и экономный, язык сухой и трезвый. Рассказ воспринимался как демократичная, человеческая форма, соответствующая духу времени: писатели стремились вернуть значимость индивидуальному существованию, реабилитировать личность, вытесненную из литературы нацистскими «бардами», и рассказ о судьбе отдельного человека, о событии его жизни представлялся на первых порах идеальной возможностью.

Наиболее характерны в этом смысле ряды с короткой прозой Борхерта рассказы Шнурре и Бёлля. Всех троих связывают исходные позиции (стихийный антифашизм и антимилитаризм) и общность биографии (возраст, участие в войне), определившие взгляд на войну. Как и другие авторы поколения «вернувшихся», они писали о развалинах, нищете, разрухе, лазаретах, бомбоубежищах, черном рынке, о покалеченных бездомных людях в рваных шинелях. И все же их усилия отнюдь не сводились к регистрации увиденного. Проникнуть «рентгеновским» глазом сквозь оболочку «актуального», передать конфликты, переживания, страдания человека — вот в чем они видят свою задачу. В упоминавшейся статье «В защиту литературы развалин» Бёлль писал о том, что глагол «видеть» имеет значение, не исчерпываемое оптическими категориями. Дело не просто в том, чтобы увидеть, но в том, чтобы увидеть насквозь (*durchschauen*), заглянуть вглубь и выразить увиденное средствами языка. Эта программа, запрещающая художнику «играть в прятки» с действительностью, требует от него исторической памяти: «Наши глаза ежедневно видят многое: они видят булочника, который печет наш хлеб, видят девушку на фабрике — и наши глаза вспоминают кладбища (курсив мой. — И. М.); и наши глаза видят развалины: разрушенные города, города-кладбища...»<sup>17</sup>.

В предисловии к сборнику «Следовало быть против» (1960), объединившему рассказы 1945—1947 гг., Шнурре писал, что «обобщенное в этом томе» должно «снова напомнить об исходной ситуации немецкой послевоенной литературы, т. е. литературы, обязанной своим возникновением... катастрофе, войне». В его рассказах варьируется мотив гибели

(раненные, умирающие солдаты), нередко изображаются лишившиеся крова семьи, обреченные на гибель дети; в их судьбы война вмешивается с особой жестокостью. Руины, казармы, госпитали, солдатские пивные — вот кулисы, на фоне которых происходит действие. В главном рассказе сборника война предстает на фоне начавшегося перевооружения Западной Германии. Его герой, один из «вернувшихся», потрясен тем, как восторженно реагируют сограждане на ремилитаризацию страны. Его попытки протестовать, отказ служить в армии вызывают бешеное возмущение, его травят, преследуют, бросают в тюрьму. Этот рассказ, в котором фантазмагорические видения переплетаются с реальностью, был своего рода острым политическим предвидением: написанный в 1947 г., он предугадал тот опасный путь, на который ФРГ встанет в 50-е годы.

Размышляя позднее о причинах распространения этого жанра, Шнурре писал: «Причина заключалась в материале: в обилии мучительных переживаний времен войны. Вина, обвинение, отчаяние — все это требовало выражения... притом без стройной композиции или эпического членения»<sup>18</sup>. Однако вопреки декларируемому отказу от «стройной композиции» рассказы Шнурре обладают весьма продуманным построением<sup>19</sup>. В них умело используется, например, техника монтажа (вслед за Деблем, которого автор относит к числу своих учителей), внедрение в текст газетных сообщений, рекламных и радиотекстов и т. д. Лаконизм изложения, выразительная сдержанность сочетаются с умением переплетать различные языковые слои — разговорный, жаргонный, диалектальный, «Рубленные» фразы скупы, экономны, в коротких, обрывистых диалогах ощущается влияние Хемингуэя. Шнурре говорит о своем языке тех лет: «Он казался задыхающимся и голым, на него накладывали отпечаток разговорные идиомы и недоверие к длинным предложениям и высокопарной лексике...»<sup>20</sup>.

Более половины всех написанных к началу 50-х годов рассказов Бёлля повествуют о войне. Однако мы сравнительно редко встречаем в них «чисто» военные эпизоды, сцены фронтовой жизни. Войну писатель видит не столько в окопе или из окна, сколько в тылу, в разрушенном городе, госпитале, в переполненном поезде. Как и Борхерт и Шнурре, он изображает измученных, усталых людей, лишившихся крова, близких; война нанесла им непоправимый физический и моральный ущерб. Ее страшное дыхание коснулось всего — домов, улиц, человеческих душ. Вот один из «вернувшихся» сходит с поезда, чтобы выполнить тяжкую миссию — сообщить молодой женщине о гибели ее мужа («Весть»). Женщина давно связана с другим; весть о смерти мужа она поначалу воспринимает почти равнодушно. Но увидев выложенные на стол вещи — обручальное кольцо, часы, солдатскую книжку, начинает рыдать: «Воспоминание словно пронзило ее тысячу мечей». Рассказчик испытывает при виде ее и сочувствие и отвращение, но не склонен осуждать, выносить приговор. Он понимает: «...война не кончится никогда, пока еще кровоточит где-нибудь рана, нанесенная ею».

Война у Бёлля — это лазареты, где умирают на операционных столах совсем юные солдаты, где лежат обреченные вчерашние школьники («Путник, когда ты придешь в Спа...»), где мухи роются над забинтованной головой двадцатилетнего лейтенанта «с острым старушечьим лицом» («Где

ты был. Адам?»). Война — это холодные и грязные вокзалы и залы ожидания («Поезд пришел по расписанию»). Это инвалиды, которые никому не нужны («Моя дорогая нога»), голодные, умирающие подростки («Смерть Лознгина»). Это запахи солдатских кухонь, короткие часы солдатского отпуска, объятья в гостиничных номерах, где «зачаты первоклассники 1946 года», рахитичные дети войны, которые рождаются сиротами («Дом без хозяина»).

В рассказах Бёлля, как позднее в его романах, война предстает во всей своей чудовищной бессмысленности. Можно утверждать, что дегероизация войны, содержащая внутреннюю полемику с нацистскими мифами, вообще является важнейшей чертой западногерманской литературы на всех этапах ее развития. В ранней прозе Бёлля это достигается средствами, сходными с теми, которыми пользуются Борхерт и Шнурре. Наряду с откровенно сатирическими приемами это и подчеркнуто антигероическая лексика, нарочито приземленная, бытовая, разговорная интонация, будничность ситуаций, заведомо снимающая всякую героику, изображение человеческих страданий. Немаловажную роль играет автобиографический компонент как фундамент достоверности и искренности, противостоящей всяческой лжепатетике.

Той же цели служит постоянно передаваемое и подчеркиваемое чувство страха, желания хоть на миг забыть о войне: «Мы ненавидели ее слишком сильно, чтобы еще верить в мыльные пузыри фраз...» Герои рассказов «Наша добрая старая Рене», «Встреча в аллее» вспоминают о былой, невоенной жизни, и моменты безвозвратно ушедшего прошлого — встреча с девушкой, мимолетная улыбка, дружеский взгляд — обретают для каждого особый смысл. Они не думают о будущем, не говорят о настоящем: «Чудовищное солдатское бытие и постоянное желание, чтобы война исчезла, опустошили наши сердца...»

С самого начала в центре произведений Бёлля — не некая «массовая судьба», а конкретный человек, его боль, его беда. Если воспользоваться терминологией Ясперса, герои ранних произведений Бёлля предстают как носители «метафизической» вины, но не несут вины «юридической»: они сами жертвы и чаще всего погибают. Война как неотвратимое бедствие, человек как жертва — концептуальная основа ранних вещей Бёлля, закрепленная нередко в параболических ситуациях: человек, в которого бросают ножи («Человек с ножами»), ощущающий себя в «вечном плену» («Весть»), искалеченный, навсегда лишившийся способности передвигаться, обреченный («Путник...»), человек «с печальным лицом» («Мое печальное лицо»). Однако положение жертвы никогда не служит у Бёлля целям оправдательным — его герои, а еще острее автор всегда помнят об ответственности, не пытаются реабилитировать себя ни в собственных глазах, ни перед другими.

В первой повести Бёлля — «Завещание» (написанная в 1948 г., она была опубликована лишь в 1982 г.) — два временных плана: действие разворачивается в 1943 и 1948 гг. Бывший солдат рассказывает двадцатилетнему юноше историю гибели его старшего брата, обер-лейтенанта Шеллинга. Убийца, капитан Шнекер, застреливший Шеллинга за невыполнение бессмысленного приказа, процветает в послевоенной Западной Германии. Рассказчик потрясен: Шеллинг, который и на войне стремил-

ся оставаться человеком, убит; Шнекер же, воплощавший жестокость фашизма, остался безнаказанным, более того, преуспел. Повесть построена как прямое обращение к молодому человеку, брату погибшего. С ним рассказчик связывает надежду на возмездие убийцам, ему пытается «передать правду», раскрыть глаза на недавнее прошлое, на жестокую абсурдность войны, погубившей молодое поколение.

Герой повести «Поезд пришел по расписанию» (1949) Андреас, который в осенний день 1943 г. садится в поезд в одном из рейнских городов, чтобы после короткого отпуска отправиться на восток, на фронт, молод, хочет жить, но уже на вокзале, прощаясь с другом, знает, что скоро погибнет. В его внутреннем монологе звучат главные мотивы бёллевской военной прозы: душевно чистый, наивный герой, который тем отчетливее ощущает грязь и мерзость навязанной ему войны; страх смерти; несбыточная мечта о любви, мелькнувшей, словно звезда, в той прошлой, уже неповторимой жизни; яростное неприятие нацистского обмана, лживой фразеологии; отказ верить в героическую смерть. Здесь уже намечается выход за пределы интуитивного антимилитаризма: Андреас четко связывает собственные страдания и страх, войну как такую с нацизмом («их мерзкая форма», «их так называемые поля чести»).

Если в «Поезде» война предстает как нечто неизбежное, что пере­дается в фаталистическом ожидании героем своей неминуемой гибели, то в романе «Где ты был, Адам?» (1951) взгляд на войну глубже, зреее. Да, война — это страшная болезнь, эпидемия, которая косит людей, но нельзя рассматривать ее как рок, нельзя допустить, чтобы она стала надежным алиби для ее зачинщиков.

«Где ты был, Адам?» — самый «военный» из романов Бёлля. В следующих его крупных произведениях война будет возникать ретроспективно, здесь она предстает непосредственно — в разрозненных эпизодах, скрепленных фигурой героя, в прошлом архитектора, а ныне ефрейтора Файнхальса. Изображаются события идущей к концу, уже проигранной войны. И чем очевиднее ее безнадежность, тем более явным становится ее преступный характер, вся нелепая абсурдность человеческих смертей. Действие перемещается, война тасует людей, они встречаются, чтобы расстаться. Война неотделима от непрестанных, бессмысленных, хаотических передвижений и перемещений — в произведениях Бёлля часто возникает мотив, связанный с вокзалами и поездами. Отходящий и приходящий поезд, воплощающий «конкретику войны», составляет топос его раннего творчества<sup>21</sup>.

В «Адаме» много символики, закрепляющей дегероизацию войны. Сама смерть — возле навозной ямы или грязной лужи — совсем не похожа на картины «красивой», «геройской» гибели за «фюрера и рейх», как ее изображала нацистская литература. Да и весь антураж войны начисто лишен величия: смертельно усталые, измученные, со сбитыми в кровь ногами проходят солдаты по улицам городка; у дверей домов валяются в пыли собаки и куры, из грязных пивных доносятся пьяные песни. Кругом лишь заплеванные дворы, неопрятные трактиры. На лице обер-лейтенанта «написано глубочайшее отвращение ко всему...» И даже высшие офицеры лишены героического ореола, как тот генерал, чья «дряблая желтая шея без орденского креста» наводит на



мысли о «проигранных сражениях, неудачных отходах». Война оказывается вовсе не приключением, миф о притягательности «опасной жизни» рассеян. Война для героев Бёлля — это «кровавая скука».

Сходный образ войны создают и другие писатели поколения «вернувшихся». Весьма широкой известностью пользовался в первые послевоенные годы роман «От нашей плоти и крови» (1947) Вальтера Кольбенхофа, входившего в раннее ядро «Группы 47». В центре романа 17-летний «вервольф», одурманенный нацистскими лозунгами, фанатически преданный «фюреру» и рейху. Война уже проиграна, город занят американцами, но ослепленный юнец намерен драться до последней капли крови. Он не в состоянии порвать с псевдоромантическим нацистским «культом героя», с фальшивыми представлениями о верности и фронтовом товариществе. Роман был написан в американском плену, и в фигуре юного «вервольфа», озлобленного, одичавшего, запечатлены черты многих молодых солдат, с которыми Кольбенхоф столкнулся в лагере, этих «безродных, изгнанных, пасынков жизни, убийц, бродяг, жалких обманщиков с большим, большим, больным сердцем», им он адресовал свое произведение<sup>22</sup>.

Журнал «Дер руф» в рецензии на роман Кольбенхофа передал то сильное впечатление, которое он произвел тогда на современников. Кольбенхоф показал, как мечется молодой немец среди пылающих развалин, похоронивших под собой все представления о правде, смысле жизни, верности. Он как бы находится в двух мирах — неумолимо-реальном и вымышленном, возникающем в его видениях. Отсюда и рождается, как отмечал рецензент, «невероятное напряжение» этой книги. Автор изображает свое время «без пафоса и ненависти, но с беспощадной последовательностью. И здесь он — один из первых»<sup>23</sup>.

В следующем романе Кольбенхофа «Возвращение на чужбину» (1948) недостаток собственных впечатлений, ощущавшийся в первом романе, компенсируется четко просматривающимся автобиографическим началом. Эта «скептическая книга о послевоенной Германии»<sup>24</sup> также рассказывает о тех, кто, подобно борхертовскому Бекману, придя с войны, не нашел дома, увидел лишь «горькую чужбину». Роман, написанный от первого лица, представляет собой отчаянную и искреннюю исповедь недавнего солдата, осознавшего всю глубину падения своего народа и жаждущего новых путей, нового начала. Избегая «жесткой» натуралистичности первого произведения, автор создает картину послевоенной разрухи, полуголодного быта среди руин, подмечает начинающуюся коммерческую деловитость будущих нуворишей. От «Плоти и крови» этот роман (при всей субъективности индивидуального угла зрения) отличается не только более объективной и точной картиной действительности первого послевоенного периода, переданной в почти репортажном стиле, но и более отчетливо прозвучавшим мотивом надежды на обновление Германии, на осмысленную, достойную человека жизнь. Возможно, читатели «узнают себя во мне, — говорит рассказчик, — и я хочу им сказать, что они не должны отчаиваться, что они должны начать все сначала...»

В духе «индивидуальной инвентаризации», характерной для поколения «вернувшихся», пишет свой первый роман «Побежденные» (1949) Г. В. Рихтер. Он использует приемы репортажа, широко опирается на жаргонно-бытовой «ландсерский» язык, стремясь к деловито-точному, неприукрашенному изображению военных будней. Герой романа обер-ефрейтор Гюлер оказывается в 1943 г. в районе Монте-Кассино. Ему удается спастись, он попадает в американский лагерь для военнопленных, выпрыгивает из «грязной машины смерти». Еще долго его преследуют кошмарные видения — стена огня, разрывы снарядов, пылающие горы. Из Неаполя пленных отправляют в США, но и здесь, в лагере, не прекращается фашистский террор, ярые нацисты из числа пленных травят каждого, кто надеется начать новую жизнь. В романе ощущается влияние Хемингуэя и особенно Ремарка — та же сдержанно-трезвая повествовательная манера, сочетающаяся с активным использованием солдатского жаргона, намеренно приближающего читателей к сценам фронтовых и лагерных будней.

Как и в произведениях Бёлля или Борхерта, война предстает у Рихтера во всей своей чудовищной бессмысленности и варварской жестокости. В романе «Не убий!» история заурядной мелкобуржуазной семьи изображается на фоне основных этапов войны — от хмельных восторгов первых лет до катастрофы. «Победа и оккупация», «Тотальная война и отступление», «Поражение и хаос» — так называются части этого романа. Показывая войну в ее повседневной конкретике, тщательно фиксируя детали, Рихтер перемежает боевые эпизоды, сцены фронтовой жизни картинами тыловых будней. В смертоносном вихре войны, разметавшем семью Лоренц, погибают трое сыновей, искалечена дочь, убит ее жених.

Сколь ни велика была в первые послевоенные годы роль литературы, основанной на личных свидетельствах, в 50-е годы все явственнее проступают ее границы. Скрупулезно точная регистрация деталей как принцип изображения выливается нередко в натуралистическое описание: война во многих таких произведениях при всем их несомненном антифашизме и антимилитаризме не столько осмысливается, сколько воспроизводится во всех кровавых реалиях. В значительной своей части эта литература опирается на пацифистскую программу «внутреннего разоружения», на лозунг «Без меня!», столь распространенный в послевоенной Западной Германии. Никто из идущих по этому пути писателей 50-х годов не только не сумел добавить ничего существенно нового, важного к той картине войны, которая была создана Борхертом, Бёллем, Шнурре и другими участниками «Группы 47», но и подняться до их уровня. И хотя произведения многих авторов подкупали искренностью содержащейся в них исповеди, точностью в изображении фрагментов военной действительности, исчерпанность самого подхода становилась все более очевидной.

Натуралистически-детальный образ войны создает в романе «Катюши» Г. Ледиг (1955), изображающий судьбу одной немецкой роты на Ленинградском фронте 1942 г. Двое суток длится действие — яростная борьба за высоту, разделяющую позиции. Солдат понесшей тяжелые потери роты ждет верная гибель. Ледиг показывает жестокость и бесчеловеч-

ность войны, муки людей, детально живописуя их гибель. Выдержанное в «жестком» стиле повествование создает страшную картину бойни, превращающей человека в отлаженный механизм убийства. Однако здесь не найдена повествовательная перспектива, которая помогла бы осмыслить события в их исторической и политической соотнесенности. Изображение жестокости войны не продвигает читателя к осознанию ее причин и сущности.

Фаталистический взгляд на войну характеризует и другой (не достигший популярности первого) роман Ледига — «Водмездие» (1956), еще более натуралистично живописующий страдания немцев, ставших жертвами бомбежки. Растерзанные, раздавленные, засыпанные щебнем, погребенные под развалинами тела, предсмертные муки детей, женщин и стариков, крики и стоны обреченных, огонь пожарищ, рушащиеся здания — такова созданная Ледигом картина всеобщего хаоса, переданная в монтаже быстро сменяющих друг друга коротких эпизодов. Здесь делается попытка назвать виновных: «Раньше генералы, проиграв битву, стрелялись. Теперь они пишут об этом книги...». Но беглые обобщения этого рода тонут в нагромождении деталей. «Потрясая читателя скоплением ужасов», подобные произведения «чаще всего только уводят от осознания причин войны, внушают мысль о невозможности с ней бороться...»<sup>25</sup>.

То же можно сказать и о таких романах 50-х годов, как «Преданные сыновья» М. Хорбаха или «Акулы и рыбешки» В. Отта, сосредоточенных на передаче ужасов войны. В романе Отта, изображающем сражения на море и гибель моряков, война предстает в чисто «техническом» аспекте — подробно описывается потопление судов. Для произведений этого рода, замечает критика ГДР, характерна «деполитизация в изображении войны»: в них «пересчитывается каждый выстрел и каждая капля бензина, регистрируется каждая рана и каждый крик», но читателя при этом как бы отбрасывают назад, его не заставляют сделать выводы, ему не помогают понять, что же произошло и почему, его лишь вынуждают к признанию: «Да, именно так все и было!»<sup>26</sup>. Натуралистическая передача ужасов войны может оглушить читателя, но она не способствует осознанию реальных исторических взаимосвязей.

При знакомстве с этой литературой особенно бросается в глаза ее коренное отличие от литературы ГДР, которая была изначально рассчитана на перевоспитывающее, формирующее воздействие. Даже самые несовершенные в художественном отношении попытки отразить недавнее прошлое отличались от аналогичных опытов западногерманских авторов настойчивым желанием показать не только процесс прозрения обманутых, но и наметить перспективу принципиальной духовно-нравственной перестройки. Литература ГДР видела свою цель не просто в том, чтобы произвести «инвентаризацию», запечатлеть развалины, зарегистрировать бесчисленные жертвы. Не довольствуясь ролью бесстрастного «хрониста», исторгнутым у читателя горестным возгласом: «Да, именно так все и было!», она шла дальше, чтобы услышать признание совсем другого рода: «Да, мы должны были видеть все это раньше и вот как нам следовало поступить!»<sup>27</sup> Ставя злободневные, наболевшие вопросы немецкой истории, она стремилась выявить реальные причины катастро-

фы, постигшей страну, понять социальный и политический смысл событий, сделать выводы<sup>28</sup>.

Будучи внутренне близка творчеству писателей «потерянного поколения», изображавших первую мировую войну, литература ФРГ, по сути, игнорировала те исторические выводы, к которым приходили такие художники старшего поколения, антифашисты, как Арнольд Цвейг, пролетарско-революционные писатели. Западногерманским авторам близок пафос «окопной правды», развенчивающей войну как бессмысленную бойню, разбивающей вдребезги миф о героизме во имя «великих» целей и сочетающейся нередко с натуралистическим описанием. Ведь, в сущности, поколение западногерманских дебютантов тоже ощущало себя «потерянным». Им было суждено пережить двойное разочарование: сначала канули в бездну иллюзии юношеских лет, а потом оказались нереальными те надежды, которые они связывали с демократическим обновлением своей страны. И хотя литература ФРГ в отличие от литературы о первой мировой войне в значительной своей части проникнута антифашистским пафосом, все же в них много общего. В ГДР, а не в ФРГ известному роману о войне был дан сознательно полемический подзаголовок: «Роман о непотерянном поколении».

Выявившиеся уже в первый послевоенный период особенности западногерманской литературы определили и ее отличие от литературы о войне, складывавшейся в других западноевропейских странах. У истоков этих различий — принципиально иной исторический опыт. Литература ФРГ отражала прозрение, рождающее либо апатию, либо ненависть, но не приводящее к активным антифашистским действиям. Позднее прогрессивная критика ФРГ охарактеризует особенности послевоенного литературного развития в своей стране как отсутствие «социальной дефиниции» исторических событий, «абстрактное понимание свободы»<sup>29</sup>. В то время как во Франции опыт Сопротивления стимулировал «литературу протеста и свободы, ориентированную на общественную реальность», в Западной Германии «пытались вывести новый образ человека из самого экзистенциального переживания»<sup>30</sup>.

Критик Ф. Тромлер выявляет еще один существенный момент, противопоставляя западногерманскую литературу с ее «моральной рефлексией», французской и итальянской: «Там, где речь шла о собственно политической альтернативе, о возможности политических перемен», писатели ФРГ не обнаруживали «той аналитической ясности, которая характеризовала послевоенную активность французских и итальянских литераторов... Шок немцев был глубже, их аргументация менее реалистична»<sup>31</sup>.

Если послевоенным годам еще не чужды были надежды на демократическое обновление, на миролюбивый дух развития, который исключал бы возможность повторения прошлого, то уже первая половина 50-х годов выявила иллюзорность этих упований. Так называемая денацификация вылилась в формальную процедуру. Фашизм не был искоренен в той мере, в какой это было необходимо для развития общества на принципиально иной, демократической и миролюбивой основе. «Прошлое не

было преодолено», его «с отвращением и гневом тащили за собой», освобождаясь от этого бремени крайне медленно и непоследовательно: на вопросы, поставленные недавней историей, не было дано «решительного политического ответа»<sup>32</sup>.

В 1955 г. ФРГ вступила в НАТО, по улицам западногерманских городов маршировали солдаты бундсвера — активно шел процесс ремилитаризации страны. Начиналась «эра Аденауэра», а вместе с ней кончался первый послевоенный этап развития западногерманской литературы — этап «литературы развалин».

Проблематика войны в 50-е годы все заметнее связывается с критикой действительности ФРГ: рядом с темой «непреодоленного прошлого» более явственно выступает тема «непреодоленного настоящего». Реалистическая литература реже обращается к непосредственному изображению войны, все заметнее соединяя его с резко критическим исследованием современности. В произведениях 50-х преобладают мотивы неприязни к реставрации, «экономическому чуду» и «реликвиям» нацизма. в центр общественной критики выдвигается тема несостоявшегося коренного разрыва с нацистским прошлым. Война часто предстает как реминисценция, воспоминание, военные эпизоды вплетаются в картины настоящего. Отсюда столь частый прием чередования временных плоскостей, как в романах Бёлля, Кёппена, Андерша, Шаллюка, Грасса, Вальзера. Роман Бёлля «Дом без хозяина» изображает ФРГ 50-х годов, но представленная в нем жизнь как бы состоит из осколков прошлого, только «экономическое чудо» — новенькое и блестящее, как автомобиль фашистского офицера Гезелера, прекрасно чувствующего себя в атмосфере реставрации. Без прошлого, без войны нет сюжета, нет героев этого романа. Война отчетливее, чем прежде, предстает в исторических координатах, в своих разрушительных последствиях, в своем воздействии на все стороны современной жизни.

Поиски новых эстетических возможностей проявляются, в частности, в отходе от автобиографических, «инвентаризационных» вариантов, в обращении к более емким формам отражения реальности, способным совместить опыт прошлого с осмыслением настоящего. Идет неспешный процесс обновления прозаического инструментария, подготовка к тому качественному скачку, которым ознаменуется следующее десятилетие.

Особое место в литературе 50-х годов принадлежит трем писателям: Альфреду Андершу, Вольфгангу Кёппену, Генриху Бёллю. В своем первом крупном произведении «Вишни свободы» (1952) Андерш пытается найти ответ на поставленные историей вопросы в философских формулах экзистенциализма. Он создает автобиографическое эссе, соединяющее лирическую исповедь, «отчет» о собственной жизни с философским монологом, размышлениями об уроках войны и сути фашизма. Первая половина книги — рассказ о детстве и юности в семье националистически настроенного офицера первой мировой войны, о вступлении в Коммунистический союз молодежи, о «травматическом шоке» после захвата власти Гитлером, о заключении в Дахау, о «полном уходе в себя» как реакции на фашизм. Вторая посвящена войне и дезертирству, освобождению от ненавистного казарменного рабства. Дезертирство рассматривается как крайняя форма самозащиты от крайнего принуждения. Автор

снимает налет нацистского мистицизма с понятий «присяга», «камрады», «страх» (так названы отдельные главы), срывает с них «фразеологические наросты»<sup>33</sup>. Навязанная фашизмом война, убежден Андерш, освобождает от верности «воинскому долгу», «присяге», «камрадам». Он не хочет участвовать в войне, которую ведут люди, задушившие его «революционную юность», запрятавшие в концлагери его друзей.

Подлинное чувство ответственности проявляется не в слепом повиновении, а в уходе, дезертирстве, бегстве (позднее этот мотив не раз возникнет в творчестве других писателей, выразительно закрепится в заголовке повести Бёлля «Самовольная отлучка», в оригинале — «Отдаление от части»). Андерш тоже самовольно «отдаляется от части» — сдается в плен американцам на итальянском фронте. Это его «маленькое приватное 20 июля» (20 июля 1944 г. было совершено покушение на Гитлера). В акте дезертирства воплотилась идея свободного выбора, реализовался тот миг свободы, которым определяется подлинное «величие человека».

В «Вишнях свободы» противоречивая многозначность экзистенциалистских постулатов проступает вполне отчетливо. Так, на этом этапе автору еще представляется, что любая «система», любая форма «организации» таит угрозу индивидуальной суверенности, что обрести или сохранить свободу можно, лишь опираясь на твердыню собственной совести и собственных нравственных принципов, всегда сохраняя за собой право «уйти». И все же доминантой этого произведения, появление которого Бёллер сравнил со звуком трубы, ворвавшимся в удушливую «тишину» реставративных будней, была мысль об обязанности противостоять злу, воплощенному в фашизме. Таким образом, Андерш демонстрирует исторически гораздо более глубокий и обоснованный взгляд на войну, чем другие западногерманские авторы, близкие к экзистенциализму. Представление о войне прочно связано у Андерша с ее истоками: он видит и называет виновных — немецкий фашизм, реакционные силы Германии, причем делает это в энергичной публицистической форме. В то время как другие авторы «производили инвентаризацию... пытались описать положение, — замечает П. Хертлинг, — Андерш полемизировал»<sup>34</sup>.

С иными эстетическими посылками подходит к изображению фашизма и войны В. Кёппен. Он был одним из первых западногерманских писателей, кто уловил опасные тенденции политической жизни ФРГ, увидел нарастающую милитаризацию, силы реванша и антикоммунизма. На фоне политической реальности тех лет его творчество было «одной из важнейших контрпозиций»<sup>35</sup>.

Три его романа — «Голуби в траве» (1951), «Теплица» (1953), «Смерть в Риме» (1954) — содержали беспощадный анализ послевоенной западногерманской действительности, показывали, как живучи «та идеология и те типы поведения, которые привели к фашизму и войне»<sup>36</sup>. Реакция критики была в те годы преимущественно «полюсически-негативной», лишь значительно позднее, уже в 60-е годы, ему будут возданы литературные почести, а его романы признаны «важнейшими документами послевоенной немецкой литературы»<sup>37</sup>.

Объектом сатирического обличения становится германская военщина, буржуазно-мещанская среда, которая ее поддерживает. С пронзительной силой звучит в его творчестве гневное осуждение националистического

чванства, шовинизма, наглой уверенности в особой миссии Германии, разоблачение лжепатриотизма, под лозунгами которого не раз на протяжении нынешнего столетия приносились все новые и новые жертвы на «алтарь отечества».

Действие романа «Голуби в траве» происходит в Мюнхене 1948 г. Город едва успел залечить раны, нанесенные войной, но уже вовсю действуют силы, готовые мобилизовать соотечественников на новые военные авантюры. Смутно, но вполне ощутимо возникает угроза грядущей катастрофы. Собственно, война предстает здесь даже не как прошлое — она часть сегодняшней лихорадочно-напряженной действительности, устрашающая, но вполне реальная перспектива. Коротким пугающим рефреном возникает слово «еще»: еще пусты бомбовые люки самолетов, еще стоит ратуша, еще растет город. Но в воздухе разлита угроза новых страданий и новых смертей. В этом романе ощущается глубоко трагическое мировосприятие автора, которое все заметнее будет определять художественную структуру его следующих крупных произведений. Это мировосприятие человека, осознавшего полнейшую бесплодность надежд на демократический и мирный путь развития, на человеческие взаимоотношения.

Хотя развалины расчищены и внешне мало что напоминает о войне, все пронизано ею, на всем ее печать. Снова и снова возникает мотив непрочности, нестабильности бытия — война разрушила сам фундамент жизни.

Война «внедрена» в каждую судьбу, каждый из персонажей несет на себе ее следы, ее яд продолжает отравлять; на протяжении суток, когда разыгрываются события романа, война снова и снова врывается в жизнь людей. Структурно это воплощено в монтаже, соединяющем короткие эпизоды прошлого и настоящего в единое целое, в синхронности и параллельности сцен, связанных по принципу ассоциативности. Былое и нынешнее сливаются в сплошной поток действия, в котором переплетаются, скрещиваются судьбы персонажей. В ткань прозы органично встроены информационные и рекламные штампы, обрывки сообщений из прессы, газетные заголовки, откликающиеся на актуальные события дня и передающие напряженную атмосферу ожидания новых бед, страх перед новыми военными столкновениями, грозовую обстановку в мире (техника, связывающая Кёппена с американскими романистами, а также с отечественной традицией, представленной А. Дёблином).

Обстоятельства сводят в этом городе самых разных людей: разочарованного писателя, потерявшего веру в себя и людей, знаменитого киноактера, ставшего символом нового процветания, пожилую обывательницу, тоскующую по «старым добрым временам», старика-носильщика, молодых американских солдат, одичавших немецких подростков. Большинство из них и сегодня не понимают причин постигшей их страну катастрофы, не ощущают вины, не сознают ответственности («За что нас бомбили? Боже, за что такие удары?»). Они пытаются забыть прошлое, сегодняшние невзгоды, заботы. И лишь немногие питают надежду, полагая, что крах фашизма принесет новый общественный порядок, избавление от

В романе «Теплица» оживают политические будни ФРГ, уже вполне

определенно ставшей на путь ремилитаризации и реванша. Местом действия становятся Бонн, залы бундестага, кабинеты политиков, действующими лицами — лидеры партий, депутаты, влиятельные фигуры политической сцены, определяющие судьбы страны. В ФРГ снова властвует дух милитаризма, снова заправляют генералы — «раковая опухоль на теле народа». В бундестаге предстоят дебаты о вооружении: «Игра опять началась. Старая игра? Старая игра». Эта зловещая игра означает новые войны и новые могилы.

Выбор главного героя — антифашиста, бывшего эмигранта, постепенно расстающегося с мечтой о новой, миролюбивой Германии, — означает выбор определенного угла зрения, позицию. Это позиция убежденного противника войны и фашизма. «Всегдашнее отвращение к злу», испытываемое героем романа, «человеком совести», носит отнюдь не абстрактный характер — для Кетенхейме зло воплощено в невыкорчеванном нацизме, в германской военщине, в генералах, готовых отправить на «геройскую смерть» новые поколения молодежи, в политиках, возвращающих страну на старые рельсы, готовых «снова увлечь за собой стадо на бойню».

Ненависть к войне определяет смысл и интонацию всех кёппеновских произведений. Перед мысленным взором героя «Теплицы» снова и снова встает «страшное видение» — он вспоминает, как, покидая свою родину, схваченную фашистским безумием, наблюдал в одном из городов парад гитлерюгенда: «И вдруг на его глазах площадь разверзлась, эта широкая пестрая площадь, и все, все они, с флагами и выпелами, с флейтами, барабанами и кортиками, зашагали на огромную глубокую могилу. Четырнадцатилетние, они выполняли приказ своего фюрера, а в 1939-м двадцатилетние, они стали штурмовыми командирами, летчиками, матросами — поколение, обреченное на смерть». Сходная картина еще не раз возникнет в прозе Кёппена, в его эссе и набросках — молодые немцы, парадным шагом проходящие по площадям, готовые выполнить приказ, заглатываемые гигантской пастью смерти, погибающие на поле боя «за кайзера и отечество», позднее — «за фюрера и рейх».

Одним из самых выдающихся произведений литературы ФРГ по силе обличения фашизма и реакции стал роман «Смерть в Риме». Его центральная фигура — нацистский преступник, эсэсовский генерал Юдеяц, заочно приговоренный в Нюрнберге к смерти и скрывающийся от возмездия за границей. Юдеяц — палач, от него веет «трупным запахом», он воплощение чудовищного варварства нацизма, «символ всего насильственного — мобилизации, армии, войны». Он и сегодня оправдывает совершенные им массовые преступления, с садистским наслаждением вызывает в памяти образы своих жертв.

До «Смерти в Риме», да, пожалуй, и после нее, вплоть до середины 60-х годов в западногерманской литературе не появлялось столь откровенной фигуры нацистского убийцы, обобщающего образа фашизма. На людей он смотрит как на пушечное мясо, материал для грядущих битв, ведь он «посылал немало юнцов и мужей в зловонную кровавую лабораторию мировой истории, он посылал их на испытательную станцию смерти». Рядом с ним эпизодические, но впечатляющие фигуры других последышей гитлеризма — «гомункулус» Аустерлиц, отвратительный



старец, торговец оружием, продавец смерти, и генерал Тойфельсхаммер, ярый нацист, снова рвущийся к власти.

Кёппен называет и те силы, которые продолжают поддерживать юдеянов. Он создает выразительную фигуру Пфафрата, одного из тех, на кого опирался фашизм. Принадлежащий к кругам немецкой буржуазии, безоговорочно принявшей Гитлера, он сегодня снова на коне: почтенный бургомистр, «отец города». Юдеян понимает, что бюргеры, подобные Пфафрату, были оплотом фашизма, им он обязан карьерой: «Они чужими смертями поддерживали его возвышение. Они *развязали кровавую бойню* (курсив мой.— *И. М.*), они призвали его...». Таких, как он, множество, они проникли во все поры бюнкского государственного аппарата.

Романы Кёппена внесли в литературу 50-х годов новые нюансы. Одним из первых он соединил антимилитаристскую и антифашистскую тему с сатирой в адрес политической реальности ФРГ. Его густая, метафорически-насыщенная, ассоциативная проза с ее эмоциональной напряженностью и яркой образностью открывала перед литературой новые горизонты, демонстрировала иные способы художественного овладения реальностью.

Вместе с нарастанием общественной критики все заметнее становится сатирическая линия в литературе, ощутимо проступающая в творчестве Кёппена, Шнурре. Своего пика она достигнет в 60-е годы в произведениях Г. Грасса, М. Вальзера, Г. Бёлля. Впрочем, у Бёлля сатира присутствует с самого начала, она звучит в его рассказах, в романе «Дом без хозяина», где объектом сатирического изображения становятся пережившие нацизм, уютно чувствующие себя в политической атмосфере 50-х годов. Действие романа разворачивается спустя примерно восемь лет после войны — она возникает здесь, таким образом, не в прямом изображении, а в воспоминаниях действующих лиц. Роман построен, как те фильмы, которые мысленно представляет себе одна из его героинь — молодая вдова Нелла Бах: жизнь кажется ей порванной кинолентой, которую можно склеивать из обрывков, извлекая по кускам из кладовой и прокручивая снова и снова.

События показаны преимущественно глазами двух подростков, оставшихся без отцов. Для Генриха Брилаха, появившегося на свет в бомбоубежище во время очередного налета, война — это голодный быт, унижения, «дяди», из-за которых его мать слывет «безнравственной», фотография отца на стене — «молодой улыбающийся фельдфебель», сгоревший в танке между Запорожьем и Днепропетровском. Все детство Генриха прошло под знаком войны: он знает, что такое черпный рынок, знает, как страшно, когда дорожает хлеб и подскакивает цена на маргарин. Для его сверстника Мартина Баха война — это погибший отец и многолетние страдания матери. Нелла не примирилась с гибелью мужа, ненавидит тех, кто стал виновником ее вдовства: «десять лет, полные неугасимой ненависти». А между тем вчерашние убийцы делают карьеру, паживаясь на чужом горе, прикрывая прошлое равнодушием забвения, словно «лед пеплом». Нелле ненавистен девиз Гезелера: «Войну надо забыть». Сам он успешно вытравил из памяти образ отправленного им на гибель Раймунда Баха. Гезелер становится для Неллы персонификацией войны, военщины, убийства.

Если структуру «Дома без хозяина» определяет параллельное ведение двух линий (две вдовы, два подростка), то роман «Бильярд в половине десятого» (1959), одно из вершинных произведений о военном и фашистском прошлом, складывается из воспоминаний и внутренних монологов нескольких персонажей, представляющих главным образом три поколения архитектурной семьи Фемелей. Фрагменты минувших лет, возникающие в памяти героев, накладываются на действительность ФРГ 50-х годов. Происходит стяжение времен, слияние прошлого и настоящего — эта характерная для современного романа форма приобретает в западногерманской литературе особое значение. Роман представляет собой монтаж из ряда историй, рассказываемых и вспоминаемых героями романа. Действие охватывает один день, но время вспоминаемое включает около полувека: семейная история Фемелей связывается с германской действительностью XX века. Эта связь символизируется историей аббатства, которое когда-то построил старший Фемель, в годы войны разрушил его сын, а теперь должен восстановить внук.

Война и фашизм предстают здесь в аспекте моральной ответственности человека. Герои романа дистанцируются от идеологии национал-социализма, стремясь сохранить невинность души, не хотят быть причастными к насилию, к «буйволам». Их оружием становится своеобразный артистизм, маски. Однако фемелевский артистизм часто обнаруживает свою беспомощность; не решаясь на открытый протест, на действие, эти люди — прежде всего Фемель-старший — оказываются, по существу, совиновными. Но в романе показана и альтернатива артистической пассивности — яростная непримиримость старой Иоганны, стреляющей в министра (ее предшественница — бабушка юного Мартина из «Дома без хозяина», бросающаяся с кулаками на ненавистного Гезелера), и антифашистская активность Шреллы. Компромиссы, которые совершал всю жизнь старый архитектор, и те выводы, которые он делает сегодня, оглядываясь на прожитые годы, содержат ответ на вопрос, который ставится в романе: что может человек противопоставить насилию? В романе выражена убежденность в том, что никто не имеет права прятаться от ответственности.

С идеей ответственности перед историей все отчетливее связывается осмысление опыта войны и фашизма. Так ставится вопрос в романе Шаллюка «Энгельберт Рейнеке» (1959), в «Запросе» (1961) К. Гейслера. Герои их поставлены в исключительную ситуацию, требующую пересмотра прежней жизни, события сегодняшнего дня вызывают в памяти прошлое; так рождается структура, близкая «Бильярду в половине десятого». Путешествуя в прошлое, герои этих произведений обнаруживают, что оно живо и сегодня: у Бёлла в образе «буйвола» Неттлингера, у Шаллюка — в фигурах братьев Зондерман, у Гейслера — в неврадимости «коротышки-эсэсовца». В «Запросе» мысль о живучести сил, воплощающих прошлое, сформулирована с публицистической точностью: «Ни ты, ни я не виноваты в тех фактах, которые преподнесло нам прошлое, но мы оба полностью несем вину за то, что произойдет с прошлым в будущем. То, что случилось раньше, нельзя отделить от того, что случится потом; нельзя идти вперед, не зная, куда придешь».

На фоне резко обозначившихся реваншистских, милитаристских тенденций 50-х годов в ФРГ активно развивается так называемая «оправдательная» литература, имеющая множество оттенков — от прямого и грубого восхваления нацизма до интеллектуальных попыток его реабилитации (романы Э. фон Заломона «Анкета» и «Судьба А. Д.»). Весьма ощутима позиция «оправдания» в творчестве Герда Гайзера, одного из самых известных писателей тех лет. Преобладающие мотивы его ранних рассказов — страдания немцев, переживших катастрофу и оказавшихся перед лицом хаоса. Тему эту продолжает роман «Чей-то голос запевает» (1950), герой которого принадлежит к «поколению вернувшихся». Западногерманская критика тех лет отмечала, что в этом романе весьма достоверно описывается время голода и черного рынка, «с мучительным перечислением всех страданий» немцев, но «при полном умолчании немецкой вины»<sup>38</sup>.

Это «умолчание» отделяет роман Гайзера от произведений, насыщенных глубоким антифашистским пафосом. Есть и другой, более существенный аспект, отличающий Гайзера от большой антифашистской литературы его соотечественников. Война рождает у его героев чувство причастности к «великим событиям». Мирная жизнь лишена для них всякой привлекательности, страшит их, притом не бедностью, а потерей «героики». Мысль о том, что мирные будни способствуют низменным страстям, ведут к моральной неполноценности, ставит этого писателя в опасное соседство с той линией немецкой философской мысли, которая представлена Ницше, позднее Юнгером.

Наиболее яркое воплощение эти идеи получили в романе «Умирующие истребители» (1953). В нем изображаются боевые будни авиационного подразделения в последний период войны, когда уже ясен ее исход. Автор изображает летчиков со сдержанным восхищением, любит их смелостью, профессиональным мастерством. Они — воплощение солдатской доблести, та самая юнгеровская элита, которая способна продемонстрировать отчаянную стойкость на «потерянном посту». Ницшеанское противопоставление элиты бездуховной плебейской массе мы находим и в других произведениях Гайзера: судьба его героев, как и исход войны, предопределена численным превосходством «пехоты», «плебса» над пзбранными.

Несмотря на свой разрушительный характер, война предстает как героическое время. Критика фашизма (данная с позиций офицерской касты) отодвинута на второй план. Доминирующая нота — преклонение перед стойкостью воина, сражающегося до конца, конфронтация «героического приключения» и тусклой «мирной жизни», витальности солдата и душевной дряблости бюргера. Образы летчиков, воплощающие идеал «опасной жизни», тесно связаны с культом «героя», в толковании которого у Гайзера сливаются мотивы и идеи самые разнообразные — от древнего мифа и эпоса, «Нибелунгов» и «Эдды» до Ницше, Шпенглера и особенно Юнгера, перекличка с ранним творчеством которого («В стальных грозах») прямо ощутима в романе.

«Умирующие истребители» имели в ФРГ шумный успех, особенно у той обширной читательской аудитории, которая отождествляла себя с гайзеровскими «обманутыми солдатами». Существенными гранями романа:

соприкоснулся и с литературой, реабилитировавшей германский вермахт как якобы не причастный к преступлениям фашизма.

Начало 50-х годов Г. Бёльц назвал временем «надвигающейся ремилитаризации», когда огромным спросом стали пользоваться «романтически» приправленная военная литература и мемуары генералов, а у «антивоенной книги» оказалось «мало шансов»<sup>39</sup>. Именно на эти годы приходится расцвет открыто милитаристской, по сути профашистской, литературы самого низкого пошиба, которая, выходя огромными тиражами, отравляла сознание миллионов западных немцев. Большое распространение получили так называемые «ландсерхефте» — дешевые издания, повествующие о доблестных похождениях солдата на войне, о «фронтовых эпизодах», «фронтовом товариществе», «русском плене», по духу своему откровенно антикоммунистические и антисоветские<sup>40</sup>. Как правило, речь в них идет о смелости и стойкости немецкого солдата, «ландсера», противостоящих трусости и коварству врага. Здесь действуют «*charite Männer*», настоящие мужчины, победоносные участники труднейших боевых операций, воздушных и подводных десантов и т. д.<sup>41</sup>

Литература этого рода служит, по сути, прямым оправданием фашистской агрессии, захватнической империалистической политики. «Сегодня солдат не может жить без примера, образца для подражания, — говорится в предисловии к одному из таких сочинений. — Те, кто лишает его примера, принижая немецкого солдата как такового, высмеивая его или изображая злобным креатином... разрушают одну из важнейших основ разумной традиции...»<sup>42</sup>.

Лишь значительно позднее, во второй половине 60-х годов, на фоне политизации культурной жизни, молодежного движения и волны протеста против американской войны во Вьетнаме общественное мнение будет мобилизовано против этой литературы; «ландсерхефте» начнут терять прежнее влияние, производство их сократится. Издательства будут искать более рафинированные способы изготовления массовой литературной продукции, обращаясь, например, к документальным средствам с целью придать ей «аутентичность»: неонацистская и промилитаристская идеология все чаще упаковывается в обертку псевдодокументализма.

Важно заметить, что ни один значительный писатель ФРГ не присоединился к этой реваншистской линии: идеи антикоммунизма, милитаристская пропаганда, воспевание солдатской чести были интегрированы тривиальной литературой. Наиболее характерными ее примерами служат романы «Пока несут поги» И. М. Бауэра (1955), многочисленные сочинения Х. Конзалика. В них прославляются мужество, верность, выучка германского солдата, его превосходство над бездарным, тупым, морально неполноценным врагом. Бауэр описывает историю обер-лейтенанта, попавшего в лагерь для военнопленных на северо-востоке Советского Союза и совершившего побег. Характерные черты этого романа, свойственные и другим сочинениям подобного рода, — яркий антикоммунизм, презрение к советским людям, полнейшее игнорирование вопроса о причинах войны и вине немцев. Здесь все перевернуто с ног на голову: поскольку не говорится ни слова о том, кто развязал войну и кто повинен в массовых преступлениях, получается, что пострадавшая сторона — немцы, доблестный немецкий воин. Не случайно прогрессивная западногерман-

ская критика охарактеризовала это сочинение как одну из самых ярких «пропагандистских книг против России»<sup>43</sup>.

Огромными тиражами неоднократно переиздавался и роман «Терпеливая плоть» В. Хайнриха, также прославляющий немецкого «ландсера». Его герой унтер-офицер Штайнер — настоящая «солдатская косточка». Мужественный и смелый, верный солдатскому долгу, надежный и выносливый. Из всех перипетий трудной солдатской жизни на «Восточном фронте» он выходит победителем, первым идет в атаку, может отбить высоту, захваченную русскими, заставить врага врасплох, обойти и одержать верх. Теряя в тяжелых боях своих «камрадов», он бьется еще ожесточеннее; раненый, держится до последнего. Он честен и бесхитростен. война для него — родная стихия. На еще более низком уровне находятся сочинения Конзалика, автора романа «Врач из Сталинграда», сюжетно близкого опусу Бауэра: речь идет о духовном, моральном и всяком ином превосходстве пленного немецкого врача над русскими. Перу Конзалика принадлежит множество подобных сочинений, на протяжении десятилетий он варьирует все те же примитивные схемы, поражающие невежеством и агрессивностью и тем не менее по сей день пользующиеся спросом на внутреннем рынке, торгующем идеологией.

Первая половина 60-х годов ознаменовалась дальнейшим усилением антикоммунизма и холодной войны. «Политика середины и взаимопонимания», провозглашенная канцлером Эрхардом, пришедшем на смену Аденауэру, хотя и вносила некоторые новые моменты в западногерманскую и европейскую реальность, отнюдь не означала коренного поворота. Именно в этот период обозначился один из самых опасных феноменов послевоенного развития ФРГ — рост национализма, нашедший крайнее выражение в создании и успехах неонацистской партии — НДП. Происходил явный националистический сдвиг, основой которого были идеи реванша, непризнание существующих в Европе границ. Неонацистская историография, действуя под лозунгом «поисков исторической правды», активно выступала против самой идеи «преодоления прошлого». На фоне резкого экономического спада 1966—1967 гг. НДП приобрела множество новых сторонников, что вызвало серьезную тревогу среди прогрессивной общест-венности.

Рост и распространение неонацизма, планы «чрезвычайного законодательства» рождали резкий протест в самых разных слоях западно-германского общества. 60-е годы стали периодом интенсивной политизации общественной и культурной жизни, активного движения молодежи. временем острых общественных дискуссий, в которых активно участвуют литераторы. Публицистика этих лет свидетельствует о стремлении писателей ФРГ способствовать подлинному «преодолению прошлого», борьбе против милитаризма и реваншизма. Писатели с тревогой говорят об активизации национализма, оттеснении «непреодоленного прошлого» на периферию общественной памяти. Повсюду, полемически замечает в одной из своих статей В. Кёппен, «покупаешь за твердую немецкую марку старую ложь о том, что мы пуп земли... Забыты мертвые, прощены убийцы... Наши ораторы требуют границ 1938 года и спокойно, без фантазии.

смотря на мертвое человечество...»<sup>44</sup>. Писатели З. Ленц, П. Шаллюк, Э. Куби, Г. фон Крамер в своей публицистике отмечают, что западные немцы «отучились думать», занятые потреблением, они позволяют манипулировать собой, духовное ожирение ведет к «сонной одуре», а тем временем правые круги вновь «тянут страну назад...»<sup>45</sup>.

Неприязнь к явлениям реставрации, обозначившаяся как важнейшая тема литературы 50-х, усиливается в последующее десятилетие: болезнь отчетливо приобретает хронический характер. Снова, замечает критик, «начинают одновременно болеть все раны: воспоминание о третьем рейхе; о войне; о послевоенном периоде... Снова все это вдруг становится актуальными темами литературы»<sup>46</sup>.

В освещении войны появляются существенно новые моменты. Трагическая интерпретация нередко уступает место фарсово-гротескной, что, разумеется, вовсе не означает благодушия по отношению к затрагиваемым проблемам. Сатирически-гротескное изображение ситуаций, связанных с войной и фашизмом, остранинно-саркастическая дистанция, ироническая гипотонация — заметные черты прозы этих лет («Глазами клоуна» и «Самовольная отлучка» Бёлля, «Жестяной барабан» и «Собачьи годы» Грасса, рассказы Шнурре, романы Г. Кюппера, Г. Цверенца и др.). Сатирическое начало заметно и в драме «Дуб и кролик» Вальзера, «Убойный скот» Гейслера. Война и фашизм исследуются в контексте современных политических и духовных проблем, стоящих перед западно-германским обществом, — сама реальность боннского государства стимулирует обращение литературы к гротескно-сатирическим средствам. Нечто подобное происходит в эти годы в литературе США, где антиимпериалистские мотивы, соединяясь с резкой критикой американской действительности, отливаются в сатирическую форму (романы Воннегута и Хеллера). Обращение к гротескно-очуждающим приемам диктуется и стремлением выйти за пределы автобиографического жанра, «репортажного реализма», устоявшихся форм «сухого отчета», которые к этому времени взяты на вооружение и «оправдательной» литературой (мемуары гитлеровских генералов и т. д.). Гротеск — это и активное средство демифологизации прошлого (особенно ярко раскрывшееся в романах Грасса).

Сказалось здесь, по-видимому, и другое — крепнущее убеждение, что «обычными» средствами не охватить «ускользающую» от ока художника реальность, не подступиться к феномену фашизма; ставшая вдруг очевидной недостаточность того образа фашизма и войны, который был создан предшествующей литературой, ощущение неспособности постичь и передать «банальность» зла, его укорененность в действительности. Энциенсбергер говорил в 1963 г.: «Загадка фашизма? Но фашизм — это не загадка. Разве у нас нет отличных, безупречных объяснений, как все произошло? Они у нас есть. Только проку для нас от них мало. Потому что освенцимского врача я могу сегодня встретить во Франкфурте-на-Майне, если захочу перевязать мизинец: тщательного, вежливого, вполне нормального господина, абсолютно не похожего на монстра... К этому человеку не подступишься с расхожими теориями. Реальность — скажем это спокойно — не „реалистична“»<sup>47</sup>.

Несостоявшееся преодоление прошлого, его идеологическая и психологическая «перелицовка» или прямая фальсификация, как и все отчет-

ливее прорывающиеся наружу конфликты «общества потребления», создавали предпосылки, в результате которых «психологическая проза» и «традиционный» герой казались все более устаревшими. Все это выталкивало на поверхность синтетическую фигуру современного пикаро, имеющую явную сатирическую функцию; острым глазом подмечает он общественные пороки и изъяны, противопоставляя «личную правду» изолганности и лицемерию общества<sup>48</sup>. Нередко в рассказ такого героя о своей жизни, пародирующий формы «романа воспитания», внедрены проблемы эстетического свойства, которые выносятся на обсуждение повествователем, обладающим художественными амбициями (в этом смысле «Жестяной барабан» Грасса продолжает «Признания авантюриста Феликса Крулля» Т. Маша). Сознание катастрофы при этом не только не снимается, а — таков эффект гротескных приемов, — усиливается. Наивный угол зрения, взгляд пикаро, удивленный взгляд Симплициссимуса (Грасс делает героем романа ребенка, не желающего становиться взрослым. Кюппер в «Симплициссимусе» — подростка, Бёлль в «Самовольной отлучке» — взрослого, сохраняющего детскую чистоту души) становится средством общественной критики, развенчания нацистских мифов.

«Симплицистическую» роль в таких романах нередко выполняет человек, находящийся на общественной обочине. Такая фигура в разных вариантах неизменно присутствует в творчестве Бёлля. Его аутсайдер — человек мирный и добрый, но всегда оказывающийся нарушителем спокойствия. Однако если персонажи его ранних произведений — люди страдающие, пассивно несущие свое бремя (на войне или среди послевоенных развалин), то в 60-е годы его герой обретает новые черты: непримиренность, как в «Бильярде», и своего рода аутсайдерскую активность, сознательное нежелание ставить свои усилия на службу обществу.

Герой «Самовольной отлучки» (1964) Шмельдер признается, что целью его жизни всегда было стать негодным к военной службе. Мы уже говорили о символике, заключенной в названии: отдаление, уход адекватны непричастности, критической дистанции, слово «часть» символизирует военную службу, армию, военщину, а заодно и государство, подавляющее личность, официальные институты католической церкви. Желание сохранить внутреннюю свободу требует роли чудака, мимикрии. Программа непричастности, выраженная позднее и в повести «Чем кончилась одна командировка», и в романе «Групповой портрет с дамой», выходит далеко за пределы интуитивного антимилитаризма, характеризующего героев раннего Бёлля. Усиление пародийного начала в его творчестве связано со своеобразной интенсификацией роли чудака, противопоставляющего себя системе.

Шмельдер из «Самовольной отлучки» «опасается», как бы его не заподозрили в желании создать «антимилитаристское произведение». Однако декларируемое им стремление миновать эту тему лишь усиливает ее звучание. Формы протеста здесь носят подчеркнуто шутовской характер, и все же Шмельдер — не шут и не слабоумный, как утверждали некоторые критики; он сохраняет ту же ясность зрения и разума, ту же свободу и независимость суждений, что и Оскар Матцерат из «Жестяного барабана» Грасса (или Билли Пилигрим из «Бойни номер пять» Воннегута). Но парадоксальность ситуации в том и состоит, что человек.

который относится к войне, военщине, казарме с отвращением, т. е. вполне нормально, должен неминуемо прослыть сумасшедшим или по крайней мере человеком не от мира сего. Характеры у Бёлля строятся так, чтобы исключить возможность предположения, будто «чуждачество» — их прирожденное свойство. Чужаками и аутсайдерами их делают обстоятельства, прежде всего война (так обстоит дело со Шмельдером), или лицемерие «общества потребления». Расстановка действующих лиц и их поведение таковы, что становится ясно: абсурдны не поступки этих людей, а сама структура отношений в обществе. Чужакам обычно противопоставлены «нормальные» люди, представляющие те три основных общественных круга, на которые неизменно нацелено острое бёллевской сатиры, — политики, клерикалы и военные.

«После проигранной войны надо писать комедии», — цитировал Гофмансталь слова Новалиса<sup>49</sup>. Критик Г. Майер отмечает, что поколение писателей, к которому принадлежит Грасс, изображает войну и послевоенный период уже не в трагических историях, а «весело»<sup>50</sup>. Речь идет, конечно, вовсе не о веселости — предпосылкой гротеска, по замечанию другого западногерманского критика, является «трагическое жизнеощущение, для которого не может быть найдено адекватного выражения»<sup>51</sup>.

Гротескные пародии грассовских романов 60-х годов — отклик на события недавней истории. Так, в иронически-абсурдистском ключе интерпретируется в «Собачьих годах» (1963) показное преодоление прошлого. Один из героев, вернувшись с войны, мыкается за западными зонами Германии с «запечатленным в сердце, селезенке и почках» списком недавних нацистских офицеров, которым он намерен отомстить, — шарж на Бекмана, героя драмы Борхерта. Однако бывшие нацисты чувствуют себя отменно, душевный комфорт их не нарушен: «Все хотят начать запово: жить, копить, писать письма... Все хотят забыть: горы костей и братские могилы...» Грассовский герой, желая «воздвигнуть памятник своей мести», карает виновных весьма необычным способом: одного лишает любимой канарейки, другого — домашней птицы, третьего — альбома с марками, а в довершение награждает жен и дочерей своих недругов дурной болезнью. Мотив показного «преодоления прошлого» возникает и в «Жестяном барабане». Вместе со своим героем Оскаром автор высмеивает лицемерное искупление «национальной вины»: «Слово это стало очень модным. Говорят о духе сопротивления, о кругах сопротивления. Говорят, что сопротивление можно даже переносить внутрь себя, тогда это называется „внутренняя эмиграция“».

Грасс не рисует «больших событий». Как и Альфред Дёблин, которого он называет своим учителем, он не признает «шиллеровской концепции Валленштейна»<sup>52</sup>, не изображает батальных сцен, полей битв, крупных сражений. Ему ближе «ограниченная перспектива» Симплициссимуса, наблюдающего отдельные, разрозненные эпизоды Тридцатилетней войны. О войне в «Жестяном барабане» узнаешь по нескольким «мелким», но точным реалиям: сверстники Оскара, противные дворовые мальчишки, с которыми он играл в детстве, исчезли и уже не вернутся домой; одно за другим приходят извещения об их «геройской гибели за фюрера и рейх». В «Собачьих годах» три человека рассказывают историю пса





**Отто Дикс.**  
**Война и мир**

Принца, подаренного данцигскими немцами Гитлеру; вокруг истории собачьей династии группируются события, она скрепляет разрозненные части сложной конструкции романа. «Собачий» мотив (в частности, рассказ о бегстве пса из гитлеровского бункера и его скитаниях по Германии последних дней войны) звучит в сопровождении трагически-абсурдных аккордов гибели немцев, которым фюрер завещал... собаку. Годы нацистской диктатуры предстают в романе как собачьи годы, а жизнь немцев при фашизме — как собачья жизнь<sup>53</sup>.

Порой грассовский гротеск теряет остроту разоблачения, пародийная ярость автора задевает без разбору и правых и виноватых. Но очень многие гротескные пародии содержат исторически-конкретную социальную критику. Такова история мельника Матерна, обладающего способностью предсказывать будущее с помощью мучных червей. В годы войны старый мельник предсказывает, чем завершится гитлеровский поход на восток; черви же оказываются главной силой, определяющей послевоенное развитие Западной Германии: выясняется, что в «экономическом чуде» с самого начала сидел червь. Искусно построенные гротескные эпизоды показного «преодоления прошлого» возникают и в романе «Под местным наркозом» (1969) — таковы, например, сцены, где выступает фельдмаршал Крингс: вернувшись из плена, он запово разыгрывает у себя дома битвы, проигранные им на полях второй мировой войны; такова история учительницы музыки фрейлейн Зейферт, которая на протяжении всего действия «страдает» из-за того, что в конце войны написала донос на невиновного человека. При этом она столь же экзотически ищет «спасения» в анархических лозунгах бунтующей молодежи, как в свое время в демагогических посулах национал-социализма.

Под несомненным влиянием Грасса написан роман Г. Цверенца «Казанова, или Маленький господин на войне и в мире». Здесь тема любовных приключений, обозначенная в заголовке, переплетается с са-

тирическим изложением «приключений» фронтовых — слияние исторических событий и «постельных историй» становится принципом повествования. Война, представленная глазами симплицистического героя, является собой сплошную цепь абсурда, гигантский фарс.

Романы Грасса обнаружили возможности, но и границы пародийно-гротескного осмысления истории. Еще отчетливее опасности «тотальной пародийности» как основы художественного освоения реальности выявились в произведениях его эпигонов. Если гротески Грасса, связанные с войной и фашизмом, раскрывали такие стороны этих явлений, которые были недоступны репортажно-автобиографическим произведениям 50-х годов, то Цверенц, которому недостает пластичности и глубины Грасса, превращает пародийность в зубоскальство. Социальный фон расплывается, осмеянию подвергаются самые противоположные исторические, общественные, политические феномены.

На фоне процесса политизации более обостренным и непримиримым становится отношение передовых кругов общественности к позорному прошлому. Одна из главных болевых точек общественного самосознания в ФРГ 60-х годов — нацистские преступления перед человечеством. Спровоцированный дебатами о так называемом «сроке давности», процессами над бывшими нацистскими преступниками (особенно процессом 1965 г. по делу о злодеяниях в Освенциме) интерес к этой проблеме соединился со стремлением весьма широких демократически настроенных кругов дать новое, исторически обоснованное объяснение событиям недавнего прошлого. Желание прояснить и осмыслить факты национальной истории стимулируется и активным возмущением действиями правых сил, пытающихся реабилитировать гитлеровскую Германию, ростом нео-нацистской угрозы, а также протестом против агрессивной позиции США во Вьетнаме.

Литература откликается на эту общественную потребность обращением к документальным жанрам (А. Клюге, П. Вайс, Р. Хоххут, Г. Киппхардт). Особая роль выпадает драматургии. Расцвет драмы, как известно, приходится обычно на периоды острых социально-политических конфликтов. Театр, обладая уникальными возможностями прямого эмоционального воздействия, обращается к темам, волнующим западногерманскую общественность. Именно в драме проблемы, связанные с войной, преступлениями нацизма, понятиями вины и ответственности, получают наиболее убедительное художественное воплощение. Здесь ведутся поиски новых, опирающихся на документ художественных моделей, которые могли бы носить емкий репрезентативный характер, позволили бы достичь максимального обобщения.

Документальная драма 60-х резко отличается от драматургии предшествующего десятилетия, не содержащей глубокого анализа недавней истории, или от таких ранних драматургических произведений, как «Генерал дьявола» (1946) К. Цукмайера, где не без сочувствия изображался крупный офицер фашистского вермахта. Отличительной чертой документальной драмы является острая постановка социальных и политических проблем — авторы стремятся разбудить читателя и зрителя,

привлечь его внимание к преступлениям нацизма, заставить ощутить свою причастность к событиям истории.

Важнейшим произведением этого жанра стала пьеса Хоххута «Наместник» (1963), принесшая автору мировую известность. Обвиняя папу Пия XII в пособничестве нацизму, показывая связь между германскими монополиями и эсэсовцами, при молчаливом попустительстве высшего католического духовенства истребляющими евреев, Хоххут ставит вопрос о личной ответственности каждого. Герой этой «христианской трагедии» молодой священник Рикардо, потрясенный массовым уничтожением узников концлагерей, решает разделить участь заключенных. Он сознает, что обречен, что неспособен остановить фабрику смерти. И все же не считает свой поступок лишенным смысла. Напряженное драматическое действие сочетается у Хоххута с яркой публицистикой, с обстоятельным историко-философским комментарием, призванным объяснить место изображаемых событий в историческом процессе.

Во всех произведениях Хоххута возникает тема ответственности человека «в наш век бегства от ответственности, прикрываемого словом „приказ“». Писатель отказывается видеть в человеке «безвольного получателя приказов», «марионетку безликих инстанций». Поступок Рикардо должен убедить зрителя, что пассивность и безразличие накладывают на человека моральную вину. Поведение этого молодого священника, пытающегося побудить главу католической церкви воспрепятствовать массовому истреблению людей, напоминает действия маркиза Позы — Хоххута не случайно сравнивали с Шиллером. Подобно великому предшественнику, он смотрит на театр как на моральное учреждение, способное влиять на людей, просвещать, нести благородные идеи.

Наиболее отчетливо принципы «документальной драмы» воплотились в пьесе П. Вайса «Дознание», написанной по следам процесса, проходившего во Франкфурте-на-Майне, над освенцимскими преступниками. В этой драме, названной «ораторией» и построенной как допрос, автор не отступает от исторических фактов, даже имена обвиняемых подлинные. Здесь отобраны и смонтированы аутентичные высказывания обвиняемых и свидетелей. Однако смысл драмы шире, нежели конкретный эпизод Освенцимского процесса. Объектом разоблачения оказывается и обывательская готовность к приспособлению, к уходу от ответственности. Убийцы у Вайса не несут наказания не только потому, что к моменту окончания работы он еще не знал результатов судебного разбирательства. Автор сознательно не ставит точек над «и»: важен не столько приговор, сколько условия, в которых проходит процесс, а они таковы, что у виновных нет оснований опасаться суровости правосудия. Освенцим предстает в «оратории» Вайса как закономерное порождение фашизма, его социально-политический «институт», а нацизм — как крайняя форма империализма.

К актуальным общественно-политическим и этическим проблемам обращается в своих пьесах М. Вальзер. Действие сатирической пьесы «Дуб и кролик» (1962) начинается в 1945 г. на фоне близящегося краха рейха. Возникает гротескная ситуация: нацистские власти не знают, кого ожидать — прихода французских войск или карательных частей СС. Выручает их герой пьесы Алоис Грюбель — привязывает каждого к дере-

ву, чтобы они могли в зависимости об обстоятельствах выдать себя за жертву той или иной стороны. Так, в сатирическом плане возникает важный мотив вальзеровского творчества — разоблачение духовного конформизма. В пьесе нацисты лишены всякого налета демонизма, присутствующего, например, эсэсовскому Доктору в «Наместнике» Хоххута. Вальзеровские нацисты гротескно-карикатурны, они умело подстраиваются ко всем поворотам послевоенной истории. В первые годы, когда еще в моде раскаяние, они бьют себя кулаками в грудь и клеймят прошлое. Но вот проходит лишь несколько лет, и уже нет необходимости осуждать свое коричневое прошлое. А спустя еще некоторое время бывшие нацисты с ужасом замечают, что так увлеклись «преодолением прошлого», что повели себя «чуть ли не как настоящие коммунисты».

В пьесе «Черный лебедь» прошлое оживает в символических картинах, отрывочно-ассоциативных образах. И все же именно оно определяет и мотивирует сегодняшние поступки действующих лиц. Нежащиеся в лучах официального покровительства, бывшие нацистские преступники самонадеянны и циничны. Юный Руди, герой пьесы, понимает: «чудовищная вина» отцов «заснула», словно «котенок на солнце». Для Руди вопрос стоит по-гамлетовски: быть или не быть в этом мире, где убийцы бродят на свободе, не испытывая угрызений совести. Единственный честный человек вынужден рядиться в одежды безумного, чтобы говорить правду. И уж совсем по-гамлетовски он устраивает «мышеловку», спектакль в спектакле, чтобы побудить отца если не к раскаянию, то хотя бы к признанию. Добровольным уходом из жизни — этим отчаянным актом протеста надеется он взорвать сонное царство забвения. И хотя непотребованная совесть виновных бесплодна, трагический поступок героя превращается в нравственную апелляцию к зрителю.

И в поэзии, долгие годы лишь вяло отзывавшейся на проблемы, поставленные недавней историей Германии, заметен процесс политизации. Наиболее активно он проявляется в творчестве таких поэтов, как Г. М. Энценсбергер, Э. Фрид, А. Райнфранк, П. Рюмкорф и др. Во второй половине 60-х годов разгорается острая дискуссия о «литературе протеста», о том, должен ли поэт писать «стихи о напалме», т. е. вторгаться в актуальные политические сферы, в частности отзываться на войну во Вьетнаме. Характерны слова К. Гейслера: «Разве американская война во Вьетнаме нас не касается? Я имею в виду, что если нас касается судьба Орадур и Лидице, о которых двадцать лет назад шла речь в Нюрнберге, то пужны соответствующие выводы. Надо объявить во всеулышание: города Южного Вьетнама — это сегодняшние Орадур и Лидице»<sup>54</sup>.

В поэзии Энценсбергера (сборники «Защита волков» и «Язык страны») война неизменно возникает в сочетании с темами современности, с обличением боннского государства, обывательского конформизма. Во втором из упомянутых сборников (1960) варьируется мотив хаоса и разрушения, угрожающего государству, находящемуся на пороге новой войны. Его стихи, в которых отчетливо заметно влияние Брехта и Кестнера, полны сарказма, их обличительный пафос направлен против милитаризма, лучшим союзником которого оказываются аполитичность и равнодушие немецкого «Михеля».

Характерно изображение темы войны в творчестве более молодого поэта, выступившего в 60-е годы, — Фолькера фон Тёрне. В раннем стихотворении «Вопрос» отношение поэта к прошлому представлено с предельным лаконизмом и точностью: «Дед мой шел умирать на запад. Отец на восток. А мне в какую сторону?» Позднее, комментируя эти строки, поэт скажет: «Мне понадобилось свыше десяти лет, чтобы я понял, в чем причины этого безумия (фашизма. — И. М.). Простые истины часто понимаются с трудом. А в школах, к сожалению, не всегда учат, что войны — это не стихийные бедствия, вызываемые какими-то роковыми силами, что они готовятся и ведутся людьми. К сожалению, очень многие все еще не желают или не могут этого понять. Для них я написал это стихотворение... Может быть, на пятьсот читателей найдется хоть один, который поймет, что война — это болезнь, как правило, со смертельным исходом. А бороться с ней можно, лишь зная возбудителя болезни...»

Война и фашизм не имеют для Тёрне, как и для Энценсбергера, Фрида, позднее — Дегенхардта, Зюверкрюпа, Шютта и других поэтов, «срока давности». Мотив ненависти к нацизму и военщине, злая издевка над «неисправимыми», не пожелавшими сделать выводы из уроков истории, прочно входит в их творчество. Стихотворения последнего прижизненного сборника Тёрне (Kopfüberhals, 1979) проникнуты болью и тревогой, он называет себя «трубадуром кровавейшего века». События фашизма и войны надолго определили его мироощущение; убийцы старались воспитать его по своему образу и подобию, он пил молоко, отнятое у голодных, носил одежду, украденную у замерзающих, читал книги, одобрявшие разбой, называл «бойню своим отчеством» и молился за «окончательную победу», когда города гибли в дыму и народы восставали против фашизма. И потому, признается поэт, он ощущает свою вину за «каждого погибшего», вину перед людьми.

Политизация духовной жизни ФРГ способствовала новому, более глубокому осмыслению недавнего прошлого, которое остается одной из главных тем литературы и в последующее десятилетие. Свидетельство тому — обращение к этой проблематике писателей разных поколений. В 70-е годы появляются романы Бёлля, Андерша, Грасса, Вальзера, Ленца. Йонзона, Хоххута, фон дер Грюна и др. Поистине весь «первый ряд» западногерманской литературы вновь обращается к теме войны и фашизма, подтверждая ее актуальность.

В «Групповом портрете с дамой» Бёлля, трилогии «Годовщины» Йонзона, документально-беллетристической книге «Из дневника улитки» Грасса предстают несколько десятилетий германской истории. Перекликаются времен, сопоставление прошлого и настоящего определяют структуру произведений, столь далеких по выраженному в них мироощущению, творческой манере, стилю, но близких по стремлению представить нерасчленимое единство прошлого и настоящего. Снова ставится вопрос о нравственной позиции человека, устойчивости и лабильности, о способности противостоять злу и готовности к моральным компромиссам, обретающей особое значение в мрачные периоды истории.

