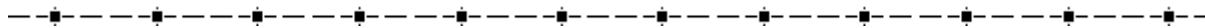


## **Аннотация**

Издание предназначено для студентов филологических специальностей педагогических вузов и содержит обширный материал, отражающий процесс развития литературы стран Западной Европы, Америки и Азии в XX веке. Курс лекций включает в себя наряду с панорамными обзорами национальных литератур (Франции, Англии, Германии, Австрии, Испании, США) монографические главы, посвященные углубленному анализу творчества крупнейших писателей XX века (Д. Джойса, В. Вулф, А. Камю, Ж.-П. Сартра, Т. Манна, Ф. Кафки, Я. Гашека, Ф.Г. Лорки, У. Голдинга, А. Мердок и др.).

Зарубежная литература. XX век



**Вераксих И.Ю.**

***Зарубежная литература.  
XX век***

**Курс лекций**

---

## Оглавление

|   |     |
|---|-----|
| Предисловие .....   | 4   |
| Лекция № 1 Особенности развития литературного процесса первой половины XX века .....                  | 5   |
| Лекция № 2 Первая мировая война в литературе первой половины XX века .....                            | 17  |
| Лекция № 3 Русская революция в литературе первой половины XX века .....                               | 29  |
| Лекция № 4 Художественный мир поэзии Г. Аполлинера .....  | 36  |
| Лекция № 5 Французская проза первой половины XX века .....  | 41  |
| Лекция № 6 Экзистенциализм во французской литературе XX века. Творчество Ж.-П. Сартра и А. Камю ..... | 53  |
| Лекция № 7 Английская литература первой половины XX века. Творчество Д. Джойса и В. Вулф .....        | 60  |
| Лекция № 8 Немецкая литература первой половины XX века. Творчество Т. Манна и Б. Брехта .....         | 70  |
| Лекция № 9 Австрийская литература первой половины XX века .....                                       | 83  |
| Лекция № 10 Сатира в творчестве Я. Гашека и К. Чапека .....   | 91  |
| Лекция № 11 Художественный мир Федерико Гарсиа Лорки .....  | 103 |
| Лекция № 12 Антиутопия в западноевропейской литературе .....  | 115 |
| Лекция № 13 Американская литература XX века .....   | 120 |
| Лекция № 14 Театр абсурда .....   | 133 |
| Лекция № 15 «Новый роман» и его место в литературе послевоенной Франции .....                         | 142 |
| Лекции № 16–17 Литература постмодернизма .....  | 149 |
| Лекции № 18–19 Английский философский роман .....   | 163 |
| Лекция № 20 Английская литература второй половины XX века. Творчество Г. Грина .....                  | 177 |
| Лекция № 21. Литература США (вторая половина XX века) .....   | 185 |
| Лекция № 22. Творчество Дж. Апдайк .....  | 204 |
| Лекция № 23. Феномен Франсуазы Саган .....  | 214 |
| Лекция № 24. Итальянская литература XX века .....   | 220 |
| Лекция № 25. Японская литература XX века .....  | 233 |
| Лекция № 26. Литература Латинской Америки .....   | 244 |

## Предисловие

Курс «История зарубежной литературы XX века» является составной частью вузовского курса «История зарубежной литературы». Издание, написанное в форме лекций, призвано помочь студентам в освоении трудного, но интересного материала, подготовить их к восприятию литературы XX века.

Тематика курса лекций отражает основные направления литературного процесса XX века. Сложный теоретический материал дополняется анализом произведений наиболее ярких представителей той или иной художественной системы. При этом учитываются известные концепции литературоведов, представленные в учебниках, учебных пособиях по истории литературы и справочных изданиях, что значительно облегчает ориентацию студентов в пределах данного курса.

Весь материал расположен таким образом, чтобы в итоге у студентов сложилось целостное представление об особенностях литературного процесса XX века.

Предложенная тематика апробирована в практике преподавательской деятельности автора-составителя и соответствует объему часов, выделенных на лекционные занятия.

Главная задача издания (курса) – анализ художественного произведения в широком контексте мировой культуры.

---

## Лекция № 1

### Особенности развития литературного процесса первой половины XX века

#### План

1. Общая характеристика литературного процесса первой половины XX века.
2. Модернизм как культурологическая категория и тип творческого мировоззрения.
3. Основные художественно-эстетические течения первой половины XX века.

#### 1. Общая характеристика литературного процесса первой половины XX века

В истории зарубежной литературы XX века выделяются два периода – 1910–1945 и 1945–1990-е годы, что позволяет представить литературный процесс в его динамике и связях с событиями, определившими облик эпохи и своеобразие мироощущения её современников.

XX век утвердил в истории человечества трагическое мироощущение, а в качестве ключевых понятий – войну и насилие, технократизированное сознание, экологическую катастрофу, кризис гуманистических идеалов.

В то же время его первое десятилетие овеяно оптимизмом и романтикой, чему способствовало интенсивное развитие науки и техники, поначалу незамутнённое негативными последствиями: первые самолёты; первые походы к Северному и Южному полюсам; открытие квантовой теории; успехи в области генетики.

Однако сфера разума столкнулась с безумием, а самые крупные научные и технические достижения оказались использованными против человека – сначала в первой мировой войне, затем во второй, принёсших цивилизации неисчисляемые человеческие жертвы, культурные и материальные потери.

Всё это не могло не сказаться на мироощущении людей, на судьбах культуры, искусства, на роли литературы в современном мире. К этим проблемам, связанным с вопросом о развитии цивилизации и будущем человечества, обращаются писатели, философы, социологи всех стран, решая

их по-разному: одни – в пессимистическом ключе, другие, не отрицая переживаемых искусством XX века кризисов, верят в его возрождение.

Первая половина XX века известна художественными экспериментами. Литература пробует новые изобразительные средства, разрушает канонические формы и ритмы. Дальнейшее развитие получает модернизм – на стадии авангардизма.

Качественно новой становится паралитература, так называемая «массовая», популярная или коммерческая, по сути альтернативная искусству.

В первой половине XX века происходят две мировые войны (1914–1918 гг.) и (1939–1945 гг.) и Октябрьская революция, рухнули Австро-Венгерская и Османская империи, царская Россия. На карте мира образовались новые государства: обрели независимость, восстановили государственность Чехия и Словакия, Польша, государства Югославии. Литература реагирует на все эти исторические события, и прежде всего на Октябрьскую революцию, за которой последовала волна революционного и национально-освободительного движения в разных странах мира – от Германии и Скандинавских стран до Китая и Африки.

#### **Основные темы в литературе первой половины XX века:**

- 1) тема войн и социально-политических катастроф;
- 2) трагедия личности, стремящейся к свободной самореализации и подвергаемой насилию, ищущей справедливости и теряющей душевную гармонию;
- 3) проблема веры и безверия;
- 4) соотношение личного и коллективного, нравственности и политики, духовного и этического.

#### **Особенности развития реализма в XX веке**

Наследуя традиции прошлого, в том числе аналитизм, интерес к социальной сфере, реализм XX века отличается от реализма века минувшего.

В реализме XX века утвердился пафос отрицания и критики, социальный подход при анализе действительности, требование правдивости и типизации.

Реализм XX века имеет дело с принципиально иной социальной действительностью, нежели реализм века предыдущего. Это войны и диктаторские перевороты, социальные и национально-освободительные революции, левые художественные течения, авангардизм и иррационализм.

Реализм XX века отказался от копирования и зеркального повторения действительности в формах самой жизни.

На смену традиционным описательным формам пришли аналитическое исследование (Т. Манн – «Доктор Фаустус» и «Волшебная гора»), эффект «отстранения» (драматургия Б. Брехта), ирония и подтекст

—■—

(Э. Хемингуэй), гротеск, фантастическое и условное моделирование (М. Булгаков). Реализм продуктивно использует многие модернистские приёмы, например, «поток сознания» (У. Фолкнер), деформацию, абсурд и другие ранее недоступные приёмы.

Внимание к коренным проблемам бытия и приоритет общечеловеческих ценностей в реализме XX века продолжают линию, наиболее полно выраженную в творчестве Л. Толстого и Ф. Достоевского, А. Франса и Б. Шоу.

Философия входит в литературу в новом качестве, как приём, глубоко проникает в художественную ткань произведения.

Продуктивно развивается жанр притчи (Ф. Кафка, К. Чапек, А. Камю, А. Экзюпери). Меняется герой, человек предстаёт более усложнённым и нередко непредсказуемым в своих поступках (Фолкнер). Литература стремится проникнуть в сферу иррационального и подсознания.

Меняется и жанровая палитра романа в результате взаимопроникновения, скажем, романа научно-фантастического и политического, детективного и философского, семейного и авантюрного.

Поворот от социума к личности, от типического к индивидуальному повлиял на жанр эпопеи и определил её интерес к субъекту. Термин «субъективная эпопея», впервые употреблённый А. Луначарским применительно к роману Марселя Пруста, в литературе второй половины века используется довольно широко, когда речь идёт о романах, где центром скрещения сюжетных линий является индивидуальное сознание.

## **2. Модернизм как культурологическая категория и тип творческого мировоззрения**

XX век вошёл в историю культуры как век эксперимента, который потом зачастую становился нормой. Это время появления разных деклараций, школ, нередко посягавших на мировые традиции. Так, скажем, была подвергнута критике неизбежность подражания прекрасному, о которой писал Г. Лессинг в работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Наоборот, художник стал подражать отвратительному, что в древности запрещалось под страхом наказания.

Отправной точкой эстетики стало безобразное; отказ от гармонических пропорций нарушил облик искусства, в котором акцент сделан на деформации, геометрических фигурах.

Термин «модернизм» появляется в конце XIX века и закрепляется, как правило, за нереалистическими явлениями в искусстве, следующими за декадансом. Однако идеи, давшие ему наполнение, встречались и ранее. Достаточно вспомнить «Цветы зла» Ш. Бодлера.

Модернизм (фр. modernisme – от moderne – *новейший*, modo – *только что*) как философско-эстетическое движение имеет следующие стадии (выделяем условно):

- Авангардизм, по времени расположенный между войнами;
- Неоавангардизм (50–60-е гг.);
- Постмодернизм (70–80-е гг.).

Говоря об авангардизме как части модернизма, отметим, что западная критика нередко не применяет эти термины, предпочитая «авангард».

Модернизм продолжает нереалистическую тенденцию в литературе прошлого и переходит в литературу второй половины XX века.

Модернизм – это и творческий метод, и эстетическая система, нашедшая отражение в литературной деятельности целого ряда школ, нередко весьма различных по программным заявлениям.

Общие черты:

- 1) утрата точки опоры;
- 2) разрыв с традиционным мировоззрением христианской Европы;
- 3) субъективизм, деформация мира или художественного текста;
- 4) утрата целостной модели мира, создание модели мира всякий раз заново по произволу художника;
- 5) формализм.

Модернизм – пёстрое по своему составу, политическим устремлениям и манифестам литературное движение, включающее множество различных школ, группировок, объединённых пессимистическим мировоззрением, стремлением художника не отражать объективную реальность, а самовыражаться, установкой на субъективизм, деформацию.

Философские истоки модернизма можно отыскать в трудах З. Фрейда, А. Бергсона, У. Джеймса.

Модернизм может быть определяющим в творчестве писателя в целом (Ф. Кафка, Д. Джойс) или может ощущаться как один из приёмов, оказавших существенное влияние на стиль художника (М. Пруст, В. Вулф).

Модернизм как литературное движение, охватившее Европу в начале века, имеет следующие национальные разновидности:

- французский и чешский сюрреализм;
- итальянский и русский футуризм;
- английский имажизм и школа «потока сознания»;
- немецкий экспрессионизм;
- американский и итальянский герметизм;
- шведский примитивизм;
- французский унанимизм и конструктивизм;



- 
- испанский ультраизм;
  - латиноамериканский креасьонизм.

Что же характерно для авангардизма как стадии модернизма?

Само слово *авангард* (от франц. *avant-garde* – *передовой отряд*) пришло из военной лексики, где им обозначается небольшой элитный отряд, прорывающийся на территорию противника впереди основной армии и прокладывающий ей путь, а искусствоведческий смысл этот термин, на правах неологизма употреблённый Александром Бенуа (1910), обрёл в первые десятилетия XX века. С тех пор классическим авангардом называют совокупность разнородных и разнозначимых художественных движений, направлений и школ.

Неуловимы и очертания авангардизма, исторически объединяющего различные направления – от символизма и кубизма до сюрреализма и поп-арта; для них характерны психологическая атмосфера бунта, ощущение пустоты и одиночества, ориентация на будущее, не всегда чётко представленное.

Как отмечает чешский учёный Ян Мукаржовский, «авангард стремится избавиться от накосов прошлого, традиций».

Существенно, что бурно развивавшееся в десятки – двадцатые годы авангардистское искусство оказалось обогащённым революционной идеей (иногда лишь условно-символической, как это было у экспрессионистов, писавших о революции в сфере духа, революции вообще). Это придало авангарду оптимизм, окрасив его полотна в красный цвет, и привлекло к нему внимание революционно настроенных художников, которые видели в авангардизме пример антибуржуазного протеста (Б. Брехт, Л. Арагон, В. Незвал, П. Элюар).

Авангардизм не просто перечёркивает реальность – он движется к своей реальности, опираясь на имманентные законы искусства. Авангард отверг стереотипность форм массового сознания, не принял войну, безумие технократизма, закабаление человека. Посредственности и буржуазному порядку, канонизованной логике реалистов авангард противопоставил бунт, хаос и деформацию, морали мещан – свободу чувств и неограниченную фантазию.

Опережая время, авангард обновил искусство XX века, ввёл в поэзию урбанистическую тематику и новую технику, новые принципы композиции и различные функциональные стили речи, графическое оформление (идеограммы, отказ от пунктуации), свободный стих и его вариации.

### 3. Основные художественно-эстетические течения первой половины XX века

Рассмотрим дадаизм, сюрреализм, экспрессионизм, футуризм и имажизм как наиболее заявившие о себе авангардистские течения зарубежной литературы первой трети XX века.

**ДАДАИЗМ** (от фр. *dada* – *детский лепет без смысла*) – непосредственный предшественник сюрреализма. Сложился в Цюрихе, столице нейтральной Швейцарии, стараниями поэтов-эмигрантов из воюющих стран (Т. Тзара, Р. Гюльзенбек), которые издавали журнал «Кабаре Вольтер» (1916–1917). Дадаисты декларировали абсурд и атмосферу скандала, дезертирство, выражая протест против первой мировой войны, стремление вывести публику из самодовольной успокоенности. Эстетической формой их протеста стало искусство алогичное и иррациональное, нередко бессмысленные наборы слов и звуков, составленные методом коллажа «Дада». «Эти два слога достигли цели, достигли «звонкого бессмыслия», абсолютной незначимости, – писал Андре Жид в статье «Дада». – Самая высокая благодарность по отношению к искусству прошлого и его совершенным шедеврам, – размышляет французский писатель, – состоит в том, чтобы оставить всякие претензии на их возобновление. Совершенное – это то, чего нельзя больше воспроизвести, ставить же перед собой прошлое – значит преграждать путь в будущее».

Наиболее заметен среди дадаистов швейцарский поэт **Тристан Тзара** (1896–1963), автор книг «Семь манифестов дада» (1924), «Приблизительный человек» (1931), известной «Песенки дада», в которой обыгрываются случайные образы, неожиданные ассоциации и в то же время присутствует элемент пародии на бульварный роман и натуралистическую поэзию. В какой-то мере смысл поэзии Тзара и дадаистов в целом передают его слова: «Я пишу манифест, и я ничего не хочу, я говорю между тем кое-что, и я, в принципе, против манифестов, как я против принципов». В этих словах – отрицание, которое найдёт своё дальнейшее развитие *во французском сюрреализме и немецком экспрессионизме*, к чьим программам примкнут дадаисты.

**СЮРРЕАЛИЗМ** (от фр. *sure'alite* – *сверхреальность*) сложился во Франции; его программа изложена в «Манифесте сюрреализма», написанном А. Бретоном при участии Л. Арагона в 1924 году, и манифесте, появившемся в январе 1925 года. Вместо изображения объективной реальности целью искусства в них провозглашены сверхчувственная надреальность и мир подсознательного, а в качестве главного способа творения «автоматическое письмо», метод бесконтрольной выразительности и совмещение несовместимого.

Сюрреализм стремился раскрепостить сущность человека, подавленного цивилизацией, и осуществить коммуникацию, воздействуя на подсознательные импульсы. «Манифест сюрреализма» отдавал должное открытиям З. Фрейда в области человеческой психики и обращал внимание на грёзы как важную сторону психической активности. А. Бретон отмечал в своей работе: «Сюрреализм... Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить или устно, или письменно, или любым другим способом реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений». Само слово «сюрреализм» впервые употреблено Г. Аполлинером в предисловии к его драме «Грудь Тирезия», где автор просил прощения за придуманный им неологизм. Тот ему понадобился, чтобы обновить театр, вернуть его к самой природе, не повторяя её: «Когда человек решил подражать ходьбе, он создал колесо – предмет, несхожий с ногой. Это был бессознательный сюрреализм». Слагаемые сюрреалистического образа – это деформация, сочетание несочетаемого, свободная ассоциативность. Слово использовалось сюрреалистами в игровой функции.

Для поэтики сюрреализма характерны: разъятие предмета на составные части и «перекомпоновка» их, условное космическое пространство, безвременье и статика коллажа. Все это нетрудно увидеть на картинах С. Дали, в поэзии Ф. Супо, Ж. Кокто. Вот стихотворение «Из сказки» чешского поэта Витезслава Незвала, создающее ирреальное впечатление на основе обычных реалий, прихотливо соединённых вопреки логике и смыслу, но по закону фантазии:

*Кто-то на старом рояле  
Фальшью терзает слух.  
А я в стеклянном замке  
Бью огнекрылых мух.  
Алебастровая ручка  
Не обнимала.  
Стареет принцесса.  
Старухой стала...  
Глухо тоскует рояль:  
Жаль её, жаль...  
А сердце мое сонно поёт:  
Было – нету,  
Было – нету,  
Бим – Бам.*

(Пер. В. Иванова)

История школы сюрреализма оказалась недолговечной. Французская школа, как и чешская, польская, а ещё ранее испанская и многие другие,

возникшие в разных странах Европы, ощутила свою несостоятельность перед угрозой фашизма и надвигающейся Второй мировой войной и самораспустилась. Однако сюрреализм оказал влияние на искусство XX века: поэзию П. Элюара, Л. Арагона, В. Незвала, Ф. Лорки, на живопись и декоративно-прикладное искусство, кинематограф, на всё окружающее современного человека пространство.

**ЭКСПРЕССИОНИЗМ** (фр. *expression – выражение*). В предвоенные годы и в период Первой мировой войны недолгий, но яркий расцвет переживает экспрессионизм – искусство выражения. Основной эстетический постулат экспрессионистов – не подражать реальности, а выражать к ней свое негативное отношение. Поэт и теоретик экспрессионизма Казимир Эдшмид утверждал: «Мир существует. Повторять его нет смысла». Тем самым он и его последователи бросали вызов реализму и натурализму. Художники, музыканты и поэты, группировавшиеся вокруг русского живописца В. Кандинского, издавали в Мюнхене альманах «Синий всадник». Они поставили перед собой задачу: освободиться от предметной и сюжетной зависимости, апеллируя непосредственно цветом или звуком к духовному миру человека. В литературе идеи экспрессионизма были подхвачены поэтами, стремившимися выразить переживания лирического героя в состоянии аффекта. Отсюда гипертрофированная образность стиха, сумбурность лексики и произвольность синтаксиса, надрывный ритм. Поэты, драматурги и художники, близкие к экспрессионизму, были бунтарями в искусстве и в жизни. Они искали новые, скандальные формы самовыражения, мир в их произведениях представал в гротескном облике, буржуазная действительность – в виде карикатур.

Таким образом, провозгласив тезис о приоритете самого художника, а не действительности, экспрессионизм сделал акцент на выражении души художника, его внутреннего «я». Выражение вместо изображения, интуиция вместо логики – эти принципы, естественно, не могли не повлиять на облик литературы и искусства.

Представители экспрессионизма: в искусстве (Э. Барлах, Э. Кирхнер, О. Кокошка, А. Шенберг, Б. Барток), в литературе (Ф. Верфель, Г. Гракль, Г. Гейм и др.).

Стиль экспрессионистской поэзии отмечен патетикой, гиперболами, символикой.

Творчество художников-экспрессионистов оказалось в фашистской Германии под запретом как болезненное, упадочническое, неспособное служить политике нацизма. Между тем опыт экспрессионизма продуктивен для многих художников, не говоря уже о тех, кто испытал непосредственное влияние его программы (Ф. Кафка, И. Бехер, Б. Келлерман, Л. Франк, Г. Гессе). В творчестве последних отразилась существенная особенность

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

экспрессионизма – мыслить философскими категориями. Одна из важнейших тем искусства XX века – отчуждение как итог буржуазной цивилизации, подавившей человека в государстве, тема философская и центральная для мироощущения Кафки, – получила у экспрессионистов детальную разработку.

**ФУТУРИЗМ** (итал. futurismo от лат. futurum – *будущее*) – авангардистское художественное течение 1910-х – начала 1920-х XX в., наиболее полно проявившееся в Италии (родине футуризма) и России. Футуристы были и в других европейских странах – Германии, Англии, Франции, Польше. Футуризм заявил о себе в литературе, живописи, скульптуре, в меньшей степени в музыке.

**Итальянский футуризм.** Днем рождения футуризма считается 20 февраля 1909 г., когда в парижской газете «Фигаро» появился написанный Т.Ф. Маринетти **«Манифест футуризма»**. Именно Т. Маринетти стал теоретиком и вождем первой, миланской, группы футуристов.

Неслучайно футуризм возник в Италии, стране-музее. «У нас нет жизни, а есть только одни воспоминания о более славном прошлом... Мы живём в великолепном саркофаге, в котором плотно привинчена крышка, чтобы не проник свежий воздух», – жаловался Т. Маринетти. Привести своих соотечественников на Олимп современной европейской культуры – вот то, что, несомненно, стояло за эпатажно-крикливым тоном манифеста. Группа молодых художников из Милана, а затем и из других городов немедленно откликнулась на призыв Маринетти – и своим творчеством и собственными манифестами. 11 февраля 1910 года появляется **«Манифест художников-футуристов»**, а 11 апреля того же года – **«Технический манифест футуристической живописи»**, подписанный У. Боччони, Дж. Балла, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северени наиболее крупными художниками-футуристами. Во всех своих произведениях, как теоретических, так и художественных (стихи, роман **«Мафарка-футурист»**) Т. Маринетти, как и его сподвижники, отрицал не только художественные, но и этические ценности прошлого.

Устаревшими были объявлены жалость, уважение к человеческой личности, романтическая любовь. Упоённые новейшими достижениями техники, футуристы стремились вырезать «раковую опухоль» старой культуры ножом техницизма и последних достижений науки. Футуристы утверждали, что новая техника меняет и человеческую психику, а это требует изменения всех изобразительно-выразительных средств искусства. В современном мире их особенно зачаровывали скорость, мобильность, динамика, энергетика. Свои поэмы и картины они посвящали автомобилю, поезду, электричеству. «Жар, исходящий от куска дерева или железа, нас волнует больше, чем улыбка и слёзы женщины», «Новое искусство может быть только насилием, жестокостью», – заявлял Маринетти.

На мировоззрение футуристов оказали сильное влияние идеи Ницше с его культом «сверхчеловека»; философия Бергсона, утверждающая, что ум способен постигать только все окостенелое и мертвое; бунтарские лозунги анархистов. Гимн силе и героизму – почти во всех произведениях итальянских футуристов. Человек будущего, в их представлении, – это «механический человек с заменяемыми частями», всемогущий, но бездушный, циничный и жестокий.

Очищение мира от «рухляди» они видели в войнах и революциях. «Война – единственная гигиена мира», «Слово «свобода» должно подчиниться слову Италия», – провозглашал Маринетти. Даже названия поэтических сборников – **«Пистолетные выстрелы»** Лучини, **«Электрические стихи»** Говони, **«Штыки»** А.Д. Альбы, **«Аэропланы»** Буцци, **«Песнь моторов»** Л. Фольгоре, **«Поджигатель»** Палаццески – говорят сами за себя.

Ключевым лозунгом итальянских футуристов в литературе стал лозунг – «Слова на свободе!» – не выражать словами смысл, а дать самому слову управлять смыслом (или бессмыслицей) стихотворения. В живописи и скульптуре итальянский футуризм стал предтечей многих последующих художественных открытий и течений. Так, Боччони, использовавший в одной скульптуре самые разные материалы (стекло, дерево, картон, железо, кожу, конский волос, одежду, зеркала, электрические лампочки и т. д.), стал предвестником поп-арта.

**ИМАЖИЗМ** возник как течение в 1908 году в недрах лондонского «Клуба поэтов». Окаменелость привычных поэтических форм заставила молодых литераторов искать новые пути в поэзии. Первые имажисты – Томас Эрнест Хьюм и Фрэнсис Флинт. В 1908 году было опубликовано знаменитое хьюмовское стихотворение «Осень», удивившее всех неожиданными сравнениями: «Луна стояла у плетня, // Как краснорожий фермер», «Кругом толпились щупленькие звезды, // Похожие на городских детей» (пер. И. Романовича). В 1909 году к группе примкнул американский поэт **Эзра Паунд.**

Лидером и непререкаемым авторитетом в группе являлся Томас Эрнест Хьюм. К тому времени у него сложились твердые убеждения: «Образы в стихе – не просто декорация, но самая суть интуитивного языка», назначение же поэта – искать «внезапность, неожиданность ракурса». По Хьюму, «новые стихи подобны скорее скульптуре, чем музыке, и обращены более к зрению, нежели к слуху». Интересны ритмические эксперименты имажистов. Хьюм призывал «расшатать каноническую рифму», отказаться от правильных метрических построений. Именно в «Клубе поэтов» зародились традиции английского белого стиха и верлибра. Однако к 1910 году встречи «Клуба поэтов» постепенно становились все более редкими, затем он перестал

---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
существовать. Хьюм через несколько лет погиб на одном из фронтов Первой мировой войны.

Вторая группа имажистов собралась вокруг Эзры Паунда. В октябре 1912 года Эзра Паунд получил от молодой американской поэтессы Хильды Дулитл, год назад переселившейся в Англию, подборку её стихов, поразивших его «имажистской лаконичностью». Хильда Дулитл привлекла в группу своего возлюбленного и будущего мужа. Это был знаменитый впоследствии английский романист Ричард Олдингтон. Приметой второго этапа имажизма стало обращение к античности (Р. Олдингтон был к тому же переводчиком древнегреческой поэзии). Паунд в эти годы сформулировал свои знаменитые «**Несколько запретов**» – заповедь имажизма, объясняющую, как следует, а вернее, как не следует писать стихи. Он подчёркивал, что «образная поэзия похожа на застывшую в слове скульптуру» (вспомним: примерно то же писал Хьюм).

Итогом второго этапа в истории имажизма стала собранная Паундом поэтическая антология «Des Imagistes» (1915), после чего Паунд покинул группу и уехал во Францию. Началась война, и центр имажизма начал перемещаться из воюющей Англии в Америку.

Третий этап развития имажизма – американский. Лидером группы имажистов стала американская поэтесса **Эми Лоуэлл** (1874–1925 гг.) из видной бостонской семьи Лоуэллов, давшей уже в XIX веке известного поэта Джеймса Рассела Лоуэлла. Основная тема стихов Эми Лоуэлл – любовь природой. Заслугой поэтессы являются подготовленные ею одна за другой три имажистские антологии.

В имажистских антологиях выступали со стихами знаменитые романисты Дэвид Герберт Лоуренс, Джеймс Джойс и Форд Мэдокс Форд (1873–1939 гг.), встречаются там и стихотворения Томаса Стернза Элиота, а также двух других будущих столпов американской поэзии – Карла Сэндберга (1878–1967 гг.) и совсем еще молодого Уильяма Карлоса Уильямса (1883–1963 гг.).

Составитель изданной в России в 2001 году «Антологии имажизма» Анатолий Кудрявицкий в предисловии к ней писал:

«В поэзии англоязычных стран почти полтора десятилетия прошли под знаком имажизма – практически всё начало века. Поэты-имажисты боролись за обновление поэтического языка, высвободили поэзию из клетки регулярного стиха, обогатили литературу новыми поэтическими формами, с широким ритмическим диапазоном, многообразием размеров строфы и строки, неожиданными образами».

Рассмотрев несколько авангардистских направлений и творчество крупнейших писателей, можно утверждать, что для авангардизма как художественного течения характерны субъективизм и в целом пессимистическое воззрение на прогресс и историю, внесоциальное

отношение к человеку, нарушение целостной концепции личности, гармонии внешней и внутренней жизни, социального и биологического в ней. В плане мировоззренческом модернизм спорил с апологетической картиной мира, был настроен антибуржуазно; в то же время его настораживала негуманность революционной практической деятельности. Модернизм выступал в защиту личности, провозгласил её самоценность и суверенность, имманентную природу искусства. В поэтике он апробировал нетрадиционные, противопоставленные реализму приёмы и формы, ориентированные на свободное волеизъявление творца, и тем самым оказал влияние на реалистическое искусство. Граница между модернизмом и реализмом в ряде конкретных примеров из творчества современных авторов достаточно проблематична, ибо, по наблюдению известного литературоведа Д. Затонского, «модернизм... в химически чистом виде не встречается». Он является неотъемлемой частью художественной панорамы XX века.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Анастасьев, Н. Обновление традиции. Реализм XX века в противоборстве с модернизмом / Н. Анастасьев. – М., 1984.
2. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд. – М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 2000. – С. 4–24.
3. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. / под ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 3–12.
4. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: Изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 11–44.



---

## Лекция № 2

### Первая мировая война в литературе первой половины XX века

#### План

1. Первая мировая война как кардинальная тема литературы первой половины XX века.
2. Отражение событий первой мировой войны в романе А. Барбюса «Огонь».
3. Литература «потерянного поколения». Общая характеристика:
  - а) тема «потерянного поколения» в романе Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен»;
  - б) тема «потерянного поколения» в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие»;
  - в) тема «потерянного поколения» в романе Р. Олдингтона «Смерть героя».

#### 1. Первая мировая война как кардинальная тема литературы первой половины XX века

Первая мировая война стала кардинальной темой искусства первой половины XX века, определила личные судьбы и сформировала художественные индивидуальности таких писателей, как Анри Барбюс, Ричард Олдингтон, Эрнест Хемингуэй, повлияла на творчество писателей стран Европы. На войне получил смертельное ранение поэт, чьё творчество открыло XX век, – **Гийом Аполлинер**. Правительства каждой из стран, участников этой войны за передел границ и сфер влияния, преследовали свои интересы. Разными были условия и последствия этой войны для каждой из стран. Однако художественное воплощение первой мировой войны в разных литературах имеет и общие, типологические, черты как в проблематике и пафосе, так и в поэтике.

Эпическое художественное осмысление войны характерно для крупномасштабных романов-хроник **Роже Мартена дю Гара, Ромена Роллана, Леонгарда Франка, Арнольда Цвейга**, возникших почти в каждой из европейских литератур.

Мы же с вами остановимся на произведениях, показавших войну с разных позиций: революционизирующее её влияние в романе Анри Барбюса «**Огонь**» и вызванные ею пессимизм и отчаяние в книгах писателей «потерянного поколения».

## 2. Отражение событий первой мировой войны в романе А. Барбюса «Огонь»

А. Барбюс (1873–1935) занимает особое место во французской литературе. Продолжатель традиций христианского реализма, он стал вместе с тем основоположником литературы социалистического реализма во Франции.

Ни по возрасту, ни по состоянию здоровья Барбюс не подлежал мобилизации и всё же добровольно пошёл на фронт. Подобно большинству французов тех лет, он верил, что Франция стала жертвой милитаристской Германии, и настоял отправить его на передовую простым солдатом. Он увидел войну такой, какая она была на самом деле. Он открыл для себя реализм, поверил в возможности революционного выхода из войны (за год до того, как этот путь опробует Россия) и синтезировал новый тип романа, нарушавшего привычные параметры жанра. Герои романов «Огонь» и «Ясность» (1919) автобиографичны: на пути прощания с ложными иллюзиями они проходят сквозь очищающий огонь к ясности, что в лексиконе писателя обозначает истину и правду.

### «Огонь»

Роман Анри Барбюса «Огонь» начат в госпитале в декабре 1915 года, написан за шесть месяцев и впервые опубликован в августе 1916 года в газете «Эвр», а в октябре того же года автор был удостоен Гонкуровской премии. Несмотря на цензурные сокращения, ослабившие в газетной публикации антивоенный пафос романа, «Огонь» получил сразу же общенациональный и европейский резонанс и вошёл в историю мировой литературы как честная и талантливая книга, разрушившая вокруг войны ореол парадности и романтики. В начале 1917 года роман вышел отдельным изданием.

«Барбюс написал будни войны, он изобразил войну как работу, тяжёлую и грязную работу взаимного истребления ни в чем не повинных людей, – не повинных ни в чём, кроме глупости», – это слова Горького, дважды писавшего предисловия к роману Барбюса.

«Огонь» написан на основе репортерских записей, которые Барбюс вел регулярно и которые определили жанровое своеобразие книги. Роман имеет подзаголовок «Дневник взвода» и снабжён посвящением «Памяти товарищей, павших рядом со мной в Круи и на высоте 119». Автор подчёркивает этим строгое соответствие действительности, беспристрастную правду своей книги.

Роман не имеет последовательно развивающегося сюжета, он как бы состоит из отдельных эпизодов-очерков, соединённых так, «чтобы каждый эпизод... добавлял какой-то штрих к целому». В двадцати четырёх главах романа немало маленьких самостоятельных фрагментов, напоминающих о Барбюсе как общепризнанном мастере новеллистического жанра.



сущего к единому знаменателю зловещей, пустынной «лиловой равнины», образ которой возникает в самом начале романа.

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

Казалось бы, войной созданы все условия для того, чтобы люди могли одичать, озвереть: «ведь мы и живём, как звери», – говорит один из них. Не случайно во второй главе Барбюс рисует своих героев похожими на «доисторических существ», в странных одеяниях дикарей. Дополняя сходство, один из них потрясает найденным в окопах топором доисторического образца. И все же война не убила человеческое в людях, прежде всего человеческую мысль. Солдаты постоянно размышляют обо всём, что связано с их военной жизнью. Вопреки войне, которая разъединяет людей, заставляя думать – «каждый за себя», «только бы выжить», в людях сохраняются товарищеские чувства, благородство. Тоска по мирной жизни, по дому, ненависть к войне свойственны всем солдатам, изображённым Барбюсом.

По мере того как солдаты проходят через огонь войны, они начинают разбираться в сущности её, в причинах, породивших войну. Ценность «Огня» не только в правдивой картине ужасов войны, но и более всего – в показе постепенного прозрения солдат, прозрения «тридцати миллионов рабов, преступно брошенных друг на друга». Изображение ужасов империалистической войны не самоцель для Барбюса. Главным для него является человек на войне, конфликт войны и человека, те выводы, к которым этот человек приходит, столкнувшись со страшной действительностью кровавой бойни. Прозрение солдатской массы – главный замысел романа – реализуется преимущественно в публицистическом ключе, с использованием запоминающихся символов «зари», «видения кавалькады ослепительных воинов», «огня». Об этом последнем, давшем название всей книге символу Барбюс писал в письме жене: «“Огонь” означает и войну, и революцию, к которой ведет война».

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

Последние страницы «Огня» характеризуются приемом многоголосия – полифонии. Говорит масса. На протяжении всего романа образы солдат (хотя и достаточно яркие) намеренно не выделялись автором: они были одними из многих. Здесь же, для того чтобы непосредственно передать голос массы, ослабляется персонификация. В разговор о войне, начатый Паради, включается все больше и больше солдат, безымянных и неизвестных.

Показано пробуждение массы. Миллионы солдат приобщаются к мысли о необходимости покончить с войной, начинают понимать, что их заставили убивать друг друга ради прибылей капиталистов, что «материал» войны – они сами. Солдаты обладают разной степенью сознательности, но все они преисполнены великим гневом против тех, кому нужна война.

### **3. Литература «потерянного поколения». Общая характеристика**

Литература «потерянного поколения» сложилась в европейских и американской литературе в течение десятилетия после окончания первой мировой войны. Зафиксировал её появление 1929 год. Тогда были созданы три романа: **«Смерть героя» Р. Олдингтона**, **«На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка** и **«Прощай, оружие» Э. Хемингуэя**.

В литературе определилось потерянное поколение, названное так с лёгкой руки Хемингуэя, поставившего эпиграфом к своему первому роману «Фиеста. И восходит солнце» (1926) слова жившей в Париже американки Гертруды Стайн «Все вы – потерянное поколение». Эти слова оказались точным определением общего ощущения утраты и тоски, которые принесли с собой авторы названных книг, прошедшие через войну. В их романах и повестях было столько отчаяния и боли, что их определили как скорбный плач по убитым на войне, даже если герои книг и спаслись от пуль. Это реквием по целому поколению, не состоявшемуся из-за войны, на которой рассыпались идеалы и ценности, которым учили с детства.

Герои книг писателей «потерянного поколения», как правило, совсем юные, можно сказать, со школьной скамьи принадлежат к интеллигенции. Для них путь Барбюса представляется недостижимым. Они индивидуалисты и надеются, как герои Хемингуэя, лишь на себя, на свою волю, а если и способны на решительный поступок, то дезертируя (лейтенант Генри).

Герои Ремарка находят утешение в дружбе и любви. Это их своеобразная форма защиты от мира, принимающего войну как способ решения политических конфликтов.

Героям литературы «потерянного поколения» недоступно единение с народом, государством, как это наблюдалось у Барбюса. «Потерянное поколение» противопоставило обманувшему их миру горькую иронию, ярость, бескомпромиссную критику цивилизации, что и определило место

этой литературы в реализме, несмотря на пессимизм, общий у неё с литературой модернизма.

### **А. Тема «потерянного поколения» в романе Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен»**

«На Западном фронте без перемен» – первый роман, принёсший автору успех. В эпиграфе к роману Ремарк пишет: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал её жертвой, даже если спасся от снарядов». Но роман вышел за эти рамки, став и исповедью, и обвинением.

Это история убийства на войне четверых одноклассников, отравленных шовинистической пропагандой в школах кайзеровской Германии и прошедших подлинную школу на холмах Шампани, у фортов Вердена, в сырых окопах на Сомме. Кропп, Мюллер, Кеммерих, рассказчик Пауль Боймер и многие другие молодые люди уже через несколько недель военного обучения с муштрой, шагистикой и солдафонской тупостью оказываются разочарованными в войне. В их сознании развеивается миф о «классическом идеале отечества».

Дома героям романа говорили о добропорядочности и честности, в гимназии о спряжениях и склонениях чеканной латыни, соборах и кирхах – о великом Добре, которое сотрет змия-Зло. Им внушали идею жертвенного служения Отечеству и кайзеру, которым, быть может, понадобится отдать жизнь. Но эту жертву они представляли скорее в ореоле «Записок о Галльской войне» Юлия Цезаря или живописных клубов порохового дыма на гравюрах, изображавших сражения Семилетней войны. И едва ли задумывались, что уже выкована, отлажена и готова начать свое страшное дело человеческая мясорубка, которую потом назовут мировой войной, первой по счету.

Дальнейший путь героя по кругам фронтового ада становится цепью новых и новых открытий страшной, античеловеческой правды о войне. Повествование ведётся от первого лица и, несмотря на отсутствие датировки, напоминает фронтовой дневник. Описание военных событий, в которых участвует Пауль Боймер, перемежается с воспоминаниями о мирных днях и горестными раздумьями о несправедливости и зле мира, олицетворённых в войне. Война с её массовыми убийствами, мертвецами, гниющими на брустверах и в брошенных окопах, вшами, грязью, солдатской руганью становится содержанием романа и средой обитания Пауля Боймера и его однополчан, двадцатилетних юношей. Неизбежно циничное общежитие в окопах, описанное с натуралистическими подробностями, поражает, шокирует юношу из добропорядочной немецкой семьи. Но грязь войны к нему не липнет, наоборот, закаляет душу. У Пауля Боймера интуитивно-

---■---  
безупречная реакция на окружающее, и в ужасе войны он существует по законам добра, как бы сложно это ни было.

Вглядываясь в документы убитого им француза, Пауль говорит: «Прости меня, товарищ! Мы всегда слишком поздно прозреваем. Ах, если бы нам почаще говорили, что вы такие же несчастные маленькие люди, как и мы, что вашим матерям также страшно за своих сыновей, как и нашим, и что мы одинаково боимся смерти, одинаково умираем и страдаем от боли».

Поколение Пауля Боймера «потерянное» уже потому, что пережило все ужасы войны, не пережив ещё ничего в своей короткой жизни. Пауль Боймер осознаёт также, что, даже выжив и вернувшись к мирной жизни, его поколение навсегда останется лишним. «Теперь мы вернёмся усталыми. В разладе с собой, опустошёнными, вырванными из почвы и растерявшими надежды. Мы уже не сможем прижиться... мы не нужны самим себе, мы будем жить и стариться, – одни приспособятся, другие покорятся судьбе. А многие не найдут себе места...».

Из краткого последнего абзаца мы узнаем, что Пауль Боймер был убит последним из одноклассников в октябре 1918 года, в один из тех дней, когда на фронте было так тихо и спокойно, что военные сводки состояли из одной фразы: «На Западном фронте без перемен». «Он упал лицом в позе спящего. Когда его перевернули, стало видно, что он, должно быть, недолго мучился, – на лице у него было такое спокойное выражение, словно он был даже доволен тем, что всё кончилось именно так».

Автор не ставит своей целью докапываться до истинных виновников войны. Ремарк убеждён, что политика – это всегда плохо, это всегда вред и зло для человека. Единственное, что он может противопоставить войне, – это мир природы, жизнь в её нетронутых первоначальных формах: чистое небо над головой, шелест листвы. Силы герою идти вперёд, стиснув зубы, даёт прикосновение к земле. В то время как мир человека с его мечтами, сомнениями, тревогами и радостями рушится, природа живёт.

## **Б. Тема «потерянного поколения» в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие!»**

В романе «Прощай, оружие!» Хемингуэй стремится художественно раскрыть, как империалистическая война и связанные с ней бедствия лишают человека права на достойную, полноценную жизнь и деятельность.

Действия романа разворачиваются на итало-австрийском фронте в 1917 году, Хемингуэй создаёт потрясающе яркие и сильные эпизоды военных будней, сражений, коротких дней отдыха, пьяный угар ресторанов в прифронтовых городках, гнетущую тоску лазаретов. На фронте идут дожди, в войсках свирепствует холера. Солдаты, не желающие воевать, наносят себе увечья.

Герой роман, американец Фредерик Генри, лейтенант. На фронте он возглавляет подразделение санитарных частей итальянской армии. О герое Генри на страницах романа мимоходом сказано, что до войны он изучал архитектуру в Италии. Для образа героя и для его судьбы не имеет ни малейшего значения, с таким же успехом писатель мог наделить его любой другой профессией. Это упоминание имеет разве что чисто функциональное значение, чтобы оправдать знание героем итальянского языка и Италии вообще.

Немногим больше сказано о Кэтрин Баркли. И то, что сказано, относится только к причинам, побудившим её отправиться на фронт в качестве сестры милосердия. Надо полагать, что Хемингуэй отгенил этот момент в силу его характеристики.

Примечательно, что даже Кэтрин Баркли понимает, какую чудовищную и кровавую бессмыслицу представляет собой война. Она говорит Фредерику: «Люди не представляют, что такое война во Франции. Если бы они представляли, это не могло бы продолжаться».

На первых страницах романа Хемингуэй подчёркивает обыкновенность своего героя, который живёт сегодняшним днем и не очень хочет задумываться о бессмысленности этой войны и о том, чем она может закончиться.

Хемингуэй, по существу, обходит молчанием вопрос о том, что заставило Фредерика Генри, американца, уроженца страны, которая к тому времени ещё не вступила в войну, пойти добровольцем в итальянскую армию. Когда Кэтрин Баркли при знакомстве спрашивает его, зачем он пошёл служить в итальянскую армию, он отвечает совсем невнятно: «Не знаю, есть вещи, которые совсем нельзя объяснить».

Однако фронтовые будни очень скоро развеяли «розовый туман». Генри воочию убеждается, что на реке Плаве происходит бессмысленная братоубийственная бойня. Разобраться в сути происходящего ему помогли солдаты-автомеханики, которые и раскрыли ему глаза на истинное положение вещей на фронте. «Все ненавидят эту войну», – говорят они своему офицеру, называя тех, кто «наживается на войне». А пока что Генри живёт такой же пустой жизнью, как и другие офицеры: пьянствует с ними в офицерской столовой, ходит регулярно в офицерский публичный дом. Когда ему предоставляют отпуск, он едет совсем не туда, куда ему хотелось. Пока что он заводит легкую интрижку с красивой медицинской сестрой, англичанкой Кэтрин Баркли. Ему представляется это удобным и несложным.

Однако судьба распорядилась иначе. Фредерик незаметно для себя начинает привязываться к Кэтрин. Он начинает понимать это в тот вечер, когда пьянствовал в компании офицеров, а потом пошёл к ней на свидание, а она не смогла отлучиться с работы. «Я вышел из приемной, и мне вдруг стало тоскливо и неудобно. Я очень небрежно относился к свиданию с Кэтрин, я



---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
 напился и едва не забыл прийти, но, когда оказалось, что я её не увижу, мне стало тоскливо и я почувствовал себя одиноким».

И, наконец, Фредерик вынужден признаться себе: «Видит бог, я не хотел влюбляться в неё. Я ни в кого не хотел влюбляться. Но видит бог. Я влюбился». Эта любовь в атмосфере войны, страданий, крови и смерти пронизана ощущением трагизма, предчувствием катастрофы.

Хемингуэй не был свидетелем разгрома итальянской армии под Капоретто, но сумел воссоздать картину отступления армии с той силой правдивости, которая даётся только большому таланту. Кульминационной точкой в этом описании отступления в романе стал эпизод, когда толпу бегущих встречает полевая жандармерия и карабинеры наугад выхватывают офицеров из массы солдат и тут же расстреливают их.

Естественное чувство самосохранения толкает Генри на бегство. Он не хочет оказаться жертвой этого бессмысленного, ничем не оправданного убийства. Он не знает за собой вины и не хочет отвечать своей жизнью за глупость других.

Хемингуэй не хотел ни в чем приукрашивать своего героя. Он показывает его человеком достаточно циничным, лишённым каких-либо политических или социальных идей. Генри не становится убеждённым противником войны, человеком действия, готовым бороться за свои новые убеждения. Нет, он индивидуалист и думает только о себе и о своей любимой женщине: «Я создан не для того, чтобы думать. Я создан для того, чтобы есть. Да, чёрт возьми. Есть, и пить, и спать с Кэтрин».

Лейтенанта Генри совершенно не интересует остальной мир, всё человечество. Он один. Он и Кэтрин. Для него война закончилась. «Я решил забыть про войну. Я заключил сепаратный мир». Он бежит вместе с Кэтрин в нейтральную Швейцарию. Они живут там в горах, наслаждаясь тишиной, прогулками по снежным тропинкам. Кэтрин ждет ребенка.

Герой романа испытывает всю полноту счастья. И, что особенно важно для всей концепции Хемингуэя, Генри впервые в своей жизни перестаёт быть одиноким. Но оказывается, что убежать от жестокости мира нельзя, даже в тихую нейтральную Швейцарию. Развязка надвигающейся трагедии не заставляет себя ждать: Кэтрин не может родить, ей делают кесарево сечение, и она умирает.

«Вот чем всё кончается. Смертью. Не знаешь даже, к чему всё это. Не успеваешь узнать. Тебя просто швыряют в жизнь и говорят тебе правила, и в первый же раз, когда тебя застанут врасплох, тебя убьют. Или убьют ни за что, как Аймо. Или заразят сифилисом, как Ринальди. Но рано или поздно тебя убьют. В этом можешь быть уверен. Сиди и жди, и тебя убьют».

В финале писатель приводит своего героя к осознанию жестокости, бессмысленности жизни, потерянности человека в этом огромном и враждебном мире.

Трагическая судьба Кэтрин дает повод Хемингуэю подсказать читателю мысль, что жизнь всего лишь биологический процесс: сначала она наделяет человека здоровьем, даёт ему надежду, потом её отнимает. В конце концов в жизни над человеком одерживают верх не светлые, а тёмные начала. Но нельзя согласиться с таким фатальным взглядом на жизнь. На самом деле смерть Кэтрин – это лишь трагическая случайность, которая в данном случае не зависела ни от войны, ни от Генри, ни от самой Кэтрин. Следует говорить о победе не тёмных, а светлых сил. Генри и Кэтрин в условиях враждебной им действительности, несмотря на все ужасы войны, сохранили чистоту и красоту своих душ. Своей любовью они победили войну.

Роман «Прощай, оружие!» заполняет новую страницу в биографии хемингуэевского героя, показывает генезис «потерянного поколения», приоткрывает завесу над той бездной, в которую оно заглянуло на войне.

### **В. Тема «потерянного поколения» в романе Р. Олдингтона «Смерть героя»**

Характерным произведением для поэтики и проблематики литературы «потерянного поколения» является роман «Смерть героя» (1929) английского писателя Ричарда Олдингтона (1892–1962), книга дерзкая и бесстрашная.

Она поссорила автора с Англией, не простившей Олдингтону сарказма и резких обличений в адрес тех, кто послал молодых гибнуть в окопах. Будучи автором целого цикла романов, среди которых «Дочь полковника», «Все люди – враги», «Истинный рай», созданных за десять лет после выхода опальной книги, Олдингтон отправляется в Европу на дипломатическую службу и навсегда остаётся в эмиграции, тяжело переживая одиночество и свою личную трагедию.

«Смерть героя», по словам автора, «...в сущности, надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало».

Герой этой автобиографической книги, молодой интеллигент Джордж Уинтерборн, прочитал к 16-ти годам всю поэзию, прекрасно знал живопись, сам пробовал себя в искусстве. На войне он стал просто порядковым номером, 31819, одним из тысячи безликих. На фронте не нужны личности и таланты, там нужны только послушные солдаты, упорядоченные, подобные вещам. Джордж не смог и не захотел приспособиться к войне, не научился убивать и лгать; не помогла и поездка домой, не оказалось опоры в тылу: ни родители, ни жена, ни подруга не смогли постичь меру его отчаяния и одиночества; понять его поэтическую душу или хотя бы не травмировать его расчетом и деловитостью.

Мотивы «странной» и совсем негероической смерти Джорджа малопонятны для окружающих: о его личной трагедии мало кто догадывается. Его смерть была скорее всего самоубийством, добровольным выходом из ада жестокости, честным выбором бескомпромиссного таланта, не вписавшегося в войну. Имя Джорджа Уинтерборна появилось в одном из последних списков убитых под рубрикой «Пали на поле брани». *«Новость эта была встречена с таким равнодушием и забыли Джорджа Уинтерборна с такой быстротой, – пишет его друг и рассказчик, немного знавший и родителей погибшего, – что даже он сам удивился бы, а ведь ему был свойственен безмерный цинизм пехотинца».* Как Джордж и предполагал, его безвременную смерть в 20 лет оставшиеся в живых перенесли «стоически».

В романе немало мест, где кавычки подразумеваются, иронично и слово «герой» в названии. Ирония определяет пафос ярости обвинения. До карикатуры доведены многие персонажи, прежде всего близкие люди: отец, «эгоист, из породы самоотверженных», обладавший даром портить жизнь окружающих, миссис Уинтерборн, обожавшая в жизни театральные эффекты и непостоянные чувства. Родители Джорджа лицемерны, а этот порок видится автору почти что национальным свойством.

Обвинительный тон романа приближается к памфлетному, когда речь заходит об интеллектуальной жизни Лондона, куда Джордж переехал после ссоры с отцом перед самой войной.

По форме роман уникален, о чём автор писал в посвящении драматургу Олкотту Гловеру, тоже участнику войны. «Эта книга – не создание романтика-профессионала. Она, видимо, вовсе и не роман. В романе, насколько я понимаю, некоторые условности формы и метода давно уже стали незыблемым законом и вызывают прямо-таки суеверное почтение. Здесь я ими совершенно пренебрёг ... я написал, очевидно, – признаётся Олдингтон, – джазовый роман». Вероятно, джазовые импровизации и тягучие мелодии больше отвечали тому безнадежному отчаянию, с которым мужчины и женщины «потерянного поколения» ловили убегающие мгновения юности, не насыщавшие их и не приносившие удовлетворения.

Итак, роман Олдингтона – это «надгробный плач». Отчаяние захлёстывает автора так сильно, что ни сострадание, ни сочувствие, ни даже любовь, столь спасительные для героев Ремарка и Хемингуэя, не могут помочь. Эстафету Олдингтона в развенчании «добродетелей» Англии возьмёт в 50-е гг. один из самых «сердитых» англичан – Джон Осборн.

Мы остановились на полярных книгах, представляющих литературу о Первой мировой войне, полярных по выраженному в них пафосу: от революционного оптимизма до полного пессимизма и отчаяния. Вместе

с тем можем выделить и художественные особенности, роднящие рассмотренные книги о войне:

- антивоенный пафос;
- обвинительный тон осуждения в поиске виноватых в войне;
- бескомпромиссность критики, очень личной, ибо сами авторы прошли через войну.

В дальнейшем, анализируя творчество писателей разных стран, мы будем иметь возможность увидеть и другие грани отражения Первой мировой войны в разных литературах.

В отличие от искусства модернизма, показавшего войну как универсальное безумие, мистическое и непредсказуемое, литература «потерянного поколения» пыталась найти конкретные социальные и психологические, нравственные и политические причины безумия и показать его как вину цивилизации, не сумевшей противостоять войне.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Гражданская, 3. Солдат Мира, солдат Революции (о творчестве А. Барбюса) / 3. Гражданская // Октябрь. – 1973. – № 5. – С. 174–179.
2. Грибанов, Б.Г. Эрнест Хемингуэй: герой и время / Б.Г. Грибанов. – М.: Худ. Лит., 1980. – 255 с.
3. Гиленсон, Б.А. Эрнест Хемингуэй / Б.А. Гиленсон. – М., 1991.
4. Зарубежная литература. XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.; изд. центр «Академия», 2000. – С. 342–356.
5. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. / под ред. Н.П. Михальской [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 144–147.
6. Засурский, Я.Н. Американская литература XX века / Я.Н. Засурский. – М., 1984.
7. Лявонова, Е.А. “Я жыў, але ранейшага мяне на векі няма ...”: Першая сусветная вайна ў творчасці М. Гарэцкага і А. Барбюса / Е.А. Лявонова // Роднае слова. – 1999. – № 3. – С. 24–30.
8. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: Изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 51–55.

---

## Лекция № 3

### Русская революция в литературе первой половины XX века

#### План

1. Отображение событий Октябрьской революции в книге Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир».
2. Герберт Уэллс и Октябрьская революция.
3. Рабиндранат Тагор о России.
4. Андре Жид и Советская Россия.

Революционные идеи давно будоражили культуру, находили отражение в художественной литературе. После победы революции в России они были восприняты рядом художников как выход и повлияли на концепцию человека, мира, культуры, дали жизнь новым литературным теориям, пролетарскому искусству и социалистическому реализму. Не принимать во внимание революционную идеологию и культуру вряд ли правомерно: они стали частью мирового литературного процесса, в них содержатся как определённые положительные установки, так и негативные последствия их реализации. Всё это нашло отражение в книгах писателей мира, посвящённых Октябрьской революции.

#### **1. Отображение событий Октябрьской революции в книге Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир»**

Первая большая книга о русской революции (разумеется, были многочисленные отклики в статьях, газетных публикациях, письмах) принадлежит американцу Джону Риду (1887–1920), профессиональному журналисту, создавшему оригинальный жанровый сплав публицистического репортажа и художественного свидетельства. К этому жанру можно отнести «**Восставшую Мексику**» (1914), и «**Войну в Восточной Европе**» (1916), которые написаны Ридом на основе документальных материалов и личного опыта, ибо он был участником и наблюдателем описываемых событий.

