

знаменитой актрисой. Наконец мечты сбываются: в доме подруги она встречается со звездой нью-йоркской сцены—актрисой Лили Уинтон и видит, что это опустошенный человек, отравленный алкоголем и излишествами, живая развалина. Так гибнет для героини рассказа иллюзия красоты и возвышенности славы, единственная иллюзия, которая скрашивала ее монотонную и пустую жизнь. Эта

новелла — как бы мост между сатирическими и психологическими новеллами сборника.

Дороти Паркер умело развенчивает внешнее благообразие буржуазной морали и быта. Она не ставит себе, однако, больших задач, не раскрывает в своем творчестве коренных социальных противоречий капиталистического общества.

Ел. Романова

«ЛУЧШИЕ АМЕРИКАНСКИЕ НОВЕЛЛЫ ЗА 1939 ГОД», собр. О'Брайен. Изд. Хоктон-Миффлин, 1940 («The Best Short Stories, 1939». Ed. by Edward I. O'Brien. Houghton Mifflin, 1940).

Ежегодные сборники «Лучших новелл», в течение двадцати пяти лет издаваемые О'Брайеном¹, всегда были своеобразным зеркалом «литературных мод». В общем этот характер сохраняется и сборник 1939 года; ново и интересно в нем не это, а наличие двух контрастирующих тенденций.

Сборник дает ясную картину убожества и бесперспективности буржуазного модернизма; вместе с тем здесь представлена и та критическая, социально-насыщенная реалистическая новелла, которая ему противостоит.

Значительная часть новелл попрежнему остается типичной для альманаха литературных мод. Судя по ним, кричащие краски сюрреалистических «исканий» сменились в данный момент сереным колоритом натурализма. В этих новеллах нет притязаний на головоломные формальные трюки. Для формы и метода их характерно не столько стремление эпатировать, сколько бесцветность, невнятность. Это случайно начатая и столь же случайно обрываемая регистрация фактов, осколки жизни, не осмысленные художником. Сюжетность, искусство повествования уже давно стали исчезать из современной буржуазной новеллы. Но здесь отсутствует не только сюжет; здесь зачастую нет даже композиционного и смыслового стержня, высшей или переломной точки, кризиса. Любой тягучий обывательский диалог «ни о чем» может дать материал для новеллы такого типа или даже для нескольких: достаточно записать его с фонографической точностью и нарезать, как пирог. Порой кажется, что авторы сами не знают, что станет основным в их произведении, и не делают попыток обобщить, осмыслить факты или хотя бы отделить главное от второстепенного. Это отсутствие целеустремленности — характерная черта многих новелл сборника. Здесь постоянно описываются вещи, которые потом исчезают, не сыграв никакой роли; сообщаются факты, относительно которых можно только недоумевать: к чему они? Все — и важное, и неважное — сообщается одинаково многозначительным, торжественным тоном или одинаково таинственным шопотом.

Этот тон — также явление весьма характерное. В англо-американской прозе всегда играл большую роль юмор. Он был одним из

показателей творческого здоровья и важным стилистическим фактором. Юмор проявлялся не только в комических ситуациях, но и в языковых оборотах и в самой манере воспринимать мир. Этот юмор, судя по рецензируемому сборнику, совершенно исчез из «модной» американской новеллы. Тон ее крайне глубокомыслен, — в полном контрасте с ничтожностью содержания. Излюбленный О'Брайеном новеллист пишет всегда так, словно на следующей странице готовится некое откровение. Но рассказ кончается, и тогда обнаруживается, что в нем никакого глубокого смысла нет. Так, в «Грозе» Бенедикта Тилена нам преподносятся в качестве психологического откровения переживания женщины, пытающейся узнать у мужа о его прежних увлечениях.

В поисках яркого, действенного материала авторы новелл не раз обращаются к национальному прошлому — к войне Севера и Юга («Капрал Харди» Ричарда Эли Даниэльсона), к быту индейцев и охотников на буйволов в конце прошлого века («Возвращение Вилли Праудфита» Роберта Пэнн Уоррена) или даже к таким курьезам и раритетам, как быт мормонов («Индианка на дороге» Джин Кларк). Очевидно, тем же руководился автор новеллы об охотничьем дебюте двух подростков, отнесенной опять-таки в далекое прошлое, в живописную среду испанского поселения на Рио Гранде («В горы» Поля Хоргана).

Несколько особняком стоит рассказ Мэдж Дженисон о старой крестьянке из Арля, которая увидела, как работает Ван Гог, и, подчиняясь непреодолимому влечению, стала лепить из глины хорошо знакомые ей формы животных («Истинная вера»). Идея новеллы — стихийное и глубоко органичное стремление человека из народа к искусству.

Этот рассказ является в о'брайеновских сборниках редким примером сочетания интересного замысла и оптимистической, жизнеутверждающей трактовки. Обычно же в рассказах, собираемых О'Брайеном, мы видим обратное. Любопытно, что сам издатель, очевидно, чувствует противоречивость тенденций, сказавшуюся в его отборе.

Тон традиционного о'брайеновского предисловия значительно серьезнее, чем прежде. Как итоги, так и перспективы рисуются издателю печальными. Он отмечает, что современные американские писатели «равнодушны к возможностям истолкования, осмысления того, что они видят», и связывает это явление с

¹ См. «Интернациональную литературу» № 12 за 1939 г.