Свидетельства о героине «Группового портрета», собранные фиктивным рассказчиком, создают картину жизни Лени Пфайфер на разных этапах недавней истории Германии. Через эпизоды ее биографии, о которых повествуют участники действия, проглядывает реальность минувших десятилетий — война и разруха, концлагери и бомбежки, черный рынок и нищета, сломанные судьбы. Уроки истории снова выдвигают на передний план проблему моральной ответственности личности, фигуру человека, не желающего приспособливаться к фашизму, к насилию, лжи. В 1943 г. Лени подает чашку кофе русскому пленному — «этим мужественным поступком» он был «превращен в человека, объявлен человеком». Молодая женщина следует чувству, не заботясь о репутации и последствиях: в годы войны она осмеливается любить врага. Она не то чтобы бросает вызов — просто не хочет, не может поступать по-другому. Герои Бёлля вообще, как правило, не претендуют на то, чтобы быть услышанными; они довольствуются тем, что отстраняются от насилия, от преступной системы, воплощающей насилие. Протест их носит характер весьма камерный, но все же это отчетливый протест, свидетельство несломленности и непокоренности. Героиня романа так и остается подозрительной для благопристойных бюргеров, демонстрирующих и после войны угрюмый обывательский фанатизм и требующих «газовых камер» для тех, кто нарушает «нормы». Западногерманское общество, как оно предстает в романе, не изжило, не преодолело фашистского прошлого. И героям Бёлля, стремящимся сохранить человечность, остается лишь карать это общество отказом от участия в «полезной деятельности», пренебрежением к устоям, верностью своим несформулированным принципам.

Грасс в своей книге «Из дневника улитки» прибегает к контрапунктивной композиции, к форме дневника. «Отчет» о предвыборном турне 1969 г. совмещается с рассказом о событиях в Данциге 30—40-х годов. Грасс говорит о необходимости вспоминать и напоминать, противостоящей «привыканию к злу». «Это верно, — обращается он к своим детям, — вы невиновны. И я, рожденный достаточно поздно, считаюсь не обремененным виной. И только если бы я хотел забыть, если бы вы не хотели знать, как к этому шло, тогда нас могли бы догнать короткие слова: вина и стыд». Путешествуя по ФРГ, произнося предвыборные речи, агитируя за социал-демократов, Грасс возвращается к временам, когда начинался нацистский террор, вспоминает данцигского учителя по прозвищу Цвайфель, прячущегося от фашистов в подвале, вспоминает трагедию, пережитую тысячами данцигских жителей, отправленных в концлагери, умерщвленных в газовых печах.

Литература, эта «археология души», заметил Альфред Андерш, исходит из того, что «прошлое современно». Эту мысль он положил в основу романа «Винтерспельт», предпослав ему в качестве эпиграфа слова Фолкнера: «Прошлое не умирает, оно всегда остается с нами». Маленькая деревушка Винтерспельт на западе Германии, где с декабря 1944 г. генерал-фельдмаршал фон Рундштедт начнет «битву в Арденнах», — последнее и отчаянное наступление в надежде повернуть ход войны — становится той ареной, на которой, по словам автора, разыгрывается «индивидуальная трагедия группы людей, совершивших в предпоследний год второй мировой войны попытку противостоять германскому фашиз-

му»<sup>55</sup>. Это люди, случайно сведенные войной: немецкий майор, задумавший сдать свой батальон американцам, молодая учительница, ученый-искусствовед, коммунист, прошедший много лет в концлагере.

«История повествует, как было. Литература проигрывает возможные варианты», — замечает автор. «Вариант» неповиновения майора Динкляге оказался нереальным — германский вермахт был прочно спаян с нацистской системой. История несостоявшейся сдачи в плен показала это со всей неопровержимостью, лишний раз продемонстрировав антиисторизм и тенденциозность буржуазных исследователей, старающихся обелить немецких офицеров, якобы находившихся в оппозиции к режиму и «лишь» выполнявших приказы.

Вымышленные события вводятся в четкую систему исторических координат. Поведение майора Динкляге, пленника сословных представлений и догм, поразительным образом напоминает поведение другого, вполне реального лица — гитлеровского генерала Рундштедта. Это он летом 1944-го, находясь в отставке, призвал германский генералитет «заключить мир», а через короткое время, вновь призванный фюрером, стал готовиться к сражению в Арденнах. Документ в романе становится исторической опорой действия, подкрепляя важнейшую мысль об общественных последствиях человеческих решений, дел, поступков, придавая индивидуальной жизни историческое измерение. На передний план выдвигается четко обращенная к людям сегодняшнего дня идея персональной ответственности за состояние дел в мире.

Здесь война предстает уже в ином ракурсе: ее события исследуются в контексте ее уроков, с учетом послевоенного развития ФРГ и мира в целом. В широком смысле речь идет о необходимости предотвращать войны, не рассматривать их как нечто неизбежное; об обязанности каждого бороться против фашизма, против сил, которые его порождают. И хотя действие «Винтерспельта» хронологически и сюжетно ограничено рамками военного времени, проблематика его гораздо глубже. Характерно, что в романе, целиком посвященном войне, не описываются сражения (включая битву в Арденнах), даже выстрел слышен здесь лишь один раз — когда убивают самого мирного из всех действующих лиц, человека, ставшего посредником, гонцом мира. Перед нами «камерная драма» — драма решений, чувств, точек зрения, позиций.

Литература возвращается к войне не столько для того, чтобы ее показать, сколько для того, чтобы глубже понять и соотнести с днем сегодняшним, чтобы сделать явными общественные и исторические последствия индивидуальных решений. Войны не возникают сами по себе: к этой мысли Андерш возвращается снова и снова. Войны делаются людьми, у них всегда есть зачинщики. Вот почему так важно напомнить, что войну нельзя «принимать как судьбу», против нее надо бороться.

Роман «Краеведческий музей» (1978) З. Ленц строит как воспоминание. Его герой, посвятивший жизнь созданию уникального музея, вдруг сжигает его, добровольно уничтожает плоды своего труда. Лежа с тяжелыми ожогами на больничной койке, он вспоминает примерно шесть десятилетий своей жизни, начиная с детства. Неторопливый рассказ о прошлом, адресованный молодому слушателю, и составляет эпическую

основу романа, настоящее же образует плоскость рефлексии, раздумий, в которые вовлекается и собеседник, и читатель.

Сходным образом построен и написанный десятью годами раньше роман Ленца «Урок немецкого». Его герой — «человек на обочине», как и герои многих произведений 60-х годов. Зигги Йепсен, сидя в одиночной камере исправительной колонии, снова и снова погружается в море воспоминаний, чтобы по камешку подбирать прошлое со дна своей памяти. Он вспоминает детство, пришедшее на годы фашизма и войны, отца-полицейского — безупречного «исполнителя приказов», старого художника Нансена, неугодного нацистам. Йепсен-старший, который — «по приказу» — травит своего бывшего друга Нансена, обестеловчивает само понятие долга. Прямое сопоставление двух индивидуальностей есть прежде всего конфронтация двух жизненных позиций, придающая роману внутреннюю напряженность, делающая упругим и динамичным это на первый взгляд вялое, замедленное повествование. Ленц раскрывает психологию слепого повиновения<sup>56</sup>, неизбежно сопряженного с безответственностью; именно оно помогло вовлечь в фашистские преступления миллионы людей. В романе ставится, таким образом, один из главных вопросов нравственного, философского постижения фашизма. Юный герой, размышляя над уроками прошлого, бросает вызов обществу, которое наказало его, но оставляет безнаказанными людей, подобных его отцу.

В «Краеведческом музее» осмысление фашизма поднято на более высокую ступень философского обобщения. История мазурского музея неотделима от яростных столкновений вокруг понятий «родина», «родной край». Война не занимает в этих воспоминаниях центрального места, и все же ею, ее истоками и ее исходом определяется главный конфликт романа и судьбы персонажей. Собранные в музее свидетельства «мазурской самобытности» становятся по мере роста и распространения нацизма аргументами в пользу националистического чванства, мобилизуются для реакционных нужд: они должны стать доказательством национального первородства немцев, обосновать великогерманские притязания, тем самым оправдать агрессию, идею завоевания.

Развязанная фашистами война не обходит и жителей полусонного мазурского городка, изображенного Ленцем. С суровой сдержанностью воссоздана в романе трагическая страница жизни лукновцев — их эвакуация на запад в последний период войны. Переселение немцев с исконных славянских земель предстает как неизбежное следствие разнузданной германской агрессии, как закономерный итог фашистского двенадцатилетия. Герою романа предстоит пережить катастрофу, гибель семьи. И когда, чудом уцелев, он начинает вновь строить жизнь, он и не подозревает, что пройдет совсем немного времени, и вновь созданный им в маленьком западногерманском городке краеведческий мазурский музей станет объектом пропагандистских фальсификаций, поразительно напоминающих демагогические трюки нацистов.

Окопавшиеся в ФРГ бывшие лукновские «ревнители родного края» снова пытаются заставить «молчаливых свидетелей прошлого» заговорить на нужном им языке — с этим герой смириться не может. Он хотел бы, чтобы его музей учил видеть «причинную связь событий», чтобы пережитая трагедия, участь погибших стали суровым напоминанием для бу-



дущих поколений. Предавая огню экспонаты, он не намерен допустить, чтобы они служили антигуманным целям, войне. Пожалуй, не было до сих пор в литературе ФРГ произведения, в котором так зримо обнажались бы корни национализма и идеологии реванша, а модель конфликта столь напрямую связывала бы фашизм и войну с проблемами современности.

В публицистически заостренной форме связь эта обнажается в последних произведениях Хоххута. В пьесе «Юристы» (1979) тесная соотнесенность между «непреодоленным прошлым» и опасными тенденциями в политической жизни ФРГ вскрывается глубже, прямее, последовательнее, чем в 60-е годы. Высокопоставленный государственный чиновник, министр одной из земель, оказывается бывшим нацистским преступником, который в годы войны отправил на плаху множество ни в чем не повинных молодых немцев. Действие строго документировано: в обширных авторских ремарках содержатся ссылки на реальные имена, даты, цифры. Писатель ощущает себя «хронистом», обязанным донести до нынешних поколений правду о прошлом.

Сцепление прошлого и настоящего достигается своеобразным драматургическим приемом: размышляя о войне, участники действия видят на сцене оживших свидетелей минувших лет. И в пришельцах из прошлого молодые люди узнают себя, видения обретают их облик — в соответствии с авторским замыслом роли погибших и живых должны играть те же актеры. Автор поясняет: «Хотя бы в течение полутора минут жертва должна быть так же близка зрителю, как современник, живущий сегодня рядом с ним».

Во время войны разыгрывается и действие романа Хоххута «Любовь в Германии» (1978). Любовь между немкой и молодым поляком, угнанным в рейх, обречена: юношу публично казнят, его возлюбленная, униженная и опозоренная, оказывается в тюрьме, потом в концлагере. Роман выстроен в трех плоскостях. Его новеллистическое ядро составляет трагическая история любви двух молодых героев, Паулины и Сташека. Вторая плоскость — эссеистическая, размышления автора о варварских расовых законах нацистской империи, о ходе войны — своего рода социально-политический комментарий. И наконец плоскость современная — судьбы больших и малых нацистских преступников, тех, кто был виновен в трагедии влюбленных.

Рассказать историю любви — это только одна задача, замечает автор. «другая, более актуальная — записать процесс расследования этой истории!» Не желая выносить «коллективного приговора», автор вовсе не намерен освобождать от ответственности виновных, тех, кто сегодня, глядя на автора «честными голубыми глазами», лжет «прямо в лицо». Роман, как и пьеса, превращается в прямое обвинение бывших нацистов, запятнавших себя чудовищными преступлениями и процветающих ныне под охраной «демократической конституции». Не случайно одним из первых откликов на публикацию романа был судебный процесс, затеянный против Хоххута тогдашним премьер-министром земли Баден-Вюртемберг, бывшим гитлеровским военным судьей Фильбингером, история которого отражена и в «Юристах».

В начале 80-х годов редакция журнала «Кюрбискёрн» провела писа-

тельскую дискуссию, посвященную литературе о войне. Материалы дискуссии были напечатаны под заголовком «Неспособность к миру?»<sup>57</sup> Едва ли не во всех высказываниях писателей прозвучала мысль о том, что гуманистической, антивоенной и антифашистской литературе не просто конкурировать на «рынке сбыта» с литературой тривиальной, оправдывающей немецкого солдата и расходящейся, как и прежде, высокими тиражами. Историки и сегодня говорят о «катастрофе», о «проигранной войне», но лишь крайне редко — об «освобождении от фашизма»<sup>58</sup>, подтверждает другой участник дискуссии. Выражение «проигранная война» должно звучать безобидно: что-то вроде проигранного футбольного матча. Что же касается причин войны, они чаще всего просто замалчиваются. «Нам позволяли играть среди руин, не объясняя, почему появились руины... Наш учитель истории говорил нам, что войны были всегда и всегда будут... А в том, что мы проиграли эту войну, повинен сумасшедший Гитлер. Учитель не сказал нам, кто снабдил деньгами „сумасшедшего“ Гитлера на его пути к власти и кто после 1945-го быстро сменил партийную принадлежность, не испытывая ни малейшего интереса к осмыслению истории ...»<sup>59</sup>.

Сегодняшний день снабжает литературу все новыми тревожными фактами, не позволяющими списать тему войны, «непреодоленного прошлого» в архив. Журнал «Шпигель» опубликовал в 1982 г. серию статей о «настроении нации», одна из них называлась «Немецкая депрессия». Важную причину «сегодняшней растерянности и беспокойства западных немцев» автор видит в нежелании осмыслять историю и делать выводы, все в том же «непреодоленном прошлом», которое дает о себе знать тем отчетливее, чем заметнее «истончается покрывало благосостояния»<sup>60</sup>. Одним из последствий подобного отношения к урокам истории становится расширение неонацистской экспансии на рынках, торгующих настроением. Нацистская лексика, нацистская символика, лозунги находят «все большее распространение». Книжки вроде «Мифа об Освенциме», памятные медали с изображением «гросс-адмирала» Деница и Рудольфа Гесса, возведенных в ранг «выдающихся личностей немецкой истории», соседствуют с «кокетливым или бульварным» изображением нацистских времен на сцене или киноэкране. Стоит ли удивляться, что для многих молодых немцев, сбитых с толку, нацистское двенадцатилетие предстает как время пресловутого «немецкого усердия», война — как великий поход, к сожалению сорвавшийся из-за неумелого руководства, а Гитлер — как строитель автострад, покончивший с безработицей.

Вот почему писатели ФРГ и сегодня пристально вглядываются в прошлое, исследуя проблемы, связанные с войной и фашизмом. Обращаясь к художественному осмыслению недавней истории, они сознают ее глубокую связь с сегодняшним днем. Они стремятся напомнить и предостеречь, еще и еще раз заклеймить войну, нацистские преступления, для которых нет «срока давности».

- <sup>1</sup> *Vormweg H.* Deutsche Literatur, 1945—1960: Keine Stunde Null.— In: Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen / Hrsg. von Durzak M. Stuttgart, 1971, S. 14.
- <sup>2</sup> Подробно о развитии литературы ФРГ см. в кн.: История литературы ФРГ. М.: Наука, 1980; *Карельский А. В.* Тема второй мировой войны в западногерманском романе: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1966.
- <sup>3</sup> Критик Г. Л. Арнольд говорит о «существовании — без внутренней связи — трех немецких литератур» в период с 1945 по 1949 г., имея в виду писателей «внутренней» и «внешней» эмиграции, а также творчество нового поколения, заявившего о себе в эти годы (*Arnold H. L.* Die drei Sprünge der westdeutschen Literatur.— *Akzente*, 1973, N 1/2, S. 72).
- <sup>4</sup> Подробно об этом см.: *Мальчуков Л. Н.* Реализм и магический реализм в западногерманской литературе 1945—1949 гг. Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1971; *Фрадкин И. М.* Литература первых послевоенных лет (1945—1949).— В кн.: История литературы ФРГ, с. 11—47.
- <sup>5</sup> Критик Ф. Тромлер считает, что, связывая преступления нацизма лишь с действиями «отдельных лиц», Ясперс давал возможность повинным в преступлениях «общественным группам» снять с себя ответственность (Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945 / Hrsg. von Koeber Th. Stuttgart, 1971, S. 1).
- <sup>6</sup> Там же, S. 11.
- <sup>7</sup> *Hartling P.* Für die konstante Anarchie.— *Akzente*, 1973, N 1/2, S. 84.
- <sup>8</sup> Цит. по кн.: Die deutsche Literatur der Gegenwart..., S. 19.
- <sup>9</sup> *Richter H. W.* Fünfzehn Jahre — Almanach der Gruppe 47, 1947—1962 / Hrsg. von Richter H. W. Reinbek bei Hamburg, 1962, S. 8.
- <sup>10</sup> Цит. по кн.: Die deutsche Literatur der Gegenwart..., S. 19.
- <sup>11</sup> Исследователь У. Видмер показывает, как прорывается отвергаемая метафора в сжатый, скупой стиль начинающих авторов, особенно когда речь заходит о войне. Она чаще всего предстает как «страшный зверь» или «платуркатастрофа» (*Widmer U.* 1945 oder die «Neue Sprache»: Studien zur Prosa der «Jungen Generation». Düsseldorf, 1966).
- <sup>12</sup> Deutsche Literatur der Gegenwart..., S. 19.
- <sup>13</sup> Книги немецких пролетарско-революционных писателей, в частности, не ввозились и не издавались.
- <sup>14</sup> *Böll H.* Bekenntnis zur Trümmerliteratur.— In: Böll H. Essayistische Schriften und Reden 1, 1952—1963. Köln, 1979, S. 31.
- <sup>15</sup> Almanach der Gruppe 47..., S. 8.
- <sup>16</sup> Писатель П. Хертлинг отмечает, что новое поколение ориентировалось на литературный раздел издаваемой американскими оккупационными властями «Hohe дайтинг»: «Там они читали, замороженно учась, short stories, Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека и других» (*Akzente*, 1973, N 1/2, S. 83).
- <sup>17</sup> *Böll H.* Essayistische Schriften und Reden 1..., S. 35.
- <sup>18</sup> *Schnurre W.* Kritik und Waffe: Zur Problematik der Kurzgeschichte.— Deutsche Rundschau, 1961, H. 1, S. 64.
- <sup>19</sup> См. об этом: *Kribben K.-G.* Wolf Dietrich Schnurre.— In: Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen. Hrsg. von Weber D. Stuttgart, 1976, Bd. 1, S. 225—242.
- <sup>20</sup> Ibid., S. 234.
- <sup>21</sup> *Balzer B.* Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit. Köln, 1977, S. 18.
- <sup>22</sup> Цит. по кн.: *Kolbenhoff W.* Von unserem Fleisch und Blut/Mit einem Nachwort von Hay G. Frankfurt a. M., 1978, S. 220—221.
- <sup>23</sup> Ibid., S. 223.
- <sup>24</sup> Ibid., S. 227.
- <sup>25</sup> *Toner П.* Ради жизни на земле. М., 1975, с. 315.
- <sup>26</sup> *Kant H., Wagner F.* Die grosse Abrechnung.— In: Kritik in der Zeit: Literaturkritik in der DDR, 1945—1975. Halle: Leipzig, 1978, Bd. 1, S. 283, 282.
- <sup>27</sup> Ibid., S. 282.
- <sup>28</sup> О различиях в освещении военных темы в литературах ГДР и ФРГ см.: *Тонер П.* Ради жизни на земле; *Мотылева Т.* Роман — свободная форма. М., 1982, с. 360—398; *Балза С.* Новая проблематика романа о второй мировой войне и обогащение социалистического реализма.— В кн.: Общее и особенное в литературах социалистических стран Европы. М., 1977, с. 202—230.
- <sup>29</sup> *Trommler F.* Der zögernde Nachwuchs.— In: Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945, S. 15.

- <sup>30</sup> Ibid.
- <sup>31</sup> Ibid.
- <sup>32</sup> Hartling P. Für die konstante Anarchie.— Akzente, 1973, N 1/2, S. 83.
- <sup>33</sup> Böll H. Trompetenstoss in schwüle Stille.— In: Über Alfred Andersch / Hrsg. von Haffmans G. Zürich, 1974, S. 48—49.
- <sup>34</sup> Akzente, 1973, N 1/2, S. 83.
- <sup>35</sup> Reinhardt S. Politik und Resignation: Anmerkungen zu Koeppens Romanen.— Text + Kritik, 1972, H. 34, S. 38.
- <sup>36</sup> Цит. по кн.: Koeppen W. Romanisches Cafe. Frankfurt a. M., 1972, S. 122.
- <sup>37</sup> Ibid.
- <sup>38</sup> Horst K. A. Die deutsche Literatur der Gegenwart. München, 1957, S. 174.
- <sup>39</sup> Über Alfred Andersch, S. 48.
- <sup>40</sup> обстоятельный анализ этой литературы содержится в кн.: Фрадкин И. М. Реставраторы орла и свастики. М.: Наука, 1971.
- <sup>41</sup> Серия «Der Landser» по данным журнала «Конкрет» на 1960 г., выходила тиражом 20 миллионов экземпляров в год и отличалась крайней примитивностью и агрессивностью содержащейся в ней лжи. См.: Cwojdrak G. Eine Prise Polemik. Halle (Salle), 1965, S. 39.
- <sup>42</sup> Цит. по: Ziermann K. Romane vom Fließband: Die imperialistische Masseliteratur in Westdeutschland. B., 1969, S. 316.
- <sup>43</sup> Цит. по кн.: Cwojdrak G. Eine Prise Polemik, S. 39.
- <sup>44</sup> Koeppen W. Wahn.— In: Ich lebe in der Bundesrepublik. München, 1962, S. 34.
- <sup>45</sup> См. кн.: Die Alternative oder Brauchen wir eine neue Regierung? / Hrsg. von Walser M. Reinbek, 1961; Sind wir noch das Volk der Dichter und Denker? 14 Antworten / Hrsg. von Kalow G. Reinbek, 1964; Plädoyer für eine neue Regierung oder Keine Alternative / Hrsg. von Richter H. W. Reinbek, 1965.
- <sup>46</sup> Mayer H. Zur deutschen Literatur der Zeit. Reinbek, 1967, S. 332.
- <sup>47</sup> Цит. по кн.: Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945, S. 244.
- <sup>48</sup> Обобщая и, несомненно, преувеличивая, критик Н. Шелль приходит к выводу, что «каждая попытка рассказать биографию героя», предпринятая за два послевоенных десятилетия, «неизбежно обретает пикарескные формы» (Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945, S. 302, 308).
- <sup>49</sup> Цит. по кн.: Jens W. Deutsche Literatur der Gegenwart. München, 1962, S. 83.
- <sup>50</sup> Mayer H. Zur deutschen Literatur der Zeit, S. 322.
- <sup>51</sup> Franzen E. Formen des modernen Dramas. München, 1961.
- <sup>52</sup> Grass G. Über meinen Lehrer Döblin.— Akzente, 1967, H. 4, S. 290—310.
- <sup>53</sup> О значении гротескных лейтмотивов в творчестве Грасса см.: Карельский А. Блеск и пижета сатиры.— Иностранная литература, 1965, № 6; Он же. Гюнтер Грасс.— В кн.: История литературы ФРГ. М.: Наука, 1980.
- <sup>54</sup> Geissler Chr. Nürnberg und Vietnam.— Neues Deutschland, 1965, 20 Nov.
- <sup>55</sup> Andersch O. Öffentlicher Brief an einen sowjetischen Schriftsteller, das Überholte betreffend: Reportagen und Aufsätze. Zürich, 1977, S. 196.
- <sup>56</sup> Это отмечает Е. Книпович в статье «„Тупой долг“ и „дикая вольность“».— Иностранная литература, 1970, № 4.
- <sup>57</sup> Unfähig zum Frieden? — Eine Umfrage.— Kürbiskern, 1981, N 2.
- <sup>58</sup> Ibid., S. 16.
- <sup>59</sup> Ibid.
- <sup>60</sup> Der Spiegel, N 5, S. 68.

# Частные судьбы людей и история

## Английская литература о второй мировой войне

А. П. САРУХАНЫ

**В**плоть до последнего времени было принято считать, что Англия не дала литературы о второй мировой войне, соотносимой с той, что была создана в США или в самой Англии после первой мировой войны. Мнение это аргументировалось не только литературными параллелями и ссылками на имена знаменитых английских писателей 10–20-х годов и американских 40–50-х. Основу его составляла концепция современной истории Великобритании, согласно которой вторая мировая война не оказала решающего влияния на ее ход и потому не вызвала художественной реакции такой же силы, как «первая Большая война двадцатого столетия»<sup>1</sup>.

Объясняя свой особенный интерес к английской литературе о первой мировой войне, Бернард Бергонзи утверждает: «Войну 1914–1918 гг. все еще можно вполне точно определять по ее первоначальному названию: Большая война, так как несмотря на значительно большие размеры и истинную глобальность следующей, она вызвала гораздо более глубокий кризис британской цивилизации»<sup>2</sup>. Английский историк Э. Калдер вложил иронический смысл в название своего обширного исследования британского общества в годы второй мировой войны — «Народная война». «В результате войны, — писал он, — общество не вступило на новый путь, оно лишь ускорило движение по старой колее»<sup>3</sup>. Его скептицизм поддержал Г. Пеллинг, подтвердив, что вторая мировая война не оказала глубокого воздействия на британское общество<sup>4</sup>.

Работы второй половины 70-х годов, не возрождая созданный официальной пропагандой еще в годы войны миф о единстве нации, говорят о глубоких изменениях, которые внесла эта историческая вежа в жизнь британского общества. А. Марвик объясняет победу лейбористской партии на выборах 1945 г. ожиданием социальных реформ — настроением, рожденным войной<sup>5</sup>. Т. Харрисон на основе документальных архивных материалов — дневников, писем, социологических опросов военных лет — показывает возросшее самосознание людей, впервые почувствовавших себя участниками истории<sup>6</sup>.

В истории Великобритании, в которой такую большую роль играла апология колониальных, захватнических войн, вторая мировая война открывала новую эпоху, предопределив крушение складывавшейся на протяжении веков Британской империи. Создание социалистической системы и распад крупнейшей империи, процессы взаимосвязанные и определившие начало новой эпохи, изменили лицо мира. Как напишет Джон Фаулз в романе «Дэниел Мартин» (1977), «история XX века разделена глубокой пропастью. Границей. Родился ты до 1939 г. или после». Отсчет нового времени, подчеркивает писатель, стала война, годы которой по значительности пережитого приравняются к столетиям. Мысль

эта характерна и для многих других произведений послевоенной английской литературы, в которых война, хотя и не занимает в повествовании большого пространства, увидена как рубеж в истории страны и в формировании современного национального сознания. К этому рубежу отсылает само понятие «дети войны», часто встречающееся в современной художественной литературе; речь идет о том теперь уже далеко перешагнувшем средний возраст поколении, чье детство пришлось на вторую мировую войну, многое определившую в его жизни.

«Война,— говорит известный литературовед У. Аллен,— была частью каждодневного существования каждого из нас — и солдата, и того, кто оставался в тылу. И потому война стала частью художественной литературы 40-х годов и последующих десятилетий. Писатель может не показывать картины войны, но его герои и их жизнь войной осеняются»<sup>7</sup>. Многие английские писатели, описывая частную жизнь героев, видят зависимость их судьбы от движения истории. Их соотносительностью отмечена психологическая проза от 40-х годов (Элизабет Боуэн: сб. рассказов «Плющ оплет ступени», 1946; роман «Дневной зной», 1949) до 70-х (Дженис Эллиотт: «Состояние мира», 1971; «Частная жизнь», 1972). Война не только предстает в этой прозе естественным фоном повседневного быта людей тех лет, но и определяет их судьбу, распоряжаясь жизнью и смертью, толкая на счастливые встречи и обрекая на трагические разлуки.

Из размышлений, вызванных войной, родилось одно из самых ярких произведений английской литературы послевоенного десятилетия — роман У. Голдинга «Повелитель мух» (1954). «До второй мировой войны мое поколение разделяло либеральное и наивное представление о непрестанном совершенствовании людей... Война показала нам, что может причинить человек человеку, что может сделать он себе подобным»<sup>8</sup>. Задачу литературы Голдинг видит в том, чтобы «создать homo moralis, человеческое существо, неспособное убивать себе подобных»<sup>9</sup>. Задачу предельной художественной сложности, решению которой, как подчеркивает Голдинг, не помогут имеющиеся литературные средства, потому что «вторая мировая война разрушила почти все представления, созданные первой, открыла совершенно новые, не поддающиеся описанию области. Коммар надвигающегося танка, горящего самолета, разбитой и тонущей подводной лодки, как ни трудно, все же это можно было описать». То, с чем писатель столкнулся в новой войне, Голдинг сравнивает с черными дырами в космосе, по поводу которых «никто не может достоверно сказать, что там творится внутри»<sup>10</sup>.

Война, по собственному признанию писателя, явилась для него шоко-терапией. Потрясенный зверствами гитлеровцев, он понял, что фашисты, по сути, существуют не только в нацистской социальной системе. Поэтому урок войны он воспринял как необходимость найти психологическое объяснение фашизму в природе человека: «...в конечном счете «Повелитель мух» — это просто-напросто книга, которую я счел разумным написать после войны, когда все вокруг благодарили бога за то, что они — не нацисты. А я достаточно к тому времени повидал и достаточно передумал, чтобы понимать: буквально каждый мог бы стать нацистом; посмотрите, что творится, какие страсти разгорелись в Англии в связи

с цветными, — в некоторых наших пригородах появились тогда цветные, и там действительно творилось бог знает что. А возьмите вы Юг в Северной Америке, где постоянно кипят страсти вокруг негров. Возьмите историю любой страны — и вы неизбежно придете к выводу: нацистская Германия — это особого рода нарыв, который прорвался в 1939 году или в 1940-м. — неважно когда. Это была всего лишь особого рода болячка, от которой все мы страдаем. И вот я изобразил английских мальчиков и сказал: „Смотрите. Все это могло случиться и с вами“. В сущности говоря, именно в этом — весь смысл книги»<sup>11</sup>.

«Повелитель мух» написан как философская аллегория, где в параллель «взрослой» мировой войне, остающейся за рамками произведения, ведется «детская» война на маленьком острове. Остров и дети — необходимые писателю условия «теста», своего рода «допуск», позволяющий сосредоточиться на психологическом механизме высвобождения в человеке звериных инстинктов, разбуженных борьбой за власть. Изображая страшную сцену коллективного убийства, опьянение толпы, писатель возлагает вину и на тех, кто «рядом стоял», «ничего не делал». Но он видит и способность человека к противостоянию звериному началу, которую он обретает, как только поднимается до самосознания, до понимания самого себя. Книга Голдинга при всем разноречии ее критических толкований воспринимается как роман-предостережение, преподающий трагический урок человечности.

Но и пример Голдинга не снимает вопроса о том, сложилась ли в Англии литература, посвященная собственно войне. Вопрос не риторический, если напомнить, что и приведенные выше слова Аллена, очень точные и неизменно привлекающиеся для защиты «английской специфики», им самим произносились скорее в оправдание того, что «вторая мировая война не породила в Англии собственно „военной литературы“, которую мы помним по 20-м годам»<sup>12</sup>. Утвердительно отвечать на этот вопрос начали сравнительно недавно. Наибольшую решительность проявили составители поэтических антологий и исследователи поэзии. В изданной сразу после войны брошюре Стивена Спендера «Поэзия после 1939 года» (1946) о военных стихах почти не говорилось. И только через тридцать лет его младший современник Вернон Скеннелл, сам прошедший войну, посвятил свое солидное исследование под полемическим заглавием «Не без славы. Поэты второй мировой войны» (1976) доказательству того, что поэзия этих лет по своей художественной силе была равной той, что завоевала славу в 10-е годы, хотя военная тема не всегда заявлялась в ней прямо.

В годы войны английская поэзия потеряла многообещающие таланты. Погибли на фронте Сидни Кейнес, Дуглас Кейт, едва переступившие порог двадцатилетия, Алан Льюис не дожил до своего тридцатилетия. Как и поэты первой мировой войны, они думали не о литературных теориях, а о том, как точнее запечатлеть на бумаге пережитое. Они могли бы пописаться под знаменитым заявлением Уилфрида Оуэна: «Прежде всего меня не интересует Поэзия. Моя тема — Война, страдание Войны. Поэзия — это страдание». Но в отличие от «окопных поэтов» они говорили не столько о страдании, сколько о жизни, любви, смерти, приобретающих новый смысл в условиях войны. Война как зло и сознание трагического

необходимости принять в ней участие определяли настрой их произведений. Обращение к вечным темам не было симптомом эскепизма. Сама война велась за сохранение человеческих ценностей от нацизма. Как писал Джон Падней, молодежь идет в бой, движимая не гневом и ненавистью:

Любовь к живому и дар самой любви  
Вознают в их открытые сердца свинец судьбы.

(«Поминание»)

И все же, хотя английская литература о второй мировой войне своим мироощущением, образным строем решительно отличается от литературы, осмысливавшей опыт предшествующей мировой катастрофы, мысль о ней присутствует постоянно.

Пожалуй, ни в одной другой литературе память о войне 1914—1918 гг. и в исторической, и в литературной ретроспекции не занимает столь существенного места, как в английской. Казалось бы, это напоминает многочисленные величественные монументы, которыми так богата Англия, скорбно возвевающие о жертвах двух мировых войн. Но в литературе они не просто стоят рядом в молчании уравнивающей их смерти. Опыт двух войн сопоставляется и противопоставляется.

Общественное сознание в годы второй мировой войны складывалось на основе опыта, приобретенного в результате прошлой войны, развеившей иллюзии, показавшей обманчивость буржуазно-демократических идеалов. Англия объявила войну Германии на третий день после ее нападения на Польшу. Но последовали за этим лишь словесные атаки. Официальная патриотическая демагогия воспользовалась лозунгами двадцатипятилетней давности о необходимости поднятия на защиту «малой нации». Однако во второй раз, да еще после мюнхенской политики уступок фашизму, они уже не могли вызвать жертвенного энтузиазма. Зато вызвали скептическую насмешку и стали излюбленной мишенью сатириков.

Но за «странной войной» последовали Дюнкерк, разрушительные бомбежки английских городов, нападение гитлеровской Германии на Советский Союз, бесчисленные свидетельства бесчеловечной жестокости фашистского режима, героизм советского народа, сумевшего дать отпор агрессору и изменившего ход войны, высадка в Нормандии и открытие второго фронта и, наконец, поражение гитлеризма. К концу войны уходили сомнения в ее необходимости и крепили надежды на установление нового, справедливого мира.

Всеобщие выборы 1945 г.—хотя победу предсказывали Черчиллю, «человеку, выправшему войну»,—принесли решительную победу лейбористам. И если красноречие Ллойд Джорджа, обещавшего в 1918 г. англичанам страну, достойную героев, не вызвало бы прежнего доверия, то надежда создать страну, в которой стоило бы жить, казалась вполне реалистичной. Разочарование наступило быстро, уже в весну победы, которую позже называли «преданной весной», и по мере углубления оно отбрасывало все более длинную тень на память войны.

Мысль о первой мировой войне постоянно присутствует в творчестве поэтов старшего поколения. Стихи Одена кануна второй мировой войны



оваяны ее предчувствиями, ощущением ее неизбежной реальности, сознанием того, что поэту остается только «защищать плохое от худшего» (сб. «Путь к войне», 1939). В стихотворении, посвященном началу войны, он говорит о разгуле насилия, свою задачу видит в том,

Чтобы избавить от пут,  
От романтической лжи  
Мозг человека в толпе.

(«1 сентября 1939 г.», перевод А. Сергеева)

В статье «Несостоятельность книг о войне»<sup>13</sup> Герберт Рид обосновывал вынесенный в заглавие тезис опытом литературы о первой мировой войне: она взяла на себя миссию предостережения, но предотвратить новую войну не могла. В его стихотворении «Новобранец 1940 года» напутствие ему произносит старый ветеран, знающий, что «наша война была нашим поражением».

В стихах МакНиса оживают приметы будничной жизни в годы войны. Вспоминая время сомнений и поисков, всех «если», «но» и «почему», он снова отсылает к опыту прошлой войны, когда главным было обветшавшее с тех пор слово «честь» — теперь его приходится заменять словом «обязанность».

Дэй Льюис на призыв создавать военную поэзию откликнулся эпиграммой «Где же вы, военные поэты?»: «По логике нашего времени. /Когда нет тем, достойных поэтического бессмертия,/Мы, жившие благодарными мечтами,/Защищаем плохое от худшего».

Поколение 1939 г. не тешило себя иллюзиями, надеясь, что это поможет ему в будущем не пасть жертвой разочарования. Новобранцам второй мировой войны волонтеры 1914 г. представлялись наивными юношами, верившими в справедливость существующего общества, в ценность его основ, в мудрость правящего класса. Об этом писал Ф. Ларкин в стихотворении «МСМХIV»: «Невинность вновь не обретается». Характеристику умонастроения призывников 1939 г. дает Вернон Скеннелл, сам бывший в их числе: «Они знали, что под патриотизм часто маскировалось своекорыстие, что верноподданность и дисциплина могут стать для угнетенных сковывающими наручниками, что женщины бывают разные, и в их натуре животного не меньше, чем у мужчин, что бог принимает сторону больших батальонов, что в своей массе политики более или менее бесчестны и что увешанный медалями герой мог заслужить свои награды, потому что был убийцей-психопатом. Но еще они знали, что война против Гитлера была, если только в этих словах видеть хоть какой-нибудь смысл, „справедливой войной“, и вести ее надо до конца, чего бы это ни стоило человеку и нации. Поэтому для всех вооруженных сил Британии общим было настроение суровой решимости, скептичности, мрачности, покорности»<sup>14</sup>.

Пример самого В. Скеннелла, которого не без основания считают одним из лучших английских поэтов, писавших о второй мировой войне, пожалуй, наиболее полно отражает самочувствие его поколения и круг проблем, волновавших его. В автобиографии под названием «Тигр и роза» он пишет о «поэтическом результате» своего личного участия в высадке союзнических войск в Нормандии: «История это помнит.

и я помню это как историю, но что касается моего личного участия, память зафиксировала лишь отдельные фрагменты, которые не выглядят ни особенно зрелищными, ни значительными. Это же относится и ко всей войне. Я не мог бы дать достоверного отчета ни об одной военной операции, в которой я принимал участие, потому что я не могу вспомнить о ней как о чем-то цельном»<sup>15</sup>.

Эпизод, произведший на него особенно глубокое впечатление, положен в основу стихотворения «Бредущие раненые». Ошарашенные, измученные, с отсутствующим взглядом, в котором застыли сцены кровавой бойни, они появляются на дороге вслед за санитарными машинами, везущими «героические трупы». Не облагороженные тяжелыми ранами, они представлены «униженным братством», символом страдания невинных везде и во все времена, людьми, попавшими в сеть исторической необходимости.

Жертвам двух мировых войн, о которых сохраняется память «в тиши музеев, рядом с чучелами животных», посвящена пятичастная элегия Скеннелла «Эпитеты войны» (сборник того же названия, 1965). «Светловолосые сыновья и племянники скелетов Фландрии» старыми солдатскими песнями о Типперери, вещмешках и мечте о долгожданном отпуске разбудили духов прежней войны. Но они вновь прячутся в своих могилах, когда слышат новые бойкие песни с фальшивыми, хвастливыми словами: «Линию Зигфрида не узнать, на ней развесили белье после стирки». Стихи этого сборника, особенно о военных действиях в Африке, подчеркнута антигероичны. Размышляя о непрекращающихся войнах, о разгуле насилия, поэт не скрывает пессимизма. Свою книгу стихов, включающую произведения 1950—1980 гг., Скеннелл завершает полемически названным стихотворением «Односторонний взгляд»: «Ни одна нация не может выиграть войну, /А войны всё ведутся, несмотря на чудовищную цену».

В современном художественном сознании образ первой мировой войны входит в число разнообразных ностальгических ретроспекций. В этом, как показывает Скеннелл в уже упоминавшемся исследовании, ее притягательность для поэта 1929 г. рождения Питера Портера, автора стихотворения «Сомма и Фландрия», появившегося в сборнике 1962 г. Но, пожалуй, с еще большим драматизмом та же ситуация передана в стихотворении самого Вернона Скеннелла «Большая война»:

Как только слышу о войне,  
Представляю себе ту, что называлл Большой  
.  
.  
.  
Я вспоминаю  
Не войну, на которой сражался я,  
А ту, что называли Большой,  
Что кончилась в тусклом свете ноября  
За четыре года до моего рождения.

В дилемме, стоявшей перед участниками прошлой войны, другой английский поэт — Рой Фуллер видит и свою собственную: «Разрушить вооружившийся мир / Или создать образец своего сердца» («Другая война», сб. «Середина войны», 1942). Свое невыразимое ощущение трагедии

эпохи поэт сравнивает с «тяжестью сострадания, которую несут с собой живые летчики над сокрушенными городами» («Лагерь зимой», 1944).

В мире, пережившем две войны и не освободившемся от призрака новой, летосчисление можно вести по войнам, поэтому в грустно-ироничном «Некрологе Р. Фуллеру» (сб. «Эпитафии и события», 1949) прожитая жизнь определяется границами между войнами: «Родился как раз перед первой мировой, / Умер уже после следующей». Среди того, что переживает его, Фуллер видит те свои стихи, в которых ему удалось с помощью «личных символов» выразить чувства людей, захваченных «всеобщей войной», определив тем самым ракурс ее изображения в английской литературе.

Позже в оксфордской лекции «Английская поэзия двух мировых войн» Фуллер скажет, как менялось его отношение к поэтам второй мировой войны, утверждавшим, казалось бы, сугубо личные ценности. Он размышлял о мире после войны, и ему «все ближе становилось существо этой поэзии... которое состоит в том, что убийство одного человеческого существа другим есть зло, не имеющее ни оправдания, ни искупления»<sup>16</sup>.

В памяти пового поколения первая мировая война в известной степени воспринималась через литературную традицию и в этом смысле, по словам В. Скеннелла, «обрела силу мифа»<sup>17</sup>. Вторая мировая война при всем настойчивом соотнесении ее с первой в силу ее антифашистского содержания воспринималась как историческое событие. Она стала частью как «внутренней», так и «внешней» истории в художественном сознании, совместившем оба масштаба. Тенденцией к такому совмещению определяется движение английской прозы о второй мировой войне.

Масштаб второй мировой войны определил в литературе и географические границы. Для Англии они были чрезвычайно широкими. Театр военных действий включал Европу, страны Средиземного моря, Африку. Под натиском гитлеровской армии английские солдаты покидали Европу. Окруженные под Дюнкерком, они с огромными потерями перебирались на свою сторону Ла-Манша, чтобы через четыре года, уже на заключительном этапе войны, вновь появиться на континенте, теперь у берегов Нормандии. Английские солдаты маршировали по безлюдным пустыням Африки, ускользая от армии Роммеля, пока не одержали в конце 1942 г. свою первую победу у Эль-Аламейна. Они находились в Греции, на Крите, бежали оттуда и затем снова возвращались. Были они и в Азии. Английские летчики погибали в неравной борьбе, пытаясь защитить свою страну от смертоносных бомбардировщиков Геринга, а позже, на переломе войны, сбрасывали бомбы на немецкие города, где сосредоточивались военные заводы, а нередко и на те, где ничего, кроме музеев и университетов, не было. Английские моряки совершали рейды, конвоируя суда с военным грузом.

Все театры военных действий нанесены на литературную карту Англии. Но есть на ней и еще один, далеко не последний по значению, хотя он и не может быть назван театром войны в прямом смысле. — это сама Англия. После поражения под Дюнкерком, поставившего страну на грань национальной катастрофы, начались массированные бомбежки английских городов. Три с половиной миллиона поврежденных или

разрушенных домов, около тридцати тысяч убитых, главным образом в Лондоне, что составило почти половину всех погибших англичан за первые три года войны, — такие цифры, тем более в масштабах Англии, не соответствовали представлениям о сравнительно безопасной жизни в тылу. «Вплоть до 1942 года скорее солдат действительной службы мог получить телеграмму, сообщающую, что его жена погибла от бомбы, чем его жена сообщение о том, что он погиб в бою. Люди, отказавшиеся от военной службы по религиозным убеждениям, участвовавшие в гражданской противовоздушной обороне, подвергались большей опасности, чем если бы они находились в вооруженных силах»<sup>18</sup>.

С подготовкой гитлеровцами операции «Морской лев» Англия оказалась перед вполне реальной угрозой вторжения. Ситуация в стране напоминала состояние осады, когда наскоро из людей, не подлежавших мобилизации, составлялись отряды самообороны, весьма мало приспособленные для возлагавшейся на них задачи. Таким образом, хотя английский народ не пережил страшного опыта оккупации, реалии этой войны были ему знакомы не только по письмам с фронта. Поэтому тыл как часть фронтовой линии, по определению А. Марвика, стал темой исторических исследований<sup>19</sup> и художественных произведений о второй мировой войне.

В первые годы войны литературная жизнь Англии, казалось, замерла. По словам Э. М. Форстера, «1939 год не мог быть подходящим временем для начала писательства»<sup>20</sup>. Сирил Коннолли призывал художника спрятаться в убежище из слоновой кости, чтобы сотворить в нем лучшее, на что он способен, вне зависимости от происходящего за его стенами<sup>21</sup>. С этой целью — «не замечать войны и сосредоточиться на издании хорошей литературы» — он в январе 1940 г. основал журнал «Хорайзн». Спендер говорил о том, что поэзии противостоит не проза, а война.

Фашистские бомбежки рождали смутнение и ужас — чувства, которые выразила В. Вулф в статье «Мысль о мире во время воздушного налета». И хотя самоубийство писательницы в 1941 г. было вызвано не столько ужасом войны, сколько депрессией, известно, что вместе с Леонардом Вулфом она собиралась покончить с собой в случае немецкого вторжения.

Годы войны стали годами воспоминаний не только потому, что писать о настоящем было трудно. В прошлом пытались найти объяснение происходящему. Тема детства, возвращавшая ко времени до первой мировой войны, заполнила страницы художественной и автобиографической прозы. Но в эти же 40-е годы начала складываться английская проза о второй мировой войне, появились первые посвященные ей произведения. Среди их авторов были участники войны и те, кто ощутил на себе ее бремя, находясь в Англии.

В числе английских писателей, писавших о войне еще в 40-е годы, был Г. Э. Бейтс. Во время войны он служил в вооруженных силах и, как с юмором вспоминал впоследствии, был единственным новеллистом, направленным туда именно в этом своем качестве. С рассказов, публиковавшихся под псевдонимом «Старший лейтенант авиации „Х“», и романа «Ветер дул в сторону Франции» (1944), сразу же переведенного на несколько языков, началась широкая писательская известность Бейтса.



**Пол Нэш.**  
**Мертвое море**

Простые, подкупающие своей достоверностью истории, услышанные от летчиков (сам Бейтс находился вдали от театра войны), были рассказаны живо, с грубоватым юмором, в подчеркнуто негероическом тоне. В самом конце войны писателю удалось побывать в Индии и Бирме. Из рассказов, услышанных здесь, родились многие повести, а также роман «Выжженная пустыня» (1947) о пути, который прошли беженцы из Бирмы, спасаясь от японских захватчиков.

Собственный опыт трех лет плена положен в основу романа Майкла Берна «Да, прощай» (1946), посвященного людям «временно оккупированной Европы и России, страдания которых мы не можем себе представить». Герою романа Элану Макларену отчасти удается это представить, когда после побега из лагеря для английских военнопленных-офицеров, вполне комфортабельная жизнь которых определялась «правилами войны», подозреваемый в связях с коммунистами, он оказывается вне всяких «правил». Встреча в тюремной камере с профессором истории, югославским партизаном, от которого он узнает о концлагерях, пытках и газовых камерах, меняет представления героя о войне. Его не пугает, как многих других пленных, что освобождение принесет приближающаяся русская армия, и он прощается с прошлым и приветствует будущее слегка измененными словами Достоевского из «Записок из мертвого дома»: «Да, прощай! Свобода! Новая жизнь! Воскрешение из мертвых!». К будущему он обращает ставший главным для него вопрос: «Кто по-

кончат с этими войнами? Кто скажет ему, как все это могло случиться?»

По свидетельству критиков, роман Элизабет Боуэн «Дневной зной» (1949) был первым по времени и лучшим произведением, передавшим атмосферу Лондона военного времени. Темный, примолкший, но и более живой, более человечный, чем в мирное время, город. Существование людей в тот особый момент, который образуется «стыком жизни и смерти». Контакты между людьми, «друзьями по обстоятельствам войны», устанавливаются легче. «Чем тоньше становилась стена между живыми и мертвыми, тем больше теряла свою непреступность стена между живыми существами».

В прошлом и будущем Стеллы Родни, героини романа Боуэн, в том, что касается ее личной биографии, многое остается непроясненным. Но ее общий смысл определен координатами истории, никогда прежде не имевшими значения для писательницы. Почти ровесница века, Стелла принадлежала «поколению, взрослому сразу после первой мировой войны, тому поколению, которое затем заставило почувствовать, что оно опоздало на свой поезд». История любви Стеллы и Роберта, случайность встречи и трагичность развязки определяются обстоятельствами войны, поднятыми на уровень истории. «Сейчас» предстает как один из моментов большой истории. Этот общий настрой романа конденсируется в поэтический образ: Стелла и Роберт сидят вдвоем за столиком в ресторане. «Но они были не одни, они были не одни с самого начала, с начала их любви. Их время занимало третье место за столом. Они были созданием истории. Их встреча была бы невозможной в другое время, она была определена этим временем ...Отношения людей друг к другу — это часть отношения каждого из них ко времени, к тому, что происходит».

Первые произведения о войне фиксировали новое психологическое состояние, обусловленное обстоятельствами военного времени. Его анализировал Генри Грин в романе «Пойманные» (1943). Широко используя диалог и сводя до минимума описания, он передал чувства небольшой группы лондонцев из разных социальных слоев, сведенных вместе обстоятельствами военного времени. В этом произведении можно увидеть истоки проблемы человеческой некоммуникабельности, занявшей затем столь большое место в послевоенной западной литературе. Члены одной пожарной бригады, готовящейся к противовоздушной обороне Лондона, вынуждены жить вместе, ведут бесконечные разговоры, но так и не находят общего языка. Их сообщество, лишь усугубляющее чувство потерянности и разобщенности людей, оказывается своего рода ловушкой. Однако разобщенность людей находит у Грина социальное обоснование. В условиях военного времени, когда усиленно популяризировался лозунг «национального единства и смирения социальных классов»<sup>22</sup>, Грин показал на примере своих персонажей его несостоятельность. Одни и те же условия жизни и форма, казалось, уравнили людей и даже перераспределили их довоенные роли. Но не единство, а классовые различия, усугубленные физической и духовной травмой войны, определяют взаимоотношения людей, объединенных лишь стенами переполненной казармы. Иллюзорность надежд на обновление человеческих взаимоотношений обнаруживается и в послевоенном романе Грина «Возвратившийся» (1946),

где вернувшийся из концлагеря инвалид-солдат напрасно пытается найти свое место в изменившемся, а на деле сохранившем свою кастовую замкнутость обществе.

Обстановка «странной войны» и послевоенных лет не могла не наложить отпечатка на восприятие войны англичанами. Если оставить в стороне массовую литературу, рассчитанную на пропаганду социального единства нации, оценка войны по ее результатам для Англии в произведениях серьезных писателей была весьма пессимистической. В тех немногих случаях, когда создавались произведения оптимистического настроения, художественно убедительной картины в них не получалось. Примером может служить единственный роман о войне Сомерсета Моэма «Час перед рассветом» (1943). Его герои настроены патриотически, ради Англии они готовы пренебречь личным счастьем, буквально соревнуясь друг с другом в благородстве. И все же роман Моэма не исчерпывается мелодраматической ситуацией. Он не без иронии изображает патристический порыв рвущихся в бой аристократов, для которых война была «игрой, ведущейся по правилам, установленным между джентльменами. и если в этой игре вам угрожало поражение, а полностью исключить такую возможность нельзя, вам следовало его принять как образцовому спортсмену». В романе проскальзывает мысль и о будущем Англии, о тех переменах, которые принесет с собой война.

Оптимистической верой в победу добра, мечтой о новом обществе, основанном на доверии между людьми,— ее осуществимость казалась возможной в годы войны, когда сплоченные люди смогли дать отпор фашизму,— проникнуты первые послевоенные романы Пристли: «Трое в новых костюмах» (1945), «Яркий день» (1946), «Фестиваль в Фарбридже» (1951), «Волшебники» (1954).

В романе «Трое в новых костюмах» Пристли передает радостное и тревожное состояние ожидания, когда вчерашние солдаты возвращались домой к мирной жизни. Герои романа, вместе прошедшие войну, принадлежат к разным слоям общества. Сына помещика и рабочего с каменоломни ждет разное будущее. Но классовые противоречия, едва намеченные в романе, сразу же снимаются автором.

Пристли важна идея коллективных действий. Война сблизила людей и изменила их сознание. Теперь каждый из них в равной мере ощущает себя чужим не только в стране, но и в собственной семье — будь то помещичий дом или жалкая хибара рабочего. Роман не лишен сатиры на аристократию, управляющую страной. В нем выражается уверенность, что Англия должна принадлежать тем, кто воевал за нее. Но автор не идет дальше прекрасноречивых деклараций своих героев, намеренных «честно работать для общества», чтобы «превратить земной шар в дом для человека».

Армия, сведшая воедино людей разного имущественного положения и уровня образования, привлекла внимание Александра Барона. В романе «Из города, от плуга» (1948) он рассказывает о солдатах и офицерах одного батальона — и ветеранах, воевавших в африканских пустынях, и наскоро обученных молодых рекрутах — городских и сельскохозяйственных рабочих, выпускниках университетов или тех, кто не получил образования. Вместе они проходили тренировки в английском военном лагере.

лагере, вместе высаживались на берег Нормандии в 1944 г. Писатель фиксирует черты характера, мотивы поведения каждого из персонажей в условиях мирной, безмятежной жизни лагеря и в боевой обстановке высадки на французский берег. Возникающие в их среде конфликты не выходят за грань, обычную для большой семьи. Но писатель видит и социальные барьеры в английской жизни военного времени. Они разделяют солдат батальона, «домашний скот», и штабных работников, «слуг машины», «посредников войны»; пехотинцев, переброшенных перед высадкой на остров Уайт, и отдыхающих здесь уважаемых буржуа, недовольных нарушенным покоем. «Строгие офицеры с красными околышками и стопками бумаги в руках разгуливали среди присевших солдат как фермеры на скотном рынке; они вызывали у батальона обиду и возмущение». А в какой-то момент солдаты злорадствуют по поводу сброшенных бомб, отнюдь не уверенные, с кем им скорее хочется воевать: с немцами или загорающими на пляже соотечественниками. Внутри батальона ненависть вызывает лишь майор Мэддисон, до войны служивший в полиции, этакий «идеальный вояка, из тех, кого обожают военные корреспонденты».

В героической и трагической судьбе Пятого батальона Бэрн видит судьбу людей, вынесших на себе все тяготы войны, ценой жизни которых была достигнута победа. Вконец измотанные, они отвлекают огонь на себя, чтобы обеспечить успех атаке с другого фланга. И, наконец, получают последнее задание: ликвидировать противотанковую засаду, после чего им обещан отдых. Здесь и остались лежать «мертвые Пятого батальона, растянувшиеся среди орудий, которые они заставили замолчать». Сцена их гибели подчеркнуто негероична. Писатель обращает внимание на лицо, вдавленное в грязь, на сломанный крестец, обращенный к небу, почерневшее тело сравнивает с зажаренным в печи цыпленком.

От рассказа о многих людях Бэрн обращается к судьбе одного человека, прошедшего войну. Части романа «Прощание с надеждой» (1952) расписаны по годам. В 1928 г., когда Марку Стронгу, еврейскому мальчику, ровеснику окончания первой мировой войны, исполняется десять лет, в нем рождается детское увлечение аэропланами. В 1935 г. он понимает бесперспективность мечты стать летчиком, «жить со славой»: самолеты — спорт для богатых. Но с началом войны в 1939 г. Марк записывается в летную команду и получает долгожданный счастливый шанс «славы». В 1940 г. в отряде истребителей он участвует в «битве за Англию». Операция по высадке в Нормандии в 1944 г. заканчивается для него тяжелым ранением, закрывшим ему путь в воздух. Но он не чувствует себя отверженным: «Его служба, раны будут надежным паспортом в живом мире», письма товарищей-летчиков — «верительным грамотами на будущее». В заключительной части романа («1948 год») вместе с миллионами демобилизованных Марк Стронг переживает разочарование: ему уготована бесславная нищенская жизнь в вечном страхе безработицы. Состояние апатии поддерживается ностальгической памятью о войне, становящейся убежищем от настоящего. Он чувствует себя изгоем вдвойне: ему угрожают расисты, но и с религиозными фанатиками, пытающимися привлечь его для защиты синагоги, ему не по пути. Не суждено осуществиться и надеждам на личное счастье: в уличной свал-



ке гибнет нерожденный ребенок Рут. Марка охватывает «чувство поражения»: «Не было никакой надежды. Рок навис над всей человеческой расой. Под его тенью люди обратились в паническое бегство, неслись вслепую, пытались защитить себя, а в результате уничтожали друг друга». В финале романа участие простых людей, случайных попутчиков в городском автобусе, помогает герою преодолеть пагубное желание убить какого-то «врага». Однако доминантой остаются слова прощания с надеждой, вынесенные в заглавие романа.

В статье «Май 1945 года» (сб. «Культь силы», 1946) Рекс Уорнер напоминал об уроках двух мировых войн, чтобы победное ликование не вызвало иллюзорных надежд на то, что отныне все само собой будет иначе, — «новый мир не может быть построен из старых кирпичей»<sup>21</sup>. Исход войны еще не служит гарантией мира, и самые лучшие программы безопасности могут оказаться не более эффективными, чем в 1918 г. Уорнер видел необходимость понять корни фашизма, не сводимого к личности одного Гитлера. Ответственность за выросшего зверя, которого ценой огромных жертв удалось посадить в клетку, падает на всех, кто позволил увлечь себя фальшивой героикой «обряда инициации». Поэтому, чтобы жизнь была возможна, необходима не только материальная, но и духовная ее обеспеченность: человек должен знать, что он собой представляет, каковы смысл и цель его существования.

В этом и состояла писательская задача Уорнера, поставленная в двух его произведениях военного времени, адресованных людям времени послевоенного. В аллегорической форме, что давало одно время повод называть его английским Кафкой, Уорнер говорит о войне, обозначившей смену эпох, о ценности человеческой жизни.

В романе «Аэродром» (1941) заглавный образ как символ «нового порядка», ассоциирующегося с нацистской фразеологией, противопоставляется традиционным ценностям старого мира, представленного «деревней». Расположившиеся для защиты страны «воздушные силы» ведут планомерное наступление на соседнюю деревню и в конце концов оккупируют ее. Человечный мир не выдерживает натиска безличного механизированного мира, в котором и человеку уготована роль послушной машины. Позиция писателя не сводится к ностальгии по прошлому. Герой и рассказчик, поначалу подозрительно отнесшийся к таинственной территории, с замаскированными ангарами, затем обнаруживает лицемерие, ненадежность и привычного старого мира. Всю жизнь героя окружал обман, но, вступив в воздушные силы, он понимает, какую угрозу жизни несут планы создания «новой, более адекватной расы людей». концепция насилия «ради очищения мира».

Гибель Маршала, по воле которого был построен аэродром, казалось бы, должна была снять все проблемы, но как раз теперь-то они и возникают, предваряя их постановку в упоминавшейся послевоенной статье Уорнера. Потому что дело не только в злой воле одного человека, но и в «нас». «Мы не думали ни о том, что будет с нами, ни о том, что случилось сейчас, ни о том, почему новый порядок, покоившийся на безумной воле одного человека, был сломан, а старый порядок никогда уже не сможет быть восстановлен, о пороках и добродетелях того и другого».

Обсуждение этой проблемы Уорнер продолжает в своей следующей книге — «За что меня убили?» (1943), — написанной в форме драматического диалога. Его ведет сошедший с холодного постамента «Неизвестный солдат» с туристами, осматривающими установленный ему памятник. Неизвестный солдат готов признать свою незначительность в масштабах истории, но он выступает от миллионов таких же, как он, с почестями захороненных во многих столицах мира.

Он не может «почтить в мире», не получив ответа на свой вопрос, не узнав, что в его смерти была какая-то цель, что своей гибелью он помог чего-то достичь. Уорнер имеет в виду опыт обеих мировых войн: его солдат не знает, начертана на его постаменте дата прошлой войны или той, в которую он сам лишился жизни. Невидимый, он переносится во времени к первой мировой, которую тоже объявляли «войной ради того, чтобы с войной покончить».

Среди туристов, пытающихся ответить на вопрос, вынесенный в заглавие книги, люди разного положения и опыта. «Толстый богач» проносит пышные слова о патриотизме. «Солдат средних лет» считает, что существующее общество вообще не стоило защищать. «Простому парню» также претит болтовня о «славном прошлом», на его взгляд, погибшему просто не повезло. «Вдова» возлагает вину не на какое-либо правительство, а на всех тех, кто, преисполнившись гордостью, отправлял своих сыновей убивать.

Неизвестному солдату более всего импонирует позиция участника гражданской войны в Испании, который сам боролся за мир и справедливость, и христианская идея всеобщего братства людей, высказываемая священником. Но в их абстрактных рассуждениях о кровопролитии ради отдаленной справедливости он не находит ожидаемого ответа.

Не отвечая прямо на поставленный вопрос, Р. Уорнер выдвигает идею цельности и самоценности жизни, как она открылась Неизвестному солдату в момент его гибели. С предсмертной ясностью он как бы со стороны увидел свое безжизненное тело на поле битвы и прекрасную мирную долину, озаренную солнцем. Он понял несовместимость ужаса и красоты.

С мыслью о будущем писал в разгар войны свои первые романы Джеймс Олдридж. Будучи военным корреспондентом, он перебрался из Швеции в Норвегию. Он был свидетелем отступления войск союзников с европейского материка и воздушной битвы за Англию, когда, несмотря на неравенство сил, английским летчикам удалось сдержать натиск «Люфтваффе». Он пережил отступление из Греции, видел ход сражений в западной пустыне Египта между армиями стран оси и западных союзников и оценил всю кампанию как эпизод на периферии настоящей войны. Вместе с другими он понял решающее значение Сталинградской битвы; приехав в Советский Союз сразу после нее, он увидел «скелет большого города»<sup>24</sup> и впервые представил себе масштабы проходивших здесь сражений. Вместе с Красной Армией он шел по опустошенным фашистами Украине и Белоруссии, запечатлел облик Ленинграда после прорыва блокады, в числе первых западных корреспондентов был в Майданеке после освобождения. Уже тогда писатель понимал, что главное заключалось в том, чтобы осознать происходившее не столько в воен-

ном, сколько в политическом аспекте. Спустя много лет Олдридж писал о необходимости помнить уроки, полученные человечеством в ходе второй мировой войны, «чтобы видеть будущее и бороться за него»<sup>25</sup>.

Годы войны, когда начался творческий путь Олдриджа, стали для него школой зрелости. Так он оценил и воздействие войны на сознание героев своих романов. «Дело чести» (1942) и «Морской орел» (1944) писались в начале войны, и хотя конечные ее результаты и исторический смысл еще не могли быть увидены во всем их масштабе, обе книги проникнуты заботой о послевоенном мире. Для летчика Джона Квейля участие в войне «подписано честью», если перевести заглавие первого романа буквально. Но честью профессионала, а не убежденного антифашиста. Он безотказно выполняет свой долг, зная, что приходится вести борьбу с «худшим из двух зол», но сомнения все более одолевают его, и ему становится «трудно делать свое дело». Квейль узнает свои мысли в словах человека, воевавшего в Испании, который говорит, что здесь «мы даже не знаем как следует, что мы отстаиваем и за что боремся». Видя, как дерутся солдаты и как проигрывает войну командование, Квейль вместе с другими живет ожиданием того, что что-то должно произойти в самой Англии, и надеждой «только бы дожить до того, как начнется».

Действие обоих романов разворачивается в Греции, соответственно в 1940 и 1941 гг. Их героями наряду с солдатами английской армии стали участники греческого сопротивления, которым ближе и понятнее смысл происходящего. Эта мысль, едва намеченная в «Деле чести» и связанная с историей любви Квейля к гречанке Елене Стангу, выступает на первый план в «Морском орле». Его герой, греческий моряк Нис, вместе с австралийцами Берком и Стоуном спешит покинуть запятый немцами Крит, чтобы присоединиться к египетской армии союзников — борьба с немецкими фашистами представляется неизмеримо более важной, чем с фашистами местного значения, — «нет смысла воевать с метаксистами, когда есть железноголовые». Но с развитием драматических событий в лагере антифашистского сопротивления Нис, обеспокоенный мыслью о будущем, решает продолжать борьбу на родной земле, так как его народ ничего не получит от «победы над железноголовыми, если им на смену придут опять метаксисты».

Герои Олдриджа, стремясь к пониманию происходящего, не складывают оружия. В этом смысле они выступают антиподами «потерянному поколению». Но внутренняя полемичность по отношению к литературе о первой мировой войне не исключает следования ее традициям. Строй романов Олдриджа, особенно «Дела чести», удивительно близок Хемингуэю: изображение лагерной жизни — жаркое, пыльное лето, грязь, пот, муки, трагическая обреченность и случайность гибели героя, подчеркнутая антигероичность мотивов поведения заставляют вспомнить «Прощай, оружие!». Олдридж следует и ритму хемингуэевской фразы: «А Херм сказал в тот вечер: „Афины прекрасный город“. Но никто не поверил. Все были в приподнятом настроении, и все соглашались, что греки — прекрасные люди». «Он думал о том, что он здесь, черт возьми, делает... и о своих сапогах — зачем он носит свои сапоги?»

Очевидная зависимость от Хемингуэя объясняется не только неопытностью начинающего автора. Как и в поэзии, на первых порах чувств



**Генри Мур.**  
**Перспектива туннеля**

преимущества объясняется сходностью жизненных ситуаций, когда печальный период второй войны напоминал ход первой. Лейтенант Квейль с летчиками своего авиаотряда, как и лейтенант Генри, заняты между вылетами будничными делами, да и воздушные бои они ведут по-будничному просто, как и полагается профессионалам, потому что до поры, до времени «война их не касалась», она еще оставалась для них «делом чести», но не была «делом жизни». И как только меняется ситуация, герои Олдриджа выходят из привычной роли. В момент гибели Квейля,

начавшего постигать смысл своего дела, авторское волнение уже не прячется в подтексте, оно передается «открытым текстом».

Роман «Дело чести» заканчивался эпизодом последней схватки «харрикейна» и «мессершмитта», схваткой машин: «Два мощных мотора рвались навстречу друг другу, два гоночных автомобиля на треке, две неистовые молнии, два огромных атома, мчащихся вперед со скоростью миллион миль в час».

Через тридцать лет эти машины стали бесценным театральным реквизитом. В этом качестве они и используются в рассказе «Неотвоевавшиеся солдаты» (1970), в котором Олдридж вернулся к урокам второй мировой войны. В рассказе изображаются съемки эпизода воздушной войны для какого-то фильма. Волнение участников съемок объясняется тем, что, хотя бой был театральный, опасность несчастных случаев оставалась реальной. Ведь только пилоты ведущих самолетов, англичанин Керр и немец Гельмут Мюлер, были настоящими асами, прошедшими войну. Съемки благополучно закончены, подсчитан гонорар и назначен прощальный ужин. Предстоит только один незапланированный и неотрепетированный бой, который даст режиссеру нечто настоящее и оригинальное. Бой без риска, так как вести его будут только Керр и Гельмут, между которыми в ходе съемок укрепилось взаимное уважение и доверие профессионалов.

В рассказе подчеркивается параллелизм их биографий. Прошли войну, стали летчиками-профессионалами, к пятидесяти годам решили бросить эту профессию и начать новую жизнь — с помощью денег, полученных за эти последние съемки. Керр мечтает об уединении, где он будет писать книгу. Гельмут оставит жену-американку и после тридцати лет изгнания вернется в родной Веймар — просто подъедет к границе Восточной Германии и скажет, что хочет домой. Но их объединяло еще и то, что они оставались «неотвоевавшимися солдатами». Это и привело к трагической развязке театрального поединка, казалось бы столь неожиданной для свидетелей и самих участников боя.

Давнее соперничество, сознание нереализованной жизни, спроецированное на чувство поражения (Англия, как и Германия, потеряли «что-то, чем обладали всегда»), лишают их контроля над собственными действиями и сталкивают в смертельной схватке, когда уже прозвучал приказ возвращаться на базу удовлетворенного съемками режиссера: «...их убило давно умершее прошлое. Их предали ушедшие годы и то жуткое увлечение ремеслом смерти, которое вернулось и увлекло их назад, к бессердечию, к страсти и убежденности их ушедшей юности. Они снова стали металлом войны, ее сущностью и ее оружием, ее пушечным мясом и в завершение — ее жертвами, и они убили друг друга в безумии фаустовского превращения в прежних молодых солдат».

Рассказ Олдриджа как бы адресован современной конформистской литературе, пытающейся уравнять и оправдать участников войны, выполнявших свой солдатский долг и павших жертвой неподвластной им военной машины. Перенеся действие в современность, он и освободил своих персонажей от необходимости подчиняться идущим сверху приказам и показал губительность влияния психологии войны, формирующей сознание убийц-профессионалов. Лейтенант Квейль в «Деле чести» начинал

прозврать существо войны и задумываться о послевоенном мире. Керр не оказался среди тех, кто принял от него эстафету. Он влился в новое «потерянное поколение» людей, не тех, кто спешил заключить «сепаратный мир», не дожидаясь окончания войны, а тех, для кого она стала профессией, чьими руками велись колониальные войны в послевоенном мире, на причастность к которым и Керра, и Гельмута указывает в рассказе.

В послевоенные десятилетия писатели старшего поколения в многотомных сериалах воссоздавали историю английской жизни XX века, разделенную второй мировой войной как историческим рубежом. Пятнадцать томов «Хроники давних солнечных дней» Г. Уильямсона, двенадцать — «Танца под музыку времени» Э. Поуэлла, одиннадцать книг серии «Чужие и братья» Ч. Сноу, незаконченная тетралогия Р. Хьюза, трилогии И. Во и Д. Стюарта, секстет О. Мэннинг — такого обилия циклов английская литература прежде не знала.

Ни один из них не стал эпопеей, фрагментарность изображения, субъективность видения в большей или меньшей степени присущи каждому из них. В особенной степени это касается войны, ставшей предметом специального изображения в военных трилогиях И. Во, Э. Поуэлла, О. Мэннинг. Ее панорама осталась за рамками картины, исторический смысл не понят. Но именно по произведениям этих трех писателей, участников и свидетелей войны, можно судить о том, как восприняли войну отдельные, по словам Во, «нетипичные англичане» и какое влияние она на них оказала.

Первая мировая война обозначена точкой отсчета во всех романах И. Во о второй мировой войне. Чувство утраты, разочарования, оставленное памятью о 1914—1918 гг., накладывается и на восприятие 1939—1945 гг. И сам писатель, и его герои принадлежат поколению, которое по молодости лет не участвовало в войне 10-х годов; как младшие братья тех, кто не вернулся с нее, они жили с чувством вины и неосуществимости предназначения, с сожалением о том, что им никогда не придется участвовать в войне, если вспомнить слова Себастьяна из «Возвращения в Брайдсхед».

В творческой биографии этого крупнейшего английского сатирика XX века, начавшейся в конце 20-х годов, годы войны сыграли определяющую роль. И. Во, с презрением относившийся ко всему, что нес с собой буржуазный прогресс и в этом смысле откровенно заявлявший о своей реакционности, стал летописцем крушения английской католической аристократии, миф о которой был окончательно развеян войной.

Вышедший в 1942 г. роман «Не жалейте флагов», посвященный «странной войне» 1939—1940 гг., остался самым комическим произведением писателя. И. Во в лице своего центрального персонажа Безила Сила развенчал миф о героике войны, восходящий к 10-м годам. Мать, сестра и любовница видели Безила в романтическом ореоле когда-то прочитанных книг о войне. Он представлялся им Зигфридом Сассуном, полковником Лоуренсом, Рупертом Бруком. Однако этот тридцатилетний отпрыск аристократического рода решительно выпадает из рамок идеальных образов. Он сам ассоциирует себя не с героями и не с жертвами войны, а «с теми толстокожими, кому война пошла впрок». Его

путь к успеху сравнивается с политической нажимом, агитации и шантажа, проводимой в предвоенные годы нацистской Германией.

В конце войны был написан и роман «Возвращение в Брайдсхед» (1945) — сага о Марчмейнах, последних могиканах английской католической аристократии. Хотя большая часть его действия отнесена в 20-е и 30-е годы, он отмечен «памятью о второй войне», сопоставлением жизни «мирной» и «военной», проходящим не только в обрамлении, но и через всю ткань романа. Его элегический тон в равной степени задан воспоминанием о том, как распелась и умерла любовь художника Чарльза Райдера и Джулии, и рассказом о том, как умерла любовь Чарльза Райдера, пехотного капитана, к армии, пройдя весь «унылый ход супружеского разочарования».