Сын бизнесмена, получивший образование в престижном университете Гарварда, революционер и политический деятель, Джон Рид в начале сентября 1917 года отправился в Россию как корреспондент журнала «Мэссиз» вместе с супругой, писательницей и журналисткой Луизой Брайант.

—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—

Рид оказался свидетелем и участником событий, вошедших в историю как Октябрьская революция, и событий, предшествовавших революции, изучал русский язык, познакомился со многими участниками восстания, вождями революции, присутствовал на Втором Всероссийском съезде Советов. Здесь он дал клятву рассказать «американскому пролетариату обо всём, что происходит в революционной России», и сдержал слово. Время да февраля 1928 года, пока Рид оставался в Москве, ушло на напряжённую деятельность по изучению революции в событиях и лицах. Были собраны многочисленные документы, манифесты, декреты, воззвания, программы. Всё это после возвращения на родину было конфисковано. В Америке его ждали как «красного агента», за которым было установлено наблюдение. Его вызывали в комиссию по расследованию антиамериканской деятельности. Кстати сказать, отчёт комиссии «Октябрьская революция перед судом американских сенаторов» был издан в 1927 году в Москве, а вскоре оказался в спецхране, где пролежал до 1990 года.

Книга «Десять дней, которые потрясли мир» вышла в 1919 году в Нью-Йорке. Этому событию предшествовали многочисленные поездки Рида по стране, выступления с докладами и лекциями, аресты и штрафы, публикации очерков «Красная Россия».

Композиционно произведение построено как репортаж о революции:

- есть здесь общий фон и воссоздана панорама восстания русских народных масс;
- показано обострение государственного и политического конфликта, приведшего к вооружённому восстанию в Петрограде и штурму Зимнего;
- описана работа Второго Всероссийского съезда Советов, на котором были провозглашены декреты о мире, земле и власти;
- представлено динамическое повествование о контрреволюционном мятеже, о завоевании власти большевиками, об их первых начинаниях, о съездах.

Весь этот материал излагается в 12-ти главах.

Наряду с историко-публицистическим и документальным планами в книге просматривается и план художественно-очерковый.

Нарастание революции, её победа – это сюжет, организующий разнородное и многоплановое содержание книги: факты, зарисовки, очерк, документы, лирический комментарий.

Основной конфликт книги – противостояние двух полярных сил – представлен в контрастах действительности (описание деятельности буржуазного Временного правительства и партии большевиков, Зимнего и Смольного, петроградской городской думы и военно-революционного

комитета). Этот приём монтажа в повествовании был использован С. Эйзенштейном в фильме «Октябрь», снятом по книге Рида в 1927 году.

Самый сильный план книги Рида – сделанные с натуры живые зарисовки, воссозданные объективно сцены и события, человеческий фон, в котором даны ёмкие политические характеристики. В книге около 200 исторических лиц (Луначарский, Володарский, Дыбенко, Керенский, Троцкий и др.).

Позиция Джона Рида ощущается в его симпатиях к большевикам и неодобрительной иронии по отношению к их противникам.

Десять дней революции представлены в митингах в Михайловском манеже и цирке Модерн, в политических спорах рабочих Путиловского завода, заседаниях Петроградского Совета.

Книга была адресована американскому читателю. Поэтому существенное значение имеют вступительные замечания, пояснения и приложения. Содержатся сведения о политических партиях, наиболее важных организациях, документы, таблицы. Всё это – фон революции. Сам Рид определил свою книгу в предисловии как «сгусток истории», истории в том виде, в каком он наблюдал её. «Она не претендует на то, чтобы быть больше, чем подробный отчёт о ноябрьской революции, когда большевики во главе рабочих и солдат захватили в России государственную власть и передали в руки Советов», – писал Дж. Рид о книге.

На русский язык книга была издана в 1924 году, до 1930 года выдержала 30 изданий, затем исчезла в фондах спецхрана советских библиотек на длительное время (до 1957 года). Может, потому что Рид подметил в событиях Октября то, что позднее переродилась в свою противоположность. Вот, например, в следующем фрагменте: «В России все атрибуты буржуазно-демократического государства заменены идеологией. Это патриотизм, но и верность интернациональному братству рабочего класса; это долг, и люди с радостью умирают во имя его, но долг революционный; это честь, но новый вид чести, основанный на человеческом достоинстве и счастье, а не чудовищная честь аристократии крови и денег, выражающаяся в правилах, рассчитанных на «джентльменов»; это дисциплина, революционная дисциплина, которую я надеюсь показать на этих страницах; и русские массы сами показали, что они способны не только руководить собой, но и открыть новую «всеобъемлющую форму цивилизации».

Известно, что «неофициальное» содержание слова «революционный» изменилось довольно быстро, что многие из этих понятий двойственны по смыслу изначально: одно значение – в идеологической пропаганде, другое – на практике. Полемизируя в предисловии с теми, кто после года существования советской власти всё ещё называл восстание большевиков «авантюрой», Рид говорил: «Да, то была авантюра, и притом одна

—■—

из самых поразительных авантюр, на какие когда-либо отваживалось человечество, – авантюра, бурей ворвавшаяся в историю во главе трудящихся масс и всё поставившая на карту ради осуществления их насущных и великих устремлений... Что бы ни думали иные о большевизме, неоспоримо, что русская революция есть одно из величайших событий в истории человечества, а победа большевиков – явление мирового значения».

Жизнь Джона Рида оборвалась трагически в Советской России, куда он нелегально приехал осенью 1919 года и принял участие в съезде народов Востока. Он умер от инфекционной болезни. Похоронен в Москве на Красной площади.

## 2. Герберт Уэллс и Октябрьская революция

Известный английский писатель Герберт Уэллс (1866–1946), родоначальник социально-философской научной фантастики, автор «Машины времени», «Человека-невидимки», посетил Россию в 1920 году. В этом же году вышла его книга «Россия во мгле», которая была посвящена революции и лишена всякого романтического ореола. Сомнения Уэллса отражены в названии книги и логически вытекают из его взглядов. В ряде фантастических романов писателя присутствует идея революционного преобразования мира, но с позиций либерализма. Писатель был известен как автор теории технократической революции, которая могла бы преобразовать жизнь, разрешить конфликты путём ликвидации тяжёлого физического труда. Он верил, что *«путём длительного, систематического воспитательного воздействия можно цивилизовать существующую капиталистическую систему и превратить её в мировую систему коллективизма»*.

Книга «Россия во мгле» отразила впечатления Уэллса от посещения Москвы и Петрограда. Правительство заботливо опекало известного писателя. Он и его сын ездили в спецвагоне, к ним был приставлен солдат, гость был принят Лениным. И всё же общее впечатление от увиденного – *«впечатление величайшего и непоправимого краха», «история ещё не видела столь чудовищной катастрофы»*. Отношение к Марксу и его идее классовой борьбы у писателя было негативным, тем не менее он старается объективно оценить возможности правительства большевиков, отмечая, что *«в настоящее время это единственное правительство, возможное в России»*. Уэллс осуждает политику европейских правительств, которая привела к русской трагедии.

В семи главах книги Уэллс пишет о Петрограде, который, по его мнению, оказался на краю гибели. Ужас наводили на писателя дворцы петровской эпохи: они «либо заброшены и пустуют, либо отданы под



---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
новые правительственные учреждения, и так странно смотрятся в них дощатые перегородки, пишущие машинки и столы». Писатель рассказывает о встречах и знакомстве с Шаляпиным и Лениным, названным писателем «кремлёвским мечтателем», размышляет о сущности большевизма.

В главе «Островки спасения среди потопа» Уэллс тепло говорит о русской интеллигенции, деятелях искусства и науки, о том, что «в голодающей России сотни людей работают над переводами, их переводы набираются и печатаются, и, быть может, благодаря этому новая Россия так глубоко ознакомится с сокровищницей мировой мысли, что оставит после себя позади все другие народы»; восхищается Горьким как личностью, занимающей в России «особенное, совершенно исключительное положение». Уэллс не может не отметить самоотверженную деятельность учителей, главным образом женщин, пожилых и опытных. В этом он мог убедиться во время посещения школы, которую выбрал наугад.

*Книга «Россия во мгле» содержит ценные свидетельства о русской жизни 20-х годов, объективный и бескомпромиссный анализ русской революции.*

### 3. Рабиндранат Тагор о России

Индийский писатель **Рабиндранат Тагор (1861–1941)** приехал в СССР в 1930 году, невзирая на возраст и осуществляя свою давнюю мечту. Первый среди писателей Азии лауреат Нобелевской премии (1913) года, Тагор был известен как выдающийся мыслитель и мастер разных жанров (лирик, автор философских драм и публицистики, путевых очерков и новелл, романист). Общественный деятель, он призывал к единению всех индийцев, независимо от кастовой и религиозной принадлежности, сам принимал активное участие в борьбе за освобождение человека. Наконец, талантливый график и живописец, Тагор оставил более 2000 рисунков и картин.

В Россию Тагор ехал с большой надеждой увидеть осуществление вековых идеалов человечества, поучиться и узнать, как решаются здесь проблемы культуры. В СССР он пробыл две недели, много встречался с рабочими, крестьянами, учёными, педагогами, дал многочисленные интервью. Письма, которые он посылал из Европы своим близким и друзьям, составили книгу **«Письма о России»** (1931). Публикация перевода её на английский язык была запрещена колониальными властями.

Общий тон книги – восторженный. Писатель не может поверить, что «всего за десять лет в России не только вывели из тьмы невежества и унижения сотни тысяч людей, не только обучили их грамоте, но и

воспитали в них чувство человеческого достоинства». В огромном государстве, которое Тагор по уровню нищеты мог сравнить с многострадальной Индией, он почувствовал поразительную созидательную энергию, устремлённую к одной цели, он увидел страну, которая «...собрала все свои силы, связала их единой нервной системой и как бы превратилась в один гигантский организм, в одну колоссальную личность».

Тагору близка общечеловеческая направленность русской революции, в которой он усматривает новый этический кодекс, основу для новой нравственности: «Сейчас в мире есть лишь один народ, который заботится не только о своих собственных интересах, но и о судьбах всего мира. Мы не знаем, вечно ли будет звучать голос России, но одно несомненно: в наш век проблемы нации являются частью общечеловеческих проблем, и с этим нельзя не считаться». Восторженный пафос книги отвечал установкам писателя и объяснялся слишком кратким периодом наблюдений над новой русской действительностью.

#### **4. Андре Жид и Советская Россия**

Самый значительный по силе правды и объективности осмысления опыта русской революции можно считать книгу французского писателя Андре Жида «Возвращение из СССР». Изданная во Франции в 1936 году, она шла к русскоязычному читателю более полувека.

Летом 1936 года Андре Жид (1869–1951) приехал в СССР. Приехал 17 июня, накануне смерти Максима Горького, с которым хотел встретиться. Но пришлось присутствовать на похоронах писателя, где Жид выступил с речью от Международной ассоциации писателей. А. Жид говорил о значении Горького и о своей любви к СССР. Пребывание в России продолжалось два месяца. Впечатления его от встреч со многими людьми, от поездок по стране были неоднозначными. Завершая «Возвращение из СССР», автор писал: «Как объяснить, что в СССР мне бывало поочерёдно (морально) и так холодно и так жарко? Снова заявляя о своей любви, должен ли я скрывать свои опасения и, всё оправдывая, лгать? Нет, я прекрасно понимаю, что тем самым я окажу плохую услугу и СССР, и его революционным идеям. Но было бы большой ошибкой увязывать одно с другим и считать несостоятельной идею, потому что нам не всё нравится в СССР».

Самой сильной критике в книге А. Жида подверглась «всеобщая в СССР тенденция к утрате личностного начала», необходимость подчиняться единому мнению в условиях, когда над всем довлеет диктатура одного человека, а также то, что «во многих областях положение угнетённого класса не улучшилось». Истинную радость, как

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

подчёркивает писатель, ему доставили встречи и общение с людьми. «Словами не выразить этого искреннего и простого чувства... поэты, студенты, интеллигенты, рабочие в особенности – многие были мне по душе, я жалел, что не знаю их языка. В их улыбках, во взглядах было столько неподдельной сердечности. Я хотел бы быть достоин ещё большей дружбы, и это тоже побуждает меня говорить».

В силу того что книга Андре Жида кардинально нарушила сложившийся стереотип бесконфликтного восприятия русской революции, её автор на долгие годы стал запрещённым в нашей стране. Возвращение его книг в Россию началось только в конце 1980-х годов.

Таким образом, мы видим, что отношение к русской революции у западных авторов было неоднозначным.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 36–37.

2. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 56–66.

## Лекция № 4

### Художественный мир поэзии Г. Аполлинера

#### План

1. Краткая биографическая справка.
2. Творческая судьба Аполлинера.

#### 1. Краткая биографическая справка

##### Гийом Аполлинер (1880–1918)

Настоящее имя – Вильгельм-Альберт-Владимир-Аполлинарий Костровицкий.

Будущий поэт был внебрачным сыном русской подданной, польки Анжелики Костровицкой, которая вместе с отцом Михаилом Костровицким, преследуемым за участие в восстании 1863 г., вынуждена была покинуть родовое имение в Дорошковичах под Новогрудком на территории Белоруссии. Аполлинер родился в Риме, вырос в Монако среди людей, говоривших на французском и итальянском. Поэт гордился своими генами, писал, что в нём «смешалась кровь славянина и латинянина». Любовь к Польше и России была воспитана в Аполлинере с детства. Незабываемо описаны встречи с польскими эмигрантами в поэме «Зона». Славянскую тему представляют стихи, написанные в Праге.

Гийому Аполлинеру было 10 лет, когда умер Артюр Рембо. Он прожил уже почти половину жизни из отпущенных ему 38, когда приехал в Париж. Иностранец ошеломил Францию своим анархизмом и стихами, казалось, ломавшими все традиционные представления.

Не будучи французом, Гийом Аполлинер стал великим французским поэтом, продолжил «новый век» французской поэзии.

Трагична и прекрасна судьба Аполлинера, познавшего шумную жизнь французской богемы (друг Аполлинера – Пабло Пикассо) и в то же время вкусившего сполна горечь одиночества эмигранта и недоверия властей, ложно обвинивших его в причастии к похищению из Лувра «Джоконды», в результате чего поэт оказался за решёткой. Он отдал жизнь за французское гражданство. Осколочное ранение в голову стало причиной неизлечимой болезни и смерти, настигшей поэта во время эпидемии гриппа.

Творчество поэта – это его судьба, но одновременно и судьба поколения, оказавшегося в разладе с веком.

## 2. Творческая судьба Аполлинера

Гийом Аполлинер – поэт, чьё творчество обозначило начало нового этапа в развитии французской поэзии. В 1917 г. Аполлинер написал пьесу «Грудь Тирезия», которую назвал «сюрреалистической» драмой. В предисловии к пьесе автор пояснил смысл вводимого им термина: необходимо вернуться к природе, но не подражать ей. Неологизм Аполлинера, принятый французскими авангардистами, провозглашал «сюрреализм», что в переводе на русский язык означает «надреализм».

Поэзия Аполлинера предвещает течение сюрреализма во французской литературе.

Его эстетические принципы обобщены в статье «**Новое сознание и поэты**» (1918), ставший манифестом поэтов начала XX века. Здесь Аполлинер главным признаком нового сознания называет «исследование и поиск истины». Он видит проявление нового сознания в обращении к «новой поэтической технике», к приёмам кинематографа, к синтезу слова, музыки и кино.

Первые публикации стихов появляются в печати с 1901 года. В марте 1902 г. был напечатан его рассказ «**Ереснарх**», под которым впервые поставлен псевдоним. Это было время, когда Аполлинер впервые смог отказаться от работы «литературного негра», получив место домашнего учителя, и вместе с семьёй своих воспитанников посетить Германию, Австрию и Чехию. К этому периоду относятся «**Рейнские стихи**», «**Песнь несчастного в любви**», вместе с другими составившие сборник «**Алкоголи**», изданный в 1913 году.

«**Стихотворения 1898–1913 годов**», как в подзаголовке определён сборник «**Алкоголи**», содержат поэмы «**Зона**» и «**Вандемьер**», а также несколько циклов стихов: «**Рейнские стихи**», «**В тюрьме Санте**», «**Песнь несчастного в любви**», ряд стихов, которым Аполлинер, следуя Бодлеру, попытался придать единство.

Стержневым мотивом сборника являются следующие слова:

*И ты пьёшь, и тебя алкоголь опьяняет, что схож  
С твоей жизнью: её ты, как спирт обжигающий, пьёшь.*

(Пер. М. Кудинова)

Состояние восторга, опьянения жизнью представлено в поэме «**Вандемьер**»:

*...Миры, на которые все мы похожи,  
Я вас выпил, и жажду не смог утолить.  
Но с тех пор я узнал вкус и запах вселенной.  
Я пьян, потому что вселенную выпил  
На набережной, где я бродил и смотрел  
На бегущие волны и спящие барки.*

*Слушай голос мой, слушай! Я глотка Парижа.  
Завтра буду опять я вселенную пить.  
Мою песнь опьяненья вселенского слушай!*

(Пер. М. Кудинова)

Начало «Вандемьера» соответствовало его названию (месяц жатвы в якобинском календаре) и отразило бунтарскую революционность, принесённую Аполлинером с собою в Париж:

*Сохрани меня, память грядущих людей!  
Век, в который я жил, был концом королей.*

Поэма «Зона», эпичная и «прозаичная», написана как лирический диалог автора с самим собой:

*Ты от старого мира устал наконец.*

...  
*Тебе надоела античность, ты жил среди римлян и греков.*

...  
*Ты в Париже. Совсем одинок ты в толпе и бредёшь,  
сам не зная куда.*

...  
*Ты в краю, где лимонные рощи круглый год.*

...  
*На дворе постоялом живёшь ты близ Праги.*

...  
*На толпу эмигрантов глядишь ты с тоской. Эти бедные люди...*

(Пер. М. Кудинова)

В других стихах сборника поэт говорит от первого лица, и эта неспешная речь переходит в раздумья; почти библейский характер их и глубина придают философской поэзии Аполлинера монументальность, не лишая современности. Жизнь нищих кварталов, жизнь Зоны, находившейся недалеко от Монпарнаса, где в дешёвом доме, прозванном «Улей», нашли пристанище Шагал, Леже, многие эмигранты из Белоруссии и России, куда приходили Модильяни и сам Аполлинер, передана в конкретных образах, в символах века рекламы и техники. Они наслаиваются на исповедь поэта, его детские воспоминания и рейнские впечатления. Всё венчают то библейский образ:

*Каждый идол – Христос, только веры другой  
И другого обличья...*

(Пер. М. Кудинова)

то современный символ века:

*Глаз, хрусталик, Христос...  
О, двадцатый хрусталик веков!  
Птицей став, этот век, как Христос,  
Ввысь взлетает, не зная оков.*

(Пер. М. Кудинова)



-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

В первом сборнике Аполлинера, изданном на русском языке в 1967 г. в серии «Литературные памятники», пунктуация, отсутствующая у Аполлинера, «восстановлена» в соответствии с русской традицией, что, на наш взгляд, противоречит природе стиха Аполлинера и не может не исказить оригинал, и без того теряющий в переводе, даже хорошем. В 1985 г. в издательстве «Книга» вышел сборник избранной лирики Аполлинера, где большая часть стихов в соответствии с оригиналом идёт без пунктуации.

К сожалению, Аполлинера, имеющего белорусские корни, мало переводили в нашей республике. Только в 1973 г. появился на белорусском языке сборник его стихов «**Земной океан**» в переводе Ежи Огнецвет (издательство «Мастацкая літаратура»).

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Анкудинов, М. Биография Гийома Аполлинера / М. Анкудинов. – М.: Просвещение, 1993.
2. Апалінэр, Г. Зямны акіян: Выбранае / Г. Апалінэр. – Мінск: Маст. літ., 1973.
3. Аполлинер, Г. Мост Мирабо / Г. Аполлинер. – СПб.: Азбука, 2000.
4. Балашов, Н. Аполлинер и его место во французской поэзии / Н. Балашов // Стихи / Г. Аполлинер. – М.: Наука, 1967.
5. Балашова, Т.В. Французская поэзия XX века / Т.В. Балашова. – М.: Наука, 1982. – 392 с.
6. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.; изд. центр Академия, 2000. – С. 79–82.
7. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 17–19.
8. Наркирьер, Ф.С. От Роллана до Моруа. Этюды о французских писателях / Ф.С. Наркирьер. – М.: Сов. писатель, 1990. – 384 с.
9. Рабинович, Г.Б. История французской литературы XIX–XX веков (1870–1939 гг.) / Г.Б. Рабинович. – М.: Высш. школа, 1977. – 264 с.
10. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 110–117.



## Лекция № 5

### Французская проза первой половины XX века

#### План

1. М. Пруст как создатель жанра модернистского психологического романа:
  - а) краткая биографическая справка;
  - б) особенности повествовательной манеры писателя в романе «В поисках утраченного времени».
2. Нравственно-этическая проблематика романов Ф. Мориака:
  - а) краткий обзор жизненного и творческого пути;
  - б) проблематика, главные герои романов «Тереза Дескейру» и «Конец ночи»;
  - в) проблематика романа «Клубок змей».

#### 1. М. Пруст как создатель жанра модернистского психологического романа

##### А. Краткая биографическая справка

Марсель Пруст (1871–1922), признанный одним из «отцов модернизма», вошёл в историю литературы как автор романа «**В поисках утраченного времени**», проявив себя мастером импрессионистической прозы и смелым экспериментатором.

Родился и всю свою жизнь Пруст провёл в Париже. Его отец был профессором медицины. Рос Марсель под опекой любящей его матери. В десять лет перенёс тяжёлый приступ астмы, от которой страдал всю жизнь. Со временем болезнь станет причиной затворничества писателя. Окончив лицей, в 1890 году поступает в Высшую школу политических наук. Слушает лекции Анри Бергсона в Сорбонне. В 1890-е годы Пруст публикует свои первые статьи, пишет очерки, новеллы, некоторые из них («**Виоланта, или Светскость**») вошли в его первую книгу «**Утехи и дни**» (1896). Эта книга вышла с предисловием Анатоля Франса. В ней проявилось присущее Прусту мастерство психологического анализа, однако открытие «прустовского» метода исследования реальности было ещё впереди.

В Париже Пруст ведёт светскую жизнь, посещая блестящие салоны Парижа, атмосферу и нравы завсегдаев которых воссоздал в своих произведениях.

Подлинной и единственной жизнью Пруста стало служение искусству.

---

## **Б. Особенности повествовательной манеры писателя в романе «В поисках утраченного времени»**

Марсель Пруст известен в истории французской литературы как родоначальник современной психологической прозы. Его произведения интересны именно тем, что он представляет картины психологической жизни человека, одна из которых вырисовывается в гениальном литературном опыте XX века – в романе Пруста «В поисках утраченного времени».

Новизна произведения Пруста определялась исходным эстетическим принципом его создателя: «Всё в сознании, а не в объекте». Пруст утверждал: «Единственно реальный мир – мир внутренний». О нём он писал, сделав героем своего романа глубинное «Я», чьё имя – Марсель, совпадает с именем самого автора. Это совпадение не случайно: роман представляет собой поток воспоминаний Марселя о прожитой им жизни, а все события, весь мир представлены так, как преломляются они в его сознании и памяти. Тем самым основным сюжетом произведения становится жизнь внутреннего «Я», а в контексте литературного процесса XX века «В поисках утраченного времени» – яркий образец «романа – потока».

В отличие от сюрреалистов Пруст уважительно относился к традициям национальной культуры. Следуя мастерам французского реализма XIX века, на страницах своего произведения он критически изображал быт и нравы буржуазно-дворянской среды. В то же время Пруст, чьё мировоззрение сложилось под влиянием Анри Бергсона, объявившего иррациональные, подсознательные импульсы основой духовной жизни человека, был далёк от стремления отображать явления социального мира в их объективном значении и причинных взаимосвязях. Ещё раз повторим: Пруст поставил перед собой другую задачу: показать, как реальные факты и события преломляются в субъективном восприятии отдельного человека. Не действительность, а своеобразно реагирующее на неё индивидуальное сознание интересует автора.

Цикл романов «В поисках утраченного времени», наверное, можно назвать главным произведением французского писателя. Цикл состоит из семи романов. Все семь книг объединены образом рассказчика Марселя, пробуждающегося среди ночи и предающегося воспоминаниям о прожитой жизни: о детстве, о своих родителях и знакомых, о любимых и светских друзьях, о путешествиях и светской жизни.

Работая над романом, писатель уже знал, что болезнь его неизлечима. Приступы астмы мучили его. Приходилось вести жизнь затворника. Он не покидал своей комнаты, стены которой были покрыты звуконепроницаемой обивкой, окна завешены тяжёлыми шторами. Яркий свет и звуки болезненного действовали на Пруста. Он был изолирован от

окружающего мира. Погружаясь в воспоминания, он вновь переживал свою жизнь, как бы преломляя её в сознании и памяти Марселя, в его глубинном «я».

Над этим произведением автор работал 14 лет начиная с 1908 года. Первый роман, входящий в цикл, «**По направлению к Свану**» (1913), успеха не принёс. Однако второй роман, «**Под сенью девушек в цвету**», вышедший в 1918 г. в престижном издательстве «Галлимар», благодаря тщательной работе автора над текстом получил высшую литературную награду Франции – Гонкуровскую премию. Пруст стал знаменитым, и каждый следующий том читатели ожидали с большим интересом. В 1920–1921 гг. выходят два тома следующей части романного цикла «**У Германтов**». В 1921–1922 гг. – два тома «**Содома и Гоморры**». После смерти Пруста, последовавшей 18 ноября 1922 г., опубликованы два тома «**Пленницы**», в 1925 г. – «**Беглянка**», в 1927 г. – два тома «**Обрётённого времени**», завершающие повествование. С появлением последней части цикла окончательно прояснился единый замысел произведения, которое стало восприниматься как многотомный роман «В поисках утраченного времени».

Роман выдвинул Пруста в число «отцов» европейского модернизма. О модернизме романа свидетельствуют: вытеснение реального мира субъективными впечатлениями, смешение временных пластов в духе философии А. Бергсона, отказ от традиционной сюжетности, разрушение характера, «поток сознания» как расщепление чувств, преобладание мелочей и деталей, связанное с тем, что Пруст отходит от изображения типического в сторону единичного.

«В поисках утраченного времени» не укладывается в границы традиционного понимания романа как жанра. Это – автобиография, но поэтическая и беллетризованная, без хронологии событий, которые обычно выстраивают жизнь одного человека во времени и пространстве общественной жизни. Главный принцип повествования в романе Пруста – воспоминания, подвластные только ассоциативности: по точному определению Моруа, «это воскрешение прошлого посредством бессознательного воспоминания». Пространство романа – не только Франция, Париж, старинный Комбре, где в загородном доме бабушки писатель в детстве проводил летние месяцы, не только морские курорты, куда возили Марселя, хотя всё это зримо и осязаемо воссоздано на страницах. Пространство романа – скорее душа, мир внутренней жизни главного героя и рассказчика Марселя, совпадающего с автором романа многими фактами биографии.

В романе подробно передан мир переживаний Марселя, становление и утверждение творческой натуры, психологического вхождения молодого человека из аристократической среды в аристократию искусства. Роман

---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
населён шедеврами, в нём упомянуты десятки имен, причастных к музыке, живописи и поэзии. Искусством здесь становится и сама жизнь персонажей, развитие интимных чувств.

Тема искусства – основная в романе. Среди персонажей художник Эльстир, композитор Вентейль, писатель Бергот. Их прообразами, по мнению французских критиков, являлись Ренуар, Дебюсси, Бергсон, близкие Прусту по духу и типу творчества.

Книгу Пруста можно назвать и романом воспитания в творчестве, и творчеством.

Есть в произведении черты семейной хроники, однако судьбы представителей семейств Сванов, Германтов, Вердюренов, Блоков не прослеживаются в сюжетных линиях и взаимоотношениях персонажей. Они разбросаны в моментальных впечатлениях и переживаниях.

Нарком Просвещения Луначарский (под его патронажем выходило первое издание писателя на русском языке (1934–1938)) в предисловии к роману определил его как «субъективную эпопею». Казалось бы, парадоксальное словосочетание, однако в нём содержится характеристика его жанровой специфики. С одной стороны, это произведение эпического размаха, в поле зрения которого жизнь нескольких семейств парижской аристократии. С другой – ни одно из исторических событий, пришедших на эти 25 лет, не находят в произведении последовательного осмысления и лишь упоминаются.

Вот почему место действия эпопеи Пруста – душа героя-писателя, а время – субъективное и сугубо личностное. Трудно поэтому с достаточной определённой сказать, сколько лет герою в том или ином эпизоде, когда произошло то или иное событие, сохранённое в его памяти. Обо всём этом можно только догадываться.

Изысканный психологизм – достоинство романа Пруста, воссоздавшего оттенки чувств и малейшие движения души. В отличие от психологизма Стерна и Флобера (у них психологизм – один из приёмов описания мира), психологизм Пруста – главная конструкция и сюжет романа. Всё в нём: человек, искусство, любовь – анализируется на уровне возникновения чувств и переживаний.

«В поисках утраченного времени» – попытка с помощью слова реставрировать прошлое. Как заявлял Пруст, «попытка воскресить его (прошлое – И.В.) – напрасный труд. Все усилия нашего сознания тщетны. Прошлое находится вне пределов его досягаемости в какой-нибудь вещи (в том ощущении, какое мы от него получаем), там, где мы меньше всего ожидали его обнаружить. Найдём ли мы эту вещь при жизни или так и не найдем – это чистая случайность».

В романе много размышлений автора о предложенной им форме повествования, о том значении, которое играют мелочи и детали, запахи и вкус.

Своё искусство Пруст сравнивает с японской игрой: в фарфоровую чашку с чаем опускают клочки бумаги, которые, расправляясь, принимают определённые очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами, осязаемыми и опознаваемыми существами. «Все цветы в вашем саду и в парке Свана, кувшинки Вибоны, почтенные жители города, и в домике, церковь, весь Комбре и его окрестности, все, что имеет форму и обладает плотностью, город и сады – выплыло из чашки чаю».

Из детских и юношеских впечатлений Марселя вырос гигантский замок романа, ставшего для писателя способом поиска прошлого, времени утраченного.

Что же станет для автора временем обретённым? Что противопоставляет автор «утраченному времени»? **Подлинная, высшая жизнь для Пруста – жизнь искусства: только в нём личность находит себя, а художник – поэтическую истину.**

**Вывод:** провозгласив, что художник должен слышать лишь голос своего инстинкта, что «всё – в сознании, а не в объекте», и реализовав свое кредо, Пруст в то же время дал неповторимый и зримый облик мира, который познал с детства.

Российское издательство «Амфора» в 2005 году приступило к переизданию эпопеи Пруста в переводе Н. Любимова. Перевод этот был признан в советские времена классическим. Почти столетний роман – сегодня сенсационная новинка, тот шедевр, без которого, по уверению Анны Ахматовой, и XX века не было бы, во всяком случае, такого, каким мы его знаем.

## **2. Нравственно-этическая проблематика романов Ф. Мориака**

### **А. Краткий обзор жизненного и творческого пути**

**Франсуа Мориак** (1885–1970), французский писатель, публицист, драматург, снискавший признание классика XX века, член Французской Академии, Нобелевский лауреат.

Родился в семье состоятельных бордоских буржуа. Предки со стороны матери были коммерсантами, со стороны отца – разбогатевшими фермерами. Мать Мориака осталась вдовой с пятью детьми, когда будущему писателю не было и двух лет. Закончил филологический факультет в Бордо, переехал в Париж, поступил в Школу историков-архивистов, но вскоре покинул её, увлекся поэзией. Ни смолоду, ни в зрелые годы Мориак не стремился к

служебной карьере. Не любил путешествовать: жил то в Париже, то в своём поместье Молагар, неподалёку от Бордо. Его сын, Клод Мориак, тоже стал известным писателем.

Мориак известен, прежде всего, благодаря своим романам, первый из которых появился в 1913 году («**Дитя под бременем цепей**») и был во многом автобиографичным, как и вся проза писателя. Проблематику этого романа продолжают следующие произведения: «**Патрицианская тога**», «**Плоть и кровь**», «**Матерь**», «**Поцелуй, дарованный прокажённому**». Особую популярность получают «**Тереза Дескейру**» (1927) и «**Конец ночи**», в которых изображена провинция с её патриархальной моралью семьи и стремлением вырваться из оков такой жизни. Так рождается философия провинции, противопоставленная Парижу, которую Мориак проверил на себе, разделив свой быт на две части. В книге «Провинция» он пишет: «Париж – это населённое одиночество, провинциальный городок – это пустыня без одиночества... Провинция лицемерна. Париж навязывает однообразие». Хотя большинство романов Мориака посвящены прошлому времени (конец XIX – начало XX вв.), в них исследуется проблематика, актуальная и сегодня: одиночество в семье, поведение перед преступлением. ***Внимание автора сосредоточено на исследовании психологии человека.*** В автобиографических «Интимных заметках» Мориак отмечал влияние на него Толстого и Чехова, Пруста и Достоевского. Его герои находятся в двоичной ситуации, которую автор назвал клеткой.

Цель свою как романиста Мориак видел в том, чтобы «писать жизнь», и для осуществления этой цели следует пытаться передать «человеческую симфонию, в которой мы все участвуем и где все судьбы дополняют друг друга и взаимопересекаются» (из статьи «Романист и его персонажи»).

*Для Мориака человек – это кипящий страстями мир!* Такова его Тереза Дескейру, героиня одноименного романа.

## **Б. Проблематика, главные герои романов «Тереза Дескейру» и «Конец ночи»**

Романы «Тереза Дескейру» и «Конец ночи» в творчестве Мориака занимают особое место. Писатель возвращается к образу Терезы на протяжении ряда лет. Сам образ родился у Мориака из воспоминаний о женщине-отравительнице, увиденной им в бордоском суде. Роман «Тереза Дескейру» был написан в **1927 г.**

В романах о Терезе, более чем во всех других произведениях, выражена нравственная эстетическая программа Ф. Мориака. Эпиграф из Бодлера, вводящий нас в роман об отравительнице, не оставляет сомнений в личном отношении автора к своей героине:

*«Господи, смилуйся, смилуйся над безумцами,  
над безумными мужчинами и женщинами!  
разве может считать их чудовищами тот, кто  
один только знает, почему они существуют на  
свете, отчего они стали такими и как они  
могли бы не быть чудовищами?»*

Уже эпиграфом Мориак заявляет о своём неприятии общепринятого буржуазного деления мира на преступников и порядочных людей. В предисловии к роману писатель развивает эту же бунтарскую мысль:

*«...Помню, как юношей я увидел твоё бледное личико с тонкими губами в душном зале суда, где судьбу твою решали судебские чиновники, менее свирепые, чем расфуфыренные дамы...».*

Судят не только служители закона, судит всё общество, и один писатель решает вступить за преступницу:

*«...Я хотел бы, Тереза, чтобы страдания привели тебя к богу, долго питал надежду, что ты будешь достойна имени святой Локусты. Но ведь многие из тех, кто верит, однако, в искупление падших и страдающих душ. Стали бы тогда кричать о кошунстве...».*

Мориак не ошибся. Не случайно в истории современной католической литературы Франсуа Мориак обвиняется прежде всего как автор «Терезы Дескейру».

Итак, Тереза всю жизнь прожила в Аржелузе, провинциальном захолустье, где нет ни церкви, ни мэрии, ни кладбища, лишь несколько разбросанных ферм, среди которых господские дома семейств Ларок и Дескейру. Тереза должна выйти замуж за Бернара Дескейру, соседа, брак с которым удобен, чтобы объединить хозяйственные угодья. Бернар, человек с больным сердцем, мучимый страхом смерти и постоянным недомоганием, никогда не нравился Терезе. Её раздражал его пустой взгляд, семья всё чаще становилась ей обузой:

*«Она видела перед собой клетку с бесчисленными живыми прутьями решётки – клетку, где кругом уши и глаза. И там она, Тереза, сидит, скорчившись в углу, обхватив руками колени, уткнувшись в них подбородком, и так будет сидеть, дожидаясь смерти».*

Образ семьи-клетки – ещё один из постоянных у Мориака содержательных, наглядных символических образов. Так – семья-клетка – можно было бы назвать роман о несчастной Терезе, несчастной потому, что однажды она вышла замуж за буржуа и тем самым попала в клетку.

Тереза становится на преступную стезю: пытается избавиться от ненавистного мужа, кажущегося единственным препятствием на её пути.

В романе о преступлении и наказании Терезы, как и у Достоевского, фабула подчинена исследованию психологического и нравственного фона, на котором произошедшее стало возможным.

Для Мориака Тереза – «тёмная и страстная душа», с незаурядной силой характера. Мориак показывает страстное желание Терезы объяснить мужу, что с ней происходит, её безнадёжное одиночество, напряжённую работу души. Живая душа страдающей Терезы даёт право автору быть не только её судьёй, но и адвокатом.

Параллельно с линией жизни Терезы лежит путь её ближайшей подруги, сводной сестры Бернара Анны де ла Трав. У двух женщин одного круга, одного социального положения дороги оказались прямо противоположными: у Терезы – из семьи, у Анны – в семью. Правда, поначалу и Анна, влюбившаяся в сына соседей Жана Азеверо, пытается пойти против воли семьи, но сломить её, заставить отказаться от своего чувства большого труда не составляет. Она выходит замуж за сына местного помещика Дегилема, плешивого, с жандармскими усами, покатыми плечами и толстыми ляжками. Дегилем – избранник не Анны, а её семьи. По мнению Терезы, Анна относится к категории женщины-семьянинки, которая «жаждет утратить свою индивидуальную жизнь». На пути «индивидуальной жизни» Терезы стоит её муж Бернар Дескейру.

«Тереза Дескейру» – это роман-исповедь. Исповедь в прямом значении слова: преступница, готовясь к объяснению с мужем, пытается разобраться – для себя и для читателя – в побудительных мотивах его совершенного. Основное художественное средство – внутренний монолог.

Рассказ, рассуждение героини всё время перемежается с голосом повествователя: речь от первого лица сменяется речью от третьего лица, Тереза фигурирует то как «я», то как «она». Отмеченной в критике особенностью Мориака является то, что во внутреннем монологе обычно употребляется несобственно-прямая речь и голос действующего лица сливается с голосом рассказчика. Мориак – признанный мастер психологического анализа.

Судьба Терезы продолжала интересовать Мореака и во втором романе о ней, «Конец ночи», явившемся продолжением сюжетной линии «Терезы Дескейру». После судебного процесса клан мужа решил не выносить сор из избы и наказать Терезу изгнанием. Она отлучена от семьи и выдворена в Париж. Но город мечты Терезы оказывается ей столь же враждебным, как и Ланды. В романе почти повторены сюжетные линии «Терезы Дескейру» на судьбе дочери Терезы, Мари, которая ищет в Париже у матери помощи в сердечных делах. Тереза помогает дочери, но сама, выброшенная из клетки, не находит ни свободы, ни удовлетворения.

В предисловии Мориак открывает глубинный замысел романа «Конец ночи»: *«Я хотел бы, чтобы этот конец был христианским».*

«Конец ночи» чрезвычайно любопытен как образец следования не столько логике жизни, сколько логике моральной схемы – страдание должно привести Терезу к богу.





гневливость – черты наследственные» в его роду, что жажда денег у него тоже в крови, как алчность к земле и деньгам. Он жалуется, что ему неизвестна утешительная способность к изворотливому самообольщению, которое облегчает жизнь большинству людей: «...если мне случалось совершать что-нибудь гадкое, низкое, то я первый отдавал себе в этом отчет».

Беспощадный мориakovский анализ психологии эгоиста показывает, что опутавший сердце Луи «клубок змей» – подозрительность, чёрствость, мстительность, патологическая скупость и жажда наживы – укоренился в тайниках души героя ещё в пору юности, когда он, сын разбогатевшей крестьянки, сказал себе: «Я всегда буду на стороне имущих классов». Эта сознательно занятая позиция шаг за шагом уводит героя от естественных человеческих чувств, заменяя их цинизмом и бездушием.

«Клубок змей», так называет Луи не только собственное сердце, но и свою семью, члены которой плетут против него интриги с целью обеспечить себе максимальное наследство. Измученный отвратительным состязанием в хитрости и злобе, старый адвокат мечтает о том, чтобы исчезла ледяная стена между ним и женой и они могли бы дожить до конца своих дней в мире и любви. «Ты пожалуйста не думай, что я держусь о себе очень высокого мнения. Я хорошо знаю своё сердце, – моё сердце – это клубок змей, они его душат, пропитывают своим ядом, оно еле бьётся под этими кишачными гадами. Они расплелись клубком, который распутать невозможно, его нужно рассечь острым клинком, ударом меча...».

Таким образом, Мориак и в этом романе достигает своей цели как романист и вызывает сочувствие и жалость в читательском сердце к ещё одной «пожираемой ненавистью и алчностью душе», убеждает читателя в том, что единственный Бог – золото – превращает людей в гадюк, лишает их гармонии и счастья, при том, что всё, казалось бы, для этого у них имеется.

В статье «Романист и его персонажи» Мориак писал: ««Клубок змей», по-видимому, семейная драма, но по сути это история восхождения. Я попытался проследить одну человеческую судьбу и сквозь всю грязь жизни добраться до её чистого источника. Книга кончается, когда я возвращаю своему герою, этому сыну тьмы, его права на свет и любовь, одним словом, на бога».

В «горьких и жестоких романах» Мориака – трагичный накал страстей, кризис чувств и неспособность к счастью как к состоянию длительному и стабильному, кризис моральных качеств, в которых человек издавна находил для себя спасение: материнская любовь может оказаться деспотичной и превратить сына в собственность, которой владеют безраздельно («**Матерь**»); бедная и красивая девушка, вопреки сердцу и в угоду морали, приносит себя в жертву уродливому калеке, владеющему

большими угодьями, и тем самым обрекает себя на гибель («**Поцелуй, дарованный прокажённому**»); глубокое отчуждение Поля и Люси Курреж в романе «**Пустыня любви**», одноименном со стихотворением А. Рембо, тоже род самоубийства. «Жизнь большинства людей – мёртвая дорога и никуда не ведёт», и людям ничего не остаётся, как ринуться в пучину или возвратиться вспять, – подытоживает писатель в романе «**Дорога в никуда**», тем самым обобщая трагическую человеческую судьбу.

Имя Франсуа Мориака хорошо знакомо нашим читателям по романам, о которых мы говорили. Но многое из его литературного наследия неизвестно. Роман писателя «**Чёрные ангелы**» (1936) издан был в России только в 2004 году. В излюбленных писателем местах – бордоских ландах (родина Мориака) в доме помещика и торговца лесом разыгрываются страсти из-за наследства, но этот роман – больше, чем семейная драма. Жизнь в захолустье подчинена природным законам, и лишь немногие, подобные юному священнику Алену Форка, способны подняться над омутом страстей и ощутить присутствие бога и «ту любовь, чьё истинное лицо не видно миру».

### Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Андреев, Л.Г. Марсель Пруст / Л.Г. Андреев. – М.: Высш. шк., 1968. – 96 с.
2. Анисимов, И. Французская классика от времён Рабле до Ромена Роллана / И. Анисимов. – М.: Худ. лит., 1977. – С. 163–178.
3. Днепров, В. Искусство Марселя Пруста / В. Днепров // Иностранная литература. – 1973. – № 4.
4. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 113–117.
5. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 33–36.
6. Кирнозе, З.И. Франсуа Мориак / З.И. Кирнозе. – М.: Высш. шк., 1970. – 79 с.
7. Наркирьер, Ф.С. Франсуа Мориак / Ф.С. Наркирьер. – М.: Худ. лит., 1983. – 230 с.
8. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 125–130.

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

9. Шумаков, В. Утрачено ли время? О романе французского писателя М. Пруста «В поисках утраченного времени» / В. Шумаков // Лит. обозрение. – 1974. – № 7.

---

## Лекция № 6

### Экзистенциализм во французской литературе XX века. Творчество Ж.-П. Сартра и А. Камю

#### План

1. Характеристика экзистенциализма как литературного направления.
2. Экзистенциализм в творчестве Ж.-П. Сартра («Тошнота»).
3. Экзистенциализм в творчестве А. Камю («Миф о Сизифе», «Посторонний»).

#### 1. Характеристика экзистенциализма как литературного направления

Исходя из совершенства и абсурдности мира, концепцию человека абсурдного предложил экзистенциализм, влияние которого на искусство XX века можно сравнить лишь с идеями Фрейда. Как философское направление экзистенциализм сложился в конце XIX – начале XX века в трудах Хайдеггера и Ясперса, Шестова и Бердяева. Как литературное направление сформировался во Франции в годы Второй мировой войны в художественных произведениях и работах теоретического характера Альбера Камю, Жан-Поля Сартра и оказал существенное влияние на всю послевоенную культуру, прежде всего на кинематограф (Антониони, Феллини) и литературу (У. Голдинг, А. Мердок, Кобо Абэ, М. Фриш).

В литературе начала века экзистенциализм был распространён не так широко, однако он окрашивал мироощущение таких писателей, как Франц Кафка и Уильям Фолкнер. Усиление интереса к экзистенциализму в кругах западной интеллигенции именно в годы фашистской экспансии имеет убедительное объяснение – разочарование в возможностях и человеческой личности, и культуры, не сумевших противостоять фашизму.

Итак, что же представляет собой экзистенциализм (от лат. *existential* – *существование*) в плане его отношения к литературе? Как считал Сартр, мир пуст, абсурден. В нём нет «Бога», нет идеалов, есть лишь экзистенция, судьба-призвание, которой человек стоически и беспрекословно подчиняется; существование – забота, которую человек должен принять, ибо разум не способен справиться с враждебностью бытия: человек обречён на абсолютное одиночество, его существование никто не разделит. В отличие от марксизма исходная позиция экзистенциализма не общества,

а исходное сознание; именно оно исследуется на уровне «жизни в себе» с предельной тщательностью, что является несомненной заслугой этой системы взглядов.

Провозгласив абсурдность человеческого бытия, экзистенциализм впервые открыто включил «смерть» как мотив доказательства смертности и аргумент обреченности человека и его «избранничества». Детально проработаны в экзистенциализме этические проблемы: свободы и ответственности, совести и жертвенности, цели существования и назначения, широко вошедшие в лексикон искусства века. Экзистенциализм привлекает желанием понять человека, трагизм его удела и существования; к нему обращались многие художники разных направлений и методов.

## 2. Экзистенциализм в творчестве Ж.-П. Сартра («Тошнота»)

**Жан-Поль Сартр** (1905–1980) драматург, публицист, прозаик, известный философ-экзистенциалист, участник Сопротивления. Он был идейным вождём молодёжной революции конца 60-х гг. XX века, сторонником «новых левых» и экстремизма.

Жан-Поль Сартр окончил престижный гуманитарный вуз во Франции (Эколь Нормаль), защитил диссертацию по философии, преподавал в лицеях Гавра, Лиона, Парижа. С 1936 г. начинают издаваться его философские сочинения: **«Воображение»** (1936), **«Набросок теории чувств»** (1939), **«Бытие и ничто»** (1943) и др. Восприняв идею Ницше «бог умер», Сартр в своей философской системе отталкивается от абсурда как объективной бессмыслицы человеческого бытия. Первые произведения Сартра-прозаика – роман **«Тошнота»** (1938) и сборник рассказов **«Стена»** (1939) – принесли ему признание писателя и родоначальника литературного экзистенциализма, с которым во Франции связаны своим творчеством А. Камю и Симона де Бовуар.

Основные принципы экзистенциализма Сартра изложены в работе **«Бытие и ничто»**, которую предваряет роман «Тошнота». Эти произведения тесно связаны: художественный мир романа с особенностями его структуры и мрачной атмосферой соответствует системе понятий и терминов экзистенциализма, разработанных в философском сочинении. Главная проблема, обсуждаемая в этих работах: «на что похоже человеческое существование?». Дается представление о том, что такое «человеческая реальность», из чего она состоит. Вытекающий ответ сводится к следующему: существование (бытие) состоит из вещей (объектов) и сознания, их воспринимающего. Всё, что существует, не имеет объяснения. Оно просто существует. Мир абсурден. Смысл его существования понять невозможно. Сознание есть ничто. Это

выражено в заглавии философского труда Сартра «Бытие и ничто». Однако у человека есть право выбора своего действия, а тем самым и самого себя. В абсурдном мире человек выбирает свой способ существования; в той или иной ситуации он «выбирает себя», определяет свое «я». В этом состоит его свобода: можно остаться самим собой, сохранить свою личность, а можно поступиться своими убеждениями, подчиниться требованиям более сильного, можно оказать помощь, а можно пройти мимо, но и в том и в другом случае человек существует в мире абсурда.

Повествователь в романе «Тошнота» – некто Антуан Рокантен. После шестилетнего путешествия он возвращается во Францию и поселяется в Бувиле, чтобы написать книгу о маркизе де Рольбоне, а для этого – закончить изыскания в местной библиотеке, где хранится богатейший архив маркиза. Из архива перед Рокантеном предстаёт личность маркиза. Интриган и авантюрист, сын своего века, столь безобразный внешне, что королева Мария – Антуанетта называла его «милой обезьянкой», он в то же время одерживал победы над блистательными придворными дамами, стал всемогущим наперсником герцогини Ангулемской и делал погоду при дворе. Маркиз побывал в России, где, говорят, приложил руку к убийству Павла I, что и пытается доказать исследователь его жизни, постепенно приходя к выводу, что «доказать вообще никогда ничего нельзя».

Сартр не собирается создавать жизнеописание знаменитого маркиза. Его интересует состояние души и мироощущение его современника Антуана Рокантена, и он намеренно строит роман как дневник учёного и философскую прозу нового типа.

Это роман о власти тошноты, в которой оказался учёный, напряжённо работающий над замыслом и находящийся в естественном для него состоянии изолированности от мира. Рокантен использует обычные для творческого процесса сомнения (писать исторический труд или лучше роман, поскольку Рольбон-человек интересуется его куда больше, чем книга, которую он должен написать) и неудовлетворённость. Вместе с тем состояние тошноты становится в романе Сартра ёмкой метафорой страха и одиночества, существования как такового. Это поиск своего «я» и смысла бытия, преодоления отворачивания к себе, к своему собственному, «одному из никчёмных существований», детально описанный на примере взаимоотношений персонажа с окружающими – прохожими, посетителями кафе, обслуживающим персоналом, читателями библиотеки, подругой Анни. Рокантен общается с ними, но чувствует себя лишним в этом мире странных, далёких и непонятных ему существ. Он прикасается к предметам и обнаруживает их существование, но навязчивая близость этого существования невыносима для него и неизбежно ввергает его в тошноту.

«Так вот что такое тошнота, – понимает Рокантен, – значит, она и есть эта бьющая в глаза очевидность?.. Теперь я знаю: я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует. Вот и всё. Но мне безразлично. Странно, что всё мне настолько безразлично, меня это пугает».

Помышляющий о самоубийстве, но неспособный его совершить в своей апатии, «лишний» Рокантен как бы превосхищает мироощущение «чужого» Мерсо из повести Камю, хотя Сартр и Камю далеко не во всём принимали друг друга. Роднит этих писателей экзистенциалистская идея абсурдности мира, к которой приходит Рокантен в процессе мучительной работы Ума и Души: «Я понял тогда, что нашёл ключ к Существованию, ключ к моей Тошноте, к моей собственной жизни. В самом деле, всё, что я смог уяснить потом, сводится к этой основополагающей абсурдности». Осознав это, Рокантен, не видя смысла действовать, уклоняется от действий.

### **3. Экзистенциализм в творчестве А. Камю («Миф о Сизифе», «Посторонний»)**

В том, что экзистенциализм стал своеобразной религией творческой интеллигенции первой половины XX века, есть немалая заслуга Альбера Камю, творчество которого является философскими трактатами и притчами экзистенциализма.

**Альбер Камю (1913–1960).** Нобелевский лауреат 1957 года, прозаик, драматург, эссеист, философ-экзистенциалист, чьи взгляды складывались под влиянием Кьеркегора, Ницше и Хайдеггера. Переживая драму своей эпохи, Камю отобразил в своих произведениях мировоззрение многих людей своего времени. Представление о мире как о царстве абсурда, об отчуждении и одиночестве человека характерны для писателя. Но, в отличие от Сартра, Камю, в силу приобретенного им с ранних лет жизненного опыта и впечатлений детства и юности, глубоко чувствовал красоту природы и осознал отнюдь не умозрительно, а в самом непосредственном соприкосновении с реальной действительностью трагедию «удела человеческого». Его искусству чужда элитарность, и художественный мир его книг, выражая философскую концепцию их автора, был воспринят современниками с живым интересом. Дух бунтарства, рождаемый потребностью в свободе выбора, соединён в концепции человека и мира А. Камю с потребностью любви. Его кредо выражено словами: «Абсурд царит – спасает любовь». Мировоззренческие позиции писателя не лишены противоречия: пессимизм не убивает любовь к жизни, природе, солнцу, не подавляет стремления к действию, несмотря на неверие в конечный абсурд.



-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

Главная проблема основных произведений Камю – абсурдность человеческого существования и бунт как форма борьбы против несправедливости и утверждения свободы.

«**Миф о Сизифе**», над которым писатель работал с 1936 по 1941 год, состоит из 4-х частей. Это – «Рассуждения об абсурде», «Человек абсурда», «Абсурдное творчество» и краткая беллетристическая интерпретация легенды, давшей название работе.

Рассматривая различные версии Сизифа, в том числе и гомеровский вариант, Камю приходит к выводу, что Сизиф, обречённый богами вкатывать на вершину горы огромный камень, который сразу же падает обратно к подножию, и есть герой абсурда. «Презрение к богам, ненависть к смерти, жажда жизни стоили ему несказанных мук, когда человеческое существо заставляют заниматься делом, которому нет конца. И это расплата за земные привязанности», – констатирует писатель и предлагает читателю более пристально взглянуть в Сизифа во время краткой передышки и спуска. Это час, когда можно вздохнуть облегчённо, час «просветления ума». В каждое из таких мгновений Сизиф, подчёркивает Камю, «возвышается духом над своей судьбой. Он крепче обломка скалы». Камю предлагает Сизифу возвыситься над своим уделом (камнем), обузой, богами и осознать, что «его судьба принадлежит ему самому», а обломок скалы – его собственная забота». Как только Сизиф открывает для себя эту истину, принимает свое существование как заботу, понимает, что нет солнечного света без мрака и от ночи никуда не уйдешь, он становится человеком абсурда.

Сизиф, персонаж древней легенды, в эссе Камю становится символом Человека, его судьбы, обречённости на смерть и неизбежности экзистанса в абсурдном мире.

Художественный аналог «Мифа о Сизифе» – повесть **«Посторонний»** (1942). Ее герой не мифологический персонаж, а «просто человек», молодой алжирец Мерсо, живущий каждым быстротечным мигом, ощущающий счастье в слиянии с природой, свободный от каких бы то ни было обязательств, не подчиняющийся установленным стандартам формальной нравственности. Он существует в мире, в котором нет Бога и нет смысла, и Мерсо знает это. Он чужд обществу, в котором живет, он «посторонний», «чужой», не приемлющий игры «по правилам». Он выше установленных порядков, непредсказуем в действиях.

Повесть «Посторонний» композиционно напоминает краткий вариант «Преступления и наказания» Достоевского. И это не случайно. Достоевский стал для Камю одним из спутников всей его жизни.

Мерсо совершает преступление – убивает араба, не проявляя своего отношения к содеянному так же, как и к смерти матери, и к своей любовнице Мари, считая, что «слова значения не имеют». На вопрос Мари,

не думает ли он жениться на ней, Мерсо отвечает, что ему всё равно. Герой не мотивирует совершённого им убийства. В его памяти остаётся лишь воспоминание о нестерпимо палящих лучах солнца. Свыше двадцати раз на немногих страницах первой части повести говорится об этих лучах: «от палящего солнца в небе» Мерсо одолевает сон, когда он едет в богадельню, где умерла его мать; «яркий свет» заливал комнату, где стоял гроб умершей; «на равнине стоит дикая жара»; «сверкает солнце, дрожат струи горячего воздуха, и весь этот пейзаж кажется бесчеловечным, гнетущим».