общественно-политической обстановкой. В Европе, говорит он, уже погиб ряд национальных культур. «И по мере того, как Европа все больше клонится к укладу, возрастает ответственность за интерпретацию жизни в литературе...»

О'Брайен ничем не обосновывает право Америки на мировую литературную «гегемонию». Но характерно, что эти выпренные слова звучат неуверенно и лишены обычного оптимизма. Так, например, О'Брайен вынужден констатировать, что группа «Стори», произведения которой он прославлял несколько лет назад как лучшую надежду американской новеллы, не оправдала его расчетов. Писатели этой группы «не решаются творчески осмыслить жизнь...» А если они не будут делать этого, «они скоро будут вытеснены».

Сам сборник О'Брайена свидетельствует, что неуклонно растут те силы, которым суждено вытеснить группу «Стори» и все другие течения буржуазного модернизма. Вряд ли случаен тот факт, что в «Лучших новеллах 1939 года» появляется имя революционного писателя Ричарда Райта. Конечно, было бы необоснованным утверждать, что О'Брайен стремится перестроить свою систему и принцип отбора, сознательно опираясь на революционные элементы в литературе; но эти новые элементы усиливаются в его издании. Если во многих современных американских новеллах социальная тема лишь смутно пробивается сквозь бесцельный и беспредметный модернистский этюд (в рецензируемом сборнике такая новелла представлена «Видением на море» Рональда Колдуэлла), то все чаще появляются новеллы, уже прямо и сознательно посвященные социальной трагедии капиталистической Америки. И О'Брайен дает таким новеллам все больше места в своих сборниках.

К этому его вынуждает прежде всего то обстоятельство, что подобные рассказы слишком очевидно выделяются своей значимостью и художественной убедительностью. В рецен-

зируемом сборнике насчитывается уже восемь рассказов на острые социальные темы. Конечно, художественная ценность их неодинакова. Среди них встречается, например, бестолковый и неряшливый, засоренный ненужными деталями рассказ из фермерской жизни («Весенний привет») Меридель Ле Сьюер. И все же лучшие произведения сборника посвящены социальной тематике. Таковы рассказы «Утренняя звезда» Ричарда Райта¹ и, особенно, «Счастливейший человек на земле» Альберта Мальца. В первом из них изображены негр-коммунист и его старуха-мать, которые умирают в пытках, не выдав товарищей. Во втором ярко и сжато, с большой экономией художественных средств показано, как после долголетней безработицы человеку кажется счастьем даже работа по перевозке взрывчатых веществ; на этой работе выживают в среднем неделю, но, может быть, при особой удаче, можно прожить месяц и успеть хоть чем-нибудь обеспечить голодную семью.

В сборнике представлено еще одно известное в революционной литературе имя — Альберт Халпер. Его рассказ «Прелюдия» — о травле старого, больного еврея, продавца газет, и его семьи — показывает, как растет угроза американской реакции.

Конечно, никого сейчас не удивит, что уже известные, зарекомендовавшие себя революционные писатели написали, как и следовало ожидать от них, хорошие, яркие рассказы. Но знаменателен сам по себе тот факт, что почти все рассказы на социальные темы (за исключением одного, перепечатанного из «Нью мессеж») взяты из тех самых источников, которыми обычно пользуется О'Брайен. Это свидетельствует о том, что редакция буржуазных журналов приходится считаться с огромным интересом широких читательских масс к темам социального обличения и протеста.

З. Ган

¹ Русский перевод напечатан в «Интернациональной литературе», № 7 за 1938 г.

КОРОТКО О КНИГАХ

Новелла Бодо Узе «Мы, сыновья» (Bodo Uhse. «Wir Söhne». Manuscript)¹ написана в обычной для него манере: реалистично и немного сухо. Но сквозь внешнюю суховатость, почти лапидарность стиля звучит приглушаемая и поэтому напряженная лиричность. Она и определяет тон и смысл новеллы.

Действие происходит в 1918 году («Четвертое лето с начала войны»). Рассказ ведется от лица школьника-подростка, сына германского офицера, ушедшего на фронт. Остальные действующие лица — товарищи рассказчика — тоже сыновья мобилизованных офицеров.

Бодо Узе рассказывает о круге интересов и идей, о той обстановке, в которой созревало послевоенное поколение. Печать войны лежит на всем: на жизни страны, терпящей организованный голод, на укладе семьи, а с нею и на психологии подростка.

¹ Рукопись получена редакцией от автора из Мексики.

Культе отцов, войны и мощной Германии, чему содействует и школа; культе товарищества, основанного на тайне и военной дисциплине; наступающая физическая зрелость — таков тот круг интересов, в котором живут герои Бодо Узе — подростки.

Мальчик, от лица которого ведется рассказ, и несколько его одноклассников устраивают сходки «общества», представляющего собой ребяческую пародию на студенческие корпорации, с их идеализацией мужской и кастовой чести. Эти сходки происходят на крепостном валу, построенном еще при Фридрихе II (место действия — старинный немецкий город). Здесь же разыгрывается и последняя, трагикомическая, сцена новеллы. Это суд «общества» над одним из его членов — Бобби Роткирхом, укравшим велосипед, о чем стало известно в школе и в городе. Б. Узе с мрачной иронией показывает, в чем сущность этой пародии на судилище. Бобби Роткирх украл велосипед, так как ему понадобились деньги для ознако-