Важное место в романе занимает сопоставление участников двух мировых войн. В романтическом ореоле вдохновенных рыцарей воспринимаются погибшие братья леди Марчмейн. Хотя их лирические образы и не вызывают восторга Райдера, но они вписались для него в историю как историю героических битв, влекущую магией «грубных имен». Он чувствует себя их наследником и потому так остро переживает изменения в офицерском составе своего лагеря, когда на смену добровольцам стали приходить мобилизованные — «в казарме теперь целый день играло радио, и перед обедом выпивалось море пива». В лице своего помощника Хупера, попавшего в армию против воли, он видит воплощение «молодой Англии», место для которой очистили принесенные в жертву мученики.

В военной трилогии «Почетный меч» (1952—1961), которую многие английские критики называют величайшим художественным произведением, выросшим из второй мировой войны<sup>26</sup>, И. Во, по его собственным словам, «стремился описать вторую мировую войну, как ее увидел и пережил один нетипичный англичанин, показать, как она на него повлияла». В этой роли выступает обычный герой Во, представитель обедневшего рода католической аристократии Гай Краучбек. Сразу после объявления войны он возвращается в Англию, чтобы «служить своему королю». Но военный опыт приносит Гаю лишь разочарование в романтическом рыцарстве. Без ответа остается и мучительный для него вопрос: «За что мы сражаемся?»

Среди тех, с кем Гая Краучбека свела война, особое место занимают Эпторп, Ритчи-Хук и Триммер, названные автором в предисловии тремя шутами. В значительной степени с их помощью меняется отношение Гая к войне. «Человек с причудами» Эпторп ведет долгую и безуспешную борьбу за право пользоваться своим старомодным походным сортиром. Чуть ли не главным «историческим моментом» в жизни алебардистов становится комическая «Сага об автономном химическом клозете». Но, хотя с этим персонажем связаны многие фарсовые эпизоды романа, поведение жалкого и напыщенного чудака вызывает у Гая не столько смех, сколько сочувствие к человеческой слабости.

Чуждачества Ритчи-Хука иного свойства. В образе этого вояки представлен тип «неотвоевавшегося солдата». Одноглазый, со свернутым подбородком, с искащенной рукой «знаменитый *enfant terrible* первой мировой войны» тяжело пережил мирные годы и теперь готов отдать свою единственную страсть уничтожения, граничащей с самоуничтожением.

нием. Именно так заканчивается его «последняя битва», когда он в одиночку атакует укрепленные позиции неприятеля. То, что представляется свидетелям этой драматичной сцены беспримерным героизмом, скорее было похоже на самоубийство человека, у которого, по свидетельству его денщика, не было никакого желания возвращаться домой.

Рядом с этими трагикомическими персонажами заурядная фигура Триммера приобретает в романе поистине страшный символический смысл. Он занимает место Хупера из «Возвращения в Брайдсхед». С акцентом кокни и любовью к джазовой музыке он выступает отрицанием всего, что дорого Гаю, не только в его личной жизни, но и в масштабах истории. Ребенок, родившийся в результате пошлого романа бывшей жены Гаю с Триммером, «пассажирки первого класса» с парикмахером, которого она презирает, унаследует родовое имение Краучбеков. А сам Триммер, жалкий трус, в демагогических целях возводится военно-государственной властью в роль нового «народного героя», противоположного поэтичным рыцарям, «пережиткам прошлой войны». И. Во не увидел народа, который вынес страдания войны и добился победы, но он с сатирическим блеском показал, как фабриковался официальными кругами миф о «народной войне».

Тема «упадка и разрушения» английской аристократии, проходящая через все произведения писателя, в военной трилогии получает не столько элегическую, сколько сатирическую окраску. В числе тех представлений Гаю, которые менялись под влиянием его военного опыта, было и представление о высшем классе как о цвете нации. Когда он слышит демагогические псевдонародные заверения о том, что «народу не нужна поэзия и не нужны цветы. Цветы воняют», он думает о своем друге Айворе Клере, «лучшем цветке из всех. Он — квинтэссенция Англич, чего Гитлер не принял в расчет». Но именно Айвор Клер, его позорная и преступная трусость, стоившая жизни многим людям, развеяли и эту иллюзию Гаю.

«Почетный меч» написан как пародия на рыцарство. Пропия заложена в самом метафорическом образе, вынесенном в заглавие. «Почетный меч» принадлежит рыцарю-крестоносцу сэру Роджеру, так и не достигшему Иерусалима, не выполнившему свое назначение. Роман прочитывается и как пародия на черчиллевскую возвышенную демагогию о благородном рыцаре<sup>27</sup>.

Иронический смысл вложен в эпилог романа, в его «счастливый конец», который, по замыслу писателя, должен был лишь подчеркнуть трагичность поражения. Название третьей книги (заключительной главы в окончательном издании трилогии) — «Безоговорочная капитуляция»<sup>28</sup> — подразумевает не исход второй мировой войны, а личное поражение героя романа. Участие в войне дало Гаю Краучбеку отрицательный опыт, привело его к признанию бесполезности общественного действия. Отныне он решает жить в согласии с христианской моралью, завещанной ему отцом.

Действие переносится в 1951 г., год «Британского фестиваля», его проведение должно было возвестить о возрождении нации, оправившейся после тяжелых лет войны. Хозяйственными заботами о возрождении родового имения поглощен и Гаю. С обывательской точки зрения его после-



военная жизнь сложилась вполне удачно: материальная обеспеченность, жена, наследник. Ирония концовки заключалась в том, что, хотя у Гая и были сыновья от второго брака, наследником имения оставался сын Триммера. Ирония, не понятая первыми читателями романа, так что при его переработке писателю пришлось сделать второй брак Гая бездетным<sup>29</sup>.

Хотя испытания Гая растягиваются на все военные годы, наибольшее место в трилогии Во занимает сравнительно краткий период «странной войны», весьма подходящей для сатирического изображения. Лагерная жизнь с бестолковой системой обучения, бесчисленные перебранки, по несколько дней продолжающееся состояние «двухчасовой готовности», когда готовиться было не к чему, разработка планов операций один нелепее другого, приказы и контрприказы — бесконечный источник комических ситуаций в романе. Военная карьера Гая Краучбека совершенно бесславна. Даже свои увечья он получает не в бою, а во время вечеринки алебардистов и пробного прыжка с парашютом. Военные операции изображаются в романе как полнейшие неудачи или как спектакли, рассчитанные на пропагандистский эффект.

Пропищность, фарсовость изображения войны в книгах Во порой напоминают некоторые американские военные романы. Сравнение это, однако, требует большой осторожности, так как сам писатель весьма уничижительно отзывался о Мейлере и Хеллере. По поводу «Уловки 22» он писал, что «обнажение коррупции, трусости и грубости американских офицеров оскорбит всех друзей вашей страны (таких, как я сам) и доставит большое удовольствие вашим врагам»<sup>30</sup>. Инвектива неожиданная, если учесть, как Во изображал английских «офицеров и джентльменов». И логически объяснимая, потому что, как бы ни развенчивал Во героiku, он не покушался на идею героизма, подвига. И если он не находил ей места на поле боя, он пытался перенести ее в сферу морали. В этом смысле образ Гая Краучбека воплощает наиболее полное и положительное представление Во об идеале джентльмена. В значительной степени этим «нетипичным англичанином» был сам Во, тем более что военная биография героя романа почти в точности совпадает с его собственной.

Но повествование от третьего лица по сравнению с первым в «Брайдсхеде» продиктовано намерением писателя показать объективную обусловленность развенчания столь дорогого ему мифа о «цвете нации». Вместе со своим героем он принял это поражение как «безоговорочную капитуляцию». «Почетный меч» остался последним большим романом И. Во, в котором эпичность повествования оттеняет антиэпичность изображения войны.

В следующем десятилетии наиболее значительным произведением о войне стала военная трилогия Энтони Поуэлла («Долина костей», 1964; «Искусство солдата», 1966; «Военные философы», 1968). Поуэлл и Во были писателями одного поколения, связанными сходством жизненного опыта, в том числе в годы войны, и дружескими отношениями со времени оксфордских студенческих лет. Но, хотя по самым своим общим чертам военные трилогии обоих писателей могут быть сопоставлены<sup>31</sup>, все же между ними больше разного, чем общего.

Военная трилогия Поуэлла вписывается в двенадцатитомный цикл с общим названием «Танец под музыку времени», создававшийся на протяжении четверти века (1951—1975) и охватывающий период английской жизни с 10-х и вплоть до 70-х годов. Замысел создания такого огромного произведения пришел к писателю после войны и был вызван потребностью показать изменения правов с ходом времени<sup>32</sup>. В этом общем ходе времени война занимает важное место, но она не становится главным испытанием героя как в истории Гая Краучбека И. Во.

Отчасти это объясняется образом повествователя Николаса Дженкинса, который пишет не столько о себе, сколько о других, выступает скорее беспристрастным летописцем, нежели участником событий. Рассказ о войне ведется в объективированной манере, и по нему лишь отчасти можно судить, как повлияла она на судьбу еще одного «нетипичного англичанина». На первый план выступает его отношение к войне, оно раскрывается в целом ряде аллегорических образов, в исторических и литературных параллелях.

Трилогия Поуэлла охватывает шесть лет военной службы повествователя. Сначала он младший офицер уэльской дивизии, затем его переводят в Лондон в военное министерство, где он выполняет обязанности офицера связи с европейскими союзниками. Непосредственного участия в действиях он не принимает, но в качестве сопровождающего военных атташе оказывается на европейском театре войны вскоре после высадки в Нормандии. Но именно здесь особенно очевидно предпочтение, отданное писателем мыслям и чувствам Николаса Дженкинса, который воспринимает окружающее через исторические и литературные реминисценции.

С приближением к фронтовой линии замедляется ритм повествования, его нить чаще отходит от современности к прошлому. Время раздвигается настолько, что порой теряются его реальные очертания: «Неспешно продвигались орудия по этой унылой плоской земле, природой предназначенной служить полем сражений, на котором с незапамятных времен проводились военные кампании».

Связь жизни людей с движением времени прочнее оказывается там, где она устанавливается, казалось бы, по касательной. При этом смещение масштабов в их соотносительности может произвести комический эффект («Как-то утром, в период между Потсдамской конференцией и первой сброшенной атомной бомбой, я узнал из газет, что Уидмерпул обручился с Памелой Флиттон»), если не принять во внимание, что именно таким путем английская послевоенная проза шла к сближению масштабов истории и человека.

Проблема романтического героя волновала Поуэлла не менее, чем И. Во, в отличие от которого он видит в этой роли не джентльмена-рыцаря, а вполне заурядного представителя средних слоев. Таким предстает в «Долине костей» капитан Рональд Гвоткин, которому война принесла освобождение от прозаической жизни банковского служащего в провинциальном городе, предоставив возможность романтического самосуществования. Его фланговая фигура вызывает у Николаса Дженкинса ассоциации с батальными картинами Месонье, с его гренадерами, которым девушки в тавернах ставят графины с вином. Ассоциация, рас-

считанная на трагикомический эффект: увлекшись девушкой из бара, Гвоткин забыл сообщить новый пароль и в результате поплатился своей военной карьерой.

Трагикомическая судьба Рональда Гвоткина, в самом имени которого соединилась поэзия и проза, вызывает сочувственный интерес Дженкинса, рождает литературные ассоциации с воплощением романтического героизма у Виньи, Стендаля, Киплинга.

Размышления о роли «великого солдата», которую Гвоткину так и не удалось сыграть, обращены к аллегорическому образу «войны-спектакля», проходящему через всю военную трилогию Поуэлла. Обо всем, что связано с армией и войной, говорится как об игре, постановке на сцене, исполнении роли. Вступление в армию и демобилизация Дженкинса изображаются как ритуальные действия, в обратной симметрии обрамляющие армейский период его жизни. Сама эта жизнь видится остранинно, как своего рода Зазеркалье, проникновение в которое требует «вхождения в образ» и сопровождается переодеванием.

Когда в «Искусстве солдата» Николас покупает шинель, продавец предполагает, что она понадобилась ему в качестве театрального костюма. Спустя шесть лет он входит в магазин готового платья, чтобы приобрести гражданскую одежду, — «глава жизни должна была закончиться такими же портняжными обрядами». Сценой теперь служили огромные залы Олимпии, лондонского колизея, приспособленного для торговли мужской одеждой. Ребенком он с волнением следил здесь за ходом турнирных поединков и пантомимами исторических сражений. Теперь в этих стенах выстроились бесконечные ряды фланелевых брюк и твидовых пальто, бесцельных макинтошей и серых костюмов — «последняя сцена исполненной пьесы, павшейся в магазине обмундирования». Обстановка торговых рядов наводит рассказчика на «грустные мысли о будущем». о «лучшем мире» — «возможно, это он и есть: мир добродетельного галантерейщика».

Хотя сопоставление с первой мировой войной Поуэлл проводит не столь настойчиво, как это делал Во, значимость его для писателя не оставляет сомнений. Достаточно обратить внимание на композицию романа «Милосердные» (1962), заключающего предшествующую трилогию Поуэлла. Речь в нем идет о подготовке и начале второй мировой войны, но прежде повествователь, уже закончивший предыдущий роман рассказом о гражданской войне в Испании, возвращается к своему раннему детству. пришедшемуся на 1914—1918 гг. Нарушив хронологическую последовательность, писатель акцентировал соотнесенность этапов истории и периодов жизни одного человека. В тот день, когда приехал дядя Джим и как бы невзначай сообщил об убийстве Франца-Фердинанда, неожиданно и грубо закончилось детство Николаса Дженкинса. А через двадцать пять лет, готовясь к армейской жизни, он констатирует конец еще одного этапа своей жизни, «столь же безвозвратно ушедшего».

Вторая мировая война составила этап истории, она же определила и жизнь Дженкинса этого времени. Но определила лишь силой обстоятельств, не оказав глубокого влияния на его дальнейшую судьбу. Как на картине Пуссена, давшей название всем двенадцати романам Поуэлла, речь идет не столько об историческом времени, сколько о временах

года, со сменой которых меняются мелодии и движения танца, но в масштабах истории все остается без перемен.

В основе крупных произведений о второй мировой войне, созданных английскими писателями, лежит автобиографическое начало. И. Во и Э. Поуэлл были участниками войны, Оливия Мэннинг — очевидцем. 1939—1945 гг. она провела в Румынии, Греции, Египте, Палестине — странах, ставших театрами военных действий. Жизненный опыт Мэннинг послужил источником почти всех послевоенных произведений писательницы. Призвание художника и военный долг («Среди пропавших — художник», 1949), судьба мальчика в охваченном войной Иерусалиме («Школа любви», 1951) — своего рода подготовительные этюды к ее двум военным трилогиям.

«Балканская трилогия» (1960—1965) и «Левантийская трилогия» (1977—1980), объединенные общим заглавием «Превратности войны», показывают воздействие исторического катаклизма на частные жизни людей.

Волей судьбы молодые супруги Принглы оказываются в центре военных действий, не будучи их участниками. Гай Прингл освобожден от военной службы из-за плохого зрения, по контракту с Британским советом он преподает английскую литературу в Румынии. Ход истории и частная жизнь героев идут параллельно. Но судьбы мира не только волнуют Принглов, которые вместе с целой группой англичан чувствуют себя «беспризорниками войны», они и определяют их жизнь. Война выступает в роли особых обстоятельств, подчиняющих себе повседневное течение их жизни.

Вместе с английской армией и европейскими беженцами герои романа поспешно меняют места своего жительства — за Бухарестом следуют Афины, затем Каир, который также находится под угрозой оккупации войсками Роммеля.

О. Мэннинг с большой достоверностью передает атмосферу этих осажденных столиц. Она точно оценивает внутреннее положение Румынии в канун установления в стране фашистской диктатуры. К Румынии отнесено заглавие первого романа — «Огромное богатство». Правительство страны сравнивается с глупцом, промотавшим полученное наследство. Призрак смерти веет над Грецией. Он приобретает вполне реальные очертания в сценах беспорядочного бегства английского гарнизона, в жертвенной судьбе греческих героев, которые насмерть защищали крепости, пытаясь преградить путь немцам, — «еще одни Фермопилы».

В «Левантийской трилогии», действие которой происходит по преимуществу в Египте, изображена пестрая, суматошная жизнь Каира, «превратившегося в клиринг Западной Европы. Короли и принцы, главы государств, их приверженцы и прихлебатели, свободные правительства со всем своим аппаратом, каждый, кто считал себя преданным делу союзников, жил здесь подаванием британского правительства. Отели, рестораны и кафе гудели от ссор, споров, скандалов, демонстрации собственной важности или личных обид — всего того, что переполняло беженцев, ожидавших конца войны и возвращения старых порядков».

В жизни осажденных городов, будь то Бухарест, Афины, Каир, Мэннинг подчеркивает обострение социальных и национальных противоре-

чий. Отсутствие продуктов обрекало на голодание одних, но не мешало обжираться другим. Посредственности легко добивались выгодных назначений. достойных не хотели замечать.

Существо британской колониальной политики с особенной остротой раскрывается в египетских романах, когда писательница показывает растущее недовольство ею со стороны египтян. Какое-то время англичане еще чувствовали себя в Египте хозяевами, «настоящими» иностранцами, в отличие от европейских беженцев — «иностраннных иностранцев». Англичане приезжали в Египет, «полные веры, в которой были воспитаны. Они знали, что Британская империя — величайшая в мире сила, творящая добро. Вполне естественно, они ожидали благодарности от египтян и с болью обнаруживали, что их только терпят». Из поколения в поколение Египет служил англичанам источником наживы. И теперь, в годы войны, как это понимает Харриет, они защищают не египтян, а «Суэцкий канал, путь в Индию, нефтяную компанию Клифффорда».

Война поначалу составляет фон в романах Мэннинг. Принглы приезжают в Бухарест в день объявления войны. Здесь же, в «столице слухов, предательств, арестов», герои узнают о спешной эвакуации окруженных под Дюнкерком англо-французских войск, о быстром продвижении немцев в глубь Франции и, наконец, о падении Парижа. Они покидают Румынию в канун установления в ней фашистской диктатуры и вместе с английскими властями находят пристанище в Греции, чтобы с последним судном покинуть Афины перед самым занятием города немцами.

В «Левантийской трилогии» непосредственным предметом изображения становятся сами военные действия. Сцены «войны в пустыне» с регулярной четкостью чередуются с картинами жизни осажденного Каира. Мэннинг изображает центральный эпизод африканской кампании — битву при Аламейне, как она была увидена младшими офицерами английской армии. Они томятся от бездействия и скуки первых месяцев «войны в пустыне», приходят в растерянность от того, как все спуталось и перемешалось с началом наступления. Писательнице удалось показать смятенность чувств человека, попавшего на линию огня, оказавшегося на «ничьей земле». Но уость его сознания, и не стремящегося проникнуть в суть происходящего (ср. с позицией Пьера в «Войне и мире»), определяет и уость избранного романисткой ракурса.

Военные сцены романов «Ядовитое дерево», «Битва проигранная и выигранная» связаны образом молодого англичанина Саймона Баулдерстона. В изображении его эволюции писательница идет по пути, хорошо известному из литературы о войне 20-х годов. Саймон мечтает попасть на передовую, добивается назначения на должность офицера связи, переживает гибель брата, близких друзей, видит неразбериху армейских действий, с которой он часто сталкивался в бесконечных скитаниях по пустыне; наконец, ранение и медленное выздоровление в госпитале ничего не оставляют в нем от романтического пыла. В образах непосредственных участников войны Мэннинг не удалось преодолеть условность традиции, хотя очевидна попытка писательницы это сделать. Ее герои сочиняют ядовитые анекдоты о «бюро по сохранению наследственной аристократии», заботящегося о безопасности титулованных юношей. — «слишком много их смыло первой мировой войной». С некоторой иронии-

ей говорится о том, как представлялся Харриет влюбленный в нее молодой английский офицер: в «поэтическом, преображенном свете похолом на тех жертвенных юношей прошлой войны, чьи фотографии преследовали ее в детстве. С его чистыми, идеальными взглядами он не был предназначен для жизни». Необъяснимой трагической обреченностью веет и от других персонажей, неких «романтических фигур, отмеченных печатью смерти».

Масштаб войны в большей степени опутим в произведениях Мэннинг, как и в произведениях почти всех английских романистов, не в непосредственном изображении ее хода, а в том влиянии, которое она оказывает на частные судьбы людей, в нее вовлеченных. Драматичность положения героев Мэннинг — Гая и Харриет Принглей — в том, что они оказываются «неучастниками в центре военных событий». Гаю в большей степени свойственно чувство вины, Харриет — инстинкт самосохранения. «Одни в воюющем мире», они похожи на «потерпевших кораблекрушение — на краю Европы, как на острове». Одни в кругу множества таких же, как и они, людей — «перемещенных лиц». Понятием, возникшим с концом войны, расширенным на Западе до характеристики состояния современного человека вообще, у Мэннинг определяется положение британских граждан, все еще по инерции защищающих имперские идеи, в которые они давно не верят сами и которые не нужны тем, в кого их пытаются вложить.

Пришедшие в конце 70-х годов к власти консерваторы не только дали обратный ход всей послевоенной экономической и социальной политике, но и попытались возродить боевой имперский дух. С пропагандой победы на Фолклендских островах в ином свете представились годы прошедшей войны. Сослужили службу фильмы давних лет, как, например, «Ганновер-стрит» или «Самый долгий день». Их демонстрация по телевидению должна была донести до миллионов зрителей идею джентльменского благородства, заставляющего отказаться от любви, устранить с пути соперника, спасшего герою жизнь, или напомнить о звездном часе, когда, презирая смерть, союзники устремились на континент.

Романы о второй мировой войне становятся бестселлерами<sup>33</sup>. «Странная война» забыта, речь идет в них о войне настоящей. Победный дух наступления не оставляет места и для тревоги о будущем. И если конфликты существуют, то их вполне оптимистическое разрешение не вызывает у авторов серьезных затруднений. Произведения эти, в большинстве своем не претендующие на сколько-нибудь серьезные художественные достоинства, выполняют, однако, вполне серьезную роль, подготавливая общественное мнение в «нужном» направлении. К примеру, какому англичанину может понравиться расположение американских военных баз на территории его страны? Вот и надо объяснить ему, что они необходимы для его же собственной безопасности, а для большей убедительности можно отослать к событиям второй мировой войны.

Действие романа Лесли Томаса «Могучая армия» (1981) происходит в Англии в 1943 г., в период подготовки к вторжению в Нормандию. Конфликтная ситуация налицо: «могучая армия» — это американская армия, расквартированная на английской территории. Для тренировок ей необходимы три тысячи акров плодородной земли Девона.

Массовое выселение фермеров, естественно, вызывает всеобщее возмущение, на американцев смотрят как на оккупантов. «То, что немцам так и не удалось сделать, теперь собираются сделать янки», — ворчат фермеры. В случае немецкого вторжения они бы насмерть дрались за каждый клочок земли, теперь их вынуждают сдаться беспрекословно.

Но американские солдаты, которым невдомек, куда их высадили, и мало что говорит объяснение офицера, что они находятся вблизи Плимута, места отправления отцов-пилигримов, своей непосредственностью, готовностью постоять за общее дело в конце концов добиваются полного взаимопонимания с местным населением. Тем более что приближается июнь 44-го, «время уходить». Звуками фанфар писатель возвещает, что кончились «игра, фиглярство, претензия на войну», «люди и орудия шли вперед, забились сердца, их взгляд стал твердым; отправлялись в последний военный поход. Могучая армия шла в бой».

В основе растущего интереса английских писателей к второй мировой войне лежат разные мотивы: и беспокойство за судьбу мира, и чувство ностальгии, желание возвеличить роль Англии в военной победе. Изображение войны как «дела чести» нередко определяется намерением продемонстрировать героизм профессионалов вне зависимости от целей войны, в которой они участвуют, и в этом уравнивать «военных врагов».

Свой роман «Истребители» (1973) Колин Уиллок определил подзаголовком как «панорамный роман о войне истребителей на Западе в 1939—1945 гг.». В нем действительно названы все сколько-нибудь известные воздушные операции, но лишь для того, чтобы показать равное мужество и мастерство летчиков-англичан и летчиков Геринга. Аналогия судеб английского семейства Бристоу и немецкого Рех, сами фамилии которых указывают на их национальную представительность, ведет к постепенному стиранию всякого различия между воюющими сторонами.

Эта же мысль выражена в иллюстрированной истории Лена Дейтона «Битва за Британию» (1980). Воздушные бои летом 1940 г. представлены им как важнейшее событие века, как «последняя джептльменская война». Ее результатом было то, что немцы не получили в воздухе превосходства, необходимого для вторжения в Англию. О том, какое бы развитие приобрела в противном случае история, Дейтон рассказывал в антиутопии «SS—GB. Оккупированная нацистами Британия 1941 г.» (1978). Страсти разгораются вокруг операции по освобождению короля из Тауэра. Абвер, чтобы досадить гестапо, помогает подпольщикам похитить этого немощного, впавшего в детство старика в инвалидной коляске. Но английские аристократы, возглавляющие Сопротивление, считали, что смерть короля в сражении будет выглядеть для истории приличнее, чем его жизнь в изгнании. Американцы не спешат начать войну, рассчитывая, что, как только у них будет атомная бомба, они покорят мир без особого труда; русские, как побуждает заключить автор, стремятся к той же цели в союзе с фашистами, и только лондонские полицейские, верные долгу чести, продолжают делать свое дело, так как понимают, что ловить убийц надо при любом режиме.

Простой солдат под символическим именем Джорджа Йомена становится героем более десятка романов Роберта Джексона. Биография этого персонажа вмещает всю историю второй мировой войны. Двадцатилетним

пилотом он прикрывал в 1940 г. эвакуацию войск из Франции, участвовал в «Битве за Британию», был в пустыне Западной Африки, на Крите, помог одержать победу на Мальте, командовал эскадрильей «москитов» в сражениях над Германией и, наконец, нанес поражение третьему рейху. Автор показывает его человеком дела, порой усталым, иногда сожалеющим, что не может быть хозяином собственной судьбы, но никогда не задающим вопроса о смысле борьбы. Как профессионала этот вопрос его не интересует. Куда более интересна ему судьба немецкого летчика Йоахима Рихтера, такого же мастера своего дела, как и он сам, — человека его возраста, комплекции, с такой же усталой улыбкой, участвовавшего в тех же битвах, с той же скоростью продвигавшегося по службе. В фотографии Рихтера он узнает «самого себя, только в другой форме».

Враги, которым следовало бы быть друзьями, — эта мысль, проходящая через роман Джексона, означает пересмотр истории. Об этом свидетельствуют и авторские оценки событий войны, резко отличающиеся от известных по английской историографии и художественной литературе. Дюнкерк, одно упоминание которого говорит англичанам о бесславном поражении, некомпетентности командования, превращается в «знаменитое отступление с боями». Об английских летчиках, которые помогли пройти через Гибралтар нескольким судам с припасами для Мальты, говорится, что они решали судьбу целого народа, а возможно, и исход войны на Средиземноморье. А в заключительном романе «Последняя битва. Йомеи и поражение третьего рейха» (1982), написанном в духе политического детектива, акцент и вовсе переносится с заглавной темы на англо-русское соперничество в погоне за немецкими учеными-физиками, так что к концу серии все труднее оказывается отличить врагов от союзников.

Совсем иного рода возвращением ко времени сорокалетней давности стал роман известной английской писательницы Джиллиан Тиндалл «Вторжение» (1979). Война застала ее героиню в маленькой французской деревне. Здесь, на оккупированной территории, вдвоем с сыном она прожила пять лет, пока в 1944 г. в качестве карательной меры немцы не сожгли деревню и всех ее жителей, согнанных в церковь. Джейн, не почевашая дома, застала одно пепелище, над которым стоял запах жареного мяса. По возвращении в Англию родные и знакомые выслушали ее страшный рассказ, чтобы затем отнестись к нему как к «кошмару войны» — забыть, вычеркнуть из памяти, облегчив себе тем самым «выживание». Новая семья, новая жизнь помогли Джейн на многие годы отгородиться от прошлого, сделать его «запретной зоной», к которой она никогда не приближалась ни в мыслях, ни тогда, когда бывала во Франции.

Ее возвращение к прошлому в 70-е годы совпало с возвращением к нему общественной памяти. В страхе его поспешили похоронить в послевоенные годы. Теперь его «предстояло эксгумировать и заново изучить, прежде чем оставить истории». Слово «вторжение», вынесенное в заглавие романа, неоднократно в разном контексте повторяется на его страницах. В 1940 г. Джейн «вторглась» в чуждый ей мир деревни. «Вторжение» немцев стерло деревню с лица земли. Теперь Джейн «втор-



гается» в свое прошлое и в историю. С приближением к месту, где была деревня, куда она направляется теперь вдвоем со взрослой дочерью, постепенно разворачивается история тех давних холодных и голодных пяти зим.

В такого рода вторжении в прошлое много общего с подходом к войне английской литературы. Героиня Тиндалл, бывшая в самом некле войны, вышла из нее опаленной. Но ни хода войны, ни ее масштаба она не представляла, их нет и в романе. И тем не менее чувство истории пронизывает весь роман, посвященный частным судьбам людей.

В основе возвращения ко второй мировой войне, наметившегося в английской литературе на рубеже 70–80-х годов, лежат разные цели. и осуществляется оно разными средствами. Различие это определяется идеологическим противостоянием. По одну сторону — литература о последней войне, преднамеренно или нет подготавливающая почву для новой, а заодно и для перераспределения «ролей» вчерашних врагов и союзников. Она предлагает не философствовать, а исполнять долг, или, что преподносится как одно и то же, приказы «сверху». Возрождается киплинговский рядовой герой, человек долга, воин-профессионал. Литература этого рода делает установку на панорамность в изображении военных действий в ущерб психологической разработке характеров. По другую сторону — литература, направленная против войны. Она показывает античеловечность войны, которая не должна повториться, «профессиональному» долгу противопоставляет человеческий. Здесь нет «панорамности» в духе К. Уиллока или Р. Джексона, зато есть психологическая глубина в изображении человеческих судеб, втянутых в водоворот истории.

### Примечания

- <sup>1</sup> Scannell V. Not without glory. L., 1976, p. 7.
- <sup>2</sup> Bergonzi B. Heroes' twilight: A study of the literature of the Great War. L., 1980 (1-st ed. 1965), p. 17.
- <sup>3</sup> Calder A. The people's war: Britain, 1939–1945. L., 1969.
- <sup>4</sup> Pelling H. Britain and the Second World War. L., 1970.
- <sup>5</sup> Marwick A. The home front: The British and the Second World War. L., 1976.
- <sup>6</sup> Harrison T. Living through the blitz. L., 1976.
- <sup>7</sup> Аллен У. Традиция и мечта. М., 1970, с. 185–186.
- <sup>8</sup> Golding W. A moving target. L., 1982, p. 163.
- <sup>9</sup> Там же, с. 184.
- <sup>10</sup> Там же, с. 102.
- <sup>11</sup> Biles Jack I. Talk: Conversations with William Golding. N. Y., 1970, p. 3–4 (цит. по пер. И. Левидовой. — Иностранная литература, 1973, № 10, с. 207).
- <sup>12</sup> Аллен У. Традиция и мечта, с. 185.
- <sup>13</sup> Read H. A coat of many colours. L., 1945.
- <sup>14</sup> Scannell V. Not without glory, p. 19.
- <sup>15</sup> Scannell V. The tiger and the rose. L., 1971, p. 84.
- <sup>16</sup> Fuller R. Professors and gods: Last Oxford lectures on poetry. L., 1973, p. 135.
- <sup>17</sup> Scannell V. Not without glory, p. 21.
- <sup>18</sup> Taylor A. J. P. The Second World War: An illustrated history. L., 1975, p. 21.
- <sup>19</sup> Marwick A. The home front: The British and the Second World War; Harrison T. Living through the blitz; Hewison R. Under siege: Literary life in London, 1939–1945. L., 1977.
- <sup>20</sup> Listener, 1940, January 11.
- <sup>21</sup> Connolly C. Ivory shelter. — New Statesman, 1939, October 7.
- <sup>22</sup> См. об этом в кн.: Marwick A. The home front: The British and the Second World War.
- <sup>23</sup> Warner R. The cult of power: Essays. L., 1946, p. 143.
- <sup>24</sup> Олдридж Дж. Память и долг. — Проблемы мира и социализма, 1980, № 1, с. 33.

- <sup>25</sup> Там же, с. 34.
- <sup>26</sup> Rutherford A. The literature of war: Five studies in heroic virtue. L., 1978.
- <sup>27</sup> См. об этом: Wilson B. W. Sword of honour: The last crusade.— English, 1974, v. XXIII, N 117.
- <sup>28</sup> В американском издательстве, незадолго перед тем выпустившем книгу под названием «Безоговорочная капитуляция», заключительная часть трилогии Во была озаглавлена «Последняя битва». Интересно отметить, что почти все варианты заглавия, предлагавшиеся писателем, имели ироническую окраску: «Глубины и мели почета», «Мир без почета», «Кихот в современном одеянии», «Хижина дяди Тома и семь гномов», «Великая победа» (Waugh E. Letters. L., 1980, p. 565).
- <sup>29</sup> См. об этом в письме И. Во к Э. Поуэллу от 31 октября 1961 г. (Ibid., p. 579).
- <sup>30</sup> Ibid., p. 572.
- <sup>31</sup> См., например, главу «Взгляд назад» в кн.: Bergonzi B. The situation of the novel. L., 1970.
- <sup>32</sup> Этому, однако, предшествовало желание освободиться от власти времени, чем и объясняется, что сразу после войны Поуэлл начал писать биографию оксфордского антиквара XVII в. Джона Обри («Джон Обри и его друзья», 1948) как «личную историю, почти не связанную с войнами и политическими страстями его эпохи, как ее преподносят на школьных уроках истории» (Powell A. Faces in my time. L., 1980, p. 194).
- <sup>33</sup> В окончательном списке на присуждение премии «Букер» 1982 г. четыре произведения из шести в той или иной степени затрагивали вторую мировую войну. Премия была вручена известному англо-австралийскому писателю Томасу Кеннелли за роман «Ковчег».

# Пути и судьбы «анзаков»

Вторая мировая война и австралийский роман

А. С. ПЕТРИКОВСКАЯ

**К** счастью для австралийцев, война только приблизилась к берегам пятого континента: эту землю не утюжили вражеские танки, ее города и селения не были обращены в развалины. Австралийцы принимали участие в боевых действиях в Греции и на острове Крит, в Северной Африке и в джунглях Новой Гвинеи, в небе над Англией, в Юго-Восточной Азии, на Ближнем Востоке. Реальной была угроза японского вторжения: самолеты с опознавательными знаками Страны восходящего солнца подвергли бомбардировке Дарвин, Брум, Уиндем, подводные лодки-малютки проникли в сиднейскую гавань, ожесточенные бои шли поблизости от Австралии — на острове Новая Гвинея. Гражданское население мобилизовывали на строительство военных объектов.

Проблематика второй мировой войны прослеживается в австралийской литературе на протяжении всех четырех послевоенных десятилетий. В ее разработку отразилась противоречивость отношения австралийцев ко второй мировой войне и его эволюция. Антифашистский характер войны был не сразу и не всеми глубоко осознан. Для того чтобы правильно оценить отображение второй мировой войны в австралийской литературе как в идеологических, так и эстетических аспектах, необходимо знать исторически сложившиеся особенности армии этой страны и силу военной традиции в идеологии общества — так называемой традиции анзаков, идущей от солдат экспедиционного Австралийско-Новозеландского армейского корпуса, участвовавшего в первой мировой войне.

Согласно законодательству, оставшемуся без изменений вплоть до войны во Вьетнаме, воинские части, действовавшие за пределами Австралии, формировались из добровольцев. Так было и в первую мировую войну, и во вторую. Австралийские подразделения, выказавшие высокие боевые качества, неизменно использовались на самых тяжелых участках. 25 апреля, день высадки австралийцев на Галлипольском полуострове (1915), где в течение девяти месяцев они потеряли около 30 тысяч человек убитыми и ранеными, широко отмечается ежегодно как День анзака, день памяти и чествования ветеранов обеих мировых войн.

Усматривая в Галлипольской эпопее подлинное рождение австралийской нации, буржуазная идеология придает мифу об исключительности австралийской истории милитаристскую окраску. Армия, утверждал официальный историк первой мировой войны Ч. Бин, — образец и доказательство того, что австралийский народ «ближе, чем любой другой, к образованию единого класса»<sup>1</sup>.

Война 1914—1918 гг. вызвала в австралийской литературе, особенно в поэзии, ура-патриотическую волну, захлестнувшую и таких поэтов, как певец демократической Австралии Генри Лоусон и мистик-символист

Кристофер Бреннан. Но по мере того как шовинистический угар рассеивался, рождалась другая поэзия — поэзия окопной правды. Мотивы, близкие литературе «потерянного поколения», звучали в прозе — в романе Леонарда Манна «Плоть в доспехах» (1932). В 30-е годы в Австралии, охваченной жестоким экономическим кризисом, развернулось движение за предотвращение новой войны, охватившее и авангард австралийского рабочего класса, и прогрессивную интеллигенцию. В 1934 г. в Мельбурне состоялся Конгресс против войны и фашизма. Среди бойцов интернациональных бригад, защищавших республиканскую Испанию, были и австралийцы, в том числе поэтесса Эйлин Палмер. К. С. Причард работает в Комитете помощи испанским республиканцам, пишет агитационную пьесу «Женщины Испании», брошюру «Кому нужна война?» (1936), вместе с Аланом Маршаллом и другими писателями выступает в защиту Э.-Э. Киша, которому австралийское правительство запретило въезд в страну на антивоенный конгресс<sup>2</sup>. Маршалл редактирует небольшой антифашистский журнал «Пойнт» (1939).

Антифашистская активность писателей усиливается после вступления в войну Советского Союза. В 1941 г. Причард объездила всю Австралию, призывая к установлению дипломатических отношений с СССР. «Меня не покидает твердая уверенность, что советские народы победят и уничтожат гитлеризм», — писала она в редакцию журнала «Интернациональная литература»<sup>3</sup>.

Поэзия военных лет — это картины вселенского бедствия и военной страды, строки скорби о погибших и решимости отстаивать свободу. Из произведений фронтовиков была составлена антология «Поэты на войне» (1945). Далеко не всегда выражен здесь антифашистский пафос. Так, в «Похоронах на берегу» К. Слессора уравниваются смертью и свои, и враги — «неизвестные моряки», чьи тела выносятся на берег волны. В творчестве поэтов демократической ориентации — Т. И. Мура, Дж. Мэппифолда — национальное предстает как народно-героическое. Исчезают героическая риторика, архаическая лексика, патетические интонации, уступая место суровой конкретности. Традиционные для австралийской поэзии балладно-песенные формы преобразуются: уменьшается описательность, сжимается повествование, возрастает психологическая насыщенность.

Первый урожай военной прозы был снят в 40—50-е годы. В романах-свидетельствах, написанных участниками боевых действий или военными корреспондентами, изображена война, какой ее переживает небольшой воинский коллектив — взвод, отделение, патруль: батальные эпизоды, повседневные тяготы солдатской службы, взаимоотношения между солдатами, между командирами и подчиненными, воспитание под огнем. При этом так или иначе выявляются взгляды на войну и «мир» — оставленный и будущий — и ценности, за которые сражаются и за которые следует сражаться.

Роман Лоусона Глэссона «Этими крысами были мы» (1944) представляет интерес как первый в ряду романов-свидетельств. Провинциальный городок, лагерь для новобранцев, путь на Ближний Восток и возвращение домой после ранения — таковы вехи пути продавца мебели и знаменитого крикетиста Мика Рейнолдса, ставшего солдатом, капралом, «тоб-

рукской крысой», как называли австралийцев, выдержавших осаду ливийского порта Тобрука немецкими и итальянскими войсками. Разногласия между Рейнолдсом и его другом Джорджем Шаммаром, взявшим в руки оружие гораздо позже, определяются различиями в оценке английской политики. Шаммар не торопился выполнять свой долг перед метрополией, поскольку и «от британской истории дурно пахнет» претензиями на мировое господство, а Рейнолдс в критический момент кричит павшим духом солдатам, что «Англия будет всегда», даже если они и «выйдут из игры». Военная биография Мика Рейнолдса и некоторых его товарищей была продолжена Глэссоном в романе «Крысы на Новой Гвинее» (1963).

С большей силой антифашистский характер войны раскрывается в романах о трагедии Греции и Крита, оставленных английскими и австралийскими войсками под натиском немцев, и о героическом сопротивлении греческого народа. Здесь уместно упомянуть «Дело чести» (1942) и «Морской орел» (1944) Джеймса Олдриджа, хотя творчество Олдриджа, австралийца по рождению, вошло в английскую литературу. Сюжет романа Джона Хезерингтона «Ветры стихли» (1947) — попытка группы английских и австралийских солдат и офицеров, не успевших эвакуироваться из Греции, покинуть оккупированную гитлеровцами страну. С большой симпатией нарисована семья виноградаря Будариса, предоставившего им убежище, и другие греческие патриоты, чей дух «горел ярким пламенем». «Такой народ, как наш, победить нельзя, — говорит Бударис австралийцу Робертсу. — Вам это, должно быть, непонятно, капитан... Жизнь без свободы, что песня без музыки. Бессмысленна». Робертс — интеллигент, противник фашизма, критик политики умиротворения. Живым напоминанием о том, что и в австралийском обществе далеко не все благополучно, служит солдат Блейн — источник трений в маленькой группе товарищей по несчастью. Озлобленность Блейна (он винит в своих злоключениях англичан, втянувших австралийцев в «свою» войну) объясняется не только узостью политического кругозора, в ней находит выход недовольство социальной и экономической несправедливостью, которую испытал на себе сын грузчика, голодавший в 30-е годы.

«Хребет и река» (1952) Томаса Хангерфорда — первый в ряду романов о новогвинейской кампании (на Новой Гвинее в отряде командос воевал и автор). Это произведение, высоко оцененное австралийской критикой<sup>4</sup>, построено на одном будничном, но насыщенном драматическими ситуациями эпизоде войны, в котором военная задача сочетается с психологической. История патрульной вылазки австралийцев (двадцать солдат и проводник-папуас) является также и романом воспитания командира: необстрелянный, только что из училища лейтенант Уайлдер струсил, впервые напорвшись на японскую засаду, и в опасной операции должен завоевать уважение солдат и право командовать. Нравственные ценности австралийского пионера, освященные официальной идеологией как основа общенациональной этики, подтверждаются в военных условиях: героика солдатского мужества, выносливости и товарищества. В разншерстном, но дружном коллективе под началом капрала Ширвуда, избраженном Хангерфордом, имеется персонаж сродни Блейму из романа

Хезерингтона. Для метиса Малайза, не признанного отцом — богатым скотоводом, фронтовое товарищество недолговечно: кончится война, и он станет еще одним отверженным, ищущим работу где-то в заштатном городишке. Малайз вымещает свои беды на папуасах — проводниках, разведчиках, носильщиках, тогда как Ширвуд поддерживает с ними дружбу. Так в романе возникает антирасистский мотив, который, однако, не перерастает в антиколониальный.

К романам-свидетельствам примыкают автобиографические записки, близкие по жанру к повести. Книга «Луны сегодня почью нет» (1956) Дона Чарлвуда повествует об австралийских военных летчиках, участвовавших в бомбежках Германии и Италии. Эти налеты Чарлвуд рассматривает как акты массового человекоубийства, отчасти предвосхищая роман К. Воннегута «Бойня номер пять». Акцентируются жестокость войны, горечь потерь и переживания летчика — сеятеля смерти, а не сокрушение фашизма как высший гуманистический долг. С «Голого острова» (1952) Рассела Брэддона начинается воссоздание такого трагического аспекта военной действительности, каким оказался для австралийцев японский плен в Юго-Восточной Азии. Записки Брэддона, иллюстрированные рисунками, сделанными «с натуры» узником тюрьмы Чанги, привлекли широкое внимание, предав гласности то, что претерпевали автор и его соотечественники за колючей проволокой: голод, избиения, унижения, непосильный труд, дизентерию, холеру и другие болезни, уносившие тысячи истощенных, лишенных медикаментов людей. В книге приведены и факты зверских расправ с местным населением, заподозренным в сопротивлении оккупантам.

Романы Эрика Ламберта «Двадцать тысяч воров» (1951) и «Ветераны» (1954) выделяются восприятием «австралийской» войны как части исторической битвы с фашизмом, которую ведет человечество. Ламберт, связанный в первой половине 50-х годов с австралийским рабочим и коммунистическим движением, принадлежал к группе прогрессивных писателей, на которых несомненное влияние оказала эстетика социалистического реализма. Не случайно Т. И. Мур в капитальном труде «Социальные модели в австралийской литературе» (1971) относит «Двадцать тысяч воров» к «пролетарскому роману»<sup>5</sup>. Двойное посвящение — «павшим в войне против фашизма» и тем, кто «сегодня борется против возрождения фашизма», — свидетельствует о социально-критической и антивоенной направленности, усилившейся в австралийской прогрессивной литературе в 50-е годы, в разгар холодной войны, наступления реакции и развернувшегося движения в защиту мира.

Композиция дилогии Ламберта, как и дилогии Глэссопа, повторяет маршрут австралийских частей. В «Двадцати тысячах воров» действие происходит на Ближнем Востоке — от высадки в Исмаилии до наступления под Эль Аламейном. В «Ветеранах» после краткого отдыха на родине и специальной подготовки войска, отозванные с ближневосточного фронта, перебрасываются на Новую Гвинею. «Двадцать тысяч воров» — так честил австралийскую дивизию, вернувшуюся после Тобрука в западную часть ливийской пустыни, предатель «лорд Хау-Хау» в своих пронацистских радиопередачах, он намекал на каторгу, с которой началась австралийская история. Австралийцы бравировали этим прозвищем.

В «Двадцати тысячах воров» впервые с такой остротой раскрываются противоречия в австралийской армии как армии буржуазной. Расстановку фигур в основном определяет классовое противостояние. Полковник Фицрой и лейтенант Крейн — представители крупной земельной буржуазии; они полны сословных предрассудков, честолюбия, позерства, легко жертвуют людьми в карьеристских интересах. Оба симпатизируют фашизму, который в глазах Фицроя хорош уже тем, что «забастовок там не знают, а агитаторов расстреливают». Фицрой — один из лидеров Новой гвардии, профашистской организации, действовавшей в Австралии в 30-е годы. Крейн смакует ницшеанскую идею «мрачной красоты насилия», и надменный гитлеровский офицер, захваченный в плен, гораздо ближе ему, чем собственные солдаты из «низших классов». Еще один персонаж того же плана, майор Помфрет, убежден, что война с Германией — ошибка: воевать надо было с Россией.

Реакционной военщине противопоставлена солдатская масса в целом, иначе говоря — народ. И хотя стилистика романа определяется установкой «правда как она есть» (это декларируется и эпиграфом из Эренбурга: война — не «генералы, знамена и облака» на картинах, но «грязь и вши»), неустрашимый солдат, в котором воплощается народное начало, невольно приобретает черты фольклорного храбреца, а обрисовка Фицроя или Крейна граничит с гротеском. Заслуга Ламберта в том, что он создал образы людей, которыми движут не имперская лояльность, не националистические чувства или жажда приключений, но сознание необходимости остановить и уничтожить «коричневую чуму». Это, прежде всего, Салливан, коммунист с пятнадцати лет, организатор безработных в годы кризиса, рядовой солдат, который становится вожаком и добивается удовлетворения солдатских жалоб, опираясь на организованное действие. Он сражается, отстаивая не «австралийский образ жизни», но «ту толику демократии», которую он содержит. В числе сознательных антифашистов и Дик Бретт, сын разорившегося мелкого фабриканта, интеллигент, эволюционирующий влево, и майор Гилбертсон, белая ворона в своей среде. Антифашисты предвидят движение мира к социализму после войны.

Во втором романе диалогии огонь критики переносится на американскую военщину, участвовавшую в «американской оккупации» Австралии, как называли пребывание в Австралии воинских частей США в годы войны. Если Глэссон подчеркивал значение для Австралии союза со США, «благожелательным старшим братом», не только для отражения японской агрессии, но и в будущем («Крысы на Новой Гвинее»), то Ламберт пишет о спекуляциях «спасителей» на черном рынке, их связях с австралийской военной бюрократией, о расизме в американской армии. Билл Фарр, вернувшись с Ближнего Востока, не узнает ни своего дома, ни отца. Скрытый инструментальщик стал владельцем процветающего дела, он наживает на военных заказах и на сбыте краденых товаров, которые предоставляет американский полковник Фейруэй. И в «Двадцати тысячах воров» и в «Ветеранах» показателем подлинности антифашизма является отношение к Советскому Союзу. «Если Гитлер не уничтожит русских, это придется сделать нам», — заявляет Фейруэй. Но Билл Фарр, как и Слим Салливан, гордится Сталинградом.

Солдатская масса у Ламберта разнолика, это срез общества, в котором представлены разные слои и группы. Свой путь ветераны завершают с надеждой на «строительство нового здания» — мира без войн. Биллу, выжившему в новогвинейских передрягах, его товарищ, умирая, завещает: «Не допусти, чтобы это повторилось...». Пока Билл сражается на Новой Гвинее, в Сидпее у него рождается сын, — к тому времени, когда он вырастет, мир должен стать «лучше и добрее».

На камертон мира настроен и роман «Последнее синее море» (1959) Дэвида Форреста, хотя он является своего рода реабилитацией воинских качеств призывников милицейских частей, которых добровольцы экспедиционных сил считали солдатами второго сорта. «Чокос», «шоколадные солдаты», прозванные так из-за цвета формы, в критический момент были брошены на новогвинейский фронт. Они заперты в зеленом аду джунглей, у них нет другого пути, кроме горной тропы, где на каждом шагу опасность, но эта специфическая война в глухом уголке земли связана с тем, что происходит под Орлом или на Средиземном море. Как и в других романах-свидетельствах, здесь прослеживается судьба группы солдат. Но все-таки особое место Форрест отводит девятнадцатилетнему пулеметчику Рону Фишеру, фермерскому сыну, его боевой закалке и способности противостоять врагу, джунглям и лейтенанту-карьеристу, отдающему смертоубийственные приказы. «Последнее синее море» — роман лирического склада, с элементами поэтической организации авторской речи и символическими образами. Продираясь сквозь тропические чащи, с тяжелыми боями одолевая перевал через высокий горный хребет, солдаты мечтают выйти, наконец, к морю, и море, «прохладное, искрящееся и невообразимо синее», «очищенное от всякого зла», возникает как символ победы и долгожданного мира.

Роман-свидетельство, автобиографический в своей основе, развивался в русле реалистической традиции, хотя поглощенность эмпирической реальностью, не проанализированной глубоко, приводила к фрагментарности, натуралистичности. Традиционная для австралийского реализма героизация товарищества получает новое развитие в произведениях прогрессивно-демократической и социалистической направленности, отличающихся большим историзмом видения: товарищество поднимается до уровня союза народов в борьбе против фашистского варварства, и в то же время австралийская армия рассматривается не как единое целое, а как сколок общества, раздираемого классовыми антагонизмами.

Пространственно-географическая композиция и коллективный портрет выступают как главные структурообразующие элементы, роль героя-протагониста ослаблена. В основе портретизации — принцип социальной репрезентативности, психологической характеристики. В сдержанности стиля, пристрастии к факту и точной детали обнаруживается влияние прозы Хемингуэя, особенно импонировавшей австралийцам с укorenившимися в их национальном и эстетическом сознании идеалами личного мужества и товарищества как высших нравственных мерил и боязнью высокопарности. Военный роман-свидетельство стал новой страницей в истории австралийской литературы: здесь проходит один из путей изживания провинциальной локальности интересов, затрагиваются существенные вопросы мироустройства.



Другим, не менее важным путем было осмысление австралийской истории в контексте истории мировой, которое предпринимали писатели-реалисты в произведениях панорамного социально-исторического жанра. Речь идет в первую очередь о трилогии К. С. Причард «Девяностые годы» (1946), «Золотые мили» (1948), «Крылатые семена» (1950), а также о романах-жизнеописаниях, неизбежно соприкасавшихся с военной темой (например, «Время конфликта» Дж. Уотена). Причард, пионер социалистического реализма, показывая трагическое вмешательство войны в жизнь людей, ни на минуту не забывает о ее социально-классовой сущности, о том, что значил ее опыт в устремлениях человечества к справедливо устроенному обществу. Трилогия Причард способствовала развитию военной и антифашистской темы в прогрессивной литературе (Ламберт, Уотен, Кьюсак), предложив определенные идейно-художественные решения, четко устанавливая связь военной и революционной проблематики.

В военных романах 40–50-х годов, да и в романах об Австралии военного времени («Орел или решка», «Южная сталь» Д. Кьюсак), мы, как правило, находим размышления о послевоенном мире, который также предстоит «выиграть». Возникновение широкого интернационального фронта антифашистских сил порождало оптимистические надежды. Победа антигитлеровской коалиции окрылила демократическое движение в Австралии, однако этот энтузиазм заметно пошатнула вскоре установившаяся и в Австралии атмосфера «холодной войны».

Судьба солдата из романа Берта Виккерса «Хотя растут маки» (1958) складывается в этой атмосфере. Распадается бывшее фронтовое товарищество. Желание ветерана Венди Дилона построить дом на купленном им клочке земли в предместье Перта не по нему его зажиточным обитателям, среди которых есть и однополчане Венди: на хороший дом у Дилонов денег нет, а времянка испортит вид поселка, снизит цены на недвижимость. Расхождения между фронтовыми товарищами приобретают социально-политическую окраску. Грядет референдум о запрещении компартии, и антикоммунистическая истерия охватывает поселок: среди бывших однополчан есть и инициатор травли, и ее жертва. Важны в идейной структуре романа, несмотря на эпизодичность, образы коммунистов Баунсера и Грегга, также прошедших войну; они разоблачают затею правых — организовать марш ветеранов как демонстрацию политической лояльности. Отказывается участвовать в марше и Венди, задуманный писателем как типичный австралиец, простой рабочий человек «с сердцем ребенка, но твердый, как камень». Финальный эпизод романа — расистское бесчинство, избиение мальчика-метиса Доби Смита, чей отец воевавший в ударных частях, после войны стал всего лишь «ублюдком-мусорщиком».

В 60-е годы вторая мировая война все больше предстает не в картинах боев, а в своем воздействии на современную жизнь, в уроках битвы с фашизмом. Резкое обострение международной обстановки побуждает австралийских писателей внимательнее вглядываться в недавнюю драму истории. Если проза 40–50-х годов скорее выражала антифашистское сознание, чем показывала фашизм как государственную систему и идеологию, то в 60-е годы этот пробел отчасти был восполнен.

Широкий резонанс получило «Жаркое лето в Берлине» (1961) Димфы Кьюсак, первый в австралийской литературе роман целиком антифашистского содержания. Книга построена как роман прозрения «среднего» австралийца, политически невежественного и наивного. Для Джой, приехавшей в Западный Берлин погостить у родственников мужа, оказавшихся махровыми нацистами, безликое прежде зло материализуется. Она начинает различать палачей и жертв и делает выбор, принимая сторону тех, кто борется против неонацизма и разжигания националистических милитаристских страстей. Широко вводя публицистический элемент в виде споров, монологов-исповедей, сообщений, Кьюсак напоминала о фашистском мракобесии тем, кто не хотел вспоминать или просто не знал правды (опросы австралийской молодежи в 60-е годы обнаружили, что многие толком не знали, кто с кем воевал в 1939—1945 гг.).

Романом «Солнце — это еще не все» (1967) Кьюсак предостерегала против фашистской опасности уже в самой Австралии, где нашли убежище каратели и предатели разных мастей — эсэсовцы, салашисты, усташи, а также объявились доморощенные поклонники «Майн кампф» со своими фюрерами, учебными лагерями и воензированными отрядами. И в этом романе раскрываются преступления нацистов на оккупированных территориях и героизм антифашистского Сопротивления, а разоблачение фон Рендта (он же штурмбаннфюрер фон Липах), поселившегося в уважаемом сиднейском предместье, — акт возмездия и урок близоруким, благодушным и легковерным. Романы Кьюсак возникли как отклики на злобу дня и, несмотря на беллетристическую облегченность в разработке коллизий, отличаются остротой социального видения, призывом к активной борьбе с фашизмом и милитаризмом.

На трактовке военной темы в 60-е годы сказались изменения, затронувшие сам характер австралийской культуры. Послевоенная Австралия, став высокоразвитым капиталистическим государством, и в области культуры рассталась с демократической патриархальностью, вступив в фазу все большей идейно-эстетической поляризации. Эти сдвиги сопровождались наступлением на демократические традиции в искусстве. Объективным основанием для пересмотра культурного наследия, проводившегося многими его сторонниками с вполне реакционными целями, было игнорирование теми, кто провозглашал «австралийскую традицию» сплошь демократической, элементов культуры, не подходящих под это определение. Но в разряд устаревшего правые относили подлинные завоевания австралийской культуры, отказывались признать подлинно демократические ценности.

Патрик Уайт, выдающийся художник, чье творчество отмечено идейно-эстетической противоречивостью, отвергает фашизм, но изображение его бесчеловечности подчиняет главной для него задаче поисков высшей духовности. К духовным избранникам, взыскующим божественной благодати (роман «Мчащиеся на колеснице», 1961), вместе с полубезумной старой девицей, простой женщиной-прачкой, нищим больным художником-аборигеном причислен и немецкий еврей, профессор английской словесности Химмельфарб, изгнанный нацистами из университета, потерявший жену, чудом спасшийся из концлагеря. Здесь злодеяния фашизма — часть личной Голгофы, которая продолжается и завершается в Австралии:



**Д. Н. Адамс.  
В пике.**

**Деталь военного  
мемориала**

рабочие фабрики, где на конвейере работает и Химмельфарб, в пасхальный день распинают чужака, и хотя это всего лишь грубая шутка, чужак умирает. Эпизод распятия был многими прочитан как злая пародия на австралийское товарищество, воспетое писателями нескольких поколений, но в нем есть и скрытая социальная причинность: Уайт видит угрозу фашизации и в демократической Австралии, где торжествуют стандартизация личности и грубые предрассудки.

Наблюдения военных лет, когда писатель служил в отделе разведки ВВС, содержит роман «История Твиборна» (1979). Уайтом сделаны сатирические зарисовки английских аристократов, всех этих «майлсов и джайлсов, населяющих министерство иностранных дел», и надежно укрывшихся от войны богачей. Высокородная Урсула Унтермайер отказывается поместить в своем имении эвакуированных из Лондона детей. Впрочем, и в этом романе речь идет прежде всего о поисках духовной цельности, о праве на «непохожесть», о богоискательстве.

Война с детства входит в жизнь писателя-эмигранта — героя незавершенной, во многом автобиографической трилогии Джорджа Джонстона «Мой брат Джек» (1946), «Чистая солома бесплатно» (1969) и «Возглины» (1971). Это роман успеха или, напротив, краха австралийской мечты. Мерeditы — семья ветеранов первой мировой: солдатом был отец.

водитель трамвая, мать — медсестрой. Вчерашние солдаты бессильны перед лицом нового врага — кризиса, и минувшая война теперь означает для них не столько отвратительное кровопролитие, сколько великое фронтовое братство. Старший сын Мередитов Джек в первый же день второй мировой войны добровольцем записывается в армию, и то, что из-за несчастного случая он так и не попадает на фронт, глубоко травмирует его. Но что движет Джеком? Воспринятые от родителей иллюзии «великого приключения», достойного настоящего австралийца и мужчины. В отличие от Причард, Маршалла, Уотена и других писателей прогрессивной тенденции Джонстон отчетливее видит груз предрассудков и заблуждений, отягощающий «человека из народа», чем его великие задатки. Не удастся и судьба младшего брата, Дэвида, хотя он — прямая противоположность Джеку и делает блестящую карьеру журналиста и военного корреспондента. Дэвид проникается философией отчуждения, самонезлобы, социальной пассивности, впрочем, не до конца. У Дэвида Мередита, в свое время отказавшегося стать и английским разведчиком в Азии, и трубадуром холодной войны, «еще не совсем задумано чувство моральной ответственности», и оно-то заставляет пожилого, тяжело больного человека в день памяти жертв Хиросимы обязательно выходить на демонстрацию и «произносить несколько слов». Ведь, «если лишить смысла все, не останется ровно ничего».

Порождением споров о национальных традициях, в данном случае о военно-исторической «традиции анзаков», явилась пьеса Алана Сеймура «Один день в году» (1962), оставившая заметный след в истории австралийского театра. Конфликт между «отцами и детьми» (отцы принадлежат старой рабочей Австралии, а дети — поколение, которое дает все больше «белых воротничков») проявляется в День анзака и по поводу этого праздника, отмечаемого в Австралии так широко и шумно, как ни один другой. Хью Кук привык с детства праздновать его вместе с отцом, инвалидом Эль Аламейна, в свою очередь, сыном анзака, убитого в первую мировую. Но теперь, студент университета и член дискуссионного кружка, он рассматривает родную среду как источник националистического, узколобного шовинизма и милитаристских настроений, выплескивающихся в День анзака. Отвергая «старомодные бредни о национальном характере», выкованном войной, он любую войну считает «грязным делом». В университетской газете появляются сделанные им на улицах снимки пьяных ветеранов. Но после своего бунта и семейной ссоры Хью уже не так категоричен: он осознает кровную связь с «отцами» и всю трудность их жизненного пути. День анзака — единственный день в году, когда Олфу Куку, жалкому лифтеру-калеке, мечтавшему в молодости стать механиком, дозволено ощутить свою социальную значимость. Пролетая свет на еще один освященный австралийский институт, пьеса Сеймура «показывает, каким безрадостным и изуродованным может быть существование простого человека в „рае для рабочего“, и ставит под сомнение миф о бесклассовом обществе»<sup>6</sup>.

Очевидно, успех пьесы, шедшей во многих странах, а также недостаточная определенность позиции героя и автора относительно предмета спора побудили Сеймура выпустить в 1967 г. одноименный роман. Наиболее важным представляется вывод, к которому пришел Хью, о том, что

ответственность за распространение милитаристской, националистической идеологии несут не выпившие сверх меры работники, сфотографированные им скрытой камерой, а люди вполне респектабельные, власть и богатство имущие. Они-то и заправляют организациями ветеранов, заботясь о том, чтобы в памяти людей сохранялась «золотая романтика войны», а не «кровь, дерьмо и убийство», и принимают меры, чтобы беспощадно подавлялось все, что сочтут подрывным, антиавстралийским, прокоммунистическим.

В конце 60-х годов главной военной темой австралийской литературы стал Вьетнам. Борьба за прекращение агрессии и вывод австралийских войск шла по нарастающей, усилившись после того, как был принят закон о призыве в армию для отправки во Вьетнам (правда, выборочно). В молодежных выступлениях, на многотысячных демонстрациях осуждалось не только позорное соучастие Австралии в агрессии на правах младшего партнера США — в них проявлялось глубокое несогласие со всей политикой консервативного истеблишмента. Десятки литераторов разных взглядов поставили свои подписи под антивоенными воззваниями. С большой силой антивоенный протест звучал в поэзии.

В год высадки австралийских батальонов на вьетнамской земле появился «Посол» (1965) Мориса Уэста, роман, приподнявший завесу над американской дипломатией в Юго-Восточной Азии. О том, какова была эта «грязная война», рассказали романы, написанные ее участниками, — «Вино гнева божьего» (1968) Кеннета Кука и «Сосчитайте убитых» (1968) Джона Роу. В них показана жестокость оккупантов — тактика выжженной земли и террора, их презрение к вьетнамскому народу, фарисейство «психологических операций», «кампаний по завоеванию умов и сердец». Ветеран вьетнамской войны из романа Кьюсак «Полуожженное дерево» (1969), вернувшийся в Австралию обезображенным внешне и опустошенным внутренне, сознает, что пошел по ложному и преступному пути. Подчеркнута связь между преступлениями захватчиков во Вьетнаме и примелькавшимся «домашним» расизмом — дискриминацией аборигенов. Среди произведений 60-х годов, наиболее активно осуждавших империалистические войны и разоблачавших их социальную подоплеку, был и последний роман К. С. Причард «Неугасимое пламя» (1967). Причард создает образ Дэвида Ивенса, потерявшего сына в бесславной корейской авантюре и отказавшегося от «места наверху», чтобы посвятить себя борьбе за мир — вначале в одиночку, потом в рядах сторонников мира.

70-е годы оказались десятилетием, полным тревог, напряжения драматических конфликтов. Уже на его пороге образ «богоданной страны», где каждый имеет возможность жить припеваючи, потускнел. В литературе 70-х годов наблюдался подъем сатиры, широко использовавшей исторические факты и предметный фон эпохи для тотальной отрицания «общества благоденствия». Вместе с тем, как и в середине века, произведения крупного повествовательного жанра возвращаются к поворотным моментам истории, останавливаясь и на годах второй мировой войны.

Трилогия «Бедная ты, страна моя» (1975) Зевье Херберта — роман-эпопея, с сотнями персонажей различной социальной принадлежности.

и широким временным охватом (по основное действие протекает в конце 30-х — начале 40-х годов). Херберт — защитник аборигенов и обличитель их гонителей, певец австралийского Севера. В трилогии он воплощает собственную концепцию австралийской истории, исходя из почвеннической идеи метисации — смешения коренного и пришлого населения как необходимого условия достижения австралийцами национальной самобытности. В концепции Херберта вторая мировая война — испытание, выявившее слабость нации, которая не пожелала стать креольской, а пошла ошибочным путем «белой Австралии», оказавшись в кабале у иностранного капитала. Среди многочисленных персонажей, враждебных австралийской идее, ярая поклонница Гитлера, британская аристократка Лидия Эск, вдохновители профашистского движения в Австралии, чиновники, судейские, военные. Но, будучи врагом фашизма и милитаризма, Херберт скован буржуазными представлениями о демократии, и его герой занимает пацифистски-изоляционистскую позицию, а великий освободительный подвиг советского народа и Советской Армии остается неоцененным.

Романы Дональда Стюарта «Заряжай!» (1979) и «Жить буду, вот что» (1981) могли бы продолжить перечень романов-свидетельств. Пулеметчик Колин повторяет путь автора: Ближний Восток, Индонезия, три с половиной года в японском плену в Индокитае. Эти романы завершают шеститомный эпический цикл «Воскрешенные годы» (1974—1981), нижняя хронологическая граница которого — последние десятилетия прошлого века. Автор дает широкое полотно жизни рабочего люда Западной Австралии. Колин, проходящий все фазы солдатского опыта, наделен чертами, которые особенно дороги автору в австралийце — рабочем человеке, — выносливостью, независимостью, классовой закалкой. Он — «сын своего отца», бунтаря, учившего его не доверять «большим боссам», иметь собственное мнение, признавать единственной границей, жестко отделяющей одних людей от других границу между эксплуататорами и эксплуатируемыми. У Колина не находит сочувственного отклика разъяснительная беседа, которую проводит майор Чарльз из «Интеллидженс сервис», растолковывавший солдатам, что Россия обречена, а экономические системы Великобритании и Германии однотипны, если устранить «экспессы национал-социализма». Для Колина нацизм — «раковая опухоль», от которой следует избавиться человечество. Задавшись вопросом, кто же выпестовал чудовище, он отвечает себе, лежа с ружьем в руке на ливанском холме, тем единственным латинским изречением, которое знали в его семье: *cui bono* — «те, кому это выгодно». «Он научился подвергать сомнению «действия политиков и попов, банкиров и заправил коммерции, газетных баронов... всех хозяев и властителей земли». Для Колина нет противоречия между необходимостью вооруженной борьбы и отношением к войне как социальному бедствию, разрушительной смертоносной силе. Солдаты Стюарта — вчерашние труженики, а теперь фронтовое товарищество — скреплены общностью прошлой жизни и узами землячества. Писатель знает цену солдатскому труду и умеет его показать.

Завершая второй военный роман, который мог бы быть свидетельством обвинения на суде над японскими военными преступниками, Стюарт выносит в заглавие слова Колина о его планах на будущее: «Жить буду,

вот что». Он жаждет наверстать упущенное за пять военных лет и как будто отмахивается от «чужих» проблем, назревающих в Азии, охваченной антиколониальным движением. Но это — преходящее настроение. Герой Стюарта, каким его узнал читатель, вряд ли превратится в обывателя, равнодушного ко всему, кроме собственного благополучия.

Тематика второй мировой войны разрабатывается в австралийской литературе не только писателями реалистического направления. Она эксплуатируется и «массовой» беллетристикой: есть пикопробные боевики, есть романы военных приключений, прославляющие доблесть австралийских вооруженных сил (серия книг о военно-морском флоте Джеймса Макдоннелла). Есть романы, искажающие, несмотря на всю «документальность», историческую роль стран — участниц схватки, бросающие тень на антифашистские силы. Подобные акценты имеются у Томаса Кеннелли: «Сезон в чистилище» (1976) и «Ровчег Шиндлера» (1982). Но главная линия в эволюции темы прочерчена все же реалистическим романом. Он многообразен в своих жанровых разновидностях: роман-свидетельство, написанный по горячим следам событий, социально-историческое полотно и роман становления личности, где нет батальных сцен, но война вводится в контекст австралийской и мировой истории, антифашистский и антимилитаристский роман прозрения, пафос которого — в борьбе с неофашизмом, в разоблачении новых военных авантур империализма. Наконец, соединение военной эмпирики романа-свидетельства с панорамным принципом романного эпоса. Чем ближе автор к пониманию объективных закономерностей исторического процесса, к устремлениям прогрессивных и революционных сил, тем больше его заинтересованность в воссоздании истинного хода событий, тем глубже и полнее раскрывается историческая правда кровавых и героических лет, тем органичнее связь с животрепещущими проблемами сегодняшнего дня.

### Примечания

<sup>1</sup> О взглядах Ч. Бина, характерных для буржуазной военной историографии, см.: *Inglis K. S. The Anzac Tradition.* — *Meanjin*, 1965, N 1.

<sup>2</sup> См.: *Prichard K. S. Straight Left.* Sydney, 1982.

<sup>3</sup> *Причард К. С.* Письмо в редакцию. — *Интернациональная литература*, 1941, № 11/12, с. 335.

<sup>4</sup> См.: *Australian Postwar Novelists: Selected Critical Essays* / Ed. by *Keesing N. Milton*, 1975, p. 42; *Ewers J. Creative Writing in Australia.* Melbourne, 1963, p. 188.

<sup>5</sup> *Moore T. J. Social Patterns in Australian Literature.* Sydney, 1921, p. 260.

<sup>6</sup> *Wilkes G. Australian Literature: A Conspectus.* Sydney, 1970, p. 106.

# Движение времени — движение темы

Американский роман о войне

А. М. ЗВЕРЕВ

Произведения о войне появлялись в США и до 9 мая 1945 г. Некоторые из них принадлежали крупным, всемирно известным писателям. Еще в 1942 г. вышла в свет антология «Люди на войне», составленная из батальных эпизодов и военных рассказов, выбранных из книг Толстого, Стивена Крейна и других художников, обращавшихся к изображению боя; предисловие к этой антологии написано Хемингуэем. Год спустя опубликовал сборник фронтовых репортажей «Была война» Стейнбек. Повесть Сарояна «Человеческая комедия» помечена 1942 г., его роман «Приключения Весли Джексона» — 1946-м.

Но подлинную историю американского романа о второй мировой войне следует начинать с двух произведений, созданных тогдашними дебютами, пришедшими в литературу из воевавшей армии, — это «Нагие и мертвые» (1948) Нормана Мейлера и «Отныне и веки веков» (1951) Джеймса Джонса. Выдающееся значение обеих книг с хронологической дистанции предстает бесспорным; впрочем, оно было ясно уже и первым их читателям.

Тогда, на рубеже 40–50-х годов, необычное звучание книг Мейлера и Джонса ощущалось, быть может, даже особенно отчетливо. Эти книги явились не на пустом месте, а как бы увенчали усилия целого ряда прозаиков, выступивших сразу после войны и хотя бы на некоторое время придавших роману о войне важность едва ли не самого значительного художественного явления в реалистической американской литературе. А кроме того, на фоне произведений Стейнбека, Сарояна или таких, в ту пору еще очень молодых авторов, как Ирвин Шоу, в 1949 г. опубликовавший «Молодых львов», или Джон Херси, тремя годами раньше напечатавший репортажную книгу «Хиросима», романы Мейлера, Джонса и некоторых других писателей той же творческой ориентации воспринимались как феномен принципиально иного философского и эстетического характера.

Социально-обличительный пафос этих произведений резко противостоял той апологетике американского милитаризма, которая стала основной задачей «массовой беллетристики» во всех ее многочисленных разновидностях. С самого своего зарождения реалистический роман о второй мировой войне развивается в условиях острого идейного противоборства. Пропагандистский аппарат Пентагона приложил немало усилий для того, чтобы насадить в литературе культ «идеалов» американской воины, взрастив целую армию поденщиков, воспевающих «романтику» солдатского ремесла и грубо искажающих подлинную роль США в военных конфликтах современности. На фоне такого рода «литературной» активности, особенно усилившейся в наши дни, значение глубоко прав-



дивых, резко антимилитаристских произведений Мейлера и Джонса выступает со всей ясностью.