Во второй части речь идёт о наказании. Несколько месяцев длится следствие. Прокурор и адвокат произносят речи, следователи допрашивают свидетелей и Мерсо, в душе которого нет раскаяния. Впрочем, как утверждает прокурор, у подсудимого нет и души: «Он сказал, что попытался заглянуть в мою душу, но не нашёл её... Он говорил, что у меня в действительности нет души и ничто человеческое, никакие принципы морали, живущие в сердцах людей, мне недоступны». На суде упоминалось, что Мерсо пил кофе и выкурил сигарету, находясь у гроба матери, что «на следующий день после смерти своей матери этот человек купался в обществе женщины, вступил с нею в связь и хохотал на комическом фильме». В заключительной речи прокурор потребовал казни подсудимого, видя в этом свой долг, который «диктуется, подкрепляется, озаряется священным познанием властной необходимости» и ужасом «перед лицом человека, в коем можно увидеть только чудовище». Мерсо воспринимал всё это как «бесконечные фразы», ему казалось, «что вокруг льются, льются и всё затопляют волны мутной реки». Он трижды отказывается принять священника, а когда тот появился в камере и призвал его обратиться перед смертью к Богу, Мерсо отказался: «...я сказал, что с меня хватит этих разговоров... у меня осталось очень мало времени и я не желаю тратить его на Бога». Слова священника – «Я буду молиться за вас» – вызвали гневный протест Мерсо. О близкой смерти Мерсо думает без страха. «Как будто недавнее мое бурное негодование очистило меня... я в первый раз открыл свою душу ласковому равнодушию мира. Я постиг, как он подобен мне, братски подобен, понял, что я был счастлив и всё ещё могу назвать себя счастливым. Для полного завершения моей судьбы, для того чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остаётся пожелать только одного: пусть в день моей казни соберётся много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти». Этими словами завершается повесть. Справедливо утверждение исследователя творчества Камю С. Великовского: «Мерсо потому и «посторонний», что вырван из морального ряда и всецело включён в ряд природный. Для него и правда, и

—■—

добро, и благодать – в слитности его малого тела с огромным телом вселенной, всё прочее – наносно и неважно».

Герои Камю – и Сизиф, и Мерсо – «принадлежат к совершенно особой породе, которую автор обозначает словом абсурд».

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Андреев, А.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / А.Г. Андреев. – М.: Высш. шк., 1994. – 421 с.
2. Великовский, С. Проза Камю / С. Великовский // Избранное / Альбер Камю. – М., 1969. – С. 3–24.
3. Днепров, В. С единой точки зрения: литературно-эстетические очерки / В. Днепров. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 281–291.
4. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 132–149.
5. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 41–52.
6. Кузнецова, С.Н. Взаимоотношения человека и общества в творчестве А. Камю / С.Н. Кузнецова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. Философия. – 1975. – № 1. – С. 72–80.
7. Кушкин, Е.П. Альбер Камю. Ранние годы / Е.П. Кушкин. – Л., 1982.
8. Сартр, Ж.-П. Объяснение «постороннего» / Ж.-П. Сартр // Называть вещи своими именами... – М., 1986.
9. Свердлов, М. «Посторонний А. Камю: абсурд и двусмысленность» / М. Свердлов // Лит-ра: прилож. К газете «1 сентября». – 2000. – № 8. – С. 14–15.
10. Семёнова, С. «Проклятые вопросы» французского экзистенциализма (Сартр, Камю) / С. Семёнова // Преодоление трагедии: Вечные вопросы в литературе. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 166–261.
11. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 130–140.

Лекция № 7

**Английская литература первой половины XX века.  
Творчество Д. Джойса и В. Вулф**

**План**

1. Общая характеристика английской литературы первой половины XX века.
2. «Поток сознания» и воплощение его в творчестве Д. Джойса («Улисс»).
3. Психологическая школа Вирджинии Вулф.

**1. Общая характеристика английской литературы первой половины XX века**

11 октября 1918 года Англия торжественно отмечала окончание войны. Однако горечь утраты перечеркнула радость победы, а послевоенный кризис 1920–1921 гг., вызвавший в 1926 г. всеобщую стачку, усилил ощущение хаоса. Состояние души англичанина тех лет выразила лучшая книга о «потерянном поколении» – роман Р. Олдингтона «Смерть героя».

Стремление к обновлению форм вызвало в начале века новые поэтические группировки:

- георгианцев, начиная с 1921 года;
- имажистов.

Георгианцы ведут своё название от «Георгик» Вергилия; по другой версии – от имени короля Георга V, взошедшего на престол ко времени становления творчества поэтов-георгианцев. Среди них было более 40 поэтов, в том числе Уолтер де ла Маар и Д. Мейсфилд.

Имажисты (от фр. *image* – *образ*) издали свои 4 серии антологий с 1914 по 1917 г.; их объединяло предчувствие катастрофы, принимавшей всё более абстрактные формы, изображение человека как жертвы века техники и враждебной цивилизации, требование «точного изображения» и «чистой» образности. К имажистам относились **Р. Олдингтон** и **Т. Хьюм**.

Широкую популярность получают и «окопные поэты» – фронтовики. Их патриотизм не был официозным и казённым: будучи патриотами, они смогли при этом освободиться от идеализации войны, в их стихах лиризм соседствует с солдатской правдой жизни. Многие из них отдали жизнь за отечество: Р. Брук (1887–1915), автор военных сонетов, Ч. Сорли (1895–1915). К «окопным поэтам» относится и Р. Олдингтон, пришедший

из имажизма, и Уилфред Оуэн (1893–1918), убитый за неделю до перемирия, один из самых значительных военных поэтов в Англии.

Плодотворно проявили себя в английской литературе и модернистские тенденции: психологическая школа, с которой связано имя **Вирджинии Вулф**, и школа «потока сознания», которую увековечило имя **Джойса**. Среди первых экспериментальных романов «потока сознания» – цикл «Паломничество» (1915–1936) писательницы **Доротей Ричардсон** (1873–1957), состоящий из 12-ти книг, носящих автобиографический характер.

Нетрудно убедиться, что понятие «английская литература» многонационально. Её создавали и знаменитый ирландец **Джордж Бернард Шоу**, и шотландцы **Арчибольд Кронин**, и **Грессик Гиббон**.

## 2. «Поток сознания» и воплощение его в творчестве Д. Джойса («Улисс»)

«Поток сознания» (stream of consciousness) как техника письма представляет собой алогичный внутренний монолог, воспроизводящий хаос мыслей и переживаний, мельчайшие движения души.

Это – свободный ассоциативный поток мыслей в той последовательности, как они возникают, перебивают друг друга и теснятся алогичными нагромождениями.

Термин «поток сознания» и его первое теоретическое обоснование появилось в трудах американского философа и психолога **Уильяма Джеймса**, в частности в его книге «Научные основы психологии» (1890). В ней была развита идея о том, что сознание «не цепь, где все звенья соединены, а река». Следовательно, в нём находится иная форма связи, иной принцип сцепления, в котором, по мысли Джеймса, и следует искать подлинную сущность человека. Не во внешней жизни и поступках, а в жизни внутренней, эмоциональной, которая по своей природе иррациональна и не подчиняется законам логики.

Раскрыть тайну сознания с помощью «потока сознания» пытались многие художники, его использовали Л. Толстой, А. Белый, М. Пруст, В. Вулф, Г. Стайн. Оказал он влияние и на творчество У. Фолкнера, писателей Латинской Америки.

С именем англо-ирландского писателя Джеймса Джойса связана школа «потока сознания».

**Джеймс Джойс** (1882–1941) родился в Дублине, окончил иезуитский колледж и университет, изучал медицину, музыку, был всесторонне образован. С 1904 г. жил в Европе, похоронен в Цюрихе. Ранние произведения изданы в сборнике стихов «**Камерная музыка**» (1907) и рассказов «**Дублинцы**» (1914). Первый роман «**Портрет художника в**

юности» (1916), по словам автора, навеян «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтова. Он достаточно традиционен и по проблематике (становление художника), имеющей автобиографическую основу, и по поэтике лирического романа воспитания.

Роман «Улисс» принёс автору мировую известность и был признан энциклопедией модернизма. Мифотворец XX века Джойс создал в своём «Улиссе» модель мира и человека, универсалию бытия, обратившись к разработанным им новым принципам художественной изобразительности. Джойс прибегает к приёму «потока сознания», экспериментируя в передаче его движения, проникая в тайники подсознания. Писатель по-новому выстраивает повествование, отказавшись от традиционной структуры классического романа. Экспозиция, последовательно развивающаяся сюжетная линия, портретные характеристики, описания – всё это отвергается Джойсом. Он передаёт движение сознания своих героев с присущими ему переборами, одновременным функционированием нескольких рядов мыслей, обращается к монтажу, фрагментарности, перемещающейся точке зрения, к словотворчеству. Писатель осуществил свой замысел столь основательно, что его имя стало молниеносно известно всему миру сразу же после выхода романа. Впервые экспериментальная книга Джойса была опубликована в 1922 г. в Париже, где писатель жил в эмиграции. В Англии и Америке он оставался запрещённым за безнравственность до 1937 г., хотя фрагменты романа печатались в маленьких журналах в Америке задолго до появления парижского издания. Критика упрекала автора в натурализме и эротичности, в словотворчестве и святотатстве. Сегодня опыт Джойса, как и всей школы «потока сознания», широко используется художниками разных направлений, школ и концепций.

Ещё раз подчеркнём, что замысел «Улисс» связан со стремлением создать «универсалию» жизни и человека, современную «Одиссею».

На более чем тысяче (в русском переводе примерно 800) страниц текста описан всего лишь один день – 16 июня 1904 года в городе Дублине с восьми утра до примерно трех часов ночи. Этот день вошёл в историю под названием «Блумсдей» («день Блума»). Для Джойса это день первого свидания с его будущей женой Норой Барнакал, в то время служащей одного из дублинских отелей. В романе же это обычный день из жизни трех героев, каждый из которых имеет прототип в «Одиссее» Гомера:

1) учителя истории в гимназии Дублина, писателя и философа, героя романа «Портрет художника в юности» **Стивена (Стефана) Дедала (Дедалуса) – Телемак;**

2) рекламного агента одной из дублинских газет, крещёного еврея **Леопольда Блума – Одиссей;**

3) его жены, певицы **Мэрион (Молли) Блум – Пенелопа.**

Эти образы – результат раздвоения, вернее «растроения» автора на три составные части. Вместо характеров Джойс передает психическое состояние в данный момент времени – в этом его новаторство. Из таких психических состояний складывается характер.

Итак, Джойс отказывается от традиционного романного жанра описания, от портретных характеристик и последовательного развития сюжета. Но он фиксирует время действия каждого из 18-ти эпизодов романа, передаёт «поток сознания» и проникает в тайники познания каждого из героев, он выстраивает их внутренние монологи с присущими им переживаниями мысли. Подчас он отказывается от знаков препинания, не завершает фразы, включает в английскую речь слова, словосочетания из других языков.

«Поток сознания» каждого героя имеет свои особенности.

В Стивене воплощены начала интеллектуальные. Он образован, обширность его познаний передана в сложном мыслительном процессе, чередующем фрагменты текстов Данте и Шекспира, Гомера и Вергилия, Аристотеля и Гёте. Течение его мыслей включает фразы на различных языках. Он размышляет об искусстве и творчестве, видя задачу художника в том, чтобы прочесть «отпечатки всех вещей, зыбких, как море, запечатлеть формы их форм и быстротечные мгновения».

В иной стилистике передан «поток сознания» Блума, обуреваемого заботами о повседневном и будничном и вместе с тем согретою теплом присущих ему доброты и отзывчивости. Он мыслит конкретно, в его внутренних монологах преобладают подробности и детали бытового характера. Через весь роман проходит тема Блума – странника, несущего в своей душе неутраченное горе – смерть сына, стремящегося обрести в лице Стивена того, кто восполнит утрату. Их встреча в конце романа, их ночной разговор в доме Блума, который становится прибежищем для Стивена и во время которого Блум и Дедал высказывают общность взглядов, внутреннее родство и близость, завершает странствия каждого из них по Дублину.

В заключающем роман внутреннем монологе засыпающей Мэрион выражена сущность женственности и торжество вечно движущегося потока жизни. Этот монолог, состоящий из двух с половиной тысяч слов, не разделённых знаками препинания, завершается утверждающим «Да».

Джойс максимально использует возможности языка, добиваясь эффекта одновременности впечатления, производимого формой и звучанием творимого образа. Этот эффект достигается слиянием зрительного и слухового восприятия его музыкальной прозы.

Герои романа – Стивен и Леопольд – странствуют по городу, и роман повторяет запутанный маршрут своих героев, превращаясь тем самым в лабиринт. В романе представлены схемы города, даны планы районов, улиц, подробное описание домов, где бывают герои (школа, родильный

---

дом, почта, библиотека, баня, кладбище, публичный дом, редакция газеты, многочисленные пабы). Однако «Улисс» называют романом-лабиринтом не только из-за сложного маршрута и намеренной усложненности текста. Это прежде всего лабиринт сознания современного человека. Джойс создает современную Одиссею, он описывает жизнь обыкновенного человека, возможно, «антигероя», и вместе с тем реализует те же универсалии, извечные начала бытия, что и Гомер.

### 3. Психологическая школа Вирджинии Вулф

Проза Вирджинии Вулф (1882–1941) неповторима стилистической манерой повествования. В ней получили дальнейшее развитие возможности психологического анализа в литературе, осмысленные в русле теоретических принципов психологической школы письма, к которой принадлежала Вулф как глава группы Блумсбери (Блумсбери – это один из центральных районов Лондона, где в 1906 году возникла группа, объединившая молодых людей, чьи интересы были связаны с искусством. Представители этой группы решительно отвергали столь характерные для викторианской эпохи лицемерие, притворную стыдливость, многословие и напыщенность. В человеке ценились искренность, непосредственность, способность тонко реагировать на окружающих, умение понимать и ценить прекрасное, свободно и просто излагать свое мнение в беседе).

*Определяющим в эстетике Вулф можно считать интерес к личности и утверждение её прав на суверенность.*

Все романы Вулф – своеобразное путешествие в глубь личности, которую читатель может принять или не принять, но которой не имеет право что-либо диктовать и навязывать. Вот почему Вулф в своих эссе полемизировала с реалистами.

Её соотечественник, писатель Э.М. Форстер в лекции, посвящённой писательнице и прочитанной в Кембридже, отмечал юмор и музыкальность её прозы, поэтический воздушный метод и влияние феминизма. «Как и большинство романистов, заслуживающих того, чтобы их читали, она отходит от вымышленных беллетристических норм. Она мечтает, изобретает, шутит, взывает, примечает всё до мелочей, на не сочиняет интриги и не придумывает фабулы».

Ключ к психологической прозе Вулф содержится в её статье «Современная литература» (1919). Вулф предлагает читателю взглянуться в мириады впечатлений, захватывающих человека.

Споря с реалистами, которые, изучая общественные закономерности, шли за типичным и общим, Вулф убеждала в необходимости обратить внимание на то, что принято считать малым, – на мир души. Все её



романы – об этой внутренней жизни, в которой она находит больше смысла, чем в социальных процессах.

На протяжении жизни Вулф писала рассказы, эссе, рецензии и статьи о литературе, живописи, выступала по проблемам женской эмансипации.

Особое внимание в работах Вулф уделено русской литературе, её воздействию на развитие английской и других литератур. В статье «Современная литература» Вулф заявляет: «Самые элементарные замечания о современной художественной прозе вряд ли могут обойтись без упоминания о русском влиянии», «писать о литературе, не учитывая русской, значит попусту тратить время. Если мы хотим понять человеческую душу и сердце, где ещё мы найдём их изображёнными с такой глубиной?» В статье «Русское зрение» (1925) Вулф пишет о значении Толстого, Достоевского, Чехова. Писательницу восхищала жизненность рассказов Чехова, его умение в обыденном и простом видеть большое и вечное. Романы Достоевского захватывали «стихией чувств». Вулф называет их «бурлящей пучиной», поглощающей всякого, кто погружается в них: «Это со страшной силой несущиеся вихри, бушующий смерч, который увлекает вас... мы захвачены, увлечены этим вихрем, ослеплены, у нас перехватывает дыхание, нас наполняет головокружительный восторг. Со времён Шекспира не было ничего столь потрясающего». Величайшим романистом Вулф считала Л. Толстого.

В творчестве Вулф выделяются три периода:

**1. (1915–1922)** – написаны романы «Путешествие вовне» (1919), «Ночь и день» (1919), рассказы, составившие сборник «Понедельник и четверг» (1922) и роман «Комната Джейкоба» (1922), ставший итогом ранних исканий писательницы.

**2. (1923–1927)** – романы «Миссис Деллоуэй» (1925) и «На маяк» (1927), являющиеся вершиной творчества Вулф.

**3. (1928–1941)** – созданы «Орландо» (1928), «Волны» (1931), «Годы» (1937), «Между актами» (1941).

Роман «Миссис Деллоуэй» (1925) Вулф создавала с ориентацией на Джойса. Увлечённая замыслом воспроизведения жизни в духе «Улисса», Вулф предлагает вчувствоваться в переживания светской дамы, жены члена парламента (Клариссы), ведущей довольно замкнутой образ жизни. Весь долгий июньский день 1923 г. Кларисса хлопочет в ожидании друга своей юности, некогда влюблённого в неё Питера Уолша. После длительного отсутствия он возвращается из Индии, и это вызывает у героини неудержимый поток воспоминаний, окрашивающих всё, что она делает. В них – её близкие: муж, дочь, их друзья, подруги, здесь же описание Лондона (р-н Уэст-Энда), улиц, суеты по случаю кортежа

королевы. Все эти «мелочи», впечатления и есть жизнь, своеобразный фон душевных метаний героини.

Фиксируя движение Клариссы в пространстве (улицы Лондона) и во времени (от утра к вечеру), Вулф создает картины прошлого и настоящего, моделирует историю жизни своих героев. Настоящее перемежается с прошлым, в городской пейзаж включаются картины минувшей войны. Фиксируются «мгновения бытия» во всем многообразии составляющих их компонентов как материального (внешнего), так и духовного (внутреннего) характера.

Роман не разделён на главы и части. Всё происходящее в течение дня устремляется к единой цели – к званому вечеру в доме Клариссы.

Ещё раз повторим, что в романе Вулф во многом близка Джойсу – создателю «Улисса». Один день – это панорама всей жизни. При этом нельзя не отметить, что, сколько бы Вулф ни выступала против писателей-«материалистов», упрекая их в пристрастии ко всему «внешнему», сама она не отказывается от изображения окружающей героев среды, от использования деталей. Вулф включает в роман предысторию персонажей, упоминает об их занятиях и склонностях. Но всё это подано особым образом: растворено в потоке мыслей, ощущений.

Параллельно с линией Клариссы развёртывается трагическая судьба травмированного войной Септимуса Смита, которого миссис Деллоуэй не знает, как и он её, но жизнь их протекает в одних пространственно-временных пределах. В то самое время, когда Кларисса совершает свою утреннюю прогулку по Лондону, она проходит мимо сидящего на скамье в парке Смита. Казалось бы, одно мгновение. Но его роль и место постепенно выявляются. Образ Смита позволяет Вулф осуществить свой замысел: «показать жизнь, смерть, разум и безумие, подвергнуть критике социальную систему». Смит – участник войны и одна из ее жертв. Тяжёлая контузия, ещё более тяжёлые воспоминания о пережитом выключают героя из нормальной жизни. Война убила в нём способность чувствовать, его преследуют кошмары, сопровождающиеся приступами безумия. Смит заканчивает жизнь самоубийством, выбросившись из окна. Септимус Смит воплощает в себе скрытую, никому неизвестную сторону натуры Клариссы. Их сближает присущее каждому из них одиночество, страх перед жизнью, стремление покончить с нею счёты. Кларисса поработана тривиальностью светских условностей, которым в своё время она подчинилась. Она переживает отчуждение дочери. Брак с Ричардом Деллоуэйм не сделал Клариссу счастливой. Тема духовного кризиса звучит в произведении. И всё же в финале утверждается преодоление «смерти духа».

Писательница не навязывает читателю своё видение и даже не подводит его к какому-то заранее ею продуманному решению. Она

приглашает вникнуть в мир души героини и делать выводы из своих наблюдений.

В связи с этим романом Вулф писала в дневнике: «Я хочу показать жизнь и смерть, разум и безумие, я хочу подвергнуть критике социальную систему и показать её в действии... Я думаю, что это наиболее удовлетворительный из моих романов».

**«На маяк» (1927).**

Психологической поэмой назвал эту книгу Леонард Вулф, а сама Вирджиния Вулф записала в дневнике: «Если меня не обманывают мои чувства, то здесь я довела свой метод до предельного напряжения, и он выдержал». Отказываясь от каких бы то ни было переходов, от связующих звеньев («она вспоминает», «она думает»), Вулф сливает в единое русло «потoki сознания» нескольких героев. Достигается одновременность звучания их «голосов».

Название произведения условно и выражает намерение посетить маяк на острове. Поездка долго откладывалась из-за неблагоприятной погоды и станет возможной лишь после войны, надломившей одних, унёсшей жизни других, умудрившей горьким опытом других.

Вулф не говорит ни о войне, ни о потерянном поколении. Она даже не описывает происшествия. Внимание автора сосредоточено на доме профессора Рэмзи, взаимоотношениях между супругами и детьми. Душой этого тёплого и уютного дома является миссис Рэмзи, заботливая мать 8-их детей, мужественная женщина, у которой все находили поддержку и которая ко всем находила подход.

Романное время охватывает около десяти лет, разделённых согласно композиции на три периода.

В первой части романа, самой обширной, описывается сентябрьский вечер за несколько лет до войны. Во второй, самой краткой, воспроизводится грозная ночь, бушующее море и ливень. Нечто похожее на стихийное бедствие произошло и в доме мистера Рэмзи (после смерти хозяйки). Время третьей части – послевоенное. Дом пришёл в запустенье. Дочь Пру умерла при родах, её брат Эндрю погиб во Франции. Общая картина упадка не лишена символического обобщения: «Дом был брошен, дом был оставлен. Был как пустая мёртвая раковина на песке, покрываемая соляной сыпью. Будто долгая ночь воцарилась. Сквороды заржавели, и прогнили ковры. По комнатам ползали жабы. Праздно, бесцельно болталась шаль. Чертополох пробился между плитами в погребке. Ласточки свили гнёзда в гостиной». В финале романа дом возвращается к жизни. Вместе с летним теплом и новыми заботами и, конечно, благодаря поездке на маяк.

Совершаемая героями поездка на маяк – это путь от эгоизма к принятию жизни, к торжеству тех её начал, которые воплощала в себе



-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

12. Хоружий С.С. Человек и искусство в мире Джеймса Джойса: философия и литература / С.С. Хоружий // Вопросы литературы. – 1993. – № 8. – С. 46–57.

13. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 163–166.

## Лекция № 8

### Немецкая литература первой половины XX века. Творчество Т. Манна и Б. Брехта

#### План

1. Общая характеристика литературного процесса в Германии первой половины XX века.
2. Творческая судьба Томаса Манна:
  - а) проблематика семейной хроники «Будденброки»;
  - б) своеобразие новелл Томаса Манна;
  - в) обзор романа «Волшебная гора»;
  - г) работа над тетралогией «Иосиф и его братья»;
  - д) идейно-художественное своеобразие романа «Доктор Фаустус».
3. Воплощение принципов «эпического театра» в пьесах Бертольда Брехта:
  - а) краткая биографическая справка;
  - б) теория «эпического театра»;
  - в) обзор пьес драматурга.

#### 1. Общая характеристика литературного процесса в Германии первой половины XX века

В конце XIX века писатели Германии отставали от своих европейских соседей. Во-первых, не было художников большого масштаба, во-вторых, писатели Германии ориентировались на разработку узкой региональной проблематики. Получила распространение так называемая литература родной стороны.

Ключевое слово в этом определении – Heimat – понималось не как германское отечество в целом, а как родная сторона, откуда был писатель родом и которую он воспроизводил во всех бытовых подробностях.

Основная тенденция литературы родной стороны заключается в том, чтобы защитить крестьянина от моральной угрозы, которую нёс в себе капиталистический город.

Само понятие «литература родной стороны» было введено издателями журнала «Родная сторона» Фридрихом Линхардом и Адольфом Бартельсом, которые в своих статьях призывали писателей бежать из больших городов.

Представители: Людвиг Гангхофер, Рудольф Герцог, Густав Френсен.

В предвоенные годы и в период первой мировой войны недолгий, но яркий расцвет переживает **экспрессионизм**: искусство выражения. Основной эстетический постулат экспрессионистов – не подражать реальности, а выражать к ней своё негативное, гневное отношение. Поэт и теоретик экспрессионизма Казимир Эдшмид утверждал: «Мир существует. Повторять его нет смысла». Тем самым он и его последователи бросали вызов реализму и натурализму.

Представители: **Георг Гейм** (1887–1912) прожил короткую жизнь (он утонул в реке, катаясь на коньках).

Обречённость времени и человека – сквозной мотив лирики поэта Готфрида Бенна (1886–1956).

После Ноябрьской революции 1918 года волна экспрессионизма постепенно стихает. Наступает период аналитического осмысления недавнего прошлого. В литературу вступают писатели, пережившие войну и революцию на фронте: **Эрих Мария Ремарк**, **Людвиг Ренн**, **Бертольт Брехт**, **Арнольд Цвейг**. Среди жанров доминирует реалистический роман. В Германии роман возник сравнительно поздно, на рубеже XIX–XX веков. Опираясь на традиции французских и русских писателей-реалистов, Генрих и Томас Манн ввели в литературу Германии жанр романа.

## 2. Творческий судьба Томаса Манна

**Томас Манн** (1875–1955) – Нобелевский лауреат 1929 года, прозаик, мыслитель, младший брат Генриха Манна. Писатель создал свою концепцию культуры и новую форму философского романа.

### А. Проблематика семейной хроники «Будденброки»

Томас Манн был признан классиком немецкой литературы сразу же после выхода в свет романа «**Будденброки**» (1901). В основу произведения были положены домашние предания. Писатель первоначально задумал создать автобиографическую новеллу, однако замысел разросся, превратившись в монументальную семейную хронику.

События охватывают несколько десятилетий: с 1835 года до рождения Манна. В немецкой литературе отсутствовало художественное воплощение этой эпохи. Впервые читатели испытали ностальгическое чувство, проникая во все обстоятельства и детали недавнего исторического прошлого. Томас Манн воссоздал биографию 4-х поколений бюргерского плана.

Иоганн Будденброк – старший нажил свое состояние, подобно бальзаковскому отцу Горио, в пору наполеоновских войн, снабжая прусскую армию фуражом и хлебом. Человек скептического ума, наделенный деловой хваткой, он удачлив в коммерции и счастлив в семье. Однако роман не случайно имеет подзаголовок «История гибели одного

семейства», потому что на генеалогическом древе Будденброков обнаруживаются чужие побегии. Сын Иоганна Готхольд презрел семейный бизнес, откололся от рода, вступил в неравный брак, да и к тому же еще вымогал свою часть наследства. Это первый удар по Будденброкам, от которого они сумеют оправиться, так как дела аккуратно ведет Иоганн Будденброк – младший, детям которого Антонию (Тони) и Томасу – предстояло стать центральными персонажами семейной хроники.

С детских лет Тони осознала ответственность перед своей семьей. Она не посмела выйти замуж по любви, без согласия родителей. Тони находит для себя радость в подчинении родительской воле, но дважды ей суждено пережить разочарование в браке. Обаятельная Тони прожила жизнь, полную разочарований, послушание обернулось для неё моральным крахом.

Томас Будденброк – человек долга. Он становится во главе фирмы, так, как и его брат Христиан – лицедей – не способен вести дела. Для отца и деда оптовая торговля зерном была естественным занятием, для Томаса – это обязанность. Он должен заставлять себя заниматься коммерцией.

Томас Будденброк, как и отец писателя, был женат на латиноамериканской красавице музыкантше Герде. Единственного сына Томаса и Герды назвали в честь деда и прадеда Иоганном. Его домашнее имя – Ганно. Он последний в роду и интуитивно чувствует это. Лишенный воли к жизни, он живет в мире своих грёз и музыки. Обычная детская болезнь оказывается для него роковой.

Томас Манн отмечал, что «Будденброки» создавались в традициях натурализма. Он полагал, что семья, подобно живому организму, возникает, развивается и угасает.

Историческая причина ухода Будденброков в небытие в том, что бюргерское сословие вытесняется классом новой буржуазии. Не менее важной причиной гибели семейства, по Томасу Манну, было то, что в недрах Будденброков рождались художники, музыканты, артисты, чуждые прагматизма, неспособные к коммерции.

## **Б. Своеобразие новелл Томаса Манна**

Томас Манн создал новый тип новеллы. События в ней сведены к минимуму. Главное – внутренний монолог героя, в котором прорывается страх перед жизнью, сомнения в собственном предназначении, желание обрести близкого человека, но при этом не нарушить собственное одиночество. Конфликт сосредоточен в раздвоенности героя. Об этом свидетельствуют новеллы «Тристан» (1901), «Тонио Крегер» (1903), «У пророка» (1904), «Смерть в Венеции» (1913).



---

## **В. Обзор романа «Волшебная гора»**

Значительным успехом на пути поиска нового философского романа стал роман **«Волшебная гора»**, написанный в 1924 году под впечатлением от посещения высокогорного швейцарского курорта Давос и санатория для легочных больных, в котором лечилась жена Томаса Манна. Роман так доподлинно воспроизводит атмосферу и обстановку, в которой подолгу в отрыве от мира находились больные, что его подробно анализировали и с ним спорили научные медицинские журналы. В докладе для студентов Принстонского университета, прочитанном в 1939 году, Томас Манн отмечал, что лишь потомки смогут судить, в какой мере его роман отвечает требованиям шедевра. Томас Манн сказал: «Мне думается, что потомки всё же увидят в этом романе документ, отражающий духовный вклад европейца первой трети двадцатого столетия и вставшие перед ним проблемы».

Молодой инженер, балованный сынок из богатой гамбургской семьи, человек вполне заурядный, Ганс Касторп приезжает в гости к своему кузену, намереваясь прожить на курорте несколько недель, а задерживается на целых семь лет. Во время случайного осмотра выясняется, что Касторп сам нуждается в лечении.

Вылечившись и став подлинным интеллигентом, Касторп спускается с гор на равнину, чтобы погибнуть на фронте: в конце романа начинается Первая мировая война. В соответствии с жанром романа – мифа в «Волшебной горе» время двойственно: с одной стороны, автор изображает картину определенной эпохи – довоенного периода в Европе, а с другой, как отмечал Т. Манн, «речь идёт о времени как таковом, в его чистом виде, причём эта тема подаётся не только через опыт героя книги, но и в самой ткани романа».

В «Волшебной горе» заметны реминисценции из романа Ф. Достоевского «Идиот». Изображение уклада Швейцарии напоминает рассказы князя Мышкина об этой стране. Да и поведение Ганса сродни поначалу поступкам главного героя Ф. Достоевского. Очень близок образ азиатской красавицы Клавдии Шоша характеру Настасьи Филипповны.

Роман принёс Томасу Манну мировую славу, писателю была присуждена Нобелевская премия (1929).

## **Г. Работа над тетралогией «Иосиф и его братья»**

С приходом нацистов к власти писатель покинул Германию. Первые пять лет он прожил в Швейцарии, в 1938-м г. переехал в США, где его творчество вызвало большой интерес. В эмиграции он продолжил и завершил работу над тетралогией **«Иосиф и его братья»** (1929–1943). Несколько страниц библейского текста из книги «Бытия» Томас Манн

превращает в пространственное эпическое повествование о возникновении человеческой цивилизации, об Иосифе Прекрасном (правнук Авраама), который, пройдя через испытания и страдания, становится мудрецом и кормильцем народа. Писатель наполняет повествование множеством этнографических и археологических свидетельств, психологически убедительно мотивирует поступки героев, превращает миф в правдивую историю.

На протяжении всего творчества Томас Манн стремился следовать традициям Гёте. В романе «**Лотта в Веймаре**» (1939) он иронично и трогательно рассказал о последней встрече двух стариков: создателя «Вертера» и его героини, ставшей причиной страданий и самоубийства.

### **Д. Идеино-художественное своеобразие романа «Доктор Фаустус»**

К фаустовской легенде Томас Манн обратился в романе «**Доктор Фаустус**» (1947), завершившем его творческий путь. Свойства философского романа с мифологической основой развиты в этом произведении. В нем автору удалось достичь наивысшей степени обобщения сути эпохи. Манн приступил к работе над произведением в 1943 году, закончил его в 1947, а два года спустя вышла «История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа» – автобиографический комментарий, где на основе дневниковых записей автор изложил историю своего романа. «В этот единственный раз я знал, чего я хотел и какую задачу перед собой поставил, – пишет Манн в комментарии и далее чётко определяет: – Я задал себе урок, который был ни больше ни меньше, чем роман моей эпохи в виде истории мучительной и греховной жизни художника».

Леверкюн, гениально одарённый музыкант, убеждён, что европейская музыка, как и вся культура, находится в глубоком упадке. Он готов на любой эксперимент, самопожертвование и риск, даже на сговор с чёртом ради максимальной реализации своего дара. Готов бросить вызов гуманистическому искусству, чтобы в «Плаче доктора Фаустуса» создать «негатив» бетховенского шедевра – «Девятой симфонии». Он последователен в удовлетворении своей честолюбивой мечты, хотя плата за это – безумие и полное одиночество.

Жанровое своеобразие этого романа определяет параллельный монтаж структур исторического романа, исследующего судьбу Германии в том отрезке, который предшествовал краху гитлеризма, и романа – биографии, истории одного композитора. Два романа в одном монтируются так, что два повествовательных потока, пересекаясь, создают

-----■-----  
роман философский с мифологической основой, исследующий катастрофу личную (интимную) и государственную.

Адриан Леверкюн (1885–1940) будто бы жил в типичном немецком городке с характерным названием Кайзерсашерн, в архитектуре и традициях которого сохранилось средневековое, а на его фоне органично возникает миф (легенда о Фаусте), входящий в структуру романа. 23 мая 1943 года к его жизнеописанию приступает вымышленный биограф доктор философии Серенус Цейтблом. Он тщательно воспроизводит факты биографии композитора, годы учёбы, увлечение богословием, описывает родителей, друзей, наставников. При всей своей величайшей страсти к музыке, разносторонней одарённости и таланте Леверкюн все же потерпел крах.

В личном аспекте это крушение его амбиций и целая цепь неудач: нелепое сватовство через посредника к скрипачке Мари Годо; потеря друга Руди Швердтфегера, убитого после концерта в трамвае любовницей Инес Инститорис; смерть племянника Непомука, единственного, к кому был привязан Адриан.

Крах творческий – стремление осуществить невозможное, к которому привели Адриана непомерное честолюбие и эгоизм. Два последних его творения, подробнейшим образом воссозданные в романе, в котором он бросил вызов не только Бетховену, но и народной традиции, оказались бесплодными. Симфоническая кантата «Плач доктора Фаустуса» – это карикатура на бетховенскую Девятую симфонию, величественную и прекрасную. Музыка Леверкюна была проявлением мести и зла. Композитор, которому было отказано в любви, которого преследовала злая сила рока, решил отомстить миру и оказался в тупике.

Трагизм и надломленность – удел тех, кто окружает Леверкюна во время прослушивания его последнего произведения, трагизм и надломленность – удел его самого. Это – удел Германии и германского рейха.

Автор сравнивает своего героя с Фаустом Гёте, заставляя композитора пойти на сделку с дьяволом. В немецкой литературе в каждую эпоху возникал обновлённый образ Фауста, первоначально запечатлённый в народной книге.

Фауст, несомненно, стал архетипом немецкого национального самосознания. Причина этого в том, что в образе Фауста с наибольшей обобщённостью нашёл выражение конфликт между интеллектом и этикой личности, который по-своему актуален в каждую историческую эпоху, хотя разрешается по-разному: либо в пользу разума, либо отдаётся предпочтение смиренному благонавию.

В легенде о Фаусте писатель нашёл аналог наиболее острым художественным, философским и социально-психологическим проблемам, волновавшим романиста, когда крах гитлеризма бал неизбежен. Манн повторил на современном материале искания и страдания Фауста.

Искуситель то фамильярен и нагл, то угодлив и лицемерен, но всегда гадок. Смелость Манна – мыслителя сказалась в том, что он не побоялся признаться: и гению приходится иногда подавлять в себе злодейство.

Леверкюновский дьявол в обмен на творческую отсрочку, которую он предоставляет композитору, ставит ему одно условие: «Не возлюби!». Никого – ни ближнего, ни дальнего, ни друга, ни женщину, ни ребенка. Трагедией Адриана-человека становится обречённость на одиночество, трагедией Леверкюна-композитора – разрыв гениальности с гуманизмом.

Актуальность романа в том, что он позволяет войти в сумрачный мир германского гения, постигнуть его трагедию и сострадать всему пережитому героем и его создателем.

### **3. Воплощение принципов «эпического театра» в пьесах Бертольда Брехта**

**Бертольд Брехт** (1898–1956), поэт, драматург, предложивший новую театральную теорию – «эпический театр», создатель и художественный руководитель знаменитого театра ГДР «Берлинер ансамбль». Эстетическая программа Брехта близка к тому направлению в театре, которое разрабатывали Е. Вахтангов, Вс. Мейерхольд, С. Третьяков. Она оказала влияние на современный театр и кинематограф. Свое отношение к Брехту определили выдающиеся драматурги XX века – М. Фриш, Т. Уайлдер и др.

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

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

#### **А. Краткая биографическая справка**

Родился в баварском городе Аугсбурге, в семье владельца фабрики. Окончив в 1917 году реальную гимназию, он учился на медицинском и философском факультетах Мюнхенского университета, посещал театроведческий семинар. В январе 1918 года был призван в армию, но

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

служил всего несколько месяцев, да и то санитаром в военном госпитале Аугсбурга. Дар сочинительства у Брехта проявился рано, ещё в гимназии. Мюнхенский период закрепил его интерес к театру. Он посещает кабаре, крохотные театрики, пивные заведения, где начали складываться формы народного театра, эстетику которого Брехт нёс в себе.

После прихода Гитлера к власти он покидает Германию.

Руководитель театра «Берлинер ансамбль», вице-президент Академии искусств ГДР, член Всемирного Совета Мира, Брехт удостоивается Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». В мае 1955 года он приезжает в Москву, где ему вручают высокую награду. До последних дней своих он ведёт общественную, литературную, педагогическую, театральную деятельность.

### **Б. Теория «эпического театра»**

Над своей театральной теорией Брехт начал работать в студенческие годы в Мюнхене, когда писал пьесы и сам ставил их, когда обобщал свои цели в эссе и статьях, которые позднее составили теоретические книги **«Народность и реализм»** (1938) и **«Малый органон для театра»** (1949).

Драмы Брехта **«Ваал»** (пост. в 1923) и **«В джунглях городов»** (пост. в 1924 в Берлине) возвестили о поисках драматургии нового типа. Брехт подчеркивал в статьях: «Эстетика наша определяется потребностями борьбы» – и призывал к театру политическому, театру-зрелищу, который бы обращался и к конкретному человеку, и к массе. «Нужны такие пьесы, такие спектакли, – пишет он в 1922 году, – чтобы они могли соперничать с футболом и гонками... чтобы на сцене шла настоящая борьба». Весь театр драматурга строится с учетом борьбы за каждую человеческую душу, которой надо помочь прозреть, не дать себя заманить в капкан. В театре Брехта поучение и развлечение – две стороны одной медали.

Классический театр, из которого Брехт заимствовал немало идей, не устраивал его из-за принципа катарсиса, ориентированности на переживания и эмоции. Писатель создаёт свой театр, в котором главная фигура – простой человек и его жизненная позиция.

Свою театральную теорию Брехт назвал **«эпическим театром»**, заимствовав этот термин у Шиллера. Рассказывание, эпичность играет в его спектаклях важную роль, но термин этот всё же условен и не во всём противостоит драматической форме театра, которую Брехт назвал «аристотелевской».

| «Аристотелевский театр»                   | «Эпический театр»  |
|---|--|
| 1. Сцена воплощает событие.               | 1. Рассказывает о нем.   |
| 2. Вовлекает зрителя в действие.          | 2. Противопоставляет события.  |
| 3. Переносит зрителя в другую обстановку. | 3. Ставит в положение наблюдателя.   |
| 4. Обращается к чувству зрителя.          | 4. Обращается к разуму.  |
| 5. Заставляет его сопереживать.           | 5. Заставляет изучать показываемое, спорить.                                     |
| 6. Изнашивает активность зрителя.         | 6. Заставляет принимать решения.   |
| 7. От актера требует перевоплощения.      | 7. Требуется анализа событий и суда над персонажем.                              |
| 8. Возбуждает интерес к развязке.         | 8. Возбуждает интерес к ходу действия, что предопределило заимствование сюжетов. |

Театральная система Брехта захватывает все компоненты театра: драматургию, игру актёра, стиль режиссуры, оформление спектакля, зрителя. Самое существенное в театральной технике Брехта – это принцип, названный эффектом отстранения (*verfremdung*). Цель этого приема – показать явление с неожиданной стороны, разрушить объективную видимость, вернуть первоначальный смысл, чтобы внушить зрителю аналитическое и критическое отношение к изображаемым событиям. Отстранения (отчуждения) можно добиться, если сгустить объективную видимость, довести её до абсурда. Таким образом, обыденное предстаёт как нечто особенное, чтобы зритель мог примелькавшиеся в быту вещи увидеть так, как будто видит их в первый раз. Так, на примере матушки Кураж зритель впервые увидел мать-маркитантку, которая, сама того не сознавая, становится в ряд с теми, кто губит её детей, кому выгодна война.

Всё в театре Брехта: поэзия, музыка, заимствованные известные сюжеты из Софокла, Шекспира, Горького, Гашека, перенесение действия в экзотические страны Востока и Азии, отказ от костюмов и привычных декораций, элементы балагана – служило созданию эффекта отстранения.

Один из приёмов театра Брехта – зонги. **Зонг** – это песня балладного типа на злободневную тему, ритмизированный монолог или сольная песня, в которой содержится комментарий к происходящему в спектакле, заостряются выводы. Зонги часто исполняются на авансцене с обращением актеров в зрительный зал, нередко для их фиксирования используется в спектакле экран. Зонги из пьес Брехта используются и самостоятельно; их роль могут выполнять стихи, куплеты на злободневные темы. Брехт давал



отечества им были написаны знаменитые на весь мир пьесы «Круглоголовые и остроголобые», «Карьера Артура Уи», «Кавказский меловой круг»... И среди них – хрестоматийная «**Матушка Кураж и её дети**» (1938), написанная в жанре исторической хроники. Действие пьесы происходит в XVII веке, в течение 12 лет – с 1624 по 1636 годы. Однако эта «историческая хроника» была весьма поучительна и современна и в XX веке, накануне Второй мировой. Не утратила она, к сожалению, своей актуальности и сегодня.

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

Эта философия приспособления привела к тому, что матушка Кураж возненавидела мир и полюбила войну, приносящую ей прибыль. Они срослись друг с другом. Никакие жертвы не отрезвили старую маркитантку. В начале пьесы она тащит свой фургон вместе с тремя детьми: воинственным Эйлифом, честным Швейцеркасом, доброй Катрин. Но Эйлифа, ставшего солдатом, расстреляли за воинственность, Швейцеркаса – за честность. Гибнет и добрая Катрин: любя людей, она подняла тревогу, чтобы подкравшиеся лазутчики противника не застали город врасплох, – за это её расстреляли.

«Войной хочешь ты прожить – за это надобно платить» – этот рефрен настойчиво звучит в пьесе, но смысл его до Кураж так и не доходит. Она, считающая себя и детей «деловыми людьми», была уверена, что её дети не станут солдатами. Но, как показывает автор, маркитантка Кураж проторговала своих детей. Она не осознала ни своей вины перед ними, ни своей трагедии. «Кураж слепа, – писал Брехт, – должен прозреть



зритель». Этот ход и создаёт в пьесе эффект отстранения, с помощью которого трагедия Кураж, оставаясь очевидной, вызывает недоумение и возмущение зрителя. Начинает и заканчивает пьесу матушка Кураж одной песней – призывом к маленькому человеку участвовать в войне. «Надо опять за торговлю братьяся», – говорит она скорее по неосознанной инерции бытия:

*Война удачей переменной  
Сто лет продержится вполне,  
Хоть человек обыкновенный  
Не видит радости в войне:  
Он жрёт дерьмо, одет он худо,  
Он палачам своим смешон.  
Но он надеется на чудо, пока поход не завершен.  
Эй, христиане, тает лед!  
Спят мертвецы в могильной мгле.  
Вставайте, всем пора в поход,  
Кто жив и дышит на земле!*

(Пер. С. Апта)

Возлагая ответственность на мать, втянувшую в войну своих детей, Брехт в то же время последовательно проводит мысль о вине общества, в котором обречены добро и красота, смелые и честные (как сыновья Кураж), отзывчивые альтруисты (как героически погибающая её дочь Катрин). Оно растоптало идеалы и невинность Анны Фирлинг, поставило её на колени, заставило изворачиваться в ненадёжных житейских обстоятельствах, лишило прекрасного имени и наделило кличкой «матушка Кураж».

Вершиной драматургии Брехта явилась драма «Жизнь Галилея». Герой пьесы великий учёный Галилео Галилей, напуганный инквизицией, отрекается от своего открытия. Суть драмы заключена в диалоге Галилея и его ученика Андреа Сорти. Ученик бросает учителю обвинение: «Несчастлива та страна, у которой нет героев». Учитель парирует: «Нет! Несчастлива та страна, которая нуждается в героях». Открытие Галилея, перевернувшее представление о Солнечной системе, раскрепостило человеческую личность, освободив человека от божественной опеки. Великий мыслитель, каким его изображает Брехт, корыстолюбив, хитёр и труслив.

В пьесе «Жизнь Галилея» разворачивается не только трагедия великого астронома и математика, но и трагедия всего человечества в целом. Галилей как изобретатель и учёный оказался по чисто человеческим моральным качествам ниже своего гения. Изобретатель атомной или водородной бомбы, он морально ответствен за то, как его изобретение будет использовано. Не следует забывать, что пьеса была написана после взрыва атомной бомбы над Хиросимой.

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

Драматург дал в своей пьесе новый, совершенно неожиданный поворот извечной моральной дилемме «гений и злодейство»: совершая переворот в науке, мыслитель создаёт угрозу самой жизни.

Эта пьеса и сегодня остаётся суровым предостережением человечеству.

Большой популярностью пользовались постановки пьес Брехта в 60-е годы в театре на Таганке. В них участвовал В. Высоцкий, прекрасно исполнивший роль Галилея, звучали его баллады – зонги. Событием в культурной жизни Беларуси стали постановки в столице пьес Брехта «Что тот солдат, что этот» (Белорусский театр им. Я. Купалы) и «Трехгрошовая опера» (Русский театр им М. Горького). Сборник стихов и песен Брехта издан в 1988 году в переводе Л. Борщевского.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Фрадкин, И.М. Бертольд Брехт. Путь и метод / И.М. Фрадкин. – М., 1965.
2. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 129–144.
3. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 186–206.
4. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 215–229.

---

## Лекция № 9

### Австрийская литература первой половины XX века

#### План

1. Общая характеристика австрийской литературы первой половины XX века.
2. Творчество Ф. Кафки как одно большое эссе о страхе («Превращение», «Процесс», «Замок»).
3. Своеобразие творческого метода Р. Музиля («Человек без свойств»).

#### 1. Общая характеристика австрийской литературы первой половины XX века

Существует ли австрийская литература? Этот парадоксальный вопрос часто возникает в дискуссиях о специфике языка и культуры Австрии. Казалось бы, ответ должен быть, безусловно, утвердительным. Но теоретики пангерманизма пытаются доказать, что, поскольку австрийская литература создавалась на немецком языке и заметно тяготела к немецким традициям, её следует рассматривать как одну из составных частей общегерманской культуры. Однако логично возразить, что существуют же отдельные самостоятельные литературы, созданные на одном языке, как, например, английская, американская или австралийская.

Противники австрийского суверенитета в мировой культуре выдвигают аргумент и чисто исторического свойства. Как известно, австрийская государственность прошла сложный путь развития. Австро-Венгерская империя в течение долгого периода представляла собой пёстрый конгломерат народностей. Габсбургская монархия угнетала венгров, чехов, итальянцев. Одним из результатов Первой мировой войны явилось падение Дунайской империи и освобождение народов от австрийского гнёта.

Было бы совершенно ошибочно, как это делают ниспровергатели австрийской культуры, отождествлять нацию с государственной верхушкой. Наоборот, в сложившейся исторической обстановке прогрессивные писатели Австрии оставались хранителями исконных традиций своего народа, их творчество формировало духовную культуру нации. Такие крупнейшие писатели, как **Гуго фон Гофмансталь, Стефан Цвейг, Райнер Мария Рильке, Роберт Музиль, Хаймито фон Додерер**, завоевали мировую известность именно как представители своей отечественной культуры.

Австрийская литература развивалась в межнациональной атмосфере. Главными центрами немецкоязычной австрийской литературы были Вена и Прага. Работавшие там писатели проявляли большой интерес к славянской культуре, но вместе с тем стремились завоевать признание немецкого читателя. Известный австрийский поэт и драматург Франц Грильпарцер, живший в XIX веке, отмечал, что его соотечественникам присущи три свойства: ***скромность, здравый смысл и истинное чувство.*** С тех пор принято рассматривать австрийскую ментальность в этих аспектах. Писатели XX века, будучи подданными огромной лоскутной монархии, традиционно сосредоточивали внимание на внутренней жизни своих персонажей, исследуя реальность в пределах локальной среды (Й. Рот, С. Цвейг). Но вместе с тем австрийским писателям было присуще стремление осмыслить бытие в этом странном, разваливающемся государстве в формах аллегорических и фантастических (Р. Музиль, Ф. Кафка).

## **2. Творчество Кафки как одно большое эссе о страхе («Превращение», «Процесс», «Замок»)**

**Франц Кафка** (1883–1924) близок к экспрессионизму трагизмом своего мировосприятия. Писатель, проживший недолгую жизнь, оставил три незавершённых романа («Америка», «Процесс», «Замок»), несколько десятков новелл и притч, а также интереснейшие дневники и письма. При жизни он опубликовал некоторые новеллы и отдельные фрагменты из романов. В 1915 году получил одну из значительных в Германии премий – премию **Фонтане**. Кафка не хотел, чтобы его произведения печатались и после смерти. Публикацию осуществил, нарушив волю покойного, его друг, литератор Макс Брод, автор первой монографии о Кафке (1925 год).

Кафка ощущал себя изгоем, отверженным, чужим. Это объясняется целым рядом биографических обстоятельств. Писатель родился в Праге, куда его отец, деятельный и удачливый коммерсант, приехал незадолго до появления сына. Отец происходил из бедной еврейской семьи. Человек целеустремлённый, всегда помнивший о голодном детстве, он добился успеха в делах и благополучия в доме. От давящего гнёта отцовской воли Кафка не мог избавиться в течение всей жизни. Он чувствовал себя в сравнении с ним беспомощным, способным лишь к подчинению – таков был первый эмоциональный конфликт, пережитый писателем.

В обширном «Письме отцу» писатель скрупулёзно перечислил все обиды и раны, нанесённые ему в детские и отроческие годы. Робость и неуверенность были вызваны тем, что отец подавлял в нём волю к жизни. Кафка начал изучать право в Пражском университете в 1901 году, через два года поступил в контору, которая занималась страхованием от

--- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ --- ■ ---  
несчастных случаев. Очень скоро он почувствовал духовное истощение, на которое обрекает служба. Творчество для него – средство самозащиты.

Жизненной трагедией Кафки было то, что он оказался между наций, классов, культур, религий. Будучи евреем по национальности, он имел мало общего с еврейской религиозной общиной, с традиционным житейским укладом своего народа. Ему были чужды коммерческие интересы отца: сын торговца, он стал буржуазным чиновником, и это, разумеется, не было его призванием. Родным языком писателя был немецкий, что неизбежно отделяло его от чешского населения Праги. Среди немцев и австрийцев, приближённых к имперскому правительству, он не мог и не хотел стать своим. Не мог Кафка рассчитывать и на писательское признание: слишком необычны и субъективны были его творения, не имевшие адресата.

Он много читал. Его кумиром был Гёте. Из современной литературы его интерес вызывали романы и новеллы Томаса Манна. Автор новеллы «Тонио Крёгер» в свою очередь находил, что Кафка чем-то похож на главного героя. Среди русских писателей Кафка выделял Ф.М. Достоевского. В подходе к творчеству классиков для него самым волнующим моментом было открытие биографических событий и переживаний, нашедших отражение в художественной прозе. В известной мере биография писателя для Ф. Кафки была важнее его произведений. Болезнь – тяжёлая форма туберкулёза – усилила отчуждение. В силу этих причин Кафка жил как бы в одиночном гетто. Отсюда во многом проистекает и пристрастие писателя к самоанализу.

Он ненавидел своё одиночество, терзался и страдал от того, что был нелюдим и нелюбим, но и не мог расстаться с привычным мучительным одиночеством. Для него оно было единственным способом существования и главной темой творчества.

Романы и новеллы Кафки можно назвать фантастической хроникой. В его произведениях постоянно нарушается общепринятое, происходит взрыв устойчивого порядка.

Творчество Кафки можно считать символическим для своего века. Кошмары и фантазмагии, запечатлённые в маленьких притчах и романах, оказались пророческими. Всю прозу автора можно назвать одним большим эссе о страхе, о состоянии одинокого и уничтожаемого цивилизацией человеческого существа, обречённого достичь справедливости.

Независимо от жанра всё написанное Кафкой может быть отнесено к притче. Так, например, в рассказе «Нора» наделённый человеческим сознанием крот живёт в постоянном страхе, что его обнаружат. Люди уподобляются в притчах Кафки то срубленным зимой деревьям, которых

не сдвинуть, то пассажирам, попавшим в крушение в длинном железнодорожном туннеле.

«Превращение» (1914) – самый известный рассказ Ф. Кафки. Мучительные раздумья о собственной участи и судьбе соотечественников и современников выплеснулись здесь в пессимистическое, устрашающее повествование. Первая встреча с исполнительным коммивояжёром Грегором Замзой происходит, когда случилось два чрезвычайных происшествия. Грегор из-за того, что проспал, опоздал на поезд в очередную служебную поездку, так что теперь ожидается неминуемый грозный разнос. Но куда страшнее второе. Скромный молодой человек, любящий сын и брат, усердный служащий фирмы превращается в членистоногое чудище. Как служащий фирмы превратился в насекомое, автор не объясняет. Зловещая метаморфоза не мотивируется писателем: так случилось. Остаётся это принять и следить за последствиями происшедшего.

В рассказе подробно описаны ощущения, мысли, страхи Грегора-животного. Он пытается встать, выйти к родителям, к пришедшему управляющему, как-то объяснить свой прогул, но все его попытки безрезультатны, а речь непонятна и лишь вызывает раздражение у отца и матери. Только сестра оставалась близка ему, но спустя месяц и ей это стало в тягость. В конце концов смерть становится единственным избавлением от мук для героя и для окружающих.

В рассказе, как и в других произведениях, отразились следы вражды автора со своим отцом. Грегора ненавидит отец, который стал виновником его гибели (он бросил яблоко, которое застряло в мягкой спине насекомого).

Трансформируя Грегора в сороконожку, автор стремился показать, что истинное положение человека в мире определяется его трагическим и непреодолимым одиночеством.

Индивид существует в каком-то окружении, обществе. Он ходит на службу и чувствует себя пусть маленьким, но нужным винтиком учреждения; он общается с близкими людьми и считает, что дорог им. Но всё это заблуждение, иллюзия. В действительности человек живёт в пустоте, в вакууме, среди прозрачной колбы, внутри которой не видно стен жуткой тюрьмы. Кафка превращает своего героя в насекомое, т. е. обрывает все социальные, моральные, даже чисто биологические связи между героем и окружающими.

Эта же тема – тема «превращения» интерпретируется в романе «Процесс» (1915), воссоздающем кошмары судопроизводства, враждебного человеку, заглатывающего его и уничтожающего без всяких на то оснований.

Йозеф К. – служащий, занимающий довольно высокую должность в банке (прокурор). В день своего 30-летия получает уведомление о том,

что арестован. Однако герой не совершил никакого преступления. То, что произошло, мало нарушает его образ жизни (ходит на службу, остаётся на свободе), но душевное равновесие утрачено. Почти все, с кем ему приходится общаться, осведомлены о ведущемся процессе, знают, что он крайне сложен, намекают на трагический исход, но никто не может помочь. Йозеф не знает, в чём его обвиняют и какое ведомство ведёт дело. Будучи чиновником, герой упорно стремится уяснить суть дела. Он является в следственную комиссию, почему-то расположенную на чердаке густонаселённого дома, произносит речь, направленную против судебных органов, но дело не проясняется, а становится ещё более запутанным, а обвинение ещё более тягостным. Оказалось, что множество других обвиняемых, подобно ему, осаждают присутственные места, но тщетно.

10 глав романа – хроника безуспешных попыток отстоять справедливость. («Но ведь я невиновен. Это ошибка, – говорит Йозеф тюремному священнику. – И как человек может считаться виновным вообще?»).

Йозеф смиряется со своей трагической участью и принимает смерть от рук палачей недоуменно, но с явным облегчением, что этот кошмар, наконец, завершится.

Такой предстаёт в романе притча о человеческом бытии и мире всеобъемлющей несправедливости, как виделись они Кафке. Попытка философски осмыслить их содержание содержится в притче (глава 9) о привратнике, охраняющем Врата Закона, и просителе, долгие годы ожидавшем разрешение войти в эти врата и не вошедшем туда до самой смерти. Эту притчу рассказывает Йозефу священник – тюремный капеллан.

*[Поселянин просидел у ворот Закона всю жизнь. Врата охранял привратник. Он не пропустил поселянина, но и не лишил надежды, что тот попадёт к Закону впоследствии. Сказал, правда, что его власть велика и что на пути к Закону стоят привратники один могущественнее другого. Так тянется жизнь. Годы смиряют поселянина с судьбой. Он уже никого не клянёт и только спрашивает у привратника, почему же никто не требовал, чтобы его пропустили, ведь люди так стремятся к Закону. И услышал ответ: «Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного. Теперь пойду и запру их».]*

Что кроется за внешним содержанием притчи? Что за Врата Закона, сам Закон и страж, их охраняющий? Что это за человек, стремящийся туда попасть?

Закон – это, вероятно, правда, познание, справедливость, счастье. Человек – это человек, настойчивый и бессильный одновременно (терпеливо ждёт и не решается пройти за спиной стража). Ворота – путь к правде. Страж – преграды на пути.

Вывод: в мире Кафки бессмысленна любая борьба и любое ожидание благополучного исхода.

Варианты этой притчи мы найдём и в романе «Замок» (1922), где также ощутимо влияние экзистенциализма. Как и в «Процессе», время действия здесь не уточняется, а место действия лишь по встречающимся в тексте немецким фамилиям можно соотносить с каким-нибудь немецким городом или поселением. Можно соотносить, но лишь условно.

К. – под таким инициалом действует главный герой романа. Он приехал ниоткуда. У него нет биографии, нет имени, просто К. Ему некуда деться. Его никто не приглашал ни в Деревню, ни тем более в Замок. Им никто не интересуется, но о нём все всё знают. О нём помалкивают, но при каждой встрече обитатели деревни исповедуются перед ним, раскрывают свои секреты. Он терпеливо выслушивает очередной обрушенный на него поток безумия. Он слушает, надеясь выведать что-то о местных законах и обычаях, которые всё равно остаются для него тайной, а Замок недостижим, потому что находится где-то вдали за горизонтом.

Герой романа именуется просто К. Этой же буквой будет обозначено для краткости авторство самого писателя в многочисленных статьях. Происходит, т. о., зримое синонимическое слияние автора и героя. Но близок ли герой писателю? Конечно, близок и дорог, писатель К. страдает своему персонажу К. как никакому другому своему герою. Однако дистанция между ним тоже не малая.

В творчестве Франца Кафки происходило постепенное укорачивание имён героев:

Карл Россман – «Америка».

Йозеф К. – «Процесс».

К. – «Замок».

Но дело не в постоянном имени. Вместе со временем герой утрачивал портрет, привычки, характер, социальный статус. К. же – никакой и потому универсальный тип личности. К. борется только за то, чтобы его считали своим среди чужих во враждебном ему мире. Он, не имеющий в Деревне и окольном пространстве и пяди земли, объявляет себя почему-то землемером и требует, чтоб его признали официально в этом качестве.

Весь сюжет строится на том, что К. ищет дорогу в Замок. Он тщетно стремится к тому, чтобы между ним и Заком образовалась какая ни есть связь. Но в каждой главе нить обрывается, хотя К. не обескуражен, продолжая свои подступы к замку. Замок – образ глубоко символический. Это и порядок, социум, вера и просто жизнь.

Текст романа «Замок» не был завершён. Причина не только в ослаблении физического состояния автора. Поставить окончательную точку автор не мог, т. к. он не знал, как разрешить заданную им самим задачу. Вот почему домыслить историю К., рвущегося в Замок, предстоит читателю.



### 3. Своеобразие творческого метода Р. Музиля («Человек без свойств»)

**Роберт Музиль** (1880–1942)

Философский роман типа «Доктора Фаустуса» Т. Манна и романов Гессе в австрийской литературе представлен прозой Р. Музиля. Родился писатель в Брно, изучал психологию и философию в Берлинском университете, участвовал в Первой мировой войне. До 1938 г. Музиль жил в Австрии, затем эмигрировал в Швейцарию. Является автором романа «Смятение воспитанника Терлеса» (1906), сборников новелл «Соединение» (1914) и «Три женщины» (1924), пьесы «Мечтатели» (1921), большого количества эссе, театральных рецензий, более чем 1000-страничного тома «Дневников». Остался незаконченным роман Музиля «Человек без свойств» (1930–1943), запечатлевший монархическую Австрию в неповторимых образах символической страны Какании и одинокого интеллигента Ульриха, из-за своей неприкаянности и нежелания уложиться в общественные стандарты становящегося аутсайдером.

Название страны писатель придумал, обыграв два «К» от слова «Kaiser» и «König» – кайзер и король.

Сюжетную основу первых частей романа составляет жизнь Ульриха, которого автор с самого начала называет «человеком без свойств», и рассказ о его воспитании в аристократической гимназии Терезианского дворянского лица, «поставлявшего самый благородный материал для столпов государства». После самостоятельных высказываний на тему патриотизма в одном из сочинений Ульрих был отправлен разгневанным отцом в захолустный бельгийский городок в маленькое воспитательное заведение, где «научился презирать идеалы других в более крупном, международном масштабе». К 33-м годам он побывал в разных местах, стал математиком и, наконец, осел на родине и занялся обустройством своего дома.

В романе рассказывается о любовных историях и положении героя в обществе, его карьере. Переломным в ней было письмо отца, весьма влиятельного человека, с протекционным предложением, пролагавшим сыну дорогу в императорский дворец. Так открылось Ульриху средоточие высшей власти и представилась возможность найти применение своим математическим знаниям. Верноподданные граждане Какании затевают так называемую параллельную акцию: грандиозное празднование в честь 70-летия правления императора Франца Иосифа, которое они намериваются провести в 1918 году. Акция именуется параллельной, её цель – затмить 30-летний юбилей германского кайзера Вильгельма II. Всеобщее юбилейное ликование, по замыслу устроителей, призвано заполнить идеологический вакуум, придать жизнеспособности империи, а заодно и дать возможность погреть руки за счёт бюджета и

пожертвований, на что и рассчитывают всякого рода высокопоставленные дельцы и проходимцы. Читатель знает, что именно в этом ожидаемом юбилейном году рухнут обе империи. Тем гротескнее и нелепее выглядит вся деятельность по подготовке акции.

Трагичность ситуации писатель видел в том, что существование интеллигента в этом разлагающемся государстве приводит к разрушению личности, утрате индивидуальности. Эта мысль раскрыта в образе главного героя Ульриха. Участие в параллельной акции окончательно нивелирует его личность, толкая на безнравственные действия.

Человек без свойств у Музиля – это один из первых вариантов антигероя и античеловека, жертва истории и цивилизации. В его попытках осмыслить свою личную трагедию раскрывается болезнь времени. Человеку, утратившему свойства, т. е. навыки, способствующие жизненному успеху в его стереотипном понимании, остаётся жизнь неприкаянного, если только он не найдёт в себе силы служить подлинным идеалам человечности, культуры, творчеству. О таком неприкаянном аутсайдере и повествует Музель в романе.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 240–260.
2. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 147–170.
3. Затонский, Д.В. Австрийская литература в 20-м столетии / Д.В. Затонский. – М., 1985.
4. Затонский, Д.В. Франц Кафка и проблемы модернизма / Д.В. Затонский. – М., 1972.
5. Карельский, А.В. Лекция о творчестве Ф. Кафки / А.В. Карельский // Иностр. лит. – 1994. – № 10.
6. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 209–224.

---

## Лекция № 10

### Сатира в творчестве Я. Гашека и К. Чапека

#### План

1. Сатира в творчестве Я. Гашека:
  - а) краткий обзор творчества писателя;
  - б) идейно-художественное своеобразие романа «Похождения бравого солдата Швейка».
2. Сатира в творчестве К. Чапека:
  - а) краткий обзор творчества писателя;
  - б) социальная сатира в романе К. Чапека «Война с саламандрами».

#### 1. Сатира в творчестве Я. Гашека

##### А. Краткий обзор творчества писателя

**Ярослав Гашек** (1883–1923) – фельетонист, новеллист, выдающийся сатирик, автор великой книги, возникшей из опыта Первой мировой войны, опыта не только личного, но и национального.

Роман **«Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны»** и сатирическая новеллистика Ярослава Гашека вошли в золотой фонд классических художественных произведений. Я. Гашек – признанный классик. Его место в пантеоне славы великих сатириков рядом с Аристофаном, Ф. Рабле, М. Сервантесом, Дж. Свифтом, Вольтером, А. Франсом, Б. Шоу, Н. Гоголем, М. Салтыковым-Щедриным. Роман о Швейке называют самым выдающимся сатирическим произведением нашего века.

Высоко оценили творчество Я. Гашека М. Горький, Б. Полевой, известные чешские писатели Юлиус Фучик, Иван Ольбрахт и Карел Чапек, крупнейший чешский деятель культуры Зденек Неedly, советские литературоведы: П.Г. Богатырев, переводчик «Похождений бравого солдата Швейка...» на русский язык, А.А. Аникст, считающий Я. Гашека одним из трёх крупнейших сатириков XX века, Л.Ф. Ершов, признающий произведение самым значительным сатирическим романом новейшего времени.

Литературное наследие Гашека не ограничивается романом о Швейке. Им написано свыше тысячи юмористических и сатирических рассказов, многие из них по идейно-художественным достоинствам не уступают «Похождениям бравого солдата Швейка...». Новеллистике

Гашека присущи богатство и значимость идей, жанровое разнообразие, выпуклость образов, искрящийся юмор. Малые формы прозы писателя во всей их совокупности – это «комическая энциклопедия» Чехии первой четверти XX века.

### **Б. Идеино-художественное своеобразие романа «Похождения бравого солдата Швейка»**

Благодаря универсальности художественных обобщений в показе несовершенства цивилизации эта книга и сейчас сохраняет актуальность. «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» – это и сатира, и комическая эпопея, мистификация. По точному заключению самого автора, сделанному в послесловии к первой части, его книга – «историческая картина определённой эпохи». В ней запечатлена в многочисленных образах и персонажах эпоха распада Австро-Венгрии, некогда могущественной монархии, пережившей себя, а потому смешной и нелепой.

Сатирический роман Гашека состоит из множества анекдотов, трактирных историй, которые льются из уст главного героя. Все эти «истории к слову» вроде бы возникают спонтанно, нередко без связи с происходящим и для неискущённого читателя часто остаются основным содержанием романа, воспринимаемого в данном случае как собрание анекдотов. Вместе с тем в этой книге проявлены как бы две ипостаси, точно так же, как в облике её создателя, писателя Гашека, которого близко знавшие друзья видели в двух ликах – весёлом и трагическом. Писатель Эдуард Басс так сказал: «В Гашеке было два человека: один валял дурака, другой – за ним наблюдал. Этот «второй» Гашек, лицо которого мало кто видел, ужаснулся открытой им ничтожности жизни людской и попытался скрыть её, заглушить, обойтись шутками, которые позволял себе тот, “первый”, Гашек».

Нелепость происходящего в книге Гашека и её национальная специфика, как пишет известный литературовед Ф. Бурианек, состоят в том, что чешская литература должна была повествовать, как чех, одетый в австрийскую униформу и подначаленный ненавистной Вене и австрийским офицерам, говорящим по-немецки, должен был идти воевать против братских ему славянских народов. Его чувства афористически выражены в словах чешского писателя Карела Гавличека-Боровского: «Я – австрийский подданный. Что может быть ужаснее?» Этот абсурд реальности Гашек подаёт с помощью приёма *ad absurdum* – доведения до абсурда любых приказов генерального штаба, которые приходится исполнять Швейку, что он и делает с педантичной дотошностью. Подобно

самому автору, Швейк не заблуждался на счёт первой мировой войны и её исторического значения, так как с первых дней воспринял её как абсурд.

Сила романа – в отрицании войн вообще как безумия.

Ярослав Гашек писал свою книгу после возвращения в декабре 1920 года из России. Он работал над романом в течение 2-х лет, будучи тяжелобольным, и так и не завершил свой замысел.

Первое издание романа, в тетрадах с иллюстрациями Йозефа Лады, появилось в 1921 году и вызвало нарекания со стороны официальной критики, которая увидела в книге неотёсанный и плебейский реализм и назвала книгу неприличной. Борьба против Швейка и в защиту Швейка началась ещё при жизни писателя и продолжалась после его смерти. Остро полемичные статьи в защиту романа написал Юлиус Фучик в 1928 году, когда в связи с переводом романа на немецкий и русский языки отечественная критика вынуждена была вернуться к «таинственной силе», имеющей большой успех за рубежом. В 1931–1932 годах появился в числе первых и перевод романа Гашека на белорусский язык.

Зарождение замысла романа исходило из того же трактира, которым и начинается роман. В кабачке случайный собутыльник хвастался, как ловко он увильнул от военной службы, прикинувшись дураком.

Существует версия, что Гашек дал своему герою имя и фамилию депутата рейхстага, чешского помещика; или же прототипом его мог быть Йозиф Швейк. Во время мировой войны Гашек встречался с ним в России, где они оба оказались в плену, а затем в чехословацких добровольческих частях.

В качестве сюжетного стержня автор избрал собственный жизненный путь 1915–1920 годов, используя отдельные эпизоды, персонажи из предыдущих своих произведений, где писал небольшие истории о Швейке.

Роман написан в форме путешествия. Его главный герой «путешествует» по стране, продвигаясь к линии фронта. Это дало возможность писателю охватить широкое пространство и изобразить события, показать различные населённые пункты. Такая композиция давала широкую возможность для создания социальных типов, различных настроений, политического состояния различных групп населения. Поэтому роман «Похождение бравого солдата Швейка» называют эпопеей.

Нельзя не согласиться с автором, который в предисловии к роману утверждает, что написал книгу о великом человеке, чья слава могла бы затмить даже славу Александра Македонского. «Я искренне люблю бравого солдата Швейка и, представляя вниманию читателей его похождения во время мировой войны, уверен, что все будут симпатизировать этому непризнанному герою. Он не поджёт храма богини в Эфесе, как это сделал глупец Герострат, для того чтобы попасть в газеты

и школьные хрестоматии. И этого вполне достаточно», – так заканчивает автор предисловие к роману, многое проясняющее в его замысле, в его концепции, простой и мудрой, выстраданной автором, глубоко спрятавшим и свой замысел, и свои страдания за весёлой стихией комического.

Образ Швейка – условный образ. Это выражается в обрисовке различных событий, в которых участвует Швейк, в воссоздании атмосферы глупости, жестокости, бездушия, тупости, господствующей на службе. Он жизнерадостный, добрый, вежливый, дружелюбный. Под воздействием армии недалёкий парень превращается в идиота. В романе он рассказывает, комментирует, оценивает.

По поступкам Швейка, о которых он рассказывает, оценкам своего поведения и поведения других людей можно ясно судить об образе героя. Швейк предстаёт перед нами как довольно сообразительный, не без лукавства человек, очень скептически оценивающий окружающее. Скептически относится к морально-нравственным правилам, считая, что эти правила – обман.

– *Государь император небось одурел от всего этого, – заявил Швейк.*

– *Балда он! – веско поддержал солдат из казармы.*

Всяким традиционным заветам, законам, правилам, инструкциям он противопоставляет здравый смысл.

Истинная сущность Швейка очень искусно замаскирована автором: Швейк ведёт себя как простак даже тогда, когда нет никакой необходимости.

В романе есть прямое саморазоблачение Швейка: «Самое лучшее, – сказал Швейк, – если будешь выдавать себя за идиота. Когда я сидел в гарнизонной тюрьме, с нами там был очень умный, образованный человек, преподаватель торговой школы. Он дезертировал с поля сражения, хотели устроить громкий процесс и на страх другим осудить его и повесить, ну а он из всего этого очень просто вылез. Начал корчить из себя наследственно одержимого приступами безумия».

Автор очень редко показывает подлинное лицо Швейка. Но вот в разговоре Швейка с фельдкуратором Кацем, когда тот выясняет, почему Швейк расплакался на его проповеди, резко меняется тон речи Швейка. Это уже не прежняя, расслабленная, спотыкающаяся речь с многочисленными отступлениями и ненужными нелепыми вставками, соответствующая тому недалёкому простаку, какого разыгрывает из себя Швейк. Теперь за его словами ощущается умный, энергичный, наблюдательный, расчётливый аналитик, сознающий своё превосходство над многими, кто властвует над ними и к кому он не может поэтому не относиться иронически. В течение всего времени, когда он разговаривает с

фельдкуратором Кацем, который его разгадал, Швейк не считает нужным маскироваться.

Швейк хорошо оценивает характеры людей, с которыми его сталкивает судьба, и благодаря правильности своих оценок выходит невредимым из многих переделок.

Здравый ум, трезвая оценка окружающих явлений не по их внешним проявлениям, а по сущности, оценка людей не по их словам, а по их делам, лукавство, смелость, щедрость бедняка – все эти черты Швейка создают облик подлинного героя, обладающего хорошими чертами характера человека из народа. В нём также есть такие черты характера, как твёрдость, упорство, настойчивость, которые присущи чешскому народу, представителем которого и является наш герой.

Особенности национально-освободительной борьбы наложили отпечаток на формирование национального характера, воплощением которого является Швейк. Он безропотно выносит повседневные притеснения и оскорбления, защищаясь от более серьёзных неприятностей, побоев только искусно разыгрываемой покорностью, наивностью. Внутренне он как бы защищён от боли, унижения презрением, которое испытывает к своим угнетателям. Герой пытается бороться в одиночку со всей военной системой в целом, стараясь нанести вред тем, кто создаёт путаницу в её деятельности. Вносит беспорядок в железнодорожное движение, останавливая на ходу тормозом воинский поезд; оставляет на складе книгу, необходимую для шифровки; вносит сумятицу и неразбериху, переодевшись в русскую форму; ведёт антиавстрийскую пропаганду, настраивая солдат против их командиров.

Автор изображает своего героя не только сильным, есть и слабые стороны у Швейка. Есть в нём расплывчивость, мелкобуржуазная мягкотелость, нерешительность.

Противоречие между сознанием и поведением – основа комизма образа Швейка. Ненависть к эксплуататорскому обществу при отсутствии готовности и воли с ним всерьёз бороться выражены в противоречии человеческой природы – противоречия между сознанием и волей, разумом и чувствами. Но Швейк не осознаёт противоречия в своём сознании и действиях.

В романе почти отсутствует портрет Швейка, однако есть упоминание о голубых глазах героя, больших ушах. В романе очень много диалогов, которые полно и ярко характеризуют Швейка и других действующих лиц.

Кроме Швейка, главного героя, в романе есть и другие образы, описанные не так подробно, как Швейк. Но они связаны с ним композиционно, раскрывая образ героя. Автор высмеивает их и показывает бессмысленную борьбу, ненужную для народа.

Гашек делит персонажей на две группы: одна – за Швейка, другая – против него. Поступки и мысли героя разделяют вольноопределяющийся Марек, писарь Ванек, телефонист Ходоунский, повар Юрайда и солдаты. Против героя – поручик Дуб, капитан Сагнер, полицейские, попы. Поручик Дуб вызывает презрение, Лукаш и Сагнер – лёгкое осуждение. Гашек показывает, что более умными из них являются Кац и Лацина, которые понимают бесполезность войны.

Иное отношение у автора к Швейку, Мареку, врачу военного времени Вельферу. Это люди, у которых много слабостей. Все они – противники войны, чванливых, заносчивых генералов и офицеров, противники всего государственно-политического строя Австро-Венгерской монархии. Но это противники, которым надо обороняться. Каждый имеет свой политический взгляд, у них есть сходство в поведении, характерах, все они люди критического ума, но различны по социальному положению, образованию, развитию. Главный герой – Швейк – торговал собаками, перекрашивая дворняжек в породистых собак, служил в армии, где приобрёл опыт обращения с начальством. Необразованный, но любивший похвастаться, он выступал как бы в дуэте с образованным Марекком, постоянно поддакивая ему. По сравнению с Марекком Швейк более непосредствен, больше действует, чем рассуждает, а рассуждает не всегда логично.

Общественно пассивны Ванек, Юрайда, Балоун, которые молчаливо сочувствуют Швейку и Марекку, так как сами терпят от начальства, но не способны защитить себя. Они одинаково уклоняются от скрытой борьбы, и это закономерно, если учитывать их социальное положение. Ванек – владелец аптекарского магазина, Балоун – владелец мельницы, Юрайда – бывший издатель журнала. Показан также такой образ сапёра Водички, у которого особое отношение к борьбе социальных сил классового общества. Националист и в то же время сочувствует оппозиционным настроениям Швейка. Поручик Лукаш в романе показан снисходительным и даже в некоторых случаях покровительствующим к Швейку, которого он выиграл в карты и тот стал его денщиком. Стараясь угодить своему «хозяину», Швейк делал всё, что ни скажут, но этих действий никто не ценил.

Писатель широко использует такое художественное средство, как выразительность и разнообразие оттенков речи каждого персонажа в зависимости от ситуации. Швейковское «осмелюсь доложить», которое выражается на военном языке, можно сравнить со словами «слушаюсь», «рад стараться», но у Швейка эти слова приобретают лукавость, насмешливость. За этими словами скрывается двусмысленность героя: внешняя почтительность, усердие по отношению к начальству и внутреннее презрение к нему. По этой причине «осмелюсь доложить»



бесит Дуба, а Лукаш, который не верит в идиотизм героя, требует, чтобы он перестал повторять эти слова.

Положив в основу романа контраст, автор использует его для достижения комического повествования в романе. На контрасте между высокими понятиями и самыми обыденными построен разговор солдат и Швейка в больничном бараке при гарнизонной тюрьме, где содержались больные и симулянты, которые не хотели идти на военную службу.

Через образ главного героя Швейка Гашек показал всю низость и бессмысленность войны, на которую не хотели идти простые люди (чехи), понимая, что им это не нужно. А офицеров писатель показывает глупцами, которым свойственна грубость и невежество.

«Похождение бравого солдата Швейка» – роман с остро злободневной сатирой, роман-памфлет, наносивший удар по складывающейся буржуазной системе в Чехословацкой республике 1918 года. Швейк в романе выступает как антагонист государственной системы.

Особую популярность образ Швейка приобрёл в годы Великой Отечественной войны у военных журналистов. В тяжёлые дни отступления 1941 года А. Сурков сочиняет и печатает в газете «Новые похождения Швейка». Бодрый юмор Гашека и оптимизм героя пришлись по душе бойцам, которые цитировали слова Швейка.

## **2. Сатира в творчестве К. Чапека**

### **А. Краткий обзор творчества писателя**

**Карел Чапек** (1890–1938) – прозаик и драматург, философ и фантаст, издавший «Антологию французской поэзии нового времени» в собственном переводе. Изобретатель слова «робот». Проявил себя в самых разных жанрах – от детских сказок и маленьких притч до социального романа, очерков и эссе.

Учился в Берлинском университете, в Сорбонне, изучал философские науки, эстетику, изобразительное искусство и литературу. Стихи и статьи начал писать с 14 лет. Первые литературные опыты создавались вместе с братом Йозефом – художником, который погиб в конце войны в концентрационном лагере. Совместно братья написали рассказы, составившие позднее сборники **«Сияющие глубины»** (1916) и **«Сады Кракашона»** (1918).

Жанру рассказа К. Чапек оставался верен всю свою жизнь. Он писал самые разнообразные, как правило, небольшие по объёму, но глубокие по анализу состояния души и человеческих драм новеллы (**«Редкий ковёр»**, **«Поэт»**, **«Гадалка»**). Интерес к деталям, умение вглядываться в окружающее человека пространство и видеть большое в малом и

повседневном характерны для новеллистики Чапека и соответствуют его философии.

В основе её – внимание к личности и уважение к разным точкам зрения. Автор выступал против любых форм насилия, призывал, чтобы каждый конкретный человек был «не средством, а целью». Писатель стремился к объединению человечества, и прежде всего средствами искусства и литературы.

Философия Чапека отразилась в его прозе: трилогии «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь» (1933–1934), фантастических романах «Фабрика Абсолюта» (1922), «Кракатит» (1924). Среди пьес особую популярность получила драма «R.U.R.» (1920). В ней высказывалось предостережение от неконтролируемого научно-технического прогресса и впервые прозвучало слово «робот». «R.U.R.» – это название компании «Россумские универсальные роботы». Сочетание гражданского и политического пафоса с поэтикой социально-фантастической сатиры характерно для романа «Война с саламандрами». Закончив работу над ним 27 сентября 1935 года, писал: «Сегодня я кончил последнюю главу своего утопического романа. Герой этой главы – национализм. Действие весьма просто: гибель мира и людей».

Жизнь Чапека – судьба гуманиста и пацифиста, который стремился быть всегда предельно объективным. Он умер, не дожив до 49 лет, умер не столько от воспаления легких, сколько от беспомощности перед превращением в реальность его утопических сюжетов и самых худших предчувствий. Умер после предательского Мюнхена (конференция европейских держав, где было принято решение о расчленении Чехословакии) и за три месяца до оккупации чешских земель гитлеровцами, неизбежно последовавшей за Мюнхеном.

Философский интерес к миру, стремление понять человека обеспечивают статус притчи всему им написанному: от маленького рассказа и побасенки до социально-философических романов о диспропорции между научно-техническим и социально-моральным прогрессом, до притчи, в которой он продолжил традиции социально-научной фантастики Г. Уэллса и А. Франса.

Притчи Карела Чапека обеспечили ему в мировой литературе почетное место как открывателя глобальной проблемы XX века. Его имя представляет самые значительные достижения чешской литературы. Как и Гашек, автор «Швейка», он писатель глубоко национальный.

И сегодня актуально всё, что написал Чапек, как, скажем, эти его слова: *«Современному миру не требуется ненависть, ему нужна добрая воля, нужны согласие, сотрудничество и гораздо более добросердечный моральный климат; я думаю, что даже немного самой обычной любви и сердечности способны ещё творить чудеса».*

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----  
Восьмидесятидвухлетний Бернард Шоу, узнав о смерти друга, воскликнул: *«Почему вместо него не умер я!»*

## **Б. Социальная сатира в романе «Война с саламандрами»**

**«Война с саламандрами»** – вершина творчества Карела Чапека. Писатель не делал секрета из своего замысла: он хотел предостеречь человечество. Карел Чапек работает над романом в обстановке лихорадочной деятельности, беспокойства. Пожар рейхстага в Берлине позволил увидеть многое яснее и в Праге. «Мне хотелось кричать, протестовать, бежать на улицу. Просто – что-нибудь делать», – писал о своем состоянии Чапек. Он публикует серию антифашистских статей в журнале «Притомность». Использует для осуждения фашизма свое участие в международных форумах деятелей культуры, проходивших в Праге, Будапеште, Париже, Ницце. Вступает в антифашистское объединение чехословацких писателей. Участвует в задуманном Горьким издании «День мира».

Чапек возражал против оценки «Войны с саламандрами» как утопии, то есть фантастического изображения будущего. «Это не утопия, но сегодняшней день, – говорил он в лекции по радио «О книгах и саламандрах» в марте 1936 года. – Это не умозрительное рассуждение на тему о будущем, но зеркальное отражение того, что существует в нашей жизненной среде». Далее Чапек пояснил: «Я писал о саламандрах потому, что думал о людях».

Писатель вправе выбрать фантастическую форму для выражения своих мыслей о современной ему действительности. Вот почему саламандры, вполне реальные земноводные, отнюдь не доставлявшие каких-либо забот человечеству, были превращены сатириком в страшное, механическое подобие людей. Они понадобились в романе для того, чтобы предостеречь мир от возможности своего пришествия. Саламандры ужасают нас, конечно, не своим видом, а своими действиями, напоминающими во всем поступки людей в условиях буржуазной цивилизации. Особая глубина гротеска, созданного Чапеком, состоит в том, что животные превращены в подобие людей самими же людьми, и в то же время нет ничего, более чуждого человечеству, чем это его будущее, стандартизованное, не мыслящее и не чувствующее подобие. Это – уродливый, хаотический мир в кривом зеркале безжалостной сатиры.

Но кого же представляет писательский вымысел под видом саламандр?

В первой книге романа – это создания эксплуатируемые. Их заставляют трудиться на капиталистов – добывать жемчуг на первых порах, затем обеспечивать не менее драгоценные прибыли

предпринимателям. Завершается начальная часть учреждением мировой монополии по торговле сказочно дешевой рабочей силой – Саламандрового синдиката.

Второй книге романа автор дал ироническое название «По ступеням цивилизации». Эти ступени – торговая биржа, где «законно» сбывают саламандры; пиратские корабли, «незаконно» занимающиеся тем же; лаборатории ученых, делающие зверские эксперименты над земноводными; саламандровые школы, где применяются «все новейшие методы психотехники, технологического воспитания допризывной военной муштровки». Индустриализированное подводное царство растёт на поставках мировых монополий. Уже маячит перспектива создания «культурного Нового Света на дне океана» не только со своими городами, университетами, но и с триумфальными арками и с монументами павшим воинам. Насчитывается уже семь миллиардов саламандр. Империалистические державы вооружают своих подводных подданных. Достигнута «высшая» ступень подобия. Здесь саламандры – стандартизованная часть буржуазной цивилизации вообще.

Наконец, в третьей книге «Войны с саламандрами» мы видим результаты. Безликая масса обитателей озлобленного подводного мира легко становится фанатичной армией «вождя» – человека, в первую мировую войну служившего где-то фельдфебелем. Провозгласив свое превосходство над людьми, саламандры требуют «жизненного пространства». Чапек увидел угрозу цивилизации со стороны монстров, претендующих на всемирное господство, и представил их в виде человекоподобных ящеров – саламандр, выведенных корыстью и наивностью самих людей.

Сюжет романа сводится к художественному описанию этих самоубийственных черт цивилизованного человечества – корысти и «слепоты» – наивного нежелания предвидеть. Некий голландец, капитан и владелец судна, Вантах, в поисках жемчуга набрел на лагуну с обилием нужных моллюсков. Нырять за ними профессиональные собиратели раковин отказались, испугавшись странных ящериц, населявших лагуну. Тогда Вантах использовал некоторое сходство в разуме и строении тел этих ящеров и человека и приучил саламандр к сбору ракушек. Дело оказалось прибыльным. Ящеры научились добывать капитану ракушки, содержащие жемчуг. Но саламандры пожирали акулы. Капитан-предприниматель решил создать из саламандр группу вооружённых охранников. Он снабдил сотню ящеров ножами и гарпунами. Научил их обращаться с оружием. Перестав гибнуть от акул и получая пищу от работодателя, саламандры стали быстро размножаться. Предприятие, приносившее огромную прибыль, привлекло к себе внимание и других капиталистов. В короткие сроки появились крупные фирмы по обучению и

использованию саламандр и пропаганде их безопасности и полезности для человека. Ящеров научили не только собирать ракушки, но и добывать из них жемчуг, выращивать морские продукты, строить подводные сооружения и многим другим знаниям человеческой техники. Появилась конкуренция между фирмами за поля жемчужных раковин. Для охраны «своих» саламандр от морских хищников и от конкурентов фирмы создавали хорошо вооруженные и профессионально обученные отряды ящеров-воинов. Со временем правительства ведущих европейских стран обзавелись армиями ящеров для охраны своих морских границ и для захвата новых акваторий. Между фирмами и странами возникли вооружённые столкновения, и люди научили саламандр воевать. Вскоре саламандры размножились, организовали своё руководство, перестали бояться людей и предъявили людям свои требования: *«Алло! Алло, люди! С вами говорит Верховный Саламандр! Нам нужно для жизни больше воды, больше берегов, больше отмелей. Нас много, и нам не хватает места. Поэтому мы должны взламывать ваши континенты. Вы можете пока уйти в горы. Горы мы будем разрушать в последнюю очередь»*. Вооружённые корыстными интересами человеческих лидеров при попустительстве народов, обученные людьми войне, саламандры объявили эту войну самим людям.

Саламандры научились говорить по-человечески, усвоили наши знания, завели своих учёных, теоретиков и фюрера – Чиф-Саламандра. Научились подражать людям, но людьми не стали. Остались зверьми и с животным равнодушием разламывали сушу, превращая населенные страны в привлекательные для земноводных лагуны и болота. Автор «Войны с саламандрами» не назвал победителя, давая читателю возможность сделать свои выводы.

Таким образом, мы видим, что сатира Чапека имеет свою «историю» развития. Если в ранних рассказах он высмеивал какие-то социальные пороки и явления, то в более поздних, зрелых произведениях сатира приобрела новые черты, став обличением общественного зла в тех его исторических формах, какие приобрёл империализм в 30-е годы. Затрагивая темы фашизма и войны, автор рассматривал проблемы человечества глобально, масштабно. Благодаря всему этому Карела Чапека, без сомнений, можно назвать сатириком с мировым именем.

## Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Басов, С. Гашек и Швейк: к 100-летию со дня рождения Я. Гашека / С. Басов // Семья и школа. – 1983. – № 4. – С. 46–48.
2. Бернштейн, И. Швейк на мировом форуме (О месте романа Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» в мировой истории) / И. Бернштейн // Вопросы литературы. – 1983. – № 4. – С. 87–112.
3. Гашек, Я. Похождения бравого солдата Швейка / Я. Гашек. – Минск: изд-во ЭКСМО-пресс, 1999. – 720 с.
4. Давыдова, М.А. Он придумал слово «робот»: сценарий мероприятия, посвящённого К. Чапеку / М.А. Давыдова // Читаем, учимся, играем. – 2004. – № 11. – С. 45–48.
5. Дунаевский, А. Иду за Гашеком / А. Дунаевский // Октябрь. – 1983. – № 4. – С. 155–175.
6. Еланский, Н.П. Ярослав Гашек: пособие / Н.П. Еланский. – М.: Просвещение, 1980.
7. Кузнецова, Р.Р. Истоки, специфика и функции гротеска в романе К. Чапека «Война с саламандрами» / Р.Р. Кузнецова // Филологические науки. – 1990. – № 5. – С. 3–11.
8. Лявонова, Е.А. «Усё паклаў на алтар праўды...» Яраслаў Гашак; яго раман «Прыгоды ўдалога салдата Швейка» / Е.А. Лявонова // Роднае слова. – 2003. – № 4. – С. 22–25.
9. Малевич, О. Карел Чапек. Критика – библиографический очерк / О. Малевич. – М., 1989.
10. Никольский, С.В. Роман К. Чапека «Война с саламандрами». Структура и жанр / С.В.Никольский. – М., 1968.
11. Попов, Г.Х. Так кто же идиот?: роман Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» / Г.Х. Попов // Наука и жизнь. – 2004. – №4. – С. 42–49.
12. Пытлик, Р. Книга, обращённая к сегодняшнему дню / Р. Пытлик // Иностранная литература. – 1977. – №10. – С. 206–209.
13. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 263–269.

---

## Лекция № 11

### Художественный мир Федерико Гарсиа Лорки

#### План

1. Общая характеристика испанской литературы первой половины XX века:

- а) краткая историческая справка;
- б) отличительные особенности литературного процесса Испании первой половины XX века;
- в) творчество Антонио Мачадо;
- г) творчество Мигеля де Унамуно.

2. Художественный мир Федерико Гарсиа Лорки:

- а) краткая биографическая справка;
- б) фольклорные истоки творчества Лорки;
- в) «Цыганское романсеро» – вершина творчества поэта;
- г) проблематика и стиль сборника «Поэт в Нью-Йорке»;
- д) обзор драматургии Лорки.

#### 1. Общая характеристика испанской литературы первой половины XX века

Первые десятилетия XX столетия называют «вторым золотым веком» испанской литературы, что совпало с периодом важных событий в истории страны. В XX век Испания вошла, пережив поражение в испано-американской войне, что обернулось утратой колоний и прежнего могущества. Это произошло в 1898 году. «Поколением 98 года» стали называть испанских писателей – современников событий переходной эпохи от XIX к XX веку. Во главе «поколения 98 года» стоял **Мигель де Унамуно**. С этим направлением связано творчество **Пио Барохи**, поэтов **Антонио Мачадо**, раннего **Хуана Рамона Хименеса**.

#### А. Краткая историческая справка

После 1898 г. Испания вступила в период экономического и политического кризиса. В 1923 г. после военного переворота в Испании была установлена военно-монархическая диктатура Примо де Риверы, просуществовавшая до 1930 г. Весной 1931 года была свергнута ненавистная народу монархия и провозглашена буржуазная республика, в условиях которой продолжались классовые бои, перераставшие

в гражданскую войну против фашизма внутри страны и итало-германской интервенции. Гражданская война 1936–1939 гг. завершилась установлением фашистской диктатуры генерала Франко.

## **Б. Отличительные особенности литературного процесса Испании первой половины XX века**

В атмосфере трагических катастроф, преследования интеллигенции и любого проявления свободомыслия, в условиях изгнания и вынужденной эмиграции продолжала свою жизнь испанская литература, обращаясь к историческому прошлому страны, вселяя надежду на будущее, утверждая веру в мудрость и силу народа. Философские концепции Ортеги-и-Гассета, уникальное по своей глубине и художественному многообразию творчество Мигеля де Унамуно, признанного одним из основателей экзистенциализма в философии, поэзия Гарсиа Лорки, органически связанная с народным творчеством и передающая идеи и ритмы своей эпохи, и Антонио Мачадо – крупнейшего поэта и деятеля «поколения 98 года» стали весомым вкладом в мировую литературу.

Летом 1936 года был расстрелян крупнейший испанский поэт Федерико Гарсиа Лорка. На третий день изгнания умер Антонио Мачадо, ушедший пешком через Пиренеи во Францию. Публично отказался от поста ректора университета Мигель де Унамуно, после того как в стенах старейшего учебного заведения прозвучал лозунг: «Смерть интеллигенции!» В период господства франкистской идеологии и воинствующего католицизма Гарсиа Лорка и Антонио Мачадо были объявлены запрещёнными поэтами, а Мигель де Унамуно еретиком. Изоляции были подвергнуты писатель Пио Бароха и философ Ортега-и-Гассет.

Однако и в тяжёлых условиях, сложившихся после 1939 года, испанские писатели обращались к важнейшим проблемам в жизни страны и народа, к поискам новых способов и приёмов художественных решений.

## **В. Творчество Антонио Мачадо**

**Антонио Мачадо** (1875–1939) принадлежит к старому поколению блистательной плеяды испанских поэтов первой половины XX века. Как и Унамуно, был связан с «поколением 98 года», но в то же время был единомышленником тех молодых писателей, которые в период 20–30-х годов переходили от авангардистского бунтарства к принятию новых задач литературы, продиктованных сложившейся в стране ситуацией национально-революционной борьбы.

Начал свой путь в литературе с публикации в 1903 году поэтического сборника «**Уединения**», в стихах которого ощутима связь с французским символизмом, и прежде всего с поэзией Поля Верлена.



В следующем сборнике **«Поля Кастилии»** (1912), Мачадо заявляет о себе как поэт реалистического направления. Осознание и образное воплощение реального мира и своего места в нём проходило у Мачадо не без воздействия экзистенциализма. Ему были близки философские взгляды Мигеля де Унамуно, что с особой силой проявилось в стихах периода 1913–1917 гг. Однако он нашёл в себе силы преодолеть трагический скептицизм мировосприятия Унамуно. В философской лирике Мачадо идёт речь не о потусторонней, а о земной жизни, которая после его собственной неизбежной смерти будет продолжаться для других людей.

Антонио Мачадо родился в Севилье. Отец был известным учёным-фольклористом. Атмосфера Кастилии (Мачадо пять лет преподавал французский язык в одном из колледжей кастильского городка Сории), столь богатой поэтическими традициями, стала близка поэту. Здесь были написаны стихи сборника **«Поля Кастилии»**.

Его всегда интересовал фольклор, многообразие его поэтических жанров.

В ранних стихах (сборник «Уединения») возникает образ дороги как символ жизни, который станет ключевым в поэзии Мачадо. Движение по дороге жизни в годы молодости поэта связано с углублением в субъективный мир душевных переживаний. С движением времени внимание поэта переключается на внешний мир. Поэт ведёт диалог не только с самим собой, но и с окружающим миром. Из мира воспоминаний о годах детства и юности он обращается к настоящему:

*Я проснулся. Кто снов волшебных  
Хрусталь разбил без пощады?  
Взволнованно и неровно  
Сердце моё стучало...  
... всё вокруг растаяло в памяти –  
Как мыльный пузырь пропало.*

(Пер. Т. Щепкиной-Куперник)

В «Полях Кастилии» звучит тема истории. В стихотворениях **«По землям Испании»**, **«К берегам Дуэро»**, **«Из преходящего прошлого»**, **«Преходящее завтра»** Мачадо обращается к прошлому родины, соотнося его с настоящим.

Отношение к прошлому Испании у Мачадо неоднозначно: были героические страницы истории (Реконкиста), когда отвоёвывались принадлежавшие испанцам земли, но велись и завоевательные кровавые войны. Мачадо их осуждает. В поэзии Мачадо возникает образ Испании будущего – «Испания разума» и вместе с тем «Испания ярости с топором, занесённым для возмездия» за пережитое в прошлом. Тема возмездия соединяется с темой создания новой Испании.

## Г. Творчество Мигеля де Унамуно

**Мигель де Унамуно** (1864–1936) – писатель и философ, учёный-филолог, профессор и общественный деятель, представляющий в литературе Испании «поколение 98 года».

Главная тема его творчества – историческая судьба Испании, прошлое и настоящее его родины; он писал о любви, смерти, одиночестве, выступая предвестником экзистенциализма. Однако трагическое мироощущение не делало его пессимистом. Не об абсурдности бытия, а о несправедливости мироустройства писал Унамуно. Превыше всего Унамуно ценил уникальность каждой личности, а главной проблемой философии и искусства считал связь личности с людьми, с обществом.

Унамуно получил европейское признание как прозаик и как поэт. Сборники его философско-патриотической лирики публиковались на протяжении всей его жизни – первый из них («**Поэзия**») вышел в 1911 г., последний опубликован посмертно в 1953 году. Романы и повести Унамуно – «**Любовь и педагогика**» (1902), «**Туман**» (1914), «**Сан Мануэль Добрый, мученик**» (1931). Эссе «**Жизнь Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу, объяснённая и комментированная Мигелем де Унамуно**» (1905), содержит философско-этическую доктрину писателя, согласно которой образ Дон Кихота выступает как душа Испании, как воплощение трагического чувства действительности.

Проблемам формирования человека, поиску пути обретения духовности посвящены романы «**Любовь и педагогика**» и «**Туман**». Особенность, а во многом и новаторство этих произведений в контексте испанской литературы первой четверти XX века состоят в их подчёркнуто экспериментальном конструировании: в соединении философского плана, в котором отражена развиваемая Унамуно концепция человека, с планом бытовым, включающим элементы гротескно-комического, а также трагикомического характера. Первый из этих романов тяготеет к форме трактата, второй – к притче.

Унамуно проявил себя и как блестящий поэт, передавший в своей философско-патриотической лирике настроения «поколения 98 года». В его стихах воспета Отчизна, «где речь родная звучит и льётся» («**Кровь души**»), величие и красота природы Испании («**Пусть я умру с открытыми глазами**»), в них прозвучал призыв к сопротивлению фашизму («**Фашизм**») и вера в грядущее («**Эй, испанцы! Пробыл час!**»). Стихами написан художественный манифест Унамуно – «**Поэтическое кредо**». В нём определена его творческая программа:

*Я думаю чувством, я думаю мыслью.  
Крылатая песня, гнездись на земле  
И, чтобы не сгинуть в заоблачной выси,  
заботься о мощном крыле.*

Бесплотный туман, он развеется ветром,  
 Бесплоден безумный полёт,  
 Поэзия – это не музыка. Только  
 весомое слово живёт.

Прочувствовать – значит понять и осмыслить.  
 Кто чистое чувство возвёл в идеал,  
 Тот к чувственной влаге источника чувства,  
 наверное, не проникал.

\* \* \* \* \*

Поэт – это вовсе не тот, кто оденет  
 Духовное зримою плотью, а тот,  
 Кто душу найдёт под личиною плоти,  
 кто форме значенье найдёт.

Наука – и та суесловна. Печётся  
 Она не о правде, но о правоте,  
 А истину только поэт постигает  
 В слепящей её нагоме...

(Пер. С. Гончаренко)

## 2. Художественный мир Федерико Гарсиа Лорки

### А. Краткая биографическая справка

**Федерико Гарсиа Лорка** (1898–1936) – самый яркий поэт Испании XX века, завоевавший народную любовь, и всемирное признание. Он проявил себя не только как поэт и драматург, но и как музыкант и художник, создатель театра и режиссёр.

Родина поэта – Андалузия. Здесь, близ Гранады, в селении Фуэнтевакерос он родился в семье состоятельного землевладельца. Семейство Гарсиа Лорки состояло в родстве с богатыми и старинными семьями, издавна поселившимися в этих местах.

Образ Андалузии, народные песни, исполнявшиеся под гитару местными жителями и многочисленными родственниками будущего поэта, навсегда остались в его памяти, а позже прозвучали в ритмах его стихов, берущих свои истоки в фольклоре.

В 1908 году семья Лорки переехала в Гранаду, но связи с землёй и деревенской жизнью не порывались.

В воспоминаниях брата Гарсиа Лорки говорится о рано пробудившейся в Федерико страсти к чтению, поддерживаемой его бабушкой Исабель. Гарсиа Лорка стал печататься в годы студенчества. Его первая книга стихов вышла в 1921 году. В 1920-м году в Мадриде была поставлена пьеса «Колдовство бабочки». За ними последовали «Цыганское

романсеро» (1924–1927), книга «Поэт в Нью-Йорке» (1929–1930). Пьесы: драма в стихах «Мариана Пинеда» (1925), трагедия «Кровавая свадьба» (1933), «Йерма» (1934), последняя драма «Дом Бернарды Альбы» (1936). Помимо этого – стихи, не вошедшие в названные сборники, статьи, эссе.

Поэт-гуманист Гарсиа Лорка не занимался политикой, но глубоко чувствовал социальную несправедливость, о чём можно судить по его произведениям, высказываниям. Лорка говорил об общественном назначении искусства, о своей вере в народ, в его силы. В 1936 году, во время чествования поэта Альберти, вернувшегося из России, Лорка прочёл Манифест испанских писателей, имевший антифашистский характер; в мае того же года опубликовал своё письмо к испанским рабочим.

19 августа 1936 года он был расстрелян фашистами в ущелье Винсар, недалеко от Гранады.

## **Б. Фольклорные истоки творчества Лорки**

Обратившись в своём творчестве к фольклору, Лорка был солидарен со многими современными ему поэтами, и прежде всего с Антонио Мачадо и Рамоном Хименесом. Передаваемое в фольклорной традиции мироощущение народа было близко Лорке. Его поэзия, творимый им художественный мир органически вписывались в фольклор, так как были связаны с истоками народной поэзии.

Поэт много ездил по Испании, вслушивался в народные песни, постигал душу, историю Испании, взаимодействие в ней разных религиозных, культурных слоёв. Всё это переплавилось в ритмах и образах его книг.

Фольклор в понимании Лорки – точка опоры для современного искусства, традиция, устремленная в будущее и предполагающая бесконечное обновление. Об этом он говорит во многих своих лекциях, призывая вернуться к цельному и однозначному слову: «Такие слова, рожденные самой землей, очищают души в самые темные времена».

В сборнике «**Канте хондо**» (1921) представлены песенные жанры, возникшие в далёкие времена на земле Андалузии – сигирийя, солеа, саета, петенера. В статье «Канте хондо (народная андалузская песня)» Лорка писал о происхождении этого типа песен. Как отмечал сам поэт, канте хондо – «это редчайший и самый древний в Европе образец первобытных песен, его звуки доносят до нас обнажённое, внушающее ужас чувство древних восточных народов».

## **В. «Цыганское романсеро» – вершина творчества поэта**

Вершиной творчества Лорки является сборник «**Цыганское романсеро**». Поэт обратился к традиционному для Испании жанру романса (романсеро) и назвал свою книгу «Цыганское романсеро», считая

---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
цыган, живущих в Андалузии, «овеянной римскими и палестинскими ветрами», «хранителями огня, крови и речи».

«Я хотел слить цыганскую мифологию со всей сегодняшней обыденностью, – признаётся Лорка, – и получается что-то странное и, кажется, по-новому прекрасное». И вместе с тем Лорка подчёркивал: «Никакой цыганщины. Здесь нет ни тореадоров, ни бубнов, а есть единственный персонаж, перед которым всё расступается, огромный и тяжёлый, как летнее небо. Это тоска, которой пропитаны и наша кровь, и древесные соки, тоска, у которой нет ничего общего ни с печалью, ни с томлением, ни с какой другой душевной болью, это, скорее, небесное, чем земное чувство, андалузская тоска – борение разума и души с тайной, которая окружает их, которой они не могут постичь». Это «тоска заглохших истоков и позабывших рассветов» («Романс о чёрной тоске»). Наиболее часто встречающиеся в стихах Лорки понятия и образы – смерть, любовь, свобода, тоска, ночь, кинжал.

*И снова скачут жандармы,  
кострами ночь засеваю,  
и бьётся в пламени скарса,  
прекрасная и нагая.*

*У юной Росы Камборьо  
Клинком отрублены груди,  
они на отчем пороге  
Стоят на бронзовом блюде.*

*Плясуньи, развеяв косы,  
Бегут, как от волчьей стаи,  
И розы пороховые  
На улицах расцветают...*

(Пер. А. Гелескула)

«Поэма о цыганской сигирийе» построена в соответствии с ритуалом исполнения такого рода песен: за выступлением гитары («Гитара») следует возглас певца («Крик»), потом – пауза («Тишина»), ведущая мелодия («Поступь сигирийи»). Образность Лорки причудлива, ассоциации неожиданные, сравнения удивительные.

*Эллис крика  
пронзает навывлет  
молчание гор,  
и в лиловой ночи  
над зелёными купами роц  
вспыхнет чёрной радугой он.*

(«Крик», пер. Г. Шмакова)

Вот ещё примеры: медленные ритмы сливаются, как лабиринты, как лозы на костре; ночь на равнину выходит, чтобы упасть на колени; заря без памяти пала к ногам израненных конных; уходит месяц парусом косым; дорогой, обрамлённой плачем, шагает смерть.

Образ странного мира возникает в стихотворении «Процессия», написанном в форме сазте:

*Идут единороги.  
Не лес ли колдовской за поворотом?  
Приблизились,  
Но каждый по дороге  
Внезапно обернулся звездочётом.  
И в митрах из серебряной бумаги  
Идут мерлины, сказочные маги,  
И вслед волхвам, кудесникам и грандам –  
Сын человеческий  
С неистовым Роландом.*

(Пер. А. Гелескула)

Здесь проявляется близость с поэтикой сюрреализма. Известно, что сюрреалистическое движение в искусстве интересовало и некоторое время привлекало Лорку. Он был в дружеских отношениях с Рафаэлем Альберти, поэзия которого развивалась в русле сюрреализма. Интересовали Лорку и новации ультраистов, и сюрреалистические эксперименты в кинематографе. Однако он никогда не отрицал достижения культуры прошлых эпох.

## **Г. Проблематика и стиль сборника «Поэт в Нью-Йорке»**

Впечатлениями от путешествия в Америку, где Лорка читал лекции в Колумбийском университете, навеян его сборник «**Поэт в Нью-Йорке**» (опубликован посмертно в 1940 г.). Поэт далёк от идеализации заокеанской цивилизации: он отмечает «нечеловеческую архитектуру и бешеный ритм жизни, геометрию и ощущение неустроенности»: «Несмотря на яростный темп жизни, радости в нём, однако, не сыщешь, –

пишет Лорка. – И человек, и машина – только рабы времени... Стихами я заслонялся от вспышек громадных огненных реклам Таймс-сквера, от их изматывающего ритма»:

*Я в этом городе раздавлен небесами.  
И здесь на улице с повадками змеи,  
где ввысь растёт кристаллом косный камень,*



Марианы. Подвиг Марианы Пинеды, казнённой в 1831 г., Лорка подаёт по-своему, как драму романтических страстей, отступая от исторических событий и воспринимая Мариану как «истинно испанскую душу».

Самая популярная и самая музыкальная из пьес Лорки – **«Кровавая свадьба»** (1933). «Она написана по Баху», – говорил автор.

«Известно, что толчком к созданию драмы, – пишет брат писателя, – послужила короткая, строчек в двадцать, заметка, опубликованная в одной из гранадских газет. В ней сообщалось, что в деревушке провинции Альмерия во время свадьбы невесту похитил её бывший жених. Альмерия, знойная и засушливая, с селениями, где крыши домов превращены в террасы, вносит в разнообразные пейзажи Андалузии почти африканскую ноту, которая, возможно, как-то повлияла на тональность пьесы и на развитие темы кровавой мести».

Реальный факт обыденной жизни перерастает в наполненную силой страстей поэтическую трагедию, все действующие лица которой несут ответственность за происходящее. Невеста, любя Леонардо, соглашается стать женой другого, богатого человека. Но и Леонардо, чья гордость уязвлена, изменяет вскоре любви. Жених женится на Невесте, хотя знает о её любви к другому. Мать повинна в гибели сына, послав его преследовать беглецов. И каждый из них обречён, судьбой каждого, сколько бы ни были сильны его страсти, правит, как и в трагедиях древних греков, всемогущий Рок. Трагическая вина героев пьесы – в выступлении против законов самой жизни, один из которых – любовь.