Будущее принадлежало именно этой прозе. Но свой вклад в освоение громадного материала, который открыла перед литературой война, внесли и писатели, в целом далекие от творческих установок, выявившихся в «Нагих и мертвых», а потом у Джонса, точно так же как способствовали этой задаче и мастера старшего поколения, подчас возвращавшиеся к событиям войны и через много лет по ее окончании.

Известно, что последние полтора десятилетия жизни Хемингуэй работал над «большой книгой», фрагментом которой, видимо, являются и посмертно опубликованные «Острова в океане» (1970). Событиям войны он еще раньше посвятил другой свой роман — «За рекой, в тени деревьев» (1950). Оба эти произведения нельзя отнести к числу творческих удач писателя, на них лежит печать кризиса, пережитого Хемингуэем в конце его пути. Но существенно, что по своей тональности обе эти книги резко отличаются от всего написанного Хемингуэем о другой войне — первой мировой. Сказывается школа, которую писатель прошел в Испании, закалившей его ненависть к фашизму, и убежденность в необходимости отпора новому варварству. На примере книг Хемингуэя хорошо видно, как изменилась не только эстетика, но и сам пафос прозы о войне: битва с фашизмом в отличие от первой мировой войны не могла вызвать к жизни произведений, в свое время охарактеризованных В. И. Лениным как литература «пацифистски-критического направления»<sup>1</sup>. И поэтому при всех язвительных выпадах главного героя романа «За рекой, в тени деревьев» полковника Кантуэлла по адресу высшего военного командования и политических руководителей США он уже не помышляет о «сепаратном мире». А герой «Островов в океане» Томас Хадсон практически осуществил мечту самого Хемингуэя, превратив свою яхту в противолодочный катер и ведя самоотверженную войну с немецкими военными лодками, шныряющими у американских берегов.

Боевые эпизоды и в том, и в другом романе немногочисленны, но отношение к минувшей войне ясно и носит подчеркнуто гражданский, антифашистский характер. То же самое можно сказать и о «Молодых львах» И. Шоу, который многое перенял у Хемингуэя, и по сей день сохраняя верность своему литературному учителю. «Молодые львы» возникли как итог непосредственно пережитого писателем в военные годы. Это — произведение, стремящееся прежде всего осмыслить политическую и идеологическую сущность схватки с фашизмом. Шоу ясно сознавал, с каким противником столкнулись американские солдаты в Европе, наделив этим сознанием и своего главного героя Майкла Уитейкера. Среди многочисленных персонажей «Молодых львов» особенно примечателен бывший либерал Дистль, продельвающий характерную для подданных третьего рейха эволюцию, которая приводит его к слепой вере фюреру, а затем к душевной опустошенности. Шоу удалось наметить человеческий тип, который займет одно из центральных мест в литературе, развеивающей фашизм, — в творчестве немецких писателей ГДР и ФРГ, в ряде произведений, изображающих коллаборационистов и предателей, и т. п.

«Молодые львы» при всем схематизме целого ряда персонажей, представляющих как лагерь врага, так и американскую армию, явились серьезным завоеванием американской прозы о войне. Они были восприняты как произведение, обличающее гитлеризм, и лишь впоследствии выявилась подлинная природа предложенных Шоу обобщений. Ведь, по сути, антифашистским романом «Молодые львы» могут быть названы только с существенными оговорками. Герой романа в собственной армии открывает явления, почти аналогичные фашизму, и выясняется, что армия — это прежде всего система подавления радикальных настроений и социального недовольства, присущего очень многим американским призывникам 1941 г. Происходит крушение иллюзий, развеянных повседневной жестокостью и тотальной несвободой, которую олицетворяет казарма.

Как каждый значительный американский писатель, обращавшийся к проблематике войны, Шоу не мог не сказать и о тех тенденциях, которые характеризуются понятиями военно-промышленного комплекса США, милитаризма, политической стратегии, не считающейся с моральными побуждениями и обязанностями в борьбе против фашизма. Опыт США во второй мировой войне наглядно показал, насколько активны были такие тенденции, пока повсюду в мире шла великая битва во имя жизни на планете. Послевоенные десятилетия ознаменовались чудовищным ростом военно-промышленного комплекса и непрерывным нарастанием угрозы новых войн — малых и больших. И все это, конечно, сказывалось на характере конфликтов, на особенностях изображения, на всем идейном и эстетическом содержании американского романа о войне, сообщая ему непреходящую актуальность.

Роман Шоу был одним из первых произведений, в которых наметились специфически американские черты восприятия и осмысления уроков второй мировой войны. Этот особый ракурс, доносящий специфику самого военного опыта американцев, в какой-то мере различим уже и у Сарояна, как и Шоу, ушедшего в армию добровольцем и прикомандированного к киногруппе, снимавшей эпизоды высадки и первых боев на французском берегу Ла-Манша. Патриотический порыв писателя быстро угас, и уже в «Человеческой комедии» основное место заняли размышления о чудовищности самого феномена войны и необходимости никогда не допускать ее повторения. Органичные для всего творчества Сарояна, эти размышления главенствуют и в романе о Весли Джексоне — одном из первых в мировой литературе героев-чудаков, неспособных и не желающих приладиться к суровой реальности казармы и фронта. Такого персонажа невозможно себе представить в литературе Сопротивления, а ведь книга о Весли Джексоне хронологически очень ей близка — Сароян закончил роман осенью 1944 г. И своеобразие этого произведения, его сильные и слабые стороны отражают не только устойчивые особенности мироощущения Сарояна. Здесь дает себя почувствовать то необычное осознание самой войны, которое оставит след во множестве произведений, посвященных ей американскими писателями.

Явственно различим этот след, например, и у Херси в «Хиросиме», в документальной книге «Стена» (1950), где рассказывается о восстании в варшавском гетто, а потом и в романе «Возлюбивший войну»



**Рокуэлл Кент.**  
**Германия превыше всего...**

(1959). Херси принадлежит к числу пионеров документальной литературы, нащупавших специфические возможности общения, свойственные этому жанру. И «Хиросима», и «Стена» обладают в этом смысле немалым литературным значением, как подчас ни спорна предложенная писателем интерпретация событий. В романе «Возлюбивший войну» не раз звучат интонации, напоминающие о Сарояне. Рассказывая о военном летчике, превратившем убийство в свою профессию и в общем-то равнодушном к тому, с кем и во имя чего ему приходится воевать, Херси развенчивал милитаристские штампы и официозные стереотипы, но последовательный антивоенный пафос произведения явно не согласуется с задачей хотя бы относительно достоверного изображения сущности второй мировой войны, где противником был фашизм.

Названные произведения по своему существенны для целостного исследования американского романа о минувшей

войне. И все-таки не ими определяется магистральная линия такой литературы. Эту линию обозначили романы Мейлера и Джонса, а также ряда других писателей, разделявших те же самые идейные предпосылки. те же самые принципы поэтики.

Большинство таких писателей ограничились одной-двумя книгами, созданными, когда опыт войны еще не сделался достоянием истории, а коллизии, которые она обнажила, по-прежнему определяли идейную атмосферу и духовный климат США. Впоследствии многим из дебютантов конца 40-х — начала 50-х не удалось создать ничего значительного. Но в литературе о войне свое место заняли и такие книги, как «Галерея» (1947) Джона Барнса, «Все завоеванное тобой» (1946) Элфреда Хейеса, «Девушки, которых мы любили» (1948) Пруденсипо де Перера, «Концы моей жизни» (1952) Вэнса Бурджейли. Как и первые произведения Мейлера и Джонса, все это были образцы антимилитаристского романа, «в котором с большой силой проявились критические настроения, углубляющиеся в реалистической американской литературе»<sup>2</sup>. А поэтика таких книг определяется принципом фактографически обобщенного изоб-

ражении войны, основывающегося на почти документально достоверном описании будней армейской службы и фронта, но при этом предполагающего более или менее отчетливо выраженные элементы философского повествования, в котором жизнь армии, казарма, фронт предстают как своего рода модель жизни американского общества в целом. Эта повествовательная структура, сложно синтезирующая черты документальной и репортажной прозы, иносказания и философского романа, наиболее органично воплотилась в «Нагих и мертвых» Мейлера, однако она является доминирующей и в большинстве других книг о войне, созданных в США вплоть до начала 60-х годов. Впоследствии заявят о себе и другие художественные «модели», другие принципы изображения войны: гротескно-аллегорический и в самое последнее время — синтетический, предполагающий охват важнейших идейных и духовных коллизий, связанных с фашизмом и войной.

Приступая к анализу эволюции американского романа о второй мировой войне, необходимо еще раз оговорить, что это явление крайне неоднородное как в эстетическом, так и в идеологическом смысле. Если произведения крупнейших американских прозаиков при всех существенных им противоречиях принадлежат к числу наиболее весомых достижений мировой реалистической литературы о войне, то целый ряд книг, посвященных той же теме, следует отнести к литературе, подверженной воздействию конформистских и официозных концепций. Не лишённые антимилитаристского звучания, они вместе с тем содержат отзвуки пропагандистских мифов о решающей роли США в разгроме фашизма, прямолинейность в позитивном изображении представителей высшей военной среды и т. п. Создаваемую в таких книгах, как «Генеральская звезда» (1959) Эла Моргана или «Орел позабытый» (1968) Энтона Майера, картину войны не назвать ни многоплановой, ни глубокой, хотя в целом эти произведения все-таки остаются на счету реалистической литературы.

Но почти одновременно с появлением книг Мейлера, Джонса, Шоу в США возник и милитаристский роман о второй мировой войне, безоговорочно апологетический по отношению к нормам и порядкам, насаждаемым в американской армии, и содержащий грубо тенденциозную интерпретацию истории. Такая литература, являющаяся составной частью «пропагандистской машины Пентагона»<sup>3</sup>, существовала уже в годы войны, но получила особенно интенсивное развитие в периоды внутривойсковых кризисов, вызванных агрессией США в Корее, а затем во Вьетнаме. Она делается руками многочисленных литературных поденщиков наподобие Робина Мура, автора скандально известных «Зеленых беретов» (1969), прославлявших профессионалов-карателей. Милитаристский американский роман представлен и несколькими писателями, обладающими высокой литературной репутацией.

Полемика между писателями антимилитаристского пафоса и трубадурами особой исторической и военной миссии США составляет важный идейный узел в развитии американского романа о второй мировой войне.

Образ войны, возникающий в американских романах, которые ей посвящены, резко своеобразен. Картина, встающая перед читателем этих

книг, не похожа ни на изображение войны в советской литературе, обращенной к той же теме, ни на ее изображение в европейском романе. Эти бросающиеся в глаза различия предопределены прежде всего тем, что исторический опыт США в годы второй мировой войны был существенно иным по сравнению с опытом стран, непосредственно подвергшихся гитлеровской агрессии.

Как известно, США вступили в войну последней из великих держав — это произошло после нападения Японии на Пёрл-Харбор 7 декабря 1941 г. Вплоть до высадки союзников во Франции два с половиной года спустя для миллионов американских солдат гитлеровская Германия оставалась лишь потенциальным противником. Избранная правящими кругами страны тактика выжидания, преследовавшая цель установить политическую диктатуру США в послевоенном мире, привела к тому, что многомиллионная американская армия соприкоснулась лицом к лицу с немецким фашизмом только тогда, когда исход войны был предопределен и в самих странах фашистского лагеря начался массовый процесс разочарования в нацистской идеологии.

Основным противником, с которым на протяжении почти всей войны имели дело американские солдаты, была Япония. Война велась за тысячи миль от американских берегов — на тихоокеанских островах, в джунглях Бирмы, Филиппин, Индонезии, и для миллионов американцев, которым пришлось надеть военную форму, она означала лишь необходимость долгие месяцы терпеть тяготы казармы, чтобы затем оказаться на каком-нибудь острове с диковинным полинезийским названием и, быть может, погибнуть, так ни разу и не увидев противника лицом к лицу.

В американском романе в отличие от европейского не столь отчетливо прослеживается антифашистская направленность. Писатели США, коснувшиеся темы войны, обостренно почувствовали тоталитаристские тенденции внутри собственной страны и собственной армии. Однако вплоть до самого последнего времени главное историческое содержание минувшей войны — разгром фашизма — словно бы исчезало из их поля зрения.

Когда стали появляться протоколы Нюрнбергского процесса, документы, фотографии и уцелевшие дневники жертв фашизма, Америка открыла для себя подлинную правду о том, что происходило в годы оккупации за океаном. Но все-таки это была «боль других», а для американцев, вернувшихся с войны, главным было понять, почему на Гвадалканале и в Арденнах рухнули их юношеские представления о героике, о долге, о демократии, которую необходимо защитить. Почему армия оказалась машиной, подавляющей в человеке все человеческое, делающей его безликим автоматом, который не волен распоряжаться своими действиями и своей судьбой?

Такой поворот темы предопределил и внутренний трагизм книг американских писателей о войне и их ограниченность: великий исторический итог битвы с фашизмом оказался где-то далеко «за кадром». Сама война не занимает в них центрального места. Темой оказывается, в сущности, не война, а будни рядового американца, оказавшегося в армии, где невозможна никакая человеческая индивидуальность и свобода и личность обречена либо на деградацию, либо на яростный и саморазрушительный

бунт против казармы. Герои предстают как жертвы антигуманной милитаристской системы с присущим ей насилием над личностью и тоталитаризмом. Они погибают, так и не осознав, во имя чего их заставили воевать. Позднее в военном романе появится и важный мотив вины за безучастие Америки к судьбам мира, оказавшегося перед угрозой фашистского порабощения. Но этого мотива нет ни у Мейлера, ни у Джонса, ни в военных романах 60-х годов. Такие книги примечательны смелостью обличения милитаризма, точностью социального анализа, созданными в них жестокими картинами надругательства над человеком. Однако здесь заметно ослаблен историзм видения и полностью отсутствуют какие бы то ни было элементы героики.

В 1977 г. Уильям Стайрон опубликовал статью «Прощай, оружие!»<sup>4</sup>, где содержится объективная характеристика настроений, выразившихся в такого рода литературе. Стайрон принимал участие во второй мировой войне и был вновь мобилизован во время войны в Корее (об этом он рассказывает в повести «Долгий марш», 1951, представляющей собой одно из наиболее ярких антимилитаристских произведений американской литературы). Статья Стайрона написана в связи с выходом книги Ф. Капуто «Слухи о войне» (1977), представляющей собой запись бесед автора с американскими солдатами, вернувшимися из Вьетнама. Появляется возможность сопоставить двуховный и психологический опыт ветеранов трех войн, в которых за последние десятилетия участвовали США. Это сопоставление и становится основной темой Стайрона.

Разумеется, он отдает себе отчет в том, насколько разный характер носили сами эти войны: «Мы (участники второй мировой войны.— А. З.) воевали против агрессора, а кампания во Вьетнаме представляла собой лишь своекорыстное и отвратительное вмешательство... и она отравила сознание даже самых простодушных, самых доброжелательных людей, которые на ней побывали». Но, с точки зрения Стайрона, война во Вьетнаме не так уж разительно отличается от антифашистской войны, «если взглянуть и на ту, и на другую с точки зрения рядового солдата».

Вот как говорится у Стайрона об этом «опыте рядового солдата» на любой войне: «Все те же самые безжалостные и напряженные тренировки часами на испеляющем солнце, физические и нравственные унижения, сержанты-садисты... И подобный способ обработки живого мяса призван в качестве добавочного продукта произвести преданность армии, дисциплину, спайку, а главное — ощущение неуязвимости, пока ты вместе со своими товарищами».

Стайрона тревожит, что, по мере того как вторая мировая война «все больше становится воспоминанием, и бывшие поля сражений на Тихом океане превращаются в поросшие пальмами островки-заповедники для туристов», происходит романтизация событий: никто уже не хочет задумываться о том, что «это был кровавый конфликт... и что в той войне тоже было достаточно варварства». В атмосфере, когда раздувается военный психоз и нет недостатка в стремлениях героизировать войну как таковую, заодно оправдав и агрессию во Вьетнаме<sup>5</sup>, эти тревоги и сам этот пафос горькой правды о реальном опыте войны нельзя не разделить.

Однако исходная посылка Стайрона приводит независимо от авторских намерений к некоей унификации исторического смысла всех войн, а тем самым и к слишком очевидной ошибочности в истолковании войны, которая велась против фашизма. Под пером Стайрона выявилась уязвимость идейной концепции, прослеживающейся в большинстве произведений американских писателей, посвященных второй мировой войне. Она была своевременно замечена и некоторыми американскими критиками. Джон Олдридж еще в статье «Поиски ценностей» (1952), посвященной «военным» романистам, указывал, что такие писатели подчас «не владеют одним свойством, присущим настоящей литературе, — способностью делать осмысленными и взаимосвязанными хаотичные процессы жизни»<sup>6</sup>. Олдридж видел основную слабость писателей-дебютантов 40-х годов в том, что все это поколение, пришедшее с войны, оказалось в духовной и литературной ситуации, «когда близилась к концу традиция утрат, неверия и бунтарства», но еще сохранились «условия, которые эту традицию породили»<sup>7</sup>. Иными словами, Олдридж считает, что романисты, писавшие о второй мировой войне, остались восприимчивыми настроений и художественных верований 20-х и 30-х годов, не сумев пойти дальше и выразить приобретенный на войне опыт в новых идейных и эстетических категориях, как это удалось сделать писателям «потерянного поколения».

Именно поэтому, на взгляд критика, своеобразный «бум» романа о войне, наблюдавшийся к концу 40-х годов, оказался недолговечным. В статье «Военные романисты: десять лет спустя» сказано, что исчезла «ощутимая, лежащая на поверхности тема», которая заключала бесспорные элементы «реального и подлинного». И это «странное отсутствие определенности, четкости форм и направления» оказалось губительным для романистов наподобие Джонса, не обладавших ни самостоятельным миропониманием, ни творческой независимостью, так что они были способны только описывать трагедию рядового человека, искалеченного казармой и фронтом, при этом не преступая пределов эстетики, получившей большое развитие в социальном романе 30-х годов<sup>8</sup>.

Отдельные оценки Джона Олдриджа нетрудно (а иногда и необходимо) оспорить, однако в целом его анализ идейной направленности и эстетической природы романов о второй мировой войне, созданных в США на рубеже 40—50-х годов, представляется обоснованным и справедливым. В этом романе и впрямь господствует стихия изображения войны, какой она открывалась ее рядовому участнику — в силу особой позиции, занимаемой США, — лишенному сознания своей причастности к великому историческому делу — разгрому фашизма и поэтому болезненно восприимчивому, главным образом к насилию, которое чинит над ним бездушная армейская машина, к бесчеловечности казарменных порядков и бессмысленному в его глазах ужасу самого боя. А поэтика такого романа очень близка эстетическим установкам насыщенного документальным материалом и обличительного по духу «пролетарского романа» 30-х годов или созданных в тот же период многочисленных романов-репортажей о социальных бедствиях и классовой борьбе в Америке «красного десятилетия».

Эта идейная и эстетическая преемственность от литературы 30-х годов хорошо видна, например, в книгах Э. Хейеса, Лутенцио де Переда или в романе Дж. Барнса «Галерея». Все эти произведения, появившиеся в конце 40-х годов, очертили круг проблем, во многом специфических для американского романа, посвященного второй мировой войне. Авторы воссоздают различные эпизоды войны на Тихом океане и в Европе, стремясь максимально насытить повествование конкретными подробностями, передающими реальный повседневный распорядок армейской и фронтовой жизни. Мобилизованным в армию вчерашним студентам или старшеклассникам, выступающим главными персонажами таких книг, приходится столкнуться с грубым надругательством, которому армия подвергает их день за днем. И иллюзии развеиваются, а итогом становится ненависть к армии, воспринятой как механизм оболванивания.

Дж. Уолдмейер, предпринявший подробное исследование американского романа о второй мировой войне, исходит из мысли, что писателям не было свойственно стремление разоблачить эту войну как трагическую нелепость. Понимая ее особый характер, «они, несомненно, в большей или меньшей степени принимали ее необходимость»<sup>9</sup>. Критик усматривает здесь основное различие между книгами американских авторов о первой и о второй мировой войне. Для писателей 40-х годов война означала завершение социальных антагонизмов межвоенных десятилетий: оказавшись на фронте, они не чувствовали себя «потерянными», потому что знали, с каким противником на этот раз пришлось столкнуться их стране.

Хотя выводы Дж. Уолдмейера основаны на очень богатом материале (библиография его книги включает более 250 романов о второй мировой войне, созданных за двадцать три года после ее окончания), такая точка зрения не находит фактических подтверждений. Как правило, американские романы о войне примечательны именно тем, что в них отсутствует и понимание, и оправдание битвы с фашизмом, которая точно бы представляет собой всего лишь бесчеловечную жестокость, как и всякая война. Поэтому для героев и характерно ощущение своей глубокой отчужденности от всего, что происходит и в армейских лагерях, и в окопе. В романах 40-х — начала 50-х годов преобладает поэтика достоверного свидетельства, и это главным образом говорило о духовной и психологической непричастности героев к истории, совершающейся на полях сражений с фашизмом. Причем характер восприятия второй мировой войны в американской литературе принципиально не изменялся вплоть до конца 70-х годов, хотя серьезно менялась эстетическая система, в которой осознавался опыт, приобретенный на войне.

В романах, появившихся сразу же по ее окончании, личность почти не выделялась из солдатской массы. Это были характерные образцы так называемого романа коллективного героя, созданного Дос Пассосом и широко распространенного в прозе 30-х годов, особенно в литературе о пролетариате (книги Дж. Хербст, Дж. Конроя и др.). Воздействие Дос Пассоса легко различимо в «Нагих и мертвых» Мейлера, где ход событий, объективно предопределяющих судьбы солдат крохотного армейского подразделения, обозначен особыми главками, названными «Машина времени», подобно «Экранам новостей» в трилогии Дос Пассоса «США».



Уже самым построением романа как повествования главным образом не о личности, а о «коллективном герое», которому предназначена жестокая, трагическая судьба, фактографичность — исходная установка поэтики — поднята на уровень определенного обобщения. В лучших романах о войне предметом такого обобщения является не только солдатский опыт, но и своеобразно истолкованный «путь человека через историю» (Мейлер). Большинство писателей, впрочем, не ставят перед собой столь ответственных задач, ограничиваясь свидетельством о минувшей войне. Но это не просто рассказ об увиденном и пережитом ими самими, а еще и своего рода обобщение духовных итогов, к которым привел фронтовой опыт солдата-американца и попытка осмыслить саму ситуацию человека в армии и на поле боя.

По сравнению с романами о первой мировой войне здесь действительно много нового, хотя подобная новизна определяется вовсе не тем, что романисты 40-х — начала 50-х годов обладали более зрелым историческим мышлением. Роман о первой мировой войне был по преимуществу романом расставания с иллюзиями, которые рвутся, подвергаясь испытанию brutalной повседневностью фронта<sup>10</sup>. Возникло убеждение в необходимости коренной ломки старого мира, всего последовательнее выраженное начинающим Дос Пассосом. Возникало и обостренное ощущение непреходящих, неразрушимых ценностей, которые лежат вне сферы социальной жизни и так властно притягивают, например, героев молодого Хемингуэя: их сознание отнюдь не омертвело, хотя фронт и открыл им всю меру жестокости, присущей и человеку, и порядку вещей в окружающем мире.

Подобные мотивы, по сути дела, отсутствуют в американском романе о второй мировой войне либо звучат в нем очень приглушенно, не определяя атмосферы повествования. Герои почти неизменно погибают. Уцелевшие — это люди, которые ведут чисто физическое существование, потому что война непоправимо искалечила их духовный мир, приведя к опустошению, к нравственной, даже эмоциональной стерильности. В романах писателей «потерянного поколения» на авансцене находился герой, при всей своей типичности обладающий, как лейтенант Генри у Хемингуэя («Прощай, оружие!», 1929) или отпрыск родовитого южного семейства Мэхон у Фолкнера («Солдатская награда», 1926), рельефно выраженными индивидуальными чертами и социальной предысторией, важной для понимания его мыслей и поступков. В романах о второй мировой войне доминирует «коллективный герой», а личности существенны главным образом для того, чтобы довершить совокупный портрет такого героя или обозначить расстановку сил в центральном конфликте, который развертывается на страницах произведения. Они лишены суверенности. Они беспомощны перед лицом внешних по отношению к ним сил, которые предопределяют весь ход их армейской жизни и неотвратимость трагического конца.

«Прощай, оружие!», «Солдатская награда», даже «Три солдата», где Дос Пассос впервые намечает поэтику повествования о «коллективном герое», могут быть с незначительными оговорками отнесены к жанру «романа воспитания», очень широко представленному и в европейской литературе о второй мировой войне (особенно в романе ГДР). Автор

капитального исследования об американской военной прозе П. Джонс считает, что Bildungsroman — наиболее точное жанровое определение и для книг Майрера (в частности, для «Большой войны», 1957), Джеймса Джонса, Джозефа Хеллера: в них тоже изображен «процесс воспитания, неискупаемые поступки и необратимые решения, мгновенья познания истины и духовного возмужания и минуты откровения»<sup>11</sup>. Кроме того, П. Джонс обнаруживает в военных романах черты мифологической структуры, опирающейся на предание о Граале<sup>12</sup>.

Если второе наблюдение П. Джонса представляется искусственным, то мысль критика, что проза о второй мировой войне по своей жанровой природе принадлежит «роману воспитания», как будто не беспочвенна. Армия действительно становится своего рода школой негативного воспитания для Прюита, героя романа Джонса «Отныне и вовеки веков», как становится такой же школой операция на неизвестном тихоокеанском острове Анопопей для Хирна, героя «Нагих и мертвых» Мейлера.

Суть дела, однако, в том, что, сохраняя сюжетную канву «романа воспитания», оба писателя радикально изменяют содержание, традиционное для такого жанра. Обычно «роман воспитания» — это роман познания действительности, обогащающего протагониста, чтобы заставить его пересмотреть свою позицию, корректируемую в самом процессе овладения реальностью. А в книгах Мейлера и Джонса, да и вообще в американском романе о второй мировой войне, мы наблюдаем противоположное явление. Воспитанию казармой и фронтом сопутствуют не те или иные обретения героев, но, наоборот, выхолащивание духовных возможностей, которые в них заложены, стирание черт индивидуальности, поначалу еще различавшихся и в Прюите, и в Хирне. Герой растрчивает и то немногое, чем он — в духовном смысле — обладал.

Происходит это не в силу каких-то человеческих слабостей персонажа или непоследовательности его позиции, а прежде всего в силу объективной невозможности противостоять процессу отчуждения, с необыкновенной отчетливостью выступающему в условиях армии и войны. Если по характеру повествования и по обличительному социальному пафосу роман о второй мировой войне близок литературе 30-х годов, то идея непреодолимого отчуждения человека от важнейших событий движущейся истории, от норм жизни, окружающей его в армии, а в итоге — и от собственной его гуманной сущности явилась тем новым, что принес в литературу США роман о второй мировой войне.

В этом смысле он послужил соединительным звеном между литературой «красного десятилетия» и художественными устремлениями рубежа 40–50-х годов, всего яснее раскрывшимися в таких произведениях, как «Заблудившийся автобус» (1947) Стейнбека, «Замок лорда Уири» (1946) Роберта Лоуэлла, «Жертва» (1947) Сола Беллоу — книгах, поразному, но настойчиво осмысливавших феномен отчуждения. Экзистенциалистские веяния, начавшие проникать в США сразу после 1945 г., особенно глубоко затронули творчество некоторых писателей, снискавших известность своими романами о войне, в частности Мейлера.

Несомненно, подобный ракурс изображения войны как события, выявившего подлинный характер человеческих отношений, в которых господствует отчужденность, был специфически американским. Апатию

гражданского и морального сознания героев таких книг нельзя, как часто делается, приписывать и самим авторам; они запечатлели реальную жизненную ситуацию. И все-таки образ войны, созданный американскими писателями, оказался одноплановым, потому что он лишен глубины историзма.

Это хорошо видно на примере «Нагих и мертвых» (1948).

Комментируя свой роман вскоре после его появления, Мейлер решительно не соглашался с критиками, находившими, что «Нагие и мертвые» — это «документальное реалистическое произведение»; напротив, скорее следовало бы говорить о «символической обобщенности центрального конфликта книги, который касается совмещенности качеств животного и праведника в одном и том же человеке. Описанному в романе взводу разведчиков выпало испытать столь много, что в действительности ничего схожего не могло произойти ни с одним подразделением, где бы оно ни воевало, и книга представляет собой попытку целостного истолкования всей войны на Тихом океане»<sup>13</sup>. Последнее замечание справедливо, однако правы были и критики, оценившие в романе Мейлера прежде всего достоверность свидетельства о том, что собой представляла минувшая война, если на нее взглянуть глазами рядового американского солдата.

В романе Мейлера описан крохотный боевой эпизод: высадка небольшого американского соединения на занятый японцами островок посреди Тихого океана, штурм горы Анака, являющейся стратегически важной высотой, и гибель почти всех солдат взвода разведки, чьи биографии воссозданы писателем подробно. Масштаб изображаемых событий последовательно сокращается, пока перед нами не оказывается всего лишь один взвод, предпринимающий заведомо обреченную попытку овладеть высотой. Однако приемы повествования, позаимствованные у Дос Пассоса (уже упоминавшаяся «Машина времени», а также «Хор» — монтаж обрывочных солдатских разговоров об армии и о доме, о прошлом и о близком будущем), позволяют Мейлеру, не жертвуя точностью репортажа, укрупнить коллизии, скрывающиеся за описываемыми событиями. В итоге война, показываемая на малом хронологическом и пространственном «площадке», осмысливается не только в своей целостности, как ее постигал солдат-американец, но и в прямой соотнесенности с предшествовавшими ей социальными потрясениями 30-х годов.

К малозначительному с военной точки зрения эпизоду стягиваются многочисленные социальные и этические конфликты, обладающие обширной предысторией, но резко обостренные, а то и по-новому сформулированные войной. Последовательно воссозданная хроника одной операции напрямую приводит читателя к коренным проблемам, поставленным войной перед каждым ее участником, да и перед обществом в целом.

Получает подтверждение мысль Мейлера о символической обобщенности его романа, которая органически сочетается с фактографичной, почти документальной природой повествования. Такого синтеза не смог достичь, например, Джонс, сходным образом построивший свой роман «Тонкая красная черта» (1962), где описаны судьбы солдат одной роты, участвующей в сражении на Гвадалканале. У Джонса с необыкновенной тщательностью воссоздана атмосфера боя, писатель убедительно передает

переживания человека на современной войне, отличающейся и жесточечностью, и неуправляемостью сталкивающихся в сражении громадных людских масс, и анонимностью смерти, в которой почти никогда нет ничего героического. Как явление батальной прозы «Тонкая красная черта» осталась высшим достижением американского романа о второй мировой войне, однако символически обобщенный план повествования не получился: автора слишком увлекла батальная живопись, а нравственные конфликты не получили развития, как не выявились в полной мере и характеры персонажей.

Для Мейлера боевые эпизоды далеко не главное. Гораздо важнее сам процесс ломки сознания, неизбежно происходящий в условиях армии и сопровождаемый углубляющимся чувством отчужденности человека от мира и от собственной гуманной природы. В ходе этого процесса разворачивается и тот идеологический конфликт, который писатель считает важнейшим во всем военном опыте Америки,— столкновение либерально-гуманистических и тоталитаристских, полуфашистских тенденций в общественном сознании, а подчас и в самом человеке, предстающем как странное сочетание «животного» и «праведника».

Такая концепция человека наглядно свидетельствовала о фрейдистских воздействиях, пережитых начинающим Мейлером, а затем сильно сказавшихся на всем его творчестве. Впрочем, в «Нагих и мертвых» влияние фрейдизма еще сравнительно невелико. Во всяком случае, оно лишь в незначительной степени определяет содержание книги, оставшейся лучшим свершением Мейлера как романиста.

Центральное значение приобретает в «Нагих и мертвых» намеченный писателем идейный конфликт. Он развернут как бы на двух уровнях. Это столкновение командира взвода Крофта с его подчиненным Вальзеном, который исповедует глубоко пессимистическую философию жизни, сохраняя, однако, стойкие этические убеждения. Коллизия повторяется и в отношениях между генералом Каммингсом, стоящим во главе соединения, и его адъютантом лейтенантом Хирном, типичным либералом предвоенного времени.

Фигуры Крофта и Каммингса привлекают особое внимание, поскольку с ними в роман вошла тема фашистской угрозы, скрывающейся в собственном доме и даже не маскирующейся американским патриотизмом. Каммингс в беседах с Хирном излагает чисто тоталитаристскую доктрину «права сильного», который не нуждается в этических оправданиях своих действий и открыто солидаризируется с фашизмом,— «правильной доктриной, к сожалению, возникшей в слишком слабой стране, чтобы доказать свою эффективность». Крофт осуществляет эту доктрину на практике, снискав ненависть солдат и сделавшись прямым виновником гибели Хирна, глубоко ему чуждого своей душевной «дряблостью» и либеральным пустословием.

Сам факт, что Мейлер первым из американских романистов распознал опасность фашизации страны, если к власти придут каммингсы, придает «Нагим и мертвым» исключительное значение. Крах Вальзена и гибель Хирна неотвратимы уже в силу того, что оба они не принимают тоталитарных установок людей, которым вынуждены подчиняться. А с другой стороны, на конечную неудачу обречены в своих замыслах и

Крофт, Каммингс, поскольку оба не признают объективно существующих пределов, которые сдерживают устремления личности к бесконтрольному господству над другими людьми и над всем миром. Подобный детерминизм — еще одно свидетельство схожести книги Мейлера с социальными романами 30-х годов, покоящимися на тех же философских основаниях.

Однако существуют и серьезные различия между двумя этими явлениями. Романистами «красного десятилетия» фактически игнорировалась проблема ответственности человека за избранную им позицию, поскольку фикцией считалась сама возможность выбора. Мейлер выдвигает проблему ответственности в качестве ключевой проблемы и решает ее в духе экзистенциализма.

Исследователь его творчества Р. Эрлих интерпретирует Каммингса и Крофта как прообразы экзистенциалистского бунтаря против самого порядка вещей, требующего радикального преобразования<sup>14</sup>. Это, разумеется, искажение смысла романа в угоду концепции Р. Эрлиха, для которого все творчество Мейлера — только вариации экзистенциалистских мотивов. Но вместе с тем побудительным стимулом действий обоих героев оказывается стремление не только навязывать подчиненным фашистские по своему содержанию нормы отношений, а еще и подчинить своей воле объективную реальность, упорно сопротивляющуюся таким попыткам и в конце концов обращающую их в прах. Реальность для них обоих — экзистенциалистское «другое», которое необходимо привести в соответствие со «своим». Отчаянный штурм горы Анака, когда Крофт, не щадя солдат и самого себя, пытается добиться цели, с военной, практической точки зрения недостижимой, — это, на взгляд Мейлера, метафора «пути человека через историю», завершающегося обязательным поражением. Символический смысл приобретает и вся операция на острове Анопопей.

Возвращаясь к проблематике «Нагих и мертвых» через десять лет после выхода романа, Мейлер открыто признавался в своей ненависти к Крофту и Каммингсу, потому что это «люди, наделенные властью, но лишённые сострадания, т. е. просто человеческого понимания»<sup>15</sup>. Оба они исходят из представления о том, что человек менее всего «праведник» и что «не существует никакой невинности, поскольку повинны все», а значит, как прямо высказывается Каммингс, Гитлер «лучше других истолковал современного человека». Обличая Крофта и Каммингса, автор придал своему повествованию явственный антифашистский пафос. Однако невозможно прямо вычленить этот пафос из сложной структуры идей, воплотившихся в «Нагих и мертвых», и даже представить его как доминанту этой структуры.

«Нагие и мертвые», по сути, представляют собой философски обобщенное повествование. Война в нем важна главным образом как наглядная иллюстрация трагичности самих усилий человека гуманизировать реальность, способную лишь внушить чувство собственной обреченности таким персонажам, как Хирн и Вальзен, с их бездейственными, абстрактными устремлениями к человеческим принципам социальной организации, или породить таких — по-своему точно так же обреченных — «преобразователей» объективного порядка вещей, как Крофт и Каммингс. Эпизод военной хроники приобретает смысл притчи. Недаром Мейлер указывал,

что, «как ни парадоксально, самое сильное влияние на композицию „Нагих и мертвых“ оказал „Моби Дик“»<sup>16</sup>.

Поэтика Мелвилла, вероятно, и впрямь была важна Мейлеру, когда он продумывал художественное построение романа, однако его тональность определена, конечно, не влиянием великого романтика, а реальным опытом американских солдат, воспринявших вторую мировую войну только как крушение верований в разумность мира и в прогресс, как слишком явное свидетельство беспощадности всей либерально-гуманистической духовной ориентации и как доказательство глубокой отчужденности человека от истории, совершающейся словно бы помимо его воли.

Даже наиболее значительные произведения, вышедшие из-под пера Мейлера и Джонса, оказались далеко не свободными от экзистенциалистских веяний, ослабивших присущий таким книгам пафос обличения милитаризма и «доморощенного» фашизма. Еще одно свидетельство этому — роман Джонса «Отныне и веки веков» (1951), многими исследователями не без основания названный лучшим американским романом о второй мировой войне.

Правда, сама война Джонсом почти не изображена. Участник боев на Гвадалканале, он расскажет о ней в других своих книгах — «Иные прибежали» (1954), «Тонкая красная черта» (1963). В первой книге Джонса действие завершается налетом на Пёрл-Харбор. В этом есть точный художественный расчет. Трагедия Пёрл-Харбора — это для Джонса не только результат грубейшего политического и военного просчета, но неотвратимый финал, к которому только и могла привести продуманная система обезчеловечивания человека, неукоснительно осуществляемая в американской армии.

Смелость, с какой писатель развенчивает армию и самый дух милитаризма, неподдельна. А вместе с тем у Джонса постоянно чувствуется детерминистская схематическая заданность изображения. В казарме разыгрывается тот же, что и у Мейлера, конфликт, в котором конкретика описания повседневной антигуманности перерастает в символику осмысления «человеческого удела», понимаемого Джонсом в духе экзистенциализма. Этим предопределяется направление, в котором развернута центральная сюжетная коллизия романа.

В центре его два сложных, незаурядных характера — рядовой Прюит и сержант Уорден, две искалеченные казармой человеческие судьбы. Уорден, чья жизнь давно связана с армией, понимает, что известный компромисс с ее порядками неизбежен. Все дело в умении поступаться мелочами, но не принципами, внешним, но не сутью. Он не замечает, что такое разделение искусственно и мелкие уступки оборачиваются отказом от существенного, а жизнь оказывается пустой и разрушенной. Казарма убивает человека тем, что стирает его индивидуальность, превращая его в автомат, и под таким давлением не выдерживает даже крепкий, цельный характер Уордена.

Еще трагичнее судьба Прюита. Армия заставляет его пройти через все стадии распада человеческого «я», поступаться порядочностью, достоинством, добротой. Он чувствует, как в нем вытравляется человечность, и интенсивно, полусознательно бунтует против казармы, тяжело расплачиваясь не за тот или иной свой поступок, а именно за само нежелание

примириться с судьбой, определенной ему параграфами армейского устава. Этот глеющий в душе Прюита огонек протеста вызывает к нему особую ненависть таких законченных садистов, как капрал Гэлович, капитан Холмс и генерал Слейтер. Подобно Мейлеру, Джонс безошибочно уловил тенденции фашистского характера, проявившиеся в армии США. Это одна из самых сильных сторон романа.

Но все же главное в нем — трагический слепой бунт Прюита, завершившийся тюрьмой и новыми унижениями. Лирический сюжет — любовь Прюита к такому же изуродованному существу, проститутке Лорен, сообщает повествованию Джонса единственную светлую ноту, давая почувствовать, как велика скрывающаяся в герое способность доброты и гуманности. Но на таком фоне лишь еще трагичнее звучит «сквозная» мысль Джонса об обреченности человека, оказавшегося пленником системы подавления и обезчеловечивания, какой предстает в его романе армия.

В разговоре с Уорденом, происходящем в тюрьме, Прюит, отказываясь пойти на компромисс с совестью, говорит: «Они могут тебя убить, но не могут тебя поглотить». Мысль эта существенна для романа; но буквально на той же странице курсивом выделена и другая важнейшая идея Джонса: «Он познакомился с тюрьмой раньше, чем с армией, да похоже же, одно без другого просто было невозможно». В том мире, который изображен Джонсом, человек может одержать только нравственную победу, но трагический конец неотвратим. Тюрьма — емкий образ: это не только описанная с ужасающими подробностями гарнизонная тюрьма на Гавайях, это вся американская армия, а для Джонса — и вся человеческая жизнь.

Уже упоминавшийся Джон Олдридж, оценивающий творческие возможности Джонса весьма скептически, писал о том, что метод повествования, избранный для романа «Отсюда в вечность» и других книг этого автора, старомоден: это «метод демонстрации жизненного среза», требующий перенасыщенности деталями, за которыми теряется из виду целое — жизнь во всей ее сложности<sup>17</sup>. По мнению критика, Джонс ограничивается изображением действительности лишь в одной ее плоскости — в данном случае это повседневность казармы. Она воссоздана Джонсом с исчерпывающей полнотой, однако тем самым еще не создается подлинно многомерной картины такого грандиозного исторического события, каким была вторая мировая война.

С последним замечанием нельзя не согласиться, однако повинен здесь отнюдь не метод повествования. Как и Мейлер, Джонс был воспитан на американском социальном романе 30-х годов, многое переняв и у Фаррела, и у Стейнбека. Как и Мейлер, он обогатил характерную для такого романа концепцию личности и среды, заостря моральную коллизию, построенную на антагонизме устремлений героя к свободному выбору и невозможности предотвратить трагические последствия такого выбора.

Если образ войны, созданный на страницах этого произведения, остался одноплановым и не выдерживающим испытания истинами истории, то причина заключалась прежде всего в специфике нравственного и духовного опыта, отразившегося в романе Джонса. Этот опыт осмыслен и выражен писателем подлинно многосторонне и глубоко, но в нем

отсутствует исторически закономерный для других стран элемент гражданственности, этической активности и воинствующего гуманизма, пробужденного сознанием причастности к антифашистской борьбе. Ни у Мейлера, ни у Джонса не выразилась эта обретенная в годы Сопротивления и разгрома фашизма новая позиция, новое самосознание рядового участника великих событий. И их книги, отмеченные реалистической правдивостью, тем не менее не могут быть признаны подлинно историчными и подлинно эпическими произведениями о второй мировой войне.

Книги Мейлера и Джонса, а отчасти и «Молодые львы» Ирвина Шоу — это произведения, в которых авторы стремятся затронуть узловые коллизии, возникшие перед американским общественным сознанием в годы второй мировой войны. Закономерно, что такие книги оказались в центре внимания критики и читателей, вызывая полемику и порождая самые разнообразные интерпретации. Однако американский роман о войне — явление многогранное, и даже за кажущейся целостностью этого явления открывается принципиальная несхожесть восприятий и оценок военного опыта страны, как и эстетических форм, в которых выражался этот опыт. Причем с ходом времени эта несхожесть становится все более явственной.

Одной из специфически американских разновидностей военной прозы стал так называемый роман о командирах (термин П. Джонса, при всей своей очевидной условности указывающий на реальный художественный феномен). Такие романы начали появляться еще в 50-е годы и тогда носили по преимуществу разоблачительный характер. Центральным персонажем подобного произведения становится крупный военачальник, в котором почти всегда просматриваются черты, родственные Каммингсу из «Нагих и мертвых» или Слейтеру из книги Джонса «Отныне и веки веков».

Это человек, обладающий властью над тысячами вверенных ему солдат, но менее всего озабоченный их переживаниями, проблемами и трагедиями. В своих поступках он руководствуется либо фанатизмом службиста, либо политическими соображениями, носящими нескрываемо реакционный характер и, в его глазах, легко оправдывающими жертвы, которые должна приносить солдатская масса. По своим убеждениям это либо законченный милитарист, требующий от подчиненных безоговорочного соблюдения всех пунктов военного устава, какую бы бесчеловечность это фактически ни означало, либо сторонник тоталитарной, полуфашистской общественной организации, воспринимающий армию как идеальную модель подобного социального миропорядка.

Писатели, воссоздавшие этот человеческий тип, достаточно распространенный в кругах военной элиты США, сумели не только обозначить характерное явление, с которым они, как правило, сами столкнулись на фронте, но и уловить важную особенность самой второй мировой войны, какой она представала солдату-американцу. Знаменательно, что богатая литература о первой мировой войне не знала, однако, «романов о командирах»: жизненный опыт не создал тогда проблематики, специфической для этого жанра.



Иначе было в годы второй мировой войны. Концентрация людских масс на каком-нибудь безвестном острове-атолле, полная зависимость этих тысяч и тысяч людей от воли и профессиональной военной выучки человека, облеченного полнотой власти над ними, а главное, своекорыстие «командира», во имя дальних стратегических и политических расчетов отправляющего своих солдат на верную и бессмысленную смерть,— все это закономерно обострило внимание литературы к тем, кто занимал высшие ступени на лестнице военной иерархии. Вводя такой персонаж и делая его главным действующим лицом, писатель напрямую касался и завуалированной политической стороны тех или иных событий второй мировой войны, и болезненной для воевавшего американца проблемы тотальной зависимости человека от неподконтрольных, а для него самого и почти безликих сил, которые определяют его судьбу,— проблемы отчуждения.

Этот круг проблем ясно обозначился, например, в романе Эла Моргана «Генеральская звезда» (1959), хотя писатель и не проявил последовательности, воссоздавая облик главного персонажа — типичного «командира» американской складки. На Моргана, видимо, исподволь воздействовала тенденция безусловно апологетического изображения военачальника, который при всей своей видимой жесткости к подчиненным на самом деле лишь проявляет необходимую моральную твердость, заботясь об успехе в сражении и о благе не для себя, а для своих солдат. Такая тенденция ясно выявилась еще в «Почетном карауле» (1946) Джеймса Гулда Каззенса, и она по сей день прослеживается в американском романе о войне.

Однако ей противостоит стремление обрисовать «командира» без такого рода патристической патетики, выявив истинные побуждения людей, руководивших армией в военные годы. Нередко две эти разнонаправленные тенденции сталкиваются в границах одного и того же произведения, придавая ему внутреннюю противоречивость. Особенно показателен в этом отношении роман Энтона Майрера «Орел позабытый» (1968) — пожалуй, наиболее заметное явление всей литературы о «командирах».

Бывший фронтовик Майрер приобрел литературную известность антимилитаристскими романами «Осквернитель» (1943) и особенно «Большая война» (1957), типологически наиболее близкими литературе «потерянного поколения». Изображая трагические судьбы солдат, бессмысленно и обреченно погибающих в мясорубке сражений, которые им самим кажутся только какой-то бесконечно растянувшейся и не имеющей ни малейшего оправдания, почти механической жестокостью, Майрер вывел на сцену вчерашних наивных и восторженных идеалистов, на войне сразу же духовно сломавшихся, покорно отдавшихся течению событий и даже не пытающихся как-то противодействовать уготованной им чудовищной судьбе.

«Большая война» сразу же получила признание, вероятно, и оттого, что в ней обозначилась хорошо знакомая, ставшая традиционной модель изображения человека на войне, которая сложилась еще в раннем творчестве Дос Пассоса и Хемингуэя. Однако самого Майрера не удовлетворяло такое решение темы. Выпустив через одиннадцать лет монументальный по объему роман «Орел позабытый», Майрер предложил совершенно иное истолкование военного опыта Америки, причем на этот раз события

затрагивают не только вторую мировую, но и первую мировую войну, а также войну во Вьетнаме.

В романе рассказана история жизни выдающегося военачальника Сэма Дэмона с ранней юности героя до последнего его часа, с Вердена, где происходит боевое крещение Сэма, до Вьетнама, где его ждет партизанская пуля.

Майрер не упрощает сложности характера своего героя и конфликта, с ним связанного. В Дэмоне соединяются идеальные природные задатки для военной карьеры и неотступные сомнения в правильности такого пути. Он не в силах убедить себя самого в том, что принципы, на которых основывается армейская жизнь, и естественное стремление человека поступать справедливо и быть свободным примиримы. Несвобода сознания, воли, совести угнетает Дэмона на протяжении всей его жизни, подчиненной интересам армии, заставляющей героя действовать против собственных убеждений, исполняя профессиональный долг.

Рассказывая о завоеваниях и потерях героя, о его мужестве и своей воле, о жестокости, которую Дэмон пытался оправдать ссылками на долг, о малодушии в конфликте с армейской бюрократией и отчаянной храбрости на поле боя, Майрер подчас вплотную подходит к серьезным обобщениям этического и социального характера. Раз за разом лучшие качества Дэмона оказываются в глубоком противоречии с объективным смыслом его поступков. Чем настойчивее укрепляет герой Майрера фундамент принципов, на которых основывается военная служба, тем явственнее выступает антигуманность этой системы.

Майрер сознает неизбежность конечного краха человека, субъективно честного, но посвятившего себя служению ложным идеалам. Но по мере развития действия эта проблематика все заметнее переводится из плана социально-аналитического в план чисто психологический. Упорное стремление Дэмона доказать самому себе, что долг, записанный в армейском уставе, и есть долг, ощущаемый сердцем, уже почти и не исследуется Майрером в моральных последствиях подобной позиции.

Какими бы драмами ни ознаменовалась охватившая почти полвека карьера Дэмона, все же только в армии, среди солдат он чувствовал, что его жизнь обладает каким-то смыслом и достоинством. Только армия дала ему сознание своей силы и своей необходимости обществу, сделав для Дэмона возможным выявить и реализовать заключенные в нем силы. И поэтому безоговорочная преданность Дэмона армии оказывается, с точки зрения Майрера, нравственно оправданной.

Такой вывод находится в резком противоречии с антивоенным пафосом «Большой войны». Майрер закономерно потерпел творческую неудачу. Она, впрочем, не должна заслонять сильных сторон его книги, где (быть может, и вопреки авторским намерениям) показана власть отчуждения, в условиях армии приобретающего настолько злобеший характер, что и лучшие человеческие устремления объективно служат целям, далеким от гуманности. В этом смысле «Орел позабытый» — книга, в которой затронута центральная проблематика «романов о командирах», составляющих особую разновидность американской военной прозы.

В монографии П. Джонса, стремящегося классифицировать военную прозу по жанровым признакам, указаны и еще несколько ее разновид-

ностей. Это батальный роман, где главная цель писателя — передать психологию участника сражения в современной войне («Пистолет», 1953, и «Тонкая красная черта» Джеймса Джонса). Это и «готический» роман, внушающий читателю чувство ужаса, которым пропитана будничность не только на фронте, но и в тылу, в казарме («Иссохшие берега ада», 1959, Бойда Кокрела; и др.). Для таких романов характерно особенно интенсивное развитие мотивов насилия, изо дня в день чинимого над персонажами, а также более или менее отчетливая эротизация повествования, нередко отражающего происходящую в армии дегуманизацию личности как своего рода «взрыв» патологических побуждений и инстинктов, пробужденных атмосферой войны.

Подобная классификация отнюдь не является исчерпывающей<sup>18</sup>. Можно было бы добавить к ней и другие типы военных романов, не названные П. Джонсом. Например, военный детектив, скроенный по меркам ковбойских или шпионских романов и использующий события второй мировой войны лишь в качестве декорации, на которой разворачивается шаблонный криминальный сюжет. Такой жанр получил особенно широкое развитие с начала 60-х годов — факт, косвенно подтверждающий выявившуюся к этому времени известную истощенность романа, построенного на документальном материале и фактографического по характеру повествования.

Тогда же, в начале 60-х годов, возник и комедийный роман о войне. Возникла литература, изображавшая войну как событие абсурдное по самой своей сущности. Герой, считая себя свободным от каких бы то ни было гражданских и моральных обязательств, поскольку все происходящее на фронте абсурдно и бесчеловечно, ставил своей единственной целью выживание и избирал линию поведения «простодушного», юродивого, шута, который на поверку мудрее любого «серьезного» персонажа. Одна за другой стали появляться книги, самым характером изображения войны отрицающие ее значение как одного из величайших исторических событий нашего столетия. Так, Рой Грейвз в романе «Потери с американской стороны» (1967) попытался создать пикарескное повествование, рассказывая об интернированном в Германии американце, чьи подвиги на черном рынке автор без тени иронии пытается выдать за антифашистскую деятельность.

Фактически комедийные романы о войне, наподобие книги Грейвза, принадлежали конформистской литературе, призванной отвлечь читателя от серьезного и ответственного размышления над уроками истории. Правда, здесь эта тенденция несколько закамуфлирована. С совершенной ясностью она выступила в политическом романе о второй мировой войне — жанре, который также начал активно развиваться в 60-е годы.

Наиболее характерными образцами этого жанра являются произведения Роберта Пауэлла и Германа Вука. Оба эти писателя были участниками войны, и поэтому их книгам не отказать в достоверном изображении казарменной жизни и фронтовых будней, если иметь в виду точность деталей, описание повседневности войны или характерные черты армейского распорядка. Вся эта «правда факта», впрочем, не меняет идейной сущности романов Пауэлла и Вука, преследующих цель оправдать милитаризм как единственно верную политическую ориентацию для США, на

которые якобы и возложена историческая миссия защиты истинной демократии от посягательств фашизма, а в наши дни — от «коммунистической угрозы».

И Пауэлл, и Вук начинали «романами о командирах», написанными с безоговорочно апологетических позиций<sup>19</sup>. Художественное убожество романа Пауэлла «Солдат» (1960), его откровенно милитаристский тон и прославление «прирожденных убийц» вызвали критику даже со стороны литераторов, придерживающихся далеко не передовых взглядов.

Пауэлл не остался совершенно глух к новым веяниям в прозе о войне, используя в следующей своей книге «Дон Кихот, США» (1966) повествовательные приемы комедийных романов. На сей раз он создал комический эпос о простоватом американце в некоей маленькой латиноамериканской стране, где кипят политические страсти. Этот скромный агроном вынужден ради защиты собственной жизни отказаться от прекраснотных иллюзий о своем филантропическом назначении и взяться за ружье. Переход от лобовой апологетики военщины к более тонким средствам аргументации в ее пользу не меняет, разумеется, общей направленности сочинений Пауэлла. В них усиленно внушается представление об армии как о единой семье, спаянной общностью жизнепонимания.

Те же самые задачи ставит перед собой и Герман Вук — писатель, намного более значительный, чем Пауэлл, и стремящийся насытить свои милитаристские по духу произведения достаточно серьезной проблематикой, как моральной, так и политической. Его «Мятеж на „Кейне“» (1951) выдержал множество изданий: общий тираж романа составляет миллионы экземпляров, по нему была сделана пьеса, имевшая шумный успех на Бродвее, а вслед за тем появилась и экранизация, снова поднявшая читательский интерес. Это заставляет присмотреться к книге Вука с особым вниманием.

Действие ее происходит на минном тральщике в годы второй мировой войны и охватывает большой отрезок времени — от Пёрл-Харбора до дней победы. Роман обладает несомненными литературными достоинствами: запоминающиеся характеры, достоверно и живописно переданная атмосфера военных лет, выразительные батальные сцены, мастерски написанные морские пейзажи. Наконец, самый конфликт, который Вук положил в основу романа, — конфликт серьезный и значительный. Другое дело, как он решается.

Уилли Кейт — главный герой романа, проделывающий путь от беззаботного маменькиного сынка до закаленного испытаниями боевого офицера американских ВМС, — это не только человеческий характер в процессе становления. В философском плане Уилли — это своего рода «простое сердце», Адам, за душу которого ведут борьбу носители противоположных моральных концепций.

С одной стороны, это приверженцы гуманистической этики старого, либерального образца, с другой — сторонники принципа безусловной и абсолютной подчиненности долгу. Такая этика предполагает отказ от собственного «я» во имя высшего интереса, неукоснительное соблюдение дисциплины, сколь бы тяжелой она ни была, следование мельчайшим пунктам военного кодекса поведения.

Своеобразие романа Вука в том, что носителем этого этического принципа, рассматриваемого абстрактно, вне всякой связи с антифашистским характером второй мировой войны, выступает подлинный маньяк регламентации, человек, которого иступленное служение даже не духу, а букве военных уставов привело к явной психической травмированности. Командир «Кейна» Квиг — предмет общей ненависти экипажа, потому что он превратил корабль в настоящую тюрьму. Квиг не может не внушать ужаса и отвращения, и тем не менее правда, согласно концепции автора, на его стороне.

Важнейшая мысль, которую Вук проводит через весь роман, состоит в том, что в лице Квига — бездушного изувера, больного, но беспрдельно преданного службе, — армия одерживает этическую победу: принцип самоотречения во имя долга оказывается выше принципа индивидуалистического. И эта победа заботливо подготовлена Вуком.

Разумеется, Квиг — отнюдь не идеальный герой. Однако для Вука это крайний случай, исключение из правила, правило же в том, что армия воспитывает настоящих людей, цвет американской нации. Иного вывода нельзя сделать из истории Уилли Кейта, крепко ставшего на ноги лишь после того, как он осознал, что годы боевого товарищества были и навсегда останутся лучшим временем его жизни. Иного вывода нельзя сделать и из ключевой сцены романа — сцены суда над офицерами «Кейна», взбунтовавшимися против Квига в океане, когда каменное упорство капитана, не желавшего нарушить инструкцию, едва не привело к гибели корабля. Весь ход процесса убеждает читателя в том, что прав — в высшем, моральном смысле — Квиг, ибо на войне выполнение приказа дороже человеческих жизней, даже если приказ бессмыслен. Достаточно один раз нарушить высшую военную заповедь, чтобы сам дух, на котором основывается военное могущество армии, рухнул. И Квиг, отдающий себе в этом отчет, стоит поэтому выше мятежников, которые были движимы абстрактно-гуманистическими соображениями. Благодаря ловкости адвоката Гринвальда, сумевшего доказать, что Квиг — параноик, процесс оканчивается в пользу мятежников. Но именно Гринвальд на банкете по случаю завершения процесса прямо формулирует основную мысль книги: такие, как Квиг, и уберегли Америку от фашистской интервенции.

Не приходится говорить о том, насколько односторонне, тенденциозно предложенное Вуком решение конфликта. Альтернатива, положенная в основу книги, — милитаризм как гарантия демократии или либерализм, означающий незащитность перед фашистской агрессией, — ложная альтернатива. «Мятеж на „Кейне“», несомненно, заключает в себе проповедь милитаризма, и воздействие этой книги на миллионы читателей тем опаснее, что Вук оправдывает милитаризм, спекулируя на таких понятиях, как необходимость действенного отпора фашизму, защиты демократических завоеваний с оружием в руках. Вук точно уловил основную слабость романа о войне: ненависть к казарме у Мейлера и Джонса была столь глубокой, что и армия в целом воспринималась ими только как инструмент подавления личности, а ее значение в деле разгрома гитлеризма упускалось из виду. Вук производит полную перестановку акцентов; однако филиппики Гринвальда по адресу «чистоплюев», копающихся в

Прусте, пока Квиг и ему подобные спасают Америку от фашистского нашествия,— это, в сущности, не более чем высокопарная риторика.

Через двадцать лет после прославившего его «Мятежа на „Кейне“» Вук вновь обратился к военной теме, создав диологию «Ветры войны» (1971) и «Война и память» (1978), которая, по замыслу автора, должна была явиться беллетризованной историей второй мировой войны, прежде всего в ее политических аспектах. Действие двух этих огромных по объему романов начинается в сентябре 1939 г. в Польше, а заканчивается Хиросимой. Вук работал над произведением шестнадцать лет. Ему был открыт доступ в военные и дипломатические архивы, он собрал и использовал множество документов.

Дилогия затрагивает важнейшие политические события описываемого времени, как и главные события самой войны. Центральный персонаж, морской офицер Виктор Генри, которого заметил и приблизил Рузвельт, по поручению президента встречается с лидерами всех воюющих держав. Он становится свидетелем лихорадочной подготовки Германии к войне после Мюнхена. Его сын Байрон, путешествующий с невестой по Европе летом 1939 г., едва успевает спастись, когда немецкие танки приближаются к Варшаве. Виктору Генри выпадает непосредственно наблюдать Дюнкерк и «битву за Англию», присутствовать при встрече Черчилля и Рузвельта у берегов Ньюфаундленда, решившей вопрос о вступлении США в войну, сделаться свидетелем обороны Москвы осенью 1941 г., пережить Пёрл-Харбор — этой сценой завершаются «Ветры войны».

Во втором томе Генри, ставший уже адмиралом и доверенным лицом президента, сопровождает Рузвельта в Тегеран и в Ялту, попадая и в блокадный Ленинград, и на Волгу незадолго до капитуляции армии Паулюса. Он командует соединением кораблей при высадке в Нормандии, участвует в освобождении Парижа, во главе передовой американской дивизии врывается в Берлин, дает показания на Нюрнбергском процессе. Один из сыновей Генри погибает на Гвадалканале, другой — военный летчик — участвует в налетах на Японию, после завершения войны одним из первых американцев отправляясь в испепеленную Хиросиму. Будущей невестке Генри — польской еврейке Натали Ястров, бежавшей во Францию и сражавшейся в маки,— уготовано пережить Освенцим. Словом, широта охвата материала в дилогии Вука впечатляет. Стараясь не упустить ничего существенного, автор подчинил задачам воссоздания истории войны во всей ее полноте даже любовную линию повествования. Так, Генри влюблен в знаменитую английскую журналистку Памелу Тадсберн, пишущую о войне, и этот роман разворачивается неизменно в наиболее «горячих» точках воюющей планеты — от Ленинграда зимой 1942 г. до Токио в августе 1945 г. Жена героя изменяет ему с крупным физиком, разрабатывающим атомное оружие, и это обстоятельство дает повод для того, чтобы ввести в повествование Эйнштейна, Оппенгеймера, а также историю неудачных попыток Германии опередить союзников в создании сверхмощной бомбы.

Перед читателем проходят десятки самых видных политических и военных деятелей описываемого времени. Помимо Рузвельта, Черчилля, Монтгомери, Эйзенхауэра, Гарримана, в романе появляются Сталин

и Жуков, де Голль, руководители Сопротивления в разных странах Европы, а также вся верхушка нацистской Германии. Введенный в повествование исторический и документальный материал помогает Вуку выстроить политическую концепцию второй мировой войны, вместе с тем умело контролируя развитие многопланового сюжета и создавая живые картины действительности военного времени. Даже перипетии банального любовного сюжета наполняются особым смыслом, когда писатель изображает героев на фоне охваченной националистическим угаром берлинской улицы, пылающей разбомбленной Варшавы, молчаливой и готовой к сопротивлению Москвы, затемненного Лондона, отбивающего налет с налетом, Нью-Йорка, раздираемого стычками сторонников и противников вступления США в войну, наводненного нацистами Лиссабона.

Действие потеснено тем фоном, на котором оно происходит. Истинная удача сопутствует Вуку, когда он штрихами воссоздает атмосферу военного времени — рушащийся миропорядок Европы, массовое нацистское безумие в Германии и Италии, отчаянное мужество подвергшихся агрессии и зреющую решимость покончить с фашизмом, поразившую Генри в Лондоне, а затем, еще больше — в России.

Надо отдать должное Вуку: в отличие от предшественников он сумел передать и мужество Красной Армии, и накал ненависти к агрессорам, и решимость советского народа отстоять Родину и свободу. Вук заплатил свою дань обычному в западной исторической литературе противопоставлению храбрости и самоотверженности рядовых участников войны и растерянности политического руководства, хотя, к примеру, набросанный в «Вихрях войны» портрет Сталина сравнительно объективен, а эпизод, когда Генри и Памела осенью 1941 г. едут на фронт под Тулу, встречаются с танкистами и становятся свидетелями ожесточенного боя, — едва ли не лучший в книге. Недаром по возвращении Генри настоятельно рекомендует в письме Рузвельту всемерно расширить помощь СССР — он убежден, что именно здесь решается исход войны и что он будет решен не в пользу Германии. Картины ленинградской блокады и особенно сцены разгрома немцев на Волге проникнуты глубоким уважением к подвигу советских людей.

Другое дело, что автор, словно сам испугавшись объективного значения этих страниц, спешит оборвать «русскую линию» и возвращается к своей концепции, суть которой состоит в том, что исход войны решила Америка, а еще точнее — мудрость Рузвельта. Всякий раз оказываясь именно там, куда перемещается эпицентр военных событий, Генри постигает эту бесспорную для Вука истину все отчетливее. А введенные в роман документальные материалы из немецких архивов подобраны так, чтобы убедить читателя, будто и главной целью стратегии Гитлера являлась изоляция США, пока не будет завершен разгром СССР и Европы.

Об этом призваны свидетельствовать цитируемые Вуком записи Ромеля и его показания после 20 июля 1944 г. Об этом же говорят и мемуары осужденного в Нюрнберге генерала Армина фон Роона, с которым Генри познакомился еще перед войной, когда он был морским атташе американского посольства в Берлине. Искусственно стилизованные, эти мемуары фиктивного лица раскрывают немецкую точку зрения

на события. В них рассказано о том, как осуществлялся разгром Франции, захват Скандинавии, агрессия на Балканах, блокада Англии, провалившийся «блицкриг» в СССР. И мемуарист не устает напоминать, что самая главная задача рейха — не допустить вмешательства США.

Соответствующая глава мемуаров озаглавлена «Пёрл-Харборская катастрофа», и речь идет не о крупнейшем военном поражении США, а о «катастрофе» всех планов рейха, поскольку Америка уже не могла после этого не вступить в войну. Роон убежден, что «предательство» японцев по отношению к Германии, ибо они вовлекли США в «большую игру», решило исход войны; остальное было делом времени. Парализованный антивоенным движением в США и прогерманскими настроениями ряда конгрессменов, Рузвельт (согласно этой концепции, полностью принимаемой Вуком) был до 7 декабря 1941 г. не в состоянии создать боевую армию и вмешаться в ход событий; Пёрл-Харбор устранил с его пути все преграды и в этом смысле явился спасением для союзников. Воевать против индустриального гиганта Германия была уже не в состоянии.

Мысль, которую развивает Вук, не нова, и проверки фактами она не выдерживает. Мир помнит о том, кто внес наибольшую лепту в разгром фашизма, и лишь тенденциозностью, лишь желанием тридцать с лишним лет спустя подвергнуть пересмотру историческую истину можно объяснить попытку Вука отодвинуть в тень решающее значение Сталинграда и тех невероятных жертв, которые принес в годы войны советский народ.

Тенденциозность концепции наложила очень сильный отпечаток на повествование Вука, которое нельзя расценивать как подлинно значительное и объективное эпическое полотно.

Диалогия Вука не лишена антифашистской направленности, и все же эта цель вовсе не главенствует в его произведении, как не является его задачей и историческая истина о второй мировой войне. А вот милитаристский дух проявляется в «Ветрах войны» вполне отчетливо. И Генри, и его сыновья изображены истинными патриотами, которые верой и правдой служат Америке, пока нравственно бесхребетные либералы, в сущности, делают все, чтобы оставить страну беззащитной перед угрозой нацистской агрессии. Вук не только стремился обосновать официально принятую в США версию истории второй мировой войны, построенную на тенденциозных искажениях фактов<sup>20</sup>. Он продолжил начатую еще в «Мятеже на „Кейне“» полемику с Мейлером и другими писателями той же ориентации, обращавшимися к опыту минувшей войны. Книги Вука остаются наиболее характерным образом милитаристской беллетристики, настоящей на шовинистских идеалах панамериканизма и служащей реакционным целям.

60-е годы ознаменовали серьезный сдвиг в развитии американского романа о войне. Произошло это закономерно. Роман-свидетельство, даже обладавший бесспорным качеством серьезного идейно-художественного обобщения, к этому времени исчерпал свои творческие возможности. Заключение в нем истина о военном опыте рядового американца была выявлена в полной мере, неизбежными становились повторы, выгляде-



шие банальностью. Прозаики фронтового поколения теперь почти не обращались к своим военным воспоминаниям. Даже Джонс, для которого армия и война оставались главной темой до конца его творческого пути, на время отошел от этой проблематики.

Наметились приметы кризиса прозы о войне и началась затяжная полоса творческого упадка, по-разному преодолевавшегося ее крупнейшими представителями — и Джонсом, и Мейлером, и Шоу. А с другой стороны, наметилось новое восприятие опыта и уроков минувшей войны. Она теперь сопоставлялась с другой войной, гораздо больше тревожившей американское общественное сознание, — с войной во Вьетнаме. Вызванная массовое движение протеста вьетнамская авантюра США вновь побуждала всерьез задуматься над природой милитаризма, осознать это явление как неотъемлемую часть социальной жизни страны в нашем столетии.

Романы о второй мировой войне все явственнее принимали аналитический характер, тяготея не столько к достоверности свидетельства, сколько к размышлению над важнейшими тенденциями общественного опыта Америки, наиболее отчетливо выявленными историей той уже далекой войны.

Постоянно ощущавшееся в атмосфере США 60-х годов присутствие Вьетнама и жгучая актуальность проблем, лишь обострившихся по мере эскалации агрессии, несомненно, наложили свой отпечаток на военный роман того времени. Но качественное преобразование жанра было вызвано в первую очередь не этими причинами. О причинах верно сказал известный критик А. Кейзин в статье «Военный роман — от Мейлера до Воннегута» (1970): «За те двадцать пять лет, когда мы не могли вновь и вновь не задумываться о Хиросиме, Освенциме, Дрездене, тридцати миллионах погибших, угрозе всеобщего атомного разрушения, вторая мировая война стала совсем другой войной... Война как историческая реальность, обладающая конкретным временем и пространством, как событие, которому литература „воздавала должное“, уступила место апокалиптическому предчувствию гибели, быть может, уже ожидающей человечество, и ощущению постигнутой тогда взаимной враждебности каждого и всех»<sup>21</sup>.

Быть может, А. Кейзин несколько сгустил краски, однако даже не за четверть века, а за полтора десятилетия после Победы в американском романе о войне и впрямь изменилось многое. Фактографически-обобщенное повествование о войне еще и в 50-е годы подчас доказывало свою эстетическую эффективность. Помимо «Большой войны» (1957) Майрера, необходимо в этой связи назвать роман негритянского прозаика Джона Оливера Килленса «И тогда мы услышали гром» (1954), типологически близкий первым книгам Мейлера и Джонса. Килленс ввел в военную прозу новый материал, повествуя о судьбах чернокожих солдат, в армии сталкивавшихся с механикой дегуманизации, принимавшей особенно уродливый характер, потому что в данном случае за нею скрывался еще и расизм. Обрисованный Килленсом офицер-садист Резерфорд был фигурой, еще более типичной и более зловещей, чем Гэлович у Джонса или Крофт у Мейлера.

Но и такие удачи все-таки были не способны придать новую интенсивность развитию военной прозы того типа, который сложился в «Нагих и мертвых». Эпоха требовала осмысления опыта войны в контексте важнейших социальных и духовных проблем современности. На смену свидетельству, обогащенному емкой символикой, пришел другой тип художественного обобщения — гротеск и аллегория. Эта трансформация произошла в романе Хеллера «Пункт 22» (1961), открывшем новую страницу в американской прозе о войне.

Впрочем, сам Хеллер заявлял, что его «не интересует тема войны. „Пункт 22“ — это книга не о войне, это произведение о том, что испытывает личность, оказавшаяся под гнетом бюрократизированной власти»<sup>22</sup>. Прочитывая это высказывание писателя из интервью 1968 г., П. Джонс склонен принять его на веру. В романе Хеллера он обнаруживает картину «тотальной дегуманизации людей, которую осуществляет система технократической бюрократии, в чьих руках находится и ведение войны»<sup>23</sup>. Исследователь творчества Хеллера Ч. Харрис приводит ряд аналогичных критических суждений, смысл которых сводится к тому, что «Пункт 22» — первый абсурдистский роман в США, положивший начало литературе «черного юмора» и отмеченный характерной для модернизма философической умозрительностью, равнодушной к конкретике воссоздаваемых событий<sup>24</sup>.

В действительности произведение Хеллера запечатлело очень характерные черты американского восприятия минувшей войны и было бы невозможно без отразившегося в нем реального жизненного опыта. Лишь при сугубо формалистическом подходе можно признать достоянием поэтики «черного юмора» и хеллеровский гротеск, и характерный для этого романа стиль, отличающийся широким использованием приемов буффонады и смысловой тавтологии, помогающей комедийному снижению «высоких» понятий, а также и предложенную писателем концепцию времени как хаотичного потока, еще точнее — как механического повторения одних и тех же внешне бессвязных фрагментов реальности.

Все эти особенности повествовательной структуры романа Хеллера в дальнейшем, действительно, нашли широкий отклик в творчестве «черных юмористов». Но если целью таких писателей было ниспровержение любых претензий общества и человека на разумность принципов, которыми они руководствуются, то цель Хеллера состояла в сатирическом изображении бюрократии, являющейся, на его взгляд, подлинной основой социальной организации американского общества и в условиях войны приобретающей подлинно гротескный характер. Повествуя о войне, Хеллер коснулся важнейших закономерностей «массового общества», в котором властвует военно-промышленный комплекс, с помощью созданной им бюрократической системы осуществляющий жестокое насилие над человеком и закрепляющий принцип тотального отчуждения в качестве фундаментальной основы бытия. В этом смысле «Пункт 22» — книга не только о войне, но именно опыт войны, который отразился на страницах этой книги, предопределил и самый характер социальных обобщений, сделанных Хеллером.