Форме древнегреческой трагедии следует Лорка в построении пьесы из крестьянской жизни **«Йерма»** (1934), вводя комментирующий происходящие события хор. Эта трагедия лирична: все её события следуют из внутренней характерности персонажа, а не только раскрывают её. Йерма – предельно цельный человек. Смысл её жизни сосредоточен в одном желании, от которого происходят все её ошибки, мечты, мучения. Драма открывается контрастом: первое, что слышит зритель, – это колыбельная, еще раньше он узнал название пьесы – «Йерма» (бесплодная). В прозаическом разговоре о волах, полях и работе выясняются четыре основания трагедии. Они женаты два года. Йерма не любит Хуана (это разговор чужих людей, здесь ни тени любви – обмен заботой). У них нет детей. Смысл своей жизни Йерма видит в детях. Её желание и неумение смириться непонятны остальным участникам драмы. Для одних дети – нечто вроде собственности, как дочери для Бернарды Альбы, что-то вроде объекта, которому будет оставлено нажитое добро; другие вообще не размышляли, хорошо это или плохо, ибо самым важным для них всегда оказывался сам факт существования



или отсутствия. Все это резюмирует для Йермы одна из старух: «Хорошо, когда замужняя женщина хочет детей, но если их нет, зачем так убиваться?» Йерма слышит это на протяжении всей пьесы, но этого она не может принять, ибо ей ведом иной, высокий смысл материнства – она жаждет подарить сыну жизнь, а не стадо овец и не мебель. Она воспринимает материнство в мистически-религиозном плане – как чудо; каждая мать представляется ей в ореоле. Всеми своими чувствами, понятиями и мечтами Йерма связана с жизнью земли, с природой, и поэтому свое несчастье ощущает как оскорбление, нанесённое ей – частице земли. Униженная всеобщим цветением и плодородием, она чувствует себя оскорблённой тем сильнее, что не знает своей вины. Но и она виновна: тем, что за два года до начала драмы принесла в жертву своей мечте ту смутную, ею самую не понятую любовь, и её жертва не была принята. И до конца она так и не понимает истины, которую объясняет ей Старуха: «Если нет любви, нет и детей». Не понимает потому, что эта истина оказывается для нее слишком горькой.

В последней драме Лорки – «Дом Бернарды Альбы» (1936) – классически строгими и скупыми средствами изображено тягостное бремя патриархального обычая, согласно которому Альбе и её дочерям приходится соблюдать траур по их отцу на протяжении восьми лет. Этот обычай лишает живых молодости, любви, радости общения с другими, а затворничество становится мукой, порождает взаимную ненависть, зависть и злость.

Автор подводит читателя к мысли, что жизнь вне свободы противоестественна, разрушительна и губительна. Дочери, сломленные самодурством матери, истязают себя и других. Дом Бернарды – тюрьма в тюрьме. Но тюрьма не только это селение, но и вся Испания. И зловещий приказ молчать, завершающий драму, не только эхо прошлого, но и тень грядущего, не заставившего себя ждать.

## Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Гарсиа Лорка, Ф. Избранные произведения: в 2-х т. / Ф. Гарсиа Лорка. – М.: ИХЛ, 1986.
2. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 149–168.
3. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 179–202.

- 
4. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр «Экономпресс», 1998. – С. 232–242.

---

## Лекция № 12

### Антиутопия в западноевропейской литературе

#### План

1. Жанр антиутопии в современной литературе.
2. Своеобразие антиутопии Д. Оруэлла:
  - а) проблематика антиутопии «1984»;
  - б) идейно-художественное своеобразие притчи «Скотный двор».

#### 1. Жанр антиутопии в современной литературе

Жанр антиутопии получил особое место в зарубежной и русской литературе XX века. Это обусловлено самой социальной действительностью с её социально-политическими катаклизмами и апокалиптическим настроением, которые дают богатый материал для построения как утопических, так антиутопических моделей мира.

Классическими примерами этого жанра являются романы Е. Замятина «Мы», А. Платонова «Чевенгур», О. Хаксли «Дивный новый мир», Дж. Оруэлла «1984». Эти произведения при всём своем различии описывают политическую и социальную структуру общества будущего, исследуют природу власти, механизм вождизма. Всех их объединяет тревога за судьбу человечества.

Писатели-антиутописты ставили перед собой задачу: показать механизм и последствия тоталитарного режима, моральное разрушение личности в результате манипулирования человеческим сознанием.

Антиутопия Е. Замятина, стоящая у истоков жанра, – своего рода исторический прогноз той драмы, которая разыгрывалась ещё при жизни писателя. Дж. Оруэлл, прочитав роман Замятина во французском переводе, отметил как самое удивительное замятинское «интуитивное постижение иррациональности тоталитаризма, который рассматривает человека как жертву, считая, что жестокость есть цель, не требующая оправданий, а поклонение вождю, наделённому атрибутами божества, является нормой».

Термин «антиутопия» достаточно условен, о чём свидетельствует использование многочисленных синонимов, введённых литературоведами, социологами, философами для определения её сущности: «негативная утопия», «неутопия», «какатопия», «дистопия». Эта терминологическая неупорядоченность делает необходимым выявление основных параметров антиутопии.

Анализ утопии и антиутопии показывает, что оба этих жанра тесно связаны с мировоззренческими идеологическими проблемами.

Основой и условием возникновения утопии является недовольство действительностью.

Следствием этой неудовлетворённости стало моделирование альтернативного общества, построенного на иных социально-исторических основаниях и этических моделях. Система институтов, формы политической организации, отношения между людьми представлены в утопии в идеализированном виде.

Пессимистический пересмотр утопических идеалов, особенно его социально-политических аспектов и нравственных последствий научно-технического прогресса, приводит к появлению антиутопий, которые разрушают романтические иллюзии.

Таким образом, утопия в своём историческом развитии порождает одну из своих модификаций – антиутопию, которая делает мишенью своей сатиры гиперрационально структурированные общественные системы, порождающие автоматизированных людей-роботов. Противовесом этой механистичности существования служит способность естественного героя к поиску истинных человеческих ценностей, нравственной опоры в этом «прекрасном новом мире».

Утопический мир изобличается изнутри, через сознание и чувства отдельного человека, который испытывает законы этого идеального, но бездушного мира на себе.

В русской литературе жанр антиутопии широко распространился, что связано с пересмотром социальной, общественной и идеологической установки общества. Эти антиутопии, как правило, разоблачают несостоятельность административно-бюрократической модели социализма, политические просчёты, тоталитарный режим, создавая гротескные модели унифицированного бытия. В качестве примера можно назвать книги А. Кабакова «Невозвращенец», Л. Петрушевской «Новые Робинзоны», В. Аксёнова «Остров Крым», В. Войновича «Москва 2042», Ф. Искандера «Кролики и удавы». Конечно, не все эти романы можно назвать антиутопиями в чистом виде. Но во всех присутствуют ощутимые элементы антиутопического мышления.

В основе сюжетов антиутопических романов, как правило, лежит конфликт между естественной личностью, не сумевшей приспособиться к «прекрасному новому миру», и Благодетелем (по терминологии Е. Замятина), вдохновителем нового жизнеустройства. И всегда победителем выходит Благодетель, без которого тоталитаризм немислим. У Д. Оруэлла он выступает в роли Старшего брата.

В антиутопии всегда изображено насилие человека над историей, которую упрощают, укрощают. Идеальной моделью такого отношения к

-----■-----  
истории является «Министерство Правды», деятельность которого описана в романе Оруэлла. Основной задачей этого учреждения является постоянное переписывание истории в соответствии с политической конъюнктурой. Книги во всех романах – средоточие ереси, с которой расправляются как инквизиция с еретиками.

В романе Замятина гибнут древние памятники, книги не читаются; в романе Хаксли книги заперты в сейфе, в антиутопии Р. Брэдбери «451° по Фаренгейту» книги сжигаются «ради умственной гигиены граждан»; в романе Оруэлла их переводят на «новояз», навсегда разрушая их смысл.

В основе модели, которую создали писатели-антиутописты, лежит подавление всякой свободной воли, личностного начала.

Одним из поджанров антиутопии является дистопия. Дистопии чаще всего проявляются в форме научной фантастики. Её элементы присутствуют в романах Р. Брэдбери, А. Азимова, К. Воннегута. В романах этих писателей будущее западной цивилизации мыслится как технологический кошмар, и их произведения принимают форму «романа-предупреждения». Современных писателей-фантастов привлекают идеи параллельных миров, виртуальных реальностей, сверхцивилизации, генной инженерии, зомбирования. Так технологическая антиутопия закономерно вывела к жизни и технологическую антиутопию.

## **2. Своеобразие антиутопии Д. Оруэлла**

### **А. Проблематика антиутопии «1984»**

**Джордж Оруэлл** (1903–1950) – настоящее имя Эрик А. Блэр.

Публицист, журналист, автор антиутопии «1984» и аллегорической притчи «Звероферма» (в другом варианте русского перевода – «Скотный двор»). Одним из первых в мировой литературе раскрыл трагедию революции, в удачно найденных художественных образах и пропорциях осмыслил тоталитаризм и диктатуру как явления цивилизации. Оруэлл никогда не был в СССР, но пристально изучил его опыт по литературе и много раздумывал над советским мифом, в который, как он писал, «люди на Западе верят главным образом потому, что им хочется верить в то, что где-то на земле есть идеальное общество». В результате писатель вынес свой окончательный вердикт коммунизму, назвав его религией людей, угробивших родину и веру.

Автор поставил перед собой задачу: разоблачить советский миф в доступной широким массам форме. Он нашёл эту форму в жанре антиутопии и классической сатирической притчи свифтовского образца.

Кошмарная реальность диктатуры изображена в романе **«1984»** (1949) и аллегорической притче **«Звероферма»** (1945). Оруэлл не ставил своей целью конкретное воспроизведение советской деятельности. Он моделирует государственное устройство, удивительно напоминающее

сталинское. Как и Хаксли, подтверждая тезис Бердяева о кошмаре, в который превращается осуществившаяся утопия.

1984 – год торжества революции, утопии, которая воплотилась в милитаризованном государстве, где преследовались мысль, правда, любовь, где были упразднены культура и сам человек, изъясняющийся на чудовищном новоязе.

В основе сюжета – столкновение личности и государства, основанного на ненависти. Некто Уинстон, сотрудник министерства Правды, заподозрен в отклонении от предписанного норматива: он имел несчастье ответить на любовное чувство и стал жертвой.

В этом государстве всё нелепо и противоестественно: непрерывно ведётся война, т. к. мир разбит на три сверхдержавы (Океанию, Евразию, Остасию), постоянно исчезают люди, как правило по ночам; по стране идут сеансы ненависти – проецируются на огромные экраны авторы запрещённых книг и прочие преступники, а люди, согнанные на пятиминутки, изощряются в бичевании им неизвестных авторов. В стране ведётся тотальная слежка: вертолёт-муха может заглянуть в окна, расположенные очень высоко над землёй; а определённые приборы улавливают даже ритм биения сердца. Неограниченная власть партии требует, чтобы у её членов были не только правильные воззрения, но и правильные инстинкты.

В такой стране, как Океания, есть много Министерств: *Министерство Любви, Мира, Правды, Изобилия*, но нет ни любви, ни мира, ни правды, ни изобилия. Есть абсурдные, как и вся эта жизнь, лозунги: «*Мир – это война*», «*Любовь – это ненависть*», «*Правда – это ложь*».

Гротескная образность и фантазмагорическая символика романа «1984» дают возможность Оруэллу сделать очевидным кошмар диктатуры, показать циничное подавление личности, уничтожаемой духовно и физически.

## **Б. Идеино-художественное своеобразие притчи «Скотный двор»**

«Скотный двор» написан в лучших традициях английской сатиры, обобщает трагический опыт социализма на другом материале и другими приемами. Сюжет притчи фантастичен и предельно прозрачен. Наслушавшись старого хряка Майора, вняв его теории о справедливой революции, животные на ферме Мэнора подняли бунт, изгнали хозяина и учредили власть животных. Однако на самом деле власть захватили два племенных кабана – Наполеон и Снежок, активные участники восстания. Они спорили по разным поводам, затевали грандиозные стройки века, ни одна из которых так и не была завершена. После изгнания Снежка вся власть сосредоточилась у Наполеона. Его надёжно охраняли откормленные псы. Под прикрытием специального Свиного комитета были упразднены все демократические лозунги и заповеди.

Диктатуре Наполеона сопутствуют необходимые атрибуты: культ собственной персоны, награждаемой все новыми и новыми орденами («Животное-герой» первой, второй степени); силовые приемы при расправе со всякими зачинщиками бунтов и недовольными; подозрительность и охота на неугодных; жестокая эксплуатация подчиненного бедного скота и непомерные претензии власть держащих, которые все более начинают походить в манерах и вкусах на прежних господ. Множится бюрократия в виде обслуживающего власть аппарата, занятого учетом, контролем, протоколами и докладными, отчетами и планами, и вся эта тайнопись представляет огромные листы бумаги, исписанные как можно гуще.

Исследователи отмечали среди «прототипов» «Скотного двора» Сталина, Троцкого, Маркса. Гимн «Все животные Британии» напоминает «Интернационал». Отдельные этапы революционных преобразований на ферме – это гротесковая аллегория русской революции, доведенная до абсурда катастрофа пролетарской революции. В обоих рассмотренных произведениях Джорджа Оруэлла использованы фантастика и гротеск, публицистика и философский подтекст.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Горбачёва, Н. Мыслепреступление Джорджа Оруэлла / Н. Горбачёва // Всемирная литература. – 2000. – № 2. – С. 125–132.
2. Зверев, А.М. О Старшем брате и чреве Кита / А.Н. Зверев // Вопросы литературы. – 1989. – № 1.
3. Латынина, Ю. В ожидании Золотого века. / Ю. Латынина // Октябрь. – 1989. – № 6. – С. 177–187.
4. Новиков, В. Возвращение к здравому смыслу: субъективные заметки читателя антиутопии / В. Новиков // Знамя. – 1989. – № 7. – С. 214–220.
5. Чаликова, В.А. Несколько мыслей о Джордже Оруэлле / В. А. Чаликова // Знамя. – 1989. – № 8. – С. 222–225.
6. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 169–173.

## Лекция № 13

### Американская литература XX века

#### План

1. Общая характеристика литературы США первой половины XX века.
2. Идеино-художественное своеобразие творчества У. Фолкнера.
3. Проза Ф.С. Фицджеральда в контексте изучения американского литературного процесса первой половины XX века.

#### 1. Общая характеристика литературы США первой половины XX века

В конце XIX века в истории Америки завершился период освоения западных земель. К началу XX века из фермерской страны США превратились в страну с высоким уровнем промышленно-технического развития.

В первой половине XX века интенсивно развивается литература США. О себе заявляют такие яркие творческие индивидуальности, как **Теодор Драйзер, Синклер Льюис, Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Джон Стейнбек, Скотт Фицджеральд**, драматург **Юджин О'Нил**, новеллист **Шервуд Андерсон**, поэты **Роберт Фрост** и **Карл Сэндберг**. Творчество крупнейших американских писателей получило мировой резонанс и признание.

Литература США периода 1910–1945 годов представлена различными направлениями. В ней сильна романтическая традиция, столь характерная для американского литературного процесса XIX века, развивается литература критического реализма, возникают модернистские течения.

В 20–30-е гг. США – в числе ведущих стран Запада. 20-е годы начались как десятилетие экономического процветания. Писатель Скотт Фицджеральд назвал это время «веком джаза». Это определение прочно вошло в обиход литературоведов и писателей. Фицджеральд рассказал о мироощущении американцев, особенно молодого поколения, чьи отроческие и юные годы совпали с войной. В статье «**Отзвуки века джаза**» (1931) он писал: «Это был век чудес, это был век искусства, это был век крайностей и сатиры... Всю страну охватила жажда наслаждений и погоня за удовольствиями... Слово «джаз», которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при



приближении к ним линии фронта. Век джаза отличается тем, что не испытывал никакого интереса к политике».

В октябре 1929 года произошёл крах нью-йоркской биржи, страну потряс сильнейший экономический кризис, что привело к массовой безработице. Начался период «великой депрессии». 30-е годы с присущей им остротой социально-политического протеста получили название «красных тридцатых».

Народное недовольство и подъём рабочего движения содействовали развитию пролетарской литературы и проявились в сочувствии идеям социализма. Это сказалось в творчестве Синклера Льюиса, Шервуда Андерсона, Юджина О'Нила, Карла Сэндберга. В 1935 году была опубликована антология «Пролетарская литература в Соединённых Штатах». Авторами её были 63 писателя. Среди них – Джон Дос Пассос, Эрскин Колдуэлл, Клиффорд Одетс, литературный критик Малькольм Каули.

Существенно изменилась столь характерная для литературы США тема «американской мечты», отчётливо прозвучавшая в литературе XIX века и получившая дальнейшее развитие в литературе XX века. Теперь оптимистическая вера в процветание Америки и счастье, даруемое богатством, подверглась сомнению. Тема «американской мечты» трансформировалась в тему «американской трагедии». «Американская трагедия» – так назван самый известный роман Теодора Драйзера. «Трагической Америкой» назвал Драйзер вышедшую в 30-е годы книгу своих статей.

Мрачная атмосфера переживающей экономический кризис Америки передана в произведениях Джона Стейнбека (1902–1968) 30-ых годов – в рассказах, в повести «О мышцах и людях» (1937), в романе «Гроздь гнева» (1939). В этом произведении рассказано о рабочей семье Джоудов, пересекающей Америку в поисках заработка. Роман основан на фактах, собранных писателем при знакомстве с жизнью сезонных рабочих. Жизненная достоверность книги вызвала противоречивую реакцию: в некоторых штатах её подвергли запрету и даже сожжению. В 1940 году Стейнбек был удостоен за роман «Гроздь гнева» Пулитцеровской премии.

Одной из магистральных тем в литературе 20–30-ых годов стала антивоенная тема. В 20-е годы она прозвучала в рассказах и романах Э. Хемингуэя – «И восходит солнце» (1926), «Прощай, оружие!» (1929), в романах У. Фолкнера «Солдатская награда» (1926) и «Сарторис» (1929), в романах Дос Пассоса «Три солдата» и «Манхэттен» (1929). Эти писатели были участниками войны. Вернувшись домой, они вновь столкнулись с ложной пропагандой о войне, но теперь уже в условиях мирного времени, что с ещё большей очевидностью обнаружило бессмысленность принесённых жертв и обострило боль воспоминаний о погибших.

Антивоенная тема в литературе 30-ых годов слилась с темой борьбы

против фашизма. Ей посвящены романы У. Фолкнера «Свет в августе» (1932) и Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940).

Творчество поэтов Роберта Фроста (1874–1963), Карла Сэндберга (1878–1967), Ленгстона Хьюза (1902–1967) позволило критикам и историкам литературы говорить о «поэтическом Ренессансе» в американской литературе первой половины XX века.

Поисками новых средств художественной изобразительности отмечено творчество Джона Дос Пассоса (1896–1970), о чем свидетельствует роман «Манхэттен» (1926), в котором использована техника монтажа, применяемого в кинематографе. В 30-е годы выходят романы-трилогии Дос Пассоса «США»: «42-я параллель» (1930), «1919» (1932), «Большие деньги» (1936). Цель автора – создать американский эпос XX века.

В обновлении театра и драматургии США большую роль сыграл драматург Юджин О’Нил. Освободив драматургию от характерных для коммерческого театра штампов, он сделал её достижением национального искусства.

Формирование модернизма в литературе США происходило под существенным влиянием культуры европейских стран, и прежде всего Франции. В 20-е годы в Париже жили многие американские писатели: Э. Хемингуэй, Ф.С. Фицджеральд, Г. Стайк, Э. Паунд, назвавший столицу Франции «лабораторией идей». Через Францию лежал путь Томаса Стернса Элиота в Англию, где он обосновался на всю жизнь. Историки литературы ввели понятие «европейская школа американского модернизма», которая связана с именем Эзры Паунда и Гертруды Стайн.

## **2. Идеино-художественное своеобразие творчества У. Фолкнера**

**У. Фолкнер** (1897–1962) – один из романистов – создателей «великого американского романа», у истоков которого в XIX веке – Френк Норрис и Марк Твен, а в XX веке – их продолжатели: Драйзер, Стейнбек, Дос Пассос. В одном ряду с ними находился Фолкнер.

Уроженец штата Миссисипи, Фолкнер принадлежит к «южной школе» в литературе США, сложившейся к началу 20-ых годов XX века.

Фолкнер происходил из старинной аристократической семьи штата Миссисипи. Будущий писатель не получил систематического образования и только два семестра проучился в университете штата Миссисипи. Работал на почте, железной дороге, плотничал. Принимал участие в первой мировой войне во Франции, что потрясло его сознание, заставило переоценить свои взгляды и идеалы. Его романы, посвященные поколению, пережившему войну («Солдатская награда» (1926), «Притча»

(1954)), полны осуждения бессмысленной человеческой бойни. Герои этих произведений гневно выступают против организаторов чудовищного кровопролития.

Отказавшись от служебной карьеры, он посвятил себя творчеству и сельскому хозяйству. Когда в 1949 году ему присудили Нобелевскую премию, он скромно сказал: «Я не писатель, я всего лишь фермер». В Нобелевской речи Фолкнер отнес себя к единственной школе, которую он признавал, – школе гуманистов и призывал собратьев по перу «убрать из своей мастерской все, кроме старых идеалов человеческого сердца – любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, – отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу».

В историю американской и мировой литературы Фолкнер вошел как создатель эпопеи о жизни рабовладельческого юга Америки со времён Авраама Линкольна и Гражданской войны Севера и Юга до 50-х гг. XX столетия.

Фолкнер вошёл в литературу как исследователь сноупсизма – разрушительного инстинкта агрессивности и накопительства в специфически американском варианте.

Фолкнер создал роман полифонической структуры, со своим суверенным временем и конкретным пространством.

Фолкнер расселяет своих героев в вымышленном округе Йокнапатофа (интересно название, заимствованное у индейцев, что в переводе означает «расколотая земля»). Округ этот четко очерчен. Имеется даже подобие топографической карты, составленной самим Фолкнером. Центром этого аграрного района выступает городок Джефферсон. Писатель не скрывает, что под вымышленным округом подразумеваются его родные места, расположенные севернее штата Миссисипи, где три поколения Фолкнеров прожили почти всю свою жизнь.

Герои, жившие и живущие в Йокнапатофе, делятся на три группы: потомки аристократов (предки самого Фолкнера) – элита округа – Сарторисы, Компсоны, Маккаслины, Стивенсы; негры, обслуживающие эту элиту, потомки рабов; белые фермеры, безземельные белые бедняки, издольщики, мелкие торговцы – Рэтлифы, Уорнеры, Сноупсы и др. Эти герои переходят из произведений в произведения – живут, трудятся, любят, ненавидят, враждуют, оставляют потомство. Линии одних где-то совсем утрачиваются, других – возникают вновь. Жизненные эпизоды постепенно накапливаются, как бы всплывают из устных рассказов, сплетен, воспоминаний, версий, обрастают новыми фактами: одни подтверждаются, другие – отвергаются. Так возникает сага о Йокнапатофе. Сага ведет начало с 1800 года, когда этой местностью еще владело индейское племя чикесо. Последовательного хронологического изложения событий в произведениях Фолкнера нет. Нет и отдельных произведений,

посвященных самостоятельным историческим отрезкам. Йокнапатофский цикл – очень специфическое единство, где и давно прошедшее, и прошлое, и настоящее как бы присутствуют нерасторжимо и одновременно.

Эпизоды ожесточённой борьбы колонистов и индейцев, вырождение аристократии и вытесняющие её невежественные, деспотичные, грубые и жадные буржуазные дельцы; рабство негров как величайший позор Америки, тяжёлый подневольный труд, но и их глубокий здравый смысл, юмор и гордость; Гражданская война как «проклятие» Америки, «расстроившее экономическую и политическую жизнь страны»; трагедия фермера в непосильной борьбе с безжалостной властью монополий – таковы темы произведений Фолкнера. Таким образом, округ Йокнапатофа имеет свою историю родов – де Спейнов, Компсонов, Сарторисов, Сноупсов, свою географическую карту и единственного владельца – писателя Уильяма Фолкнера.

Самым целостным произведением в йокнапатофском цикле, охватывающем период с 90-х годов прошлого века до конца 40-х годов XX века, является трилогия Фолкнера: «Деревушка» (1940), «Город» (1957) и «Особняк» (1959). Однако говорить, что трилогия сосредоточена на определенном временном этапе, не совсем точно. Хронологическая последовательность предлагаемого материала здесь весьма относительна, хотя за «Деревушкой», казалось бы, закреплён период 90-х годов XIX века – 1909 годов, за «Городом» – 1909–1927 годы, за «Особняком» – 1930–1940-е годы. На самом же деле Фолкнера интересует, прежде всего, нравственный результат совершившихся и совершающихся событий. Отсюда и специфическая фолкнеровская структура романов, строящаяся из реакций героев на жизненные эпизоды, диалогов, воспоминаний, ремарок автора и т. д. Подобная структура определяет временные сдвиги, постоянное переключение времен в романах. Все переплетено и взаимосвязано. Герои же – это и действующие персонажи, и повествователи (среди них, а подчас наравне с ними – сам Фолкнер), и комментаторы. Они живут событиями, о которых идет речь в трилогии; их они обсуждают, о них вспоминают, по поводу них раздумывают, сплетничают, фантазируют, домышляют, восстанавливают в памяти. Поэтому и становятся возможными эти сдвиги времен. Это полувековая история провинциального городишки Джефферсона, за которым угадывается родной город Фолкнера.

Главная тема трилогии – рост экономического и политического влияния буржуазии, вытесняющей аристократию.

Французовой Балкой называлась часть плодородной речной долины в двадцати милях к юго-востоку от Джефферсона. Сюда забрасывает судьба Флема Сноупса, который умело и хитро прибирает всё к своим рукам. Об этих событиях рассказывает нам роман «Деревушка».

— ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ — ■ —

В романе «Город» автор изображает начало карьеры Флема в Джефферсоне. При помощи грязных приёмов он становится совладельцем ресторанчика, а через 18 лет – президентом Торгово-Земельного банка, доводит до самоубийства жену, прикарманивает наследство приёмной дочери, обосновывается в особняке изгнанного им в результате нечестной сделки Манфреда де Спейна.

В романе «Особняк», который стал вершиной творчества Фолкнера, Флем – президент Земельного банка.

Понятия морали, сферы чувства и эмоций неприменимы к собственнику Флему, который не воспринимается как человек. С холодным сердцем и умом, словно автомат, работающий на получение прибыли, Флем приносит окружающим горе и смерть. Таковы в разной степени и все остальные Сноупсы. Фолкнер не воспринимает их как полноценных людей. Описывая их появление в поселке, он сравнивает их с хвостом воздушного змея, который тянется за фургоном.

Образ Флема создан иными художественными средствами, нежели другие герои. Здесь действуют принципы сатирической типизации. Эмоциональная атмосфера, в которой существует образ, направлена на его развенчивание, неприятие. Постоянные эпитеты, характеризующие его, заведомо вызывают отрицательные эмоции: широкое, плоское, пустое, неподвижное лицо, словно противень с сырым тестом; глаза, цвета болотной воды; прорезанная узкая щель рта и резко, неожиданно торчащий нос хищника, как клюв маленького ястреба, – «отчаянный и неистовый знак опасности». Он не человек, а скорее символ вселенского зла, безнравственности, лжи, подлости, предательства, разрушения, отчуждения, одиночества, моральной и физической импотенции, а главное, холодного равнодушия к людям. От соприкосновения с ним все или пачкается, или гибнет. Флему не свойственны никакие человеческие страсти, слабости, порывы. Всё для него сосредоточено в деньгах во имя самих денег. Они для него даже не средство осуществить какое-либо заветное желание. Желаний у него нет. Соблазны его не мучают. Он пуст. Ему не суждено любить, огорчаться, жалеть, заботиться, страдать. И в то же время он никого не оставляет равнодушным; на него все реагируют. Сами поступки его не описываются, о них рассказывается другими.

Факты, эпизоды его зловещей карьеры – «сожрал лавку, кузницу, школу», подчинил себе всех жителей посёлка и города, женился на первой красавице Юле Уорнер, заполучил пост президента банка, купил аристократический особняк – передаются из уст в уста. Каждое мнение подаётся Фолкнером самостоятельно. Независимо от них он подключает своё суждение. Оценки Фолкнера звучат и в рассказах героев, близких ему, – Стивенса, Рэтлифа и др. Создаётся своеобразная фолкнеровская полифония, многоголосие. В результате повествование строится из

неоднократного возвращения к одному и тому же событию, сплетне, факту. Но это не натуралистическое нанизывание и «пережевывание». Факты обрастают постижениями, открытиями психологического, философского, общественного плана. Всё это собирается уже самим читателем в один узел и воспринимается как «извлечение» самого характерного из жизни, обобщение её социальных противоречий, как мудрый народный приговор, построенный на познании действительности.

Персонажи, соприкасающиеся и не соприкасающиеся с Флемом, выведены как контраст ему, всегда что-то прибавляют к его образу. Например, Хьюстон или Лэбуов, воплощающие живые судьбы людей, умеющих чувствовать, любить, отстаивать свое мужское достоинство, добиваться поставленной цели. Даже патологическая страсть идиота Айка Сноупса к корове – антитеза Флему.

Юла, «проданная» собственным отцом Флему, «эмоциональному нулю», – самый яркий антипод ему. Фолкнер пишет о ней, как о «чуде природы», женственности, страсти, извечного материнского начала. Юла наделена «невероятной способностью жить, существовать... превращать дощатые парты и скамьи в рошу Венеры», зачаровывать всех мужчин, властвовать, царить над ними. Фолкнер ассоциирует её с Еленой Прекрасной, Евой, Семирамидой.

Судьба жалкого, напоминающего подростка Минка Сноупса, озлобленного, жестокого убийцы (Хьюстона и Флема), вынашивающего тридцать восемь лет мысль о мести, – это судьба антисноупса. И Фолкнер прощает его за «дар» чувствовать – любить, ненавидеть, быть гордым и независимым, несмотря на все превратности жизни, на нищету, несправедливость, попрание человеческого достоинства, предательство.

Credo Фолкнера – живой человек, обладающий душой, духом, способный к страданию, жертвенности и терпению.

В фолкнеровском многоголосии особенно выделяются три «рассказчика» – коммивояжер Рэтлиф, прокурор Стивенс и юноша Чарльз Маллисон (двое последних – потомки аристократов). От их имени чаще всего ведется повествование. Эти герои ближе всего Фолкнеру. Собственно в действие они почти не вовлечены. Но им отведена роль – выразить свое неприятие сноупсизма, вернее «флемизма». Они не активные борцы, скорее романтики, идеалисты, сочувствующие наблюдатели, комментирующие, истолковывающие факты, слухи. В них много от иллюзий южного мифа – и искреннее неравнодушие к судьбам простых людей, и либеральная вера в жизнеспособность патриархального южного «коммьюнити», способного своей коллективной бесклассовой этикой противостоять вторжению чужаков, несущих безнравственную мораль Севера, мораль доллара, мораль Флема и его единомышленников Сноупсов. Сноупсы для Фолкнера – это не только неотвратимое настоящее

и страшное грядущее. Они – расплата за прошлое. «Какую монету, где и когда мы так безрассудно, так расточительно тратили, что получили за нее Сноупсов?» И ответ: грабеж индейских земель и рабовладение.

Сам Фолкнер, удивительно правдиво показав неотвратимость капиталистического пути развития, опровергает «южный миф», понимая это, и его искренние, доброжелательные, интеллигентные, корректные герои живут по тем же хищным законам: тоже продают, наживаются, существуют на накопленные дедами и прадедами-рабовладельцами состояния. Они не могут стать подлинными защитниками несчастных, «осатаневших» от нищеты издольщиков и мелких фермеров.

Шервуд Андерсон однажды сказал, что Фолкнер был и навсегда остался «деревенским парнем». Фолкнер превосходно передает психологию простых сельских тружеников. Отмечает (а подчас и сам разделяет с ними) их подозрительность ко всяким нововведениям, неверие и неприятие прогрессивных идей, цепкую приверженность старым испытанным традициям, специфический деревенский демократизм. Говорит он и о трудноискоренимых мелкособственнических инстинктах, жестокости, дикости, их буйном жизнелюбии, проистекающем от близости к природе. В этой среде Фолкнер тоже не находит достаточных сил противоборствовать Сноупсам.

Победу сноупсовщины Фолкнер предрёк уже в первом томе трилогии, в «Деревушке», прибегнув к оригинальному приему – фантастической встрече Флема с Сатаной. Этот апокалипсис – не вставной эпизод (он выделен курсивом в тексте), а обобщение уже прослеженных связей и одновременно предполагаемая возможность их дальнейшего развития.

Флем, сместив Сатану, коронован в аду. Жуткое фантастическое видение как таинственные письма Валтасара.

В «Особняке» Фолкнер образом Линды-коммунистки (приёмной дочери Флема), участвовавшей вместе со своим мужем в Гражданской войне в Испании, намечает новые объективные тенденции, говорящие об иных перспективах, действительно способных противостоять сноупсовщине, расизму, социальной несправедливости. Сама по себе констатация возможности развития общества по коммунистическому пути – свидетельство новых постижений У. Фолкнера.

Своей трилогией писатель опровергает характерное для многих американских произведений утверждение, что мир абсурден и непостижим, а человек заведомо обречен. Фолкнер отказывается «принять конец человека». «Я верю в то, – сказал писатель в речи при получении Нобелевской премии, – что человек не только выстоит: он победит. Долг поэта, писателя и состоит в том, чтобы писать об этом. Его привилегия состоит в том, чтобы, возвышая человеческие сердца, возрождая в них







—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—  
Компсонов. Старая Дилси говорит: «Я видела первых и последних... Я видела начало и теперь я вижу конец».

Итак, мы видим, что в произведениях Фолкнера выявлены противоречия действительности, сложность человеческой природы. Он пишет о жестокости жизни, о гибели природы, о распаде семейных связей; в его произведениях звучат мотивы смерти, греха и даже рока, преследующего людей. Но всё же писатель не утрачивает веру в гуманистические идеалы, веру в человека, в его силы. Изображая зло и насилие, он противопоставляет им человечность.

«На мой взгляд, – говорит Фолкнер, – писатель, поэт или романист не должен быть простым протоколистом жизни; его задача – убеждать людей в том, что они могут стать лучше и делать все возможное ради уничтожения зла – войн и несправедливости – в этом его призвание».

Иногда Фолкнеру говорили, что его романы трудно читать: чтобы их понять, приходится перечитывать 2-3 раза. Он советовал: прочитайте в 4-й раз.

### **3. Проза Ф.С. Фицджеральда в контексте изучения американского литературного процесса первой половины XX века**

**Френсис Скотт Фицджеральд** (1896–1940) является одним из крупнейших писателей США XX века. Его творчество оказало многоаспектное влияние на последующее развитие литературы США. Не принимая во внимание лучшие произведения Фицджеральда, невозможно не только составить полное представление об американском литературном процессе в 20–30-е годы – период особого расцвета литературы США, но и проследить важные закономерности упрочения и развития критического реализма в американской литературе.

В восприятии современников Фицджеральд стал одним из летописцев «века джаза». Практически на всю жизнь Фицджеральд, родившийся в Сент-Поле (католической столице Среднего Запада), сохранил по-детски наивное и отчасти «карнавальное» представление об успехе – о том, что «всё возможно». Мотив богатства – центральный в произведениях писателя. Но отношение Фицджеральда к двум наиболее интересующим его символам благосостояния (роковая женщина, нувориш) неоднозначно пропущено через собственный опыт мечтавшего о славе подростка, безнадежно влюбленного в Джиниверу Кинг (девочку из состоятельной сент-полской семьи), затем молодого человека, бракосочетание которого с южной красавицей Зельдой Сейр стало возможным из-за сенсационного успеха его первого романа «**По ту сторону рая**» (1920), но в конечном счете не принесло ему счастья.

Фидджеральд одним из первых в американской литературе обратился к теме крушения «американской мечты».

Американский литературовед М. Каули очень точно описал присущий Фидджеральду приём «двойного видения» как характерную черту этого художника слова. «Он развивал в себе двойное видение. Он не уставал любоваться позолоченной мишурой жизни Принстона, Ривьеры, Северного берега Лонг-Айленда и голливудских студий, он окутывал своих героев дымкой поклонения, но сам же эту дымку и развеивал». Об утрате иллюзий и оборачивающемся трагедией столкновении с реальностью и рассказано в романах, новеллах, в его эссе **«Крушение»** (1936), где он говорил о том, что в ранние годы своей взрослой жизни видел, «как реальностью становятся вещи невероятные, неправдоподобные, порою невыносимые». Путь столкновения с реальностью, путь духовной катастрофы, утраты идеалистических представлений, растраты таланта проходят герои романов **«Великий Гэтсби»** (1925), **«Ночь нежна»** (1934), неоконченного романа **«Последний магнат»**. Но уже в самом раннем романе **«По эту сторону рая»** (1920) прозвучала тема «потерянности», охватывающей романтически настроенных идеалистов при столкновении с жёсткой прозой действительности.

О гибели таланта рассказано в романе **«Ночь нежна»**. Работая над произведением, автор подчёркивал: «...крушение будет предопределено не бесхарактерностью, а подлинно трагическими факторами, внутренними противоречиями идеалиста и компромиссами, которые навязывают герою обстоятельства». Во всё усиливающейся склонности художников удовлетворять запросы рынка, отдавать искусство на потребу бизнеса Фидджеральд видел одно из проявлений «американской трагедии».

Самой большой известностью и признанием пользуется роман Фидджеральда **«Великий Гэтсби»**. Герой произведения, разбогатевший на незаконной торговле спиртным, всего себя и всё своё богатство готов отдать любимой им Дэзи. Мечта о любви и счастье живёт в его душе. Он одержим этой мечтой. Гэтсби прорывается в мир богатства и роскоши, к которому принадлежит Дэзи, не дождавшаяся возвращения Гэтсби с войны и вышедшая замуж за Тома Бьюкенена. Деньги не приносят счастья Гэтсби. Деньги калечат Дэзи, лишают её всяких представлений об истинной любви, о порядочности и морали. Она и её муж – виновники смерти Гэтсби. Жизнь в мире роскоши лишила их чувства вины и ответственности. Великая нежность, любовь, самоотверженность Гэтсби не были поняты Дэзи, она не смогла их оценить, как, впрочем, и все живущие в её мире. В «Великом Гэтсби» художественное мышление Фидджеральда получило наиболее полное выражение. М. Каули заявил: «Фидджеральд ощущал свою кровную связь со временем так остро, как никакой другой

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

писатель его периода. Он всеми силами стремился сохранить дух эпохи, неповторимость каждого её года: словечки, танцы, популярные песни, имена футбольных кумиров, модные платья и модные чувства. С самого начала он ощущал, что в нём аккумулируется всё типичное для его поколения: он мог заглянуть внутрь себя и предсказать, чем вскоре будут заняты умы его современников. Он всегда оставался благодарным веку джаза за то, что, по его же собственным словам, сказанным о себе в третьем лице, «этот век создал его, льстил ему и озолотил его просто потому, что он говорил людям, что думает и чувствует так же, как они».

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 285–323.
2. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. С. 356–373.
3. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 214–252.

---

## Лекция № 14

### Театр абсурда

#### План

1. «Театр абсурда». Общая характеристика.
2. Особенности повествовательной техники С. Беккета.
3. Особенности повествовательной техники Э. Ионеско.

#### 1. «Театр абсурда». Общая характеристика

Рубеж 50–60-х годов XX века принято считать переломным в развитии драматургии многих европейских стран. Именно в эти годы начинается широкая волна экспериментов, поисков, осторожных и крайних, приведших к появлению «театра абсурда».

**«Театр абсурда»** – общее название для драматургии поставангардного периода 1950–1970-х годов. Этот своеобразный взрыв подготавливался исподволь, он был неизбежен, хотя и имел в каждой европейской стране, помимо общих, и свои, национальные, предпосылки. Общие – это дух успокоенности, мещанского самодовольства и конформизма, воцарившиеся в Европе и США после Второй мировой войны, когда на сцене господствовали обыденность, приземлённость, ставшие своеобразной формой скованности и молчания театра в период «испуганного десятилетия».

Было очевидно, что театр стоит у порога нового периода своего существования, что необходимы такие способы и приёмы изображения мира и человека, которые бы отвечали новым реалиям жизни. Театр поставангарда – самый шумный и скандальный, швырнувший вызов официальному искусству своей шокирующей художественной техникой, напрочь отметающий старые традиции и представления. Театр, взявший на себя миссию говорить о человеке как таковом, универсальном человеке, но рассматривающий его как некую песчинку в космическом бытии. Создатели этого театра исходили из мысли об отчужденности и бесконечном одиночестве в мире.

Впервые театр абсурда заявил о себе во Франции постановкой пьесы **Э. Ионеско «Лысая певица»** (1951). Никто тогда не предполагал, что зарождается новое течение в современной драматургии. Через год появились новые пьесы Ионеско – **«Стулья»** и **«Урок»**, а затем С. Беккет выступил со своей пьесой **«В ожидании Годо»** (1953), которая и стала знаковым явлением в драматургии абсурда.

Сам термин «театр абсурда», объединивший писателей различных поколений, был принят и зрителем, и читателем. Однако сами драматурги его решительно отвергали. Э. Ионеско говорил: «вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу, парадоксальным театром, точнее даже «театром парадокса».

Творчество драматургов театра абсурда было чаще всего, по замечанию Т. Проскурниковой, «пессимистическим ответом на факты послевоенной действительности и отражением её противоречий, повлиявших на общественное сознание второй половины нашего века». Это проявилось прежде всего в чувстве растерянности, а точнее, затерянности, охватившем европейскую интеллигенцию.

Поначалу всё, о чём рассказывали в своих пьесах драматурги, казалось бредом, представленным в образах, своего рода «бредом вдвоём». Ионеско в одном из своих интервью заявляет: «Разве жизнь не парадоксальна, не абсурдна с точки зрения усредненного здравого смысла? Мир, жизнь до крайности несообразны, противоречивы, необъяснимы тем же здравым смыслом... Человек чаще всего не понимает, не способен объяснить сознанием, даже чувством всей природы обстоятельств действительности, внутри которой он живёт. А стало быть, он не понимает и собственной жизни, самого себя».

Смерть в пьесах выступает символом обречённости человека, она даже олицетворяет и абсурдность. Поэтому мир, в котором живут герои театра абсурда, – это царство смерти. Оно непреодолимо никакими человеческими усилиями, и любое героическое сопротивление лишается смысла.

Ошеломляющая алогичность происходящего, нарочитая непоследовательность и отсутствие внешней или внутренней мотивированности поступков и поведения действующих лиц произведений Беккета и Ионеско создавали впечатление, что в спектакле заняты актёры, никогда ранее не игравшие вместе и задавшиеся целью во что бы то ни стало сбить друг друга, а заодно и зрителя с толку. Обескураженные зрители встречали подобные постановки иногда улюлюканьем и свистом. Но вскоре парижская пресса заговорила о рождении нового театра, призванного стать «открытием века».

Период расцвета театра абсурда давно прошёл, а проблемы, поставленные С. Беккетом и Э. Ионеско, их драматическая техника остаются актуальными и в настоящее время. Интерес к театру абсурда не только не погас, а, напротив, постоянно растёт, в том числе и в России, о чём свидетельствуют постановки пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» в санкт-петербургском Большом драматическом театре (сезон 2000 года). В чём причина успеха театра абсурда, который длительное время был у нас под запретом? Не парадоксально ли то, что интерес вызывает театр,

предложивший зрителям познакомиться с существом, лишь внешне напоминающем человека, существом жалким и униженным, либо, наоборот, довольным своей ограниченностью и невежеством?

В творчестве драматургов театра абсурда ощущается углубление трагического восприятия жизни и мира в целом.

Деятели этого театра – С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Жене, Г. Пинтер – пишут, как правило, о трагической судьбе человека, о жизни и смерти, но облачают свои трагедии в форму фарса, буффонады.

## **2. Особенности повествовательной техники С. Беккета**

Именно в таком жанре написана пьеса С. Беккета (1909–1989) «**В ожидании Годо**» (1953). После постановки пьесы имя её автора стало всемирно известным. Эта пьеса – лучшее воплощение идей театра абсурда.

В основу произведения лёг как личный, так и общественный трагический опыт писателя, пережившего ужасы фашистской оккупации Франции.

Место действия в пьесе – заброшенная проселочная дорога с одиноким высохшим деревом. Дорога воплощает символ движения, но движения, равно как и сюжетного действия, здесь нет. Статика сюжета призвана продемонстрировать факт алогизма жизни.

Две одинокие и беспомощные фигуры, два существа, затерявшиеся в чужом и враждебном мире, Владимир и Эстрагон, ждут господина Годо, встреча с которым должна разрешить все их беды. Герои не знают, кто он такой и сможет ли им помочь. Они никогда его не видели и готовы принять за Годо любого прохожего. Но они упорно ждут его, заполняя бесконечность и томительность ожидания разговорами ни о чем, бессмысленными действиями. Они бесприютны и голодны: делят пополам репу и очень медленно, смакуя, съедают её. Страх и отчаяние перед перспективой и дальше влачить невыносимо жалкое существование не раз приводит их к мысли о самоубийстве, но единственная веревка рвется, а другой у них нет. Ежедневно утром они приходят на условленное место встречи и каждый вечер уходят ни с чем. Таков сюжет пьесы, состоящий из двух актов.

Внешне второй акт словно повторяет первый, но это только по видимости. Хотя ничего не произошло, но вместе с тем изменилось многое. «Безнадежность усилилась. Миновал день или год – неизвестно. Герои состарились и окончательно упали духом. Они все на том же месте, под деревом. Владимир всё ещё ждёт Годо, вернее, пытается убедить приятеля (и себя) в этом. Эстрагон утратил всякую веру».

Герои Беккета могут только ждать, ничего более. Это полный паралич воли. Но и ожидание это все более становится бессмысленным,

ибо ложный вестник (мальчик) постоянно отодвигает встречу с Годо на «завтра», не приближая несчастных ни на шаг к конечной цели.

Беккет проводит мысль о том, что в мире нет ничего, в чем человек мог бы быть уверен. Владимир и Эстрагон не знают, действительно ли они находятся на условленном месте, не знают, какой сейчас день недели и год. Невозможность разобраться и что-либо понять в окружающей жизни очевидна хотя бы во втором акте, когда герои, приходя на следующий день, не узнают места, где они ждали Годо накануне. Эстрагон не узнает свои ботинки, а Владимир не в состоянии ему ничего доказать. Не только герои, но вместе с ними и зрители невольно начинают сомневаться, хотя и место ожидания все то же. Ни о чём в пьесе нельзя сказать с уверенностью, все зыбко и неопределённо. К Владимиру и Эстрагону дважды прибегает мальчик с поручением от Годо, но во второй раз мальчик говорит им, что никогда раньше здесь не был и видит героев впервые.

В пьесе неоднократно возникает разговор о том, что Эстрагону жмут ботинки, хотя они изношены и дырявы. Он постоянно одевает и вновь с великим трудом снимает их. Автор как бы говорит нам: вот и вы всю свою жизнь не можете освободиться от лишающих вас движения пут. Эпизоды с башмаками вводят в пьесу стихию комического, фарсового начала, это так называемые «низовые образы» (Коренева М.), заимствованные Беккетом из традиции «низовой культуры», в частности мюзикл-холла и цирковой клоунады. Но при этом фарсовый приём переводится Беккетом в метафизический план, и башмаки становятся символом кошмара бытия.

Приёмы клоунады рассыпаны по всему произведению: вот, например, сцена, когда голодный Эстрагон жадно обгладывает куриные косточки, которые бросает ему богатый Поццо, слуга Поццо, Лакки, с тоской смотрит, как уничтожается его обед. Эти приемы присутствуют в диалогах и речах героев: когда на Лакки надели шляпу, он извергает совершенно бессвязный словесный поток, сняли шляпу – поток тут же иссяк. Диалоги героев нередко алогичны и строятся по принципу, когда говорящие говорят каждый о своём, не слушая друг друга; порой Владимир и Эстрагон и сами чувствуют себя словно на цирковом представлении:

*Вл.*: Чудесный вечер.

*Эстр.*: Незабываемый.

*Вл.*: И он ещё не кончился.

*Эстр.*: По-видимому, нет.

*Вл.*: Он только-только начался.

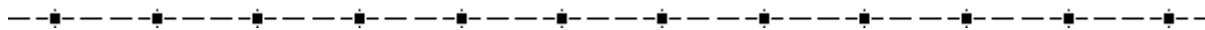
*Эстр.*: Это ужасно.

*Вл.*: Мы точно на представлении.

*Эстр.*: В цирке.

*Вл.*: В мюзик-холле.





*Эстр.:* В цирке.

Непрестанное жонглирование словами и фразами заполняет пустоту непереносимого состояния ожидания; подобная словесная игра – единственная ниточка, отделяющая героев от небытия. Это всё, на что они способны. Перед нами полный паралич мышления.

Низкое и высокое, трагическое и комическое присутствуют в пьесе в неразрывном единстве и определяют жанровую природу произведения.

Кто же такой Годо? Бог (God?) Смерть (Tod?) Толкований множество, но ясно одно: Годо – фигура символическая, она начисто лишена человеческого тепла и надежды, она бесплотна. Что такое ожидание Годо? Может быть, сама человеческая жизнь, ставшая в этом мире не чем иным, как ожиданием смерти? Придёт Годо или нет – ничего не изменится, жизнь так и останется адом.

Мир в трагифарсе Беккета – это мир, где «Бог умер» и «небеса пустынь», а потому тщетны ожидания.

Владимир и Эстрагон – вечные путники, «весь род человеческий», и дорога, по которой они бредут, – это дорога человеческого бытия, все пункты которой условны и случайны. Как уже говорилось, в пьесе нет движения как такового, здесь есть лишь движение во времени: за время между первым и вторым актами на деревьях распустились листья. Но этот факт не содержит в себе ничего конкретного – лишь указание на течение времени, у которого нет ни начала, ни конца, как нет их и в пьесе, где финал полностью адекватен и взаимозаменяем с началом. Время здесь лишь «на то, чтобы состариться», или иначе, по-фолкнеровски: «жизнь – это не движение, а однообразное повторение одних и тех же движений. Отсюда и концовка пьесы:

*Вл.:* Итак, мы идём.

*Эстр.:* Идём.

*Ремарка:* Они не двигаются.

Создатели драматургии абсурда своим основным средством раскрытия мира и человека избрали гротеск, приём, ставший доминирующим не только в драматургии, но и в прозе второй половины XX века, о чём свидетельствует высказывание швейцарского драматурга и прозаика Ф. Дюрренматта: «Наш мир пришёл к гротеску, как и к атомной бомбе, подобно тому, как гротескны апокалипсические образы Иеронима Босха. Гротеск – только чувственное выражение, чувственный парадокс, форма для чего-то бесформенного, лицо мира, лишённого всякого лица».

В 1969 году творчество С. Беккета было отмечено Нобелевской премией.

### 3. Особенности повествовательной техники Э. Ионеско

**Ионеско Эжен** (1912–1994) – один из создателей «антидрамы» и «театра абсурда».

Ионеско по происхождению румын. Родился 26 ноября 1912 г. в румынском городе Слатина. Родители в раннем детстве увезли его во Францию, до 11 лет он жил во французской деревне Ла Шапель-Антенез, потом в Париже. Позже говорил, что детские впечатления деревенской жизни во многом отразились в его творчестве как воспоминания об утраченном рае. В 13 лет вернулся в Румынию, в Бухарест, и прожил там до 26 лет. В 1938 году вернулся в Париж, где прожил всю оставшуюся жизнь.

Итак, в творчестве Ионеско система философских и эстетических взглядов театра абсурда нашла своё наиболее полное выражение. Задача театра, по Ионеско, дать гротескное выражение нелепости современной жизни и современного человека. Драматург считает правдоподобие смертельным врагом театра. Он предлагает создать некую новую реальность, балансирующую на грани реального и ирреального, и главным средством в достижении этой цели он считает язык. Язык ни в коем случае не может выражать мысль.

Язык в пьесах Ионеско не только не выполняет функцию связи, общения между людьми, но, напротив, усугубляет разобщённость и одиночество их. Перед нами лишь видимость диалога, состоящего из газетных штампов, фраз из самоучителя иностранного языка, а то и вовсе осколки слов и фраз, случайно застрявших в подсознании. У персонажей Ионеско нечленораздельна не только речь, но и сама мысль. Его герои мало напоминают обычных людей, это скорее роботы с испорченным механизмом.

Ионеско объяснял своё пристрастие к жанру комедии тем, что именно комизм с наибольшей полнотой выражает абсурдность и безысходность бытия. Такова его первая пьеса **«Лысая певица» (1951)**, хотя в ней и намёка нет ни на какую певицу. Поводом для её написания послужило знакомство Ионеско с самоучителем английского языка, нелепые и банальные фразы которого стали основанием для текста пьесы.

У неё есть подзаголовок – «антипьеса». В произведении нет ничего от традиционной драмы. В гости к Смитам приходит супружеская пара Мартенов, и на протяжении всего действия происходит обмен репликами, лишёнными смысла. В пьесе нет ни событий, ни развития. Меняется лишь язык: к концу произведения он превращается в нечленораздельные слоги и звуки.

Автоматизм языка – основная тема пьесы «Лысая певица». Она разоблачает обывательский конформизм современного человека,

живущего готовыми идеями и лозунгами, его догматизм, узость кругозора, агрессивность – черты, которые позднее превратят его в носорога.

В трагифарсе «**Стулья**» (1952) показана трагическая судьба двух стариков, нищих и одиноких, живущих на грани мира реального и иллюзорного. Старик-психопат возомнил себя неким мессией. Он пригласил гостей, чтобы поведать им об этом, но те так и не приходят. Тогда старики разыгрывают сцену приёма гостей, в которой нереальные, вымышленные персонажи оказываются более реальными, чем живые люди. В конце старик произносит заготовленную речь, и перед нами вновь абсурдный словесный поток – излюбленный приём Ионеско:

*Старуха:* Позвал ли ты сторожей? Епископов? Химиков? Кочегаров? Скрипачей? Делегатов? Председателей? Полицейских? Купцов? Портфели? Хромосомы?

*Старик:* Да, да, и почтовых чиновников, и трактирщиков, и артистов...

*Старуха:* А банкиров?

*Старик:* Пригласил.

*Старуха:* А рабочих? Чиновников? Милитаристов? Революционеров? Реакционеров? Психиатров и психологов?

И вновь диалог строится как своеобразный монтаж слов, фраз, где смысл не играет роли. Старики кончают жизнь самоубийством, доверяя оратору высказать за них истину, но оратор оказывается глухонемым.

Пьеса «**Носороги**» (1959) представляет собой универсальную аллегорию человеческого общества, где превращение людей в животных показано как естественное следствие социальных и нравственных устоев (подобно тому, как это происходит в новелле Ф. Кафки «Превращение»).

По сравнению с прежними произведениями эта пьеса обогащена новыми мотивами. Сохранив некоторые из элементов своей прежней поэтики, Ионеско изображает мир, поражённый духовной болезнью – «оносороживанием», и впервые вводит героя, способного активно противостоять этому процессу.

Место действия в пьесе – небольшой провинциальный городок, обитатели которого охвачены страшной болезнью: они превращаются в носорогов. Главный герой Беранже сталкивается со всеобщим «оскотением», с добровольным отказом людей от человеческого облика. В противоположность своим прежним утверждениям, что не реальная действительность должна лежать в основе произведения, драматург создаёт в «Носорогах» сатиру на тоталитарный режим. Он рисует универсальность охватившей людей болезни. Единственным человеком, сохранившим человеческий облик, остаётся Беранже.

Первые читатели и зрители увидели в пьесе прежде всего антифашистское произведение, а саму болезнь сравнили с нацистской

чумой (и вновь аналогия – с «Чумой» А. Камю). Позже сам автор так разъяснял замысел своей пьесы: «Носороги», несомненно, антинацистское произведение, однако прежде всего это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личиной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьёзными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии».

Герой Беранже – неудачник и идеалист, человек «не от мира сего». Он пренебрежительно относится ко всему, что чтят его сограждане и что считают показателем «цены» человека: педантизм, аккуратность, успешная карьера, единый стандартизированный образ мышления, жизни, вкусов и желаний. Ионеско вновь обрушивает на зрителя поток прописных истин и пустых фраз, но на этот раз за ними люди пытаются скрыть свою ограниченность и опустошенность.

У Беранже в пьесе есть антипод. Это Жан, самодовольный, глубоко убеждённый в своей непогрешимости и правоте. Он учит героя уму-разуму и предлагает следовать за ним. На глазах у Беранже он превращается в носорога, у него и раньше существовали предпосылки стать зверем, теперь они реализовались. В момент превращения Жана между ним и Беранже происходит разговор, который раскрывает человеконенавистническую сущность этого добропорядочного обывателя («Пусть они не становятся на моем пути, – восклицает он, – или я их раздавлю!»). Он призывает уничтожить человеческую цивилизацию и взамен неё ввести законы носорожьего стада.

Жан едва не убивает Беранже. Тому приходится скрываться в своем доме. Вокруг него либо носороги, либо люди, готовые в них превратиться. Бывшие друзья героя тоже вливаются в ряды носорогов. Последний, самый сокрушительный, удар ему наносит возлюбленная Дези.

Стандартизованность и безликость сделали возможным быстрое и безболезненное превращение окружающих его людей в животных. Стадное мышление, образ жизни и поведения подготовили переход человеческого стада в звериное.

Ионеско много внимания уделяет изображению личной трагедии героя, теряющего не только друзей, но и любимую девушку. Сцена прощания Беранже с Дези написана автором с большим лиризмом. Она передает ощущение героя, оказавшегося не в силах удержать самое дорогое существо. Он в отчаянии, оставшись совсем один, в отчаянии от невозможности стать таким, как все. Внутренний монолог Беранже оставляет гнетущее впечатление трагической парадоксальности мира, в котором человек мечтает отказаться от себя, чтобы только не быть одному. Внешне он остается человеком, но внутренне оказывается растоптан могучим носорожьим стадом.

Однако в конце пьесы герой вновь обретает утраченное было мужество. Обращаясь к носорогам, он кричит: «Нет, я никогда не превращусь в носорога, никогда, никогда! Я не могу измениться... Ну что ж, пусть будет так! Я стану защищаться против всего мира! Мое ружье!.. Я буду бороться против всего мира, буду бороться против всех! Я – последний и до конца останусь человеком!»

Герой – одиночка, обороняющийся от тёмных сил, – таким предстаёт перед нами главный персонаж пьесы «Носороги».

Особенностью поставангардной драматургии является соединение конкретно-исторического плана и всеобщего, универсального стремления увидеть в сегодняшнем «некую неизменную общую основу, которую можно раскрыть непосредственно в самом себе». Именно поэтому театру абсурда свойственен глубокий подтекст, позволяющий каждый раз прочитывать драму и интерпретировать её идеи и образы по-новому.

Разумеется, поставангардистский театр предназначен не для массового зрителя. Ионеско сам говорил, что это театр для элиты, ибо это театр поисков, театр-лаборатория. Однако драматург убеждён, что существование элитарного театра обусловлено духовными потребностями современного общества.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Андреев, Л.Г. Современная литература во Франции: 60-е годы / Л.Г. Андреев. – М., 1977.
2. Дюшен, И.Б. Театр парадокса / И.Б. Дюшен. – М., 1991.
3. Коренева, М.М. Художественный мир Беккета / М.М. Коренева // Драматурги-лауреаты Нобелевской премии. – М., 1998.
4. Михеева, А. Когда на сцене ходят носороги. Театр абсурда Э. Ионеско / А. Михеева. – М., 1967.
5. Проскурникова, Т. Французская антидрама / Т. Проскурникова. – М., 1968.
6. Якимович, Т. Драматургия и театр современной Франции / Т. Якимович. – Киев, 1968.

## Лекция № 15

### «Новый роман» и его место в литературе послевоенной Франции

#### План

1. Общая характеристика понятия «новый роман».
2. «Новый роман» А. Роб-Грийё.
3. Особенности повествовательной манеры Н. Саррот.

#### 1. Общая характеристика понятия «новый роман»

Приблизительно в тот же период, когда заявил о себе «театр абсурда», возникло новое явление в модернистской прозе, получившее название «новый роман», или «антироман», объявленный критиками как очередной этап в развитии модернистского романа в целом. По своей эстетической и художественной ориентации антироман близок к «театру абсурда».

Лидер направления – французский писатель и кинорежиссер Ален Роб-Грийе. Основные представители – **Натали Саррот, Мишель Бютор, Клод Симон.**

Выступившие со своими манифестами в середине 50-х годов Роб Грийё и Н. Саррот заявили, что старый классический роман отжил свой век и именно они, представители литературы «авангарда», пролагают новые пути роману. В программной статье «Путь будущего романа» А. Роб-Грийё провозгласил принципы повествования, лишённого традиционного сюжета и персонажей. «Мы так привыкли слышать разговоры о «персонаже», об «атмосфере», о «форме» и о «содержании», что приходится сделать усилие, дабы высвободиться из всей этой паутины и понять, что все давно мертво».

Отныне главное место в романе должен занимать не человек с его переживаниями и размышлениями, а «вещи и предметы». Автор считает, что «внешний мир вещей говорит нам больше, чем глубины человеческой души». Из романа должен уйти также авторский комментарий в любой его разновидности – психологический, политический, религиозный, моральный и т. д. А. Роб-Грийё выступал против всякого драматизма, трагедийной направленности произведения.

На художественную практику «нового романа» оказала влияние философия французского постструктуралиста Ролана Барта, провозгласившего «смерть автора».

## 2. «Новый роман» А. Роб-Грийё

Ален Роб-Грийё (1922) родился на западе Франции, в Бретани. Во время оккупации страны был отправлен в Германию, где работал на заводе. После войны имел диплом агронома, вел исследования по биологии в статистическом институте. Некоторое время работал в странах Африки. Вернувшись во Францию, стал литературным консультантом в издательстве «Минюи», публиковавшем произведения «новых романистов». Со школой «нового романа» и связано творчество Роб-Грийё. Им написаны романы «Ласточки» (1953), «Подсматривающий» (1955), «В лабиринте» (1959), «Топология города-призрака» (1976), «Джинни» (1981) и другие. Роб-Грийё писал киносценарии, ставил фильмы.

Особенности поэтики Роб-Грийё определяются его концепцией современного мира, изменившегося по сравнению с тем, каким он был в XIX веке. Изменились место и роль человека в мире. XIX век писатель считает эпохой, когда сохранялись целостность личности и её связи с социумом. В XX веке они разрушились, уникальность личности перестала иметь значение. В связи с расщеплением целостности мира и потерей ценности человеческой личности утрачиваются и представления об этической значимости происходящего. Изменились и эстетические принципы романистов. Они ищут и изобретают новые художественные приемы построения романа и «нового письма». Об этом Роб-Грийё пишет в статье «О некоторых устаревших понятиях». (1953). Ролан Барт писал о Роб-Грийё: «В творчестве Роб-Грийё... одновременно наличествует: отказ от истории, от фабулы, от психологических мотиваций и от наделённости предметов значением. Отсюда особую важность приобретают в произведениях этого писателя оптические описания...».

С точки зрения содержательной практика «нового романа» мало чем отличается от предыдущих явлений в модернистской литературе. Всё то же стремление продемонстрировать беспомощность человеческого разума в попытке толкования и постижения мира. Но Роб-Грийё идёт дальше. Мир его произведений «не похож ни на какой другой; это опыт мира, где человек не имеет своего места, где главное – вещи». Между миром и человеком нет и не может быть никаких отношений. Не случайно поэтому с творчеством Роб-Грийё связано понятие «шозизма» (фр. chose – вещь).

Отличительной особенностью прозы писателя является детализированное описание вещей и ситуаций, при этом он упорно повторяет одно и то же, но с минимальными вариациями, так что постепенно стирается разница между начальной ситуацией и повторенной.

Вот отрывок из романа «Проект революции в Нью-Йорке» (1970):

*«В этой запутанной сети линий я уже давно обнаружил очертания человеческого тела: на левом боку лицом ко мне лежит молодая женщина, по всей видимости обнаженная, ибо можно отчетливо видеть соски на груди и треугольник курчавых волос в паху; ноги у нее согнуты, особенно левая, с выставленным вперед коленом, которое почти касается пола; правая же положена сверху, щиколотки тесно соприкасаются и, судя по всему, связаны, равно как и запястья, заведенные, по обыкновению, за спину; ибо рук словно бы нет: левая исчезает за плечом, а правая кажется отрубленной по локоть».* Далее описываются чудовищные пытки, которые проделываются над девушкой, потом эта же сцена повторяется, варьируясь много раз, так что уже непонятно, та же это девушка или другая и кто её мучители.

Итак, есть ситуация, есть предметы и детали, но было бы напрасным доискиваться до причин и смысла всего происходящего.

Герой романа «Подсматривающий» (1955), коммивояжёр Матиас, подозревается в зверском убийстве 13-летней девочки, тело которой находят среди скал. По смятению, охватившему героя, можно догадаться, что это он совершил преступление. Можно было бы ожидать обычного полицейского расследования, однако оказывается, что Матиас психически больной человек и не исключено, что преступление – плод его больной фантазии. В конце концов внимание читателя сосредоточивается не на трагическом событии (а было ли оно?), а на скрупулёзном описании деталей пейзажа и обстановки. Причём описания у автора никак не связаны с персонажами, их поведением, характером, они кажутся ненужными, так как в качестве фона также не выступают. Как отмечает Д. Затонский, в корне изменилась функция описания, оно стало самодовлеющим, безотносительным к человеку. Описание «служит, – как разъясняет сам писатель, – для воссоздания общих черт поверхности... оно повествует лишь об объектах незначительных...». Это некая «пре-реальность».

Своё восстание против «антропоцентризма» в литературе и «изгнание» человека из произведений Роб-Грийё объясняет тем, что увидел мир, в котором человек не является «венцом всего сущего», наоборот, подавлен мёртвой природой, вещами. Д. Затонский заявляет: «через мир вещей, мир без человека писатель пришёл к отрицанию гуманизма, а через отрицание гуманизма пришёл к миру вещей, совсем глухих, от всего отчуждённых».

В 1959 году Роб-Грийё выпустил роман «В лабиринте», который собственно романом трудно назвать, скорее это сборник новелл. Сюжет его весьма характерен для писателя: безымянный солдат, участвовавший в битве и потерпевший поражение, получает от другого, тоже безымянного,



---

солдата, умирающего в госпитале, пакет для передачи родным. Герой не знает ни имени, ни адреса родных умершего, ни что находится в пакете. Поэтому поиски его бессмысленны и безнадежны. Но солдат уверен, что должен выполнить последнюю просьбу однополчанина, и вот он блуждает по тёмным улицам незнакомого города, пока автоматная очередь патруля не сражает его. В пакете оказались старые никому не нужные письма.

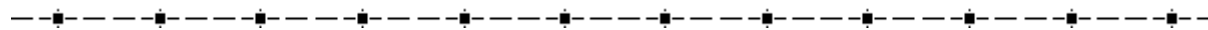
Эпизоды в романе легко напоминают ситуации в пьесе С. Беккета «В ожидании Годо», когда Эстрагон не узнаёт свои башмаки и места, где он был накануне; так и здесь герой не узнаёт мальчика, которого встретил накануне, потому что на сей раз он без берета, и мальчик, в свою очередь, не узнаёт солдата в другой, сухой, шинели. Солдат блуждает по лабиринту города, а читатель – по лабиринту текста. Текстовая реальность вытесняет реальность истинную.

Писатель сетовал, что критический разбор романа нередко сводится к краткому (более или менее) пересказу сюжета. О самом же письме никто не заикался. Роб-Грийё задался целью исправить эту несправедливость. «В литературе будущего всё большее и большее место должно занять описание», – говорил он. Это гиперописание подаётся им в стиле «потока сознания» Д. Джойса, только у Роб-Грийё этот приём доведён до крайней степени выражения.

В 60-е годы писатель обращается к кинематографу, становится автором «кинороманов» («В прошлом году в Мариенбаде», 1961г.). Его фильмы – это своего рода кинореализация его романов, в них то же царство вещей. В 1981 году вышел его роман «Джин», представляющий определённый интерес тем, что это роман-игра, написанный по заказу одного университета для создания пособия по морфологии французского языка.

### 3. Особенности повествовательной манеры Н. Саррот

«Волшебницей французского языка» называли одну из создательниц «нового романа» **Натали Саррот** (1900–1999), настоящее имя которой Наталья Ильинична Черняк. Она родилась в России, в городе Иваново-Вознесенске. Её отец был инженером, затем владельцем красильной фабрики. Её мать была писательницей (книжки для детей). Родители развелись, когда Наташа была совсем маленькой. С 1908 г. она вместе с отцом живёт в Париже. Она окончила в Париже школу, получила юридическое и филологическое образование. В 1925 г. вышла замуж за Раймона Саррота, с которым училась. Они прожили вместе 61 год. У них 3 дочери. До 1935 года Натали Саррот работала юристом, но, по её признанию, профессию юриста не любила. Свой первый сборник коротких рассказов «Тропизмы» (опубл. в 1939 г.) Саррот начала писать ещё тогда,



когда занималась адвокатский практикой. В интервью 90-х гг. Саррот говорила, что с тех пор она каждый день пишет, причём именно в кафе, потому что дома ей мешает шум. Саррот говорила, что пишет она очень медленно – объясняет это своим «несчастливым характером»: ей всё не нравится и приходится многое затем переделывать. Несмотря на то что «новый роман» относят к неоавангардной прозе, сама Натали Саррот никогда не ставила себе цели создать именно авангардную прозу – просто так она «видит», так лучше «выражается».

Натали прожила в России несколько лет, русский язык не забыла до самой старости. Хорошо зная русскую историю, она всегда интересовалась тем, что происходило в России. Саррот хорошо говорила по-русски, но никогда на русском языке не писала, только на французском. Объясняла это тем, что нужные русские слова вовремя не приходят. Говорить по-французски она научилась еще в два года, а писать – в три года.

Как и Роб-Грийё, Н. Саррот полагала, что время литературных героев и характеров прошло и в мире существует нечто более постоянное и ценное – мир вещей, среди которых человек только присутствует. С её точки зрения не важны в романе интрига и сюжет. Жизнь бессмысленна и абсурдна, поэтому ни о каких отношениях и связях с ней человека не может быть и речи. Свою главную установку Н. Саррот сформулировала в эссе 1950 года «Эра подозрения»: «Читатель сразу оказывается внутри, там же, где и автор, на глубине, где уже не осталось ни одного из удобных ориентиров, с помощью которых он когда-то конструировал персонажей. Он погружён и останется до конца погружённым в некую субстанцию, анонимную, как кровь, в магму, лишённую имени, лишённую контуров».

Подобно А. Роб-Грийё, Н. Саррот отказывается от сюжета, интриги, связной истории жизни героев, которые, по её мнению, не открывают сегодня ничего нового. Но в отличие от Роб-Грийе она требует сконцентрировать внимание на новых для литературы психологических состояниях, освободив их от устаревшего характера. Персонаж, литературный характер, как его понимал старый роман, отходит в тень. Писательницу интересует «психологическая магма сама по себе, абстрактный психологический элемент, который, подобно элементу живописному, постепенно освобождается от предмета, с которым некогда был неразрывно слит».

Н. Саррот считает, что писателю следует отказаться от многочисленных персонажей, от всяких историй. Область романа – это «тайные сумерки души». И для того чтобы глубже исследовать их, писателю предлагается усовершенствовать метод М. Пруста и перейти к наблюдению своего собственного «Я». Соответственно рекомендуется найти тайную технику, которая отвечала бы новому содержанию. Это тот



---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
реальностью, нарушение логической связности текста, вторичность героя – станут основой постмодернистской прозы последних десятилетий XX века. По большому счёту эти принципы не были абсолютным открытием «новых романистов». В своей технике они использовали художественные приёмы Д. Джойса, М. Пруста, В. Вулф, Г. Гессе, А. Камю; но они довели до логического завершения и оформления эти эксперименты.

Эстетическая программа «нового романа» была воспринята многими писателями: Д. Фаулзом, М. Фришем, В. Набоковым, П. Зюскиндом, Г. Маркесом, У. Эко и др.

### Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Андреев, Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы / Л.Г. Андреев. – М., 1977.
2. Барт, Р. Школы Роб-Грийё не существует / Р. Барт // Проект революции в Нью-Йорке / А. Роб-Грийё. – М., 1996.
3. Евнина, Е. Современный французский роман / Е. Евнина. – М., 1962.
4. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 401 – 405.
5. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 287–283.
6. Кирнозе, З. Французский роман XX века / З. Кирнозе. – Горький, 1970.
7. Затонский, Д. Зеркала искусства / Д. Затонский. – М., 1975.
8. Уваров, Ю. Современный французский роман (60–80 годы) / Ю. Уваров. – М., 1985.

---

## Лекция №№ 16–17

### Литература постмодернизма

#### План

1. Постмодернизм в литературе XX века.
  - а) причины, обусловившие появление постмодернизма;
  - б) постмодернизм в современном литературоведении;
  - в) отличительные особенности постмодернизма.
2. «Парфюмер» П. Зюскинда как яркий пример литературы постмодернизма.

#### 1. Постмодернизм в литературе XX века

##### А. Причины, обусловившие появление постмодернизма

По признанию большинства литературоведов постмодернизм «одно из ведущих (если не главное) направлений в мировой литературе и культуре последней трети XX века, отразившее важнейший этап религиозного, философского и эстетического развития человеческой мысли, давшее немало блистательных имен и произведений». Но он возник не только как феномен эстетики или литературы; это скорее некий особый тип мышления, в основе которого лежит принцип плюрализма – ведущей черты нашей эпохи, принцип, исключающий всякое подавление или ограничение. Вместо прежней иерархии ценностей и канонов – абсолютная относительность и множественность смыслов, приёмов, стилей, оценок. Постмодернизм зарождался на почве неприятия стандартизации, монотонности и однотипности официальной культуры в конце 50-х годов. Это был взрыв, протест против унылой одинаковости обывательского сознания. Постмодернизм – это порождение духовного безвременья. Поэтому ранняя история постмодернизма оказывается историей низвержения устоявшихся вкусов и критериев.

Главной его чертой становится разрушение всяких перегородок, стирание граней, смешение стилей и языков, культурных кодов и т. п., в результате «высокое» становилось идентичным «низменному» и наоборот.

##### Б. Постмодернизм в современном литературоведении

В литературоведении отношение к постмодернизму неоднозначное. **В. Курицын** испытывает к нему «чистый восторг» и называет его «тяжёлой артиллерией», оставившей после себя вытопанное, «поруганное»

«литературное поле». «Новое направление? Не только. Это ещё и такая ситуация, – писал **Вл. Славицкий**, – такое состояние, такой диагноз в культуре, когда художник, утративший дар воображения, жизневосприятия и жизнотворчества, воспринимает мир как текст, занимается не творчеством, а созданием конструкций из компонентов самой культуры...». По мнению **А. Зверева**, это литература «очень скромных достоинств или попросту плохая литература». «Что до термина «постмодернизм», – размышляет **Д. Затонский**, – то он вроде бы лишь констатирует некую преемственность во времени и оттого выглядит откровенно... бессодержательным».

В этих противоположных высказываниях о сущности постмодернизма содержится зерно истины в той же мере, как и максималистские перегибы. Нравится он или нет, но сегодня – постмодернизм самое распространённое и модное направление в мировой культуре.

Постмодернизм нельзя пока назвать художественной системой, у которой есть свои манифесты и эстетические программы, он не стал ни теорией, ни методом, хотя как культурологическое и литературное явление стал предметом изучения многих западных авторов: Р. Барта, Ж. Деррида, М. Фуко, Л. Фидлера и других. Его понятийный аппарат находится в стадии разработок.

Постмодернизм – особая форма художественного видения мира, проявляющаяся в литературе как на содержательном, так и на формальном уровне и связанная с пересмотром подходов к литературе и самому художественному произведению.

Постмодернизм – явление интернациональное. Критики относят к нему писателей разных по своим мировоззренческим и эстетическим установкам, что и порождает разные подходы к постмодернистским принципам, вариативность и противоречивость их интерпретации. Признаки этого направления можно обнаружить в любой из современных национальных литератур: в США (**К. Воннегут, Д. Бартелми**), Англии (**Д. Фаулз, П. Акرويد**), Германии (**П. Зюскинд, Г. Грасс**), Франции («новый роман», **М. Уэльбек**). Однако уровень «присутствия» постмодернистской стилистики у этих и других писателей неодинаков; нередко в своих произведениях они не выходят за грани традиционного сюжета, системы образов и других литературных канонов, и в таких случаях правомерно говорить лишь о наличии элементов, характерных для постмодернизма. Иначе говоря, во всём многообразии литературных произведений, которые предлагает вторая половина XX века, можно выделить образцы «чистого» постмодернизма (романы А. Роб-Грийё и Н. Саррот) и смешанные; последних всё-таки большинство и именно они дают наиболее интересные художественные образцы.

Трудность систематизации постмодернизма объясняется, по-видимому, его эклектичностью. Отвергая всю предшествующую

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

литературу, он тем не менее синтезирует прежние художественные методы – романтический, реалистический, модернистский – и создаёт на их основе свой стиль. При анализе творчества того или иного современного писателя неизбежно возникает вопрос о степени присутствия у него реалистических и нереалистических элементов. Хотя с другой стороны единственной реальностью для постмодернизма является реальность культуры, «мир как текст» и «текст как мир».

## **В. Отличительные особенности постмодернизма**

При всей неопределённости эстетической системы постмодернизма некоторые отечественные исследователи (В. Курицын, В. Руднев) сделали попытку выстроить ряд наиболее характерных *признаков* направления.

**1. Общее в постмодернизме – это особое положение автора, его множественность, наличие маски или двойника.** В романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» некое авторское «я», отталкиваясь от своих наблюдений, ассоциаций, мыслей, выдумывает разного рода «сюжеты» (история героя). «Я примеряю истории, как платье», – сообщает автор. Писатель творит сюжет произведения, создаёт его текст на глазах у читателя. В «Элементарных частицах» М. Уэльбека роль повествователя отведена человекоподобному существу – клону.

Автор по своему усмотрению моделирует мироустройство в своём произведении, сдвигает и раздвигает по своей прихоти время и пространство. Он «играет» с сюжетом, создавая некую виртуальную реальность (не случайно постмодернизм возник в эпоху компьютерных технологий). Автор порой соединяется с читателем: у Х. Борхеса есть миниатюра «Борхес и я», в которой автор утверждает, что они не враги, не одно лицо, но и не разные лица. «Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу», – признаётся писатель. Но проблема расщепления автора на множество голосов, на второе «я» в истории литературы отнюдь не нова, достаточно вспомнить «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени» или любой из романов Ч. Диккенса и Л. Стерна.

**2. Смешению эпох, раздвижению хронотопа в произведении способствует интертекстуальность,** которую можно рассматривать как своеобразный диалог между текстами разных культур, литератур и произведений. Одной из составляющих этого приёма является неомифологизм, определяющий во многом облик современного литературного процесса, но он не исчерпывает многообразия интертекста. Каждый текст, по мнению одного из теоретиков постмодернизма на Западе Р. Барта, это интертекст, ибо опирается на весь потенциал культуры прошлого, поэтому в нем присутствуют на разных уровнях и в разном представительстве известные переработанные тексты и сюжеты.

«Соприсутствие» в тексте произведения нескольких «чужих» текстов в виде вариаций, цитат, аллюзий, реминисценций можно наблюдать в романе П. Зюскинда «Парфюмер», в котором автор иронично обыгрывает романтический стиль через стилизацию Гофмана, Шамиссо. Одновременно в романе можно обнаружить аллюзии из Г. Грасса, Э. Золя. В романе «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза иронически переосмысливается манера письма писателей-реалистов XIX века.

Постмодернизм стал первым направлением в литературе XX века, которое «открыто призналось в том, что текст не отображает реальность, а творит новую реальность, вернее даже, много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга». Реальности просто нет, вместо неё существует виртуальная реальность, воссозданная интертекстом.

**3.** Одним из главных принципов постмодернизма стала цитата. «Мы живём в эпоху, когда все слова уже сказаны», – сказал С. Аверинцев. Иначе говоря, каждое слово, даже буква в постмодернизме – цитата. Цитаты перестают играть роль дополнительной информации, когда автор делает ссылку на её источник. Она органично входит в текст и становится неотделимой частью его. Приходит на память известная байка про американского студента, которой, впервые прочитав «Гамлета» У. Шекспира, был разочарован: ничего особенного, собрание расхожих крылатых слов и выражений. В 1979 году во Франции вышел роман-цитата, представлявший собой 750 цитат из 408 авторов.

**4.** В работах о постмодернизме в последнее время всё больше говорят о *гипертексте*. В. Руднев даёт ему следующее определение: «Гипертекст – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов». Простейший пример гипертекста – это любой словарь или энциклопедия, где каждая статья делает отсылки к другим статьям этого же издания. «Хазарский словарь» сербского писателя Павича построен как гипертекст. Он состоит из трёх книг – красной, зелёной и жёлтой, – в которых соответственно собраны христианские, исламские и иудейские источники о принятии хазарами веры, причём каждая из религий настаивает на своей версии. В романе разработана целая система отсылок, а в предисловии автор пишет, что его можно читать как угодно: с начала или с конца, по диагонали, выборочно.

В гипертексте полностью исчезает авторская индивидуальность, она размывается, ибо преобладающее значение приобретает не автор, а «Господин текст», который предусматривает множественное количество прочтений. В предисловии к роману «Откройте» Н. Саррот пишет: «Действующие лица этих маленьких драм – слова, выступающие как самостоятельные живые существа. Когда им предстоит встреча с чужими словами, воздвигается загородка, стена...». А поэтому – «Откройте»!



5. Одной из вариаций гипертекста является коллаж (или мозаика, или пастиш), когда вполне достаточной является комбинация из готовых стилевых кодов или цитат. Но, как справедливо заметил один из исследователей, интертекст и коллаж живы до тех пор, пока в сознании читателя не выветрился смысл их составляющих элементов. Понять цитату можно тогда, когда известен её источник.

6. Тенденция к синкретизму отразилась и на языковой манере письма постмодернизма, который сознательно усложняется за счёт нарушения норм морфологии и синтаксиса, введения вычурной метафоричности стиля, «низкой», ненормативной лексики, вульгаризмов или, напротив, высокоинтеллектуального языка научных областей (роман «Элементарные частицы» Уэльбека, рассказ «Вечеринка что надо» Уэлша). Всё произведение нередко напоминает одну большую развёрнутую метафору или запутанный ребус (роман Н. Саррот «Откройте»). Возникает характерная для постмодернизма ситуация языковой игры – понятие, введённое Л. Витгенштейном в его «Философских исследованиях» (1953), согласно которому вся «человеческая жизнь – совокупность языковых игр», весь мир видится сквозь призму языка.

Понятие «игры» получает в постмодернизме и более пространный смысл – «литературной игры». Игра в литературе – преднамеренная «установка на обман». Цель её – освободить человека от гнета реальности, дать ему почувствовать себя свободным и независимым, на то она и игра. Но в конечном счёте она означает главенство искусственного над естественным, вымышленного над действительным. Произведение приобретает театрально-условный характер. Оно строится по принципу «как бы»: как бы любви, как бы жизни; в нём отражено не то, что было на самом деле, а что «могло быть, если ...». Подавляющее большинство художественных произведений последних десятилетий XX века представляет собой эту «как бы» литературу. Не удивительно поэтому, что столь большую роль в постмодернизме играет ирония, насмешка, шутка: автор «шутит» своими чувствами, мыслями.

7. Постмодернистские новации коснулись и жанровой стороны художественного произведения. В. Курицын считает, что на передний план выдвинулись второстепенные литературные жанры: дневники, комментарии, письма. Романная форма влияет на организацию сюжета произведений – он становится фрагментным. Эта не случайно возникшая особенность в сюжетосложении представляет собой взгляд на роман как на зеркальное отражение самого процесса жизни, где нет ничего законченного, здесь заключено и определенное философское восприятие мира. Помимо произведений М. Фриша, аналогичные явления можно обнаружить в творчестве Ф. Дюрренматта, Г. Белля, Г. Грасса, А. Роб

Грийё. Есть произведения, написанные в словарной форме, появились и такие определения, как «роман-сэндвич», соединяющий в себе романтизм и реализм, мифопрозу и документ. Существуют и другие варианты, романы «Элементарные частицы» М. Уэльбека и «Коллекционер» Д. Фауза, на наш взгляд, можно определить как «романы-кентавры». Происходит слияние на жанровом уровне романа и драмы, романа и притчи.

Одной из разновидностей постмодернизма является китч – «массовое искусство для избранных». Китч может быть «хорошо сделанным» произведением с увлекательным и серьёзным сюжетом, с глубокими и тонкими психологическими наблюдениями, но он – лишь искусная подделка под высокое искусство. В нём, как правило, отсутствует настоящее художественное открытие. Китч использует жанры мелодрамы, детектива и триллера, у него занимательная интрига, которая держит читателя и зрителя в постоянном напряжении. В отличие от постмодернизма, который может дать образцы действительно глубоких талантливых произведений литературы, китч установлен на занимательность, а потому он ближе к «массовой культуре».

Фильм-китч сделал из поэмы Гомера «Одиссея» А. Михалков-Кончаловский. Китч стал неременной добавкой к постановкам шекспировских произведений, в том числе и «Гамлета».

Постмодернизм – явление в литературе второй половины XX века чрезвычайно пестрое и неординарное. В нем немало произведений «проходных», произведений-«однодневок»; очевидно, именно такие произведения и вызывают наибольшее количество нападок на направление в целом. Однако постмодернизм выдвинул и продолжает выдвигать действительно яркие, незаурядные образцы художественной прозы в литературе Германии, Швейцарии, Франции и Англии. Может быть, все дело в том, в какой мере автор увлечен «экспериментаторством», иначе говоря, в каком качестве представлено «пограничье» в его творчестве или отдельном произведении.

## **2. «Парфюмер» П. Зюскинда как яркий пример литературы постмодернизма**

Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» впервые был опубликован в переводе на русский язык в 1991 году. Если поискать сведения об авторе романа, то их окажется немного. Как говорится во многих источниках, «Патрик Зюскинд ведёт замкнутый образ жизни, отказывается от литературных премий, от каких-либо публичных выступлений, редкие случаи, когда он соглашается на короткое интервью».

Родился П. Зюскинд 26 марта 1949 года в семье профессионального публициста в небольшом западногерманском городе Амбахе. Здесь он закончил

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

гимназию, получил музыкальное образование, начал пробовать себя в литературе. Позже, в 1968–1974 гг., П. Зюскинд изучал в университете Мюнхена историю средневековья. Жил то в Мюнхене, то в Париже, печатался исключительно в Швейцарии. Мировая известность, пришедшая к автору «Парфюмер», не заставила его приоткрыть завесу над своей жизнью.

Начинал П. Зюскинд в жанре миниатюры. Подлинным дебютом его можно считать монопьесу «Контрабас», завершённую летом 1980 года. Последние десять лет П. Зюскинд пишет киносценарии для телевидения, в том числе сценарии художественных сериалов.

Роман «**Парфюмер**» (в другом переводе на русский язык – «Аромат») занимает место в мировой десятке бестселлеров. Он переведён более чем на тридцать языков. Произведение это по-своему уникально.

Роман П. Зюскинда можно без преувеличения назвать первым истинно постмодернистским немецким романом, прощанием с модерном и культом гения. По мнению Виттштока, роман является элегантно замаскированным путешествием по истории литературы. Автора интересует прежде всего проблема творчества, творческой индивидуальности, культ гения, который взращивался немецкими писателями со времен романтизма.

Безусловно, проблема гения волновала и романтиков в Англии и Франции, и в «Парфюмере» есть аллюзии на литературные произведения этих стран. Но в немецкой литературе гений превратился в культовую фигуру, на произведениях немецких писателей можно поэтапно проследить эволюцию образа гения, его расцвет и деградацию. В Германии культ гения оказался более живучим и, наконец, в XX веке в восприятии миллионов немцев воплотился в зловещей и загадочной фигуре Гитлера и превратился в идеологию. Послевоенное поколение писателей осознавало немалую долю вины, лежащую на литературе, взлелеявшей этот культ. Роман Зюскинда разрушает его, применяя излюбленный прием постмодернизма – «use and abuse», «использование и оскорбление», то есть одновременное использование какой-то темы, стиля, традиции и демонстрации ее несостоятельности, подрыв, сомнение. Зюскинд использует огромное количество произведений немецких, французских, английских писателей, касающихся темы гениальности, и с их же помощью критикует традиционные представления об оригинальности, исключительности творческой личности. Зюскинд вписывает свой роман в традицию культа гения, подрывая ее изнутри.

«Парфюмер» – это характерный для постмодернизма многоуровневый роман. Его жанр, как и любого другого постмодернистского произведения, определить непросто, потому что границы жанров в современной литературе размыты и постоянно нарушаются. По внешним признакам его можно отнести к историческому

и детективному жанрам. Подзаголовок «История одного убийцы» и репродукция картины Ватто с мёртвой обнажённой девушкой на обложке явно рассчитаны на привлечение массового читателя и однозначно дают понять, что это детектив. Начало романа, где указывается точное время действия, описывается жизнь Парижа той эпохи, характерно для исторического романа. Само повествование нацелено на широкий спектр интересов читателей: высоколитературный язык, стилистическая виртуозность, ироническая игра с читателем, описание частных сфер жизни и мрачных картин преступлений. Описание рождения, воспитания, учебы главного героя предполагают жанр романа воспитания, а постоянные упоминания о гениальности, неординарности Гренуя, его необыкновенном таланте, который ведёт его по жизни и подчиняет все остальные свойства характера и даже организм, намекают на то, что перед нами настоящий роман о художнике, гении.

Однако ни одно из ожиданий читателя, вызванных намёками на тот или иной жанр, не оправдывается. Для детектива необходимо, чтобы зло было наказано, преступник изобличен, миропорядок восстановлен, ни одно из этих условий в романе не выполнено. В. Фрицен назвал «Парфюмера» реквиемом по криминальному роману. Система ценностей романа воспитания оказывается подорванной. «Учителя» Гренуя не испытывают к нему никаких чувств, кроме неприязни. Образование Гренуя сводится к узнаванию и запоминанию запахов и смешиванию их в воображении. Любовные, дружеские, семейные отношения как факторы формирования личности, без которых невозможно представить роман воспитания, здесь вообще отсутствуют, герой полностью изолирован духовно от окружающего мира. До некоторого времени Гренуй не испытывает вообще никаких чувств, как будто из всех органов восприятия у него существует только обоняние. Тема любви, сострадания, дружбы и прочих человеческих чувств закрыта Гренуем с самого начала, когда он своим первым криком проголосовал «против любви и всё-таки за жизнь». «Он был с самого начала чудовищем». Единственное чувство, которое вызревает в Гренуе, – это отвращение к людям, но даже оно не находит у них отклика. Заставив людей полюбить себя, отвергнутого и уродливого, Гренуй осознает, что они ему отвратительны, а значит, их любовь ему не нужна. Трагедия Гренуя в том, что сам он не может узнать, кто он такой, и даже не может насладиться своим шедевром. Он осознал, что люди воспринимают и любят лишь его маску из аромата.

Роман «Парфюмер» можно назвать программным произведением постмодернизма, потому что в нём с помощью хорошего литературного языка и захватывающей повествовательной формы воплощаются практически все основные установки постмодернизма. Здесь и





---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
собственного запаха – он возвращается в мир, для того чтобы войти в него, и люди, обманутые «человеческими духами» Гренуя, принимают его.

В-шестых, гению требуется автономность, независимость. Этого требует эгоцентризм гения: его внутреннее «я» всегда ценнее и богаче, чем окружающий мир. Одиночество требуется гению для самосовершенствования. Однако самоизоляция представляет для художника и большую проблему. Вынужденная оторванность от мира людей трагически воспринималась романтическим героем-гением. Гренуя заставляет замыкаться в себе не окружающий мир, отвергающий его, а внутренняя потребность. Своим первым криком новорождённый Гренуй противопоставил себя внешнему миру и после выносил все жестокие удары судьбы с нечеловеческим упорством, с первых лет жизни продвигаясь к цели, даже еще не осознавая её.

Наконец, в образе Гренуя можно выделить и такую черту, как исключительность гения, мессианство, которая подчеркивается на протяжении всего повествования. Гренуй был рождён для некой высшей цели, а именно – «осуществить революцию в мире запахов». После первого убийства ему открылось его предназначение, он осознал свою гениальность и направление своей судьбы: «...он должен был стать Творцом запахов... величайшим парфюмером всех времён». В. Фрицен замечает, что в образе героя Зюскинда проглядывает миф о подкидыше, который должен вырасти в спасителя своего народа, однако вырастает чудовище, дьявол.

Когда Гренуй создаёт свой первый шедевр – человеческий запах, уподобив себя Богу, он понимает, что может достичь и большего – сотворить сверхчеловеческий аромат, чтобы заставить людей полюбить себя. Теперь он хочет стать «всемогущим богом аромата... – в действительном мире и над реальными людьми». В соперничестве Гренуя с Богом видится намёк на любимый романтиками миф о Прометее. Гренуй крадёт у природы, у Бога секрет души-аромата, но он использует этот секрет против людей, похищая у них души. К тому же Прометей не хотел замещать богов, свой подвиг он совершил из чистой любви к людям. Гренуй действует из ненависти и жажды власти. Наконец, в сцене вакханалии парфюмер осознает себя «Великим Гренуем», переживает «величайший триумф своей жизни», «Прометеев подвиг».

Кроме того, что герой Зюскинда сочетает в себе практически все черты, которыми писатели от романтизма до модернизма наделяли гения, Гренуй проходит несколько стадий развития – от романтизма до постмодернизма. Вплоть до ухода в горы Гренуй стилизован под художника-романтика. Вначале он накапливает, поглощает запахи,

постоянно составляет новые комбинации ароматов в своем воображении. Однако он пока творит без всякого эстетического принципа.

Гренуй-художник развивается и, встретив свою первую жертву, находит в ней высший принцип, по которому должны строиться остальные ароматы. Убив её, он осознаёт себя как гения, узнаёт своё высшее предопределение. «Он хотел выразить вовне своё внутреннее “я”, которое считал более стоящим, чем всё, что мог предложить внешний мир». Поэтому Гренуй уединяется в горах на семь лет. Однако там ему не открылись ни тайны мироздания, ни пути самопознания. Вместо обновления Гренуй столкнулся с отсутствием собственной личности. Возрождения через смерть не получилось, так как не было «я», которое могло бы переродиться. Эта внутренняя катастрофа разрушила мир его фантазий и заставила вернуться в мир реальный. Он вынужден совершить обратный побег – от себя во внешний мир. Как пишет В. Фрицен, в горы Гренуй уходит как романтик, а спускается как декадент: «На своей “волшебной горе” оригинальный художник состарился, превратился в художника-декадента».

Попав к маркизу-шарлатану, Гренуй учится искусству иллюзии, создаёт человеческий аромат, маску, которая прикрыла отсутствие его индивидуальности и открыла дорогу в мир людей. В Грассе Гренуй осваивает науку парфюмерии, технику извлечения запаха. Однако цель Гренуя уже не совершить революцию в мире запахов. Первый удавшийся шедевр позволил Греную настолько увериться в собственной гениальности, что он не довольствуется просто принятием его в среду людей, он хочет заставить их полюбить себя как Бога. Гений-декадент деградирует дальше – в фюрера, когда стремление к целостности и единству оборачивается тоталитаризмом. В сцене вакханалии в Гренуе узнаётся и Наполеон, и Бисмарк, и Гитлер. После распада монархии общество жаждало гения-фюрера и учителя, который должен был вывести из хаоса, объединить. Параллели с Гитлером здесь вполне чёткие. Документальные кадры публичных выступлений Гитлера свидетельствуют о массовом экстазе, в который он повергал своих слушателей. В сцене вакханалии Гренуй, не имеющей собственной индивидуальности, заставляет и остальных терять её, люди превращаются в стадо диких животных. Произведение искусства должно противостоять хаосу действительности, а Гренуй, наоборот, сеет вокруг себя хаос и разрушение.

Гренуй, наконец, постмодернистский гений. Он творит свои шедевры как истинный постмодернист: не создавая свое, а смешивая украденное у природы и живых существ, тем не менее получая нечто оригинальное, а главное – оказывающее сильное воздействие



на зрителя/читателя. По мнению В. Фрицена, Гренуй – псевдогений постмодернизма – творит в собственных целях, крадёт чужое, чтобы слепить своё. Постмодернизм гения Гренуя и в том, что он соединяет в себе все исторические фазы культа гения с разочарованием в нем, осознанием его несостоятельности. Творчество Гренуя сводится к тому, что он крадёт у природы душу, немногим отличаясь от Бальдини – филистера, который крадёт сами произведения.

«Парфюмер» не случайно навлек на себя обвинения в эпигонстве, модной эклектической стилизации уже хотя бы потому, что автор как раз и подвергает пересмотру идею гениальной индивидуальности, оригинальности, следуя концепции постмодернизма. Действительно, роман чрезвычайно полифоничен, голоса разных эпох и жанров звучат достаточно отчётливо. Роман соткан из аллюзий, цитат, полумитат, тем и мотивов немецкой и не только немецкой литературы. Зюскинд использует технику гомогенизации цитат, тем, элементов других текстов – по принципу композиции духов. Образ гения, идея творчества организуют повествование, а новеллы Гофмана, главным образом «Девушка Скюдери», являются системой координат для ориентации читателя. Роман Зюскинда – не конгломерат цитат, а тщательно выстроенный диалог-игра как с литературной традицией, так и с читателем, точнее с его литературным багажом. Что касается раскодирования текста, то тут немецкий читатель находится в более выгодном положении: большинство аллюзий в романе – на хорошо знакомый немцам с детства литературный канон.

«Парфюмер» – это типичный постмодернистский роман и потому, что он осознанно вторичен. Это роман-пастиш, роман-игра, его можно подвергать бесконечным интерпретациям, находить всё новые аллюзии. Секрет читательского успеха романа Зюскинда, безусловно, не только в широкой рекламе, но и в искусной стилизации, качественной подделке под детектив и исторический роман. Занимательный сюжет и хороший литературный язык обеспечивают роману внимание как со стороны интеллектуальной публики, так и со стороны массового читателя – любителя тривиальной литературы.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Анастасьев, Н. У слов долгое эхо / Н. Анастасьев // Вопросы литературы. – 1996. – № 4.
2. Гучник, А. Постмодернизм и глобализация: постановка проблемы / А. Гучник // Всемирная литература. – 2005. – № 3. – С. 196–203.

3. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 19–23.
4. Затонский, Д. Искусство романа и XX век / Д. Затонский. – М., 1973.
5. Затонский, Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3.
6. Ильин, И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – М., 1996.
7. Кубарева, Н.П. Зарубежная литература второй половины XX века / Н.П. Кубарева. – М.: Моск. Лицей, 2002. – С. 171–184.
8. Курицын, В. Постмодернизм: новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – № 2.
9. Руднев, В. Словарь литературы XX века / В. Руднев. – М., 1998.
10. Славацкий, В. После постмодернизма / В. Славацкий // Вопросы литературы. – 1991. – № 11–12.
11. Халипов, В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 235–240.

---

## Лекция №№ 18–19

### Английский философский роман

#### План

1. Общая характеристика английского философского романа.
2. Творчество А. Мёрдок («Под сетью», «Чёрный принц»).
3. Творчество У. Голдинга («Повелитель мух»).
4. Творчество Д. Фаулза («Коллекционер», «Чёрная башня»).

#### 1. Общая характеристика английского философского романа

После Второй мировой войны (и в немалой степени под её воздействием) в литературе Англии получает широкое распространение философский жанр – романа, повести, новеллы. Впервые он заявляет о себе в начале 50-х годов, когда выходят в печати первые произведения **Айрис Мёрдок** (1919–1997) и **Уильяма Голдинга** (1911–1993). Творческая ориентация этих и других английских писателей, выступивших на литературном поприще позднее, была различной, однако их объединяют философские и эстетические искания. В 50-е годы писатели Англии охотно обращались к опыту Ф. Кафки, который стал чрезвычайно популярен в Европе. С другой стороны, мощное влияние оказывала философия экзистенциализма, которая ещё в годы войны получила широкую известность во всем мире.

#### 2. Творчество А. Мердок («Под сетью», «Чёрный принц»)

Наибольшее воздействие философская теория Ж.-П. Сартра оказала на А. Мёрдок, которая сочетала литературную деятельность с преподаванием в Оксфорде философии экзистенциализма. Своими наставниками она называла Сартра и Кьеркегора. Однако нельзя рассматривать её творчество как некую художественную иллюстрацию философских тезисов, её талант не укладывается в жёсткие рамки «философии отчаяния», хотя мысль о безысходном одиночестве человека была близка не только Мёрдок, но и Голдингу, и Фаулзу. С другой

---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
стороны, мотив одиночества не приобретал у Мёрдок таких вселенских и трагических размеров, какие мы видим у Кафки.

«Любой опыт приемлем, лишь бы он был результатом свободного выбора», – писала Мёрдок. Этот принцип экзистенциальной свободы выбора окрашивает все произведения писательницы. Её герои не ничтожны, напротив, они самостоятельны в своих действиях и исполнены глубоких душевных переживаний. Для Мёрдок характерен всепоглощающий интерес к внутреннему миру человека, к тому, что делает человека неповторимой личностью, что заставляет его сделать тот, а не иной выбор. Внутренний мир героев Мёрдок представляет собой арену борьбы разума и тёмных страстей, человеческого и животного начал, поэтому они ежеминутно стоят перед проблемой выбора того или иного пути.

Писательница часто рисует человека игрушкой в руках тёмных роковых сил. Судьбой человека распоряжается Фатум из античной трагедии, и свобода выбора нередко оборачивается для её героев злой насмешкой, игрой случая, но при этом её герой остаётся человеком, он стоически сопротивляется обстоятельствам, сохраняя трезвость ума и доброту чувств. В отличие от Кафки Мердок в большинстве своих романов сохраняет надежду и веру в здоровую основу бытия. Таковы её ранние произведения: «Под сетью» (1954), «Бегство от волшебника» (1955), «Замок на песке» (1957), «Колокол» (1958), «Отрубленная голова» (1961), «Дикая роза» (1962), «Единогор» (1963) и другие.

Начиная с первой книги, произведения А. Мердок неизменно привлекали к себе внимание, вызывая споры в печати, скептические, подчас резкие оценки у английских и американских критиков, и не случайно: автор их словно задалась целью «опрокидывать моральные критерии и представления о «нормальном», которые уцелели в Англии со времен королевы Виктории. Необычность романов Мердок была обусловлена ещё и тем, что её творчество возникло на стыке английских литературных традиций прошлого и – нового явления: проблемного философского жанра. Её книги многозначны, они с «двойным дном». Это романы-притчи, подобно «Постороннему» и «Чуме» А. Камю, «Притче» У. Фолкнера, «Повелителю мух» и «Шпилю» У. Голдинга, «Волхву» Дж. Фаулза, «Незабвенной» И. Во и т. д.

Однако при всей своей увлечённости «иноземными» философскими течениями А. Мёрдок остаётся истинно английской писательницей и её творчество, – считает В. Скороденко, – это явление британской литературы. Многие роднит её романы с просветительской английской прозой, с творчеством Т. Гарди, Дж. Остин, Ч. Диккенса: их интеллектуальная атмосфера, порой изощёренный психологизм, тяготение к эксцентрическим персонажам, гротеску и лиризму. Поэтому вопрос о художественном

-----  
методу А. Мёрдок весьма сложен, это явление в послевоенной литературе Европы и Америки принято в настоящее время обозначать как «постмодернизм», в основе которого лежит сочетание реального и мифологического, идеалистического и натуралистического, интеллектуального и чувственного.

С первого и до последнего романа писательница оставалась верна исходному принципу экзистенциализма: отображать «существование, как оно дано сознанию». Она фиксирует внимание преимущественно на внутреннем мире своих героев, который не подчиняется каким-либо законам, кроме личных устремлений персонажей. Мёрдок вошла в английскую литературу как большой мастер в передаче противоречий и тонкостей психологической жизни человека. Именно в таком качестве предстает её первый вышедший в печати роман «Под сетью».

Роман рисует эпизоды из жизни английской творческой интеллигенции, лондонской богемы. Он состоит из записей состояний его персонажей, их индивидуального существования – того, что сама Мёрдок называла «беседой с самим собой». Эти обрывочные импрессионистские зарисовки объединены фигурой и приключениями главного героя – переводчика Джейка. В сущности, замысел романа сводится к тому, что жизнь, окружающая Джейка, – это непролазная чаща, некая невидимая «сеть» всевозможных чужих мнений, предрассудков, обязательств, законов, сквозь которые приходится продираться герою в поисках «своего» места в жизни, делать свой собственный «свободный выбор». И герой вырывается «из-под сети», обретает свободу от гнёта вещей и людей.

В одной из своих статей Мёрдок так определила суть своих книг: «Искусство должно утешать человека мифами и сказками, даже если эти сказки философские. Мы отнюдь не свободные личности, повелевающие тем, что видим вокруг себя. Мы путники, застигнутые ночью врасплох, охваченные ужасом бытия».

Восприятие жизни как некоего изначально абсурдного бытия сближает её творчество с писателями-экзистенциалистами Ж.-П. Сартром и А. Камю. С другой стороны, это высказывание писательницы характеризует одну из главных особенностей её творчества – широкое использование мифологических аллегорий и символов. Д. Шестаков пишет о Мёрдок как о «создательнице особого, парадоксального мира, мира диких и странных чудачеств, через которые она передаёт глубокие преобразования духовного комплекса сегодняшних англичан, их представлений, верований, морали... Во всех её романах основной движущей силой оставались поиски необычного в обычном, непонятого в понятном, странного в обыкновенном. Вот почему каждая новая книга Мёрдок для читателей неожиданность».

Как бы развивая эту мысль, одна из английских исследовательниц творчества Мёрдок видит всё творчество писательницы как непрерывную борьбу двух одинаково сильных тенденций: стремления к заданности, аллегоричности, мифу – и стремления к живому, реальному изображению живых характеров и самой жизни. В лучших своих романах Мёрдок достигает уравновешенности этих противоположных начал («**Чёрный принц**», «**Дикая роза**», «**Дитя слова**»). Но иногда мифическое, стихийное, тёмное начало захлестывает повествование, и возникает отчетливое ощущение близости к «готическому» жанру А. Радклиф и Уолпола («**Единорог**»).

Одно из лучших произведений позднего периода творчества А. Мердок – роман «**Чёрный принц**» (1977), само название которого включает в себе символический смысл. Это и одно из самых сложных произведений писательницы. О чём этот роман? В самом общем смысле о творчестве, о самопознании художника. Вновь тема раскрывается в двух аспектах – искусство и любовь, правда в искусстве и любви. Через исповедь главного героя, писателя Бредли Пирсона, человека серьёзного и взыскательного, писательница во многом передаёт свой творческий опыт, своё видение искусства. Это сближает роман с первым произведением Мёрдок «Под сетью».

Центральная проблема романа – вопрос о «степени свободы» человеческой личности, художника в его стремлении воплотить правду в искусстве. Перед нами вновь череда «состояний сознания» героя, серии его «озарений». Исповедь Бредли Пирсона ставит своей целью проникнуть в тайны сознания, понять глубины человеческой личности и творчества. Свою задачу художника он видит в том, чтобы с предельной четкостью воспроизвести уникальную, неповторимую человеческую личность со всеми свойственными только ей особенностями.

Внешне сюжетная линия романа весьма проста: немолодой уже писатель Бредли неожиданно не только для своих друзей, Рейчел и Арнольда, но и для самого себя влюбляется в их дочь, ещё не оформившегося голенастого подростка Джулиан. Эта любовь, мучительная, трагическая, стихийная, затмевающая разум и одновременно прекрасная в своей чистоте и силе, пронзающая сознание героя, открывает ему такие тайны бытия, о существовании которых он только догадывался; любовь, которая дает мощный импульс к творчеству, к пониманию истинного назначения искусства. Параллельно с основной сюжетной линией – любовью героя и его взаимоотношениями с Джулиан, её родителями (своими друзьями) – в романе проходит побочная линия сестры Бредли, Присциллы, и взаимоотношений героя с ней.

Обстановка, в которой происходят события в романе, реальна и предметна. Это мир, полный вещей, предметов. Они осязаемы, осязаемы. Писательница подробно описывает каждую деталь обстановки дома Бредли или комнаты Присциллы. Но за всеми этими внешними сюжетными действиями и внешним миром возникает ещё один уровень – мифологический. Когда он вдруг открывается, каждая деталь, кажущаяся второстепенной, неожиданно обретает глубокий смысл, скрытый подтекст.

«**Чёрный принц**» может быть осмыслен как «князь тьмы» или «повелитель мух» (здесь возникает аналогия с романом У. Голдинга «Повелитель мух»), с которым ведёт диалог герой. Однако в романе возникает аналогия и с мифом об Аполлоне и Эроте, причём античных мифологических мотивов гораздо больше.

Роман начинается с предисловия издателя Бредли, некоего Ф. Локсия. Именно к нему на протяжении всей книги обращается герой как к любимому другу и наставнику, ему поверяет свои самые сокровенные мысли и ему посвящает свое сочинение. Локсий и завершает повествование, рассказывая о последних днях писателя Бредли Пирсона, нашедшего успокоение в монастыре. «Локсий» – одно из имён греческого бога-покровителя искусств Аполлона, имя которого, кстати, ни разу не упоминается в романе, но образ которого присутствует в целой системе символов. «Локсий» в переводе – «тёмный», «неясный». Но у Аполлона было ещё одно имя – Феб – «светлый», «чистый», оно присутствует у издателя в качестве инициала. Таким образом, в имени издателя соединены обе сущности Аполлона – светозарность и мрак. Двуединость природы Аполлона была известна древним грекам: история мифа об Аполлоне рассказывает, что изначально Аполлон – тогда Загрей – соединял в себе двух божеств – самого Аполлона и своего антипода Диониса, соответственно светлое начало и тёмное, интеллектуальное и чувственное, возвышающий душу полёт мысли и творчества и стихию страстей, затмевающих разум и ввергающих в пучину нравственных мук и страданий.

Двойственность природы Аполлона как бы отражает двуединую сущность человека. Она лежит в основе сюжета и композиции романа. Стрелы Эрота несут герою счастье и радость, но они же становятся источником муки и гибели. Множество намёков, деталей, мотивов дают возможность именно такого прочтения истории Бредли Пирсона. Лирообразная спинка стула, которую обнимает герой, думая о Джулиане, напоминает о лире Аполлона, символе его могущества и владычества музыки среди всех остальных видов искусства. Лебедь, вышитая на другом стуле, – священная птица бога. Лиловые сапожки Джулиан заставляют вспомнить стихи Анакреонта о «деве прекраснообутой», которая бросает в

стареегого поэтэ «пурпурный мяч» и тем возбуждает у него любовь. Подобных скрытых метафорических аналогий в романе очень много.

Название «Чёрный принц» («владыка», «повелитель») связано, очевидно, и с метафорой грозного бога искусств и прорицаний Аполлона, и с родственным ему жестоким Эротом; для Бредли оба эти бога осмысливаются как единство искусства и любви. Он постигает эту великую связующую силу творчества и любви.

Роман «Чёрный принц» глубоко метафоричен, потому сложен и многозначен. Метафора здесь становится универсальной формой мышления. Она заложена в самой структуре произведения, которое строится по принципу зазеркалья: что казалось истинным, становится ложным, и наоборот. Рассказ героя начинается с сообщения об убийстве – мнимом – его другом Арнольдом своей жены; он заканчивается убийством – настоящим – Арнольда его женой. Сестра Бредли, Присцилла, в первый раз кончает с собой ложно, второй раз – реально. Число подобных примеров бесконечно, приём опрокинутого, зеркального отражения становится универсальным. Какую роль он выполняет? Писательница не даёт прямого ответа на этот вопрос, предоставляя читателю самому найти его. Может, это свидетельство амбивалентности жизни и самого человека или один из приёмов обнажения работы человеческого сознания, постигающего себя и окружающий мир.

Мнения критиков о творчестве А. Мёрдок были и остаются разноречивыми, но в том, что она – талантливый, глубокий художник, озабоченный моральными проблемами современной жизни, не сомневается никто.