Стихия гротеска оказалась наиболее эффективным художественным средством для тех задач, которые поставил перед собой писатель.

В годы войны он сам был пилотом, как и его герои, и первоначально «Пункт 22» представлял собой еще один роман-свидетельство, достоверно изображающий фронтовые будни. Этот вариант был всесторонне переработан Хеллером. Были нарушены хронологические связи между событиями, исчезла логическая поступательность развития действия, описываемая действительность подверглась художественному острашению, и ведущим мотивом сделалось изображение повседневного хаоса и абсурда войны, на поверку оказывающегося, однако, вполне рациональным воплощением принципов, на которых основывается всевластная бюрократическая система, нашедшая для себя в армии идеальную среду произрастания. На страницах романа Хеллера безумие обманчиво притворяется высшим разумом, и этот старый прием комедийной литературы наполнился новым содержанием, когда с его помощью писатель рассказал о том, что пережили американцы на войне.

Действие романа разворачивается летом и осенью 1944 г. в Италии, его герои — летчики боевой эскадрильи, совершающей налеты на военные объекты по всей оккупированной немцами Европе. Большинству этих персонажей свойственно восприятие войны как глумливой бессмыслицы, и никто из них не задумывается об освободительной миссии, осуществляемой антигитлеровской коалицией. Антифашистский характер войны не показан Хеллером — это, несомненно, идейный изъян его произведения.

Однако до известной степени подобная атрофия гражданского сознания персонажей романа естественна и закономерна. И дело не только в том, что писатель достоверно передал характер отношения к войне, отличавшего множество ее американских участников. Еще существеннее, что в предложенной Хеллером системе художественных координат открыто заявленная антифашистская тема была бы неорганичной. Хеллер писал не об историческом смысле второй мировой войны, а о тех законах американского социального миропорядка, которые выявились с особой рельефностью, когда Америка стала воюющей страной.

Это, впрочем, не помешало писателю создать и чрезвычайно своеобразную картину самой войны. Картина глубоко и последовательно трагикомична. Универсальная природа юмора у Хеллера выступает очень четко. Мир Хеллера — это поистине царство «всеобщей глупости» и космические нагромождения бессмыслицы. Но «всеобщая глупость» для Хеллера — отнюдь не безвинное путешествие. Когда нелепость объявляется необходимостью, а противоестественная организация общества — разумным порядком, очевидна парадоксальность самой исходной ситуации, но столь же очевидна и ее жестокость для людей, вынужденных ей подчиняться. Бомбардировка американскими пилотами собственной авиабазы как вполне разумное и правильное по меркам бюрократической логики мероприятие — это предельное выражение нелепости описанного Хеллером мира, чьи законы продолжают действовать и на войне. Но погибших при налете уже не вернуть.

Такого рода логичными «нелепостями» предстают многие события, описанные Хеллером. Миром управляет таинственный пункт 22 какой-то особенно важной инструкции. Этот параграф нигде не сформулирован напрямую, однако именно он делает не только возможным, а даже обяза-

тельным рейс за свежими фруктами на Мальту (чтобы начальство с выгодой перепродало их соседнему подразделению) вместо боевого вылета или повышение в должности Мило Миндербиндера, начальника снабжения базы, проворачивающего виртуозные торговые операции с какими-то прохвостами по ту сторону фронта и при этом с цифрами в руках доказывающего, что военное ведомство получило от таких операций реальный доход в виде налогов на выросшие прибыли самого этого негодянта. Именно пункт 22 позволяет фанатичному милитаристу полковнику Кэтхарту тасовать судьбы подчиненных, словно карты в колоде, руководствуясь при этом законным стремлением поскорее получить генеральскую звезду, а уполномоченному ФБР Блэку тот же пункт инструкции дает основание обвинить одного капрала в измене, потому что тот «носил очки, употреблял в речи такие слова, как „панацея“ и „утопия“, и ругал Адольфа Гитлера, человека, который сделал так много для искоренения антиамериканской деятельности в Германии».

Система «разумного» мира способна не просто подмять и искалечить человека, она может вычеркнуть его из жизни, даже если тот еще не погиб. Достаточно было одному из персонажей Хеллера пропасть с авиабазы во время вылета, как он уже не смог доказать системе, что жив, хотя и стоял перед ней собственной персоной. Извещение было послано, семья получила от казны единовременную выплату, машина переложила формуляр в раздел погибших, и человек перестал существовать.

Изображенная в романе эскадрилья — это не модель коллектива, как у Экзюпери, а клеточка «упорядоченного» общества с его предельной бюрократизацией, абсурдностью и отчужденностью. А изображенная Хеллером война — это ужасающий фарс, который вырастает из подобной «упорядоченности». Писатель создал выразительный «коллективный портрет» этого мира, безумного в самой своей рациональности, заставляющей и на войне свято оберегать нормы свободного предпринимательства, антикоммунизма, негрофобии, утилитарной пользы, оборачивающейся чудовищным насилием над личностью, и т. п. Впрочем «Пункт 22» — не сатира на отдельные явления, а саркастический, яростный протест против расписанного по параграфам и клеточкам, «рационального» и обанкротившегося мироустройства.

Как раз эта тотальность отрицания и насторожила наиболее чутких критиков, по достоинству оценивших и своеобразие дарования писателя, и сатирический пафос его романа. Герои Хеллера, включая и главного персонажа — капитана Есарьяна, фактически беспомощны перед всевластным пунктом 22. Никто из них ни на минуту не задумается о своем нравственном долге в войне против фашизма. Сталкиваясь с действием мистического параграфа день за днем, они проникаются лишь одним чувством — ненавистью к собственной армии и миру, создавшему такую социальную структуру.

Кто-то из них тщетно пытается сладить с ее безумными требованиями, кто-то, в свою очередь, отдается стихии жестокого шутовства, а большинство избирают позицию «посторонних» в этой абсурдной игре и ищут возможности для бегства. На фоне всего происходящего в романе дезертирство Есарьяна или ловкий трюк Сноудена, позволившего немцам сбить свой самолет неподалеку от берегов нейтральной Швеции,

куда он добрался на спасательном плоту, могут быть восприняты как победа здравого смысла над кровавым абсурдом<sup>25</sup>. Но подобные действия приобретают совершенно иной смысл, если задуматься над их объективным значением в годы антифашистской войны. Да и само по себе физическое выживание персонажа трудно отождествить с преодолением норм, описываемых в романе Хеллера. Его персонажи остаются пленниками таких норм не оттого лишь, что были вынуждены падать военную форму: их сознание подчинено той же абсурдности, той же отчужденности, против которых они пытаются бунтовать. Мир повествования замыкается, и возникают опасения, что у Хеллера господствует чисто нигилистический взгляд на войну, да и на весь порядок вещей в американском обществе.

Последующее творчество писателя не подтвердило этих опасений, высказывавшихся в связи с его первой книгой. Однако давние споры вокруг «Пункта 22» важны в том отношении, что они выявили определенную недостаточность самого типа гротескного художественного обобщения применительно к материалу второй мировой войны. Если, с одной стороны, этот материал в гротескной или иносказательной, аллегорической художественной системе не только обнаруживал новые свои качества, но и помогал осознать войну как определенное завершение (или исток) больших социальных явлений, то вместе с тем подобный ракурс изображения не мог не привести и к известной обедненности, а то и схематизации картины самой войны. К такому выводу подводит и анализ произведения, творчески совершенно независимого от «Пункта 22», — романа Курта Воннегута «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (1969).

Перед Воннегутом, как и перед Хеллером, был открыт путь достоверного воссоздания событий, непосредственно пережитых самим писателем, в данном случае бомбардировки Дрездена, где в ночь на 13 февраля 1945 г. англо-американской авиацией было уничтожено 130 тысяч жителей. В качестве военнопленного Воннегут в это время находился в Дрездене, и воспоминания оставались нестершимися даже через двадцать лет, когда уже опытным и известным прозаиком он приступил к своему роману. Однако в «Бойне номер пять» при всей выразительности картин разрушения города далеко не самой главной является задача реконструкции трагического эпизода войны.

«Бойня номер пять» — аллегорический роман, действие которого происходит в нескольких временных плоскостях, совмещающихся в сознании героя книги Билли Пилигрима и объединенных целой системой прямых и разветвленных ассоциаций. Единоновременность существования всего жизненного опыта Билли, накапливавшегося десятилетиями, дает автору возможность отказаться от хронологической и сюжетной последовательности, выделив в этом опыте главное, к чему герой возвращается снова и снова. Каждый временной отрезок наполняется и прошлым, и настоящим, и прогнозируемым будущим, и читатель оказывается перед необходимостью их сопоставления.

Хорошо знакомая читателям Воннегута планета Тральфмадор — образ предельно рационального и обездушенного общества, построенного

торжествующей технократией. Дрезден и Америка середины 60-х годов соединены незримыми, но очень прочными нитями. Эта связь в высшей степени содержательна. Она постоянно подводит к главной теме романа — к прямому соотнесению идеалов абсолютного рационализма, осуществленного на фантастической планете, с практикой того же рационализма, исключившего всякие моральные соображения здесь, на земле, в ту ночь, когда погиб Дрезден.

В нескольких своих интервью Воннегут говорит о том, что, на его взгляд, трагедия Дрездена горше и безысходнее, чем трагедия Хиросимы: она повлекла за собой больше жертв и впервые показала человечеству, к каким чудовищным последствиям способна привести машинизация сознания — объективный закон технократизированного общества, каким является современное капиталистическое общество<sup>26</sup>. Этот закон и весь строй жизни в обществе, подчинившемся технократии, Воннегут художественно исследовал, начиная еще с первой своей книги «Механическое пианино» (1954). «Бойня номер пять» являлась кульминацией его усилий в этом направлении. Закономерно, что в этом романе Воннегут обратился к материалу войны. Ведь, как и Хеллеру, именно война помогла ему осознать характер и масштабы зловещих социальных явлений, которые затем займут основное место в творчестве обоих писателей, идет ли речь о бюрократической олигархии и об отчуждении, как у создателя «Пункта 22», или о технократизме, как у творца «Бойни номер пять».

П. Джонс в своей монографии о военном романе называет книгу Воннегута лучшим американским произведением о второй мировой войне, поскольку в «Бойне номер пять», по его мнению, глубже всего показан характер этой войны и ее смысл для общественной истории XX столетия. «Война представляла собой разрушение, доведенное до предельных стадий благодаря непрерывно возрастающему техническому потенциалу, — пишет исследователь, — и поэтому она закономерно стала метафорой банкротства „цивилизации“ в наше время»<sup>27</sup>. Эта мысль требует очень серьезных уточнений и в целом, и применительно к Воннегуту.

Восприятие второй мировой войны только как невиданно высокой волны разрушения и насилия ни в малой мере не соответствует исторической истине, и хотя Воннегуту, как и большинству американских военных прозаиков, свойственно такое представление о минувшей войне, оно все же отнюдь не исчерпывает содержания «Бойни номер пять». Другое дело, что писатель гротескно заострил мотивы механичности, неподконтрольности и «рациональности» насилия, совершаемого авиацией союзников над Дрезденом, а немецкими патрулями на улицах города; с другой стороны, эти мотивы заняли в книге настолько важное место, что исчез целостный и многогранный образ войны.

Проблема, которая доминирует в «Бойне номер пять», как и во всем творчестве Воннегута, а также особенности построения романа как произведения гротескного и аллегорического оправдывают избранное писателем художественное решение. Но тем самым заведомо исключается возможность хотя бы наметить в границах эстетической системы, предложенной в «Бойне номер пять», действительно законченную картину второй мировой войны как ключевого события новейшей истории.

Подобно Хеллеру, Воннегут ограничивает сферу романа о войне как полотно конкретной истории, хотя избранный им ракурс изображения и позволяет коснуться важных философских, социальных, этических проблем, которые поставили перед человечеством уроки войны, да и осмыслить сам военный материал по-новому, нетрадиционно.

Суть дела в данном случае не столько в тех или иных творческих просчетах Хеллера и Воннегута, сколько в объективных возможностях, предоставляемых гротескной и аллегорической поэтикой художнику, обращающемуся к войне против фашизма. Разумеется, специфически американское восприятие этой войны, которое лишено достаточно ясного сознания ее антифашистского характера, дало себя почувствовать и в «Пункте 22», и в «Бойне номер пять», во многом предопределив сам выбор изобразительных средств, не говоря уже об особенностях проблематики этих произведений. По-своему знаменательно, что ни Хеллер, ни Воннегут в дальнейшем не создали ни одной книги на военном материале, а гротескно-аллегорический тип обобщения этого материала, хотя и представленный в американской прозе такими яркими произведениями, как «Пункт 22» и «Бойня номер пять», при всем обилии подражаний не закрепился в романе о второй мировой войне. Этого и не могло произойти, потому что движение времени, накапливающийся новый социальный опыт требовали от романа о войне более широких горизонтов исторического мышления.

Возвращаясь к мучительным воспоминаниям о Дрездене, Билли Пилигрим не в состоянии освободиться от преследующих его образов надругательства над самой жизнью, бушующего насилия, распада, смерти, планового истребления, осуществляемого роботами, которые только притворяются людьми. Воннегут вопреки уверениям иных критиков писал не о крушении цивилизации, а о конкретных зловещих последствиях обезумевшей технократической рациональности. И все-таки созданный им образ войны оказался таким же неполным и односторонним, как и у Хеллера. Может быть, не лишен истины пропичный автокомментарий Воннегута во вводной главе романа: «Это неудавшаяся книга, и она не могла удалась, потому что ее написал человек, обратившийся в соляной столп». То же самое можно с еще большим основанием сказать и о большинстве других американских романов, посвященных второй мировой войне, вплоть до самого последнего времени, когда выявились приметы нового подхода к этой теме<sup>28</sup>.

Пока не завершилась война во Вьетнаме, да и в первые годы по ее окончании, американская военная проза по преимуществу обращалась к этой злободневной тематике. Во множестве публиковались фронтовые воспоминания вернувшихся (и среди них такая обличительная книга, как «День рождения Четвертое июля» Рона Ковика, 1975), романы-дневники, романы-свидетельства, полные горечи и боли за судьбу воевавшего во Вьетнаме поколения. Одновременно появилось и несколько политических романов, связанных с войной во Вьетнаме<sup>29</sup>.

За вычетом совершенно ничтожной апологетической и пропагандистской беллетристики, эти книги отмечены правдивостью, но в то же время

эстетической традиционностью и консерватизмом. Почти неизменно они представляют собой повествования, лишенные попыток обобщить накопленный жизненный материал и порой даже не преследующие цели убедить правдой факта, но скорее стремящиеся вызвать чисто эмоциональный читательский отклик. Даже в наиболее значительных романах о войне во Вьетнаме («Один очень жаркий день», 1967, Дэвида Халберстама, «Сыновья», 1971, Ивена Хантера) легко распознаются прямые заимствования из ранних книг Джонса и Мейлера, точно так же как политические романы, связанные с этой темой, воспроизводят модель повествования, разработанную в книгах Ч. Бейли, Ф. Нибела, Г. Видала и других видных мастеров такого жанра.

Пережив взлет в первые послевоенные годы, роман о войне затем не играл особо заметной роли в литературном процессе США. В 70-е годы диалогия Вука была, собственно, единственным примечательным явлением этой, как тогда казалось, угасавшей литературы.

Но кризис оказался непродолжительным. К концу 70-х годов роман о войне вновь выдвинулся на авансцену литературного развития — и прежде всего благодаря усилиям ветеранов этого жанра. Три произведения, появившиеся почти одновременно, озаменовали этот новый подъем: роман Джонса «Только позови» (1978, книга вышла уже после ранней смерти автора), «Последний седан» (1979) Майрера и в особенности «Выбор Софи» (1979) Стайрона.

Подобный взлет романа о второй мировой войне удивил многих американских критиков, но в действительности его следовало предвидеть. А. Кейзин в цитированной выше статье (1971) отмечал, что «Вьетнам окрасил теперь наше восприятие всех войн, предшествовавших этой войне»<sup>30</sup>, справедливо указывая, что подлинно выдающиеся произведения о войне против фашизма еще не созданы американскими писателями, и опасаясь, что они так и не будут написаны. С выходом в свет романа Стайрона этот пессимистический прогноз можно считать опровергнутым. Важно отметить, что «Выбор Софи» увенчивает усилия многих американских романистов, стремившихся создать подлинно широкую картину второй мировой войны, осмысляя ее события в их историческом содержании и в широком контексте социальной жизни Америки XX века.

Когда эта творческая установка осуществлена в произведении с достаточной последовательностью и четкостью идейных критериев, роман о войне приобретает качество синтетичности: содержащееся в нем художественное обобщение обладает справедливостью не только в том смысле, что им охвачены наиболее существенные стороны опыта Америки, да и всего человечества, в годы борьбы против фашизма, но и в том, что обозначенные автором коллизии имеют значительную историю и сохраняют актуальность для нашей эпохи. Собственно, именно к такому типу обобщения подводил весь ход развития американского романа о второй мировой войне. Однако до появления книги Стайрона можно было говорить лишь о тенденции, а с появлением «Выбора Софи» — уже о новом качестве американской прозы, посвященной войне против фашизма.

Книги Майрера и Джонса еще не обладают таким качеством, и тем не менее обе они носят необычный для этих писателей характер. В «Последнем седане» рассказано о судьбах нескольких гарвардских



однакошников по предвоенному выпуску, зелеными юнцами отправившихся в солдатской форме кто на далекие тихоокеанские острова, кто в Африку, кто в Европу. Темнозеленый седан — роскошный автомобиль, доставшийся им в наследство от товарища студенческих лет, молодого француза, уехавшего в Браззавиль к де Голлю и погибшего в небе над Францией, — это символ товарищества, бережно хранимый и все послевоенные годы, когда уже с непреложностью выявятся непреодолимые расхождения между героями: идейные, этические, возникшие в личных взаимоотношениях, но, по сути, выразившие конфликты, пережитые всем американским обществом.

«Сшивая» сцены многопланового рассказа в повествовательное целое, этот седан появляется на авансцене действия при каждой кульминации и напоминает о былой бескомпромиссности нравственных убеждений, при всей своей наивности оставшихся тем истинным духовным богатством, которого не сумел сохранить никто из персонажей Майрера. И сама тема романа нешаблонна для военной прозы: ход истории, ломающий и калечащий души нестойких, кризис идеалов и поверий, отличающих сознание рядового американца, ничтожность нравственного итога при кажущейся удачливости идущей к своему концу жизни.

Фронтные эпизоды в этом романе сведены к минимуму, но именно воспоминания о войне определяют умонастроения героев и их выбор в трудных жизненных ситуациях, на которых лежит печать духовного климата времен маккартизма. Как и для других персонажей американского романа о войне, для одиночников из книги Майрера казарма и фронт были решающим событием биографии прежде всего в том смысле, что открыли им истину о собственном обществе с его насильственной стандартизацией личности, нетерпимостью к свободе нравственного искания и непробиваемыми стенами отчуждения между людьми. Но в «Последнем седане» рамки конфликта шире, чем у того же Майрера в «Большой войне», да и в других романах этого типа.

Травмы фронтовых лет становятся исходным узлом последующего искания выхода из зоны отчужденности и жестокости, какой оказались десятилетия после войны. В песенной хронике нескольких десятилетий уловлены сдвиги сознания, знаменательные для множества американцев, переживших войну, и маккартизм, и потрясения 60-х годов. Из этого опыта герои Майрера вынесли кто равнодушие и цинизм, кто утилитарную этику везучего бизнесмена, а кто и твердость гуманных побуждений. Но главное для писателя даже не эти различия.

Главное для него — показать, что война была временем идейного и нравственного размежевания, которое лишь усиливалось в годы после ее завершения. Война осознана в этом романе как главный узел социальной истории США XX века, и ее духовные итоги для каждого, кто прошел школу фронта, остаются важнейшими на всю последующую жизнь. Это совершенно новый мотив для американского романа о войне. Ведь обычно изображаемый микрокосм казармы и армии замкнут в самом себе, отгорожен от прошлого персонажей, а уж тем более от их будущего и создает некую иллюзорную общность судеб, потому что общим для всех является происходящий в таком мире процесс дегуманизации.

Майреру удалось за этой кажущейся общностью выявить принци-

пиальную разнородность позиций, создав галерею выразительно очерченных характеров, в своей совокупности создающих образ эпохи, которая открылась второй мировой войной. В этом смысле «Последний седан» — книга, в которой преобладает синтетический тип художественного обобщения. Правда, это обобщение не назвать особенно своеобразным или глубоким. Но важен и сам характер эволюции романа о войне, хорошо прослеживающийся на примере Майрера, чья «Большая война» и «Орел позабытый» очень характерны для более ранних этапов движения военной темы.

Эта эволюция закономерно приводит к поиску синтетического обобщения военного опыта. Сходным образом развивается и творчество Джонса. В его последнем романе, где действие охватывает два военных года — 1943 и 1944,— преобладает не столько стремление к достоверности картины, сколько взгляд из современности в прошлое, еще далеко не остывшее ни для участников войны, ни для всего американского общественного сознания. Несомненно сходство этого произведения с более ранними книгами Джонса: та же тягостная атмосфера армейской регламентации, бездушия и несвободы, тот же безысходный трагизм и то же накапливающееся чувство ненависти к армии.

Однако есть в этом романе и нечто специфическое: в сущности, он не о войне, а о последствиях войны для тех, кто воевал, о цене, выплаченной за победу. Действие происходит в госпитале, в Америке, и война возникает лишь как воспоминания о Гвадалканале и Новой Гвинее — неотступные и жестокие воспоминания о трупах, разлагающихся под тропическим солнцем, об озверении в рукопашных схватках и преступном тупоумии начальства. Ожесточение войны, добавившееся к тому ожесточению, которое и до фронта успела пробудить казарма,— вот та рана, перед которой бессильна медицина. Поясняя свой замысел, Джонс писал: его тема — «человеческий удел на войне, и что она для нас значила на самом деле, а не в наших фантазиях о ней»<sup>31</sup>. Следовало бы добавить — и какие нестираемые следы оставила она в сознании, создав барьер враждебности между героями Джонса и миром, в который они возвращаются.

Для американского романа это новый аспект традиционной темы. Герой в казарме и в окопе уступил место герою, пытающемуся найти себе место в мирной жизни. Эта жизнь менее всего напоминает тыловые будни, фактически она осталась той же, что и до войны, но для воевавших уже никогда не станет не то что приемлемой, а хотя бы не травмирующей на каждом шагу. Казармой и войной в персонажах Джонса убит подлинный стимул к существованию, и остаются лишь искусственные стимулы — уже распадающееся фронтовое братство да иллюзия любви, хотя дело не идет дальше грубой физиологии. Их искусственность быстро становится очевидной, и тогда неизбежна трагическая развязка.

К такому финалу персонажей Джонса в конечном счете приводит столкновение с «массой», не желающей или страшащейся принять всерьез уроки, вынесенные ими из военного опыта. Не внешняя неизбежность, а внутренняя логика заставляет всех четверых раньше или позже каким-то радикальным жестом неприятия стадной сытости и самодовольства заявить о своей позиции бунтарей. Должно пройти немало

лет, прежде чем «непосвященным» станет ясна глубина травм, которыми заполнились для поколения солдат призыва 1941 г. долгие месяцы, проведенные в казарме и на фронте. Тогда станет очевидной исходная точка тех яростных и бессильных мятежей против конформистской стадности, которыми ознаменовалась история Америки в послевоенные годы. Роман Джонса написан от имени поколения воевавших, но в отличие от других книг писателя «Только позови» напрямую подводит к коллизиям современной Америки, напоминая о том, где их истоки, и вводя необходимые исторические коррективы.

Таким образом, и Джонсу в последней книге становится тесна сфера повествования-свидетельства, обобщающего духовный и нравственный опыт воевавших образами-символами, каким, например, в романе «Отсюда в вечность» была гарнизонная тюрьма. Джонс, так же как и Майрер, стремится отыскать в этом опыте истоки больших социальных и этических коллизий, которыми ознаменована послевоенная история Америки вплоть до современности. И это придает новое звучание традиционным для писателя мотивам, которыми заполнены страницы его последнего произведения.

Однако книги Майрера и Джонса еще не изменили характера изображения второй мировой войны в посвященном ей американском романе, потому что и здесь не выступило отчетливое понимание антифашистского характера войны. Могло показаться, что антифашистская тема остается вне области интересов и творческих возможностей литературы США: слишком редко она привлекала внимание американских писателей. В тех случаях, когда они все же обращались к этой теме, избранный писателем материал, как правило, не затрагивал войны. Это относится и к таким выдающимся произведениям, как «Вся королевская рать» (1946) Роберта Пенна Уоррена или «Корабль дураков» (1963) Кэтрин Энн Портер. Немногочисленные исключения — пьеса Артура Миллера «Случай в Виши» (1964), роман Роберта Крайтона «Тайна Санта Виттории» (1967), где речь шла о гитлеровской оккупации и о Сопротивлении, — лишь еще ощутимее напоминали о том, насколько велик долг американской литературы перед памятью жертв фашизма и освободителей человечества от фашистского рабства.

Накануне тридцатипятилетия Победы впервые из-под пера американского писателя выходит произведение, где фашизм и борьба против фашизма становятся главной темой, определяя весь сложный, многоплановый мир повествования.

В романе Стайрона «Выбор Софи» война, Сопротивление, Освенцим даны только через воспоминания двух главных героев — вчерашнего фронтовика, начинающего писателя Стинго, который ведет повествование, и его соседки по захудалому нью-йоркскому пансиону Софи Завистовской, польки, выжившей в нацистском лагере, чтобы два года спустя покончить с собой в Америке. Фабульно основное действие разворачивается после войны, по сути же — в годы войны и оккупации. Предыстория главных героев позволяет Стайрону восстановить истоки важнейших коллизий романа, уводящие не только к 30-м годам, но порой намного дальше — вплоть до середины прошлого века, когда на Юге США, откуда родом Стинго, еще сохранялось рабство. А последняя встреча читателя

и повествователя происходит через много лет после описанных событий. Как и в «Бойне номер пять», создается прочная связь прошлого, настоящего и будущего, но Стайрону для этого не требуются приемы фантастического повествования. В данном случае связь предопределена родственностью всех тех явлений тоталитарного, расистского и фашистского характера, с которыми и Стинго, и Софи соприкасаются либо непосредственно, либо опосредованно, но так, что познание этих явлений оказывается решающим звеном их биографии.

Перед нами, таким образом, модель синтетического романа о второй мировой войне, осмысленной и запечатленной художником как в своем конкретно историческом содержании, так и в предыстоках и последствиях, если иметь в виду философские и этические коллизии, которые эта война выявила или наполнила новым содержанием. Важнейшие из этих коллизий в романе Стайрона связаны с понятиями насилия и геноцида, а также с понятиями жертвенности и выбора.

Отправным пунктом для Стайрона становится известный афоризм Теодора Адорно: «После Освенцима нельзя заниматься литературой». Другие высказывания в таком же роде не раз приводятся на страницах романа, где развернута прямая полемика с той точкой зрения, согласно которой литературе необходимо безмолвие об ужасах фашизма, потому что нравственное право говорить о них имеют лишь уцелевшие узники нацистских лагерей. Сам факт создания романа содержит в себе ответ Стайрона, хотя, начиная рассказ о Софи, Стинго пишет: «Я сознаю, на какой риск отважился». И в интервью Стайрон говорил о том же: «Разумеется, к такой теме всякий писатель может приступить, только сознавая ее огромность и испытывая страх за свои силы. Но мне казалось, что происходившее при фашизме теперь стало восприниматься через призму отчужденности от нас, ибо было чем-то исключительным. А это создает неверную перспективу»<sup>32</sup>.

Понятны опасения, которые преследовали Стайрона, и все-таки риск был оправданным. Стайрон нашел, возможно, единственно верный ракурс изображения: в центре оказался нескрываемо автобиографический герой, для которого случайная встреча с Софи становится началом честного — без иллюзий — познания собственной духовной сущности. Вся та мучительная проблематика, которая входит в роман с его героиней, оказывается не менее важной для самопознания Стинго. Его духовная предыстория тоже отмечена памятью о геноциде, насилии, нравственных катастрофах, расовой нетерпимости — явлениях, по своему характеру родственных фашизму, хотя речь идет об американском Юге середины XIX столетия. Конкретика картин, встающих в воспоминаниях Софи, органично включена в давние размышления Стайрона о природе насилия, зла и несвободы. Появляется четко просматривающийся американский колорит, что и создает своеобразие самого повествования о фашизме.

Стайрон глубоко связан с литературной традицией американского Юга: с Фолкнером, с Уорреном. Как все южане, он особенно внимателен к тому «абсолютному злу, которое присутствует в мире», и историю Софи он воспринимает как еще одно подтверждение абсолютности зла. Но это «абсолютное» у него конкретно и достоверно в своих проявлениях. Зло — это фашизм, зло — это расистские порядки на американском Юге.

По мысли Стайрона, бремя зла и насилия отягощает историю человеческих отношений в наш век. Понятно, что эта мысль не может быть принята без серьезных оговорок. Однако важны не сами по себе идейные обобщения такого характера, а открытая антифашистская направленность книги Стайрона. Роман написан художником, не поколебавшимся в своих гуманистических убеждениях, когда он обратился к тем страницам летописи XX столетия, которые на Западе так часто прочитывались лишь в качестве аргументов, свидетельствующих о крушении гуманизма и обреченности человека. Жестокость созданных Стайроном картин не самоценна, а необходима для того, чтобы подвергнуть гуманистическую идею самому суровому испытанию, из которого она выходит не расшатанной, а окрепшей, выдержавшей такую проверку, освободившейся от высокопарности и наивности, склонной игнорировать трагическую правду.

Существенно, что Стинго начинает испытывать чувство своей исторической вины и объективной причастности к фашистским преступлениям, когда погружается в собственное прошлое, сопоставляя его с рассказами Софи. Судьба негритянского юноши, проданного с аукциона предками Стинго, и судьбы спутников героини на пути через Освенцим предстают звеньями одной цепи. И эта связь, которая протягивается от стародавней южной глубинки к освенцимским газовым камерам,— для Стайрона самое важное. В трагической истории Юга США он видит пролог освенцимской трагедии.

Софи — ее свидетельница, человек, по чьей судьбе прокатилось колесо истории. Стайрон мог бы выдвинуть в центр повествования героиню совсем иного плана, например подругу Софи Ванду, сражавшуюся в рядах Армии Крайовой и погибшую в Освенциме несломленной. Но тогда действие осталось бы в рамках достаточно традиционного, глубоко исследованного конфликта. Стайрон нашел иной ракурс. Его героиня — человек, который старается уклониться от истории, выжить в одиночку, а фашистская машина бесчеловечности крушит ее робкие надежды, заставляя идти общим для всех поработанных путем утрат, жестокостей и лагерей. В книгах, появлявшихся в Европе сразу после войны, подобные персонажи оставались на периферии. Время многое изменило: теперь самое необходимое, с точки зрения Стайрона,— проследить, как фашизм уродовал бытие рядового человека, как логика нацистской доктрины распространялась на всех, какой кровавый след она прочертила в биографиях миллионов. И в этом смысле выбор центрального персонажа закономерен. Именно на примере Софи Завистовской всего нагляднее и тотальность фашистского варварства, и невозможность уклониться от истории, сняв с себя ответственность за ее зло.

Вместе с Софи в книгу входит не только непосредственное изображение фашистской идеологии в действии, но еще и тема этического выбора, которая всегда возникает у Стайрона на фоне крутых и жестоких поворотов истории. Выбор Софи «многоступечат», но, по сути, неизменен — это выбор между подлинно гуманной этикой и безволием приспособленчества, между участием в истории на стороне гуманных сил и попыткой бегства от этой необходимости. В обстоятельствах, изображенных Стайроном, это выбор между жизнью и смертью.

В Америке он будет сделан окончательно: Софи примет цианистый калий, не сумев преодолеть свое прошлое. А в этом прошлом — и чувство вины, и постыдные воспоминания о своих объективно коллаборационистских устремлениях задолго до Освенцима, а потом в лагере, и гибель обоих детей Софи там же, в Освенциме, и ужас двухлетнего лагерного заключения. Обо всем этом мы узнаем постепенно из сбивчивых монологов Софи, наркотиками пытающейся заглушить память. Лаконизм конкретных описаний освенцимского распорядка лишь усиливает впечатление, оставляемое этими страницами романа. До книги Стайрона в США не появилось произведения, где на такой глубине раскрывались бы и психология, и идеология, и все миропонимание, выразившееся в фашизме. И судьба Софи с ее жалким конформизмом и ужасом пережитого заключает в себе, быть может, более серьезное обличение фашистской доктрины, чем прямые инвективы или нагнетание пугающих фактов и цифр.

Конечно, на романе Стайрона лежит отпечаток специфически американского восприятия второй мировой войны. Соппротивление фашизму здесь показано мало и невыразительно. Этические конфликты, возникшие в военные годы, подчас рассматриваются писателем как бы изолированно от социальной и политической хроники «коричневого двенадцатилетия». И сам Освенцим, приобретая значение символа и воплощения всего того зла, насилия, бесчеловечности, которые скрыты в летописи XX века, под пером Стайрона порой выглядит скорее философской метафорой, чем ужасающей и постыдной реальностью близкой истории.

Но тем не менее «Выбор Софи» сохраняет значение одного из наиболее бесспорных достижений современной американской прозы, обозначая новый уровень художественного постижения сложнейших проблем, связанных с войной против фашизма. Эта книга подводит определенный итог идейным и эстетическим исканиям американского романа о войне за десятилетия после Победы, еще раз свидетельствуя о неисчерпаемости философских, социальных и нравственных коллизий, выявившихся в годы второй мировой войны и сохраняющих неподдельную актуальность для нашей эпохи.

Сегодня в условиях резко возросшей опасности для человечества, которую создают милитаристские устремления американского военно-промышленного комплекса, книги о минувшей войне приобретают особенно большое значение. В лучших из них милитаризм развенчан последовательно и всесторонне, а уроки битвы с фашизмом осознаны как завет для новых поколений — никогда не допустить повторения.

- <sup>1</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 53, с. 306.
- <sup>2</sup> Овчаренко Н. Ф. Современный антиимпериалистский роман США: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Киев, 1975, с. 6; см. также: Мендельсон М. О. Современный американский роман. М., 1964.
- <sup>3</sup> См.: Fulbright J. W. The Pentagon Propaganda Machine. N. Y., 1970.
- <sup>4</sup> Styron W. A Farewell to Arms.— In: Styron W. This Quiet Dust. N. Y., 1982.
- <sup>5</sup> Характерна в этом отношении книга реакционного социолога и культуролога Н. Подхореца «Почему мы были во Вьетнаме», где доказывается, что принесенные Америкой жертвы были необходимы, чтобы остановить «коммунистическую угрозу» в Азии (Podhoretz N. Why Were We in Vietnam. N. Y., 1982). Книга вызвала резкую отповедь со стороны видного политического деятеля США А. Шлезинджера (Atlantic, 1982, Febr.) и ряда других критиков.
- <sup>6</sup> Олдридж Дж. После потерянного поколения. М., 1981, с. 62.
- <sup>7</sup> Там же, с. 57.
- <sup>8</sup> Там же, с. 125—126.
- <sup>9</sup> Waldmeir J. J. American Novel of the Second World War. The Hague; P., 1969, p. 9.
- <sup>10</sup> Американский роман о первой мировой войне исследован С. Куперманом: Cooperman St. World War 1 and the American Novel. Baltimore, 1967.
- <sup>11</sup> Jones P. J. War and the Novelist: Appraising the American War Novel. Columbia, 1976, p. 21.
- <sup>12</sup> Ibid., p. 19.
- <sup>13</sup> Цит. по кн.: Merrill R. Norman Mailer. Boston, 1977, p. 27.
- <sup>14</sup> Ehrlich R. Norman Mailer: The Radical as Hipster. Metuchen; N. J.; L., 1978, p. 25—27.
- <sup>15</sup> Mailer N. Advertisements for Myself. N. Y., 1959, p. 271.
- <sup>16</sup> Цит. по кн.: Merrill R. Norman Mailer, p. 28.
- <sup>17</sup> Олдридж Дж. После потерянного поколения, с. 211—212.
- <sup>18</sup> Мы не касаемся здесь документальной литературы о второй мировой войне, имеющей в США богатую историю.
- <sup>19</sup> «Мятеж на „Кейне“» был литературным дебютом Вука; Пауэлл обратился к военной тематике, уже создав себе репутацию одного из литераторов, процветающих на ниве «массовой беллетристики».
- <sup>20</sup> Характерно, что высказанные Вуком идеи фактически повторены в двух новейших фундаментальных исторических трудах о второй мировой войне, появившихся в США: Castello J. The Pacific War. N. Y., 1981; Prange G. W. At Dawn We Slept. Untold Story of Harbor. N. Y., 1981.
- <sup>21</sup> Kazin A. The War Novel: from Mailer to Vonnegut.— Saturday Review, 1971, 6 Febr.
- <sup>22</sup> Цит. по кн.: Jones P. J. War and the Novelist..., p. 52.
- <sup>23</sup> Ibid., p. 49.
- <sup>24</sup> Harris Ch. B. Contemporary American Novelists of the Absurd. New Haven (Conn.), 1971, p. 33—50.
- <sup>25</sup> Так интерпретирует эти мотивы романа и Ч. Харрис (Ibid., p. 34).
- <sup>26</sup> См., напр.: The Vonnegut Statment/ Ed. by J. Klinefrowitz and J. Somers. N. Y., 1973, p. 8.
- <sup>27</sup> Jones P. J. War and the Novelist..., p. 16.
- <sup>28</sup> Об одном из них — романе У. Стивенса «Стрелок» (1968) — см. в кн.: Американская литература и общественно-политическая борьба, 60-е годы. М., 1976.
- <sup>29</sup> Роман о войне во Вьетнаме анализируется в обзорной статье А. Файнгара (Современная художественная литература за рубежом, 1970, № 2).
- <sup>30</sup> Saturday Review, 1971, 6 Febr.
- <sup>31</sup> New York Times Book Review, 23 October 1977.
- <sup>32</sup> New York Times Book Review, 1979, 31 May.

# Набат Хиросимы

Японский роман о второй мировой войне

К. РЕХО

**В** ночь с 7 на 8 декабря 1941 г., вероломно атаковав главную базу американского тихоокеанского флота Пёрл-Харбор, а также Манилу, Гуам и английскую колонию Гонконг, Япония — союзница фашистской Германии на Тихом океане — вступила в войну с США и Англией. А 6 августа 1945 г. пилот ВВС США Клод Изерли сбросил на Хиросиму атомную бомбу. Так японский город навеки стал для всего человечества символом безмерного горя и страдания, которое приносит война. День первой атомной бомбардировки навсегда сохранится в истории как одна из ее самых мрачных страниц, как событие, которое не должно повториться, какие бы безумные планы ни строила мировая реакция и военщина.

Вторая мировая война началась для японцев не в 1941 г. и даже не в 1939 г., а, по утверждению японских историков, восемью годами раньше — в ночь с 18 на 19 октября 1931 г., когда, провокационно обвинив китайцев во взрыве железной дороги близ Мукдена, Япония приступила к оккупации Маньчжурии, чем создала серьезную угрозу миру<sup>1</sup>. Это было началом «пятнадцатилетней войны» (1931—1945) японского империализма за «новый порядок» в Азии. Спустя десять лет война в Китае переросла в войну на Тихом океане — это было продолжением агрессии, начатой Японией на Азиатском материке. Не случайно ее в Японии официально именовали не «тихоокеанской войной», а «войной за великую Восточную Азию».

Всякий раз, готовясь к захватническим авантюрам, милитаристы в Японии поднимают на щит пресловутую доктрину «японизма» в качестве основы «патриотического» воспитания. «Японизм», проповедующий культ императора, призывает к распространению сферы его влияния за пределы империи. Подобно идеологии немецкого фашизма, «японизм», также ссылаясь на древние предания, утверждает превосходство японской нации над остальными. При этом он прикрывается маской «паназиатизма» с тем, чтобы заручиться моральной поддержкой народов Востока. Еще в 1885 г. Таруи Токити в книге «Соединенные штаты великой Восточной Азии» выдвинул идею создания «великой империи желтых рас», в состав которой должны были быть включены Япония, Корея и Китай. Таруи уверяет, что такой «союз» необходим для того, чтобы противостоять экспансии Запада. А тем временем в Японии полным ходом шла подготовка агрессии против Китая и Кореи.

Известно также, что накануне войны на Тихом океане для идеологической обработки общественного мнения в удобном для агрессоров духе была сфабрикована идея установления фашистского «нового порядка» в Восточной Азии, якобы имеющего целью «создание великой восточно-



азиатской сферы совместного процветания». Речь шла о колониальном захвате Японией всех азиатских стран.

«Пятнадцатилетняя война» принесла народам Азии невиданные страдания, опустошение и разорение. Японская агрессия унесла тридцать миллионов жизней китайцев. В оккупированном Нанкине в 1937 г. японские милитаристы учинили кровавую резню 50 тысяч пленных и 300 тысяч мирных жителей города: по ним открыли пулеметный огонь, использовали их в качестве чучел для упражнения в штыковом бою, обливали бензином и сжигали. «Нанкинская резня» вошла в историю как невиданное злодеяние японского милитаризма. Война была проклятием и для японского народа. Она унесла три миллиона жизней японцев, пятнадцать миллионов осталось без крова и средств к существованию. Милитаризм привел страну к катастрофе.

«Эпохой темного ущелья» назвал народ Японии это военное пятнадцатилетие, когда в стране безраздельно господствовала военщина, и все, в том числе и литература, было подчинено милитаристскому лозунгу «мобилизация народного духа». Было создано литературное общество служения отечеству, призванное поддерживать «священную» войну за «новый порядок» в Азии. Организовывались «отряды воинов пера» из числа писателей, направляющихся на фронт.

Японская литература о войне, созданная этими «воинами пера», обладала рядом специфических черт. Главная из них — оправдание захватнической войны и ее идеализация путем придания разбойничьим действиям агрессоров видимости героических подвигов. Такова нашедшая в 30-х годах трилогия Хино Асихэя «Хлеб и солдаты» (1938), «Цветы и солдаты» (1939), «Земля и солдаты» (1939).

Война в многочисленных произведениях «воинов пера» напоминала скорее увеселительную прогулку или экскурсию по следам победоносных походов японской армии в чужих землях. Правда, были и исключения. В 1938 г. Исикава Тацудзо опубликовал повесть «Живые солдаты», в которой война представлена как безликая сила, превращающая человека в жестокого зверя. Книга немедленно была запрещена и расценена как сочинение, препятствующее «поддержанию общественного спокойствия», а ее автора приговорили к четырем месяцам тюремного заключения.

Милитаризм враждебен культуре, а литература, приспособляющаяся к его идеологическим запросам, не создала подлинно художественных произведений. Антивоенная литература не имеет глубоких традиций в Японии. На протяжении многовековой истории Япония никогда не была оккупирована чужеземными войсками. В новое и новейшее время Япония вела войны, как и раньше, далеко за пределами своей территории. Захватив, например, почти без потерь германские владения на Дальнем Востоке в первую мировую войну, Япония считала свое участие в войне законченным. Военные победы усиливали шовинистическое настроение в стране.

Движение сопротивления милитаризму возникло и окрепло в Японии в 30-х годах в связи с расширением японской агрессии в Китае. В эти годы постепенно складывалась идея единого фронта революционных писателей Японии, Китая и Кореи. Темы солидарности с борющимся китайским народом и разоблачения преступлений японской военщины вхо-

дят в число ведущих тем японской пролетарской литературы тех лет (Мураяма Томоёси «Записки о террористах», 1930; Куросима Дэндзи «Вооруженный город», 1930; сборник стихов Канэко Мицухару «Акула», 1937; антифашистская публицистика Миямото Юрико).

Однако антивоенная литература не могла получить развитие в стране. Вслед за объявлением войны на Тихом океане японские милитаристы начали повальные аресты. Антивоенные писатели оказались за решеткой.

У японцев не было антифашистской литературы в эмиграции, вся Азия оказалась под сапогом японского солдата-завоевателя. Антиимпериалистическая литература утвердилась в Японии после второй мировой войны. Разгром милитаристской Японии вызвал переоценку традиционных ценностей во всех сферах материальной и духовной жизни страны. Уроки истории осмысливаются в тесной связи с проблемами нации, страны, ее прошлого, настоящего и будущего. Со всей остротой встает вопрос о национальной вине японцев перед народами Азии и не менее остро — вопрос о том, каким образом происходило превращение самих японцев в жестоких фанатиков, грабителей и убийц. Уроки истории заставили по-новому взглянуть на традиционные морально-этические ценности, а также глубоко задуматься над перспективами развития послевоенного японского общества.

Обращение к военной проблематике обогатило японскую литературу новым не только идейным, но и эстетическим содержанием. Отношение к войне служит критерием идейно-эстетической оценки и отдельных авторов, и целых литературных направлений. Обращение японских писателей к военной проблематике способствовало тому, что роман стал соответствовать своей главной функции эпоса времени. В литературе 60–70-х годов утверждается жанр эпического романа, который не привился ранее на японской почве. Важные сдвиги в современной литературе Японии, несомненно, связаны с освоением темы второй мировой войны.

Первые произведения о войне, об еще дымящемся прошлом создавали писатели — вчерашние солдаты, недавно вернувшиеся с фронта. Это «поколение вернувшихся» заняло затем ведущее положение в послевоенной литературе Японии.

Стремление поделиться непосредственно пережитым в годы войны определило и жанровое своеобразие японской военной беллетристики первых лет после войны. В ней преобладает обращение к малой повествовательной форме, к рассказу.

Произведения «поколения вернувшихся» привлекли читателей именно тем, что это были не выдуманные истории, а почти протокольные описание событий и переживаний. Таковы рассказы Умэдзакки Харуо «Остров Сакура» (1946), Оока Сёхэй «Записки военнопленного» (1948), Симао Тосио «Уход с острова» (1949), Симота Сэйдзи «Рядовой Кияма и миссионер» (1950), Ибусэ Масудзи «Верноподданный командир» (1950), Кодзима Нобуо «Винтовка» (1952) и др.

Иное раскрытие темы войны мы находим в произведениях Нома Хироси. В ранних его повестях («Темная картина», 1946; «Чувство крушения», 1948) в центре внимания находится «внутренняя действительность»

человека, опустошенного войной. Творческая манера Нома была близка джойсовскому «поток сознания».

Однако уже в статье «О моих сочинениях», опубликованной в 1948 г., Нома Хироси подвергает сомнению собственный метод изображения человека. «До сих пор мои произведения носили экспериментальный характер,— писал он,— думаю, что пора уже мне выбраться из области эксперимента и создать роман с цельной структурой... Под влиянием Сартра и других писателей я шел окольным путем, но теперь меня очень интересует писательская судьба Луи Арагона»<sup>2</sup>.

Тяготение японского писателя к социальному анализу, а тем более его приобщение к марксизму, разумеется, вызвали недовольство буржуазной критики. По мнению Ханя Ютака, «Чувство крушения» Нома Хироси явилось эпохальным произведением благодаря тому, что автору удалось впервые в послевоенной японской литературе показать отчужденную личность, «человека внутри себя». Но, с сожалением констатирует критик, Нома Хироси «изменил себе», обратившись «к традициям старой пролетарской литературы»<sup>3</sup>. Хёдо Масаноскэ, автор монографии о творчестве Нома Хироси, назвал этот качественный перелом в творчестве писателя «непредвиденной метаморфозой»<sup>4</sup>. А сам Нома Хироси объясняет свой поворот к марксизму как закономерность, к которой привел его собственный жизненный опыт, особенно в годы войны. В статье, включенной в книгу «Поиски человека» (1953), Нома Хироси пишет о том, что искаленную войной человеческую натуру сможет исцелить «любовь коммуниста», преобразующего действительность. Писатель обращается к социалистическим идеям, и это наполняет его творчество глубоким социальным содержанием.

Антивоенный роман сложился в японской литературе в 60-х годах. События второй мировой войны были полны такого глубокого социально-философского содержания, что не вмещались в узкие рамки рассказа. Тем более не соответствовал им жанр традиционной «эгобеллетристики» (ватакуси сёсэцу), неизменно вращающейся в ограниченном кругу узколичных тем и однолинейных сюжетных построений. Не случайно вокруг «эгобеллетристики» разгораются в эти годы жаркие споры.

Японская «эгобеллетристика», широко распространенная в литературе первой половины XX века, отличается намеренной изоляцией авторского «я» от внешнего мира. Кумэ Маса, один из ее адептов, заявлял: «В подлинно художественном произведении автор не выходит за пределы собственного „я“ и не соприкасается с жизнью других»<sup>5</sup>. По мнению критика, входя в контакт с другими, автор вынужден прибегать к вымыслу, и в результате произведение теряет «чистоту» и доверие читателя. Эти постулаты «эгобеллетристики» прямо противостояли принципам реализма.

Естественно, что писатели, подобно Нома Хироси, стремившиеся осмыслить «гигантские масштабы войны, изменившей социальную структуру мира», обратились к большим формам эпического повествования. В статье «О романе» (1948) Нома Хироси пишет, что для создания широких художественных полотен писателю необходимо выработать свою точку зрения, свой принцип изображения человека и мира. Нома считает, что характерные для экзистенциализма ситуации в трилогии Сартра

«Дороги свободы» не позволяют герою постигнуть смысл исторических свершений. В разорванном сознании Матве Делярю война — это лишь проявление извечной абсурдности мира.

Японского писателя привлекает марксистская концепция человека, в основе которой лежит положение о том, что «сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивиду. В своей деятельности она есть совокупность всех общественных отношений»<sup>6</sup>. Из этого и исходит Нома Хироси, разрабатывая свою концепцию «тотального романа» («дзэнтай сёсэцу»), раскрывающего всю совокупность отношений человека и общества. С этой концепцией он выступил на рубеже 40–50-х годов.

Но путь восхождения к «тотальному роману» был сложным и трудным. Задумав многотомный цикл романа о духовных исканиях японской интеллигенции в период военного пятнадцатилетия, Нома Хироси столкнулся с серьезными композиционными и иными трудностями, ибо японская литература практически еще не имела опыта создания подобных произведений. Необходима была большая подготовительная работа, поэтому писатель временно откладывает начатую рукопись романа «Круг молодежи» и пробует создать произведение на более локальном материале. В 1952 г. вышел его роман «Зона пустоты» — одно из лучших произведений японской литературы о войне. Замысел книги раскрывает сам автор: «В этом романе я хотел показать содержание и структуру японской армии. Я писал о том, как армия убивает в человеке все человеческое и превращает его в верноподданного солдата. В качестве объекта изображения я избрал интендантскую роту — эту зону пустоты, где даже дышать нечем»<sup>7</sup>.

История «преступления» героя романа, ефрейтора Китани, его заключения в поисках виновника своих страданий составляют сюжет книги. Действие происходит в казарме одной из рот запасного учебного полка интендантской службы на территории Японии. Автор находит точную характеристику казармы: это «пространство в один гектар, огороженное уставами и забором, и включает абстрактное сообщество, созданное путем принуждения. Находясь в казарме, люди лишаются всех прав на человеческие потребности и становятся солдатами»<sup>8</sup>.

В казарме прятат патологическая ненависть и животный страх, здесь уничтожают все человеческое в человеке, чтобы превратить солдата в покорного и в то же время жестокого зверя.

Основная идея произведения — показ сущности освещенной традицией системы «воспитания» японской армии. «Мобилизация духа народа» — этот лозунг воинствующего «японизма» предусматривает духовную стерилизацию нации. Книга подводит читателя к важным художественным обобщениям: Япония, порабащая другие страны, в конечном счете порабащает собственный народ.

Сода, бывший студент, изучавший историю и экономические науки, отчетливо понимает сущность японской армии и ненавидит ее, но не может ничего изменить. Понимая свое бессилие, он тянется к сильным натурам, в чьих жилах течет бунтарская кровь. Он сознательно сближается с бывшим каторжником Китани, старается во всем помочь ему. Но полного взаимопонимания между ними так и не установилось. Ки-

тани не способен понять, кто виноват в его несчастьях. А Сода боится указать ему на истинных виновников его страданий: это означало бы разоблачение императорской армии изнутри. Принцип художественной оценки идей и поступков героя в соотношении с самосознанием народной массы был важным достижением Нома Хироси — реалиста.

Первым произведением о войне и судьбе рядового японского солдата, которое задумал написать ефрейтор Гомикава Дзюмпэй, скитаясь по дорогам Маньчжурии после разгрома Квантунской армии, был роман «Условия человеческого существования», опубликованный в 1956 г. Гомикава Дзюмпэй был мобилизован в 1943 г. в Квантунскую армию, стоявшую тогда на советской границе. В августе 1945 г. после боя с советскими танкистами из его роты в живых осталось только пятеро, в том числе и он сам. Спустя двадцать шесть лет, будучи уже известным писателем и гостем Пятого съезда советских писателей в Москве (1971), Гомикава Дзюмпэй вспоминал о тех далеких событиях: «Я попал в плен. Бежал. Почему? Говорили, что пленных отправляют в Сибирь... Очень длинной была дорога домой... Именно тогда, уже начав кое-что понимать, я задумал первый роман о войне и судьбе рядового японского солдата. Мучительно долго, восемь лет, писал я его»<sup>9</sup>.

Роман автобиографичен. История его главного героя Кадзи во многом типична для японской интеллигенции 30-х годов: в студенческие годы увлекался марксизмом, принимал участие в левом движении, однако в условиях репрессий совершил «поворот», т. е. отказался от своих убеждений. Затем поехал в Маньчжурию, работал инженером на руднике.

Писатель воспроизводит политическую и нравственную атмосферу в оккупированной Маньчжурии, моральное разложение японских колонизаторов. Кадзи изо всех сил старается остаться в стороне, чтобы не стать соучастником преступлений. Однако обстоятельства жизни поневоле делают его «осколком агрессивной империи». Его принуждают присутствовать при зверской расправе над китайскими рабочими. Кадзи не стал игрушкой в руках милитаристов. Он мужественно защищает права обездоленных китайцев. Но милитаризм не щадит таких, как он. За этот протест против казни ни в чем не повинных китайских рабочих Кадзи отправляют на фронт.

В казарме Кадзи окончательно убеждается, что Япония вовсе не избранная страна, а война — грязное преступление. Но ему не хватает сил для решительного пересмотра своей позиции. После разгрома Квантунской армии, когда он чудом уцелел, Кадзи приходит к мысли, что единственной целью жизни является любовь. Но дорога домой оказалась слишком длинной. Голодный и оборванный Кадзи опускается до уровня зверя, который бежит от охотника, круша все на своем пути. Кадзи так и не дошел до дому, замерзнув в снегах чужой страны.

Гомикава решительно критикует камерность, замкнутость «эгобелетристов». Автор «Условий человеческого существования» преодолевает характерный для Японии разрыв между элитарным искусством и литературой для широких масс. Гомикава строит свои произведения с таким расчетом, чтобы облегчить читателям понимание героя, отличающегося благородством, храбростью, смекалкой. Автор отнюдь не опускается до уровня непритязательного читателя. Напротив, вместо легкого чтива,

предназначенного для отдохновения и забвения повседневных забот, он предлагает произведения, призывающие к размышлениям над острейшими проблемами современности.

В 50-е годы военный роман создают не только писатели, вернувшиеся с фронта, но и те, которые пережили военное время в тылу. Эндо Сюсаку известен в Японии как католический писатель. Религиозные взгляды отразились в повести «Море и яд» (1957), принесшей ему литературную известность. В основу книги положен действительный факт: в феврале 1945 г. по предложению военных властей на медицинском факультете университета Кюсю была произведена вивисекция на пленных американцах.

Международный трибунал над японскими военными преступниками, состоявшийся в Токио в ноябре 1948 г., приговорил к смерти главных зачинщиков войны. Эндо призвал к ответственности и тех «простых исполнителей», которые формально не карались законом. Действительно, разве не виновен тот, кто хотя и не производил своими руками чудовищный опыт на живом человеческом теле, но был при этом и не попытался воспрепятствовать, протестовать?

Врачей было пятеро: среди них были и карьеристы и совестливые, которые пришли в операционную не по своей воле, как, например, молодой ассистент Сугуро. Отказ участвовать в операции мог иметь для него тяжелые последствия. Сугуро как будто бы не виновен. Но тем не менее никак не может забыть добродушного лица пленного с каштановыми волосами: «Я тоже убивал его, убивал,— непрерывно стучало в голове.— Я был рядом и ничем не помешал убийству».

В конце повести Сугуро, мучительно переживающий содеянное зло, один на крыше мрачно созерцает белеющее во мраке море. Он словно что-то искал в его волнах. Море и яд — высокое и низменное — находятся рядом, постоянно сталкиваясь между собой. И для гармонии человеческого существования, по мнению писателя-католика, необходимо обращение к богу. Однако на вопрос, поставленный автором повести: «Неужели? Неужели мы всегда будем такими?» — читатели, несомненно, дадут неоднозначный ответ, исходя каждый из своего жизненного опыта и своих убеждений.

С начала 60-х годов литературная ситуация в Японии значительно осложнилась. «Бум Идзанаги» — экономический бум, названный по имени мифического основателя Японии, — использовался для пропаганды идеи процветающего «надклассового» общества. Теперь японские милитаристы не прочь вновь «поиграть мускулами» второй промышленной державы капиталистического мира.

С наращиванием военной мощи в Японии резко усиливается идеологическое наступление реакции, что находит отражение в культурной политике правящих кругов и налагает отпечаток на литературную продукцию. Возрождение воинственного духа «японизма», героизация «подвигов» императорской армии в минувшей войне, ненависть к коммунизму — такова идеологическая основа реакционной буржуазной культуры в Японии. Большим тиражом выпускается массовая серия дешевых военных повестей, проникнутых «романтикой» милитаризма. На-

зовем заглавия некоторых из них, они говорят сами за себя: «О, крылья самурая!» Судзуки Эйзэ, «Самурай — командир танкового взвода» Симата Хосаку, «Хризантема и дракон» Сагара Сюнскэ и т. д. Отмечен и бум «романа меча», возвеличивающего дух средневековых самураев, их культ силы, крови и повиновения.

Возрождается шовинистическая проповедь национальной исключительности японцев, возглавляемых императором, перед которым равны все верноподданные. В восстановлении «исконного духа» нации, проявляющегося якобы в безграничной верности абсолютной монархии, заключается первостепенная задача современной буржуазной культуры, служащей интересам милитаризма.

В последнее время реакционная критика бросила клич «возврата к старине», к японским ценностям. Все демократические завоевания японского народа в области культуры расцениваются как подражание европейской культуре, лишенное всякого национального содержания. Критик Это Дзюн заявляет, что послевоенный период был «периодом утрат». Он осуждает новую японскую литературу за то, что, подпав под влияние европейской литературы, она лишилась исконного национального духа верноподданничества и активно проповедует чжусианство, требующее неуклонного соблюдения феодальной иерархии.

Самурайское ритуальное самоубийство, совершенное известным писателем Мисика Юкио в ноябре 1970 г. в центре Токио, буквально ошеломило японцев. Мисима вместе с членами созданной им ультраправой организации Общества щита хотел спровоцировать путч солдат с целью пересмотра конституции, провозглашающей отказ Японии от войны. Когда попытка не удалась, Мисима обнажил меч и совершил харакири. Тут же тем же способом покончил с собой еще один член Общества щита.

Японская пресса на разные лады комментировала это событие. Для бульварной прессы это было просто сенсацией. Те, кто озабочен усиливающейся милитаризацией страны, увидели здесь еще одно свидетельство обостряющейся идеологической борьбы в сегодняшней Японии. Газета «Акахата» отмечает: «Акцию Мисима ни в коем случае нельзя рассматривать лишь как безумие фанатически настроенного литератора: в этой акции обнаружилась вся острота сегодняшней борьбы между силами милитаризма и демократии»<sup>10</sup>.

Корень зла послевоенной японской действительности Мисима видит прежде всего в учреждении демократических институтов, якобы несовместимых с духом японской культуры. Мало того, послевоенный период он считает «вакуумом» в истории Японии. От отрицания послевоенной демократии он переходит к безоговорочному утверждению духа «японизма», провозглашенного основой японской культуры.

Усматривая причину застоя современной японской литературы в утрате веры народа в абсолютную монархию, Мисима ищет средства ее возрождения в шовинистической «эстетике жертвенности» («дзюнкёно бигаку», согласно которой высший смысл жизни заключается в самоотверженном служении императору). Он призывает возродить «исконно японский дух», нашедший свое выражение в «подвигах» японских солдат-смертников в минувшей войне.

От Запада мы заразились душевными болезнями, утверждает Мисима Юкио, который ратует за возврат к «истинно японским ценностям». Что подразумевает Мисима под «исконно японским положительным характером?» Самурайский дух. Чтобы возродить «национальный дух», Мисима считает необходимым восстановить «воинственные» традиции в японской культуре. Он призывает обратиться к «мужской», или «твердохарактерной» традиции, противопоставляя ее традиции «женской», или «мягкохарактерной», возвеличивающей женственное, гармоничное начало жизни. Мисима считает, что кровь и жестокость создают у японцев особое представление о прекрасном, он утверждает, что японская символика всегда была связана с кровью: кровь была метафорой цветущей вишни. Все его теоретические построения преследуют цель возродить культ меча в японской культуре.

Твердый характер самурая нужен Мисиме, разумеется, в реакционно-охранительных целях. В одном из своих последних писаний, претенциозно названном «Об обороне культуры» (1968), Мисима вытаскивает на свет божий старую идею «культурной общины» японцев, во главе которой стоит император — единственный гарант целостности японской культуры, не знающей борьбы классов и развивающейся как «единый поток». Так возрождается националистическая концепция, господствовавшая в довоенное время. Однако укрепление элементов демократической и социалистической культуры в послевоенной Японии пошатнуло идеологические основы верноподданничества. Этим объясняется лютая ненависть Мисима к коммунизму. Он пишет: «Настоящая угроза существованию Японии исходит от отрицания власти императора и вовлечения народа в сферу влияния политических идеалов коммунизма»<sup>11</sup>. Мисима призывает своих единомышленников к действию. Недаром в понятие культуры он включает кэндо (японское фехтование бамбуковыми пиками) и дзю-дзюцу вместе с заветами смертников-камикадзе. Члены его Общества щита, готовясь прийти на помощь войскам в случае какого-либо «левого мятежа», проходили военные учения. Они хотят восстановить в правах меч в японской культуре, чтобы он соседствовал с хризантемой — императорским гербом. На этом этапе «творческой эволюции» Мисима его идейным вдохновителем становится Гитлер. Он даже написал пьесу о нем, назвав ее «Мой друг Гитлер» (1968).

Милитаристский лозунг «возврата к японским ценностям» всегда был связан с войной и диктатурой военщины. Так было в период японо-китайской войны (1894) и русско-японской войны (1904—1905), так было и перед последней «пятнадцатилетней» войной (1931—1945). Еще одна попытка возврата к японским ценностям пока еще не привела к войне. И чтобы не произошло новой национальной катастрофы, японские писатели снова и снова обращаются к истории недавнего прошлого: и вопреки прогнозам буржуазной критики, пророчествующей смерть военному роману в условиях постиндустриального общества, именно за последнее двадцатилетие создано много значительных произведений, продолжающих тему второй мировой войны.



В 60—70-е годы военные романы пишут не только представители старшего военного поколения, но и молодые авторы, которые выросли в войну и совсем недавно заявили о себе в литературе. Внимание читателей привлекают книги Носака Акиюки «Кладбище сверчков» (1967), Го Сидзую «Реквием» (1972), Хаяси Кёко («Место для поминовения», 1975), Окамацу Кадзуо «Остров Сика» (1975), Кага Отохико «Лето, которого больше не будет» (1977), Кусака Сотокичи «Пепельное море» (1982) и др. Эти романы и повести, разные по тематике и по форме повествования, объединяет одна общая идея — чуждости милитаризма и войны естественному состоянию человека.

Книги о войне, вышедшие в 60-е годы, явно тяготеют к большой форме эпического повествования, дающей простор для изображения значительного периода исторического времени, сложного переплетения судеб многих действующих лиц, к форме, насыщенной острым драматизмом борьбы различных общественных классов. В 1960 г. Оониси Кёдзин опубликовал первые части цикла романов «Священная комедия» и завершил этот цикл в 1980 г. С 1965 г. в течение десяти лет Гомикава Дзюмпэй создает многотомную эпопею «Война и люди». Оока Сехэй пишет документальный роман «Сражение на Лейте» (1967—1969).

Эти произведения полемически направлены против национальной замкнутости, узкого понимания национальной специфики японского искусства. Они показывают несостоятельность попыток создать современную литературу путем повторения «политики закрытых дверей» и смело опираются на достижения мировой реалистической литературы. Антимилитаристский роман в своей основе интернационален.

Вторая мировая война ставит перед писателями задачу изображения судеб народных в периоды суровых испытаний. Автобиографически-очерковая форма, а тем более жанр «ватакуси сёсэцу» не подходили для решения этих задач. Склонность к эпике проявилась в многотомном романе Гомикава Дзюмпэя «Война и люди». В то время как буржуазная критика говорила о кризисе и даже гибели реализма, о беспочвенности эпического романа в Японии, Гомикава Дзюмпэй создал роман, в котором отразилась жизнь целой страны в трагический период ее истории — от начала японской агрессии в Маньчжурии до суда Международного военного трибунала над японскими военными преступниками.

«В романе „Условия человеческого существования“ я, может быть, сумел выразить только часть человеческой ненависти к войне,— пишет Гомикава в предисловии к роману.— Я почти не касался сложнейших взаимосвязей человека с войной. После непродолжительной поездки в СССР эта тема не давала мне покоя»<sup>12</sup>.

Снова и снова обращаясь к событиям второй мировой войны, Гомикава Дзюмпэй ставит в своем творчестве кардинальные проблемы, волнующие современных японцев. Его ненависть к войне становится одновременно и ненавистью к породившей ее общественной системе. Рассказывая суровую правду о захватнической войне, Гомикава вступает в полемику с милитаристской литературой, показывает, «как это было», пытаясь найти в прошлом ответы на важнейшие вопросы послевоенного развития Японии. В этом он видит свою миссию художника.

Выступление Гомикава Дзюмпэя на Пятом съезде советских писателей прозвучало как речь-исповедь. Японский писатель говорил: «Поражение Японии было закономерным, ведь вся ее политика состояла в непрерывной вооруженной агрессии. Оставшись в живых, я понял: отныне единственный смысл моей жизни в том, чтобы написать хронику этой войны, хронику моей погубленной молодости. Я видел в этом свой долг, долг интеллигента, который, понимая истинный характер войны, не смог тем не менее ни помешать ей, ни отказаться от участия в ней... Как же случилось, что весь японский народ оказался вовлеченным в войну? Как, почему, в силу каких причин люди утратили критическое отношение к этой несправедливой войне, почему они отказались осудить ее? Что лишило их сознания и воли? Почему они оказались во власти призраков, уклонились от действий, которые, возможно, были бы им по силам? Нашли себе убежище, превратились в бессловесные существа? Без анализа этих связей невозможно избавиться от чувства вины, которое живет в наших сердцах»<sup>13</sup>.

Ответом на все эти вопросы и был роман «Война и люди», самый замысел которого требовал обращения писателя к многоплановому эпическому роману.

Показывая сильных мира сего, раскрывая их захватнические помыслы накануне японской агрессии в Китае, писатель с первых же страниц вводит читателя в ход событий (вспомним описание вечера в салоне Анны Шерер в романе «Война и мир» Толстого). Разумеется, дело не в сходстве завязок «Войны и мира» Толстого и «Войны и людей» Гомикава Дзюмпэя. Традиции Толстого в романе Гомикава сказались прежде всего в жгучей ненависти писателя к милитаризму, в реалистически-конкретном изображении войны, а также в тяготении японского автора к толстовскому размаху и многофигурности эпической фрески.

Автор с документальной точностью восстанавливает позорную историю японской агрессии в Азии. Вплетая в повествовательную ткань документы из секретного сейфа японской империи, писатель лишь иногда дает скупые комментарии: исторические свидетельства говорят сами за себя, обнажая звериный облик японских милитаристов.

С эрудицией историка Гомикава Дзюмпэй показывает острую внутреннюю борьбу в правительстве Микадо между правыми, «умеренными» и военщиной, опьяненной легкой победой в Китае. Те, кто выступал против бредовых идей агрессии, объявлялись предателями нации и погибали от рук террористского Союза кровавых клятв. Япония готова с помощью камикадзе завоевать весь мир.

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

Война рассматривается в романе под углом зрения ее губительного нравственного воздействия на человека. Превращаются в хищников сыновья одного из финансовых королей Японии — Годая. Моральными жертвами войны оказываются и «маленькие люди».

Жизненная драма Симэги Такуро, исполненная глубокого психологизма, — это своего рода роман в романе, история человека, вовлеченного в водоворот военных преступлений, утратившего способность нравственного противостояния милитаризму и ставшего его физической жертвой. Симэги был служащим фирмы Годая. Долгие и мучительные раздумья над жизнью приводят его к марксизму. Однако, оказавшись в тюрьме, он не выдерживает испытаний и отрекается от своих убеждений. Вскоре его мобилизуют в действующую армию, сражающуюся на территории Китая. Солдат Симэги когда-то горячо выступал против японской агрессии в Китае. Но за неповиновение приказу грозит расстрел. «Буду стрелять, пока в меня стреляют», — решает герой, будучи не в состоянии занять твердую позицию, соответствующую своим убеждениям. Герой настолько травмирован войной, что чувствует полную беспомощность перед ее грозной мощью, и это приводит его к фатальной пассивности. Гибель Симэги бессмысленна. Лишенный нравственной опоры, он, как и прочие герои Гомикава Дзюмпэя, раздавлен обстоятельствами. Он стал жертвой жестокой войны.

В романе Гомикава Дзюмпэя несколько основных «потоков» повествования. Один из них — изображение буржуазного мира с его внутренними противоречиями и нарастанием сопротивления милитаризму внутри империи. Интеллектуальную оппозицию представляет младший сын Годая — Сюнскаэ, отказавшийся идти по стопам отца. Преодолевая мучающее его отчуждение от народа, герой приходит к осознанию своей сопричастности к страданиям людей, обездоленных войной.

Писатель показал и сложный процесс формирования партизанского движения на оккупированной японцами территории. Гомикава близок толстовский принцип проверки нравственных качеств человека в условиях войны. Судьбы действующих лиц романа складываются так или иначе в зависимости от того, как их жизненная позиция соотносится с ходом истории. Одни, не выдержав суровых испытаний, изменяют своим идеалам, примиряются с идеологией милитаризма, другие, связав свою жизнь с борьбой за будущее народа, идут в ногу с историей.

В 1969 г., когда вышел первый том «Священной комедии» Оониси Кёдзина, известный критик Хонда Сюго заметил: «Я уже было подумал, что военный роман теперь отошел в прошлое, что его заменяют военные мемуары, но вот удивительно: появился роман, написанный будто только что демобилизованным солдатом, у которого еще свежа память о пережитом».

В многотомном цикле романов «Священная комедия» (1969—1980) Оониси Кёдзина повествовательное время очень сжато: с января по апрель 1942 г. Место действия — казарма солдат береговой артиллерии Цусимского пролива. Автор задался целью изобразить японскую армию не в конце войны на Тихом океане, когда она уже деморализована, а в начале, когда она одерживала одну победу за другой. Оониси показывает всю нелепость военно-бюрократической системы милитаристской Японии.

Главный герой романа Хигасидо Таро — солдат второго разряда артиллерийского полка. Был студентом, увлекался марксизмом. Образ наделен автобиографическими чертами. Однако книга не имеет ничего общего с «эгобеллетристикой», с «повестью о себе». В одном из своих выступлений по случаю завершения «Священной комедии» Оониси подчеркивает, что средствами «эгобеллетристики» нельзя создать роман о войне, и добавляет, что он был рад, когда критика увидела в его романе признаки «массовой литературы», т. е. милитаризм для демократического читателя<sup>14</sup>.

Доступность романа широкой аудитории достигается отнюдь не за счет снижения его идейного и художественного уровня. В центре повествования находится типичный интеллектуальный герой — Хигасидо, который наделен природной способностью логического мышления. Созерцанию вещей автор противопоставляет аналитический подход к предмету, вместо излюбленного традиционного приема недосказанности, предполагающей ассоциативный контекст, писатель стремится к логической завершенности и ясности изображения.

Попад в казарму, Хигасидо чувствует себя там неуютно, его аналитический ум постоянно сталкивается с противоречиями, свидетельствующими, что военно-бюрократическая система японской армии не поддается рациональному логическому объяснению.

Унтер Омаэда ненавидит солдата Хигасидо, ему враждебен прежде всего интеллект подчиненного, самостоятельность его мышления. Однако Хигасидо умеет постоять за себя. Такие сцены, написанные с большим юмором, осмеивают весь порядок вещей в японской армии.

Оониси считает, что в японской литературе вообще, а в военной беллетристике в особенности не хватает смеха. Писатель полагает, что смешное есть везде, он видит его прежде всего в не поддающихся никакой логике нелепостях казарменной жизни. «Мы должны серьезно призадуматься над тем, что сегодняшние обыкновенные папы и мужья, простые граждане Японии в свое время творили зверские убийства и грабежи в Китае, на южных островах Тихого Океана во время минувшей войны»<sup>15</sup>, — говорит автор. Его смех, заставляющий японцев трезво оценить самих себя, очень важен, не зря книга названа «Священной комедией».