### **3. Творчество У. Голдинга («Повелитель мух»)**

Творческое наследие У. Голдинга невелико, тем не менее произведения его известны во всём мире и причины «феномена Голдинга» следует искать прежде всего в тех проблемах, которые поднимал писатель в своем творчестве. Он один из тех современных писателей, который задался целью безжалостно и бескомпромиссно проанализировать противоречивую природу человека, способного к добру и ко злу. При этом он сообщал своим книгам такой драматический накал, облакал умозрительные философские категории в такие пластичные, осязаемые формы, что создаваемые им картины и образы завораживали и захватывали даже тех читателей, которые не всегда соглашались с писателем в его конечных выводах относительно человеческой жизни. «Я не раз бывал потрясён, оглушён, узнавая, что мы, люди, можем проделывать друг с другом... И раз я убеждаюсь, что человечеству больно, это и занимает все мои мысли. Я ищу эту болезнь и нахожу её в самом доступном для меня месте – в себе самом. Я узнаю в



-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

этом часть нашей общей человеческой природы, которую мы должны понять, иначе её невозможно будет держать под контролем. Вот почему я и пишу со всей страстностью, на какую только способен, и говорю людям: «Смотрите, смотрите, смотрите: вот какова она, как я её вижу, природа самого опасного из всех животных – человека». Эти слова писателя выражают его позицию художника – то, что лежит в основе созданных им книг, получивших в критике название притчи, от «Повелителя мух» (1954) до «Зримого мрака» (1979) и «Ритуалов в море» (1980).

Имя Голдинга в настоящее время упоминается наряду с именами швейцарца М. Фриша, японца Кобо Абэ, американца Д. Апдайка, француза А. Камю и т. д., однако притчевый жанр имеет глубокие корни в самой английской литературе, начиная с «Утопии» Т. Мора (1516) и далее: «Путь паломника» Д. Бэньяна, «Путешествие Гулливера» Дж. Свифта и другие. В настоящее время можно говорить о сложившейся национальной традиции жанра литературной притчи в Англии, но в творчестве Голдинга этот жанр приобрёл свои неповторимые черты.

«Повелитель мух» – это не просто роман-притча, это роман-антиутопия, своеобразная «робинзонада» наизнанку.

Произведение представляет собой впечатляющий, с натуралистическими подробностями рассказ о постепенном одичании и озверении английских детей, оказавшихся в результате крушения самолёта на отдалённом и неведомом острове посреди океана совершенно одни. Голод и лишения, примитивные, в сущности, первобытные условия существования пробуждают в детях дикие инстинкты, приглушённые и спрятанные в современном человеке достижениями цивилизации. В каждом человеке от рождения, словно говорит нам автор своим романом, живёт первобытный зверь и потенциальный убийца, которые просыпаются в нём, если складываются благоприятные для этого обстоятельства. Чаще всего человек даже не подозревает о существовании в нём животного начала, усыпленный всевозможными нравственными, культурными, философскими и прочими системами и теориями, выработанными человечеством за всю его историю, но только до определённого момента.

Обыкновенный английский мальчик, благовоспитанный и получивший основы образования (в романе идёт речь о детях разных возрастов), становится под влиянием обстоятельств жестоким, безжалостным зверёнью, возбуждённым видом крови, способным убить своего товарища. Писателя занимает вопрос, как представители древнейшей цивилизованной нации, с великими литературными, музыкальными, философскими традициями, могли вести себя как первобытные дикари. Историческое образование и учительский опыт

—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—■—  
позволили писателю шаг за шагом проследить этапы этого чудовищного преобразования.

В первые дни своего пребывания на острове дети испытывают дискомфорт из-за отсутствия привычных атрибутов цивилизации: постельного белья, знакомых запахов приготавливаемой на кухне пищи и т. п. Но эти воспоминания быстро улечиваются, и вот уже лишь немногие смутно понимают, что необходимо поддерживать огонь. Современному цивилизованному подростку трудно убить животное. «Но, оказывается, сделать это психологически гораздо проще, если действовать не в одиночку, лучше, продвигаясь строем, ещё лучше, выкрикивая слова речёвки или песни».

На первых порах эти английские школьники пытаются сохранить порядок и дисциплину, но уже первая пролитая кровь кружит головы; изощрённое мучительство становится потребностью.

Подростки быстро превращаются в раскрашенных дикарей и начинают совершать кровавые жертвоприношения водружённой на шест кабаньей голове – «Повелителю мух» (или «князю тьмы»). В недавних чистеньких и послушных британских детях пробуждаются садистские наклонности, выступают наружу инстинкты, не свойственные современному человеку. В своём романе Голдинг даёт своеобразную кинопроекцию назад, прокручивая ускорённое развитие навыворот: мальчики на острове стремительно проделывают обратный путь от цивилизации XX века к дикости первобытного человека, и писатель с горечью констатирует, что путь назад проходит во много крат быстрее, чем поступательное развитие.

Первыми погибают те, кто не присоединился к волчьей стае «охотников», – Саймон, фантазёр и мечтатель, одинокий искатель истины; мешковатый увалень по кличке Хрюша, умница и всезнайка, ставший всеобщим посмешищем из-за своих очков, одышки и неизменной рассудительности. Настала очередь за последним, Ральфом.

Когда прибывает спасательная экспедиция, на острове уже царит насилие, идет борьба сильных и слабых, в которой слабые и младшие не могут рассчитывать на защиту старших и сильных. Лишь несколько человек в романе сохраняют в себе человеческие качества, в живых из них остаётся только Ральф.

К концу романа Ральф с ужасом убеждается в тщетности тех моральных норм, которые прививали ему с детства в школе и в семье: добра, доверия к людям, защита слабых, он расстаётся со своими юношескими идеалами. Теперь в обстановке насилия и жестокости они кажутся ему смешными и никчёмными. Разлетается на кусочки символ демократии – раковина «Морской рог», этот материальный атрибут равенства, справедливости для всех, свободы совести и слова.

Как и романы Мёрдок, произведения Голдинга имеют «двойное содержание», в них два смысловых плана: непосредственно происходящее с мальчиками на затерянном в океане острове должно в то же время аллегорически представить судьбу человечества в целом. Звериное существо, хочет сказать писатель, в человеке не умирает никогда, оно лишь прикрито пылью столетий. Поэтому выдуманное детьми и их самих устрашающее чудовище – кабанья голова – является олицетворением этого кровавого звериного начала в людях.

Аллегоризм произведения Голдинга не лишает его социально-исторического содержания. В ответ на упрёки в сгущении красок и нарушении литературных табу по части изображения детей писатель говорил, что был в истории Европы гитлерюгенд, и была травля одиночек озверевшей толпой, и была реальная угроза гибели мировой цивилизации от фашистского варварства. «Поэтому есть все основания прочесть роман «Повелитель мух» как аллерию на события недавней истории, а в антитезе Ральф-Джек усмотреть противостояние бессильного либерализма и грубой силы нацизма», – считает критик В. Скороденко. Хотя сводить конкретно-исторический аспект романа только к событиям Второй мировой войны нельзя, ибо в философском романе речь идёт о человеческой природе как таковой.

Сам писатель по этому поводу говорил: «Повелитель мух» – это просто-напросто книга, которую я счёл 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 творилось, какие страсти разгорелись в Англии в связи с цветными... И вот я изобразил английских мальчиков и сказал: «Смотрите. Всё это могло случиться и с вами». В сущности говоря, именно в этом – смысл книги».

Разумеется, можно не соглашаться с автором и отметить, что весь смысл книги не сводится к нацизму и не всякий становился зверем. И в самом романе, помимо Ральфа, Хрюши и Саймона, кое-кто из ребят внутренне не согласен с этим «миром злого буйства». Перо писателя в данном случае обращено не против детей и не против человека вообще, а против «тёмных» инстинктов в homo sapiens. Единственной по-настоящему зловещей фигурой здесь выступает Роджер, прирождённый палач и садист.

Особое отношение у писателя к двум героям – Ральфу и Саймону. Именно Саймону дано было проникнуть в суть происходящего и первому разоблачить новоявленных «зверей», потому он и становится первой жертвой. Голдинг посвящает ему самую высокую и красивую страницу, описав, как тело мальчика отплывает в вечность в обрамлении «дивной мистерии вселенной». Очевидно, он должен был стать истинным героем

романа, а не Ральф, который лишь в последнем эпизоде осознаёт, сколь «темна человеческая душа». Тем не менее именно Ральф, этакий эталон нормального, здорового, честного, в меру умного, в меру смелого и доброго для своих лет подростка, находится в центре повествования, а не «чокнутый» Саймон. Все остальные ребята и изменения, произошедшие с ними, соотносятся также с Ральфом. Он вызывает неизменные симпатии у читателей и у автора. Голдинг спасает своего героя, тем самым оставляя надежду на выход из «тёмного царства» своей притчи.

Таким образом, смысл этой книги Голдинга не только в том, что зло может проснуться в человеке, но и в том, что человек способен обуздать пробуждающееся зло.

Книги У. Голдинга допускают различные прочтения и толкования; в чём-то можно согласиться с автором, с чем-то поспорить. Но в любом случае его произведения не оставляют читателей равнодушными. Несмотря на кажущийся вселенский пессимизм писателя, огонёк человечности пробивается-таки сквозь «тьму бытия», в которую погружены его герои. «Ни одно произведение искусства, – говорил сам автор, – не может быть мотивировано безнадежностью, самый факт, что люди задают вопросы о безнадежности, указывает на существование надежды».

#### 4. Творчество Д. Фаулза («Коллекционер», «Чёрная башня»)

Джон Фаулз (1926–2007) – младший современник Голдинга и Мердок – вошёл в литературу в 60-е годы. Современная английская критика оценивает его как «самый интересный и важный талант послевоенного периода». Подобно Мёрдок, он высказал мысль о том, что основой творчества должна стать чёткая философская и эстетическая позиция. Им написаны романы, повести, рассказы, эссе, но все эти произведения объединены ведущей для его творчества проблемой: обретение самосознания как необходимого условия для достижения человеком свободы; преодоление в себе косного, архаичного, тёмного и приобщение к жизни, её красоте и любви.

Как и его старшие коллеги, Фаулз пишет в притчевой манере, но его притча отличается своими неповторимыми особенностями. Художественная проза Мёрдок и Голдинга, при всех их различиях, вырастает из определенной системы идей, тогда как у Фаулза идеи рождаются из гущи реальности, поэтому они находятся не вне жизни, а, напротив, являются органической частью её – так считает В. Скороденко. Первым его романом стал «Коллекционер» (1963), за ним последовали «Маг» («Волхв» – 1965), «Женщина французского лейтенанта» (1969).

В 70-е годы были опубликованы «**Башня из чёрного дерева**» (1974) и «**Даниэл Мартин**» (1977); в 80-е гг. – «**Мантисса**» (1983) и «**Мэггот**» (1985), в 90-е годы выходит роман «**Червь**».

Тема борьбы жизни и смерти, красоты и утилитаризма, разума и неразумия неизменно присутствует в большинстве книг писателя.

Герой первого романа – «**Коллекционер**» – Фредерик Клегг, ординарный, неразвитый молодой человек, неожиданно для себя выигрывает значительную сумму денег и приобретает дом, в подвале которого он прячет похищенную им девушку, талантливую и прелестную Миранду, за которой он в течение долгого времени следил. Он признаётся ей в любви, но она в ужасе от перспективы стать его женой и пытается бежать, но безуспешно.

Клегг интуитивно чувствует ее превосходство над собой и стремится завоевать её расположение. Он готов выполнять любое её желание, но при этом полностью лишает её свободы, запирая в подвале. Сам Клегг далёк от подлинной культуры, его ум и чувства весьма примитивны; в отличие от него Миранда – натура высокоодарённая, тонко чувствующая, яркая, глубокая личность. Лишившись возможности вырваться на свободу, девушка пытается «воспитывать» Клегга, занимается с ним музыкой, живописью, но всё впустую. Они не понимают друг друга, ибо говорят на разных языках. Миранда решается на отчаянный шаг, пытаясь «разморозить» Клегга и найти с ним общий язык: она раздевается перед ним, но он обзывает её проституткой. Он абсолютно противоположен ей. Клегг становится не только тюремщиком девушки, но и её убийцей: она болеет от недостатка воздуха и лекарств и умирает. «Его дом – остров смерти, а Миранда стремится к жизни и свету. Она и сама излучает свет, но Клеггу не дано это понять». Сначала он хотел покончить с собой, но потом передумал, и в финале он высматривает новую жертву, не такую, как Миранда, «попроще», и ещё он установит в подвале печку.

Клегг коллекционирует бабочек, тщательно и любовно он ухаживает за ними. Но он может восхищаться только мёртвой природой – живую он не знает и не чувствует её. Миранда – одна из этих умерщвлённых им бабочек, только и мёртвую он не способен её оценить. Полярность героев заключена и в их именах: Миранда и Калибан, ставшие в литературе символами красоты и уродства, таланта и посредственности.

Особенности проблематики романа определили и специфику его повествования: первая часть написана от лица героя, вторая – от лица девушки, в форме её дневника. Поэтому в романе звучат два голоса, даны два взгляда на одни и те же события и факты. Голоса самого автора мы не слышим, он предоставляет читателю самому разобраться в этой фантазмагории обыденной жизни. «Клегг, похититель, совершил зло, –



---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
всеядность и делают приемлемым как для левых, так и для крайне правых. «Абстрактное искусство, – говорит Бресли, – есть бегство от ответственности перед человеком и обществом».

В повести ставятся этические проблемы. Уильямс предстаёт перед читателем таким эталоном нравственности: тактичный, мягкий, терпимый и добродетельный, образцовый муж и отец, он пример воздержанности во всём, в том числе и во взаимоотношениях с женщинами. В отличие от него Бресли агрессивен, груб, резок, нетерпим, невоздержан, к молодым женщинам, живущим вместе с ним, он питает далеко не отеческие чувства. Но он щедр и относится к своей работе как к чему-то священному.

В образе старого художника Фаулз даёт цельный образ человека, в котором гениальность – это продление его личности. Без любви к риску, без чувственных наслаждений жизнью, раскованности и бурного темперамента Бресли-человека не было бы Бресли-художника. Художник и человек слились воедино, и в этом отношении Бресли нравственен и честен перед собой и другими. Присутствие молодых женщин необходимо ему, чтобы существовать и творить, и девушки, которым он дал прозвища Мышь и Уродка, понимают, что без них, без постоянного общения с ними Бресли не смог бы работать, а возможно, и жить.

Дэвид Уильямс не может переступить некую черту и махнуть на добродетель рукой – хоть раз в жизни. Он «...не рискует, не принимает никаких вызовов...». Он блюдет себя и свою добродетель, абстрактную, как и его искусство. «Он был, есть и будет порядочным человеком и вечной посредственностью». Такое суждение он выносит о себе сам.

Уильямс оказывается в повести рыцарем без деяния, без способности на подвиг. Настоящее рыцарство здесь воплощают Мышь и Уродка: для них пребывание в поместье Котминэ – деяние в полном смысле слова. А Дэвид сам признаётся, что он просто «уцелел».

Двухдневный «деловой визит» Уильямса в мир старого художника, так же, как и для Бресли, становится школой самопознания. Оказавшись в поместье Бресли, живущего в окружении прекрасной природы, герой впервые начинает ощущать, как этот реальный мир пленяет его своей красотой, притягивает к себе, завораживает своими тайнами. Глядя на полотна художника, Уильямс впервые понимает, что погоня за модой обернулась для него утратой истинных ценностей в искусстве. Абстракция подменила настоящую жизнь. Его отказ от Дианы означает, что он уже не сможет вернуться к жизненным корням. Яркие и буйные краски свободного мира Бресли не для него. «Он обречен на существование в башне из чёрного дерева».

Фаулз, подобно старому художнику, считает, что подлинные произведения искусства могут быть созданы художником свободным и

-----  
честным, таковы и его собственные произведения. Поэтому творчество Д. Фаулза – это несомненный вклад в литературу современной Англии.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Демурова, Н. Метафоры «Чёрного принца» / Н. Демурова // Чёрный принц / А. Мёрдок. – М., 1977.
2. Затонский, Д. Искусство романа и XX век / Д. Затонский. – М., 1973.
3. Михальская, Н. Английский роман XX века / Н. Михальская. – М., 1982.
4. Скороденко, В. Притчи Уильяма Голдинга / В. Скороденко // «Шпиль» и другие повести / У. Голдинг. – М., 1981.
5. Скороденко, В. Семь обликов «скрытого жанра» / В. Скороденко // Современная английская повесть. – М., 1984.
6. Шестаков, Д. Послесловие / Д. Шестаков // Дикая роза / А. Мёрдок. – М., 1971.



---

## Лекция № 20

### Английская литература второй половины XX века. Творчество Г. Грина

#### План

1. Особенности развития английской литературы второй половины XX века.
2. Художественный мир Грэма Грина:
  - а) обзор жизненного и творческого пути писателя;
  - б) «Тихий американец» Г. Грина как яркий образец антиколониального романа.

#### 1. Особенности развития английской литературы второй половины XX века

После Второй мировой войны, ставшей историческим рубежом в жизни Великобритании и в развитии английской литературы, Британская империя как политическая система перестала существовать. Уже в первые послевоенные годы Великобритания начала терять свои прежние колонии. Своей независимости добивается Индия (1947), Бирма и Цейлон (1948). В 1950–1953 годах Британия поддерживает американскую интервенцию в Корею, завершившуюся провалом. Неудачной стала и интервенция в Египет. Не удалось удержать контроль над Суэцким каналом в 1956 году. Отстояли свою независимость и бывшие колонии на Ближнем Востоке и в Африке. В 1960 году 17 африканских стран получили независимость. Суэцкий кризис 1956 года подтвердил конец существования Британии как империи.

После войны в стране происходили многие демократические преобразования, но уже в 60-е годы обозначился поворот к новой политико-экономической программе, отвечавшей интересам крупного капитала.

Происходящие события получили отклик в литературе. Это сказалось в новой волне интереса к колониальной проблематике, к теме национально-освободительного движения в странах Арабского Востока, Африки, Азии. Появляются романы Дэсмонта Стюарта «Леопард в траве» (1953), «Неподходящий англичанин» (1955), трилогия «Смена ролей» (1966–1968), Бэзила Дэвидсона «Речные пороги» (1955), Нормана Льюиса «Вулканы над нами» (1957), Джеймса Олдриджа «Герои пустынных горизонтов» (1954).

Писатели по-разному откликнулись на происходящие в стране и мире события, на драматизм реальности. Гуманистическое мировосприятие

определяет тональность и содержание романов Грэма Грина, обращающегося к животрепещущим проблемам современности. Экзистенциалистские идеи звучат в ранних произведениях Уильяма Голдинга, Айрис Мёрдок, в романах и рассказах Мюриэл Спарк. Ностальгические мотивы, темы прошлого характерны для творчества Айви Комптон-Бернет и Лесли Хартли.

Широкую известность в годы войны и послевоенные годы завоевал Джон Бойнтон Пристли (1894–1984).

Сила сатирического мастерства и глубина социального пессимизма характерны для послевоенных романов Джорджа Оруэлла (1903–1950), продолжателем традиций которого стал Энтони Бёрджесс (1917–1993), автор знаменитого романа «Заводной апельсин». Этим писателей сближает обличение тоталитаризма, интерес к проблеме «нового языка» в обществе будущего.

Тревога перед наступлением уничтожающего индивидуальность человека обществом будущего выражена в мрачных сатирах послевоенных лет Ивлина Во (1903–1966).

В литературе послевоенных лет получили отклик настроения молодёжи, проблемы образования, вопрос о возможности реализации творческих способностей личности, расовые проблемы. В 50-е годы выдвинулась плеяда писателей, получивших название «сердитые молодые люди». Реализм «сердитых» характеризуется эмоциональной силой осуждения общества, но лишён положительной программы.

Само название этого течения закрепилось после постановки пьесы Джона Осборна «Оглянись во гневе». Представители этого течения: Кингли Эмис, Джон Уэйн, Джон Брейн.

В 50–70-е годы заметным явлением в английской литературе становится «рабочий» роман. О жизни рабочих пишут Алан Силлитоу, Стэн Барстоу, Сид Чаплин, Дэвид Стори, Рэймонд Уильямс. Характерные черты их произведений – это сюжет, связанный с судьбой молодого человека из рабочей среды, недовольного своим положением, размышляющего над тем, как его изменить.

Многоаспектность и масштабность современной действительности переданы в характерных для английской литературы романских циклах, охватывающих большие временные периоды, передающих поток событий, в которые вовлечены многочисленные герои. На основе национальной реалистической традиции в английской литературе XX века возникает жанр эпического цикла, характерные особенности которого – многоплановость, панорамность и хроникальность изображения действительности. Таковы эпические циклы Чарлза Сноу «Чужие и братья», Джека Линдсея «Британский путь», Энтони Поуэлла «Музыка времени». Понятие эпического цикла не равнозначно понятию романа-

эпопеи. Как отмечает Г.В. Аникин, «в романе-эпопее сюжетобразующим началом является судьба народная, события национального и мирового значения. Единство многообразных сторон жизни в романе-эпопее определяется изображением важнейших исторических событий, имеющих переломное значение в истории нации и коренных начал в жизни народа. Жанр эпического цикла по преимуществу воспроизводит «прозаическое» состояние мира, хотя может отражать в определённой мере и «героическое». В эпических циклах даётся широкое обозрение картин действительности на протяжении многих лет, ряда десятилетий, исторически последовательно чередуются события, осуществляется многоплановое изображение действительности, переплетаются и параллельно развиваются многие сюжетные линии. По своей структуре эпический цикл – единое целое, и вместе с тем входящие в него романы – относительно самостоятельные произведения.

В последней трети XX века в английской литературе формируется литературное направление, получившее название **постмодернизм**. О времени его зарождения исследователи литературы высказывают разные точки зрения: одни видят его истоки в «Поминках по Финнегану» Джеймса Джойса, другие относят время его появления к 50-м годам, а проявление постмодернизма как определённой тенденции в литературе Англии – к 60-м годам, связывая это с появлением романа Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969). Постмодернизм, определённый как литературное направление, передающее ощущение «духа эпохи» второй половины и конца XX века, наиболее последовательно представлен в творчестве Питера Акройда, Джулиана Барнса, Дэвида Лоджа, Анджелы Картер. Приёмы постмодернизма («постмодернистский код») используется в произведениях Антонии Байет, Грэма Свифта, Мартина Эмиса.

## **2. Художественный мир Грэма Грина**

### **А. Обзор жизненного и творческого пути писателя**

**Грэм Грин** (1904–1991) – выдающийся английский романист, выступивший в литературу в конце 20-х годов романом «Человек внутри» (1929). Становление Грина-романиста происходило в 30-е годы. Драматическую остроту коллизий в его произведениях определили бурные темы жизни и крутые повороты человеческих судеб. Оригинальность романов Грина – в сочетании трагического и сатирического начал, в изображении порывов к героическому в обстановке трагического фарса, акцентируемой им как характерной особенности современной действительности.

Грэм Грин родился в Беркхэмстеде. Учился в школе, директором которой был его отец. Высшее образование получил в Оксфорде. Занимался журналистикой, много путешествовал. В годы Второй мировой войны был связан с британскими разведывательными службами. Его другом был Ким Филби, известный английский разведчик, работавший на СССР. В 1926 году в связи с женитьбой Грин принял католичество, но ортодоксальным последователем католической доктрины не стал. Некоторые его книги оказались даже в списках запрещённых Ватиканом изданий. Сам Грин подчёркивал, что он является «не католическим писателем, а пишущим католиком». В романах, где главные персонажи-католики, писателя интересуют не столько религиозные идеи, сколько человеческие переживания, жизненные конфликты. Религиозная тема фигурирует в самых общих понятиях – греха и добродетели, проклятия и искупления. Так происходит в романах **«Власть и слава»** (1940), **«Суть дела»** (1948), **«Конец любовной связи»** (1951). Свои произведения Грин разделял на «развлекательные истории» и «серьёзные романы». «Развлекательные истории», или иначе говоря «занимательные романы» представлены в раннем творчестве писателя. Для них характерны: детективный сюжет, приключенческая фабула, включающая убийства, более или менее благополучная развязка, хотя чаще всего довольно печальная. Таковы романы **«Продаётся ружьё»** (1936), **«Доверенное лицо»** (1939). В «серьёзных романах» также, но в меньшей степени, присутствуют элементы детектива. Криминальные события связаны с социальными мотивами. Это **«Меня создала Англия»** (1935), **«Это поле боя»** (1934). И всё же между этими жанровыми разновидностями много общего.

От классического детектива романы Грина отличаются присущим им психологизмом, в связи с чем их определяют как «психологические детективы». Если в обычном детективе приводятся факты, цепь захватывающих событий, не вызывающих глубокого сочувствия, то в романах Грина события освещаются с психологической глубиной, они связаны с постановкой социальных и нравственных проблем. В качестве примера можно привести роман «Продаётся ружьё», в котором писатель обращается к теме надвигающейся войны, говорит об опасности дальнейшего вооружения стран, которое ведёт к новой трагедии.

В криминальных романах Грина отразился его интерес к одиноким отверженным людям, жизнь которых полна опасностей и страданий. Писатель использует приёмы трагической иронии, мотивы заблуждения, «узнавания», неизбежности гибели героя.

В самых сильных романах, написанных в период зрелого творчества Грина, проявляются жанровые признаки романа-трагедии. Они доминируют во **«Власти и славе»** и в **«Суди дела»**. Грин не был сторонником больших эпических произведений о современном обществе –

«семейных саг» и «эпических циклов». Писатель создаёт романы, основанные на трагических ситуациях и ситуациях иронических, включающих диалоги и драматические сцены, часто достигающие большой силы благодаря остроте психологических конфликтов и этическому пафосу. Грина волнуют проблемы счастья, долга, совести, доброты, достоинства, ответственности. Он ищет и утверждает нравственные основы личности человека, живущего в мире жестокости, предательства. Усиление трагизма в романах писателя происходит благодаря правдивому изображению людей, которые не могут выйти из сложных жизненных ситуаций. Трагическая сущность романов Грина проявляется в сочетании глубоких нравственно-психологических проблем с криминальным сюжетом, в ситуациях кризиса веры героев, в раздвоении их внутреннего мира.

Новым периодом в творчестве Грина стали 50-е годы, когда драматические коллизии его произведений стали определять социально-политические конфликты современности. Трагедию личности писатель видит теперь не в сфере нравственно-религиозных противоречий, а в сфере конфликтов политического характера. Грин выступает автором антиколониальных романов с остро звучащей антивоенной темой. Его лучший роман 50-х годов – «Тихий американец» (1955).

В 60–70-е годы опубликованы романы писателя «Ценой потери» (1961), «Комедианты» (1966), «Путешествие с тётушкой» (1969), «Почётный консул» (1973), «Человеческий фактор» (1978). В 1971 году вышла автобиография Грина «Такая жизнь», в которой рассказано о начале карьеры писателя, о том, что побудило его к творчеству.

Самой удивительной среди последних книг автора является его «испанский роман» «Монсеньор Кихот». В произведении как бы оживает ситуация бессмертного романа Сервантеса. Монсеньор Кихот, старый епископ из Ламанги, и потерпевший поражение на последних выборах мэр селения Эль Тобосо Коммунист Санкас, которого епископ упорно именуется Санчо, странствуют по дорогам Испании в поисках правды на старой машине, именуемой «Росинант». Этим романом Грин ещё раз подтверждает свою преданность традициям английской литературы, в которой тема донкихотства как чудаческой личины добра является одной из лейтмотивных. В то же время взятый из «Гамлета» эпитафия роман напоминает внимательному писателю тургеневскую антитезу гамлетизма и донкихотства, сформулированную им в статье 1860 года «Гамлет и Дон-Кихот», и таким образом выводит роман Грина и всё его творчество на широкий простор русских литературных ассоциаций и сопоставлений. Среди русских писателей он отдавал особое предпочтение А.П. Чехову, любил Шекспира. Среди современников предпочитал Ивлину Во.

До конца жизни – он умер в возрасте 86 лет – Грин сохранял подвижность. С юношеской лёгкостью он устремлялся в горячие точки планеты. Недаром в литературоведении утвердилось понятие «Гринландии» – страны Грина, координаты которой в разное время проходили через Вьетнам, Кубу, Никарагуа. Сам он не любил это обозначение. Писателю казалось, что оно предполагает вымышленную страну, а он писал о том, что видел собственными глазами.

### **Б. «Тихий американец» Грина как яркий пример антиколониального романа**

Грэм Грин – не единственный писатель, который обращался к колониальной теме. В 50-е годы XX века появился ряд произведений английских писателей, среди которых Д. Олдридж, Д. Стюарт, Б. Дэвидсон, Н. Льюис, действие которых происходило в колониальных и зависимых странах. Причём в них были даны как реальные, так и вымышленные географические названия. Так, наряду с Вьетнамом и Гватемалой фигурируют вымышленные Бахраз, Мидия, Дельмина. Но за вымышленными географическими названиями угадываются страны Африки и Арабского Востока. Эти романы рисуют выразительную картину антиколониального движения в арабских странах и в Индокитае, в Африке и в Латинской Америке.

#### Определим основные черты антиколониального романа:

- действие в романах происходит в колониальных, зависимых странах;
- конфликт остро драматичен; события часто носят иерархический характер. Изображается нарастание протеста народа и зависимых стран и перехода к борьбе;
- во всех антиколониальных романах фигурируют образы представителей империалистических кругов;
- этим героям противостоит главный герой – англичанин, который показан в состоянии идейно-нравственного кризиса, обостряющегося под воздействием назревающей антиколониальной борьбы. Герой поставлен перед необходимостью выбора пути. Этот выбор сугубо индивидуален;
- для реализма антиколониальных романов характерно сочетание сатиры и трагизма, событийности и психологизма.

Роман Грэма Грина «Тихий американец» – одно из наиболее значительных произведений антиколониальной литературы – открыл новый период в творчестве Грина.

Действие романа «Тихий американец» происходит во Вьетнаме. Произведение носит политический характер и затрагивает одну из важнейших проблем современной литературы – проблему выбора.

Книга построена как детективный роман, искусным мастером которого является Грин, на ретроспективном раскрытии сюжета. Произошло жестокое убийство; расследовать его, найти убийцу, выяснить причины вместе со следователями предстоит читателю.

Композиция «Тихого американца» строится на размышлениях английского журналиста Фаулера, вспоминающего события и факты, стремящегося разобраться в их сущности и определить своё отношение к ним. Своеобразие композиции состоит в том, что роман начинается с конца развёртывающихся в сюжете событий. В начале произведения – эпизод убийства тихого американца Пайла, а далее, в воспоминаниях Фаулера, в повествовании от первого лица, освещается вся цепь событий, приведших к этому убийству, выясняются причины и мотивы человеческих поступков, даётся их психологический анализ. Аналитическая композиция, смещение временной последовательности будут использованы и в других романах Грина. В книге раскрыта реальная драма современности. В декабре 1952 года автор был свидетелем событий во Вьетнаме. Позднее он вспоминал, что с тех пор возненавидел войну. Образ женщины с ребёнком стал трагедийным мотивом произведения. Он вновь и вновь возникает в сознании журналиста Фаулера, принимающего решение выступить против злодеяний. Этому герою Грин передаёт своё отношение к происходящему: «Ненавижу войну!» Фаулер сочувствует вьетнамцам, хочет остановить убийства мирных граждан. Трагедия Вьетнама открыла ему глаза на многое, и он помогает вьетнамским патриотам обезвредить «тихого» американца. Автор оценивает людей не по их взглядам и даже поступкам, а по способности откликаться на горе людей, задумываться над тем, что происходит вокруг, и действовать, как подсказывает совесть. Если судить о человеке по его словам и внешнему поведению, то Пайл может показаться положительным, а Фаулер – отрицательным героем. В характере Фаулера, несмотря на его цинизм, грубость, скепсис, есть отзывчивость и доброта. А Пайл при всех его добродетелях – скромный, благопристойный, «человек дела» – лишён главного – жизни сердца, самоанализа, самосознания. Этого стерильно чистого американца, сформировавшегося в условиях американского образа жизни, не трогает трагедия вьетнамцев, он уверен в правильности своих поступков. «Тихий» американец представлен как социально опасный. Пайл непоколебим, нравственные сомнения ему чужды. При этом он наивен. Его наивности даётся резкая характеристика в романе: наивность Пайла приносит зло.

В одном из интервью Грин говорил, что Пайл представляет собой тип американца, окончившего университет и думающего, что он всё знает, а это – главный порок, не проходящий с годами.

Антиподом Пайла в романе выступает Фаулер. Потрясённый людскими страданиями, он действует по велению совести. Его решение и выбор определены условиями колониальной войны. Однако, помогая подпольщикам убрать Пайла, Фаулер делает это не по политическим соображениям, а по нравственному побуждению. И как всегда у Грина, в «Тихом американце» присутствует философский подтекст, определяемый раздумьями героя о добре и зле, о «вечных» проблемах, волнующих человека.

Основная идея произведения выражается в словах Фаулера: «Они хотят досыта риса. Они не хотят, чтобы в них стреляли. Они хотят, чтобы жизнь текла спокойно. Они хотят, чтобы ушли люди с белой кожей».

После выхода в свет роман «Тихий американец» сразу же вызвал бурные дискуссии – пылких сторонников и злобных врагов. Американская пресса единодушно обвиняла Грина в антиамериканских настроениях и чувствах, в клевете на бравых американских парней, которые в тяжёлых условиях, далеко от родного дома выполняют свою миссию – несут идеи американской демократии другим народам. Кто был прав – Грин или его критики – показала жизнь.

Роман «Тихий американец» является ярким протестом Грина против колониальной, захватнической войны западной цивилизации во Вьетнаме. В своём романе Грин показывает реальные картины последствий, которые несёт эта война для её жителей, он пытался донести до всех преступление, совершаемое против свободы и счастья целого народа.

### **Список использованной и рекомендуемой литературы**

1. Аникин, Г.В. Английский роман 60-х годов / Г.В. Аникин. – М., 1974.
2. Аникин, Г.В. / История английской литературы / Г.В. Аникин, Н.П. Михальская. – М.: Высш.шк., 1975. – С. 479–484.
3. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 467–470.
4. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 295–316.
5. Ивашова, В.В. Английская литература XX века / В.В. Ивашова. – М.: Просвещение, 1967.
6. Ивашова, В.В. Парадоксы сознания: Грэм Грин в свете его последних публикаций / В.В. Ивашова // Вопросы литературы. – 1979. – № 2. – С. 77–78.
7. Кубарева, Н.П. Зарубежная литература второй половины XX века / Н.П. Кубарева. – М.: Моск. лицей, 2002. – С. 109–120.



---

## Лекция № 21

### Литература США (вторая половина XX века)

#### План

1. Особенности развития литературы США во второй половине XX века.
2. Творчество Д.Д. Сэлинджера:
  - а) краткий обзор жизненного и творческого пути писателя;
  - б) идейно-художественное своеобразие романа «Над пропастью во ржи».
3. Американская драматургия середины и второй половины XX века.

#### 1. Особенности развития литературы США во второй половине XX века

Конец Второй мировой войны стал рубежом, обозначившим вступление США и американской литературы в новый период своего развития. Завершившаяся война происходила за океаном. США вступили в новую эпоху страной разбогатевшей. Уже в 50-е годы, обращаясь к оценке достижений литературы межвоенных десятилетий, американские писатели и критики задавались вопросом: что ждёт литературу на новом этапе? Выражая надежду на её обновление, они ощущали утрату художественных вершин, достигнутых американской классикой первой половины XX века.

Оценка литературной ситуации середины века прозвучала в речи, произнесённой Уильямом Фолкнером в 1955 году в университете штата Орегон, а затем в его статье «О частной жизни. Американская мечта: что с ней происходит?» Отвечая на этот вопрос, Фолкнер говорил: «Была Мечта... Мечта – это свобода равного начала со всеми остальными людьми, это свобода, которая обязывает защищать и охранять это равенство индивидуальным мужеством, честной работой и взаимной ответственностью. Потом мы потеряли Мечту... Теперь она ушла от нас. И в вакууме теперь не звучат больше сильные голоса, которые не только ничего не боялись, но которые даже не знали, что существует такое явление, как страх, голоса, слившиеся в единстве надежды и воли». Причину происходящего Фолкнер видит в обезличивании человека, в наступлении на его частную жизнь. Речь Фолкнера была произнесена в те годы, когда шла «холодная война», война во Вьетнаме.

Тема противостояния личности натиску антигуманной цивилизации, навязывающей мнимые ценности, стремящейся подавить жизнь «человеческого сердца», о чём писал и чего так опасался Фолкнер и

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

писатели его поколения, продолжала быть одной из основных в американской литературе второй половины века. Крупнейшие американские писатели, осознав несбыточность «американской мечты», продолжали в новых условиях нравственно-эстетические поиски, противопоставляя духу стяжательства свободолобие и достоинство человека, его стремление к справедливости, неприятие милитаризма и расизма.

Типология освещаемых в литературных произведениях конфликтов определила типологию героя, в образе которого отражены мировоззрение и эстетический идеал писателя.

Среди героев американских романистов, драматургов, поэтов – участники войны (новое «потерянное поколение») в творчестве **Нормана Мейлера**, чернокожие герои в романах **Джеймса Болдуина** и **Уильяма Стайрона**, молодые герои поколения «разбитых» («битников») в поэзии **Аллена Гинсберга**, в романах и рассказах **Джека Керуака** и **Джерома Дэвида Сэлинджера**, «средние американцы» в пьесах **Артура Миллера** и **Теннесси Уильямса**, в романах и рассказах **Джона Апдайка** и **Джона Чивера**, интеллектуалы в произведениях **Сола Беллоу** и **Торнтона Уайлдера**. Можно привести и другие примеры: пародийно-гротескные персонажи в романах **Курта Воннегута**, обратившегося к проблеме дегуманизации и превращения человека в робота в эпоху НТР, образы антигероев в романах Артура Миллера.

Как протест против конформизма и установленных норм прозвучали в 50-е годы произведения «битников», самыми яркими выразителями настроений которых стали **Джек Керуак** и **Аллен Гинсберг**.

Само слово «битник» было придумано Джеком Керуаком – главным летописцем «разбитого поколения» (beat generation). На нью-йоркском жаргоне beat значит: разбитый, отчаявшийся (позже Керуак разъяснил смысл иначе, как сокращённое от beatitude – *просветление*).

В 60-е годы в атмосфере недовольства и возмущения социально-политическими порядками в стране поднимается массовое движение протеста, получившее отражение не только в публицистике, но и в художественной литературе. Писатели обращаются к проблемам большого социально-политического значения, к теме борьбы за свободу.

Характерное явление литературной жизни 60-х годов – произведения поэта **Уолтера Лоуэнфелса** (1927–1976), связавшего свою жизнь с рабочим движением и продолжавшего традиции Уитмена.

Против войны во Вьетнаме выступил крупнейший поэт США середины XX века **Роберт Лоуэлл** (1917–1977). В его лиро-философской поэзии синтезированы традиции Дж. Донна, Т.С. Элиота, Р. Фроста.

Одна из центральных тем литературы второй половины XX века – тема расовой дискриминации – представлена в творчестве **Джеймса**

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

**Болдуина** (1924–1987), **Уильяма Стайрона** (р. 1925), **Шерли Энн Грау** (р. 1929) и др.

Жанровые модификации романа в американской литературе второй половины XX века многообразны. К философским притчам тяготеют произведения **Торнтон Уайлдера** (1897–1975).

Близкий по характеру своего творчества к контркультуре **Курт Воннегут** (1922–2009), разрабатывая проблемы антигуманного использования достижений научно-технического процесса для развязывания войн и гонки вооружений, обращается к формам сатирической фантастики в романах «**Сирены Титана**» (1959), «**Колыбель для кошки**» (1963), «**Бойня номер пять, или Крестовый поход детей**» (1969). Художественный мир Воннегута странен и в то же время реально современен. Очевидна акцентированная писателем его абсурдность и вместе с тем трагедийность.

В литературе 70-х годов наблюдается стремление вернуться к традициям «красных» тридцатых. Вновь возобладали реалистические тенденции – в романах **Э. Доктору** «**Рэгтайм**» и «**Гагачье озеро**», **К. Оутс** «**Страна чудес**», **Дж. Гарднера** «**Никелевая гора**» и других писателей. В американскую литературу стала возвращаться повседневная жизнь рабочих кварталов и фермерских посёлков, а героем вновь становится рядовой американец со своими будничными заурядными проблемами.

По мере приближения середины 70-х годов и 200-летия США всё больше американских романистов обращалось к теме исторической роли и современных судеб Америки. Всё более ощутимым становилось стремление писателей к охвату широких временных пластов, к философским обобщениям и этичности. Наиболее показательны в этом отношении романы **Г. Видала** «**Вице-президент Бэрр**» и «**1876 год**». Эта же тенденция к созданию произведений, обобщающих исторический опыт нашей эпохи, присутствует в документально-философском повествовании **Н. Мейлера** «**Песнь палача**», романах **У. Стайрона** «**Выбор Софи**», **Дж. Ирвинга** «**Отель Нью-Гэмпшир**».

Писателей волновали проблемы мировой истории (Г. Видал «**Творение**», Н. Мейлер «**Древнейшие вечера**», Дж. Хеллер «**Бог знает**»).

Однако ожидание на дальнейшее развитие наметившихся в конце 70-х – начале 80-х годов тенденций в литературе США вряд ли можно считать осуществлённым.

Создаётся впечатление, что поток серьёзной реалистической прозы себя исчерпал. Мелкотемье, отсутствие значимых произведений характеризует литературную жизнь современной Америки.

80–90-е годы – новый этап в развитии фантастического жанра – в стиле «фэнтези» (У. Ле Гуин, Р. Желязны и др.), в котором наметилось

стремление к «очеловечиванию», гуманитаризации фантастического мира. Расцвет жанра «фэнтези» тесно связан с укоренением в американской культуре конца XX века неомифологии, которая явилась следствием наметившегося в обществе ухода от реальной жизни. Всё это свидетельство явного влияния массовой культуры.

К жанру «фэнтези» тесно примыкает литература «кошмаров и ужасов», которая в лице романов С. Кинга, В. Блетти, Ф. Вильсона и других авторов заняла ведущее место на рынке «массовой» продукции.

Популярностью пользуется так называемая «феминистская литература» (Э. Джонг «Фэнни», Э. Уокер «Цвет багряный») – один из современных вариантов «карманного» чтения для женщин.

Свидетельством ослабления реализма в современной американской литературе, как и в литературе Европы, является тот факт, что ведущим направлением в духовной жизни Америки стал постмодернизм. Он существует как отражение новой действительности конца XX века и распространяется на все сферы культуры.

## **2. Творчество Д.Д. Сэлинджера**

### **А. Краткий обзор жизненного и творческого пути писателя**

В истории американской литературы Джером Дэвид Сэлинджер (1919–2010) занимает особое место. За ним прочно укрепились слава одного из самых «загадочных» писателей XX века.

Последнее из своих произведений, повесть «Хэпфорт 16, 1924», Сэлинджер опубликовал в журнале «Нью-Йоркер» в 1965 году, после чего наступило «молчание» писателя, продолжавшееся 35 лет.

Трудно представить себе, что в нашу информационную эпоху биография писателя, ещё при жизни объявленного критиками «пророком», а историками литературы названного живым классиком, будет плохо известна. Тем не менее этот факт в полной мере относится к Сэлинджеру, переехавшему вскоре публикации в 1951 году романа «Над пропастью во ржи» из Нью-Йорка в небольшой городок Корниш в штате Нью-Хэмпшир и ставшему настоящим затворником.

В 1989 году шотландский исследователь Йан Хэмилтон опубликовал в Лондоне книгу «В поисках Дж. Д. Сэлинджера», ставшую на тот момент первой осуществлённой попыткой написания «полномасштабной биографии» писателя, хотя в самой книге содержится куда более знаков вопроса, чем собственно биографических данных.

До появления книги Хэмилтона едва ли не единственным источником биографических данных о Сэлинджере было то, что он рассказал о себе в интервью, данном им в 1953 году девочке Шерли

Блейни для школьного отдела газеты города Корниша, подкараулившей писателя (по некоторым данным) в тот момент, когда он выходил из паба. В этом интервью он сообщил немного о своих родителях и о своём детстве. На вопрос, можно ли считать роман «Над пропастью во ржи» автобиографичным, ответил, что, будучи подростком, он пережил нечто подобное тому, что происходит с Холденом в романе.

**Джером Дэвид Сэлинджер** родился 1 января 1919 года в Нью-Йорке в семье торговца копчёностями (дата документально не подтверждена и приводится со слов самого автора). Учился в трёх колледжах, но ни один не закончил. Прошёл курс обучения в Пенсильванской военной школе. После окончания школы в 1936 году отец, желавший видеть в сыне наследника своего дела, берёт его с собой в деловую поездку в Вену и в Польшу, преследую прагматическую цель – посвятить сына в таинство процесса приготовления ветчины. После 10-месячного пребывания в Вене, где сын должен был, по мнению отца, анализировать перспективы морских перевозок упомянутого продукта из Европы в США (чем Джером совершенно пренебрёг и вместо этого занялся изучением немецкого языка), он возвращается в Нью-Йорк.

Решив целиком посвятить себя литературе (о чём мечтал, по его собственному признанию, ещё находясь в Пенсильвании), Сэлинджер посещает литературные курсы при Колумбийском университете. Его первые публикации – в еженедельнике «Урсинус уикли» и в журналах «Стори», «Кольерс», «Эсквайер», «Сатердей ивнинг пост» (1937–1940).

В дальнейшем Сэлинджер печатается преимущественно в журнале интеллектуальной элиты «Нью-Йоркер».

В 1942 году Сэлинджера призвали в армию. В составе 12-го пехотного полка 4-й дивизии он участвовал во Второй мировой войне. На фронте было несладко, и в 1945-м будущий классик американской литературы попал в госпиталь с нервным срывом. Горький и трагический опыт военных лет сыграл большую роль в формировании его как писателя.

Первый рассказ «**Подростки**» был опубликован в журнале «Стори» в 1940 году. Ранние рассказы писателя, отмеченные поиском своей темы, своего стиля, не лишены элемента подражательности повествовательной манеры Ринга Ларднера, очень популярного в 20–30-е годы в США писателя-сатирика.

Первое зрелое произведение, свидетельствующее о возросшем художественном мастерстве автора, – новелла «**Братья Вариони**» (1943). В творчестве Сэлинджера впервые прозвучала тема Поэта – непризнанного гения, так и не явившего миру своих творений.

Следующим этапом в эволюции образа Поэта является новелла «**Перевернутый лес**» (1947), в центре которой трагедия Раймонда Форста,



глав и был опубликован в 1951 году. Не следует забывать, что почти десять лет труда были отданы роману «Над пропастью во ржи».

Произведение Сэлинджера вызвало огромный общественный резонанс и стало своеобразной «библией» американского студенчества 1950–1960-х годов, а его главный герой Холден Колфилд являлся выразителем мироощущения американской молодёжи тех лет.

Первоначально литературоведы посчитали, что название книги представляет собой строчки из стихотворения Р. Бёрнса:

*Если кто-то звал кого-то  
Сквозь густую рожь,  
И кого-то обнял кто-то  
Что с него возьмешь?  
И какая нам забота  
Если у межи,  
Целовался с кем-то кто-то  
Вечером во ржи.*

Однако при чтении англоязычного первоисточника нам становится ясно, что перевод «Над пропастью во ржи» не совсем точен. В оригинале буквально можно перевести название как «Ловец во ржи». Исходная истина такова, что Холдену Колфилду снится сон о том, как маленькие дети играют во ржи над оврагом, а герой романа стоит на краю и оберегает детей, чтобы они не сорвались в пропасть. Значит, название «Ловец во ржи», на наш взгляд, более точно и лучше раскрывает идею романа.

По своей жанровой форме произведение – это роман-исповедь, роман-монолог, представляющий собой воспоминания рассказчика, подростка Холдена Колфилда, история, которая произошла с ним год назад накануне Рождества.

Семнадцатилетний Холден Колфилд повествует нам о переломных событиях своей жизни. Во-первых, мальчика исключили уже из третьей по счету школы, и ему предстоит нерадостное свидание с родителями. «...я ушёл из Пэнси. Пэнси – это закрытая средняя школа в Эгерстауне, штат Пенсильвания... вот уж липа!». Во-вторых, Холден оскандалился как капитан школьной фехтовальной команды: забыл всё спортивное снаряжение в метро и тем самым опозорил всю школу. «Только состязание не состоялось. Я забыл рапиры, и костюмы, и вообще всю эту петрушку в вагоне метро. Но я не совсем виноват. Приходилось всё время вскакивать, смотреть на схему, где нам выходить. Словом, вернулись мы в Пэнси не к обеду, а уже в половине третьего. Ребята меня бойкотировали всю дорогу. Даже смешно». В-третьих, главный герой никак не может ужиться со своими товарищами. Его поведение бывает порой ужасным: он груб,

обидчив. В отношениях Холдена с людьми чувствуется насмешка над окружающими.

Это замечают и родители, и учителя, и его товарищи. Однако никому из них не приходит в голову выяснить, почему Холден так себя ведёт, заглянуть ему в душу. Читая роман, можно увидеть перед собой одинокого, полностью предоставленного себе подростка, в душе которого происходит борьба. Конечно, у Холдена есть родители, и они любят его, но понять сына не могут. На их взгляд, дети должны быть сыты, хорошо одеты и получить достойное образование, и этому они посвятили свою жизнь. Но этого недостаточно.

Писатель серьёзно относится к своему герою, его наивным мечтам, ребяческому бунтарству, к упорному желанию найти настоящее в жизни. В этом нет ничего удивительного. Мир, ненавистный Холдену, ненавистен и самому писателю. Герои многих его произведений будут удирать из реального мира в свой вымышленный. Холден тоже бежит – из опостылевшей школы, из осточертевшего общежития, из всей этой «липы». Ему одинаково противны учителя, вроде директора, «старика Термера», который с малосостоятельными родителями своих учеников здороваются, протягивая «два пальца», с отцами богаче – «полчаса разливается». «Не выношу я этого – злость берёт. Так злюсь, что с ума можно спянуть», – говорит герой.

Сам герой не тупица, но его чудовищные оценки – это всё то же пусть нелепое, но искреннее проявление его внутреннего протеста против системы обучения, человеческих взаимоотношений, против самого духа так называемых закрытых школ для обеспеченных детей. Даже в самом факте побега из школы сквозит бунтарство: Холден удирает внезапно среди ночи и на прощание кричит: «Спокойной ночи, кретины! Ручаюсь, что я не разбудил всех этих ублюдков!»

Содержание романа составляет три дня «свободы» героя перед началом каникул. Холден окунается в незнакомую ему жизнь взрослых людей и пытается также по-взрослому себя в ней утвердить: идёт в ночное кафе и заказывает себе виски, возмущается, когда официант отказывается это сделать. Как и всякому подростку, Холдену свойственен жгучий интерес к любви, но он испытывает отвращение к её пошлым суррогатам. Его отличает страстная тяга к правдивой, бескорыстной и чистой жизни, к полноценным человеческим отношениям. Холден, например, мечтает о том, чтобы «жить у ручья в шалаше и делать всё своими руками», хочет учить детей по-своему каким-то важным вещам.

Психологический портрет сэлинджеровского героя противоречив и сложен. По своему характеру он добр и мягок, но может с кулаками наброситься на более сильного парня, когда тот пачкает пошлыми словами



имя хорошей девушки. Сам он бежит из школы, заваливает четыре экзамена, но не позволяет своей сестрёнке пропускать уроки.

У Холдена какая-то беспощадная к себе и к людям воинствующая и наивная требовательность, натянутая, как струна, совесть. У него остро развито чувство справедливости. Он болезненно реагирует на малейшее проявление лжи и лицемерия. Герой знает, например, что богач – миллионер, имя которого носит школа, разбогател на сделках в похоронном бюро. Видит он и то, как старый учитель Спенсер заискивает перед директором. А потому кругом одна «липа» и «показуха».

Холден стеснителен и обидчив, порой нелюбезен и ершист, как и всякий склонный к самоанализу подросток. Ему скучно, и поэтому временами герой позволяет себе непростительные выходки: может, например, пустить дымом сигареты в лицо симпатичной собеседницы, глубоко зевнуть в ответ на дружеские увещания расположенного к нему преподавателя. «Я часто валяю дурака, мне тогда не так скучно», – различные варианты этой фразы нередко встречаются на страницах романа, как и другая фраза: «Нет, я всё-таки ненормальный, честное слово», – проходящая рефреном в книге писателя.

Холден страдает от одиночества и непонимания. Ему не удаётся заинтересовать своими планами на будущее девочку Салли. Одна только Фиби, 10-летняя сестрёнка героя, не только готова присоединиться к нему, ни и идёт в этом порыве гораздо дальше своего импульсивного брата.

Колфилд очень любит «свою Фиби», говорит о ней с нежностью и восхищением: «Вы бы на неё посмотрели. Такой хорошенькой, умной девчонки вы, наверное, никогда не видели. Умница, честное слово. Понимаете, с тех пор, как она поступила в школу, у неё одни отличные отметки – никогда плохих не бывало». Он называет её не иначе, как «моя Фоби». С ней Холден может говорить совершенно откровенно, обо всём – и она понимает его. С сестрёнкой он забывает о всех своих горестях и только при ней может расплакаться и снова стать самим собой, во многом ещё ребёнком.

Он заботится о ней, старается чем-то порадовать (эпизод с пластинкой). Как он радуется, когда ему это удаётся! Страницы, посвящённые Фиби, проникнуты лиризмом, задушевностью и искренностью. Это едва ли не самые светлые эпизоды в романе. Не менее тепло Холден вспоминает о своём умершем брате Али, бережёт его боксёрскую перчатку, всю исписанную стихами (именно ей он посвятит сочинение). И мечта у Холдена очень гуманная: «стеречь, спасти ребят, играющих над пропастью во ржи». Поэтому он с таким неприятием относится ко всему тому, что предлагает ему общество.

Несколько дней, проведённых мальчиком в Нью-Йорке, после бегства из Пэнси, сыграли огромную роль в формировании характера

Холдена. Во-первых, он столкнулся с насилием, проституцией, сутенёрством и открыл самую жуткую и гнусную сторону жизни. А во-вторых, Холден узнал немало добрых и чутких людей, это сделало его терпимее и рассудительнее. И если раньше мальчик хотел просто бежать от людей, то теперь он понимает, что от трудностей бегут только слабые, а он должен остаться и продолжать борьбу с пороками американского общества.

К сожалению, Холдена никто не способен понять, и взрослые находят самый простой способ избавиться от него: отправить на лечение в санаторий для нервнобольных. Но, если кого и надо лечить, то тех людей, которые окружают Холдена, то общество, которое погрязло в обмане и лицемерии. К такому выводу подводит читателя автор.

Стиль романа представляет собой смесь отчаяния и шутовства, всепроникающего нигилизма и попыток найти настоящее в мире, хотя отрицания героя звучат убедительнее. Большую роль в романе играет деталь: жест, выражение лица, звук голоса. Писатель исследует малейшие движения души своего героя. Внешне приём монологического повествования от лица главного героя не нов в мировой литературе и в то же время отыскать литературную параллель стиливой манере Сэлинджера невозможно.

Отличительная черта таланта Сэлинджера – это его глубокое понимание психологии детей и подростков. Одним из главных достоинств романа «Над пропастью во ржи» является замечательная правдивость, с которой обрисованы характеры Холдена и его сверстников.

Можно провести параллель между романом американского писателя и романом Ф.М. Достоевского «Подросток» на образном и на композиционном уровнях. Так же как и у Достоевского, у Сэлинджера основной сферой изображения героя становится его сознание – «жизнь идеи» в сознании человека – приводящее либо к истинному, либо к ложному пути. Возрастная, психологическая характеристика Холдена, находящегося в состоянии нервного возбуждения, граничащего с психическим срывом, напоминает эмоциональное состояние Аркадия Долгорукова и в целом психологический тип героев Достоевского, находящихся между святостью и безумием.

### **3. Американская драматургия середины и второй половины XX века**

Американская драматургия середины и второй половины XX века представлена творчеством **Артура Миллера, Теннесси Уильямса, Эдварда Олби.** Обращаясь к проблемам своей эпохи, развивая традиции предшественников, авторы, каждый по-своему усиливают драматизм

звучания ключевых проблем и конфликтов, определяющих судьбу рядовых американцев. Острота социальной критики пьес Миллера, романтическая стихия и лирические интонации драм Уильямса, обращение к «театру абсурда» Олби – всё это в совокупности передаёт напряжённую и сложную действительность, в которой пребывают созданные творческим воображением драматургов герои.