Территория казармы — Япония в миниатюре. В казарме иерархическая феодальная система предстает всеобъемлющей, она регламентирует всю жизнь солдат. Живы и расовые и сословные предрассудки: выходцы из своеобразной японской касты париев «эта» подвергаются откровенной дискриминации. В казарме происходит «совершенно бесчеловечное глумление» над человеком.

В начале действия герой был настроен скептически: раз войну остановить невозможно, остается лишь погибнуть в ее огне. Однако жизненный опыт убеждает его в том, что незачем умирать за милитаризм, он должен выжить для другой жизни, которая начнется после войны. К этому выводу герой приходит благодаря своей способности логически осмыслить окружающий мир.

Автор открыто вступает в полемику с теми, кто считает созерцательное начало неизменным свойством японского мышления. По мнению Оониси, созерцание, исключаяющее логико-аналитическую рассудительность,

не позволяет вырабатывать собственные убеждения. В этом отношении Хигасидо — национальный антигерой, он разрушает привычный образ японца-созерцателя. Автор убедительно доказывает, что там, где нет аналитического ума, есть слепое повиновение обстоятельствам. Так и получилось; сто миллионов японцев оказались послушным орудием в руках милитаризма, они слепо верили в его победу, стали соучастниками его кровавых преступлений.

В конце 1944 г. на острове Лейте (Филиппинский архипелаг) произошло крупнейшее сражение за всю историю войны на Тихом океане. Погибло 110 тысяч человек, японский гарнизон потерял 98% личного состава. Сражение на Лейте, предопределившее дальнейший ход войны, обнажило банкротство военного искусства японской армии. Здесь впервые в широком масштабе была применена тактика камикадзэ — летчиков-смертников.

Потребность в книге, правдиво воссоздающей картину сражения на Лейте, ощущалась давно. В 50-е годы выходило много книг и мемуаров, но их авторы, бывшие военачальники, заботились главным образом о том, чтобы не задеть виновников позорной катастрофы японской армии на Лейте. Оока Сёхей поставил перед собой иную задачу. Когда один из критиков заметил, что автором «Сражения на Лейте» движет чувство скорби и ответственности перед погибшими товарищами, писатель уточнил: скорее осознанная ненависть к преступлениям милитаристов. Это книга-обвинение японской военщины. Исход сражения был предрешен с самого начала, по гигантская военная машина была уже приведена в действие, и остановить ее теперь было невозможно.

«Сражение на Лейте», разумеется, не военная история, а человеческая драма. Японскому писателю глубоко импонирует толстовское искусство изображения человека на войне: «В „Войне и мире“ важно не столько воспроизведение самой войны, сколько изображение человека, оказавшегося в необычных для него обстоятельствах войны»<sup>16</sup>.

«Сражение на Лейте» построено на документах и фактах, которые вмонтированы без изменений в текст произведения. Архивные документы, военные сводки, мемуары, истории, написанные со слов непосредственных участников сражения, — все идет в дело. «Я действую таким образом, чтобы правда факта заговорила сама», — пишет Оока. Но для того чтобы заговорили факты, нужно их писательское истолкование. Оока ведет рассказ от своего имени, от лица человека, который, по его словам, писал книгу, постоянно общаясь с солдатами, не вернувшимися с фронта. Автор раскрывает стоящие за фактами подлинные судьбы людей, искалеченных войной. Оока стремится выявить «человеческий» смысл факта.

Оока создал произведение «безгеройное», развенчивающее миф о непогрешимости и несокрушимости «священной» армии. И если японцам все-таки удалось удержать в течение двух месяцев остров Лейте, то в этом, как считает Оока, заслуга не генералов, а солдат, которые не обучались военной науке, но умели до конца выполнить свой долг.

Одна из самых потрясающих глав книги — «Камикадзэ». Это специфически японское «искусство» ведения войны, сложившееся в результате особого взгляда на войну и на человека — верноподданного, который,

согласно официальной пропаганде, должен жить для смерти во имя императора. Уже в Пёрл-Харборе японцы использовали тактику «камикадзэ», но в широком масштабе она была впервые применена на Лейте. Здесь в воздушном бою более половины летчиков были смертниками, предназначенными для тарана кораблей противника. Однако тактика эта не принесла желаемого успеха; в эффективность подобного «искусства» уже никто не верил. В последующем сражении за остров Окинава, например, среди 1900 летчиков-смертников лишь 133 попали в цель. Это было бессмысленное самоубийство, неоправданное даже с военной точки зрения.

Некоторые японские военные историки пытаются утверждать, что камикадзэ были добровольцами. Но факты, как указывает Оока, говорят о другом. Во время сражения за остров Окинава были случаи, когда летчики-смертники, поднявшись в небо, не сразу направлялись на цель, а некоторое время кружили над штабом полка, имитируя штурм: этим они как бы выражали свой протест.

Младший унтер-офицер Сасаки был опытным военным летчиком. Когда его, зачисленного в отряд летчиков-смертников, отправили на задание, он тарану предпочел прицельное бомбометание и, поразив точно цель, благополучно вернулся на базу. Это всполошило начальство: возвращение камикадзэ не было предусмотрено. Сперва хотели, было, наказать летчика за это «прегрешение», однако потом решили тут же отправить его опять на задание. Летчик снова вернулся живым, выполнив задание. Обескураженное командование решило избавиться от «незадачливого» унтера: его отправляют в тыл. Ценность камикадзэ — в запланированной смерти, которая должна поднять дух армии и народа.

Однако отношение Оока к камикадзэ весьма сложно и даже противоречиво: признавая тактику камикадзэ ничем не оправданной военной акцией, Оока в то же время не скрывает своего восхищения поведением летчиков перед лицом смерти, их мужеством и самообладанием. Летчик совершает таран, или солдат закрывает своим телом вражеский дот — такое решение приходит мгновенно, когда другого выхода нет. Так, по мнению Оока, бывает в любой армии, но с камикадзэ все было иным. Смертников-камикадзэ готовят заранее к «искусству» смерти, о дне последнего, безвозвратного вылета их извещают за несколько дней. И эти несколько дней подготовки к смерти — самое жестокое испытание, навязанное человеку милитаризмом, говорит Оока. Вымысел бледнеет перед фактом.

Оока, несомненно, идеализирует камикадзэ, с этим связана и его оговорка, что они действовали согласно собственному моральному принципу. И это не могло остаться незамеченным японской критикой. Так, Тэрада Тору пишет, что остров Лейте, где произошла величайшая битва на Тихом океане, был своего рода «лабораторией испытания японского характера», и книга Оока постоянно ставит вопрос о том, кто такие японцы? «Я думаю, — пишет Тэрада, — вряд ли мы можем сказать всему миру, что мы гордимся действиями смертников-камикадзэ»<sup>17</sup>.

В этой связи большой интерес представляет книга «Что я думаю об императоре» (1981), написанная Ватанабэ Киёси, бывшим солдатом-камикадзэ. В дневниковых записях накануне зачисления на флот Вата-

набэ, которому в ту пору было 16 лет, говорит: «Я знаю, что свое тело и жизнь я одолжил у императора, и настанет день, когда в смертельном бою сумею вернуть их его величеству». И еще три года спустя, в октябре 1944 г., он пишет родителям: «Ожидается кровопролитное сражение. Может быть, я не вернусь живым. Но это моя мечта. После смерти я стану богом в храме Ясукуни, который время от времени посещает император».

А «Открытое письмо к императору Хирохито» написано Ватанабэ после войны, и в нем мы читаем: «...ваша безответственность вызывает во мне невыносимую боль и гнев, когда вспоминаю о последних смертных часах моих фронтовых товарищей. Разумеется, мой гнев направлен не против одного вас, оказавшегося пустым воплощением нашего верно-подданничества. Более всего этот гнев адресую я себе, который так слепо верил вам... Мне нестерпимо больно от сознания, что я был когда-то одним из ваших храбрых верноподданных солдат»<sup>18</sup>.

Три человеческих документа. Последний — это крик души человека, искалеченного войной и милитаристским дурманом. «Подвиги» и личную отвагу смертников-камикадзэ нельзя рассматривать изолированно от породившей их милитаристской идеологии. Критик Икэда Кацуо верно отмечает, что было бы жестокой иронией связывать с камикадзэ надежды на будущее Японии<sup>19</sup>. Реквием по камикадзэ имеет смысл, отмечает критик, когда мы рассматриваем это специфически японское явление в связи с критикой всей системы японской милитаристской идеологии.

Жизнь выдвигает все новые и новые проблемы перед современным военным романом. События минувшей войны не только не уходят в забытие, напротив, требуют нового осмысления в свете запросов сегодняшнего дня. Острая идейно-эстетическая борьба происходит и там, где японские писатели осмысливают трагедию Хиросимы, разыгравшуюся на завершающем этапе второй мировой войны.

Трагедия Хиросимы заставила интеллигенцию Запада и Востока вновь мучительно размышлять о причастности каждого к судьбам человечества. В статье «Размышления», опубликованной на страницах «Литературной газеты», всемирно известный ученый-физик Макс Борн пишет: «В наш век техники наука приобрела социальные, экономические и политические функции. И какой бы отдаленной от технических приложений ни выглядела наша работа, она представляет собой звено в цепи действия и решений, определяющих судьбу всего рода человеческого. Я сам осознал этот аспект науки только после Хиросимы»<sup>20</sup>.

В книге «Хиросимские записки» (1966) известный японский писатель Оэ Кэндзабуро свидетельствует: «Хиросима — кровотокающая рана человечества. На ее искромсанном теле прорастают два побега: надежда на возрождение человека и угроза полного его гниения»<sup>21</sup>.

Городские часы Хиросимы бьют не в полдень, а в восемь пятнадцать утра — время взрыва над городом первой атомной бомбы. Тревожный набат взывает к миллионам людей, чтобы они не забывали тот роковой миг. Восемнадцать книг с именами 62 тысяч жертв атомной бомбардировки Хиросимы и Нагасаки предупреждают: тот, кто не помнит своего прошлого, обречен на то, чтобы вновь его пережить.

За четыре десятилетия накопилось огромное количество книг, повествующих о человеческих судьбах, искалеченных адской молнией «того дня». В японском литературоведении возник и специальный термин «гэмбаку бунгаку» — «литература трагедии атомной катастрофы». В «Словаре современных литературоведческих терминов» (1967) дается следующее истолкование «гэмбаку бунгаку»: «Общее название художественных произведений, отражающих протест против атомной бомбардировки 6 августа 1945 г. и ее последствий». В статье названы имена самых разных писателей и их произведения, являющиеся вкладом в «литературу трагедии атомной катастрофы»: повести и романы Ота Ёко «Человеческие лохмотья» (1951), Агава Хироюки «Посев дьявола» (1953), Хотта Есиэ «Суд» (1963), Инда Момо «Американский герой» (1964), Иноуэ Мицухару «Комья земли» (1963), очерк Наган Такаси «Колокол Нагасаки» (1949), рассказы Хара Тампкэ «Летние цветы» (1947), «Из руин» (1947), «Увертюра к разгрому» (1949), стихи Тогэ Санкити о Хиросиме, пьеса Миямото Кэн «Пилот» (1964) и др. Но содержание «гэмбаку бунгаку» не исчерпывается творчеством японских писателей. Автор статьи называет и произведения зарубежных авторов: репортаж американского писателя Джона Херси «Хиросима», стихи турецкого поэта Назыма Хикмета «Песня о мертвой девочке», «Чтоб облака не убивали людей», поэму чешского поэта Франтишека Грубина «Хиросима». Этот перечень можно было бы продолжить. В частности, образ Хиросимы органически входит в советскую литературу. К теме Хиросимы обращается известный казахский писатель Габит Мусрепов, тепло встречено советскими читателями произведение Романа Кима «Девушка из Хиросимы». Поэт Михаил Матуковский создал книгу стихов о Хиросиме «Тень человека», Хиросима — это символ, который живет в душе каждого современного художника, безразличного к судьбам планеты.



Уэда Макото.  
Лицо Нагасаки



Но как только речь заходит о гуманистических принципах искусства, о моральной ответственности художника, сразу же раздаются враждебные голоса. Критик Окуно Такэо, разбирая роман Мисима Юкио «Прекрасная звезда» (1962), в котором автор желает гибели земной цивилизации, заявил в 1963 г.: «Роман „Прекрасная звезда“ изменил прежнее соотношение политики и литературы, и в этом его значение... В центре романа обитатель космоса, желающий гибели земли, и автор сочувствует ему. Возможно, писатель сам страстно жаждет ядерной войны и конца человечества. Позволительно ли это человеку? Думаю, что да, во всяком случае в искусстве. Художник ничем не ограничен, он абсолютно свободен от всякой моральной ответственности. В мире искусства можно одобрить... убийство, садизм, рабство, фашизм и уничтожение цивилизации... У литературы нет обязанностей служить человеческому счастью, демократии, политике, движению за мир»<sup>22</sup>.

Первые произведения о хиросимской трагедии создавались в еще дымящейся «атомной пустыне», среди развалин, на обрывках газет. В числе переживших атомную катастрофу в Хиросиме была писательница Ота Ёко. Три ночи провела она под открытым небом среди трупов. Потом ей удалось выйти из «мертвой зоны», она нашла приют в деревне, на чердаке крестьянского дома. И здесь был написан очерк «Город трупов» — о первых трех днях после взрыва атомной бомбы в Хиросиме. «С августа по ноябрь 1945 г. я находилась между жизнью и смертью... Рассказать людям то, что я пережила, стало для меня необходимостью. Мне хотелось умереть, выполнив свой писательский долг. Но не на чем было писать, знакомые отклеивали для меня пожелтевшую бумагу с сёдзи — раздвижных рам»<sup>23</sup>, — свидетельствует автор.

Стремясь к максимальной достоверности изображаемых событий, Ота Ёко строит свою книгу как документальное свидетельство о зловещем преступлении века. Писательница воспроизводит факты в том виде, какими они ей предстали сразу после взрыва атомной бомбы. Она становится персонажем собственной книги. Ота Ёко прямо ставит вопрос: неизбежна ли была хиросимская трагедия, можно ли оправдать действия американской военщины, применившей атомную бомбу в Хиросиме, а затем в Нагасаки?

Вопрос принципиальный, требующий прямого ответа. Создавая произведения о трагедии Хиросимы, японские писатели так или иначе выражали свое отношение к атомной катастрофе. Нагаи Такаси увидел в «адском громе» божественное предначертание («Колокол Нагасаки»). «Муки Нагасаки были необходимы для искупления вины перед Всевышним за все грехи японской военщины. Это было великое жертвоприношение на алтарь мира»<sup>24</sup>. Но, несмотря на религиозную проповедь примирения со свершившимся, книга объективно обличала преступление американской военщины в Нагасаки. Цензура оккупационных властей запретила ее издание.

Книга увидела свет лишь в 1949 г. со специальным приложением документов о злодеяниях японской военщины в Маниле во время второй мировой войны, представленных штабом генерала Макартура, и с

пояснительным текстом к ним, в котором говорилось: «США применили атомную бомбу для завершения войны и прекращения массового убийства. Это была вынужденная мера для спасения жизни большинства населения Японии и других стран». Но и с американским приложением «Колокол Нагасаки» стал обвинительным документом злодеяния милитаризма, как японского, так и американского.

В «Городе трупов» Ота Ёко разоблачает попытки американской военщины оправдать свою чудовищную жестокость. К тому времени, когда над Хиросимой взорвалась атомная бомба, война уже, по существу, закончилась, пишет Ота Ёко. Фашистская Германия пала, а японская военщина оказалась в полной изоляции. Исход войны был предreshен. Атомная бомба была сброшена после того, как война, можно сказать, кончилась. Рассуждения писательницы подводят читателя к выводу, что атомный шантаж понадобился американской военщине для того, чтобы запугать силы демократии и установить свою гегемонию в послевоенном мире. Разумеется, книга была запрещена оккупационными властями как сочинение, направленное против интересов США.

Хиросима изменила не только личную судьбу Ота Ёко, но и ее отношение к литературе. Она начала писать в 30-е годы, и тогда социальные проблемы мало ее интересовали, она декларировала свою приверженность к «чистому» искусству. После Хиросимы в творчестве Ота Ёко происходит перелом; писательница начинает осознавать свою ответственность за судьбу людей, в ее произведениях усиливается пафос гражданственности. «Закончив „Город трупов“, я хотела написать произведения другого характера, не напоминающие об атомной бомбе,— пишет Ота Ёко. Но призыв Хиросимы — это клеймо в моем сознании — не давал оформиться новому замыслу... Он возвращал меня к той действительности — уничтожение целого города и сотен тысяч людей,— к той трагедии, которая вошла в мою жизнь. Желание написать книгу о другом угасало. А чтобы написать произведение о Хиросиме августа 1945 г., я должна была воскресить в памяти события тех дней, заново переосмыслить их, но начинала кружиться голова, тошнило...»<sup>25</sup>.

В начале 50-х годов Ота Ёко с симптомами лучевой болезни поместили в больницу, где она и создала свою вторую книгу о хиросимской трагедии — роман «Человеческие лохмотья». Работа над романом совпала с войной в Корее, которая произвела на писательницу особенно глубокое впечатление. В условиях растерянности, тревоги за судьбы мира Ота Ёко считает своим писательским долгом вновь и вновь рассказывать людям о сотнях тысяч человеческих жизней, ставших жертвой американской атомной бомбы. Если одни люди все это вынесли, то другие должны выслушать их.

В романе «Человеческие лохмотья» писательница воссоздает страшную картину того рокового дня, увиденную глазами школьника Сугита. Когда произошел взрыв, Сугита вместе с другими школьниками, мобилизованными на работу, находился в четырех километрах от Хиросимы. Потом в поисках родителей он исходил весь город, гибнущий от «большого огня». Если «Город трупов» напоминал скорее репортаж с места событий, то в романе «Человеческие лохмотья» Ота Ёко стремится и к обобщению личных наблюдений и огромного, тщательно собранного материала.



**Уэда Макото.**  
**Памятник Нагасаки**

ла. Писательница подбирает слова, максимально адекватные мыслям. Реалистически емкая, напряженная повесть заставляет поверить в подлинность происходящего.

Но роман о Хиросиме не стал бы действительно волнующим, если бы речь шла только о «картине», «внешнем образе» того дня. В романе «Человеческие лохмотья» трагедия Хиросимы неразрывна с судьбами людей, ввергнутых в пучину войны. Разные люди по-разному пережили атомную катастрофу, по-разному сложится их судьба и в послевоенные годы.

Ямакава Эйдо, спекулянт, развратник, пользуется репутацией образцового, верноподданного начальника гражданской охраны. «Адский гром» не миновал и его. Выкарабкавшись из-под развалин и спасаясь от огня, он переправляется на лодке на другой берег реки. В реке тонет девушка, отчаянно просит помощи, хватаясь за лодку. Но Эйдо отталкивает ее веслом... А как вела себя армия? Командир полка, стоявшего под Хиросимой, исчез в неизвест-

ном направлении, едва услышав о капитуляции. За ним последовали верноподданные офицеры и солдаты, забыв о клятве умереть за императора.

Но были люди, которые сумели сохранить человеческое достоинство даже в чрезвычайной обстановке. На развалинах, среди криков отчаяния, начались роды у молодой женщины. Врач, ослепший от вспышки бомбы, находит в себе мужество прийти ей на помощь. В этом его долг, его вера в торжество природы человека. Введя в книгу супругов Тосико и Куки, служащих в английском отделении японской торговой фирмы Сёва, писательница показывает на их жизненном опыте жестокую правду о разбое японских империалистов в Китае. Свобода, которую они искали вне родины, охваченной шовинистическим угаром, оказалась иллюзией. В оккупированном Китае их окружает ненависть. Они возвращаются в Японию и становятся жертвой атомной бомбы. Со смертью мужа рушится счастье, которое так терпеливо строила Тосико, чудом спасшаяся от взрыва.

Делец Ямакава Эйдзо, приспособившись к условиям послевоенной «новой» эры, снова идет в гору, совсем как в те «великие времена», а его любовница Яэ открывает заведение сомнительной репутации. На возрожденной от руин земле преуспевают «прежние» люди, а Тосико, так много выстрадавшая во время войны, не находит себе места в этой «мирной» жизни.

Эпиграфом для своего романа Ота Ёко выбрала слова Родена: «Если бы истина правила человечеством, какого удивительного прогресса мы могли бы достигнуть!» Писательница ищет среди своих персонажей настоящего, активного героя, способного претворить в жизнь мечту Родена, ее мечту. Но пока не находит. Врач Умэхара, с болью воспринимающий горькую послевоенную реальность, утверждает, что оставшиеся в живых должны не замыкаться в узком мирке личных переживаний, а участвовать в «реконструкции жизни». Однако и он не уверен в том, что в атомной пустыне разгорится огонь новой жизни. Автор не видит в окружающей жизни героя, способного бороться за торжество истины. Этим, вероятно, объясняется пессимистическая тональность повествования.

Тенденция социально-философского осмысления трагедии Хиросимы заметно усиливается в японской литературе 60-х годов. К этому времени Хиросима возродилась из руин, новые кварталы озарилась сверкающими огнями неоновых реклам. Послевоенная Хиросима расцвела на прибыли от войны в Корее. В городе, всего лишь пять лет назад считавшемся символом мира, выросли арсеналы, военные заводы, выполняющие американские заказы.

Но по мере восстановления города все более углублялась пропасть между жертвами атомной бомбы и остальным его населением: не было работ для «атомных калек», молодые люди из Хиросимы и Нагасаки не годились и в качестве женихов и невест — от них могут родиться уроды. Постепенно «атомные пары» стали жить в отдельном селении, «среди своих», влача нищенское существование. Так возникло своеобразное гетто. Но в Японии издавна существует другое гетто — «токусю бураку» («особое поселение»), где живет низшая каста «нечистых» — «эта». Они выполняют всю грязную работу (убой скота, выделка кож), их стараются держать подальше от города. Еще в XVIII веке феодальное правительство Японии, публикуя данные о переписи населения страны, не включало в перепись дворянство и «эта»: первое потому, что оно стоит над простым населением, второе потому, что «хинин» — «не люди». Им были запрещены браки за пределами касты, жить они могли только в специально отведенных поселках. Сто лет назад дискриминация «эта» была официально снята, но по существу ничего не изменилось. Взрыв атомной бомбы, казалось бы, снес кастовые перегородки. Беженцы из центра Хиросимы и Нагасаки нашли пристанище в поселениях «эта», не пострадавших от взрыва. В свою очередь, предприимчивые люди из «эта» проникли в город, чтобы заняться делом. Однако когда в городе восстановился порядок, ожили и кастовые предрассудки.

В повести «Комья земли» Иноуэ Мицухару рассказал о страшной драме, которая разыгралась в двух «особых поселениях» в заливе Сасэбо. Юноша из поселения «атомных парий» изнасиловал девушку и, уходя, пригрозил: «Помалкивай, а то я всем скажу, кто ты такая. Ты —

„эта!“ Мать несчастной отправилась в соседний поселок, чтобы увидеть насильника, но ее даже не впустили в дом — ведь она из «неприкасаемых». И женщина бросает гневные слова обличения: «Вам известно, как люди относятся к вашему поселку Кайто-синдэн. Если мы „эта“, то вы тоже „эта“, только худшего сорта. В нас течет здоровая кровь, а ваша гниет, и так будет из поколения в поколение...»<sup>26</sup>.

Иноуэ Мицухару показал «адский круг», созданный не только взрывом чудовищной бомбы, но и неумолимым законом буржуазной жизни. Он обнажил перед читателем отвратительное, черное пятно на теле Японии. Критик Харю Итиро отметил, что «повесть просвечивает до основания послевоенную действительность Японии. Здесь показаны не только жертвы атомной бомбы, живущие в постоянном страхе перед лучевой смертью. Здесь изображены мы сами, расщепленные на части, существующие в замкнутом кругу, враждующие друг с другом. Суду предается сама структура сознания японцев»<sup>27</sup>. Социальная направленность произведения пришлась не по душе буржуазным критикам. «Непонятно, почему автор не ограничивается жертвами атомной бомбы, а поднимает еще проблему особых поселений в погоне за „актуальным“ материалом? Может быть, он думает, что совесть современного писателя не будет спокойна, если не станет избегать политически злободневных тем?»<sup>28</sup>, — пишет Окуно Такэо. Критик призывает писателя освободиться от этого якобы ложного «чувства долга». Читая повесть Иноуэ Мицухару «Комья земли», невольно сопоставляешь ее со знаменитым романом Симадзаки Тосона «Нарушенный завет», написанным еще в начале нашего столетия и утвердившим реализм в японской литературе. В романе Самадзаки Тосона поставлена та же проблема отверженной касты «эта». Спустя более полувека Иноуэ вновь возвращается к этой наиболее болезненной теме, обнажая то цепкое и страшное зло, которое и сейчас живо в капиталистической Японии. Атомная трагедия сплелась в его повести с трагической нелепостью буржуазной действительности.

Но если в романе «Нарушенный завет» выражено героическое начало, показана солидарность людей, протестующих против социального зла, то в повести «Комья земли» кошмарному облику капиталистического мира не противопоставляется что-либо позитивное. В повести «Комья земли» герои — антагонисты. Их взаимоотношения развиваются в атмосфере конфликтов, вражды. Людей не объединяет даже сходное бедственное положение. «Атомные парии», жертвы милитаризма, в свою очередь, приносят страдания другим, таким же отверженным из касты «эта». Коммунист Моритокко, добровольно приехавший на помощь пострадавшим от наводнения, вызывает к себе резкую антипатию крестьян, они даже отказывают ему в глотке воды.

Унан Тикао тщательно скрывает свое происхождение. Он из касты «эта». Порой он ополчается против социального зла. Когда-то он даже состоял в компартии, но потом предал друга-единомышленника и теперь постоянно мучается этим. Его возмущает женщина, которая старается отгородить дочь, заболевшую лучевой болезнью, от девушек из поселка «атомных парий» Кайто-синдэн. «Если Кайто-синдэн — странный поселок, то такие же и Хиросима и Нагасаки, — говорит он. — Я тоже жертва той бомбы. Кругом горели трупы, целых два дня я искал отца в эпи-

центре. Если Кайто-синдэн — странный поселок, то такова вся Япония». Чужое горе лишь на время привлекает его внимание, вызывает чувство сострадания, но он тут же отворачивается от него, так как не хочет для себя никаких осложнений. Все его помыслы направлены на то, чтобы скрыть свое происхождение. Он даже запрещает жене родить ребенка, боясь, как бы не раскрылась тайна его собственного происхождения. Живя в постоянном страхе перед разоблачением, он начинает пить.

Нельзя отказать писателю в умении передать запуганность, отрешенность человека-жертвы от всего окружающего. Но верно схваченные психологические и бытовые детали используются для того, чтобы создать впечатление универсальности отчуждения. Невольно возникает сопоставление книги японского автора с романом Жана-Поля Сартра «Тошнота». «„Тошнота“ не во мне. Я ее чувствую повсюду: на стенах, на бретелях, вокруг меня... Это я нахожусь в ней», — говорит Антуан Рокантэн, герой романа «Тошнота». Эти слова мог бы произнести и Унан Тикао. Мирощущение героев сходно.

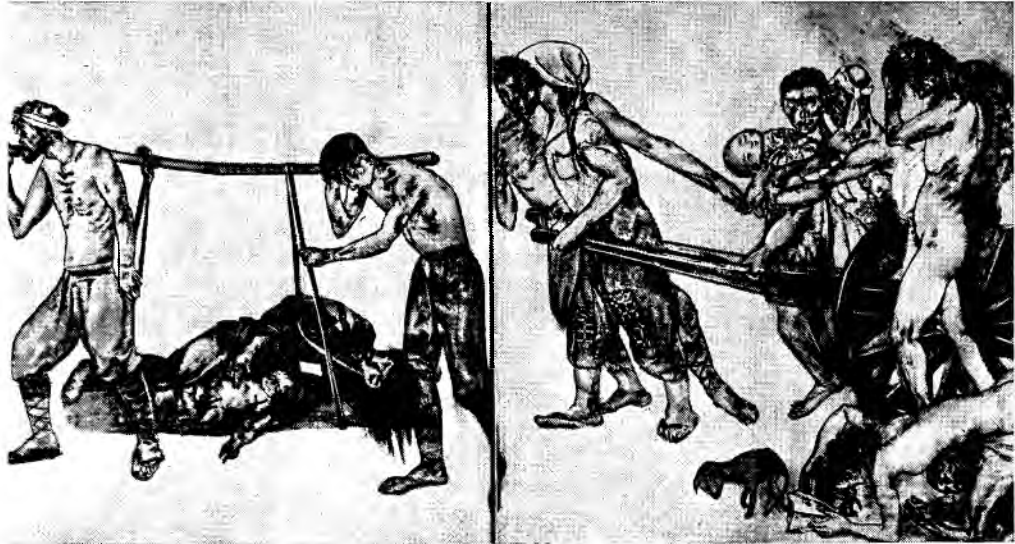
Ощущение безысходности не покидает и уличного бродягу Цуяма Нобуо, «казнящего» Мадонну за свою мать, погибшую от той бомбы. Если перед дьявольской бомбой бессилен и Нагасаки — священный город японских католиков, то чему еще верить? Он глумится над статуей Мадонны, валявшейся на развалинах храма.

Герои повести «Комья земли» — одинокие, разобщенные люди, мучительно воспринимающие окружающий их мир, неизменно пребывающие в состоянии полного отчаяния. Это «комья земли», которые легко раздавить. Человек — невольник обстоятельств. Поэтому так мрачна общая атмосфера повести. В ней преобладает свойственная экзистенциализму атмосфера отчужденности.

Жестокая реальность буржуазного мира постепенно отходит на задний план, и повествование о жертвах атомной катастрофы все более сводится к рефлексии отчужденного сознания Унан Тикао. В мире существуют лишь одинокие, заброшенные люди, неспособные к проявлению человеческой солидарности. Писатель настойчиво внушает читателю мысль о том, что надежды людей на счастье иллюзорны. Сам автор считает, что Кафка более всех близок к пониманию душевного состояния жертв атомной бомбы.

Роман Хотта Ёсиэ «Суд» свидетельствует о том, что искусство не может существовать вне времени, вне политики и норм морали. Художественное решение темы Хиросимы — это, по сути, и исследование всей современной японской действительности.

В романе поставлена проблема моральных и психологических последствий войны. В мировой печати много писалось о судьбе американского летчика Клода Изерли, участника атомного налета на Хиросиму, о том, как он, терзаемый муками совести, посылал извинительные письма и деньги сиротам Хиросимы и добивался, чтобы его заключили в тюрьму, а власти упрятали его в сумасшедший дом. Хотта Ёсиэ призвал на суд Клода Изерли (в романе — Пол Рибот). Хиросима для Пола Рибота явилась той роковой точкой, от которой уже нет возврата к прежнему человеческому существованию. Героя повсюду преследуют кошмарные видения. Оказавшись в Японии, в Хиросиме, душевно надломленный, он



**Ири и Тосико Маруки.  
Хиросима. Панно. Деталь**

кончает жизнь самоубийством, бросившись с моста Мира. Такое отклонение от действительной биографии Клода Изерли понадобилось писателю, чтобы оттенить моральную гибель героя и неизбежность возмездия.

Пол Рибот — человек со страшным прошлым. Он выпустил на волю адскую силу взбесившегося атома. В мгновение ока она уничтожила сотни тысяч человеческих жизней. Как после этого он должен строить свои отношения с людьми? Может ли он найти точки соприкосновения с ними? Пол несет в себе абсолютное отрицание. Взрыв атома остановил время в Хиросиме, но и время человека, который стал виновником этого, тоже остановилось. Не случайно Пола манит к себе Гренландия, ледяная пустыня, где нет жизни. Очутившись в этом ледяном Ничто, он вдруг подумал, что вновь нашел самого себя, и почувствовал, что еще способен любить. Но чтобы вернуться к людям, Пол должен внутренне возродиться. И мысленно возвращаясь к прошлому, Пол задает себе вопрос: убийца ли он? У Пола нет чувства вины. За убийство на войне «государство не судит, оно приказывает — иди убивай, а уж дальше живи как знаешь... И вот живешь, будто ничего не произошло»<sup>29</sup>.

Соучастники Пола существуют, так сказать, по ту сторону содеянного, в мире, который наделяет «наградами за заслугу». Может быть, преступления и вовсе не было? Что же в таком случае привело Пола в Гренландию, в эту «ледовую тюрьму»? Ни закон, ни вера в бога не могут снять с души Пола бремени войны. Содеянное преследует его как наваждение, призывая на суд собственной совести. Его вера — это совесть: «Это говорю я, убивший в мгновение ока двести тысяч человек.

я, никогда не желавший никого убивать... Нет на земле другой веры, кроме моей»<sup>30</sup>.

Американский журналист, побывавший в Хиросиме, писал, что в один из удивительно ясных и тихих дней, когда вода в реке была совсем прозрачной, он увидел на дне маленькие косточки — запястье, фаланги... — все, что осталось от руки ребенка. Эта детская рука на дне реки неудержимо манит Пола.

И вот Пол в Японии. Он пытается найти дорогу к людям, отчаянно борется с собой, со своим страшным одиночеством и в этой борьбе делает ставку на Хиросиму. Хиросима, ставшая причиной душевного недуга Пола, должна его вылечить. И Пол едет в Хиросиму. Но здесь никто не обращает на него внимания. Пол направляется к эпицентру — «адскому кругу», созданному чудовищной бомбой. Проходя по мосту, он останавливается и видит на дне реки скелет детской руки... Сознание пронзает мысль: «Значит, все это сделал я!» Суд совести вынес приговор. Жизненный круг для Пола замкнулся. Он должен умереть в Хиросиме, которую когда-то уничтожил.

Философский смысл романа «Суд» заключается в том, что человек, причастный к преступлениям в Хиросиме, Освенциме, Нанкине, даже если он выполнял чей-то приказ, не в состоянии обрести свое прежнее «я». Отвергнутый «богом, историей, народом» убийца, которого не карает закон, неминуемо предстанет перед беспощадным судом собственной совести.

Для уяснения идеи романа следует обратить внимание на расстановку действующих лиц, на соотношение Пола Рибота с другими персонажами. Важное значение имеет соотношение Рибот — Кёскэ.

Такаги Кёскэ — бывший японский солдат, на его совести не одна невинная жертва империалистической агрессии Японии в Китае. Правда, он не хотел убивать, он лишь выполнял волю своего командира. Однажды среди бела дня унтер-офицер Симура ограбил и изнасиловал старуху-китайку, а затем приказал Кёскэ застрелить ее. Из памяти Кёскэ никогда не исчезнут последние судороги высохшей, оголенной ноги старухи... Это страшное убийство не раз упоминается в романе. Вернувшись после войны в Японию, Кёскэ заболевает психически.

Чем больше мучил Кёскэ воспоминания, тем усиленнее он старался проложить тропинку к людям. Постоянное самоистязание и стремление к самоутверждению определяют мотивы всех его поступков. Решение Кёскэ обратиться к императору с вопросом: «Как жить человеку, который убил другого?» — было попыткой преодолеть самоотрицание. «Мне ясно только одно — пока он продолжает жить, я тоже имею право на жизнь, мне не надо кончать с собой... Не знаю, может быть, это самообман»<sup>31</sup>.

Долгими бессонными ночами Кёскэ недоуменно спрашивает себя: почему премьер-министр Японии, такой же военный преступник, как он, ныне — всеми уважаемый человек? А Симура? Обойщик, обзавелся мастерской и процветает. Его племянница Юкимико делает артистическую карьеру, став любовницей министра. Вся жизнь казалась ему проституцией. Или, вернее, проституция казалась «основной формой существования человека».



Встретившись с приехавшим в Японию Полом, Кёскэ тонко улавливает душевные муки своего заокеанского двойника, видит в них отражение собственных мук, предчувствует свой неминуемый конец. Такаги Кёскэ и Пол Рибот — явление одного порядка, психические аномалии, порожденные преступной войной. В романе все явственнее звучит тема возмездия.

В рассказе не только «тотальная» смерть, в нем присутствует и мотив торжествующей жизни, который звучит в главах, посвященных художнику Кавакита. В день атомного взрыва в Нагасаки, когда среди развалин Кавакита искал своих близких, он вдруг увидел лошадь, которая спускалась вниз по склону, по тропам, не касаясь копытами мертвых. Потом обстрел с воздуха — и лошадь истекает кровью. Он на всю жизнь запомнил глаза лошади — эту глубочайшую нежность и невыразимую скорбь. Ассоциация с «Герникой» Пикассо усиливает настроения апокалипсиса.

После «того» дня в памяти художника, воспитанного в старых традициях национальной живописи и влюбленного в шелковые холсты и изящные линии, навсегда остаются глаза той лошади, ставшие как бы его вторым зрением. Он должен написать эту лошадь. «Окружающая действительность, современная Япония и... эти глаза. Можно ли все связать воедино? Впрочем, зачем связывать? Ведь глаза впитали весь мир целиком»<sup>32</sup>. Подлинное искусство связано с торжеством вечной жизни, оно обращено к защите человека и его достоинства — таково «последнее убеждение» художника и автора романа.

Почти одновременно с романом Хотта Ёсиэ писалась статья Мурамацу Такэси «Литература и сознание кризиса» (1962), в которой критик заявлял, что искусство не может и не должно приносить пользу обществу, служить человеку и социальному прогрессу. «Наоборот, — утверждал он, — литература должна именем красоты и истины отвергать реальный мир и призывать к его гибели. Такова позиция современного художника»<sup>33</sup>.

Автор романа «Суд» отверг рекомендации буржуазных критиков, пытающихся оторвать литературу от жизни, дискредитировать реализм. Хотта Ёсиэ стремится охватить широкий круг проблем современной японской действительности, выявить основные тенденции ее развития. Он защищает гуманистическое искусство, показывает, какими огромными возможностями располагает реалистический роман сегодня.

Хиросима — это, несомненно, одна из самых острых тем послевоенной японской литературы. Но разные писатели по-разному подошли к ее художественному воплощению.

В 1966 г. вышла повесть Ибусэ Масудзи «Черный дождь», посвященная трагедии Хиросимы. Ибусэ говорит, что толчком к написанию повести послужил дневник племянницы друга, умершей вскоре после свадьбы от лучевой болезни. «Черный дождь», несомненно, был ответом писателя на животрепещущий вопрос современности, но в нем нет открытой публицистичности, прямой и страстной апелляции к общественному мнению, характерных для произведений Ота Ёко, нет и той постановки вопроса и его решения, которые мы видим в романе Хотта Ёсиэ.

Некоторые японские критики, противопоставляя повесть «Черный дождь» другим произведениям японских писателей о Хиросиме, якобы страдающим публицистическими «излишествами», видят в ней воплощение принципа деидеологизации искусства. Это Дзюн, например, писал: «Я впервые прочитал произведение, где автор взглянул на атомный взрыв глазами, не загуманенными какой бы то ни было идеологией»<sup>34</sup>. В этом суждении отразилась тенденция японской буржуазной критики всемерно пропагандировать так называемое незаинтересованное искусство. Подобный подход разделяет и американский специалист по японской литературе Эдвард Сейденстикер. Выступая на страницах журнала «Уми» со статьей «Мой взгляд на современную японскую литературу» (1969), он с большой похвалой отзывается о повести Ибусэ Масудзи «Черный дождь». По его мнению, это первое в японской литературе по-настоящему художественное произведение о Хиросиме. «Книги, написанные раньше, страдали излишней многословностью и сентиментальностью,— пишет Сейденстикер.— Их авторы впадали даже в самодовольство, вызывая к себе неприязнь. То, что они являются представителями народа, подвергнувшегося крещению атомной бомбой, дает им право чуть ли не гордиться каким-то моральным превосходством...»<sup>35</sup>.

Сильную сторону повести Ибусэ Масудзи Сейденстикер усматривает в том, что в ней якобы совершенно отсутствует собственно авторская позиция по отношению к изображаемым явлениям. Однако внимательное изучение своеобразия творческой манеры Ибусэ, близкой к чеховской, показывает несостоятельность этих утверждений.

Основу повести Ибусэ составляют дневники Сидзума и его племянницы Ясуко — свидетелей атомной катастрофы в Хиросиме. Ясуко уже давно пора замуж. Но сватовство каждый раз расстраивается: по деревне, куда она с дядей переселилась вскоре после войны, ходят слухи, будто Ясуко заражена радиацией и у нее может родиться урод. Тогда Сидзума предлагает очередному посреднику, с помощью которого в Японии обычно заключается брак, ознакомиться с дневниковыми записями племянницы, из которых явствует, что ее не было в Хиросиме в тот роковой день. Но вот запись 6 августа: Ясуко действительно находилась за городом по служебным делам, но все же попала под разразившийся после взрыва бомбы «черный дождь», который прилипал к лицу, шее... Это, конечно, вызовет подозрение. Тогда Сидзума решает отредактировать и издать свой дневник: пусть увидят, что он, находившийся вблизи эпицентра и зараженный радиацией, живет, а ведь племянница лишь попала под «черный дождь». Так входит в книгу документальный рассказ об атомной катастрофе в Хиросиме. Дневники занимают три четверти книги.

Внешний сюжет в романе не играет почти никакой роли: вроде бы ничего особенного не происходит — герои заняты переписыванием дневников, изредка обмениваясь малозначительными фразами. В дневниках Сидзума и его племянницы Ясуко действительно нет обличительного пафоса, писатель избегает публицистической интонации, хотя идет непосредственный разговор о войне, о мгновенной гибели целого города.

Тем не менее объективная манера Ибусэ не имеет ничего общего с объективизмом, равнодушием. Кажется, что авторского голоса нет, но, воскрешая прошлое, Ибусэ находит в нем немало таких выразительных

деталей, что воссозданная им в повести картина потрясает читателя.

Достоинство повести «Черный дождь» — в искусстве тонкого воспроизведения деталей при изображении цельной картины действительности. Чтобы создать дневник хиросимской трагедии, писатель, по его словам, изучил все, с ней связанное: газетные вырезки, воспоминания очевидцев взрыва, их дневниковые записи, медицинские карты жертв Хиросимы и Нагасаки, стенограммы различных митингов и т. д. Но повесть не теряется в подробностях событий. Автор тяготеет к детали, стремясь вместе в этих, по выражению Л. Толстого, «бесконечно малых моментах» картину целого.

Ибусэ тонко подмечает и фиксирует мельчайшие движения души. Детали работают интенсивно, вводят читателя в суть художественного целого. Вот, например, в полуразрушенной лавке труп девушки. На обугленном теле девушки чистое платье. В предсмертной агонии она прикрыла чужим платьем нагое изуродованное тело. В цепи таких частностей и единичных событий вырисовывается время и история. Солдат, которому приказано сжечь разлагающиеся на берегу реки трупы, роняет единственную фразу: «Хорошо бы жить там, где нет государства». Ясую действительно заболевает, она сама уже пишет жениху о невозможности счастья. Деталь останавливает читателя, всецело приковывает на миг его внимание, потому что она тяготеет к смысловому и образному расширению, смыкаясь с основным замыслом произведения.

В 1971 г., когда вышел роман Фукунага Такэхико «Остров смерти», посвященный трагедии Хиросимы, известный писатель Кага Отохико утверждал, что вместе с тогда появившимися «Кругом молодежи» Номы Хироси и «Горой Фудзи» Такэда Тайдзюн эта книга войдет в число лучших произведений современной японской литературы<sup>36</sup>. Уже японское название романа Фукунага «Синосима» («Остров смерти») по созвучию напоминало читателю о Хиросиме. Но внимание привлекает не только картина ужаса того дня, его морально-психологические последствия, но и необычность повествовательной манеры писателя, отличающейся от традиционной японской поэтики, для которого характерно тихое, плавное течение времени.

Повествовательное время в романе «Остров смерти» предельно сжато: 24 часа из жизни молодого редактора, начинающего писателя Сома Канаэ. Роман начинается с кошмарного сновидения Сома: термоядерная катастрофа превратила землю в бескрайнюю, бесплодную пустыню. Ранним утром пришла телеграмма: в Хиросиме покончили жизнь самоубийством молодая художница Моэги Мотоко и ее подруга — студентка Айми Аяко, которых близко знал и любил Сома Канаэ. Сома отправляется в Хиросиму. Сутки — от кошмарного сновидения до прибытия в Хиросиму утром следующего дня — это «настоящее время» романа.

Но настоящее тесно переплетается с прошлым. В воспоминаниях героя время то останавливается в настоящем, то устремляется в прошлое. Эти отрывочные, беспорядочные воспоминания воскрешают горестную судьбу хиросимской художницы Моэги Мотоко.

Автор как бы специально растягивает время, принуждая его двигаться вспять. Это понадобилось, чтобы раскрыть историю человеческой души, искалеченной адской молнией того дня. Фукунага переносит центр

тяжести на «внутренние», глубинные слои психики, снова и снова вращаясь к изображению жизни Моэги Мотоко как бы «изнутри». Фиксируя тончайшие душевные движения героини, ее мысли и чувства, автор прибегает к приему «потока сознания». Японская критика не без основания отмечает влияние Пруста и Джойса на автора «Острова смерти». Но изображение движения человеческой души «изнутри» как сложного и текучего процесса в романе Фукунага отнюдь не представляет самодовлеющего интереса, оно строго подчинено логике повествования.

Для Моэги Мотоко время остановилось в тот страшный день атомного взрыва в Хиросиме. Мир навсегда утратил живые краски, лишился логических связей. В восстановленной Хиросиме жизнь опять бьет ключом, но ее глаза видят кошмары того дня. На улицах и в ночных барах — всюду ей мерещатся скелеты: время для Мотоко остановилось. Свое мироощущение она выразила в картине «Остров», которая потрясла Сому: на холсте тень смерти, ощущение конца всего живого. Правда, Мотоко отчаянно борется за жизнь, она хочет любить. Герою кажется, что ее воля к жизни побеждает смерть. Наедине с собой она говорит: «Я живу потому, что всем существом своим восстаю против смерти, сопротивляюсь ей». Однако, сопротивляясь смерти, Мотоко не может отделаться от сознания своего собственного бессилия. Она также уверена, что никакая политика, никакая религия, да и борьба за мир, не способны излечить келоид души тех, кто испытал хиросимскую катастрофу. Она замкнулась в себе и выбрала смерть.

По ассоциации возникает в памяти роман Абэ Кобо «Чужое лицо» (1964), где есть вставная новелла о девушке из Хиросимы. Правая сторона ее лица безжалостно искромсана келоидными рубцами. Девушка отчаянно искала путь к людям. Ей сочувствовали, но это лишь раздражало ее, рождая ощущение безнадежности («Не будет ничего неожиданного, если в один прекрасный день эта девушка в порыве отчаяния обольет кислотой нетронутую половину лица и сделает ее такой же, как обезображенная»).

Красивые длинные волосы скрывают рубцы келоида и на шее Мотоко. Но главная тема «Острова смерти» — это незаживающие раны души. Человек, который стал очевидцем ужаса корчащейся в агонии атомной смерти Хиросимы, если даже он остался жив, не может вернуться в нормальное человеческое существование.

Изображая душевные муки Мотоко «изнутри», Фукунага часто переплетает авторскую речь с внутренней речью персонажа. Это позволяет ему углубить психологический анализ. Трагическая судьба Мотоко не является сугубо личным, единичным случаем. Ее судьба типична. Повседневно, изо дня в день память того дня разрушает человека изнутри. Американская бомба, сброшенная на Хиросиму, продолжает убивать и сегодня, сейчас. В личную трагедию Мотоко автор вкладывает глубокий социальный смысл.

Одна из глав, названная «Внутри», оставлена просто незаполненной. Автор словно приглашает читателя восполнить эту «пропущенную» главу. Он не называет своего решения проблемы. Писатель и читатель выступают на равных правах. То «пустое», незаполненное пространство в романе Фукунага, которое является одной из особенностей его изобра-

зительной манеры, связано со своеобразием японского художественного мышления. В классическом романе «Гэндзи моногатари», например, тоже есть незаполненные, «пропущенные» главы, рассчитанные на ассоциативный контекст и встречные эмоции читателя.

В романе Фукунага много смертей. Атмосфера безысходности усиливается и печальной судьбой юной Аяко, которая, разочаровавшись в жизни, не находя смысла своего существования, совершает самоубийство вместе с Мотоко.

Но содержание «Острова смерти» не сводится к одному разрушению и «тотальной» смерти. Роман отличается многоплановостью. Тема хиросимской трагедии тесно переплетается с раздумьями автора о миссии современного художника. «Остров смерти» — книга, повествующая не только о судьбе Мотоко — жертве атомной катастрофы, но и о начинающем писателе Канаэ Соме. Последняя глава романа озаглавлена «Пробуждение». Это своего рода аллегория об обретении Соме своей главной темы творчества, собственного художнического пути.

Уподобляя небо некоему зеркалу, способному отражать и соединять души живых и мертвых, Соме утверждает, что именно в этом «зеркале» он обретает связи времен и человеческую солидарность. Понять душу мертвых значит осознать смысл нашего существования, поэтому обретение этого «зеркала» есть творчество. «Мои книги, — рассуждает Соме, — это собственно творческий акт встречи с мертвыми, ушедшими от нас. Вернее сказать — это превращение смерти в деяние»<sup>37</sup>. В этих словах Соме автор выразил собственное понимание смысла своего писательского труда. Вместе с тем в них мы угадываем настроение тех, вся молодость которых прошла в жестокую военную пору.

Для Фукунага, писателя военного поколения, в жизни мертвые стоят рядом с живыми. Автор словно предупреждает: тот, кто не помнит своего прошлого, обречен на то, чтобы вновь его пережить. Современный художник должен творить жизнь из смерти («превратить смерть в деяние»), создавать целое из обломков гармонии, будущее из прошлого. Таков и смысл великого эпоса карело-финнов «Калевала», любимой книги Соме. Внутренний пафос романа — защита жизни на земле.

В жизни каждого народа есть события, которые не угаснут в памяти поколений, войдут на века в национальную художественную культуру. Трагедия Хиросимы, несомненно, одна из неиссякаемых тем современной японской литературы.

В 1981 г. вышел роман Ода Макото «Хиросима». Автор обозначил заглавие не привычной иероглификой, а латиницей, подразумевая, что тема Хиросимы сегодня имеет интернациональное звучание. Писатель указывает также на жанровую особенность своего произведения — эпос, имея в виду широкий охват событий во времени и пространстве. Действие происходит то в небольшом городке на юге США, то в Хиросиме, события минувшей войны тесно переплетаются с реальностью наших дней.

Еще в 1965 г. в статье «Смысл мученической смерти» Ода Макото, уясняя свои писательские позиции, подчеркивал, что постоянная память о погибших на бессмысленной войне является отправной точкой его существования как писателя. Современный художник не может замкнуть-

ся в сфере отвлеченных понятий и надмирной красоты, напротив, он должен трезво, аналитически исследовать действительность. В 1965 г. Ода Макото выступил одним из инициаторов движения за мир во Вьетнаме. Он — автор романов, затрагивающих проблему расовой дискриминации («Америка», 1962), а также социальные противоречия японского общества («Современная история», 1972).

В романе «Хиросима» Ода Макото по-новому ставит проблему трагедии атомной катастрофы. В центре книги американец Джо, военный летчик, попавший в плен к японцам во время налета на город Кура. 6 августа он находился в Хиросиме в лагере пленных и сгорел вместе с тысячами японцев. Он стал жертвой американской атомной бомбы. Ода Макото утверждает, что атомная бомба убивает не только противника, но и своих. Ядерная война, если она будет развязана, грозит гибелью всем живым на земле.

Примечательна и другая мысль книги: милитаризм ставит людей во враждебные отношения друг против друга.

Война резко меняет и жизнь американцев японского происхождения, калечит их судьбы: после Пёрл-Харбора японцев преследуют как потенциальных шпионов. Тадзири был американцем японского происхождения. Во время первой мировой войны он добровольно пошел на фронт, сражался под Верденом в рядах армии США, стал инвалидом, потерял правую руку. А его соотечественник Наката — эмигрант из Хиросимы, был верноподданным японцем, никогда не расставался с фотографией императорских особ. События на Пёрл-Харборе имели роковые последствия для японцев, живущих в Америке. И Тадзири, и Наката стали для американцев желтыми дьяволами — «дзэп», были насильно угнаны в резервацию, построенную специально для японцев в раскаленной пустыне.

Томи — сын верноподданного Наката, которого в школе называли «японским шпионом», — после долгих раздумий решает вернуться на родину, чтобы стать «настоящим» японцем. Япония должна победить в войне, иначе он и его соотечественники будут вечными «дзэп». К этому выводу приводит Томи атмосфера военного психоза. Но оказавшись на родине, охваченной шовинистическим дурманом, Томи также не находит своего места в жизни: школьники-сверстники называют его теперь «американским шпионом» и издеваются над ним. Человеку некуда податься, покуда его окружает милитаризм. Таков итог жизненных испытаний юного героя. В конечном счете Томи, усвоив верноподданническую психологию своих сверстников, цепенеющих перед военным идиолом, не только умело защищает себя, но и, в свою очередь, издевается над ними, используя имена военных богов. Подобные сцены писатель изображает с большим сарказмом, высмеивая нелепость, порожденную милитаризмом.

Роман изображает людей разных национальностей: здесь не только японцы, американцы, но и корейцы, китайцы, малайцы... Вместо обещанного «сопроцветания» народов Азии японский империализм причинил им неисчислимые страдания. А атомное пожарище не пощадило ни белых, ни желтых — все стали жертвами страшной бомбы. В аду атомной смерти, среди обуглившихся трупов, уже теряя сознание, Джо задает себе вопрос: «почему я здесь?» Но разве только он один жертва той бомбы? И он задает свой последний вопрос: «Почему мы находимся

здесь?» Мы — это Джо, Томи Наката, корейцы, китайцы, малайцы... Этот последний вопрос Джо звучит как проклятие в адрес милитаризма, виновного в трагедии народов. Автора романа «Хиросима» интересуют не только совершившиеся события, он соединяет прошлое с настоящим и будущим. «Хиросима» — современный эпос.

В романе Ода Макото повествование разворачивается в двух планах: трагические дни войны пересекаются с таким же горестным и тревожным настоящим. Действие переносится в наше время, в палату одной из американских благотворительных больниц. Здесь у негритянского доктора Уинслоу лечатся старик-индеец, рабочий, заболевший раком легких из-за многолетнего непосильного труда в урановых шахтах, бывший сержант морской пехоты, стыдящийся своего боевого ордена, полученного за участие в грязной войне во Вьетнаме, индийский мальчик — урод, рожденный от зараженных радиацией родителей. Все они безнадежно больны. У них возникает смелая мысль отомстить тем, кто повинен в их страдании, кто опять угрожает миру новой термоядерной катастрофой. И подвернулся удобный случай: в Вашингтон приехал японский император Хирохито для дружеской встречи с американским президентом. Пациенты и доктор-негр решили преподнести им «подарки»: они поднялись на вертолете над Белым домом, чтобы сбросить загрязненную радиацией землю прямо на головы американского президента и его японского гостя, собиравшихся на дружеский обед. Но вертолет, потеряв управление над местом церемонии встречи, упал, погибли все члены экипажа...

Это было, правда, сновидением старого рабочего-индейца. Но смысл этой притчи глубокий и поучителен. Акт справедливого возмездия над виновными в трагедии Хиросимы — императором Хирохито (не случайно его имя ассоциируется с Хиросимой) и американским президентом, помышляющим о новой термоядерной катастрофе, был осуществлен силами простых людей. По мнению Ода, надо перестроить веками установленный порядок, чтобы «энергия снизу» вершила судьбами современного мира. Эта великая энергия может и должна остановить руку атомных убийц, остановить эскалацию военно-политического альянса Японии и США — таков смысл притчи.

Язык романа — суровый, местами нарочито грубоватый, корявый, не допускающий малейшей сентиментальности, отвечает духу произведения, отличающегося острой постановкой самых жгучих проблем современности. Тема хиросимской трагедии в японской литературе неизбежно приобретает антиатомный и антиядерный характер.

В августе 1978 г. — в очередную годовщину разгрома японского милитаризма — в редакции популярного японского журнала «Бунгаккай» («Литературный мир») состоялся «круглый стол», на который были приглашены писатели, родившиеся после войны и заявившие о себе в 70-е годы. Что думают они о войне, о современном состоянии японской литературы? — эти вопросы стояли в центре внимания участников беседы, которая называлась «Наши позиции в литературе».

Приведем отрывки из этой беседы, весьма характерной для понимания сути идеологической реакции в современной Японии.

«Накагами: Повесть Такахаси („Сентябрьское небо“.— К. Р.) говорит об искусстве фехтования на мечах. Ее герой мечтает стать сильным. Он слаб и беспомощен, а автор хочет, чтобы он был сильным... В социальном плане такое стремление приводит нас к гитлерюгенду. Читая повесть, я почувствовал, что мы по-прежнему хотим войны... Мне кажется, что только война и гитлерюгенд решат все вопросы.

Такахаси: Но я не думал о подобных вещах.

Такаси: Сейчас многие хотят войны. Только одни еще этого не осознали, а другие, хотя и осознали, но открыто пока не признаются. И странно, что наша литература не замечает этого... Погрузившись в мелочи жизни, она отстала от запросов времени и только умеет кричать: „Мир!“, „Мир!“

Накагами: ...Произведения о трагедии Хиросимы и Нагасаки приносят огромный вред: они отражают лишь настроение раскаивающихся японцев, осуждающих минувшую войну... Подумайте только! В сборнике рассказов Хаяси Кёко „Старинное стекло Нагасаки“ девушка говорит: Отец, и я стала жертвой войны... Такие „книги жертв“ трогают читателей, вызывают у них сладкие слезы. Все это ловкие проделки...»

Трудно сказать, чего больше в подобных рассуждениях: психопатии или слабоумия. Все это звучит кощунством, оскорблением памяти жертв войны и тех, кто ценой жизни сохранил верность гуманистическим идеалам. «Война оздоравливает искусство», «Война — здоровье мира» — эти лозунги фашистского культуртрегерства свидетельствуют о том, что в Японии наших дней наметились тревожные тенденции, идущие вразрез с велением времени.

Накагами утверждает, что японские писатели должны изображать войну не только с позиции ее жертв, но и с позиции солдат-убийц. Проблема моральных и психологических последствий войны меньше всего интересует Накагами, ибо злодеяния японских солдат для него лишь естественное проявление человеческого инстинкта — влечения ко злу.

Возрождение милитаризма вновь, как и в предвоенные годы, остро ставит перед художником вопрос о его месте в борьбе за сохранение и защиту жизни на земле. Война или мир? Этот вопрос проводит ныне пограничную линию между писателями, стоящими на разных идеологических позициях.

Милитаристским мечтам Накагами противостоит творчество японских писателей, для которых защита жизни на земле является одной из самых актуальных тем. Гуманизм современной литературы, как никогда, неотделим от борьбы за то, чтобы великие достижения человеческого гения не обернулись атомным кошмаром. Этой мыслью проникнуты рассказы сборника «Старинное стекло Нагасаки» (1978) Хаяси Кёко — писательницы, испытавшей еще школьницей ужас атомной бомбардировки. Не случайно они вызывают негодование у сторонников забвения милитаристского прошлого.

В том же августе 1978 г. на страницах крупнейших газет «Асахи» и «Майнити» развернулась дискуссия между видными критиками Хонда Сьюго и Это Дзюн, привлекая внимание японской общественности. Она



также весьма характерна для нынешней идеологической ситуации в Японии.

Это Дзюн утверждал, что послевоенная литература Японии и ее демократические идеалы якобы зашли в тупик из-за неправильного истолкования Потсдамской декларации. Он пытается представить дело так, будто безоговорочной капитуляции подлежала только армия, а не японское государство как таковое. Смысл подобного «истолкования» исторического документа достаточно ясен: приняв Потсдамскую декларацию Япония согласилась на капитуляцию «с условием» сохранения статуса кво монархического правления. Игнорирование этого факта, как утверждает критик, привело к тому, что развитие послевоенной Японии шло по ложному пути демократических преобразований общества, и в результате «произошел разрыв цепи» многовековой истории японской государственности. Лютой ненавистью к послевоенной демократии проникнуты его статьи «Час краха послевоенной литературы» (1978), «К вопросу о смысле безоговорочной капитуляции» (1978) и многие другие.

Как известно, Потсдамская декларация предусматривала создание демократического правительства Японии в соответствии со свободно выраженной волей народа и проведение широких демократических преобразований в стране. Это «народовластие» в первую очередь и подвергается острым нападкам со стороны Это Дзюна. Послевоенная литература Японии, выросшая на почве этой «ложной демократии», утверждает он, была всего лишь «пустоцветом».

Возражая Это Дзюну, Хонда Суюо упрекал своего оппонента в антидемократизме, в заведомом намерении обогатить, оклеветать демократические завоевания послевоенной Японии, он вскрыл всю несостоятельность «теории», рассматривающей безоговорочную капитуляцию японской армии вне связи с тем строем, который был порожден милитаризмом и поставлен ему на службу. «Мы испытали чувство облегчения после военного поражения своего государства и поэтому были полны решимости построить новую Японию на мирной и демократической основе», — пишет Хонда Суюо, и в этом он видит позитивное начало в развитии японской литературы послевоенного периода.

Заявление Это Дзюна, будто послевоенная литература Японии была «пустоцветом», с возмущением встречено и Оэ Кэндзабуро, который категорически опровергает его в своей статье «Преодолеет ли литература послевоенную критику?» Иронизируя над Это Дзюном, читающим отходную по «умершей» литературе послевоенной Японии, Оэ задает вполне законный вопрос: разве произведения Номы Хироси «Чувство крушения», «Зона пустоты», повести Оока Сехэя «Записки военнопленного», «Огни в поле», созданные после войны, не являются выдающимися достижениями японской литературы? Он заявляет, что послевоенная демократия всегда представляла и представляет для него неизменную ценность и служила важным стимулом всей его творческой деятельности.

Современный художник ответствен за все, что происходит на земле. И, несомненно, Хиросима является как бы пробным камнем, на котором проверяется верность японской литературы гуманистическим идеалам. Перед трагедией Хиросимы не выдерживает испытания так называемое незаинтересованное искусство, призывающее художника абстрагировать-

ся от общественной жизни. Соприкасаясь с темой Хиросимы, гражданские позиции занимают даже те писатели, которые ранее были вне политики. В статье «Долг перед мировой литературой» (1958) критик Ара Масахито говорит, что «писатели страны, первой испытавшей атомную трагедию, обязаны внести свой вклад в мировую литературу». Дорога японской литературы к мировому читателю лежит не через отказ служить демократии и счастью человека на земле, а через приверженность принципам гуманизма, через осмысление своей высокой миссии — воссоздать образ многострадальной Хиросимы во имя жизни на земле, во имя осознанной ненависти всех живущих к войне, во имя того, чтобы Хиросима и Нагасаки остались последними из испытавших на себе атомный кошмар.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Цуруми Сюнскэ*. Сэндзики нихон-но эйсинси [Японская идеология периода войны 1931—1945]. Токио, 1982, с. 60. На яп. яз.
- <sup>2</sup> *Нома Хироси*. Хёронсю [Литературно-критические статьи]. Токио, 1970, т. 1, с. 144. На яп. яз.
- <sup>3</sup> *Хания Ютака*. Заметки о творчестве Нома Хироси.— Гундзо, 1966, № 3, с. 44. На яп. яз.
- <sup>4</sup> *Хедо Масаноскэ*. Нома Хироси рон [Творчество Нома Хироси]. Токио, 1971, с. 127. На яп. яз.
- <sup>5</sup> *Одагири Хидэо*. Ватакуси сесэцу [Эго-беллетристика]. Токио, 1958, с. 38. На яп. яз.
- <sup>6</sup> *Маркс К.* Тезисы о Фейербахе.— Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 3, с. 3.
- <sup>7</sup> Цит по кн.: *Хедо Масаноскэ*. Нома Хироси рон, с. 130.
- <sup>8</sup> *Нома Хироси*. Зона пустоты. М., 1960, с. 187.
- <sup>9</sup> *Мар Н.* Встреча через четверть века: Дзюмпэй Гомикава о своем творчестве.— Литературная газета, 1971, 1 сентября.
- <sup>10</sup> Акахата, 1970, 23 декабря. На яп. яз.
- <sup>11</sup> *Мисима Юкио*. Бунка бозэй рон [Об обороне культуры]. Токио, 1969, с. 17. На яп. яз.
- <sup>12</sup> *Гомикава Дзюмпэй*. Сэнсо то нингэн [Война и люди]. Токио, 1967, т. 1, с. 5. На яп. яз.
- <sup>13</sup> Пятый съезд писателей СССР: Стенографический отчет. М., 1972, с. 150.
- <sup>14</sup> Син нихон бунгаку, 1980, № 9, с. 57. На яп. яз.
- <sup>15</sup> Там же, с. 61.
- <sup>16</sup> *Оока Сехэй*. Дзэнсю [Полн. собр. соч.]. Т. 1—14. Токио, 1973—1974, т. 13, с. 41. На яп. яз.
- <sup>17</sup> Бунгэй, 1976, № 2, с. 225. На яп. яз.
- <sup>18</sup> *Ватаннабэ Киёси*. Ватакуси-но тэнно кап [Что я думаю об императоре]. Токио, 1981, с. 68—69. На яп. яз.
- <sup>19</sup> Минсю бунгаку, 1973, № 5, с. 126. На яп. яз.
- <sup>20</sup> *Борн М.* Размышления.— Литературная газета, 1970, 11 марта.
- <sup>21</sup> *Оэ Кэндзабуро*. Хиросима ното [Хиросимские записки]. Токио, 1966, с. 90. На яп. яз.
- <sup>22</sup> Бунгаку, 1963, № 6, с. 13—14. На яп. яз.
- <sup>23</sup> *Ога Ёко*. Кабанэ-но мати [Город трупов]. Токио, 1950, с. 1—2. На яп. яз.
- <sup>24</sup> *Нагаи Такаси*. Нагасаки-но канэ [Колокол Нагасаки]. Токио, 1949, с. 175. На яп. яз.
- <sup>25</sup> *Ога Ёко*. Кабанэ-но мати, с. 6.
- <sup>26</sup> *Иноуэ Мицухару*. Ти-но мурэ [Комья земли].— Бунгэй, 1963, № 7, с. 94. На яп. яз.
- <sup>27</sup> *Харю Итиро*. Литературное обозрение.— Син нихон бунгаку, 1963, № 8, с. 157. На яп. яз.
- <sup>28</sup> Бунгаккай, 1963, № 8, с. 127. На яп. яз.
- <sup>29</sup> *Хотта Есиэ*. Суд. М., 1969, с. 299.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Там же, с. 61.
- <sup>32</sup> Там же, с. 500.
- <sup>33</sup> Йомнурн симбун, 10 июля 1962. На яп. яз.
- <sup>34</sup> *Это Дзюн*. Литературное обозрение.— Бунгэй нэнкан, 1967, с. 61. На яп. яз.
- <sup>35</sup> Уми, 1969, № 7, с. 169. На яп. яз.
- <sup>36</sup> *Кага Отохико*. Последствие.— В кн.: Фукунага Такэхико. Си-но сима [Остров смерти]. Токио, 1971, т. 2, с. 451. На яп. яз.
- <sup>37</sup> *Фукунага Такэхико*. Си-но сима [Остров смерти], т. 2, с. 443. На яп. яз.

- Абелл Къель (Abell Kjeld) 12, 28, 356, 357, 375  
 «Голубой пекинец» («Den blå pekingeser») 357  
 «Дни на облаке» («Dage på en sky») 357  
 «Силькеборг» («Silkeborg») 12, 28, 356  
 Абрамов А. М. 65  
 Абэ Кобо 578  
 «Чужое лицо» 578  
 Агава Хироюки 565  
 «Посев дьявола» 565  
 Аггер Рагнхильд (Agger Ragnhild) 375  
 «В услужении» («Pladser») 375  
 «Супружеская пара» («Parret») 375  
 Агустин Игнасио (Agustí Ignacio) 332, 333, 347  
 «Гражданская война» («La guerra civil») 332  
 «19 июля» («19 de julio») 332  
 «Мариона Ребуль» («Mariona Rebull») 333  
 Адамович А. М. 25, 64, 65, 67, 129, 149, 201, 205  
 «Каратели» 57  
 «Хатынская повесть» 64, 67  
 Адамович А. М., Брыль Я., Колесник В. А. 57, 64  
 «Я из огненной деревни» 57, 64  
 Адамович А. М., Гранин Д. А. 41, 57, 66  
 «Блокадная книга» 40, 57, 66  
 Адольфссон Гуннар (Adolfsson Gunnar) 351  
 «Ждущая земля» («Väntande land») 351  
 Адорно Теодор (Adorno Theodor) 64, 67, 425, 545  
 «Негативная диалектика» («Negative Dialektik») 64, 67  
 Ажар Эмиль (Гари Ромен) (Ajar Emile) 258  
 Айзенрайх Херберт (Eisenreich Herbert) 393, 405  
 «Звери с их совершенно естественной жестокостью» («Tiere von ganz natürlicher Grausamkeit») 405  
 «И во грехе их» («Auch in ihrer Sünde») 405  
 «Между строк» («Zwischen den Zeilen») 405  
 «Прадедушка» («Der Urgroßvater») 405  
 Айх Гюнтер (Eich Günter) 433, 434  
 «Инвентаризация» («Inventur») 433  
 Айхингер Ильза (Aichinger Ilse) 396, 400  
 «Большая надежда» («Die größere Hoffnung») 396, 400  
 Акьов Васил (Акьов Васил) 166  
 «И день настал» («И дойде денят») 166  
 «Тихие закаты» («Тихи желез») 166  
 Алигер М. И. 23  
 «Зоя» 23  
 Алексеев М. Н. 19, 26  
 «Солдаты» 26  
 Алексеевич С. А. 57  
 «У войны — не женское лицо» 57  
 Аллен Уолтер (Allen Walter) 467, 468, 494  
 «Традиция и мечта» («Tradition and Dream») 494  
 Алоэ Конча (Alòs Concha) 338  
 «Красный конь» («El caballo rojo») 338  
 Альбрехт Беатрис (Albrecht Beatrice) 424  
 Амбриер Франсуа (Ambrière François) 237  
 «Длинные каникулы» («Les Longes vacances») 237  
 Ананьев А. А. 66  
 Ангелов Димитр (Ангелов Димитър) 157  
 «Не на жизнь, а на смерть» («На живот и на смърт») 157  
 Андерсен-Нексе Мартин (Andersen-Nexo Martin) 361, 362  
 Андерш Альфред (Andersch Alfred) 14, 21, 36, 48, 432, 433, 442, 443, 458, 459, 460, 465  
 «Винтерспельт» («Winterspelt») 21, 36, 48, 459, 460  
 «Вишни свободы» («Die Kirschen der Freiheit») 442, 443  
 Андреев Веселин (Андреев Веселин) 152, 153, 155, 166  
 «В Лопянском лесу» (В Лопянската гора) 166  
 «Партизанские песни» («Партизански песни») 152, 153  
 «Умирали бессмертными» («Умираха безсмъртни») 166  
 Андреев Л. Г. 264  
 Андриссе Ханс (Andrisse Hans) 291  
 «Воспоминания депортированного» («De

- Herienerungen van de deporteerde») 291  
 Андрич Иво 24, 143 (Андрић Иво)  
 Андрушка Петер (Andruška Peter) 79  
 Антонелли Серджо (Antonelli Sergio) 319  
 «Лагерь № 29 («Lager N 29») 319  
 Ануй Жан (Anouihl Jean) 252  
 «Антигона» («Antigone») 252  
 Апиц Бруно (Apitz Bruno) 208, 209  
 «Голый среди волков» («Nackt unter Wölfen») 208  
 Аполлинер Гийом (Apollinaire Guillaume) 273  
 Ара Масахито 584  
 Арагон Луи (Aragon Louis) 12, 23, 27, 34, 63, 237, 238, 239, 240, 259, 261, 261, 264, 265, 267, 274, 274, 553  
 «Базельские колокола» («Les Cloches de Bâle») 63  
 «Коммунисты» («Les Communistes») 21, 27, 238, 239, 261  
 «Преступление против разума» («Le Crime contre l'esprit») 271  
 Арконада Сесар (Arconada Cesar) 322  
 «Река Тахо» («El río Tajo») 322  
 Арнольд Х. (Arnold H. L.) 407, 464  
 Архипов Ю. И. 405, 407  
 Асеев Н. Н. 7, 21  
 «Победа будет за нами» 21  
 «С неба полуденного» 7  
 Асенев Димитр (Асенев Димитър) 166  
 «Биография одного вечного дня» («Биография на един вечен ден») 166  
 «Эта кровь не прольется» («Тази кръв няма да се пролее») 166  
 Астафьев В. П. 19, 51, 57, 59  
 «Звездопад» 51  
 «Где-то гремит война» 19  
 «Пастух и пастушка» 51, 57, 59  
 Ауб Макс (Aub Max) 322  
 «Магический лабиринт» («El laberinto Mágico») 322  
 Аудерская Галина (Auderska Halina) 105, 108, 111, 121  
 «Меч сирены» («Miecz Syreny») 111, 110, 111, 121  
 «Пути перелетных птиц» («Ptasi gościńcis») 108, 110  
 «Бабье лето» («Babie lato») 108, 110  
 Аффес Бертус (Aafies Bertus) 282  
 Ахматова А. А. 23  
 «Мужество» 23  
 Багрицкий Э. Г. 7, 31  
 Багряна Элисавета (Багряна Елисавета) 152  
 Базен Эрве (Bazin Hervé) 238  
 Базиль Отто (Basil Otto) 402, 403  
 «Если бы фюрер знал» («Wenn das der Führer wüßte») 402, 403  
 Байлз Джек (Biles Jack) 494  
 «Беседы с Уильямом Голдингом» («Talk: Conversations with Golding») 494  
 Байрон Джордж Ноэл Гордон (Byron George Noel Gordon) 322, 337  
 Баккер Берт (Bakker Bert) 289  
 Баккер Ина Будья (Bakker Ina Boudier) 291  
 «Стиснув зубы» («Met de Tandem of el-kaag») 291  
 Бакуланов Г. Я. 19, 25, 31, 32, 37, 46, 54, 66, 105  
 «Июль 1941 года» 37, 38  
 «Навеки — девятнадцатилетние» 54  
 «Пядь земли» 31, 46  
 Балашова Т. В. 264, 265, 414, 424  
 Балзак Оноре де (Balzac Honoré de) 258  
 Бальцер Б. (Belzer B.) 464  
 Бандич Милош (Бандић Милош) 23, 124, 131, 149  
 Банг-Хансен Одд (Bang-Hansen Odd) 365  
 366, 369  
 «Кольцо вокруг колодца» («Ringem rundt brønnen») 365  
 «Мельница и свет» («Møllen og lyset») 369  
 Барбюс Анри (Barbusse Henri) 41, 42, 48, 51, 60, 236, 239, 261, 263, 271  
 «Огонь» («Le Feu») 41, 48, 51, 60, 236, 239, 271  
 Бареа Артуро (Barea Arturo) 322, 328  
 «Доблесть и страх» («Valor y miedo») 322  
 «Так выковался бунтарь» («La forja de un rebelde») 322  
 Барнс Джон (Barnes John) 512, 517  
 «Галерея» («The Gallery») 512, 517  
 Бартиль Кристоф де (Bartillat Christophe de) 255, 256  
 «Кристоф или отплытие» («Christophe ou la Traversée») 255, 256  
 Бауэр Йозеф Мартин (Bauer Josef Martin) 449, 450  
 «Пока несут ноги» («So weit die Füße tragen») 449  
 Бахман Ингеборг (Bachmann Ingeborg) 393, 402, 404  
 «Полдень» («Früher Mittag») 404  
 Бевилаква Альберто (Bevilacqua Alberto) 313  
 «Таинственное путешествие» («Il viaggio misterioso») 313  
 Беднар Альфонз (Bednár Alfonz) 74, 75  
 «Стекланная гора» («Sklený vrh») 74  
 «Часы и минуты» («Hodiny a minuty») 74  
 Бедный Д. 7  
 «Нас побить, побить хотели» 7  
 Беер Элен (Beer Hélène) 266, 267, 268  
 «Любить в мае» («Un amour de mai») 266

- Бейли Чарльз (Baily Charles) 541  
Бейтс Герберт Эрнест (Bates Herbert Ernst) 473, 474  
«Ветер дул в сторону Франции» («Fair Stood the Wind for France») 473  
«Выжженная пустыня» («The Purple Plain») 474  
Бек А. А. 20, 22, 46, 49  
«Волоколамское шоссе» 20, 22, 46, 49  
Белинский В. Г. 264  
Беллоу Сол (Bellow Saul) 519  
«Жертва» («The Victim») 459, 464, 519  
Бёлль Генрих (Böll Heinrich) 14, 48, 206, 393, 420, 425, 430, 432, 433, 434, 435, 439, 442, 443, 446, 447, 449, 451—453, 458.  
«Бильярд в половине десятого» («Billard um halbzehn») 447, 452  
«В защиту литературы развалин» («Bekenntnis zur Trümmerliteratur») 430  
«Весть» («Die Botschaft») 435, 436  
«Встреча в аллее» («Wiedersehen in der Allee») 436  
«Где ты был, Адам?» («Wo warst du, Adam?») 48, 436, 437  
«Глазами клоуна» («Ansichten eines Clowns») 451  
«Групповой портрет с дамой» («Gruppenbild mit Dame») 452, 458, 459  
«Дом без хозяина» («Haus ohne Hüter») 436, 442, 446, 447  
«Завещание» («Das Vermächtnis») 436  
«Мое печальное лицо» («Mein trauriges Gesicht») 436  
«Моя дорогая нога» («Mein teures Bein») 436  
«Наша добрая старая Рене» («Unsere gute, alte Renée») 436  
«Поезд пришел по расписанию» («Der Zug war pünktlich») 436, 437  
«Путник, когда ты придешь в Спа...» («Wanderer, kommst du nach Spa...») 435, 436  
«Самовольная отлучка» («Entfernung von der Gruppe») 443, 451, 452  
«Смерть Лоэнгрина» («Lohengrins Tod») 436  
«Человек с ножами» («Der Mann mit den Messern») 436  
«Чем кончилась одна командировка» («Das Ende einer Dienstfahrt») 452  
Бенет Хуан (Benet Juan) 12, 341, 342, 343, 344, 345  
«Вернись в край» («Volverás a Región») 12, 341, 342  
«Другой дом Масона» («Otra casa de Mazón») 341  
«Зимнее путешествие» («Un viaje de invierno») 341  
«Размышление» («Una meditacion») 341  
Бенитес де Кастро С. (Benitez de Castro Cecilio) 322, 324  
«Занят шестой километр» («Se ha ocupado el kilómetro 6») 322  
Беньо Ладислав (Beňo Ladislav) 84  
Бергенгрюн Вернер (Bergengruen Werner) 428  
Бергонзи Бернард (Bergonzi Bernard) 466, 494, 495  
«Исследование литературы о большой войне» («A Study of the Literature of the Great War») 494  
«Положение романа» («The Situation of the Novel») 495  
«Сумерки героев» («Heroe's wilight») 494  
Берец Янош (Berecz János) 204  
Берн Майкл (Burn Michael) 474  
«Да, прощай!» («Yes, Farewell») 474  
Бернанос Жорж (Bernanos Georges) 328  
Бернгард Томас (Bernhard Thomas) 393, 405  
«Подвал» («Der Keller») 405  
«Причина» («Die Ursache») 405  
Бернштейн И. А. 81, 86, 87, 108, 120  
Бёрсум Лисе (Børsum Lise) 375  
«Узница Равенсбрюка» («Fange i Ravensbrück») 375  
Бехер Иоганнес Роберт (Becher Johannes Robert) 7, 15, 24, 207, 208  
«Возвращение на родину» («Heimkehr») 207  
«Привет немецкого поэта Российской Советской Федеративной Республике» («Gruß eines deutschen Dichters an die Russische Sozialistische Föderative Republik») 7  
Биазион Ренцо (Biasion Renzo) 301  
«Сагапо» («Sagapo») 301  
Биджаретти Либерио (Bigiaretti Libero) 320  
«Карлоне» («Carlone») 320  
Биленки Романо (Bilenchi Romano) 314, 315  
«Сталинградская пуговица» («Il bottone di Stalingrado») 314  
Билиньский Вацлав (Biliński Wacław), 97, 111, 112, 113, 114  
«Бой» («Bój») 97  
«Конец каникул» («Koniec wakacji») 111, 112, 113, 114  
Бин Чарльз (Bean Charles) 496, 508  
Бирс Амброс (Bierce Ambrose) 18  
Бламан Анна (Blaman Anne) 290  
«Женщину звали Мария» («De vrouw heet Marie») 290  
«Красный бук» («Het rode boek») 290  
Блок А. А. 7, 191  
«Скифы» 7  
Бобровский Иоганнес (Bobrowski Johannes) 215

- Богданов Ю. В. 72, 186  
 Богомолов В. О. 32, 47, 54, 105  
 «Иван» 32  
 «Момент истины» 47, 54  
 Бодельсен Андерс (Bodelsen Anders) 375  
 «За годом год» («År for år») 375  
 «Хорошие времена» («De gode tider») 375  
 Бойе Карин (Boye Karin) 12, 350  
 «Каллокаин» («Kallocaïn») 12, 350  
 Боденек Ян (Bodenek Ján) 72  
 Божич Мирко (Božić Mirko) 122, 140  
 Бокор Петер (Bokor Péter) 204  
 Болдизар Иван (Boldizsár Iván) 205  
 Болстад Эйвин (Bolstad Øivind) 12, 367, 368, 373  
 «Красная бегония» («Den røde begonia») 12, 368, 373  
 «Спекулянт» («Profitøren») 12, 367, 368  
 Бондарев Ю. В. 25, 31, 32, 38, 45, 46, 54, 105, 191  
 «Батальоны просят огня» 31  
 «Горячий снег» 38  
 «Последние залпы» 31, 46  
 Бонжур Эдгар (Bonjour Edgar) 423  
 Бонфанти Сильвия-Маджи (Bonfanti Silvia-Maggi) 298  
 «Сперанца» («Speranza») 298  
 Боон Луи-Поол Альберт (Boon Louis-Pol Albert) 294  
 «Моя маленькая война» («Mijn kleine oorlog») 294  
 Бор Матей (Bor Matej) 122, 124  
 «Одолеем бурю» («Previharẽm viharje») 124  
 Борген Юхан (Borgen Johan) 12, 362, 366, 367, 373, 375  
 «Дни в Грини» («Dager på Grini») 375  
 «Лета нет» («Ingen sommer») 362  
 «Маленький лорд» («Lillelord») 366  
 «Темные источники» («De mørke kilde») 366  
 «Теперь ему не уйти» («Vi har ham nå») 12, 366  
 «Тропа любви» («Kjærlighetsstien») 367  
 Боровский Тадеуш (Borowski Tadeusz) 93, 94, 120  
 «Прощание с Марней» («Pożegnanie z Marią») 93  
 Борн Макс (Born Max) 565, 584  
 Боррас Томас (Borrás Tomás) 323  
 «Мадридские чека» («Checas de Madrid») 323  
 Борхерт Вольфганг (Borchert Wolfgang) 14, 393, 431, 432, 435, 436, 439, 453  
 «Вот — наш манифест» («Das ist unser Manifest») 433  
 «На улице перед дверью» («Draußen vor der Tür») 14, 431  
 «Поколение без прощанья» («Generation ohne Abschied») 433  
 «Тогда остается только одно!» («Dann gibt es nur eins!») 433  
 Борщук В. И. 66  
 Боуэн Элизабет (Bowen Elizabeth) 467, 475  
 «Дневной зной» («The Heat of the Day») 467, 475  
 «Плечо оплел ступени» («Ivy Gripp'd the Steps») 467  
 Бочаров А. Г. 65, 66  
 Бояджиева Ваня (Бояджиева Ваня) 167  
 Брабандер Герард (Brabander Gerard) 282  
 Брандель Гуннар (Brandell Gunnar) 351, 375  
 Браннер Ханс Кристиан (Branner Hans Christian) 356, 357, 358, 359  
 «Братья и сестра» («Soskende») 357  
 «Наездник» («Rytteren») 357  
 «Никто не знает ночи» («Ingen kender natten») 358  
 «Фермопилы» («Termopylæ») 358  
 Брат Марк (Braet Marc) 266, 295  
 Братны Роман (Bratny Roman) 96, 97, 105, 106.  
 «Колумбы, рождения 20-го года» («Kolumbowie, rocznik 20») 96  
 Браттели Трюггве (Bratteli Tryggve) 372  
 «Узник в ночи и тумане» («Fange i natt og tåke») 372  
 Бредель Вилли (Bredel Willi) 207  
 «Родные и знакомые» («Verwandte und Bekannte») 207  
 Бреза Тадеуш (Breza Tadeusz) 94  
 «Стены Иерихона» («Ściany Jerycha») 94  
 «Небо и земля» («Niebo i ziemia») 94  
 Брезан Юрий (Brézan Jurij) 211, 218  
 «Гимназист» («Der Gymnasiast») 211  
 «Крабат или Преображение мира» («Krabat oder die Verwandlung der Welt») 219  
 Брекке Пол (Brekke Paal) 369, 370  
 «Стареющий Орфей» («Aldrende Orfeus») 369  
 Бреннан Кристофер (Brennan Christopher) 497  
 Брехт Бертольт (Brecht Bertolt) 15, 24, 207, 208, 226, 234, 457  
 «Азы о войне — немцам» («Deutsche Kriegsfibel») 234  
 «Мамаша Кураж и ее дети» («Mutter Courage und ihre Kinder») 208  
 Бройн Гюнтер де (Bruyn Günter de) 16, 210, 213, 214, 217, 234  
 «Овраг» («Der Hohlweg») 210, 213, 214, 217  
 Броневский Владислав (Broniewski Władysław) 24  
 Броневская Янина (Broniewska Janina) 117  
 «Из записок военного корреспондента»

- «(Z notatnika korespondenta wojennego)» 117
- Брох Герман (Broch Hermann) 393, 398
- «Искуситель» («Der Versucher») 393
- «Лунатики» («Die Schlafwandler») 393
- «Невинные» («Die Schuldlosen») 393
- Брошкевич Ежи (Broszkiewicz Jerzy) 105, 108, 109
- «Десять заповедей» («Dziesięć rozdziałów») 109
- «Долго и счастливо» («Długo i szczęśliwie») 108, 109
- «Не прелюбодействуй, не кради» («Nie cudzołóż, nie kradnij») 108, 109
- Брукнер Фердинанд (Bruckner Ferdinand) 393, 394
- Брыль Я. 57, 65
- Брэддон Рассел (Braddon Russell) 499
- «Голый остров» («The Naked Island») 499
- Брюссель Луи (Brussel Louis) 293, 294
- «Партизаны во Фландрии» («Partizanen in Vlaanderen») 293
- Бубеннов М. С. 26
- «Белая берега» 26
- Булатович Миодраг (Булатовић Миодраг) 135
- «Герой на осле» («Герој на магарцу») 135
- «На войне было лучше» («Рат је био бољи») 135
- Буль Пьер (Boule, Pierre) 246
- «Мост через реку Квай» («Le Pont de la rivière Kwaï») 246
- Бунюэль Луис (Buñuel Luis) 344
- Бурджейли Ванс (Bourjaily Vance) 512
- «Конец моей жизни» («The End of My Life») 512
- Бушман Вольфганг (Buschmann Wolfgang) 231
- Быков В. В. 19, 31, 32, 36, 40, 43, 46, 54, 97, 104, 105, 110, 120, 121, 191
- «Знак беды» 40
- «Сотников» 43, 191
- «Третья ракета» 31, 46
- Бьернебу Йенс (Bjørneboe Jens) 370
- «Любители птиц» («Fugleelskere») 370
- «Под суровым небом» («Under en hårdere himmel») 370
- «Прежде чем пропоет петух» («Før happen galer») 370
- Бэла С. И. 86, 97, 120, 464
- Бэрн Александр (Baron Alexander) 476
- «Из города, от плуга» («From the City, from the Plough») 476, 477
- «Прощание с надеждой» («With Hope, Farewell») 477
- Бюрер Якоб (Bührer Jakob) 412
- «Буря над Штифлисом» («Sturm über Stiflis») 412
- Бялик Б. А. 65
- Вагнер Ф. (Wagner F.) 464
- Вайгель Ханс (Weigel Hans) 394, 395
- «Зеленая звезда» («Der grüne Stern»), 110, 112, 395
- «Голоса современности» («Stimmen der Gegenwart») 394
- Вайзенборн Гюнтер (Wiesenborn Günter) 420
- Вайнерт Эрих (Weinert Erich) 207,
- Вайраух Вольфганг (Weyrauch Wolfgang) 430
- Вайс Петер (Weiss Peter) 418, 455, 456
- «Дознание» («Die Ermittlung») 456
- Ваксмахер М. Н. 125
- Вала Катри (Vala Katri) 384
- Валда Дик (Valda Diek) 291
- «Дети войны» («Kinderen van de Rekening») 291
- Валев Л. Б. 150, 167
- Вальтари Мика (Waltari Mika) 383
- «Синухе, египтянин 1945» («Sinuhe, egyptiläinen 1945») 383
- Валье-Инклан Рамон (Valle-Inclán Ramón) 325, 344
- «Двор чудес» («El corte de los milagros») 325
- Вальзер Мартин (Walser Martin) 426, 433, 442, 446, 451, 456, 458
- «Дуб и кролик» («Eiche und Angora») 451, 456
- «Черный лебедь» («Der schwarze Schwan») 433, 457
- Вальзер Роберт (Walser Robert) 393, 411
- Вальтер Отто Ф. (Walter Otto F.) 420
- «Первые беспорядки» («Die ersten Unruhen») 420
- Ванделло Йос (Vandeloo Jos) 295
- «Враг» («De vijand») 245
- «Опасность» («Het gevaar») 295
- Вандер Фред (Wander Fred) 219
- «Седьмой колодец» («Der siebente Brunnen») 219
- Ванчура Владислав (Vančura Vladislav) 24
- «Картины из истории чешского народа» («Obrazy z dějin národa českého») 24
- Вантула Леон (Wantula Leon) 113
- «Тишина после колокольного звона» («Cisza po dzwonach») 113
- Вапцаров Никола (Вапцаров Никола) 24, 152
- Варkonyi Золтан (Várkonyi Zoltán) 194
- Василев Орлин (Василев Орлин) 152, 157
- «Тревога» («Тревога») 157
- Васильев Б. Л. 32, 43
- «А зори здесь тихие» 32, 43
- Васкес Аспири Эктор (Vazquez Azpiri Hector) 338
- «Наваха» («La Navaja») 338

- Батанабэ Кийеси 565, 584  
 «Что я думаю об императоре» 565, 584  
 Веди́на В. П. 120  
 Вежи́нов Павел (Вежи́нов Павел) 16, 155, 157, 160, 161, 166  
 «Вторая рота» («Втора рота») 155  
 «Звезды над нами» («Звездите над нас») 16, 160  
 «Златан» («Златан») 155  
 «Равнинный рейд» («В полето») 155  
 Векслер Давид (Wecksler David) 418  
 Веласкес Диего (Velasquez Diego) 344  
 Великовский С. И. 264  
 Вельм Альфред (Wellm Alfred) 219  
 «Пуговица, или Серебряные часы с ключиком» («Pugowitz oder Die silberne Schlüsseluhr») 219  
 Вентури Марчелло (Venturi Marcello) 298, 301, 311, 312, 313, 320  
 «Белый флаг над Кефаллинией» («La bandiera bianca a Cefallonia») 311, 312, 320  
 «Ничейная земля» («La terra di hessuno») 313  
 «От Сирта до моего дома» («Dal Syrte alla casa mia») 301  
 «Самые дальние станции» («Più lontane stazioni») 313  
 Веркор (Жан Брюллер) (Vercors; Jean Bruller) 240, 249, 250, 311  
 «Битва молчания. Полночные воспоминания» («La Bataille du silence. Souvenirs de Minuit») 240  
 «Волчий капкан» («Le Piège à loup») 249, 250  
 «Молчание моря» («Le Silence de la mer») 240, 249, 250, 311  
 Вернер Рут (Werner Ruth) 218  
 «Сонин отчет» («Sonjas Rapport») 218  
 Верфель Франц (Werfel Franz) 394  
 Весос Тарьей (Vesaas Tarjei) 363  
 «Дом во мраке» («Huset i morkret») 363  
 Вестдейк Симон (Vestdijk Simon) 282, 285, 286  
 «Пастораль 1943» («Pastoral 1943») 285, 286  
 Вигано Рената (Viganò Renata) 24, 298  
 «Аньезе идет на смерть» («Agnese va a morire») 24, 298  
 Видали Альбер (Vidalie Albert) 238  
 «Зелень свободы» («Les verdure de l'Ouest») 238  
 Видал Гор (Vidal Gore) 541  
 Видмер У. (Widmer U.) 464  
 Визингер Карл (Wiesinger Karl) 403, 404  
 «Тридцать восьмой год» («Achtunddrei-ßig») 403  
 Вийта Лаури (Viita Lauri) 386  
 Виккерс Берт (Vickers Bert) 502  
 «Хотя растут маки» («Though Poppies Grow») 502  
 Виммер Эрнст (Wimmer Ernst) 393  
 Виньи Альфред (Vigny Alfred) 488  
 Виртанен Атос (Wirtanen Atos) 380, 392  
 «Ненастье и рассвет» («Ofärd och gryning») 392  
 Вискаино Касас Ф. (Vizcaino Casas F.) 347  
 Виснер Генрих (Wiesner Heinrich) 409  
 «Глазами зрителей» («Schauplätze») 409  
 Витторини Элио (Vittorini Elio) 24, 298, 306, 307, 308, 320  
 «Люди и нелюди» («Uomini e no») 24, 28, 298, 306, 307  
 «Сицилийские беседы» («Conversazioni in Sicilia») 306  
 Вишневский В. В. 52, 53, 66  
 Во Ивлин (Waugh Evelyn) 11, 483, 485, 486, 487, 489, 495  
 «Возвращение в Брайдсхет» («Bridehead Revisited») 483, 484, 485, 486  
 «Почетный меч» («Sword of Honour») 11, 484, 485, 486  
 «Не жалейте флагов» («Put out more Flags») 483  
 Ворацкий Бенито (Wogatzky Benito) 219  
 «Дуэт с Амелией» («Romanze mit Amélie») 219  
 Вольф Вальтер (Wolf Walter) 424  
 Вольф Криста (Wolf Christa) 218, 219, 222, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 321, 322, 323, 324, 325  
 «Узоры одного детства» («Kindheitsmuster») 218, 222, 227, 230, 322  
 «Размышления о Кристе Т.» («Nachdenken über Christa T.») 218, 219, 234  
 «Унтер ден Линден» («Unter den Linden») 219  
 Вольф Фридрих (Wolf Friedrich) 207  
 Воннегут Курт (Vonnegut Kurt) 35, 61, 231, 451, 452, 499, 534, 538, 539, 540  
 «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» («Slaughterhouse Five, or the Children's Crusade») 35, 61, 452, 499, 538, 539, 540, 545  
 Воробьев К. Д. 31, 32, 51  
 «Крик» 51  
 «Убиты под Москвой» 31  
 Вошро Жак (Vaucherot Jacques) 236  
 «Картошка» («Les Patates») 236  
 Вреде Юхан (Wrede Johan) 380  
 Вук Герман (Wouk Herman) 36, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 541, 548  
 «Ветры войны» («Winds of War») 36, 531, 532, 533  
 «Война и память» («War and Remembrance») 36, 531  
 «Мятеж на «Кейне»» («The «Caine» Mutiny») 529, 530, 531, 533, 548



- Вульф Вирджиния (Woolf Virginia) 473  
 «Мысль о мире во время воздушного налета» («Thought on Peace during an Air Raid») 473  
 Вульф Леонард (Woolf Leonard) 473  
 Вуолиёки Хелла (Wuolijoki Hella) 377  
 Выка Казимеж (Wyka Kazimierz) 92, 93, 94, 120  
 «Пограничье романа» («Pogranicze powieści») 92, 94, 120  
 Вюрмсер Андре (Wurmser André) 254
- Габе Дора (Габе Дора) 152, 154  
 «Вела» («Вела») 154  
 Гайзер Герд (Gaiser Gerd) 448  
 «Умирающие истребители» («Die sterbende Jagd») 448  
 «Чей-то голос запевает» («Eine Stimme hebt an») 448  
 Галчинский Константин Идельфонс (Galczyński Konstanty Idelfons) 24  
 Гальего Морель (Gallego Morel Antonio) 331, 347  
 Гамарра Пьер (Gamarra Pierre) 236, 256, 265  
 «Пиринейская рапсодия» («La Rapsodie des Pyrénées») 236, 256, 265  
 «Окситанская кантилена» («Cantilène occitane») 256  
 «Сады Аллаха» («Les jardins d'Allah») 236  
 Гамзатов Р. Г. 260  
 «Мой Дагестан» 260  
 Гамсун Кнут (Hamsun Knut) 411  
 Гандзова Вера (Handzová Viera) 80, 81  
 «Отрекись от первой любви» («Zriekniť sa prvej lásky») 80, 81  
 Гари Ромен (Gary Romain), он же Ажар Эмиль (Ajar Emile) 236, 246, 256, 257, 258  
 «Воздушные змеи» («Les Cerfs-volants») 256, 257, 258  
 «Вся жизнь впереди» («La Vie devant soi») 256  
 «Да здравствуют наши славные предшественники» («Gloire à nos illustres pionniers») 236  
 «Европейское воспитание» («Education européenne») 258  
 «Лучшая половина» («La bonne moitié») 246  
 Гарсиа Лорка Федерико (García Lorca Federico) 326, 343  
 Гарсиа Сerrано Рафаэль (García Serrano Rafael) 322, 324, 326  
 «Верная пехота» («La fiel infantería») 324  
 «Площадь перед замком» («La plaza del castillo») 324, 326  
 «Эухенио, или Провозглашение весны» («Eugenio, o la proclamación de la primavera») 322, 324  
 Гаршин В. М. 18, 21, 41  
 «Четыре дня» 18, 21, 41  
 Гаскар Пьер (Gascar Pierre) 237, 238  
 «Время мертвецов» («Le temps des morts») 237, 238  
 «Имущество» («Les meubles») 237  
 Гашек Ярослав (Hašek Jaroslav) 48, 391  
 «Похождения braveго солдата Швейка» («Osudy dobrého vojáka Svejka za světové války») 48, 391  
 Гаяц Ференц (Gallyas Ferenc) 204  
 Гей Н. К. 66  
 Гейслер Кристиан (Geissler Christian) 418, 420, 432, 447, 457, 465  
 «Запрос» («Anfrage») 447  
 «Убойный скот» («Schlachtvieh») 432, 451  
 Гелстед Отто (Gelsted Otto) 354  
 «Эмигрантские стихи» («Emigrentedigte») 354  
 Георгиев Крум (Георгиев Крум) 161, 163, 166  
 «Возможные и невозможные признаки» («Възможни и невъзможни признавания») 163  
 Геренчер Миклош (Gerencsér Miklós) 204  
 Геров Александр (Геров Александър) 152, 153  
 Гессе Герман (Hesse Hermann) 384, 411  
 Гёте Иоганн Вольфганг (Goethe Johann Wolfgang) 253, 254  
 Гечко Франтишек (Hečko František) 73  
 «Святая тьма» («Svätá tma») 73  
 Гжимковский Ежи (Grzymkowski Jerzy) 110  
 «Темная река» («Ciemna rzeka») 110  
 Геердс Ганс Юрген (Geerds Hans Jürgen) 234  
 Гисгес Ян Мария (Gisgies Jan Maria) 109, 111, 113  
 «Птицы... птицы...» («Ptaki... ptaki...») 109, 111, 113  
 Глаузер Фридрих (Glauser Friedrich) 411  
 Глаус Беат (Glaus Beat) 424  
 Глод Андре (Glaude André) 272, 273, 274, 275  
 «Последнее письмо» («La dernière lettre») 274  
 «Специальные бригады» («Brigades spéciales») 272, 274  
 «Фруктовый сад Тамплу» («Le verger de Temploux») 272, 273  
 Глассоп Лоусон (Glassop Lawson) 497, 498, 499, 500  
 «Крысы на Новой Гвинее» («The Rats in New Guinea») 497  
 «Этими крысами были мы» («We were the Rats») 497  
 Го Сидзуко 559

- «Реквием» 559  
 Гоголь Н. В. 219, 303, 390, 431  
 Гойтисоло Хуан (Goytisolo, Juan) 12, 342, 343, 344, 345, 346  
 «Особые приметы» («Señas de identidad») 12, 342  
 «Траур в Раю» («Duelo en el Paraíso») 346  
 «Тяжба графа дона Хулиана» («Reivindicaciones del conde don Julián») 342  
 «Хуан Безземельный» («Juan sin tierra») 342  
 Гойя Франсиско (Goya Francisco) 343, 344  
 Голдинг Уильям (Golding William) 467, 468, 494  
 «Повелитель мух» («Lord of the Flies») 467  
 «Движущаяся мишень» («Moving Target») 494  
 Голино Энцо (Golino Enzo) 317  
 Голль Шарль де (Gaulle Charles de) 239, 240, 244, 256, 257, 258  
 «Единство» («L'Unité») 239  
 «Призыв» («L'Appel») 239  
 «Спасение» («Le Salut») 239  
 Голуй Тадеуш (Holuj Tadeusz) 60, 105, 111  
 «Дерево дает плоды» («Drzewo rodzi owoce») 60  
 «Личность» («Osoba») 111  
 Гомер 50  
 «Илиада» 50  
 «Одиссея» 50  
 Гомикава Дзюмпэй 15, 555, 559, 560, 561, 584  
 «Война и люди» 15, 559, 560, 584  
 «Условия человеческого существования» 555, 559  
 Гомес де ля Серна Д. (Gómez de la Serna G.) 347  
 Гончар О. Т. 25, 26  
 «Знаменосцы» 26  
 Горак Йозеф (Horák Jozef) 72  
 «Горы молчат» («Hory mlčia») 72  
 Горан-Ковачевич Иван (Goran-Kovačević Ivan) 24, 124  
 «Яма» («Јама») 24, 124  
 Горький А. М. 19, 44, 63, 303, 384  
 Гофман Эрнст Теодор Амадей (Hoffmann Ernst Theodor Amadeus) 219  
 Гофмансталь Гуго (Hofmannsthal Hugo von) 453  
 Гоявичинская Поля (Gojawiczyńska Pola) 92  
 «Решетка» («Krata») 92  
 Грабельшек Карел (Grabeljšek Karel) 140, 141  
 «Ниобея» («Nioba») 141  
 Грамши Антонио (Gramsci Antonio) 257, 297, 317, 320  
 Грасс Гюнтер (Grass Günter) 14, 35, 206, 393, 433, 443, 446, 451, 452, 453, 454, 455, 458, 459, 465  
 «Жестяной барабан» («Die Blechtrommel») 35, 451, 452, 453  
 «Из дневника улитки» («Aus dem Tagebuch einer Schnecke») 458, 459  
 «Под местным наркозом» («Örtlich betäubt») 454  
 «Собачьи годы» («Hundejahre») 451, 453  
 Грейвз Рой (Graves Roy) 528  
 «Потери с американской стороны» («American casualties») 528  
 Григ Нурдал (Grieg Nordal) 362, 373  
 «Свобода» («Friheten») 362  
 Грин Генри (Green Henry) 475  
 «Возвратившийся» («Back») 475  
 «Пойманные» («Caught») 475  
 Григорьева Л. Г. 375  
 Грипенберг Бертель (Gripenberg Bertel) 384  
 Гройлих Эмиль Рудольф (Greulich Emil Rudolf) 209  
 «Помилуванный к героической гибели» («Zum Heldentod begnadigt») 209  
 Гроот Ян де (Groot Yan de) 282  
 Гроссман В. С. 22  
 «Народ бессмертен» 22  
 Гроховяк Станислав (Grochowiak Stanisław) 107, 108  
 «Мертвая хватка» («Trismus») 107  
 Грубин Франтишек (Hrubin František) 566  
 «Хиросима» («Hiroshima») 566  
 Грюн Макс фон дер (Grün Max von der) 458  
 Гугнин А. А. 234  
 «Раскрывая правду жизни» 234  
 «Литература ГДР сегодня» 234  
 Гуллберг Ялмар (Gullberg Hjalmar) 350  
 «Победить мир» («Att övervinna världen») 350  
 Гусев Ю. П. 204  
 Гюго Виктор (Hugo Victor) 62, 64, 254, 258  
 Гюнтер Эгон (Günter Egon) 210  
 «Критская война» («Der kretische Krieg») 210  
 Давид Курт (David Kurt) 210, 219, 220, 221, 230, 233  
 «Обманутые» («Die Verführten») 210  
 «Пережившая» («Die Überlebende») 219, 220  
 Давичо Оскар (Давичо Оскар) 128, 130, 131, 149  
 «Бетон и светляки» («Бетон и свипи») 130  
 «Песнь» («Песма») 130, 131  
 «Поэзия и протест» («Појеџија и отпори») 130

- Дал Вилли (Dahl Willy) 368, 375  
 Данте Алигьери (Dante Alighieri) 241, 280  
 «Божественная Комедия» («La divina commedia») 280  
 «Ад» («Inferno») 241  
 Дарваш Йозеф (Darvas József) 186, 188, 201, 204  
 «Город на трясине» («Város az ingoványon») 186, 204  
 «Пьяный дождь» («Részeg eső») 188, 204  
 Даскалов Стоян Цеков (Даскалов Стоян Цеков) 157  
 «Путь» («Път») 157  
 Деблин Альфред (Döblin Alfred) 223, 413, 444, 453  
 Дегенхардт Франц Йозеф (Degenhardt Franz Josef) 458  
 Дейтон Лен (Deighton Len) 492  
 «Битва за Британию» («Battle of Britain») 492  
 Де Костер Шарль (De Coster Charles) 277  
 «Легенда об Уленшпигеле и Ламме Гудзак» (Les Aventures d'Uylenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs») 277  
 Деккер Мауритс (Dekker Maurits) 288  
 «Мир не имеет караульни» («De wereld heeft geen wacht kamer») 288  
 «Сапог на шее» («De Laars op de nek») 288  
 Декур Жак (Décours Jacques) 237  
 Делибес Мигель (Delibes Miguel) 321  
 «Войны отцов наших» («Las guerras de nuestros antepasados») 321  
 «Пять часов с Марио» («Cinco horas con Mario») 321  
 Дельбланк Свен (Delblanc Sven) 12, 353, 354  
 «Городские ворота» («Stadsporten») 353  
 «Зимняя спячка» («Vinteride») 353  
 «Каменная птица» («Stenfågel») 353  
 «Ослиный мост» («Åsnebrygga») 353  
 «Река памяти» («Åminne») 353  
 Дельбо Шарлотта (Delbo Charlotte) 238  
 «Кто передаст эти слова» («Qui rapportera ces paroles?») 238  
 Де Переда Пруденсио (De Pereda Prudencio) 512  
 «Девушки, которых мы любили» («All the Girls We Loved») 512  
 Джагаров Георгий (Джагаров Георги) 152  
 Джексон Роберт (Jackson Robert) 492  
 «Последняя битва. Йомеи и поражение третьего рейха» («The last battle. Yeoman and the defeat of the third reich») 492  
 Джойс Джеймс (Joyce James) 223  
 Джонс Джеймс (Jones James) 25, 31, 38, 51, 61, 509, 510, 512, 513, 515, 516, 619, 520, 523, 524, 525, 528, 530, 534, 541, 543, 544  
 «Иные прибежали» («Some Came Running») 523  
 «Отныне и во веки веков» («From Here to Eternity») 31, 51, 509, 519, 520, 523, 524, 525, 544  
 «Пистолет» («The Pistol») 528  
 «Только позови» («Whistle») 36, 61, 541, 544  
 «Тонкая красная черта» («The Thin Red Line») 520, 521, 523, 528  
 Джонс Питер (Jones Peter) 519, 525, 527, 528, 539, 548, 549  
 Джонстон Джордж (Johnston George) 504, 505  
 «Воз глины» («Cartload of Clay») 504  
 «Мой брат Джек» («My Brother Jack») 504  
 «Чистая солома бесплатно» («Clear Straw for Nothing») 504  
 Дзвоник Эмил (Dzvonik Emil) 79  
 «Пожарища» («Zhořeniská») 79  
 Диггелман Вальтер Маттиас (Diggelmann Walter Mattias) 14, 418, 419, 424  
 «Наследие» («Die Hinterlassenschaft») 14, 418  
 Диктониус Эльмер Рафаэль (Diktonius Elmer Rafael) 380, 381, 382, 384  
 «Граждане Финляндской республики» («Medborgare i republiken Finland») 381  
 «Иначе» («Annorlunda») 382  
 «Мой стих» («Min dikt») 381  
 «Ноябрьская весна» («Novemrbervår») 381, 382  
 «Осенняя баня» («Varsel») 381  
 «Предсказание» («Höstlig bastu») 381  
 Димов Димитр (Димов Димитър) 16, 27, 60, 157, 158, 159  
 «Табак» («Гютюн») 16, 27, 60, 157, 158, 159, 160  
 Добози Имре (Dobozoy Imre) 191  
 «Вторник, среда, четверг» («Kedd, szerda, csütörtök») 191  
 Додерер Хаймито фон (Doderer Heimito von) 14, 393, 398, 401, 402, 407  
 «Бесы» («Die Dämonen») 401  
 «Под черными звездами» («Unter schwarzen Sternen») 14, 401  
 «Тангенсы. Дневник писателя. 1940—1950» («Tangenten. Tagebuch eines Schriftstellers. 1940—1950») 402  
 «Штрудльхофская лестница» («Die Strudlhofstiege») 401  
 Домбровская Мария (Dąbrowska Maria) 60, 98, 102, 103, 105  
 «Приключения мыслящего человека»

- («Przygody człowieka myślącego») 60,  
 98, 102, 103, 105  
 Домино Збигнев (Domino Zbigniew) 113  
 «Бушующий вихрь» («Wichura szaleją-  
 са») 113  
 Донкер Антони (Donker Antony) 282  
 Доржелес Ролан (Dorgelès Roland) 250  
 Дос Пассос Джон (Dos Passos John) 46,  
 413, 517, 518, 520, 526  
 «Три солдата» («Three Soldiers») 46,  
 518  
 Достоевский Ф. М. 247, 324, 474  
 «Бесы» 324  
 Драгомир Миху (Dragomir Mihu) 172,  
 173, 174  
 «Война» («Războiul») 172  
 Драгойчева Цола (Драгойчева Цола) 151,  
 167  
 Драгунов Г. П. 424  
 «Швейцария: история и современность»  
 424  
 Дрда Ян (Drda Jan) 70  
 «Немая баррикада» («Nemá barikáda»)  
 71  
 Дрюон Морис (Druon Maurice) 238, 243  
 «Конец людей» («La fin des hommes»)  
 238  
 «Песня партизан» («Le chant des parti-  
 sans») 243  
 «Последняя бригада» («La dernière bri-  
 gade») 243  
 Дуглас Кейт (Douglas Keith) 468  
 Дудин М. А. 19  
 Дыгат Станислав (Dygat Stanisław) 95  
 «Боденское озеро» («Jezioro Bodeń-  
 skie») 95  
 «Прощания» («Pozegnania») 95  
 Дэвио Д. (Daviau D.) 407  
 Д'Эрамо Люче (D'Eramo Luce) 317, 318  
 «Отклонение» («La deviazione») 317,  
 318  
 Дюма Александр (Dumas Alexandre) 46  
 «Три муккетера» («Les trois mousque-  
 taires») 46  
 Дюамель Жорж (Duhamel Georges) 250  
 Дюкен Жак (Duquesne Jak) 255, 256  
 «Большое жульничество» («La grande  
 triche») 255  
 Дюкло Жак (Duclos Jacques) 240, 265  
 «Мемуары» («Mémoires») 240, 265  
 Дюрренматт Фридрих (Dürrenmatt Fried-  
 rich) 14, 416  
 Евнина Е. М. 238, 264  
 Егги Урс (Jeggi Urs) 419  
 «Человек проходит мимо» («Ein Mann  
 geht, vorbei») 419  
 Енчик Йозеф (Jenčík Josef) 71  
 «Были потери убитыми» («Były ztráty  
 na mrtvých») 71  
 Есеновский Ежи (Jesionowski Jerzy) 105,  
 109, 113, 114  
 «Над обрывом» («Nad urwiskiem») 109,  
 113, 114  
 «Перед другим берегом» («Przed dru-  
 gim brzegiem») 109, 113, 114  
 «Другой берег» («Drugi brzeg») 109,  
 113, 115  
 Жечев Тончо (Жечев Тончо) 157, 167  
 Живков Тодор (Живков Тодор) 167  
 Жиллес Даниель (Gillès Daniel) 275, 278,  
 279, 280  
 «Брандебургский наблюдатель» («Le  
 spectateur brandebourgeois») 278  
 «Кровавое пятно» («La tache de sang»)  
 278, 279, 280  
 «Купон 44» («Le coupon 1944») 278  
 «Ночная Лоранс» («Lorance de nuit»)  
 278, 280  
 «Плата за присутствие» («Jetons de  
 présence») 278  
 «Под сенью благодати» («L'Etat de grâ-  
 ce») 278  
 «Рожденные для смерти» («Nés pour  
 mourir») 278  
 «Фестиваль в Зальцбурге» («Le Festi-  
 val de Salzbourg») 278, 279  
 Жино Жан (Giono Jean) 235, 250  
 Жотев Добри (Жотев Добри) 152, 154,  
 161, 164, 166  
 «Пережитые рассказы» («Преживени  
 разкази») 164  
 Жук А. 201  
 Жуков Г. К. 40  
 «Воспоминания» 40  
 Жукровский Войцех (Zukrowski Woj-  
 ciech) 58, 94—95, 106, 109, 120, 121  
 «Дни поражения» («Dni klęski») 95,  
 120  
 «В стране молчания» («Z kraju milcze-  
 nia») 94  
 «Крещенные огнем» («Skąpani w og-  
 niu») 106  
 Журавская И. Е. 84, 87  
 Загорчинов Стоян (Загорчинов Стоян)  
 152  
 Зайденшпур Э. Я. 67  
 Зайко Жорж (Saiko George) 393, 398  
 «Человек в камышах» («Der Mann im  
 Schilf») 398  
 Закс Нелли (Sachs Nelly) 426, 428  
 Заломон Эрнст фон (Salomon Ernst von)  
 448  
 «Анкета» («Der Fragebogen») 448  
 «Судьба А. Д.» («Das Schicksal des  
 A. D. Ein Mann im Schatten der Ge-  
 schichte») 448  
 Залуский Збигнев (Zaluski Zbigniew) 16,  
 65, 105, 115, 116, 117

- «Зерна на окопе» («Ziarna na okopie») 116
- «Поляки на фронтах Второй мировой войны» («Polacy na frontach II wojny światowej») 116
- «Пропуск в историю» («Przepustka do historii») 16, 65, 116
- «Семь польских главных грехов» («Siedem polskich grzechów głównych») 116
- «Сорок четвертый» («Czterdziesty czwarty») 116
- «Финал 1945» («Final 1945») 116
- Залыгин С. П. 191, 192, 204, 205
- Затонский Д. В. 402, 407
- Зегерс Анна (Seghers Anna) 15, 24, 27, 32, 56, 191, 207, 209, 210, 219, 233
- «Встреча в пути» («Die Reisebegegnung») 219
- «Мертвые остаются молодыми» («Die Toten bleiben Jung») 27, 56, 207
- «Об участии литературы в формировании сознания народа» («Der Anteil der Literatur an der Bewußtseinsbildung des Volkes») 233
- «Седьмой крест» («Das siebte Kreuz») 191
- Злыднев В. И. 167
- Зогович Радован (Зоговић Радован) 24, 124
- Зойфер Юра (Soyfer Jura) 394
- «Песня о Дахау» («Dachaulied») 394
- «Так погибла одна партия» («So starb eine Partei») 394
- Золя Эмиль (Zola Emile) 21, 47, 236, 279, 280
- «Разгром» («Le Débâcle») 21, 47, 236, 280
- Зорич Павле (Зорић Павле) 124, 149
- Зупан Витомил (Zupan Vitomil) 143
- «Комедия человеческой материи» («Komediја človeškega tkiva») 143
- Зупанчич Бено (Zupančič Beno) 122, 132
- «Поминки» («Sedmina») 132, 133
- Зюверкруп Дитер (Süverkrüp Dieter) 458
- Ибрагимбеков М. И. 20
- «За все хорошее — смерть» 20
- Ибсен Хенрик (Ibsen Henrik) 366
- «Пер Гюнт» («Peer Gynt») 366
- Ибусэ Масудзи 552, 575, 576, 577
- «Вернопопдаанный командир» 552
- «Черный дождь» 575, 576, 577
- Иванов Мирослав (Ivanov Miroslav) 84
- Иванов Н. В. 66
- Иванова Л. В. 65
- Ивашкевич Ярослав (Iwaszkiewicz Jarosław) 16, 27, 60, 98, 100—103, 105, 106, 118, 121
- «Хвала и слава» («Slawa i chwala») 16, 27, 60, 98, 100—103, 105, 106
- Ийеш Дюла (Illyés Dyula) 189
- «Пажі Беатриче» («Beatrice apródaí») 189
- Икоуэ Мицухару 566, 570, 571
- «Комья земли» 566, 570, 571, 572
- Икэда Кацуо 565
- Илемницкий Петер (Jilemnický Peter) 24, 72
- «Хроника» («Kronika») 24, 72
- Иллеш Бела (Illés Béla) 187, 189, 201
- «Вигсинхазская битва» («A vígsínházi csata») 187
- «Обретение родины» («Honfoglalás») 187
- «Пою оружие и богатырей» («Fegyvert s vítéz éneklek») 187
- Инда Момо 556
- «Американский герой» 556
- Иобст Герберт (Iobst Herbert) 211
- «Воспитанник» («Der Zögling») 211
- «Найденыйш» («Der Findling») 211
- Инглис Кент Стенли (Inglis Kenneth Stanley) 508
- Исаев Младен (Исаев Младен) 152, 153, 154, 155
- «Огонь» («Огъня») 152, 154
- Исакович Антоние (Исаковић Антоније) 25, 57, 122, 134, 135, 136, 138, 140, 141
- «Красная шаль» («Црвена шал») 138
- «Мгноенье» («Трен») 135, 136, 141
- «Папоротник и огонь» («Папрат и ватра») 134
- Исикава Тацудзо 551
- «Живые солдаты» 551
- Искарай Хесус (Izcaray Jesus) 336
- Иенсен Эрик Ольбек (Jensen Erik Aalbæk) 360
- «По следам героя» («I heltespor») 360
- Иерно Клод (Yernaux Cloude) 269, 270, 271
- «Огонь на холме» («Le feu sur la colline») 269, 270
- «Справедливость в Дюнгерке» («Justice à Dunguerque») 269, 270
- Иершильд Пер Кристиан (Jersild Per Christian) 352
- «Охота на свиней» («Crisjakten») 352
- «Увидимся в Сонгми» («Vi ses i Song My») 352
- Йонг Дирк (Yong Dirk de) 284, 291
- «Нидерландское королевство во Вторую мировую войну» («Koninkrijk Nederland in de Tweede wereldoorlog») 291
- «Свободное слово в несвободной стране» («Het vziје Boek in onvrije Fild») 284
- Йовков Йордан (Йовков Йордан) 152
- Йонзон Уве (Johnson Uwe) 458
- «Годовщины» («Jahrestage») 458
- Йознелто Эва (Joenpelto Eeva) 386
- Кавалец Юлиан (Kawalec Julian) 105

- Каванна Франсуа (Cavanna François) 252  
 «Ритали» («Les Ritals») 252  
 «Русковы» («Les Ruskoffs») 252  
 Кага Отохико 559, 577, 584  
 —Лето, которого больше не будет» 559  
 Кадлец Йозеф (Kadlec Josef) 74, 81  
 «Виола» («Viola») 74, 81  
 Казак Герман (Kasack Hermann) 428  
 «Город за рекой» («Die Stadt hinter dem Strom») 428  
 Казакевич Э. Г. 26, 30, 32, 46, 50, 54  
 «Звезда» 26, 30, 32, 46, 50, 54  
 Каззенс Джон Гулд (Cozzens Jay Gould) 526  
 «Почетный караул» («Guard of Honor») 526  
 Кайн Франц (Kain Franz) 14, 402—404, 406  
 «Когда дует фён» («Der Föhn bricht ein») 400  
 «Конец „Вечного покоя“» («Das Ende „der Ewigen Ruh“») 14, 406  
 Кайлас Уно (Kailas Uno) 384  
 Калдер Ангус (Kalder Angus) 466, 494  
 «Народная война» («The people's war») 466, 494  
 Калев Вьекослав (Kaleb Vjekoslav) 133, 134  
 «Прелесть пыли» («Divota prašine») 133  
 Каллан Дюла (Kallai Gyula) 195  
 Калвино Итало (Calvino Italo) 298, 301, 303, 307, 316  
 «Авангардисты в Ментоне» («Avanguardisti in Mentona») 303  
 «Вступление в войну» («L'entrata in guerra») 303  
 «Тропинка научных гнезд» («Il sentiero dei nidi di ragno») 307  
 Камилар Эусебиу (Camilar Eusebiu) 169, 172, 174  
 «Мгла» («Negura») 169, 172  
 Камперт Ян (Campert Jan) 282  
 Камю Альбер (Camus Albert) 27, 54, 103, 237, 264, 265  
 «Письма немецкому другу» («Lettres à un ami allemand») 265  
 «Чума» («La peste») 54  
 Кан А. С. 375  
 Канетти Элиас (Canetti Elias) 393, 394  
 «Ослепление» («Die Blendung») 394  
 Кандель Франсиско (Candel Fransisco) 338  
 «История одного прихода» («Historia de una parroquia») 338  
 Кант Герман (Kant Hermann) 16, 36, 51, 59, 219, 221—227, 230—231, 233—235, 464  
 «Жизнеописание. Часть вторая» («Lebenslauf, zweiter Absatz») 219  
 «Остановка в пути» («Die Aufenthalt») 36, 51, 59, 219, 221, 222, 225, 230, 231, 234  
 Канэко Мидухару 552  
 «Акула» 552  
 Капуто Филип (Caputo Philip) 515  
 «Слухи о войне» («Roumors of the War») 515  
 Караславов Георгий (Караславов Георги) 156, 157  
 «Танго» («Танго») 156  
 Караславов Слав Христов (Караславов Слав Христо) 161, 166  
 «Оружие для живых» («Оръжие за живите») 167  
 «Твое имя прекрасно» («Името ти е хубаво») 167  
 Карельский А. В. 464, 465  
 Каринти Ференц (Karinthy Ferenc) 187, 189, 198, 201  
 «Будапештская весна» («Budapesti tavasz») 187  
 Карлссон Вилли (Karlssohn Willy) 361, 362  
 «Квадрат» («Firkanten») 361  
 «Неизвестные» («De ukendte») 361  
 Карлье Либера (Carlier Libera) 294  
 «Форум выходит в эфир» («Aktion, Station, go») 294  
 Карпов В. В. 54  
 «Полководец» 54  
 Кассола Карло (Cassola Carlo) 301, 309, 310  
 «Дом на улице Валадье» («La casa di via Valadier») 309  
 «Невеста Бубе» («La ragazza di Bube») 310  
 «Послевоенная женитьба» («Un matrimonio del dopoguerra») 309, 310  
 «Фаусто и Анна» («Fausto e Anna») 310  
 Кассу Жан (Cassou Jean) 240  
 Кастелланета Карло (Castellaneta Carlo) 319  
 «Ночи и туман» («Notte e nebbia») 319  
 Кастелет Хосе Мария (Castellet José Maria) 340  
 Кастильо Пуче Хосе Луис (Castillo Puche José Luis) 327, 328  
 «Мститель» («El Vengador») 327  
 Кастресана Луис (Castresana Luis) 338  
 «Другое дерево Герники» («El otro árbol de Guernica») 338  
 Каульбах Анна гох ван (Kaulbach Anne Goch van) 283  
 «Страна солнца» («Het Land van de Zon») 283  
 Кауфман Ханс (Kaufman Hans) 234  
 Кауэр Вальтер (Kauer Walther) 14, 422, 423  
 «Кошмарный сон» («Schachteltraum») 14, 422  
 Кафка Франц (Kafka Franz) 219, 384, 478, 572

- Камшич Мария Луиза (Kaschnitz Marie Luise) 426  
 «Танец смерти» («Totentanz») 426  
 Каштелян Юре (Kašteljan Jure) 122, 124  
 Кеведо Франсиско де (Quevedo Francisco de) 344  
 Кейес Сидни (Keyes Sidney) 468  
 Кейзин Альфред (Cazin Alfred) 534, 541, 548  
 Кейт Дуглас (Keith Douglas) 468  
 Келлер Готфрид (Keller Gottfried) 411  
 Кенилли Томас (Kenneally Thomas) 495, 508  
 «Ковчег Шиндлера» («Schindler's Ark») 495, 508  
 «Сезон в чистилище» («Season in the Purgatory») 508  
 Кёппен Вольфганг (Koeppen Wolfgang) 14, 206, 432, 433, 442—446, 450, 465  
 «Голуби в траве» («Tauben im Gras») 443, 444  
 «Теплица» («Das Treibhaus») 443—445  
 «Смерть в Риме» («Der Tod in Rom») 443, 445  
 Кероль Жан (Cayrol Jean) 244, 245  
 «История луга» («Histoire d'une prairie») 244  
 «История пустыни» («Histoire d'un désert») 244  
 «История моря» («Histoire de la mer») 244  
 «История леса» («Histoire de la forêt») 244  
 «История дома» («Histoire d'une maison») 244, 245  
 «История неба» («Histoire du ciel») 244  
 Кессель Жозеф (Kessel Joseph) 236, 243  
 «Не все ангелы» («Tous n'étaient pas anges») 236  
 Кестлер Артур (Koetler Artur) 328, 457  
 Киви Алексис (Kivi Aleksis) 381, 390  
 Килленс Джон Оливер (Killens John Oliver) 534  
 «И тогда мы услышали гром» («And Then We Heard Thunder») 534  
 Ким Р. Н. 566  
 «Девушка из Хиросимы» 566  
 Кин Ц. И. 320  
 Киндз Эдмон (Kinds Edmond) 271, 272, 275  
 «Время апостолов» («Le Temps des apôtres») 271, 275  
 Киплинг Редьярд (Kipling Rudyard) 45—47, 50, 488  
 «Три солдата» («Three Soldiers») 46  
 Киппхардт Гейнар (Kipphardt Heinar) 455  
 Кирк Ханс (Kirk Hans) 357, 361  
 «Деньги дьявола» («Djævlens penge») 357  
 «Клитгор и сыновья» («Klitgaard og sønner») 357  
 Кирст Ханс Гельмут (Kirst Hans Hellmut) 52  
 Киш Эгон Эрвин (Kisch Egon Erwin) 497  
 Клавель Бернар (Clavel Bernard) 250  
 «Волчья пора» («Le temps des loups») 250  
 Кланте Карстен (Clante Carsten) 362  
 «Когда кончится война» («Nar krigen er forbi») 362  
 Клюге Александр (Kluge Alexander) 455  
 Книпович Е. Ф. 67, 268, 465  
 Ко Жан (Cau Jean) 248  
 «Чрево быка» («Les entrailles du tau-reau») 248  
 Ковик Рон (Kovic Ron) 540  
 «День рождения Четвертое июля» («Born the Fourth of July») 540  
 Коган А. Г. 65  
 Кодзима Нобуо 552  
 «Винтовка» 552  
 Кожевников В. М. 51  
 «Март — апрель» 51  
 Кожевников Ю. А. 173  
 Кокрел Бойд (Kockrel Boyd) 528  
 «Иссохшие берега ада» («The Dry Shores of Hell») 528  
 Колевски Васил (Колевски Васил) 167  
 Колесник В. А. 57, 64  
 Кольбенхоф Вальтер (Kolbenhoff Walter) 433, 438, 464  
 «Возвращение на чужбину» («Heimkehr in die Fremde») 438  
 «От нашей плоти и крови» («Von unserem Fleisch und Blut») 438  
 Кольхаазе Вольфганг (Kohlhaase Wolfgang) 231, 233  
 Кондратьев В. Л. 40, 43, 54, 186  
 «Сашка» 43, 54, 186  
 Конзалик Гейнц Гюнтер (Konsalik Heinz Günter) 52, 449, 450  
 «Врач из Сталинграда» («Der Arzt von Stalingrad») 450  
 Каннолли Сирил (Connolly Cyril) 473, 494  
 «Башня из слоновой кости» («Ivory Shelter») 494  
 Коновалов Г. И. 38  
 «Истоки» 38  
 Конрой Джек (Conroy Jack) 517  
 Константинова Элка (Константинова Элка) 167  
 Контрен Роже (Contrain Roger) 272, 274  
 «Стоило умереть» («Une Raison de mourir») 272  
 Ковью Жорж (Cogniot Georges) 237, 240, 264  
 «Избранный путь» («Parti pris») 240  
 «Побег» («L'évasion») 237  
 Конья Лайош (Könyam Lajos) 203, 204

- Кояня Юдит (Kõnya Judith) 204  
 Корин Г. А. 153  
 Корнелиус Анри (Cornélus Henri) 266, 268  
     «Огненная пора» («La Saison du feu») 266  
 Корнилов В. Н. 154  
 Корралес Эхеа Хосе (Corrales Egea José) 330, 347  
 Коскенниemi В. А. (Koskenniemi V. A.) 383, 384  
 Коскинен Мартта (Koskinen Martta) 377  
 Космач Цирил (Kosmač Ciril) 122  
 Кош Эрих (Kosh Eriх) 57, 122, 149  
 Крайтон Роберт (Crychton Robert) 544  
     «Тайна Санта Виттории» («The Mystery of Santa Vittoria») 544  
 Крамер Гейнц фон (Cramer Heinz von) 451  
 Кранец Мишко (Kranec Miško) 143  
     «Дядюшки рассказывали мне» («Stričevi povedali me») 143  
 Краус Карл (Kraus Karl) 37, 393  
     «Факел» («Die Fackel») 393  
 Крейн Стивен (Crane Steven) 18, 509  
     «Алый знак доблести» («Red Badge of Courage») 18  
 Кренцлин Леонора (Krenzlin Leonore) 235  
 Криббен К. (Kribben K.) 9, 464  
 Кристов Сольвейг (Christov Solveig) 373  
     «Должник» («Skylderen») 373  
     «Под зимней луной» («Under vintermånen») 373  
 Крлежа Мирослав (Krlježa Miroslav) 125  
 Крно Милош (Kрно Miloš) 73, 84  
     «Добродетельный Мефодий» («Ctnostný Metod») 73  
 Кролов Карл (Krolow Karl) 428  
 Кройтц Рудольф Иеремия (Kreutz Rudolf Jeremias) 395  
     «Я был австрийцем» («Ich war ein Österreicher») 395  
 Крон А. А. 54  
     «Капитан дальнего плавания» 54  
 Кручковский Леон (Kruczkowski Leon) 93, 97, 103, 107, 112, 120  
     «Возмездие» («Odwety») 97  
     «Немцы» («Niemcy») 107, 112  
     «Первый день свободы» («Pierwszy dzień wolności») 103  
 Кршенек Иржи (Křenek Jiří) 81  
     «Дички» («Pláňata») 81  
 Крымов Ю. С. 41, 42  
 Куба (Курт Бартель) Kuba (Kurt Barthel) 207  
 Куби Эрих (Kuby Erich) 451  
 Кудинов М. П. 273  
 Кудрина Ю. В. 375  
 Кузнецова Р. Р. 83, 87  
 Кук Кеннет (Cook Kenneth) 506  
     «Вино гнева божьего» («The wine of God's Wrath») 506  
 Куленович Скендер (Куленовић Скендер) 57  
 Кулонж Анри (Coulonge Henri) 252, 253  
     «Берега реки Ироиди» («Les Rives de l'Irrawaddi») 252  
     «Прощание с безумной женщиной» («L'adieu à la femme sauvage») 252  
 Кумэ Масео 553  
 Кургинян М. С. 66  
 Куприянова И. П. 375  
 Куросима Дэндзи 552  
     «Вооруженный город» 552  
 Кусака Сотокити 559  
     «Пепельное море» 559  
 Кусы Иван (Kusy Ivan) 87  
 Куусинен О. В. (Kuusinen O. V.) 381  
 Куусинен Херта (Kuusinen Hertta) 378, 392  
 Куперман Стенли (Cooperman Stanley) 548  
 Кырпачев Христо (Кърпачев Христо) 152  
 Кыоди Пьетро (Chiodi Pietro) 299, 300, 320  
     «Бандиты» («Banditi») 320  
 Кыюсак Димфна (Cusack Dymphna) 502, 503, 506  
     «Жаркое лето в Берлине» («Heatwave in Berlin») 503  
     «Орел или решка» («Come in Spinner») 502  
     «Полусоженное дерево» («Half-Burnt Tree») 506  
     «Солнце — это еще не все» («The Sun is not Enough») 503  
 Кюлюмов Костадин (Кюлюмов Костадин) 161, 166  
     «Парень и горы» («Момъкът и планината») 166  
 Кюляков Крум (Кюлявков Крум) 157  
     «Борьба продолжается» («Борбата продължава») 157  
 Кюппер Гейнц (Kupper Heinz) 451, 452  
     «Симплициссимус 45» («Simplicissimus 45») 452  
 Кютта Жан (Cuttat Jean) 414  
 Лагерквист Пеп (Lagerkvist Pär) 12, 350, 352  
     «Варава» («Barabbas») 352  
     «Карлик» («Dvärgen») 352  
     «Мариамна» («Mariamne») 352  
     «Палач» («Bödeln») 350  
     «Сивилла» («Sibyllan») 352  
     «Смерть Агасфера» («Ahasverus död») 352  
 Лазарев Л. И. 65  
 Лайн Энтральго Педро (Laín Entralgo Pedro) 324  
 Лайоло Давиде (Lajolo Davide) 301



- «Год призыва 1912» («L'anno 1912») 301
- Лалич Михайло (Lalich Michailo) 16, 25, 35, 57, 58, 122, 123, 128, 131, 132, 134, 135, 136—138, 140, 143, 148, 149
- «Военное счастье» («Ратна срећа») 143, 145
- «Гости» («Гости») 136
- «Зачинщики» («Поборници») 143
- «Клок тьмы» («Прамен таме») 136
- «Когда гора покроется зеленью» («Докле гора зазелени») 143
- «Лелейская гора» («Лелејеска гора») 16, 35, 58, 134, 136, 137, 138, 140
- «Облава» («Хајка») 35, 58, 134, 136, 137, 138
- «Разведка» («Извидница») 131
- «Разрыв» («Раскид») 134, 136—138
- «Реализм — главное течение современной прозы» («Реализм — матица савремене прозе») 149
- «Свадьба» («Свадба») 35, 58, 128, 131, 136, 145
- Ламар (Lamar) 152, 154, 155
- «Боевые песни» («Бойни песни») 154
- «Горан Горинов» («Горан Горинов») 154
- «Запад — Восток» («Запад — Изток») 154
- Ламберт Эрик (Lambert Eric) 500, 501, 502
- «Ветераны» («The Veterans») 499, 500
- «Двадцать тысяч воров» («Twenty Thousand Thieves») 499, 500
- Лампо Хьюберт (Lampo Hubert) 294, 295
- «Покойная Сара Зильберман» («Wijlen Sara Silberman») 295
- «Принц Магонский» («Het Prins van Magon») 294
- Лангессер Элизабет (Langgässer Elisabeth) 426, 428
- «Неизгладимая печать» («Das unauslöschliche Siegel») 426
- Лангфус Анна (Langfus Anne) 236
- «Груз песка» («Las Bagages de sable») 236
- Лану Арман (Lanoux Armand) 12, 25, 34, 36, 236, 238, 247, 259—265
- «Золото и снег» («L'Or et la neige») 262
- «Когда море отступает» («Quand la mer se retire») 34, 236
- «Майор Ватрен» («Le Commandant Watrin») 238
- «Пчелиный пастырь» («Le Berger des abeilles») 12, 36, 259, 260
- «Свидание в Брюгге» («Le Rendez-vous de Bruges») 247
- Ларкин Филип (Larkin Philip) 470
- Лартеги Жан (Larteguy Jean) 240
- «Молодежь мира перед лицом войны» («Les Jeunes du monde devant la guerre») 240
- Лассила Майю (Lassila Maiju) 390, 392
- Лаффит Жан (Laffitte Jean) 24, 237, 259
- «Живые борются» («Ceux qui vivent») 24, 237
- «Командир Марсо» («Le Commandant Marceau») 259
- «Мы вернемся за подснежниками» («Nous retournerons cueillir les jonquilles») 259
- «Роз Франс» («Rose France») 259
- Лацко Андрас (Latzko Andras) 250
- Ле Форт Гертруда (Le Fort Gertrud von) 428
- Лебедев-Кумач В. И. 21
- «Священная война» 21
- Леберт Ханс (Lebert Hans) 14, 393, 398—400, 402, 404
- «Волчья шкура» («Die Wolfshaut») 399
- «Огненный круг» («Der Feuerkreis») 399
- Леви Карло (Levi Carlo) 301, 320
- Ледиг Герт (Ledig Gert) 57, 439, 440
- «Возмездие» («Die Vergeltung») 57, 440
- «Катюши» («Die Stalinorgel») 439
- Ленин В. И. 5, 11, 65, 67, 250, 510, 548
- Ленц Зигфрид (Lenz Siegfried) 393, 451, 458, 460, 461
- «Краеведческий музей» («Heimatmuseum») 460, 461
- «Урок немецкого» («Deutschstunde») 461
- Леон Рикардо (Leon Ricardo) 323, 324
- «Каста идалго» («Casta de hidalgos») 323
- «Христос в аду» («Cristo en los infiernos») 323
- Леонов Л. М. 20, 22, 44, 55, 58, 384
- «Взятие Великошумска» 20, 22, 44, 58
- «Нашествие» 20
- «Половчанские сады» 20
- «Русский лес» 20
- Лера Анхель Мария де (Lera Angel María de) 335, 336, 337, 342
- «Мы, проигравшие» («Los que perdimos») 336
- «Последние знамена» («Las últimas banderas») 335, 336
- Лермонтов М. Ю. 18, 47, 50
- «Валерик» 18
- Лидман Сара (Lidman Sara) 353
- «Беседы в Ханое» («Samtal i Hanoi») 353
- Линз Жак-Жерар (Linze Jacques-Gérard) 268, 281
- «Плод, возвращенный из непра» («Le fruit de cendre») 268
- Линна Вайне (Linna Väinö) 14, 376, 386, 387, 388, 392

- «Здесь, под северной звездой» («Täällä Pohjantähden alla») 387  
 «Неизвестный солдат» («Tuntematon sotilas») 14, 386, 387
- Линнеманн Вилли-Аугуст (Linnemann Willy-August) 360  
 «Город лежит под покровом света» («Byen ligger skjult af lyset») 360  
 «Каждый должен служить двум господам» («Alle skal tjene to herer») 360  
 «Книга о скрытом лице» («Bogen om det skjulte ansigt») 360  
 «Судьба бывает проказливой» («Skæbnen kan være en skælm») 360  
 «У смерти должна быть причина» («Døden må have en årsag») 360
- Липпольд Эва (Lippold Eva) 219  
 «Дом с тяжелыми воротами» («Hus der schweren Tore») 219
- Лихачев Д. С. 56, 66  
 Ловцова О. В. 264  
 Ломидзе Г. И. 65, 66  
 Лонгум Лайф (Longum Leif) 369, 375  
 Лотар Эрнст (Lothar Ernst) 407  
 Лоусон Генри (Lawson Henry) 496  
 Лоуэлл Роберт (Lowell Robert) 519  
 «Замок лорда Уири» («Lord Weary's Castle») 519
- Луначарский А. В. 54, 66  
 Лундквист Артур (Lundkvist Artur) 352  
 «Жизнь и смерть вольного стрелка» («Snarphanens liv och död») 352
- Лысаковский Ян (Łysakowski Jan) 106, 109, 110, 113  
 «Солдаты» («Żołnierze») 106, 109, 112  
 «Партизаны» («Partyżanci») 106, 109, 110  
 «Ковали» («Kowale») 106, 109, 110
- Льюис Алан (Lewis Alan) 468  
 Льюис Сесил Дэй (Lewis Cecil Day) 470  
 Людвиг Карл (Ludwig Carl) 423
- Майер Ханс (Mayer Hans) 453, 465  
 Майер Энтон (Myer Anton) 36, 513, 519, 526, 527, 534, 541, 542, 543  
 «Большая война» («The Big War») 519, 526, 527, 534, 543, 544  
 «Орел позабытый» («Once an Eagle») 513, 526, 527, 543  
 «Осквернитель» («The Imposter») 526  
 «Последний седан» («The Last Convertible») 36, 541, 542, 543
- Макаренко А. С. 384  
 Макдоннелл Джеймс (Macdonnell James) 508  
 Максимович Десанка (Максимовић Десанка) 24  
 «Кровавая сказка» («Крвава бајка») 24
- Макнис Льюис (MacNeice Lewis) 470
- Малапарте Курцио (Malaparte Curzio) 28, 304, 305, 306, 320  
 «Варварская Италия» («Italia barbara») 304  
 «Волга начинается в Европе» («Il Volga nasce in Europa») 320  
 «Живая Европа» («L'Europa vivente») 304  
 «Капут» («Kaputt») 28, 304, 305, 306, 320  
 «Техника государственного переворота» («Technique du coup d'état») 304
- Малеский Владо (Малески Владо) 122  
 Мальро Андре (Malraux André) 259, 260, 268, 328  
 Мальро Клара (Malraux Clara) 254  
 Мальчуков Л. И. 464  
 Манн Леонард (Mann Leonard) 497  
 «Плоть в доспехах» («Fleisch in Armatur») 497
- Манн Генрих (Mann Heinrich) 63, 65  
 Манн Томас (Mann Thomas) 217, 230, 263, 452  
 «Германия и немцы» («Deutschland und die Deutschen») 217  
 «Доктор Фаустус» («Doctor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde») 217  
 «Признания авантюриста Феликса Крулла» («Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull») 452  
 «Волшебная гора» («Der Zauberberg») 263
- Маннер Эва-Лииса (Manner Eeva-Liisa) 386  
 Манов Эмил (Манов Емил) 157, 166  
 «Ваня и статуэтка» («Ваня и статуэтката») 157  
 «Конец рода Делии» («Краят на Делиите») 157  
 «Плененная стая» («Пленено ято») 166
- Манчев Атанас (Манчев Атанас) 152  
 Мар Н. И. 584  
 Марвик Артур (Marwick Arthur) 466, 473, 494  
 Маркс Карл (Marx Karl) 584  
 Мартен дю Гар Роже (Martin du Gard Roger) 280  
 Марти Курт (Marti Kurt) 420  
 «Хайль-Веция» («Heil-Vetia») 420
- Мартинович Юрай (Мартиновић Ј.) 130, 149  
 Мартинсон Харри (Martinson Harry) 352  
 «Аниара» («Aniara») 352  
 Маршалл Алан (Marshall Alan) 497, 505  
 Массип Рене (Massip René) 236  
 «Первобытное животное» («La bête quateznaire») 236
- Маттеи Пьер Луи (Matthey Pierre Louis) 414

- Матусовский М. Л. 566  
 «Тень человека» 566  
 Мах Вильгельм (Mach Wilhelm) 97  
 «Агнешка, дочь Колумба» («Agnieszka, córka Kolumba») 97  
 Махеек Владыслав (Machejek Władysław) 97, 117  
 «Рано прошел ураган» («Rano przeszedł huragan») 97, 117  
 Мачадо Антонио (Machado Antonio) 8, 343  
 Маэстри Дельмо (Maestri Delmo) 320  
 Маяковский В. В. 7, 20, 22, 43, 44, 56  
 «Владимир Ильич Ленин» 43  
 «Война и мир» 56  
 Межиров А. П. 19  
 Мейер Алис (Meyer Alice) 411, 423  
 Мейер Конрад-Фердинанд (Meyer Conrad-Ferdinand) 411  
 Мейлер Норман (Mailer Norman) 21, 30, 51, 56, 486, 509, 510, 512, 513, 515, 517, 518—525, 530, 533, 534, 541, 548  
 «Нагие и мертвые» («The Naked and the Dead») 21, 30, 51, 56, 509, 510, 513, 517, 519, 520, 521, 522, 523, 525  
 Мелвилл Герман (Melville Herman) 523  
 «Моби Дик» («Moby Dick») 523  
 Мележ И. П. 26  
 «Минское шоссе» 26  
 Мендельсон М. О. 548  
 Мери Вейо (Meri Veijo) 14, 25, 49, 390, 391  
 «Квиты» («Sujut») 49, 391  
 «Манильский канат» («Manillasköysi») 391  
 Мерилуото Айла (Mariluoto Aila) 385  
 «Витражи» («Lasimaalaus») 385  
 Мерль Роберт (Merle Robert) 28, 237, 238, 242, 245, 246, 264  
 «Воскресный отдых на южном берегу» («Week-end à zuyd coote») 237  
 «Смерть — мое ремесло» («La Mort est mon métier») 28, 242, 245, 264  
 Меррил Роберт (Merrill Robert) 548  
 Метцкес Ахим (Metzkes Achim) 233  
 «Страна за Валгаллой» («Land hinter Walhall») 233  
 Мёрне Арвиде (Mörne Arvide) 380, 384  
 «Над морем пылал Марс» («Över havet brann Mars») 380  
 Микаельсен А. Г. (Michalsen A. G.) 375  
 Милев Гео (Милев Geo) 151  
 Миллер Артур (Miller Arthur) 544  
 «Случай в Виши» («An Incident in Vichy») 544  
 Минач Владимир (Mináč Vladimír) 16, 25, 34, 58, 60, 72, 73, 75, 76, 82, 86  
 «Поколение» («Generácia») 16, 35, 58, 60, 75, 76, 86  
 «Смерть ходит по горам» («Smrt' chodi po horách») 34, 58, 72, 76  
 Мисима Юкио 557, 558, 567, 584  
 «Мой друг Гитлер» 558  
 «Об обороне культуры» 558  
 «Прекрасная звезда» 567  
 Миттенцвай Вернер (Mittenzwei Werner) 410, 424  
 Михале Аурел (Mihale Aurel) 174, 175, 176, 177  
 «Бегство» («Fuga») 174, 176, 177  
 Миямото Кэн 552, 566  
 «Пилот» 556  
 Миямото Юрико 552  
 Млечина И. В. 233, 234  
 Модино Патрик (Modiano Patrick) 250, 251  
 «Ночной дозор» («La Ronde de nuit») 251  
 «Улица темных лавок» («Rue des boutiques obscures») 251  
 Молнар Геза (Molnár Géza) 204  
 Молчанов Н. Н. 264  
 Мольер Жан-Батист (Molière Jan-Baptiste) 254  
 Монтерлан Анри де (Montherlant Henri de) 237, 251, 252  
 «Июньское солнцестояние» («Solstice de juin») 252  
 Монтеc М. (Montes M. J.) 347  
 Мопассан Ги де (Maupassant Guy de) 62, 63, 248, 258  
 «Милый друг» («Bel Ami») 248  
 «На воде» («Sur l'eau») 62  
 Моранте Эльза (Morante Elsa) 12, 36, 315, 316, 317, 319  
 «История» («La Storia») 12, 36, 315, 319  
 Морган Эл (Morgan Al) 513, 526  
 «Генеральная звезда» («One Star General») 513, 526  
 Мориак Франсуа (Mauriac François) 240  
 Мортон Юзеф (Morton Józef) 113  
 «Аппассионата» («Appassionata») 113  
 Моруа Андре (Maurois André) 264, 266  
 «Трагедия Франции» («Tragédie en France») 264, 266  
 Мотылева Т. Л. 67, 233, 464  
 Мозм Сомерсет (Maugham Somerset) 476  
 «Час перед рассветом» («The Hour Before the Dawn») 476  
 Муберг Вильгельм (Moberg Vilhelm) 12, 350  
 «Скачи в почву!» («Rid i natt!») 12, 350  
 Музиль Роберт (Musil Robert) 393, 398  
 «Человек без свойств» («Der Mann ohne Eigenschaften») 393  
 Мундштот Карл (Mundstock Karl) 210, 212, 216  
 «До последнего солдата» («Bis zum letzten Mann») 210, 212, 216  
 Мунтян Джордже (Muntean George) 168, 184

- Мур Том Инглис (Moog Tom Inglis) 497, 499, 508  
 «Социальные модели в австралийской литературе» («Social Patterns in Australian Literature») 499, 508  
 Мур Робин (Moore Robin) 513  
 «Зеленые береты» («The Green Berets») 513  
 Мурамацу Такэси 575  
 Мураяма Томоёси 552  
 «Записки о террористах» 552  
 Мусрепов Габит 566  
 Муссинак Леон (Moussinac Léon) 237, 254  
 «На плоту Медузы» («La Radeau de la Méduse») 237  
 Мустаяя П. (Mustapää P.) 383  
 Мэнифолд Джон (Manifold John) 497  
 Мэннинг Оливия (Manning Olivia) 483, 489, 490, 491  
 «Балканская трилогия» («Balkan Trilogy») 489  
 «Битва проигранная и выигранная» («The Battle Lost and Won») 490  
 «Левантская трилогия» («Levant Trilogy») 489, 490  
 «Превратности войны» («Fortunes of War») 489  
 «Среди пропавших — художник» («Artist Among the Missing») 489  
 «Школа любви» («School for Love») 489  
 «Ядовитое дерево» («The Danger Tree») 490  
 Мулиш Харри (Mulisch Harry) 289, 292  
 «Дело 40/61» («De Zakk 40/61») 289  
 «Покушение» («De Aanslag») 292  
 Навроцкий Витольд (Nawrocki Witold) 104, 120  
 Нагаи Такаси 566, 567, 584  
 «Колокол Нагасаки» 566, 567, 584  
 Надь Лайош (Nagy Lajos) 186, 189, 201  
 «Дневник в подвале» («Pincenapló») 186  
 Надь Ласло (Nagy Laszlo) 189  
 Надь Петер (Nagy Péter) 204  
 Назор Владимир (Nazor Vladimir) 124  
 Назым Хикмет 566  
 Найман А. Г. 154  
 Налковская Зофья (Nalkowska Zofia) 24, 92, 93, 94 117, 118, 121  
 «Дневники военных лет» («Dziennik czasu wojny») 117, 118, 121  
 «Медальоны» («Medaliony») 24, 92, 93  
 «Узлы жизни» («Węzły życia») 94  
 Накагами Кэндзи 582  
 Нансен Одд (Nansen Odd) 375  
 «Изо дня в день» («Fra dag til dag») 375  
 Наркирьер Ф. С. 66, 264, 265  
 Недогонов А. И. 44  
 Нейштадт В. И. 7, 208  
 Нело Жиль (Nélod Gilles) 266  
 Нельсен Фр. (Nielsen Fr.) 375  
 Немеш Дёрдь (Nemes György) 205  
 Немешкюрти Иштван (Nemeskürty István) 193, 194, 196, 197, 198, 200, 202, 204  
 «Реквием по одной армии» («Requiem egy hadseregért») 193, 197  
 Неустров В. П. 375  
 Нибел Френсис (Kniebel Fransis) 541  
 Нилин П. Ф. 32  
 «Через кладбище» 32  
 Нильсен Мартин (Nielsen Martin) 354, 355, 361  
 «Ранорт из Штутгофа» («Rapport fra Stutthof») 355  
 Нильсен Мортен (Nielsen Morten) 357  
 «Посмертные стихи» («Efterladte digte») 357  
 Ницше Фридрих (Nietzsche Friedrich) 52, 270, 448  
 Новалис (Novalis) 453  
 Новомеский Ладо (Novomeský Laco) 74, 86  
 Ноге Юлиус (Noge Julius) 86  
 Нойхауз Вольфганг (Neuhaus Wolfgang) 210, 216  
 «Украденная юность» («Gestohlene Jugend») 210, 216  
 Нойч Эрх (Neusch Erik) 219, 233, 234  
 «Поток» («Am Tlubb») 219, 234  
 «Мир на Востоке» («Der Friede im Osten») 233, 234  
 Нолль Дитер (Noll Dieter) 16, 47, 49, 176, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 223, 229, 230, 234, 235  
 «Приключения Вернера Хольта» («Die Abenteuer des Werner Holt») 47, 49, 176, 210, 212, 213, 230, 235  
 Нома Хирочи 15, 552, 553, 554, 555, 577, 583, 584  
 «Зона пустоты» 15, 554, 583, 584  
 «Круг молодежи» 577  
 «Поиски человека» 553  
 «Темная картина» 552  
 «Чувство крушения» 552, 553, 583  
 Нортато Ялмар (Nortamo Jalmar) 387  
 Носака Акиюки 559  
 «Кладбище сверчков» 559  
 Носов Е. И. 40, 47, 56  
 «Усыятские шлемоносцы» 40, 47, 56  
 Носсак Ганс Эрх (Nossack Hans Erich) 28, 426  
 «Гибель» («Der Untergang») 426  
 «Интервью со смертью» («Interview mit dem Tode») 28, 426  
 Нуриссе Франсуа (Nourissier François) 251, 252, 265  
 «Аллеманда» («Allemande») 251, 252

- Овадия Давид (Овадия Давид) 152, 153,  
 154, 155, 166  
 «Август, август...» («Август, август...») 166  
 «Менахо, или Террорист» («Менахо или террористъ») 166  
 «Партизанский дневник» («Партизанский дневник») 153, 154  
 Овчаренко Н. Ф. 548  
 Ода Макото 15, 579, 580, 581  
 «Америка» 580  
 «Современная история» 580  
 «Хиросима» 15, 579, 581  
 Одагири Хиндзо 584  
 Оден Уистан Хью (Auden Wystan Hugh) 469  
 «Путь к войне» («Journey to a War») 470  
 Озга-Михальский Юзеф (Ozga-Michalski Józef) 95, 96, 109, 113  
 «День сотворения» («Dzień stworzenia») 95, 96  
 «Кого поразит гром» («Kogo trafi гром») 109, 113  
 «Полнолуние» («Pełnia») 96  
 Окамацу Кадауо 559  
 «Остров Сика» 559  
 Окуно Такэо 567, 571  
 Олдингтон Ричард (Aldington Richard) 59, 324  
 «Смерть героя» («Death of a Hero») 59  
 Олдридж Джеймс (Aldridge James) 11, 479, 480, 481, 482, 494, 498, 516, 524, 548  
 «Дело чести» («Signed with their Honour») 11, 480, 482, 498  
 «Морской орел» («The Sea Eagle») 11, 480, 498  
 «Неотвоевавшие солдаты» 482  
 Олонова Э. М. 86  
 Оляча Младен (Оляча Младен) 127  
 Ондрейов Людо (Ondrejov L'udo) 73  
 «На земле твои звезды» («Na zemi sú tvoje hviezdy») 73  
 Оока Сэхэй 15, 552, 559, 563, 564, 584  
 «Записки военнопленного» 552  
 «Огни в поле» 583  
 «Сражение на Лейте» 15, 559, 563  
 Оониси Кёдзин 559, 561, 562  
 «Священная комедия» 559, 561, 562  
 Орлов А. С. 283  
 Орлов К. С. 25, 44  
 Ортега-и-Гассет Хоце (Ortega-y-Gasset, José) 337  
 «Восстание масс» («Rebellion de la mas-sas») 337  
 Ортезе Анна-Мария (Ortese Anna-Maria) 319  
 «Толедский порт» («Il porto di Toledo») 319  
 Остер Д. (Oster D.) 264
- Островский Н. А. 384  
 Ота Еко 566, 567, 568, 570, 575, 584  
 «Город групп» 567, 568  
 «Человеческие лохмотья» 566, 568, 569  
 Отт Вольфганг (Ott Wolfgang) 440  
 «Акулы и рыбки» («Haie und kleine Fische») 440  
 Отто Герберт (Otto Herbert) 210, 211  
 «Ложь» («Die Lüge») 210, 211  
 Оуэн Уилфрид (Owen Wilfred) 468  
 Оэ Кэндабуро 565, 583, 584  
 «Хиросимские записки» 565
- Пааволайнен Олавия (Paavolainen Olavi) 383, 391, 392  
 «Мрачный монолог» («Synkkä yksinpu-helu») 383  
 Паасилинна Эрно (Paasilinna Erno) 391  
 «Пропавшая армия» («Kadonnut ar-meija») 391  
 Павловский А. И. 65  
 Падней Джон (Pudney John) 469  
 «Поминание» («Commemorations») 469  
 Палавестра Предраг (Палавестра Пред-раг) 126, 135, 149  
 Палмер Эйлин (Palmer Aileen) 497  
 Пальмгрен Рауль (Palmgren Raoul) 377, 383, 392  
 «Большая линия» («Suuri linja») 383, 392  
 Пандуро Лайф (Panduro Leif) 360  
 «Пепристойные» («De uanstændige») 360  
 Папитз Эберхард (Panitz Eberhard) 219  
 «Несвятая София» («Die unheillige So-phia») 219  
 Панова В. Ф. 26  
 «Спутники» 26  
 Папп Ян (Papp Ján) 78  
 «Люби время, которое придет» («Miluj čas, ktorý príde») 78  
 Паркари Нестори (Parkkari Nestori) 377  
 Пармелен Элен (Parmelin Hélène) 236  
 «Известный солдат» («Le Soldat connu») 236  
 Парро Луи (Parrot Louis) 265  
 «Черная солома хлевов» («La Paille noire des étables») 265  
 Парт Вольфганг В. (Parth Wolfgang W.) 209  
 «Последние дни» («Die letzten Tage») 209  
 Патера Людвик (Patera Ludvík) 79  
 Паунд Эзра Лумис (Pound Ezra Loomis) 384  
 Пауэлл Роберт (Powell Robert) 528, 529  
 «Дон Кихот, США» («Don Quixote, USA») 529  
 «Солдат» («The Soldier») 529  
 Пах Жигмонд Пал (Pach Zsigmond Pál) 204

- Пажхала Ян (Pierzchała Jan) 109  
 «Пылающий куст» («Krzak gorejący») 109  
 Пейчев Иван (Пейчев Иван) 154  
 Пекканен Тойво (Pekkanen Toivo)  
 Пекич Бора (Пекич Бора) 141, 142, 143, 149  
 «Как разделаться с вампиром» («Как упокојити вампира») 141, 143  
 Пеллинг Г. (Pelling H.) 466, 494  
 Пеман Хосе Мария (Peman José María) 332, 347  
 Пеннанен Ярно (Pennanen Jarno) 377  
 «Первый миг свободы» («Der erste Augenblick der Freiheit») 224  
 Перро Жиль (Perrault Jilles) 246  
 «Репорт Рейхсфюреру СС» («Rapport an Reichsführer SS») 246  
 Песис Б. А. 264  
 Петканов Константин (Петканов Константин) 152  
 Пёюсти Вейкко (Pöysti Veikko) 377  
 Пикассо Пабло (Picasso Pablo) 575  
 Пинтор Джаиме (Pintor Jaime) 299, 320  
 «Кровь Европы» («Il sangue d'Europa») 320  
 Пиотровская А. Г. 120  
 Пируэ Жорж (Piroué Georges) 421, 424  
 «Национальный редуит» («Le réduit national») 424  
 Плавийус Гейнц (Plavius Heinz) 218, 234  
 Плисайс Зепп (Plieseis Sepp) 407  
 «От Эбро до Дахштейна» («Vom Ebro zum Dachstein») 407  
 Плоткин Л. И. 65  
 Плугарж Зденек (Pluhaf Zdenek) 81  
 «Один сребреник» («Jeden stříbrný») 81  
 Подхорец Норман (Podhoretz Norman) 548  
 Познер Владимир (Pozner Vladimir) 241, 245  
 «Нисхождение в ад. Воспоминания заключенных и эссовцев Освенцима» («Descente aux enfers. Recit de déportés et des SS d'Auschwitz») 241  
 Полевой Б. Н. 26, 52  
 «Повесть о настоящем человеке» 26, 52  
 Понсе де Леон Хосе Луис (Ponce de León José Luis) 330, 334, 347  
 Попеску Думитру Раду (Popescu Dumitru Radu) 181, 182, 183  
 «Скорбно Анастасия шла» («Duios Anastasia trecea») 181  
 Попович Иван (Попович Јован) 124  
 Попович Титус (Popovici Titus) 181, 183, 184  
 «Смерть Ипу» («Moartea lui Ipu») 181, 183  
 Портер Кэтрин Энн (Porter Katherine Ann) 544  
 «Корабль дураков» («Ship of Fools») 544  
 Портер Питер (Porter Peter) 471  
 «Сомма и Фландрия» («Somme and Flanders») 471  
 Посмыш Зофья (Posmusz Zofia) 105, 107, 108  
 «Пассажирка» («Pasażerka») 107  
 Потапова З. М. 320  
 Потрч Иван (Potrc Ivan) 122  
 Поуэлл Энтони (Powell Antony) 483, 486, 487, 488, 489, 495  
 «Военные философы» («The Military Philosophers») 486  
 «Долина костей» («The Valley of Bones») 486, 487  
 «Искусство солдата» («The Soldier's Art») 486, 488  
 «Милосердные» («The Kindly Ones») 488  
 «Танец под музыку времени» («A Dance to the Music of Time») 483, 487  
 «Лица моего времени» («Faces in My Time») 495  
 Праголини Васко (Pratolini Vasco) 298, 320  
 «Квартал» («Il quartiere») 298  
 «Повесть о бедных влюбленных» («Cronache dei poveri amanti») 298  
 Прево Антуан Франсуа (Prevost Antoine Francois) 237  
 Прево Жан (Prevost Jean) 284  
 Прессер Якоб (Presser Jakob) 284  
 «Ночь жирондистов» («De Nacht van Hironddijnen») 284  
 Принс Соня (Prins Sonia) 282, 291  
 «Принудительный труд и сопротивление в Мекленбурге» («Dwangarbeid en Verzet in Meklenburg») 291  
 Пристли Джон Бойтон (Priestley John B.) 476  
 «Волшебники» («The Magicians») 476  
 «Трое в новых костюмах» («Three Men in New Suits») 476  
 «Фестиваль в Фарбридже» («Festival at Farbridge») 476  
 «Яркий день» («Bright Day») 476  
 Причард Катарина Сусанна (Prichard Katharine Susannah) 497, 502, 505, 506, 508  
 «Девяностые годы» («The Roaring Nineties») 502  
 «Золотые мили» («Golden Miles») 502  
 «Кому нужна война?» («Who Wants War?») 497  
 «Крылатые семена» («Winged Seeds») 502  
 «Негасимое пламя» («Subtle Flame») 506  
 Проскурия П. Л. 40, 47  
 «Имя твоё» 40

- «Судьба» 40, 47  
Протич Предраг (Protiћ Предраг) 142, 149  
Пруст Марсель (Proust Marcel) 513  
Пшибось Юлиан (Przybós Julian) 91  
Пшимаковский Януш (Przymanowski Janusz) 117  
«О 101 фронтовой ночи» («Ze 101 frontowych nocy») 117  
Пуйманова Мария (Pujmanová Marie) 27, 58, 66, 70, 71, 72, 76  
«Жизнь против смерти» («Život proti smrti») 27, 58, 66, 70  
«Игра с огнем» («Hra s ohněm») 70  
«Люди на перекутье» («Lidé na křižovatce») 70  
Путрамент Ежи (Putrament Jerzy) 16, 91, 94, 95, 96, 105, 110  
«Действительность» («Rzeczywistość») 94  
«Сентябрь» («Wrzesień») 16, 95, 96  
Пьятти Челестино (Piatti Celestino) 408  
Радичков Йордан (Радичков Йордан) 58, 161, 162, 163, 164, 166  
«Пороховой букварь» («Барутен буквар») 58, 162, 163  
Разерфорд Эндрю (Rutherford Andrew) 455  
«Литература о войне» («The Literature of War») 455  
«Пять исследований о проблеме героизма» («Five Studies in Heroic Virtue») 455  
Расцветников Асен (Разцветников Асен) 151  
Райнфранк Арно (Reinfrank Arno) 457  
Рамю Шарль-Фердинанд (Ramuz Charles-Ferdinand) 413  
Рандвейк Ханс Маттеус (Randwijk Hans Mattheus) 289, 290  
«В тени прошлого» («In de Schaduw van Gisteren») 289, 290  
Ранки Дёрдь (Ránki György) 202, 203, 204  
Расмуссен Хальфдан (Rasmussen Halfdan) 354  
«Стихи во время оккупации» («Digte under besættelsen») 354  
Распутин В. Г. 49, 50  
«Живи и помни» 49  
Ратгауз Г. И. 404  
Рафай Мирослав (Rafaj Miroslav) 79  
«Пылающий конь» («Horoucí kůň») 79  
Рейвейк Дик ван (Reewijk Diek van) 292  
«Специальное сообщение. Восстание грузин» («Zonder meldung. Georgian Opstand») 292  
Рейсс-Андерсен Г. (Rejss-Andersen G.) 373  
Ремарк Эрих Мария (Remarque Erich Ma-  
ria) 41, 42, 45, 46, 47, 50, 56, 60, 324, 439  
«На Западном фронте без перемен» («Im Westen nichts Neues») 41, 56, 60  
«Три товарища» («Drei Kameraden») 46  
Ренн Людвиг (Renn Ludwig) 48, 207, 209, 210, 233  
«Война» («Der Krieg») 48  
«Почему у нас нет литературы о войне?» («Weshalb keine Literatur über den Krieg?») 233  
Рёдер Хильда (Röder Hilde) 407  
Рерих Н. К. 66  
Ржевская Н. Ф. 265  
Ржезач Вацлав (Rezac Václav) 74  
«Наступление» («Nástup») 74  
Ригони Стерн Марио (Rigoni Stern Mario) 12, 301, 302, 303, 316  
«Сержант в снегах» («Il sergente nella neve») 12, 301  
Рид Герберт (Read Herbert) 470, 494  
«Несостоятельность книг о войне» («The failure of the war books») 470  
«Новобранцу 1940 года» («To a Conscript of 1940») 470  
«Разноцветная одежда» («A Coat of Many Colours») 494  
Ридруэхо Дионисио (Ridruėjo Dionisio) 324, 326, 347  
Рильке Рейнер Мария (Rilke Rainer Maria) 384  
Рингс Вернер (Rings Werner) 424  
Ринтала Пааво (Rintala Paavo) 14, 386, 388, 389, 390  
«Бабушка и Маннергейм» («Mummoni ja Mannerheim») 389  
«Время Кекконена» («Kekkonen aika») 390  
«Время Паасикиви» («Paasikiven aika») 390  
«Голоса войны и мира» («Sodan ja rauhan äänet») 389, 390  
«Голоса с Полярного круга» («Napapiirin äänet») 389  
«Ленинградская симфония судьбы» («Leningradin kohtalossymfonia») 14, 390  
«Линия кожевников» («Nahkapetturien linjalla») 390  
«Лейтенант разведки» («Sissiläutnantti») 389  
«Мальчишки» («Pojat») 388  
«Солдатские голоса» («Sotilaiden äänet») 389  
Рихтер Ханс Вернер (Richter Hans Werner) 14, 206, 429, 430, 433, 439, 464  
«Не убий!» («Du sollst nicht töten») 439  
«Побежденные» («Die Geschlagenen») 439  
Ридос Яннис (ριδος) 24

- По Эллен (Raae Ellen) 355  
 «Сердце медлит» («Det tøvende hjerte») 355  
 Роб-Грийе Ален (Robbe-Grillet Alain) 264  
 «В лабиринте» («Dans de labyrinthe») 264  
 Роблес Эмманюэль (Roblès Emmanuel) 236, 259, 260  
 «Везувий» («Le Vésuve») 236, 259  
 «Однажды весной в Италии» («Un Printemps d'Italie») 259  
 Рождественский Р. А. 152  
 Розенбаум Карол (Rosenbaum Karol) 86  
 Роллан Ромен (Rolland Romain) 63, 255  
 «Жан-Кристоф» («Jean-Christophe») 255  
 Ромейн Ани (Romein Annie) 282  
 Ромеро Луис (Romero Luis) 324, 326, 333, 334  
 «Три дня в июле» («Tres días en julio») 333, 334  
 Ронай Михай Андраш (Rónay Mihály András) 204  
 Росляков В. П. 105  
 Росселлини Роберто (Rossellini Roberto) 264  
 «Генерал Делла Ровере» («Il Generale Della Rovere») 264  
 Рост Нико (Rost Niko) 282  
 «Гёте в Дахау» («Goethe in Dachau») 283  
 Рот Йозеф (Roth Joseph) 393  
 «Паутина» («Das Spinnennetz») 393  
 Роттерова Божена (Rotterová Božena) 79  
 «В который раз начинать заново» («Kolikrát znovu začínat») 79  
 Роу Джон (Rowe John) 506  
 «Сосчитайте убитых» («Count your Dead») 506  
 Рохас Карлос (Rojas Carlos) 12, 321, 336, 337, 340, 342, 343, 344, 345, 346, 347  
 «Антифранкистские портреты» («Retratos antifranquistas») 346  
 «Асанья» («Azaña») 321, 336, 337  
 «Гражданская война глазами изгнанников» («Vista por los exilados») 346  
 «Диалоги для другой Испании» («Diálogos para otra España») 336, 343  
 «Долина павших» («Valle de los Caídos») 343  
 «Последние знамена» («Las Últimas banderas») 337  
 «Сон о Сараево» («El sueño de Sarajevo») 343, 344  
 Руа Клод (Roy Claude) 247  
 «Прав или неправ» («A tort ou à raison») 247  
 Ружевич Тадеуш (Różewicz Tadeusz) 92  
 Русinek Михаил (Rusinek Michał) 92  
 «С баррикады в долину голода» («Z barikady w dolinę głodu») 92  
 Руут Алпо (Ruut Alpo) 391  
 «Капрал Юлиан» («Korpraali Julius») 391  
 Рюд Нильс Юхан (Rud Nils Johan) 367  
 «Женщины ждут» («Kvinner i advent») 367  
 «Мы были возлюбленными земли» («Vi var jordens elskere») 367  
 «Сыновья мира» («Fredens sønner») 367  
 Рюдберг Кайса-Мирьям (Rydberg Kaisa-Mirjam) 377  
 Руйслинк Вард (Ruyslinck Ward) 294  
 «Ладан и слезы» («Wierok en Tranen») 294  
 Рюмкорф Петер (Rühmkorf Peter) 457  
 Сабо Марда (Szabó Magda) 189  
 Сагара Сюнсэ 557  
 «Хризантема и дракон» 557  
 Садковский Вацлав (Sadkowski Wacław) 101, 120  
 Садовяну Михаил (Sadoveanu Mihail) 172, 174  
 «Митря Кокор» («Mitrea Cocor») 172  
 Садул Жорж (Sadoul Georges) 242  
 «Военный дневник» («Journal de guerre») 242  
 «Всеобщая история кино» («Histoire générale du cinéma») 242  
 Сайсио Пирко (Saisio Pirkko) 391  
 «Сестры» («Sisarukset») 391  
 Сакай Шиндор (Szakály Sándor) 204  
 Салама Ханну (Salama Hannu) 378  
 «Нет поступка без свидетеля» («Siinä näkijä missä tekijä») 378  
 Салес Жоан (Salés Joan) 339, 340  
 «Неверная слава» («Incierta gloria») 339  
 Саллинен Аатто (Sallinen Aatto) 377  
 Сало Арво (Saló Arvo) 391  
 «Лапуаская опера» («Lapualaisooppera») 391  
 Самарин Р. М. 213, 233, 235  
 Самойлов Д. С. 40  
 Сандрар Блэз (Cendrars Blaise) 413  
 Санитас Жан (Sanitas Jean) 236, 259  
 «Любите ли Вы Вагнера?» («Aimez-vous Wagner?») 236, 259  
 «Один день и одна ночь» («Un Jour et une nuit») 259  
 Саннемусе Аксель (Sandemose Aksel) 362, 368, 369  
 «Былое — это сон» («Det svunde er en drøm») 362, 368  
 «Оборотень» («Varulven») 368  
 «Свадьба Фелиции» («Felicias bryllup») 368  
 Сапрыкина Е. Ю. 303  
 Сарагоса Кристоаль (Zaragoza Cristóbal) 344, 345, 346  
 «Поколения» («Generaciones») 344, 346  
 Сараз Дёрдь (Szász György) 204  
 Саркиа Каарло (Sarkia Kaarlo) 384



- Сароян Уильям (Saroyan William) 28,  
509, 511, 512  
«Приключения Весли Джексона» («The Adventures of Wesley Jackson») 28, 509  
«Человеческая комедия» («The Human Comedy») 509, 511  
Сартр Жан-Поль (Sartre Jean-Paul) 27, 28, 53, 103, 237, 238, 239, 284, 553, 572  
«Дороги свободы» («Les chemins de la liberté») 27, 238, 239, 554  
«Мухи» («Les Mouches») 28  
«Тошнота» («La Nausée») 572  
Сафьян Збигнев (Safian Zbigniew) 106  
«Прежде, чем заговорят» («Zanim prze-mówią») 106  
«Потом наступит тишина» («Potem na-stąpi cisza») 106  
Светлов М. А. 23, 54  
«Итальянец» 23, 54  
Свинсос Ингвал (Svinsaas Ingvald) 367  
«В тени копра» («I skyggen av et tårn») 367  
«Отгремели бои» («Etter slagene») 367  
«Пять лет» («Fem år») 367  
Седерстранд Дитте (Cederstrand Ditte) 375  
«Где твой дом, пролетарий?» («Hvor har du hjemme, proletar?») 375  
«Копенгагенская семья» («En køben-havnsk familie») 375  
«Уполномоченный» («Tillidsmanden») 375  
Сееберг Петер (Seeberg Peter) 359  
«Второстепенные персонажи» («Biper-sonerne») 359  
Сейденстикер Эдвард (Seidensticker Ed-ward) 576  
Сейлонен Калеви (Seilinen Kalevi) 378, 392  
«Группа Сопротивления» («Vastarinta-ryhma») 378  
Сеймур Алан (Seymour Alan) 505  
«Один день в году» («One Day in the Year») 505  
Села Камило Хосе (Cela Camilo José) 332, 338, 340  
«Канун, празднование и послепразднич-ная неделя дня святого Камило в 1936 г. в Мадриде» («Všpera, festeja-ción y octava de 1936 en Madrid») 338  
Села Конде Камило Хосе (Cela Conde Ca-milo José) 333  
«Угроза ястребов» («El reto de los Hal-cones») 322  
Селин Лун-Фердинанд (Céline Louis-Fer-dinand) 237  
Селимович Меша (Селимовић Меша) 134  
«Туман и лунный свет» («Магла и ме-сечина») 134  
Сельвинский И. Л. 23  
«Я это видел» 23  
Сендер Рамон (Sender Ramón) 322  
«Испания идет в контратаку» («Cont-raataque») 322  
Сент-Экзюпери Антуан де (Saint-Exupéry Antoine de) 537  
Сёдергран Эдит (Södergran Edith) 384  
Сёмин В. Н. 19, 51  
«Нагрудный знак OST» 19, 51  
Сёндербю Кнуд (Sonderby Knud) 355  
«Незримое войско» («Det usynlige hær») 355  
Сёнстебю Гуннар (Sønsteby Gunnar) 372  
«Репортует «Номер 24»» («Rapport fra «Nr.24») 372  
Серафимович А. С. 7  
«Железный поток» 7  
Сергеев А. Я. 470  
Симао Тосио 552  
«Уход с острова» 552  
Симата Хосаки 557  
«Самурай — командир танкового взво-да» 557  
Симадзака Тосон 571  
«Нарушенный завет» 571  
Симон Даниэль (Simon Daniel) 414  
Симон Клод (Simon Claude) 57, 264  
«Георгики» («Les Géorgiques») 264  
«Дороги Фландрии» («Les Routes de Flandre») 57, 264  
Симонов К. М. 8, 18, 20, 22, 23, 25, 38, 39, 40, 43, 49, 61, 66, 67, 178  
«Дни и ночи» 20, 22, 43, 50  
«Жди меня» 23, 50  
«Живые и мертвые» 38, 43  
Симота Сэйдзи 15, 47, 49, 552  
«Рядовой Кияма и миссионер» 552  
«Японский солдат» 15, 47, 49  
Синерво Эльви (Sinervo Elvi) 377, 378, 379, 392  
«Большое дело» («Desantti») 379  
«Вильями Обмененный» («Viljami Vaih-dokas») 379  
«Кузнец из деревни Палава» («Palavan-kylän seppä») 379  
«Мир еще молод» («Maailma on vasta nuori») 379  
«Облака» («Pilvet») 379  
«Товарищ, не предавай» («Toveri, älä petä») 379  
Синклер Эптон (Sinclair Upton) 36  
Скеннелл Вернон (Scannell Vernon) 470, 471, 472, 494  
«Бредущие раненые» («Walking Wo-unded») 471  
«Не без славы. Поэты второй мировой войны» («Not Without Glory. Poets of the Second World War») 494  
«Тигр и роза» («The Tiger and the Rose») 470, 494

- «Эпитеты войны» («Epithets of Wars») 471
- Скоу-Хансен Таре (Skou-Hansen Tage) 12, 359, 362
- «Голые деревья» («De nøgne træer») 359
- «Дневная звезда» («Dagstjernen») 359
- «За чертой» («Over strengen») 359
- «Попутчик» («Medløberen») 359
- «Твердый плод» («Den hårde frugt») 359
- «Третий тайм» («Tredje halvleg») 359
- Слессор Кеннет (Slessor Kenneth) 497
- «Похороны на берегу» («Beach Burial») 497
- «Слово о полку Игореве» 50
- Слудский Б. А. 153
- Смирнов В. А. 392
- Снеллман Ю. В. (Snellman J. V.) 376, 392
- Сноу Чарльз (Snow Charles) 483
- «Чужие и братья» («Strangers and Brothers») 483
- Собесияк Юзеф (Sobiesiak Józef) 117
- «Бригада Грюнвальд» («Brygada Grunwald») 117
- Соболев Л. С. 31
- «Капитальный ремонт» 31
- Соколл Г. (Sokoll G.) 375
- Солев Димитар (Солев Димитар) 143
- Соя Карл Эрик (Soya Carl Erik) 356, 375
- «После» («Efter») 356
- Софокл 182
- «Антигона» 182
- Спасов Цветан (Спасов Цветан) 152
- Спендер Стивен (Spender Stephen) 468
- «Поэзия после 1939 года» («Poetry Since 1939») 468
- Ставинога Франтишек (Stavinoha František) 81
- «Как подобает умирать» («Jak se sluší umírat») 81
- Ставинский Ежи Стефан (Stawiński Jerzy Stefan) 106
- «В погоне за Адамом» («Pogoń za Adamem») 106
- Стаднюк И. Ф. 25, 38, 48
- «Война» 38, 48
- Стайрон Уильям (Styron William) 36, 515, 516, 541, 544, 545, 546, 547, 548
- «Выбор Софи» («Sophie's Choice») 36, 541, 544, 545, 547
- «Долгий марш» («The Long March») 515
- Станев Эмилиян (Станев Емилиан) 155
- «Тихим вечером» («В тиха вечер») 155
- Станюкович Я. В. 120
- Старцев А. И. 66
- Стейнбек Джон (Steinbeck John) 464, 509, 519, 524
- «Была война» («Once There Was a War») 509
- «Заблудившийся автобус» («The Wayward Bus») 519
- Стендаль (Stendhal) 236, 279, 280, 488
- «Пармская обитель» («La Chartreuse de Parme») 236, 280
- Стивенс У. (Stevens W.) 548
- «Стрелок» («The Gunner») 548
- Стиген Терье (Stigen Terje) 373
- «Двое суток» («To døgn») 373
- «На пути к границе» («Timer i grenseland») 373
- Стоянов Людмил (Стоянов Людмил) 152
- Стрелков Лозан (Стрелков Лозан) 157
- «Разведка» («Разузнаване») 157
- Стюарт Десмонд (Stewart Desmond) 483
- Стюарт Дональд (Stuart Donald) 507, 508
- «Воскрешенные годы» («The Conjuror Years») 507
- «Жить буду, вот что» («I Think I'll Live») 507
- «Заряжай!» («Crank Back on Roller») 507
- Судзуки Эйдзи 557
- «О, крылья самурая!» 557
- Сулстад Дар (Solstad Dag) 12, 351, 373, 374
- «Война. 1940» («Krig. 1940») 12, 373
- «Предательство. Предвоенные годы» («Svik. Førkrigsår») 12, 373
- «Хлеб и оружие» («Brød og våpen») 12, 373
- Сурков А. А. 7, 21, 23
- «Если завтра война» 7
- «Землянка» 23
- «Присягаем победой» 21
- Сухл Ян (Suchl Jan) 84, 85
- «Эскорт во тьму» («Eskorta do tmy») 84
- Сучков Б. И. 28, 66
- Такаси Хадзимэ 582
- Такахаси Митицуна 582
- «Сентябрьское небо» 582
- Такэда Тайдзюн 577
- «Гора Фудзи» 577
- Танев Димитр (Танев Димитър) 167
- Таруи Токити 550
- Тарьян Тамаш (Tarján Tamás) 204
- Таслицкий Борис (Taslitzky Boris) 236, 238
- «Бей, барабан» («Tambour battant») 236, 238
- Твардовский А. Т. 22, 25, 26, 30, 44, 46, 61
- «Василий Теркин» 22, 26, 30, 44
- Тейлор Д. Р. (Taylor J. P.) 494
- «Вторая мировая война. Иллюстриро-

- ванная история». («The Second World War. An Illustrated History») 494
- Теккерей Вильям (Thackeray William) 243
- «Ярмарка тщеславия» («Vanity Fair») 243
- Терне Фолькер фон (Törne Volker von) 458
- «Вопрос» («Die Frage») 458
- Тершанский Йожи Ене (Tersánszky Józsi Jenő) 187
- «Приключения тележки» («Egy kőzikossi története») 187
- Тёкса Морис (Tæska Maurice) 247
- «Оборотни» («Les Loups-garons») 247
- Тёпельман Зигрид (Töpelmann Siegrid) 233
- Тиндалл Джиллиан (Tindall Jillian) 493, 494
- «Вторжение» («The Intruder») 493
- Тири М. (Thiry M.) 266
- Тихонов Н. С. 7, 31, 65
- «Тень друга» 7
- Тобино Марио (Tobino Mario) 301
- «Ливийская пустыня» («Il deserto della Libia») 301
- Товар Антонио (Tovar Antonio) 324
- Тогэ Санкити 567
- Толстой А. Н. 7, 102
- «Хождение по мукам» 7, 102
- Толстой Л. Н. 18, 21, 31, 41, 42, 47, 50, 52, 59, 63, 67, 146, 254, 275, 278, 279, 280, 328, 330, 347, 388, 509, 561, 577
- «Война и мир» 21, 41, 47, 50, 59, 67, 254, 265, 275, 280, 328, 490, 561, 563
- «Севастопольские рассказы» 42
- Томанова Мирослава (Tomanová Miroslava) 79, 80
- «Серебряная равнина» («Stříbrná pláň») 79, 80
- Томас Адриенна (Thomas Adrienne) 407
- «Уезжайте, мадемуазель» («Reisen Sie ab, Mademoiselle») 407
- Томас Лесли (Thomas Leslie) 491
- «Могучая армия» («The Magic Army») 491
- Топер П. М. 65, 66, 76, 87, 91, 101, 120, 167, 213, 222, 233, 234, 464
- Топольская Мария (Topol'ská Mária) 72
- «Ядовитые годы» («Jedovaté roky») 72
- Тофф О. (Toff O.) 407
- Триоле Эльза (Triolet Elsa) 240, 254, 259, 274
- «Авиньонские любовники» («Les Amants d'Avignon») 274
- Тролье Жильбер (Trollet Gilbert) 414
- Тромлер Франк (Trommler Frank) 441, 464
- Тругларж Бржетислав (Truhlář Břetislav) 72, 86
- Трущенко Е. Ф. 264
- Тувим Юлиан (Tuwim Julian) 24
- Тун Ньота (Thun Nyota) 17, 235
- Туртиайнен Арво (Turtiainen Arvo) 377, 384
- Тутино Саверио (Tutino Saverio) 319, 320
- «Босоногая девчонка» («La ragazza scalza») 319
- Тшебинский Анджей (Trzebiński Andrzej) 92, 120
- «Тысяча лиц в одном бою. Женщины в Сопротивлении. Свидетельства, собранные Симоной Бертран» («Mille visages, un seul combat. Les femmes dans la Résistance. Témoignages réunis par Simone Bertrand») 240
- Тэрада Тору 564
- Тюрке Курт (Türke Kurt) 209
- «Ворота надежды» («Das Tor der Hoffnung») 209
- «Время волков» («Wolfszeit») 209
- Уайт Патрик (White Patrick)
- «История Твиборна» («The Twyborne Affair») 504
- «Мчашиеся на колеснице» («Riders in the Chariot») 503
- Узе Бодо (Uhse Bodo) 207
- «Патриоты» («Die Patrioten») 207
- Уилкс Джеральд (Wilkes Gerald) 508
- Уиллок Колин (Willock Colin) 492, 494
- «Истребители» («The Fighters») 492
- Уилсон Б. У. (Wilson B. W.) 495
- Уильямсон Генри (Williamson Henry) 483
- «Хроника давних солнечных дней» («A Chronicle of Ancient Sunlight») 483
- Ульссон Харар (Olsson Hagar) 38
- Ульштейн Рагнар (Ulstein Ragnar) 372
- «На пути в Англию» («Englandsfarten») 373
- Умэдзак Хачуо 552
- «Остров Сакура» 552
- Унамуну Мигель де (Unamuno Miguel de) 323, 343, 344, 347
- Уолдмейер Джозеф (Waldmeir Joseph) 30, 66, 517, 548
- Уорнер Рекс (Warner Rex) 478
- «Аэродром» («The Aerodrome») 478
- «За что меня убили?» («Why was I killed?») 478
- «Култ силы» («The Cult of Power») 478
- «Май 1945 года» («May 1945») 478
- Уоррен Роберт Пенн (Warren Robert Penn) 544, 545
- «Вся королевская рать» («All the King's Men») 544
- Уотен Джуда (Waten Judah) 502, 505
- «Время конфликта» («Time of Conflict») 502

- Уэст Морис (West Morris) 506  
 «Посол» («The Ambassador») 506
- Фабрициус Иоган (Fabrizius Johan) 288  
 «Моя Розалия» («Mijn Rosalia») 288
- Фадеев А. А. 7, 16, 22, 23, 26, 32, 38, 44, 66, 124, 384  
 «Молодая гвардия» 22, 26, 32, 38, 44  
 «Разгром» 7, 16
- Фадеев С. И. 205
- Файн Эрих (Fein Erich) 407  
 «Говорящие камни» («Die Stein reden») 407
- Файнгар А. А. 548
- Фаллада Ганс (Fallada Hans) 191  
 «Каждый умирает в одиночку» («Jeder stirbt für sich allein») 191
- Фанген Роналд (Fangen Ronald) 362, 364  
 «Ангел света» («En lysets engel») 363, 364
- Фаулз Джон (Fowles John) 466  
 «Даннел Мартин» («Daniel Martin») 466
- Федершпиль Юрг (Federspiel Jürg) 417, 418  
 «Благословенная деревня» («Das gelobte Dorf») 417
- Федин К. А. 7, 43, 65, 66, 384  
 «Города и годы» 7  
 «Костер» 43
- Фейн Адриан ван дер (Veen Adriaan van der) 288, 289  
 «Дикий праздник» («Het wilde Feest») 288
- Фенольо Джузеппе (Fenoglio Giuseppe) 298
- Фервей Х. (Verwey H.) 282  
 «Свободное слово в несвободной стране» («Fret vrije Bock in onvrije tijd») 282
- Фернандес де ла Перера Рикардо (Fernández de la Reguera Ricardo) 327  
 «Ложись!» («Cuerpo a tierra!») 327
- Фернандес Флорьес Венеслао (Fernández Flores Wenceslao) 323  
 «Остров в красном море» («La isla en el mar rojo») 323
- Феррес Антонио (Ferres Antonio) 337  
 «Побежденные» («Les vencidos») 337
- Фехер Э. Пал (Fehér E. Pál) 204, 205
- Филиппикова Р. Л. 86
- Фицджеральд Френсис Скотт (Fitzgerald Francis Scott) 251
- Флеминг Ян (Fleming Jan) 34
- Флис А ван дер (Vlies A van der) 292  
 «Трагедия на Текселе» («Tragedie on Texel») 292
- Фолкнер Уильям (Faulkner William) 8, 413, 459, 464, 518, 545  
 «Солдатская награда» («Soldier's Pay») 518
- Фокса Агустин де (Foxá Agustín de) 325, 326, 334  
 «Мадрид от королевского двора до чеха» («Madrid de corte a checa») 325  
 «Саламанка, ставка главнокомандования» («Salamanca, Estad Mayor») 326
- Формвег Генрих (Vormweg Heinrich) 430
- Форрест Дэвид (Forrest David) 501  
 «Последнее синее море» («The Last Blue Sea») 501
- Форстер Эдуард Морган (Forster Edward Morgan) 473
- Фрадкин И. М. 66, 424, 464, 465
- Франичевич Марин (Franičević Marin) 122, 124
- Франичевич-Плочар Юре (Franičević-Plöcar Jure) 122, 124, 140  
 «Бей в набат» («Zvoni na nebo») 124  
 «Немой колокол» («Gluva Zvona») 124  
 «Расщелина» («Raspuklina») 124
- Франк Анна (Frank Anne) 282  
 «Дневник Анны Франк» («Het Achterhuis») 282, 283
- Франк Леонард (Frank Leonard) 413
- Францен Э. (Franzen E.) 465
- Фрет Розмари (Fret Rosemarie) 231
- Фриан Брижит (Friand Brigitte) 247, 248  
 «Фруктовый сад перед заморозками» («Comme un verger avant l'hiver») 247
- Фрид Норберт (Fryd Norbert) 73  
 «Картотека живых» («Krabice živých») 73
- Фрид Эрих (Fried Erich) 399, 400, 457, 458  
 «Солдат и девушка» («Ein Soldat und ein Mädchen») 399
- Фрис Тойн де (Vries Theun de) 282, 284, 285, 286  
 «Рыжеволосая девушка» («Het meisje met de rode haar») 285
- «Февраль» («Februari») 284, 285
- Фрич Герхард (Fritsch Gerhard) 402
- Фриш Макс (Frisch Max) 14, 415, 416, 417, 418, 419, 421, 424  
 «Андорра» («Andorra») 416  
 «Бидермап и поджигатели» («Biedermann und die Brandstifter») 416  
 «Гомо Фабер» («Homo Faber») 419  
 «Опять они поют» («Nun singen sie wieder») 415  
 «Когда окончилась война» («Als der Krieg zu Ende war») 415  
 «Назову себя Гантенбайн» («Mein Name sei Gantenbein») 419
- Фришауф Мария (Frischauf Marie) 407  
 «Серый человек» («Der graue Mann») 407
- Фукус Ладислав (Fuks Ladislav) 74  
 «Вариации для темной струны» («Variace pro temnou strunu») 74

- Фукунага Танэхико 577, 578, 579, 584  
 «Остров смерти» 577, 578, 579, 584  
 Фулбрайт Д. В. (Fulbright J. W.) 548  
 Фулга Лауренциу (Fulga Laurențiu) 16, 174, 177, 180, 181  
 «Героика» («Eroica») 16, 174, 177  
 «Звезда доброй надежды» («Steaua unei speranțe») 174, 177, 180  
 Фуллер Рой (Fuller Roy) 471, 472, 494  
 «Другая война» («Another War») 471  
 «Последние оксфордские лекции о поэзии» («Last Oxford Lectures on Poetry») 494  
 «Профессора и боги» («Professors and Gods») 494  
 «Середина войны» («The Middle of a War») 471  
 «Лагерь зимой» («Winter in Camp») 471  
 Фулон Роже (Foulon Roger) 267, 268  
 «Утраченная надежда» («L'Espérance abolie») 267, 268  
 Фурманов Д. А. 7  
 «Чапаев» 7  
 Фурнаджиев Никола (Фурнаджиев Никола) 151, 152, 153, 154  
 «Великие дни» («Велики дни») 154  
 Фучик Юлиус (Fucik Julius) 24, 61, 70, 72  
 «Репортаж с петлей на шее» («Reportáž psaná na oprátce») 24, 61, 70  
 Фюман Франц (Fühmann Franz) 16, 25, 47, 210, 215, 216, 219, 220, 226, 227, 228, 230, 232, 234, 235  
 «Богемия у моря» («Böhmen am Meer») 232  
 «Двадцать два дня, или Половина жизни» («Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens») 219, 227, 228  
 «Еврейский автомобиль» («Das Judeauto») 210, 215, 226  
 «История с зеркальцем» («Spiegelgeschichte») 226  
 «Однополчане» («Kameraden») 47, 210  
 «Перед огненным валом. Не расстаюсь с поэзией Георга Тракля» («Vor Feuerschlünden. Erfahrungen mit Georg Trakl») 219, 226  
 «Путь в Сталинград» («Die Fahrt nach Stalingrad») 216  
 «Трое голых мужчин» («Drei nackte Männer») 226  
 «Эдип — царь» («König Ödipus») 215  
 Фюрнберг Люис (Fürnberg Louis) 207  
 Хаанпяа Пентти (Haanpää Pentti) 49, 377, 386, 390  
 «Война лесного Аапели» («Korpisotaa») 49  
 «Плац и казарма» («Kenttä ja kasarmi») 390  
 «Сапоги девяти солдат» («Yhdeksän miehen saappaat») 386  
 Хабек Фриц (Habeck Fritz) 396, 397, 398, 407  
 «Дядя полковник» («Onkel Oberst») 397  
 «Лодка придет после полуночи» («Das Boot kommt nach Mitternacht») 396  
 «Разбитый треугольник» («Das zerbrochene Dreieck») 397  
 «Скачка на тигре» («Der Ritt auf dem Tiger») 397, 398  
 Хавреволл Финн (Havrevold Finn) 369  
 «Дерзновенным» («Til de dristige») 369  
 Хагеруп Ингер (Hagerup Inger) 362, 373  
 «Далее» («Videre») 362  
 Хайн Христоф (Hein Christoph) 232, 233  
 «Из берлинского альбома» («Ein Album Berliner Stadtansichten») 232  
 Хайнесен Вильям (Heinesen William) 12, 355  
 «Черный котел» («Den sorte kedel») 12, 355  
 Хайнрих Вилли (Heinrich Willi) 450  
 «Терпеливая плоть» («Das geduldige Fleisch») 450  
 Халберстам Дэвид (Halberstam David) 541  
 «Один очень жаркий день» («One Very Hot Day») 541  
 Халоупка Отакар (Chaloupka Otakar) 84, 85  
 «До самого конца» («Až do konce») 84  
 Хальворсен Ц. У. (Halvorsen C. U.) 375  
 Хангерфорд Томас (Hungerford Thomas) 498  
 «Хребет и река» («The Ridge and the River») 498  
 Хандке Петер (Handke Peter) 393, 405  
 «Нет желаний — нет счастья» («Wunschloses Unglück») 405  
 Ханя Ютака 5, 553, 584  
 Хансен Мартин А. (Hansen Martin A.) 356, 357  
 «Лжец» («Løgneren») 356, 357  
 Хансен Ульрик (Hansen Ulrik) 375  
 «Последние письма молодого датчанина — участника Сопровитования» («En ung dansk frihedskæmpers sidste breve») 375  
 Хантер Ивен (Hunter Even) 541  
 «Сыновья» («Sons») 541  
 Ханчев Веселин (Ханчев Веселин) 152, 153, 155  
 «Стихи в патронташе» («Стихове в паласките») 153  
 Хара Тамики 566  
 «Из руин» 566  
 «Летние цветы» 566  
 «Увертюра к разгрому» 566  
 Харрис Чарльз (Harris Charles) 535, 548

- Харриссон Том (Harrison Tom) 466, 494  
«Жизнь во время бомбежек» («Living Through the Blitz») 494
- Харю Итиро 571, 584
- Хатош Геза (Hatos Géza) 204
- Хаяси Кёко 559, 582  
«Место для поминовения» 559  
«Старинное стекло Нагасаки» 582
- Хватов А. И. 66
- Хедо Масаноскэ 584
- Хезерингтон Джон (Hetherington John) 498, 499  
«Ветры стихли» («The Winds Are Still») 498
- Хейес Элфред (Hayes Alfred) 512, 517  
«Все завоеванное тобой» («Everything You've Won») 512
- Хеллер Джозеф (Heller Joseph) 35, 51, 56, 451, 486, 519, 535, 536, 537, 538, 539, 540  
«Пункт 22» («Catch 22») 35, 51, 56, 486, 535, 536, 537, 538, 539, 540
- Хельга Шуберт (Helga Schubert) 232  
«Мой отец» («Mein Vater») 232
- Хемингуэй Эрнест (Hemingway Ernest) 8, 21, 29, 48, 50, 51, 56, 259, 324, 328, 389, 435, 439, 464, 480, 501, 509, 510, 518, 526  
«За рекой, в тени деревьев» («Across the River and into These Trees») 510  
«Острова в океане» («The Islands in the Stream») 29, 510  
«Прощай, оружие!» («A Farewell to Arms») 21, 48, 51, 56, 389, 480, 518  
«По ком звонит колокол» («For Whom the Bell Tolls») 8, 50  
«Старик и море» («The Old Man and The Sea») 21
- Херберт Зевье (Herbert Xavier) 506, 507  
«Бедная ты, страна моя» («Poor Fellow My Country») 506
- Хербст Джозефин (Herbst Jozephine) 517
- Хердаль Харальд (Herdal Harald) 355  
«Несгибаемый человек» («Ukuelige menneske») 355
- Херманс Вильям Фредерик (Xermans Willem Frederik) 290, 291  
«Слезы акации» («De tranen van acacias») 290  
«Темная комната Дамокла» («De donkere Kamer van Damokles») 290
- Хермлин Стефан (Hermlin Stephan) 219, 226, 227, 228, 230, 231, 233, 235  
«Вечерний свет» («Abendlicht») 219, 227, 230
- Херси Джон (Hearsey John) 28, 51, 509, 511, 512, 566  
«Возлюбивший войну» («The War-Lover») 51, 511, 512  
«Хиросима» («Hiroshima») 28, 509, 512, 548, 566
- Херхард Ида (Gerhardt Ida) 282
- Хертлинг Петер (Härtling Peter) 434, 464, 465
- Хёдо Масаноскэ 553
- Хёль Сигурд (Hoel Sigurd) 28, 363, 364, 365, 373, 374  
«Встреча у верстового столба» («Møte ved milepelen») 28, 363, 364, 365, 374
- Хёльмебакк Сигбьёрн (Hølmebakk Sigbjørn) 373  
«Продается смерть героя» («Heltedød til salgs») 373  
«Страшная зима» («Fimbulvinteren») 373
- Хёрниг Тереза (Hornigk Therese) 233, 234
- Хильти Х. Р. (Hilty H. R.) 424
- Хино Асихэй 551  
«Земля и солдаты» 551  
«Хлеб и солдаты» 551  
«Цветы и солдаты» 551
- Хиронелья Хосе Мария (Gironella José María) 328, 329, 330, 334, 335, 342, 347  
«И взорвался мир» («Ha estallado la paz») 328  
«Кипарисы верят в бога» («Los cipreses creen en Dios») 328  
«Миллион убитых» («Un millón de muertos») 328, 329, 330, 335
- Хнёупек Богуслав (Chñeupék Bohuslav) 84
- Холанпа Пентти (Holappa Pentti) 385  
«Сын стран» («Maan poika») 385
- Холт Коре (Holt Kåre) 369, 373  
«Великое перепутье» («Det store veiskillet») 369  
«Мне отпущение» («Hevnen hører meg til») 369
- Холь Людвиг (Hohl Ludwig) 12, 414
- Хонда Сюго 561, 582
- Хонеггер Артур (Honegger Arthur) 421, 422  
«Если завтра придут они» («Wenn sie morgen kommen») 421
- Хорбах Михаэль (Horbach Michael) 57, 440  
«Преданные сыновья» («Die verratenen Söhne») 57, 440
- Хорват Эден фон (Horváth Ödön von) 393, 394
- Хорев В. А. 120
- Хорн Отто (Horn Otto) 403, 404  
«Вопрос Пилата» («Die Frage des Pilatus») 403, 404
- Хорст К. (Horst K.) 465
- Хотта Есиэ 566, 572, 575, 584  
«Суд» 566, 573, 574, 575, 584
- Хоум Филип (Houm Philip) 363, 364, 368, 375
- Хофман Фриц (Hofmann Fritz) 231
- Хохвальдер Фриц (Hochwälder Fritz) 393

- Хоххут Рольф (Hochhuth Rolf) 393, 418, 432, 455, 456, 457, 458, 462  
 «Любовь в Германии» («Eine Liebe in Deutschland») 432, 462  
 «Наместник» («Der Stellvertreter») 456, 457  
 «Юристы» («Juristen») 462  
 Христов Николай (Христов Николай) 167  
 «Гарнизонное стрельбище» («Гарнизонно-стрельбище») 167  
 «По следам бесследно исчезнувших» («По дирята на безследно исчезна-лите») 167  
 Хуггенбергер Альфред (Huggenberger Al-fred) 411  
 Худоба Андрей (Chudoba Andrej) 78  
 «Окружение» («Obkl'úsenie») 78  
 Хумм Р. Я. (Humm R. J.) 412  
 Хьюз Ричард (Hughes Richard) 483  
 Хьюсон Роберт (Hewison Robert) 494  
 «В осаде. Литературная жизнь Лондо-на в 1939—1945 гг.» («Under Siege. Literary Life in London 1939—1945») 494  
 Хюрлиман Томас (Hürlimann Thomas) 418, 419  
 «Дедушка и сводный брат» («Großva-ter und der Stiefbruder») 418  
 Хямяляйнен Хельви (Hämäläinen Helvi) 49, 391  
 «Дезертир» («Karkuri») 49, 391  
 Цан Эрнст (Zahn Ernst) 411  
 Цанд Херберт (Zand Herbert) 398  
 «Последний выезд» («Letzte Ausfahrt») 398  
 Цвейг Арнольд (Zweig Arnold) 48, 207  
 «Большая война белых людей» («Der große Krieg der weißen Männer») 48, 207  
 «Затишье» («Die Feuerpause») 207  
 Цверенц Герхард (Zwerenz Gerhard) 451, 454, 455  
 «Казанова, или Маленький господин на войне и в мире» («Casanova oder der kleine Herr in Krieg und Frieden») 454  
 Цвойдрак Гюнтер (Cwojdrak Günter) 465  
 Целан Пауль (Celan Paul) 393, 395, 426, 428  
 «Фуга смерти» («Todesfuge») 395, 426  
 Ценкер Хельмут (Zenker Helmut) 14, 406  
 «Кассбах, или Общий интерес к мор-ским свинкам» («Kassbach oder das allgemeine Interesse an Meerschwein-chen») 14, 406  
 Циглер Ю. (Ziegler J.) 424  
 Цоллингер Альбин (Zollinger Albin) 14, 411, 412, 413, 414, 415, 424  
 «Бонеблуст» («Bohnenblust») 412, 413  
 «Беликое беспокоество» («Die große Unruhe») 412, 413  
 «Открытое письмо Якобу Шафнеру» («Öffener Brief an Jakob Schaffner») 412  
 «Пфannenштиль» («Pffannenstiel») 413, 414  
 Цукмайер Карл (Zuckmayer Carl) 455  
 «Генерал дьявола» («Des Teufels Gene-ral») 455  
 Цур Мюлен Герминия (Zur Mühlen Her-mynia) 407  
 «Когда пришел чужой» («Als der Frem-de kam») 407  
 «Наши дочери нацистки» («Unsere Tö-chter die Nazinen») 407  
 Цуруми Сюнсэ 584  
 Чаковский А. Б. 25, 38, 57, 66  
 «Блокада» 38  
 Чарльвуд Дональд (Charlwood Donald) 499  
 «Луны сегодня ночью нет» («No Moon Tonight») 499  
 Чарльз И. (псевд. Нареель В. Х.) (Char-les Y.) (van Nagiel W. H.) 290  
 «Ступай по следу назад» («Folg de spoor terug») 290  
 Чельгрэн Юсеф (Kjellgren Josef) 350  
 «Выстрел в ватерлинию» («Skott i vat-terlinjen») 350  
 «Неизвестный шведский солдат» («Okänd svensk soldat») 350  
 «Темза течет мимо» («Themsen flytter förbi») 350  
 Череш Тибор (Cseres Tibor) 16, 25, 36, 185, 189, 190, 192, 198, 199, 200, 201, 202  
 «Непристойные фигуры» («Parázna szobrok») 36, 198  
 «Холодные дни» («Hideg napok») 16, 189, 192, 198  
 Чехов А. П. 278  
 Чешко Богдан (Czeszko Bogdan) 96, 105, 106  
 «Надгробный плач» («Tren») 106  
 «Поколение» («Pokolenie») 96  
 Чигринов И. Г. 48  
 «Оправдание крови» 48  
 «Плач перепелки» 48  
 «Свои и чужие» 48  
 Чокор Франц Теодор (Csokor Franz Theo-dor) 393, 394, 407  
 Чопич Бранко (Чопић Бранко) 16, 27, 157, 122, 134, 140, 141  
 «Прорыв» («Пролом») 16, 27, 123  
 «Рассказы Николетины Бурсача» («До-живљаји Николетини Бурсаћа») 141  
 Чори Шандор (Csóri Sándor) 193, 196, 202  
 «Венгерский апокалипсис» («A magyar apokalipszis») 193, 196

- Чосич Добрница (Чосић Добрница) 57, 122, 128, 129, 134, 135, 146, 147, 148  
 «Время смерти» («Време смрти») 128, 148  
 «Корни» («Корени») 147  
 «Раздел» («Деобе») 134, 147  
 «Солнце далеко» («Сунце је далеко») 129, 147  
 Чухонцев О. Г. 382
- Шабловская И. В. 87  
 Шаброль Жан-Пьер (Chabrol Jean-Pierre) 261  
 «Лишний человек» («Un Homme de trop») 216  
 Шайнерт Давид (Scheinert David) 275, 276, 277, 288  
 «Бесполезное учение» («L'Apprentissage inutile») 275, 276  
 «Государственный переворот» («Le Coup d'Etat») 276  
 «Пир Клок—Длинные Уши» («Le Flammand aux longues oreilles») 275, 276, 277  
 «Смех Тили» («Le Rire de Till») 278  
 Шаллюк Пауль (Shallück Paul) 442, 447, 451  
 «Энгельберт Рейнеке» («Engelbert Reineke») 447  
 Шамсон Андре (Chamson André) 253  
 Шандор Иван (Sándor Iván) 204  
 Шанта Ференц (Sánta Ferenc) 189, 190, 191, 201, 205  
 «Предатель» («Áruló») 205  
 «Пятая печать» («Az ötödik pecsét») 189  
 Шара Шандор (Sára Sándor) 185, 203  
 «Хроника» («Kronika») 203  
 Шарль-Ру Эдмонда (Charle-Roux Edmonde) 260  
 «Она, Адриена» («Elle, Adrienne») 260  
 Шафнер Якоб (Schaffner Jakob) 411, 412  
 Шахова К. А. 191  
 Швантнер Франтишек (Švantner František) 72  
 Швенкова Вера (Švenková Viera) 77, 81  
 «Кедровый бор» («Limbový háj») 77, 81  
 Шекспир Вильям (Shakespeare William) 146  
 Шелль Норберт (Schöll Norbert) 465  
 Шерлаимова С. А. 71, 87  
 Шерфиг Ханс (Scherfig Hans) 12, 356, 360, 361, 362  
 «Скорпион» («Skorpionen») 356  
 «Фрюденхольм» («Frydenholm») 12, 360, 361  
 Шессе Жак (Chessex Jeacque) 420  
 «Людоед» («L'ogre») 420  
 Шикла Винцент (Sikula Vincent) 36, 58, 81, 82, 83, 87  
 «Вильма» («Vilma») 36, 58, 82  
 «Герань» («Muškat») 36, 58, 82, 83
- «Мастера» («Majstri») 36, 58, 82  
 «Солдат» («Voják») 81, 83  
 Шиллер Фридрих (Schiller Friedrich) 456  
 Шиллинг Г. (Schilling G.) 209  
 «Двойное возвращение» («Doppelte Heimkehr») 209  
 Шимон Иштван (Simon István) 57  
 Шимонфи Андраш (Simonffy András) 192, 201, 205  
 «Солдаты страны-парома» («Kompország katonái») 201  
 Широкова Л. Ф. 82, 87  
 Шинел Мирослав (Sicel Miroslav) 125, 149  
 Шкловский В. Б. 44, 67  
 Шкунаева И. Ю. 264  
 Шлезинджер Артур (Shlesinger Artur) 548  
 Шленштедт Дитер (Schlenstedt Dieter) 234  
 Смаглевская Северина (Szmaglewska Seweryna) 92  
 «Дым над Биркенау» («Dymy nad Birkenau») 92  
 Шнурре Вольфдитрих (Schnurre Wolf-dietrich) 14, 431, 433, 434, 435, 436, 439  
 «Погребение» («Das Begräbnis») 431  
 «Следовало быть против» («Man sollte dagegen sein») 434  
 Шолохов М. А. 7, 21, 22, 25, 30, 31, 42, 44, 47, 50, 56, 58, 61, 66, 102, 330, 384  
 «Они сражались за Родину» 22, 30, 31, 47  
 «Судьба человека» 21, 31, 58, 61  
 «Тихий Дон» 7, 50, 56, 102, 330  
 Шольцис Август (Scholtis August) 428  
 Шоу Ирвин (Shaw Irwin) 504, 510, 511, 513, 525, 534  
 «Молодые львы» («The Young Lions») 509, 510, 511, 525  
 Шпенглер Освальд (Spengler Oswald) 52, 448  
 Шпраггер Гюнтер (Spranger Günter) 209  
 «Смерть между битвами» («Der Tod zwischen den Schlachten») 209  
 Штейнберг А. А. 154  
 Штифтер Адальберт (Stifter Adalbert) 406  
 Штритматтер Эрвин (Strittmatter Erwin) 211, 233  
 «Чудодей» («Der Wundertäter») 211, 233  
 «Оле Бинкоп» («Ole Bienkopp») 218  
 Шуберт Хельга (Schubert Helga) 231, 232, 233  
 Шубин П. Н. 44  
 Шульц Макс Вальтер (Schulz Max Wal-ter) 16, 25, 59, 210, 212, 213, 214, 216, 217, 218, 219, 224, 225, 229, 230, 231, 233, 234  
 «Летчица, или Раскрытие молчавшей легенды» («Die Fliegerin oder Auf-



- hebung der stummen Legende») 219  
 «Мы не пыль на верпу» («Wir sind nicht Staub in Wind») 210, 212, 216, 224, 230  
 «Пиноккио и несть конца. Заметки о литературе» («Pinoccio und kein Ende. Notizen zur Literatur») 234  
 «Солдат и женщина» («Der Soldat und die Frau») 59, 219, 225, 231  
 Шюберг Фридерик (Schyberg Friderik) 356  
 Шютт Петер (Schütt Peter) 458  
 Шютц Хельга (Schütz Helga) 231, 232, 233  
 «Как мы ездили в Польшу» («Polenreise») 232  
 «Праздничная иллюминация» («Festbeleuchtung») 232  
 «Предыстория, или Дивный край Пробштейн» («Vorgeschichten oder die schöne Legend Probststein») 232  
 Эбрар Фредерик (Hébrard Frédérique) 253, 254  
 «Комната Гёте» («La Chambre de Goethe») 253, 254  
 Эвенсму Сигурд (Evensmo Sigurd) 262, 363, 365, 367, 373  
 «Беглецы» («Englandsfarere») 326, 363, 367  
 «Домой» («Hjemover») 367  
 «Летучие мыши» («Flaggermusene») 367  
 «У границы» («Grenseland») 367  
 Эверлани Арнульф (Øverland Arnulf) 362, 373  
 «Мы вынесем все» («Vi øverlever alt») 362  
 «Избранные стихи» («Digte i utvalg») 362  
 Эггинк Клара (Ehhink Klara) 282, 283  
 Эгпарс Альбер (Auguesparse Albert) 269  
 «Когда Иуда звался Цицероном» («Quand Judas s'appellait Ciceron») 269  
 Эдель Петер (Edel Peter) 218  
 «Когда дело идет о жизни» («Wenn's um Leben geht») 218  
 Эллиот Дженис (Elliott Janice) 467  
 «Состояние мира» («A State of Peace») 467  
 «Частная жизнь» («Privet Life») 467  
 Элиот Томас Стернс (Eliot Thomas Stearns) 384  
 Элюар Поль (Eluard Paul) 24, 237, 240  
 «Свобода» («Liberté») 24  
 Энгель Эрих (Engel Erich) 208  
 Эндо Сюсаку 556  
 «Море и яд» 556  
 Энквист Пер Улув (Enquist Per Olov) 353  
 «Легioniеры» («Legionärerna») 353  
 Энценсбергер Ханс Магнус (Enzensberger Hans Magnus) 451, 457, 458  
 «Защита волков» («Verteidigung der Wölfe») 457  
 «Язык страны» («Landessprache») 457  
 Эренбург И. Г. 8, 22, 26, 53, 65, 66, 324  
 «Буря» 26  
 Эриа Филипп (Hériat Philippe) 238, 252  
 «Золотая решетка» («Les Grilles d'or») 252  
 Эркенй Иштван (Örkény István) 186, 189, 190, 193, 194, 196, 201  
 «Допрос мертвецов» («A holtak hallgatása») 193  
 «Семейство Тотов» («Tóthék») 189, 193  
 Эрлих Роберт (Erlih Robert) 522, 548  
 Эспина Конча (Espina Concha) 323  
 «Рабство и свобода. Дневник пленницы» («La esclavitud y la libertad. El diario de una cautiva») 323  
 Это Дзюн 557, 582, 583, 584  
 Юлленстен Ларс (Gyllesten Lars) 12, 352  
 «Лотос в Аиде» («Lotus i Hades») 12, 352  
 Юль Оле (Juul Ole) 355  
 «Красные луга» («De rode enge») 355  
 Юнгер Эрнст (Jünger Ernst) 33, 45, 52, 56, 448  
 «В стальных грозах» («In Stahlgewittern») 448  
 Юнсон Эйвинд (Johnson Eyvind) 350, 351  
 «Группа Крилона» («Grupp Krilon») 351  
 «Ночные учения» («Nattövning») 350  
 «Поездка Крилона» («Krilons resa») 351  
 «Сам Крилон» («Krilon själv») 351  
 Юрьева Л. М. 65  
 Юхас Дюла (Juhász Gyula) 204  
 Юхас Ференц (Juhász Ferenc) 189  
 Юэрс Джон (Ewers John) 508  
 Яневский Славко (Јаневски Славко) 122, 134, 140  
 «И боль и гнев» («И бол и бес») 134  
 Яриш Милан (Jariš Milan) 72, 73  
 «Они придут» («Oni prijdu») 72  
 Ясперс Карл (Jaspers Karl) 427, 436  
 «Вопрос о вине» («Die Schuldfrage») 427  
 Ястшембский Здислав (Jastrzębski Zdzisław) 120  
 Яхонтов В. Н. 31  
 Яшик Рудольф (Jašik Rudolf) 74, 75, 77, 82  
 «Мертвые не поют» («Mrtvi nespievajú») 75, 77  
 «Площадь святой Альжбеты» («Námestie svätej Alžbety») 74

От редколлегии	3
Война и история. (Советская литература о Великой Отечественной войне в контексте мирового литературного процесса) ТОПЕР П. М.	5
Уроки войны и восстания. (Чехословацкая проза о второй мировой войне и движении антифашистского Сопротивления) БЭЛЗА С. И.	68
Война и народные судьбы. (Польская литература о войне и оккупации) ПИТРОВСКАЯ А. Г.	88
Народно-освободительная борьба в Югославии и опыт литературы ЯКОВЛЕВА Н. Б.	122
Болгарская литература о войне и антифашистской борьбе: от истории к современности ДОНЧЕНКО Н. Ф.	150
Прозрение народа. (Вторая мировая война и румынская литература) КОЖЕВНИКОВ Ю. А.	168
Долг и ответственность. (Вторая мировая война и венгерская литература) РОССИЯНОВ О. К.	185
Мы не пыль на ветру. (Литература ГДР о фашизме и войне) ПАВЛОВА Н. С.	206
Французская литература о войне и Сопротивлении: от документальности к эпичности НАРКИРЬЕР Ф. С., СТРОЕВ А. Ф.	236
Трагическое и героическое в бельгийской литературе о войне НАРКИРЬЕР Ф. С.	266
В тени недавнего прошлого. (Вторая мировая война в нидерландской и фламандской литературах) ВОЛЕВИЧ И. В.	282
Выбор пути. (Итальянская литература о войне и Сопротивлении) ПОТАПОВА З. М.	296
Победители и побежденные. (Испанский роман о войне) ТЕРТЕРЯН И. А.	321
Память «пяти проклятых лет». (Литература о войне в скандинавских странах) КУПРИЯНОВА И. П.	348
Финские уроки. (Война и милитаризм в литературе Финляндии) КАРХУ Э. Г.	376

«Прошлое заговорило по-австрийски...» (Вторая мировая война в литературе Австрии)	393
ВЛАДИМИРОВА Е. Г.	
Глазами зрителей. (Швейцарская литература о фашизме и войне)	408
СЕДЕЛЬНИК В. Д.	
Расчет с прошлым, счет настоящему. (Война и фашизм в литературе ФРГ)	425
МЛЕЧИНА И. В.	
Частные судьбы людей и история. (Английская литература о второй мировой войне)	466
САРУХАНИЯ А. П.	
Пути и судьбы «анзаков». (Вторая мировая война и австралийский роман)	496
ПЕТРИКОВСКАЯ А. С.	
Движение времени — движение темы. (Американский роман о войне)	509
ЗВЕРЕВ А. М.	
Набат Хиросимы. (Японский роман о второй мировой войне)	549
К. РЕХО	
Указатель имен и названий	584

## ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА

### в литературе зарубежных стран

Утверждено к печати  
Институтом мировой литературы им. А. М. Горького  
АН СССР

Редакторы Е. В. БЕЛОВА, А. Н. СЕРГИЕВСКИЙ,  
Л. М. СЕНИНА  
Художник Ф. Н. БУДАНОВ  
Художественный редактор С. А. ЛИТВАК  
Технический редактор Л. В. КАСКОВА  
Корректор Л. И. КИРИЛЛОВА

ИБ № 29412

Сдано в набор 04.01.85. Подписано к печати 12.09.85. А-14116.  
Формат 70×90<sup>1/16</sup>. Бумага книжно-журн. импорти. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 45,04. Уч.-изд. л. 50,5.  
Усл. кр. отт. 46,21. Тираж 3 500 экз. Тип. зак. 971. Цена 5 р. 40 к.  
Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Наука».  
117864 ГСП-7, Москва В-485 Профсоюзная ул., 90. 2-я типография  
издательства «Наука» 121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 6