**Артур Миллер** (1915–2005) родился в Нью-Йорке в еврейской семье. После кризиса 1929 года положение отца, человека состоятельного (фабриканта женского платья), заметно пошатнулось. Будущий писатель, окончив в 1932 году школу, не имел средств, чтобы продолжить образование, и около двух лет работал, а свободное время отдавал чтению, особенно русских классиков, среди которых первое место занимал Ф.М. Достоевский.

Общественно-политические воззрения Миллера формировались в атмосфере «красного десятилетия», отмеченного подъёмом рабочего и антифашистского движения. В 1934 году он поступает в Мичиганский университет, где делает первые пробы в драматургическом жанре. Артур занимается в семинаре профессора Кеннета Роу, который подробно разбирает со своими студентами пьесы Ибсена. С тех пор норвежский драматург сделался художником, оказавшим наиболее глубокое влияние на творческую манеру Миллера.

В годы Второй мировой войны Миллер работает на верфи в Бруклине, пробует себя на радио, обращается к репортажу и выпускает книгу, составленную из интервью, взятых у военных «Положение нормально» (1944). Одновременно выходит и его первая известная пьеса **«Человек, которому везло»**, в центре которой автомеханик Дэвид Фрибер, человек удачливый, но не чувствующий себя счастливым, потому что окружающим людям плохо. В 1945 году выходит роман **«Фокус»**, отразивший личный опыт Миллера и посвящённый теме антисемитизма в США.

Широкая известность приходит к драматургу после публикации и постановки его пьесы **«Все мои сыновья»** (1947). В центре произведения – семейная драма фабриканта Джо Келлера, который во время войны поставлял бракованные детали для самолётов, что стоило жизни более чем двадцати лётчикам, в том числе и его собственному сыну Ларри. Ловкому Келлеру удаётся избежать правосудия, свалить вину на своего партнёра Стивена Дивера, получившего два года тюрьмы. От Дивера отказываются даже дети, Энн и Джордж, не поверившие уверениям отца в своей невиновности. Вернувшийся с войны второй сын Келлера, Крис, начинает работать на фирме своего отца, полагая, что тот не причастен к происшедшей трагедии. Раскрытие тайны Джо Келлера «взрывает» внешне упорядоченный быт семьи промышленника. В финале он признаётся во



звучат слова: «Мы живём в жестоком мире». О покончившем жизнь самоубийством Вилли Ломене его сын говорит: «У него были ложные мечты. Насквозь ложные мечты». В доме, за который Ломен расплачивался всю жизнь, теперь некому жить.

Гамма эмоциональных оттенков, от трагического до комического, дала пищу критикам для разнообразных оценок и толкований. Пьесу рассматривали как социальную, исполненную антибуржуазного пафоса, как психологическую, как философскую, ставящую общечеловеческие проблемы смысла жизни, показывающую пагубность иллюзий, находящихся в конфликте с реальностью. Пьеса широко ставилась в России, в Москве (во МХАТе), в Ленинградском Академическом театре драмы имени Пушкина, где роль Вилли Ломена блистательно сыграл Ю. Толубеев.

Проблема идеала и иллюзий трактуется и в поздних произведениях Миллера («**Часы Америки**» (1980)). Социально-политическая острота звучания характерна для пьес «Тяжкое испытание» (1953), «Вид с моста» (1955), написанных в обстановке маккартизма, политических преследований и «холодной войны».

В отличие от своего выдающегося современника и во многом художественного антипода Теннесси Уильямса, тяготевшего к погружению в глубины психологии, Миллер в большей мере рассудочен, логичен и привержен к социально-политической проблематике. В самом обычном, в повседневном он стремится раскрыть социально значимое. Вот почему в поле зрения его Г. Ибсен и, конечно же, А.П. Чехов. Ибсен привлекал его масштабностью и остротой проблем, Чехов – «сочувствием ко всем людям и несокрушимой верой во врождённую ценность человеческой личности».

Рационалистической чёткости пьес Миллера противостояло эмоционально-романтическое начало драматургии Уильямса.

**Томас Ланир Уильямс** (1911–1983) (имя Теннесси возникло как прозвище, данное писателю в студенческие годы и ставшее его литературным псевдонимом). Уильямс родился в типичной южной семье в штате Миссисипи. Его отец всю жизнь работал коммивояжёром по продаже обуви. Когда мальчику исполнилось 7 лет, семья переехала в Сент-Луис штата Миссури, где прошли детство и юность писателя. В воспоминаниях Уильямса Сент-Луис связан с пуританской атмосферой в семье, жестокой тиранией отца, которого мальчик ненавидел, и теплотой матери. Миссис Эдвина (имела очень древнее происхождение) вопреки всем обстоятельствам ощущала себя аристократкой Старого Юга. Полуреальная романтическая атмосфера, создаваемая её усилиями, способствовала тому, что Том вырос поэтом и мечтателем, слишком слабым и далёким от практической стороны жизни, по мнению его отца.

В 14 лет будущий писатель порывает с семьёй и покидает родительский дом. Он зарабатывает на жизнь, берясь за любую работу. Главным в его жизни становится литература. «Я убедился, что писать – значит вырваться из условий, в которых мне было очень тяжело жить», – вспоминал Уильямс.

В 1929 году Уильямс поступил в университет штата Миссури, где получил свои первые премии за стихи и прозу. Но через два года отец забрал его из университета и устроил на работу в обувную компанию. Для Уильямса это было тяжёлое время. Днём он работал клерком, а ночью писал. Двойная жизнь закончилась тяжёлым нервным срывом. В 1935 году Уильямса отправили в Мемфис к деду, священнику епископальной церкви, для поправки здоровья. Там он написал свою первую пьесу **«Каир! Шанхай! Бомбей!»** и открыл для себя творчество Чехова, в значительной степени повлиявшего на его драматургию и поздние рассказы.

В 1936 году Уильямс вновь попытался получить образование, на сей раз поступив в Вашингтонский университет в Сент-Луисе, где были впервые поставлены его одноактные пьесы. В 1937–1938 годах он завершил образование в университете Айовы. В этот период Уильямс окончательно решил посвятить себя литературной деятельности. Он пишет статьи, рецензии на пьесы и фильмы, рассказы, пробует свои силы как драматург и сценарист. Но успех пришёл не сразу. Известность принесла Теннесси Уильямсу пьеса **«Стеклянный зверинец»**, поставленная в 1944 году. Пьеса **«Трамвай «Желание»** (1947) сделала автора знаменитым. Это произведение, а позднее и **«Кошка на раскалённой крыше»** (1955) были удостоены Пулитцеровской премии.

Уже в этих ранних пьесах проявились особенности драматургии Теннесси Уильямса: тонкий психологизм и лиричность в художественной манере письма и изображение безжалостных и страшных жизненных обстоятельств, жертвами которых становятся его герои. Магистральный мотив пьес Уильямса связан с противопоставлением красоты и возвышенных идеалов жестокой действительности, что не раз давало основание критикам называть его театр «театром жестокости». Однако несмотря на то, что прекрасные и отзывчивые в своей доброте герои Уильямса обречены на поражение в бесчеловечном мире, именно они сохраняют великое достоинство человека, которое, как писал Уильямс в предисловии к одной из своих пьес, «заключено в том, что он властен сам, по собственному усмотрению установить для себя определённые моральные ценности и жить, не поступаясь ими». Такова Лаура в «Стеклянном зверинце», Бланш в «Трамвае «Желание», герои и героини «Татуированной розы» (1959), пьес «Орфей спускается в ад» (1957), «Ночь игуаны» (1961). Им противостоят жестокие насильники, стяжатели, попирающие духовные

ценности. Таковы Стэнли Ковальский в пьесе «Трамвай «Желание», Джейкоб Торренс в пьесе «Орфей спускается в ад». В конечном итоге атмосфера пьес Уильяма определяется не страшными картинками, изображающими уродство, жестокость, безумие, а присущей им поэтичностью, яркой театральностью, законами созданного драматургом **«пластического театра»**.

Суть концепции «пластического театра» Теннесси Уильямса определил в предисловии к «Стеклянному зверинцу». Пластический облик спектакля, по мысли драматурга, должен был давать своего рода авторский комментарий, уточнять происходящее, воздействуя на подсознание зрителей. «Все мы храним в нашем сознании и подсознании огромное количество образов, – писал он, – и я думаю, всё человеческое общение основано на образах... Символ в пьесе имеет только одну цель – высказать всё более прямо, просто и красиво, чем это можно сделать в словах». Пластические образы-символы придадут спектаклю определённую эмоциональную тональность, превращают творения Уильямса в пьесы-настроения.

Уильямс предлагает при постановке своих пьес использовать внелитературные средства – музыку, сквозную мелодию, в которой можно передать и «видимую лёгкость жизни», и «неизбывную печаль», творчески применяемое освещение, придающее «статичным пьесам подвижность и пластичность», экран, «на который с помощью волшебного фонаря проецируются изображения и надписи».

Неизбывная печаль определяет и лиро-эпическую атмосферу пьесы **«Стеклянный зверинец»**. Бытовая обыденность происходящих событий таит в себе постепенно проявляющуюся сложность присущим трём основным действующим лицам переживаний и чувств, надежд и страданий. Автор создаёт «пьесу-воспоминание», что предполагает «создание соответствующей атмосферы», как говорит автор в предисловии.

Место действия пьесы – улица в Сент-Луисе. Время действия – Теперь и Тогда. События происходят в одном из «гигантских многоклеточных ульев, которые произрастают как наросты в переполненных городских районах, населённых небогатым людом из «серьёзного класса». Здесь живут Уингфилды – глава семьи Аманда, её дочь Лаура и сын Том. Так как пьеса строится как воспоминания Тома Уингфилда, интерьер видится в поэтической дымке, из которой с наибольшей отчётливостью выступают различные детали. «В памяти всё слышится словно под музыку, – отмечает автор. – Вот почему за кулисами поёт скрипка». Музыкальная мелодия «Стеклянного зверинца» то затухает, то возникает вновь в ключевые моменты действия. Том Уингфилд – ведущий и вместе с тем главное действующее лицо пьесы. Он включает

зрителей в развивающуюся драму: «Вы увидите мою мать – её зовут Аманда, сестру Лауру и нашего гостя – молодого человека... Он самый реалистический характер в пьесе – пришелец из реального мира, от которого мы чем-то отгородились».

Столкновение мечты с реальностью, от которой «чем-то отгородились» её герои, – главная тема «Стеклянного зверинца». Крушение иллюзий переживает жизнелюбивая и энергичная Аманда, «не сумев установить контакт с действительностью»; страдает отгородившаяся от жизни болезненно-хрупкая Лаура, похожая на стеклянную фигурку из собранной ею коллекции. Аманда мечтает выдать дочь замуж, зная, какая горькая судьба ожидает одиноких женщин. В душе героини живёт любовь и нежность к детям, но ей приходится проявлять и жестокость, диктуемую жестокой жизнью. Она возлагает надежды на сына. Том – опора семьи. Он талантлив, мечтает отдаться творчеству, но вынужден работать в магазине фирмы «Континентальная обувь», чтобы оплачивать расходы семьи. Том стремится к свободе. «Послушай, – говорит он матери, упрекающей его в эгоизме, – у меня в жизни нет ровным счётом ничего своего... Неужели ты думаешь, что я жажду проторчать пятьдесят пять лет в этих теллотексовых хоромах с дневным светом? За шестьдесят пять долларов я отказываюсь от всего, о чём я мечтаю и мечтал всю жизнь!» Он вынужден поступит безжалостно по отношению к матери и беспомощной сестре, чья внезапно вспыхнувшая надежда на счастье разрушается, как маленькая стеклянная фигурка, нечаянно разбитая появившимся в доме Уингфилдов молодым человеком Джимом О'Коннором. Том уходит из дома, уезжает из Сент-Луиса.

Заключительный монолог Тома, произносимый в финале пьесы, звучит на фоне пантомимы, разыгрывающейся в квартире Уингфилдов. Аманда склонилась над Лаурой, которая прилегла на диван. Том, находясь вдалеке от дома, вспоминает: «Я много странствовал. Города проносились мимо, как опавшие листья. Я хотел где-нибудь прижиться, но что-то гнало меня всё дальше и дальше. Это всегда приходило неожиданно, заставляло меня врасплох. Иногда – знакомая мелодия. Иногда – лишь кусочек стекла... О, Лаура, я хотел уйти от тебя и не могу! Я не знал, что так предан тебе, и потому не могу предать. Я достаю сигарету, перехожу улицу, захожу в кино или бар, я покупаю выпить и заговариваю с первым встречным – далеко всё, что может погасить свечи воспоминаний!..

*Лаура наклоняется над свечами.*

Ведь теперь мир озаряется молниями! Задуй свечи, Лаура... и – прощай...

*Она задувает свечи.*

*Сцена темнеет».*







## Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Бернацкая, В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950–1980 гг. / В. Бернацкая. – М., 1993.
2. Галинская, И.Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера / И.Л. Галинская. – М., 1975.
3. Зарубежная литература. XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.; изд. центр «Академия», 2000. – С. 490–518.
4. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. / под ред. Н.П. Михальской [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 398–428.
5. Злобин, Г.П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века / Г.П. Злобин. – М., 1985 – С. 90–134.
6. Корнеева, М.М. Страсти по Теннесси Уильямсу / М.М. Корнеева // Проблемы литературы США XX века. – М., 1970.
7. Кубарева, Н.П. Зарубежная литература второй половины XX века / Н.П. Кубарева. – М.: Моск. Лицей, 2002. – С. 18–54.
8. Мулярчик, А. Проза Джерома Д. Сэлинджера / А. Мулярчик // Над пропастью во ржи / Д.Д. Сэлинджер. – М., 1983.
9. Неделин, В. Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильямса / В. Неделин // «Стеклянный зверинец» и ещё десять пьес / Т. Уильямс. – М., 1967.
10. Пинаев, С. Искусство ускользающей мечты: Американская драматургия на современном этапе / С. Пинаев. – М., 1995.
11. Хассан, И. После 1945 года / И. Хассан // Литературная история Соединённых Штатов Америки: в 3-х т. – М., 1979. – Т. 3. – С. 549–586.
12. Эйшишкина, Н. Артур Миллер / Н. Эйшишкина // Современная зарубежная драма. – М., 1962.

## Лекция № 22

### Творчество Дж. Апдайка

#### План

1. Жизненный и творческий путь Дж. Апдайка.
2. Судьба «среднего американца» в цикле романов о Кролике.
3. Миф и реальность в романе «Кентавр».

#### 1. Жизненный и творческий путь Дж. Апдайка

**Джона Апдайк** (1932–2009) называют последним классиком американской литературы. Он – автор почти трёх десятков романов, сотни рассказов, многочисленных книг стихов и эссеистики. Это один из самых плодовитых послевоенных литераторов, причем количество написанного им никогда не шло в ущерб качеству.

За свою писательскую карьеру Джон Апдайк получил множество литературных наград (дважды получал самую престижную награду американской журналистики – Пулитцеровскую премию за романы «Кролик разбогател» (1981) и «Кролик успокоился» (1990), дважды был обладателем Национальной премии США в области литературы National Book Awards). В 1976 году стал членом Американской академии искусств и литературы, а в 2003-м получил от Белого дома Национальную медаль за гуманитарные заслуги. Последние годы писатель сильно болел, но продолжал активно работать.

Один из последних романов писателя – «**Террорист**» – был написан после того, как Апдайк, навещавший родственников в Нью-Йорке, стал свидетелем событий 11 сентября. В своей книге писатель пытался проанализировать жизнь исламского фундаменталиста в Америке.

Итак, родился Джон Апдайк в семье учителя в штате Пенсильвания, окончил Гарвардский университет (1954), после чего занимался живописью в Оксфорде (Англия). Апдайк принадлежит к тому послевоенному поколению писателей США, которые пришли в литературу, имея университетские дипломы и солидную гуманитарно-филологическую подготовку, что отличало их от знаменитых старших коллег (Хемингуэя, Фолкнера, Стейнбека, Колдуэлла, Райта и др.), может быть, не столь эрудированных, но имевших в молодые годы более богатый жизненный опыт.

Для Апдайка характерны высокая литературная техника, стиливое богатство, пристальное внимание к психологии своих героев. Воспоминания о детстве и юности в провинциальном городке навсегда

остались в его памяти и отражены в творчестве: безработица отца во время депрессии 30-х годов, разорение фермы родственников матери, лишения военных лет. *Главная тема творчества Апдайк – трагедия обыденной жизни рядового американца.*

В своих интервью Апдайк не раз объяснял, почему главными героями его произведений всегда становились рядовые американцы. «Писатель должен понимать, что обыденность – это то, чем живёт подавляющее большинство людей, и что романы, в которых много надуманного и фантастического, очень далеки от жизни. Обычная, ординарная жизнь – вот то, с чем нужно иметь дело», – считал он.

Узок круг действующих лиц и их интересов, ничем особенным не привлекают описанные события. Писатель почти не выходит за рамки семейно-бытовых историй и конфликтов. Но о самом обычном говорится как о значимом. Реалистические детали приобретают особый смысл при эстетизации, казалось бы, самого заурядного.

Среди своих учителей писатель называл Владимира Набокова – у него он перенял внимание к деталям, изящный повествовательный стиль. Но в отличие от русско-американского писателя Апдайк был далёк от «искусства для искусства», от чистого эстетизма.

Дебютировал очерками, стихами, фельетонами в журнале «Нью-Йоркер» (1955–1957) и сборником новелл «Деревянная курица». Как прозаик обратил на себя внимание романом «**Ярмарка в богадельне**» (1959), действие в котором происходит в доме престарелых. Его обитатели бунтуют против своего директора, озабоченного социологическими разысканиями. Но по-настоящему Апдайк заявил о себе как оригинальный мастер романом «**Кролик, беги**» (1960). В нём впервые появился, пожалуй, самый знаменитый персонаж писателя – Гарри Энгстром по прозвищу «Кролик». Позже появились романы «**Кролик исцелившийся**» (1971) и «**Кролик разбогател**» (1981), в которых отразилась вся жизнь Энгстрома – его работа, брак, любовные связи, маленькие победы и смерть.

Книга «**Супружеские пары**» (1968), ставшая бестселлером, принесла Апдайку скандальную славу. Прообразом вымышленного местечка Тарбокс стал Ипсвич, где проживал писатель. Из собственной жизни он почерпнул и сексуальные похождения его героев.

Живой интерес у читателей и критики вызвал и самый известный роман автора «**Кентавр**» (1963), удостоенный Национальной книжной премии.

Для современного читателя Апдайк остаётся писателем, которого волнуют проблемы: как жить человеку, что им должно руководить – инстинкт или долг? В своих произведениях он пытается раскрыть, как и чем живёт современный американец, что его волнует, каким представляется ему мир. Он ищет ответа на вопрос, зачем жил человек,

зачем он умер. При этом «от писателя требуется одно – привычка к честности. Мы должны в труде и муках, идя от слова к слову, приносить пользу, творить красоту, делать добро» (Дж. Апдайк).

## 2. Судьба «среднего американца» в цикле романов о Кролике.

Выход в свет романа «Кролик, беги» (1960) явился подлинным дебютом молодого писателя. Произведение получило широкие отклики в прессе. Лондонская «Таймс» писала о «Кролике» как о «романе, внушающем тревогу», так как в нём отразились «реальные и значительные» противоречия американского общества. Критик Люк Этан писал, что автор «Кролика» уж никак не из «тихих американцев». «Американская жизнь, от которой убегает Кролик, – отмечал Мильтон Ругоф, – страшна, вульгарна, убийственна в своём конформизме, уныла и невыразимо безвкусна, но страшен и сам Кролик».

Итак, герой Апдайка – «средний американец», 26-летний Гарри Энгстром, по прозвищу Кролик – немного инфантильный, лишённый внутреннего стержня, когда-то блиставший на баскетбольной площадке, а ныне занятый малопочтенной деятельностью, рекламой кухонных принадлежностей, был значительным художественным открытием писателя, характерным типом, рождённым «напуганными пятидесятыми». Энгстром – отец семейства. У него трёхлетний сын, а жена Дженис ждёт ребёнка. Однако герой испытывает смутное недовольство своим бытом и иногда отправляется в «бега», покидая домашний очаг. Он бежит от семьи, от дурацкой работы, от людей, от чувства ответственности и вины перед ними. Ведь не даром он – Кролик. Ещё в детстве тренер, бывало, кричал ему в разгаре игры: «Беги, Кролик, беги!». Эта фраза, зацепившаяся в мозгу, становится выражением самых сокровенных свойств героя, которому весь мир кажется одной гигантской ловушкой.

Весь роман о том, как «бежит» Кролик. «Единственный способ куда-нибудь попасть – это сперва разобраться, куда ты едешь», – таков ведущий лейтмотив романа. Но Кролику неведома цель его бегства. Он бежит бесцельно, нелепо калеча себя и своих близких. Бежит, поначалу не понимая, что бежать-то, в сущности, некуда – это смутно осознаёт и сам герой: «Что я, только этим людям чужой или всей Америке?» И всё же он снова и снова пытается выбраться из невидимых оков, чтобы вновь оказаться в клетке.

Он мечется, оставляет Дженис ради проститутки Рут, вновь возвращается в семью и опять уходит, став невольной причиной гибели своей новорождённой дочери, утонувшей в ванне по недосмотру вечно пьяной и потерявшей голову матери. Когда же Кролик узнаёт от своей



этом выясняется, что её дочь не от Кролика. Возникают и нелёгкие проблемы и с сыном Нельсоном. Роман знаменовал рост мастерства писателя и был отмечен Пулитцеровской премией как лучший роман года.

### 3. Миф и реальность в романе «Кентавр»

Роман «Кентавр» появился в 1963 году. Сюжетно он не связан с «Кроликом», но примыкает к нему по общему замыслу. Если в романе «Кролик, беги!» раскрыта трагедия животного, обывательского существования, то в «Кентавре» предметом изображения становится «трагедия американского духа».

Роман «Кентавр» – роман-притча, и в этом отношении он стоит в ряду многих произведений современной американской и мировой литературы: Э. Хемингуэя, Д. Стейнбека, У. Фолкнера, М. Фриша, Кобо Абэ. Он глубоко философичен по содержанию и немалую роль играет в нём мифологический подтекст и параллели.

Современная литература продолжает пользоваться символическим языком мифа. Литературные произведения наполняются многочисленными аллюзиями на древние мифы и одновременно являются источниками новой мифологии. В отличие от традиционного мифа, новый литературный миф – это один из основных способов иносказания, художественный образ, созданный с помощью привлечения тех или иных черт мифологической образности.

Одним из ведущих признаков культуры является отношение к мифу. При этом, как отмечает Л.А. Софронова, наличие в художественном произведении «древних мифологем, реликтов народных представлений о мире может быть следствием как осознанного, так и бессознательного обращения к народной культуре», но всегда «свидетельствует об их жизненной активности, о вневременном вхождении в культурную память».

Как говорит писатель, «мифы участвуют в романе в разных функциях: иногда подчёркивают ощущение контраста, порой их назначение – сатирически заострить мысль, либо пробиться сквозь материальный мир, отделить его от идеального, чтобы ещё раз оттенить отчуждённость главного героя от материального мира. Они – миф и реальность – взаимно дополняют друг друга. И далее автор подчёркивал: «Мифология – самое ядро книги, а не внешний приём».

Действие в романе идёт одновременно и в Соединённых Штатах в середине XX века, и в Греции времён античных богов и героев. Повествование охватывает несколько дней из жизни провинциального учителя биологии Джорджа Колдуэлла и его семьи. История героя воссоздаётся с соблюдением точных реальных примет места и времени действия: штат Пенсильвания в январе 1947 года, городок Олинджер.



Однако в мифологическом плане Олинджер оказывается Олимпом. Джордж Колдуэлл предстает перед читателем в облики доброго, сеющего знание мудреца-кентавра Хирона, Питер Колдуэлл – Прометея, директор школы Зиммерман – Зевса, его любовница миссис Герцог – Геры, владелец авторемонтной мастерской Хамел – Гефеста, его жена Вера – Афродиты, пастор Марч – Марса, хозяин кафе Майнор Кретц – Миноса и так далее.

По греческой легенде, Хирон был бессмертен, но, терзаемый мучительной болью от раны, нанесённой отравленной стрелой, отдал своё бессмертие Прометею, а сам был превращён Зевсом в созвездие и вознесён на небо. Это один из самых человеческих героев античной мифологии.

Критики считают, что, положив в основу текста античный миф о благородном кентавре, получеловеке-полуконе Хироне, Апдайк продолжил традиции Джойса («Улисс»), а также тенденции к «мифологизации» в современной литературе (Гарсиа Маркеса, Фриша). Благодаря мифологическому ключу изображение действительности приобретает под пером автора широкий временной размах и метафорическую глубину. Апдайк поразил образ Хирона и его судьба. Этот образ слился у него с родным штатом, с воспоминаниями об отце, о детстве. В учителе Колдуэлле Апдайк воплотил черты своего отца, учителя математики.

Итак, герой романа Дж. Апдайк – провинциальный школьный учитель – очень хороший, талантливый и самоотверженный. Однако сомнительно, что он может стать выразителем великой идеи в соответствии с замыслом автора. Чтобы приподнять этот образ, сделать его масштабным, Апдайк отождествил скромного учителя с бессмертным кентавром, жертвующим собой ради человечества, слил оба образа воедино. Тем самым Апдайк поднимал проблемы будничного существования американца середины XX века на уровень вечных тем. Двуплановость введена в роман для того, чтобы подчеркнуть нравственно-этические проблемы, неизменность свойств человеческой природы, противоборства в ней разумного и чувственного начал, добра и зла.

Исследователь Н.Е. Пудовочкина отмечает, что масштаб конфликта можно почувствовать уже в самом начальном эпизоде, определяющем тональность романа, его поэтику, построенную на постоянном столкновении мифологического и реального планов. Во время урока биологии кто-то запустил в преподавателя железной стрелой, пробившей лодыжку, – возможно и отравленной, как та стрела, которая сразила Хирона. Миф и реальность не соприкоснулись, а именно столкнулись, чтобы возникла важная антитеза светлого мира легенды и сумрачной будничности Олинджера, самоотверженности Хирона и беспомощности Колдуэлла, возвышенного и земного в учителе.



едва ли не самый жестокий в античной мифологии. Кафе Майнора превращено Апдайком в страшный Лабиринт, где хозяин морально убивает своих юных посетителей, отравляя их сознание фашистской проповедью. Писатель «сталкивает» Питера-Прометея и Майнора-Миноса в резком, чуть не доходящем до драки споре. В лице этих двух героев писатель сталкивает два поколения. Внешняя комичность столкновения героев Апдайка (Минос-буфетчик и Питер-Прометей за столиком кафе) уравнивается внутренней трагичностью столкновения.

Роман Апдайка – не только размышление над судьбой интеллигенции 60-х. «Кентавр» – роман философский. Помимо размышления над судьбой двух поколений американской интеллигенции, в нём содержатся общефилософские рассуждения о назначении, роли, специфических чертах интеллигенции вообще. Мифология помогает писателю создать философский пласт романа. Античность становится своего рода идеальным для развития культуры типом общества, который писатель противопоставляет американскому обществу.

Снова обратимся к исследователю Н.Е. Пудовочкиной. Время, в которое живёт юный Питер Колдуэлл, всецело определялось «молодёжной волной». Целое поколение молодежи отказалось в 60-е от социальной модели, предложенной обществом. Они выбрали иной путь: стали хиппи, детьми-цветами и «революционерами». Господствующей стала идея о том, что молодежь должна оторваться от родного очага и отправиться странствовать в поисках неуловимой цели. Питер также убегает из дома. Как и тысячи ровесников, он жаждет духовной пищи, которой нет в провинциальном Олинджере, но которую он надеется найти в столице.

Апдайк кладёт в основу создания образа подростка Питера Колдуэлла две прометеевых черты: богоборчество и призвание творца. «Богоборчество» Питер унаследовал от отца. Он инстинктивно ненавидит директора Зиммермана, владельца кафе Майнора Кретца, жителей Олинджера. Эта ненависть вызвана несколькими причинами: социальной, нравственной, политической. Они богаты, а Питер беден. Они занимаются развратом, а Питер, находящийся в состоянии чистой юношеской влюблённости, протестует против опошления любви. Они изо всех сил расхваливают страну, в которой живут, а Питеру хорошо известна «изнанка» благополучия «избранных», он ещё многого не понимает, но сама жизнь убеждает его в том, что Америка – не благословенный рай для каждого американца. Интересно, что бунт Питера не может иметь положительных результатов. Он никого не заставил задуматься, а только причинил неприятности самому подростку.

Стрела, пущенная кем-то из учеников Колдуэлла и попавшая ему в ногу, – первый элемент мифа в романе. Но, как и любой мифологический элемент в «Кентавре», стрела имеет и абсолютно реальное, подсказанное



Художественная манера писателя не исчерпывается только подобными языковыми экспериментами и не является его попыткой уйти таким образом от грубой действительности. В романе мы находим множество деталей быта обыкновенных американцев, точных до мелочей картин реальной жизни Америки (описание гаража Хаммела).

Таким образом, роман Джона Апдайка «Кентавр» – это знаковая книга, без которой современная постмодернистская проза, возможно, не обрела бы окончательной, привычной нам формы. «Кентавр» – это книга, в которой впервые в англоязычной литературе возник приём «смысловой сложности». Мифологический образный ряд, постоянно присутствующий в повествовании Апдайка, как раз и обусловил характер достигнутого здесь глубокого обобщения. Так моральная проблематика предстала в «Кентавре» звеном процесса, ведущего вглубь истории к фундаментальным принципам буржуазного социума.

Выбрав из богатейшего художественного запаса греческой мифологии историю кентавра, Апдайк стремился обобщённо выразить и мысль о двойственности человеческого естества, в котором начала духовное и физиологическое вечно противостоят одно другому.

Таким образом, обращение Джона Апдайка к мифологии подчеркивает глубину и объём решаемых им задач. Мифологические сюжеты и персонажи не просто заимствованы писателем, а творчески переработаны и осмыслены. Они демонстрируют стремление писателя к воссозданию идеализированного героя, к художественному воплощению человеческой личности, исполненной высшего духовного совершенства.

## **Список использованной и рекомендуемой литературы**

1. Бердникова, И.В. Мифологические иллюзии в романе Дж. Апдайка «Кентавр» / И.В. Бердникова // Вопросы исследования и преподавания иностранных языков. – 2003. – № 5. – С. 49–52.

2. Елистратова, А. Тропическое животное – человек (о двух романах Апдайка) / А. Елистратова // Литература в школе. – 1985. – № 12. – С. 35–40.

3. Зарубежная литература XX век: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.] под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 505–506.

4. Зарубежная литература XX век: учеб. для студ. пед. вузов / Н.П. Михальская (и др.); под ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 417–422.

## Лекция № 23

### Феномен Франсуазы Саган

#### План:

1. Краткий обзор жизненного и творческого пути писательницы.
2. Размышления о дружбе и любви в романе Ф. Саган «Здравствуй, грусть».

#### 1. Краткий обзор жизненного и творческого пути писательницы

**Франсуаза Саган** (1935–2004) (настоящая фамилия Куарез, а Саган – псевдоним, взятый в честь одной из героинь её любимого писателя Марселя Пруста – принцессы Саган) родилась 21 июня 1935 года в семье богатого промышленника, ни в чём не знала отказа, получила великолепное образование в закрытом элитарном католическом пансионе. Еще в лицее она устроила своеобразную забастовку протеста: повесила бюст Мольера за шею, настолько скучными ей казались семинары. Строптивая девчонка, месяцами ходившая в замызганной юбке и старом свитере, легкой светской болтовне предпочитала заумные дискуссии о тонкостях прозы Камю и Пруста. В 1952 году поступила на филологический факультет парижской Сорбонны, но вскоре учёбу оставила ради писательского труда. Первый роман «Здравствуй, грусть» (1954) сделал Саган скандально знаменитой. Тираж превысил через год миллион экземпляров. За короткое время книга была переведена на 14 языков. Этот небольшой роман (в русском переводе – повесть) был впервые опубликован в СССР только в 1974 году. Для советских читателей знакомство с творчеством Франсуазы Саган было предварено стихотворным письмом к ней, которое сочинил и охотно читал с эстрады в 60-х годах Роберт Рождественский. В романе Саган увидели своеобразное знамение времени, приметку начавшейся эпохи «свободных нравов» и ужаснулись. Именно так преломился в сознании тех, кто писал о Саган, прозвучавший в её произведении вызов принятым условностям и ханжескому лицемерию, которые всегда царили в обществе. Однако книга молодой писательницы не сводилась к породившим сенсационную шумиху «смелостям», которые сегодня, когда во французском обществе полностью снята цензура, в том числе и на порнографию, кажутся наивными и давно устаревшими. «Здравствуй, грусть» привлекает, прежде всего,

искренностью тона, свежестью и остротой восприятия мира Франсуазой Саган, проявившей в первой же книге незаурядный талант.

С годами художественный мир писательницы практически не изменился. Пространственно-временные параметры её романов, пьес и лирических дневников столь же ограничены, как и в романе «Здравствуй, грусть». В книгах почти нет социальных ориентиров, очевидна опора на автобиографический опыт. Действия других её романов неизменно происходят в салонах и гостиных, на пляжах и в богатых апартаментах («Странная улыбка» (1956), «Любите ли вы Брамса?» (1959), «Чудесные облака» (1961), «Барабанная дробь» (1968). В этом замкнутом мире без историй живут люди внешне довольные своей жизнью. Вместе с тем в них чувствуется надломленность. Они ранимы, но это скрывают. Поэтому часто героев Саган сравнивают с персонажами Фицджеральда, но героини Саган живут в ином, оранжерейном мире: внешняя жизнь их мало волнует. Очевиден в этих книгах опыт Пруста, а также влияние модного в то время экзистенциализма, однако в отличие от героев Сартра и Камю персонажи французской писательницы никогда не стоят перед экзистенциальным выбором.

Среди наиболее удачных ранних романов Саган следует назвать книгу «Любите ли вы Брамса?». Это ещё один рассказ о «перебоях сердца» (М. Пруст), когда героиня должна решить хорошо знакомую по литературе задачу: сделать выбор между молодым, пылким, но неопытным любовником и спокойным, уравновешенным человеком среднего возраста. Героиня, по имени Поль, пытается устроить жизнь с молодым человеком Симоном, который воплощает физическое, плотское начало. Неожиданно для него Поль возвращается к скучному и пресыщенному жизнью Роже. Произведение напоминает известный роман А. Жида «Пасторальная симфония», в котором автор рассуждает о невозможности воплощения в одном человеке высших духовных и физических качеств. Героиня как бы качается на «психологических качелях», и раскачивания эти очень убедительны. Книга проникнута лиризмом, откуда проистекает её литературный и кинематографический успех.

В конце 1969 года Саган создает роман «Немного солнца в холодной воде», в котором с особой остротой и контрастностью передана полная несовместимость подлинной любви с безнравственной и циничной средой. В заглавии, взятом из стихотворения Поля Элюара, раскрывается смысл романа: солнце настоящей любви озаряет, но не может согреть «холодную воду» бездушного и суетного существования, которое ведет главный герой повести – тридцатипятилетний парижский журналист Жиль Лантье, который не способен понять порыв Натали Силовверен, женщины, способной любить и сделать человека счастливым. Повторяемость

---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
женских персонажей Саган, созданных на высоком художественном уровне, позволяет говорить о том, что писательница нашла свой литературный тип.

В 1972 году выходит роман Ф. Саган «Синяки на душе», занявший особое место в творчестве писательницы. До сих пор автор ни разу не обращалась к читателю напрямую, никогда не отступая от своей роли рассказчика, повествователя, наблюдателя. Роман «Синяки на душе» построен иначе. Сюжетная канва перемежается авторскими отступлениями, где Саган делится с читателями своими мыслями решительно обо всем: о любви духовной и физической, о страшном явлении самоубийства и его причинах, о браке, о писательском труде, о французском телевидении 70-х годов. Это размышления зрелого человека и зрелого писателя, написанные скорее в жанре социальной журналистики, чем литературной прозы. Мы впервые сталкиваемся с Ф. Саган как критиком общества потребления с его лозунгами «Обогащайся!» и «Потребляй!». Она, как и героини её лучших книг, тоскует по настоящим человеческим отношениям и грустит от отсутствия таковых и в жизни, и в литературе. «Если мы будем пренебрегать ею [душой], – пишет она, – мы обнаружим в один прекрасный день, что она задыхается, просит пощады и вся покрыта синяками...».

Названия романов Саган – всегда находка, они как тающие буквы на воде: «Смутная улыбка», «Чудесные облака», «Немного солнца в холодной воде», «Нарисованная леди», «Бесшумная гроза», «В туманном зеркале», «Неясный профиль». Специфика стиля романов Ф. Саган в том и состоит, что внутренние волнения, грусть, горечь она не выплескивает наружу в словесно-речевом потоке, а скрывает их, как бы уводит в подтекст. Эмоциональная оценка и трагическая окраска происходящего в романах не бросаются в глаза сразу, а лишь постепенно проступают сквозь спокойный тон повествования и правильный синтаксис фраз. Сама эта классическая правильность резко диссонирует с «неправильными», дисгармоничными, разладившимися отношениями между людьми, чем создаётся дополнительный стилевой эффект. Ясный, прозрачный язык, точность и экономичность психологического рисунка – всё это придает неповторимость её прозе. В критике в связи с этим обычно говорится об особой «интонации Франсуазы Саган», по которой ее всегда можно узнать.

«Феномен Саган» стал фактом и уникальным явлением современной литературы, а её произведения остаются одними из самых читаемых во многих странах мира вот уже более 50 лет (всего она написала более 20 романов, 2 сборника новелл, 7 пьес и 3 книги очерков).



## 2. Размышления о дружбе и любви в романе Ф. Саган «Здравствуй, грусть»

*«Это незнакомое чувство, преследующее меня своей вкрадчивой тоской, я не решаюсь назвать, дать ему прекрасное и торжественное имя – грусть. Это такое всепоглощающее, такое эгоистическое чувство, что я почти стыжусь его, а грусть всегда внушала мне уважение. Прежде я никогда не испытывала её – я знала скуку, досаду, режеск раскаяние. А теперь что-то раздражающее и мягкое, как шёлк, обволакивает меня и отчуждает от других...»*

Вся музыка, всё очарование и меланхолия Саган уже заключены в этом первом абзаце её первой книги. Всю оставшуюся жизнь она только и делала, что склоняла мягкость грусти, эгоизм скуки, страх одиночества.

Название романа Саган подсказали строки из стихотворения Элюара: «Здравствуй, печаль, / Любовь податливых тел, / Неотвратимость любви». Печаль она ещё не познала, а вот грусть была знакома воспитаннице католического пансиона. Зато один из последних своих романов Саган назовет точной строкой Элюара – «Прощай, печаль». Если французы были шокированы романом, то для русских читателей он стал откровением. Читатели были в восхищении от лёгкости и непринуждённости рассказа, от её героини Сесиль, начинающей познавать людей, любовь, предательство, разочарования. Наброски романа Франсуаза записывала в тетрадку. Боясь, что её кто-то в пансионе обнаружит, девочка отдала тетрадку на хранение своей подруге. Та закрыла её в сейф, но внезапно заболела и умерла. Тетрадь пропала. С ещё большим азартом юная поэтесса восстановила утраченный текст. Судьба привела её к чуткому издателю Жюйяру, он угадал в девочке незаурядный талант, издал роман, устроив ему рекламу. На девочку свалился обвал мнений, самых разных, даже враждебных, но ещё и огромный гонорар – в 1,5 млн. франков.

О чём же повествует роман? Действие происходит в 50-е гг. Во Франции. Главная героиня Сесиль родилась в зажиточной буржуазной семье, несколько лет находилась в католическом пансионате, где получила среднее образование. Её мать умерла, и она живёт в Париже со своим отцом Реймоном. Отец, сорокалетний вдовец, легко порхает по жизни, не скрывая от дочери своих связей с постоянно меняющимися любовницами. Но таиться от Сесиль ему нет никакой необходимости: девушку всё это вовсе не шокирует, а, напротив, привносит в её собственную жизнь аромат приятных чувственных ощущений. Летом Сесиль исполняется семнадцать лет, и отец с дочерью и со своей очередной молоденькой и легкомысленной любовницей Эльзой едут на Лазурный берег отдыхать. Но

Реймон приглашает ещё и подругу покойной матери Сесиль, некую Анну Ларсен, его ровесницу, красивую, умную, элегантную женщину, на которой чуть не женился. Сесиль не нужна была мачеха, и она делает всё, чтобы этого не произошло. В результате Анна, убитая горем, уезжает и попадает в автокатастрофу, вследствие которой погибает. Сесиль и её отец, вернувшись а Париж, ведут свой обычный образ жизни, полный легкомыслия и развлечений, но где-то глубоко в сознании девушки навсегда затаилась грусть. Эта грусть свойственна всему тому поколению, которое изображает Саган, поколению, которое растрчивает свои силы в погоне за удовольствиями и оказывается неспособным к настоящему чувству.

Конфликт между Сесиль и Анной составляет ядро, главное содержание романа. Анна, с точки зрения Сесиль, сковывает и унижает её как личность, не даёт ей свободно развиваться, за что и наказана. Чувственное наслаждение жизнью одержало верх над благоразумием. Но, с другой стороны, тот же самый конфликт постепенно приобретает совсем иную окраску. Всё яснее проступает в тексте понимание, что Сесиль защищает бездуховное, эгоистическое, по сути, пустое существование. Она отстаивает чисто функциональный подход к людям, при котором человек важен и ценен не сам по себе, не в силу своих личных качеств, а только как предмет удовольствия. Анна, напротив, воплощает более высокую культуру чувств, более развитое духовное и нравственное начало. Если для Сесиль и её отца любовь всего лишь их собственные приятные ощущения от общения с меняющимися партнёрами, то для Анны – это постоянная нежность, привязанность, потребность в ком-то. Сесиль отдаёт должное человеческим качествам Анны, восхищается её культурой, её достоинством, её умением владеть собой. Она бы даже полюбила эту женщину, не окажись та на её пути к удовольствиям.

«Здравствуй, грусть» привлекает, прежде всего, искренностью тона, свежестью и остротой восприятия мира. Бурная радость жизни, которую испытывает главная героиня, причудливо и вместе с тем органически сочетается с какой-то глубокой печалью, с чувством острой неудовлетворённости. Ф. Саган подчёркивает драматический мотив повествования тем, что выносит в заглавие, ещё раз подчеркнём, строку из лирического стихотворения Поля Элюара.

### **Список использованной и рекомендуемой литературы**

1. Бестужева-Лада, С. С печалью не прощаются: о Франсуазе Саган / С. Бестужева-Лада // Смена. – 2001. – №5. – С. 37–43.
2. Березовская, О. А знаете ли вы Франсуазу Саган? / О. Березовская //

-----  
Золотое перо. – 2001. – № 5. – С. 62–66.

3. Борисова, А. Вступительное слово / А. Борисова // Восемь романов / Ф. Саган. – СПб., 1999. – С. 5–14.

4. Люсый, А. Великая Франсуаза: погасла печальная улыбка Франции / А. Люсый // Новое время. – 2004. – № 40. – С. 43.

5. Рождественский, Р.И. Париж, Франсуазе Саган / Р.И. Рождественский // Собр. соч.: в 3 т. Т. 1: Стихотворения: Поэмы: Песни 1951–1964. – М., 1985.

6. Саган, Ф. В память о лучшем: Главы из книги / Ф. Саган; пер. с фр. Л. Завьяловой // Вопросы литературы. – 1998. – С. 172–188.

7. Уваров, Ю. Современный французский роман. 60–80-е годы / Ю. Уваров. – М., 1985.

8. Уваров, Ю. Феномен Франсуазы Саган / Ю. Уваров // Через месяц, через год: Повести / Ф. Саган. – М., 1992. – С. 5–10.

## Лекция № 24

### Итальянская литература XX века

#### План

1. Общая характеристика итальянской литературы XX века.
2. Идеино-художественное своеобразие творчества А. Моравиа:
  - а) краткий обзор жизненного и творческого пути писателя;
  - б) трагическая разобщённость и одиночество людей в романе «Равнодушные»;
  - в) образ Рима в романе «Римлянка» и сборнике «Римские рассказы»;
  - г) проблематика романа «Чочара»;
  - д) особенности стиля А. Моравиа.
3. Идеино-художественное своеобразие творчества У. Эко:
  - а) Краткий обзор творческого пути писателя;
  - б) «Имя розы» как интертекстуальный роман;
  - в) проблематика романа «Маятник Фуко».

#### 1. Общая характеристика итальянской литературы XX века

Итальянская литература XX века тесно связана со сложными историческими и политическими процессами, происходившими в стране и мире в целом. На развитие литературы и культуры начала века оказала влияние фашистская идеология, затем исторический опыт Второй мировой войны и Сопротивления обусловил сдвиги в национальной жизни во всех слоях общества. В литературе появляется иная направленность, обращение к тематике войны и Сопротивления, отражение пережитых страной драматических событий и смены эстетических ценностей. Творчество **Элио Витторини, Итало Кальвино, Карло Леви, Ренаты Вингано** тому подтверждение.

Мировой резонанс получило течение итальянского неореализма. В 40–50-е годы в русле неореализма выступили многие деятели итальянского кино и литературы. Программными произведениями итальянского неореализма стали фильм Росселлини «Рим – открытый город» и роман **Васко Пратолини** «Повесть о бедных влюблённых». С неореализмом связано творчество **Альберта Моравиа**. Эта литература стремилась к правдивому изображению реальной действительности, искала новые средства художественного мастерства, простого и ясного литературного языка. Теоретик итальянского неореализма Д. Дзаватини

писал: «Народ властно стучится в двери искусства, и горе нам, если мы их не распахнём».

Широкой известностью пользуется творчество **Дино Буццати** (1906–1972), не примыкавшего ни к одному литературному течению. Буццати воспринимался критикой как продолжатель Кафки. Он писал о судьбе человека в условиях антигуманной цивилизации, передавал абсурд бытия, обращался к фантастике. В отличие от Кафки, итальянский писатель не отказывается от веры в способности человека сохранять своё достоинство.

Романы «Барнабо с гор» (1933), «Тайна старого леса» (1935), «Татарская пустыня» (1939), а также фантастические новеллы (сборник «Семь гонцов» (1942)) тому подтверждение.

Постмодернизм в итальянской литературе представлен творчеством **Умберто Эко** (р. 1932) – писателя и философа, учёного-семиотика и критика. В своих трудах он обращается к проблемам эстетики постмодернизма («Открытое произведение» (1962), «Поэтика Джойса» (1966), «Трактат по общей семиотике» (1975)). Романы Эко – «**Имя розы**» (1980), «**Маятник Фуко**» (1988) – имеют философский характер, обнаруживают стремление писателя к созданию картины мира в динамике культуры и развития сознания. Космологическая модель мира создаётся в романе «Имя розы». Эволюция европейского сознания прослежена в «Маятнике Фуко», в котором современность представлена в ретроспективе предшествующих эпох.

## 2. Идеино-художественное своеобразие творчества А. Моравиа:

### А. Краткий обзор жизненного и творческого пути писателя

**Альберто Моравиа** (1907–1990) – широко известный итальянский романист и новеллист, обратившийся вслед за Пиранделло к теме отчуждения человека и разобщённости людей в современной ему Италии 20-х годов (роман «**Равнодушные**» (1929)), разрабатывавший антифашистскую и антивоенную темы (романы «**Маскарад**» (1941), «**Чочара**» (1957)), после войны сблизившийся с литературой неореализма («**Новые римские рассказы**» (1959)). Автор писал об упадке и разложении буржуазных семей, о судьбе художника в условиях современной цивилизации (романы «**Презрение**» (1954), «**Скука**» (1960)), о рядовых итальянцах – жителях Рима, в изображении которых лирическое сочетается с ироническим, грустное – со смешным. Реализм Моравиа отличается тонкостью социально-психологического анализа и сатирических интонаций. Альберто Моравиа (настоящее фамилия Пинкерле) родился в Риме, и образ «вечного города» запечатлён в его

творчестве. Отец писателя – архитектор. Тяжёлое заболевание костным туберкулёзом, постигшее Альберто в 9-летнем возрасте и заставившее многие годы провести в лечебных санаториях, во многом определило его пристрастие к чтению, побудив в конце концов испробовать свои силы в литературной деятельности. В 16 лет он начал писать первый роман, закончил его в 1925 году и опубликовал на свои средства в 1929 году под названием «**Равнодушные**». Эта книга – одно из самых сильных произведений писателя. Она определила его будущее.

В первой половине 30-х годов Моравиа жил в Лондоне, затем в Париже. Публикация романа «Маскарад» (1941), в котором создан вымышленный образ диктатора одной из стран Центральной Америки, изображённый в сатирическом плане, вызвал гнев Муссолини, усмотревшего не без оснований карикатуру на себя. На публикацию книг Моравиа был наложен запрет. В 1943 году он был объявлен «подрывной фигурой», вынужден был скрываться в горах. В Рим вернулся только после освобождения его союзниками. Признание, пришедшее к писателю после публикации его первого романа, с годами укреплялось.

Ключевые произведения Моравиа – «**Равнодушные**», «**Римские рассказы**», «**Чочара**».

## **Б. Трагическая разобщённость и одиночество людей в романе «Равнодушные»**

Роман был задуман молодым писателем как трагедия. События ограничены узким кругом одной римской семьи, воплощающей собой социальную трагедию эпохи – равнодушие.

Коммерсант Лео Мерумечи много лет был любовником Мариаграции, богатой вдовы с двумя детьми. За эти годы Лео разорил женщину, а когда она состарилась, соблазнил её дочь Карлу. Девушка не любила Лео, но у неё не было другой перспективы, потому что она бесприданница. Её брат Микеле, вялый и инертный юноша, понимает подлость Лео, разбившего их семью, разорившего их. Но сильнее ненависти – его равнодушие, безразличие к моральным нормам.

Микеле заставляет себя ссориться с Лео, а, узнав, что Лео стал любовником сестры, стреляет в него. Но все попытки неудачны, у Микеле нет искреннего порыва. Развязка ничего не меняет в положении молодых героев. Лео решает жениться на Карле, но её жизнь будет такой же тусклой и фальшивой, как жизнь матери, как жизнь всей среды, сделавшей из брата и сестры «равнодушных».

Образ Микеле сложен. Герой умён, но не решителен, тщеславен, но малодушен. У него нет энергии, нет желания противостоять происходящему. Сосредоточенность на самоанализе отделяет Микеле от

окружающих. Он может иронизировать над собой, понимая своё равнодушие и бессилие, но преодолеть их и действовать он не в состоянии. Равнодушие порождает духовную глухоту, желание замкнуться в себе. Все события в романе происходят в течение двух дней. За окнами льёт дождь. Только на мгновение солнечные лучи прорываются сквозь облака, не проникая в мрачный мир антигероев романа Моравиа.

Прямое вмешательство автора в повествование, откровенно отрицательные ремарки вносят в роман элемент эмоциональности, которая в дальнейшем в творчестве Моравиа сменится более строгой психологической характеристикой.

В «Равнодушных» Моравиа переходит от психологии одного персонажа к психологии другого, высвечивая эмоции и внутренний мир каждого.

Характеры в «Равнодушных» не развиваются. Все персонажи в конце остаются такими, какими были в начале романа. Во всех сценах каждый остаётся в рамках своей роли, с тем же поведением: спокойная наглость Лео, ревнивые выходки Мариаграфии, вспышки гнева и возмущения Карлы, сменяющиеся покорностью, тщетные попытки Микеле затеять ссору. Напряжённость ситуации нарастает только в результате действий Лео. Он единственный двигатель событий, он знает, чего добивается.

Роман «Равнодушные» – первая веха на творческом пути Моравиа. Это роман-реалия того времени, разоблачающий общественные пороки. Роман показывает духовную пустоту молодого поколения привилегированных классов 20-х годов. Действие происходит в то время, когда Муссолини утверждал, что идеи фашизма вдохнут в молодежь моральные доблести древних римлян. Ненависть Моравиа к этому миру, к этому психологическому типу, к эгоизму не только не ослабела, но с годами приобрела бичующую силу сатиры. Писатель ничего не прощает равнодушным. Фашизм на всю жизнь оставил в душе писателя горький осадок, дал повод для нравственных раздумий. И с каждым годом эта антифашистская тональность звучала все ярственнее, хотя Моравиа признавался, что у него и в мыслях не было разоблачать социальную систему фашизма.

## **В. Образ Рима в романе «Римлянка» и сборнике «Римские рассказы»**

В 1947 году писатель создаёт роман «Римлянка» (1947), в 1953 году «Римские рассказы», которые позже дополнялись новыми сборниками, так что понятие «римский рассказ» стало претендовать на статус литературного термина. Образ Рима в этих произведениях приобретает мировую обобщённость, и в то же время роман и рассказы отличаются

естественной конкретностью, локальностью. Персонажи произведений – простые люди Рима, вынужденные искать пути выживания любой ценой и чаще всего ценою отказа от морали. В «Римлянке» главная героиня Адриана – женщина с ликом мадонны и душевным цинизмом блудницы – становится «доступной» без особых угрызений совести, хотя мечтает о красивой любви. В её жизни трое мужчин, и в каждом из них часть её души. Первый из них босс фашистской полиции Астурита, одержимо влюблённый в Адриану, второй – силач-бандит Сонцоньо, к которому Адриана испытывает плотскую страсть, а третий – студент из дворянской семьи Джакомо Диодати, участник антифашистского Сопротивления, кого Адриана любит душой. События стягиваются в узел в конце романа: Джакомо попадает в тюрьму, в порыве странной апатии (мотив рокового равнодушия!) называет имя своих товарищей по Сопротивлению. Адриана требует, чтобы Астурита немедленно освободил Джакомо. Влюблённый полицейский выполняет её просьбу беспрекословно. Предательство Джакомо не имеет последствий, но юноша не может простить самому себе бесчестный поступок и лишает себя жизни.

Женщина горько оплакивает Джакомо, почти не замечая гибели Астуриты и Сонцоньо. Своего будущего ребёнка, отцом которого доступная римлянка считает бандита Сонцоньо, Адриана хочет доверить семье любимого Джакомо. С этим родившимся существом связана в романе тема будущего Италии, а сам образ блудницы Адрианы как будто очищается: в нём проясняются черты мадонны, матери человеческой. Это произведение отличается нравоописанием, бытовыми деталями, но более всего – психологичностью. При этом в нём заметен политический подтекст, осуждение фашизма как нравственного оскудения.

В 1953 году выходит первая книга «**Римских рассказов**» Альберто Моравиа. В 1959 году писатель выпускает второй том. В «Римских рассказах» воскрешается традиция Боккаччо: короткая, событийная новелла, с неожиданной концовкой. Есть единая тема: жизнь трудового Рима, показанная в картинках-этюдах. При этом его трудящийся человек – одиночка, «маленький» человек. Принципиально новым для Моравиа является герой. Это городской парень, тот, кто водит такси, стоит за прилавком, моет посуду в ресторане, бродит в поисках работы.

Жизнеподобность, демократизм и лиризм сближают произведение с неореализмом, но в отличие от неореалистов Моравиа никогда не даёт темы солидарности простых людей. Они у него разобщены, одиноки. Почти трагически звучит этот мотив разобщённости в рассказе «**Ромул и Рем**»: двое бывших друзей по Сопротивлению, Ремо и Ромоло, после войны оказываются почти нищими, и один из них, осознавая сой грех, ограбил другого. Как будто ничего не изменилось с тех далёких времён, когда Ромул убил своего брата Рема, а позднее основал город, имя



---■---■---■---■---■---■---■---■---■---■---  
которому Рим. Трагическое в рассказах писателя соседствует с комическим.

Один и тот же приём объединяет все «Римские рассказы»: автор молчит, и о приключившемся с ними рассказывают сами герои новелл. Это помогает Моравиа ярче раскрыть в коротеньком рассказе своих неудачников, ещё явственнее отделяет его художественную позицию от тех авторов, которые всё время вертятся на сцене, подсказывая своим персонажам безликие реплики.

### **Г. Проблематика романа «Чочара»**

К изображению народной жизни в годы Второй мировой войны Моравиа обратился в романа «Чочара» (1957), который сам он определил как «объективное повествование о страданиях и нищете, породивших Сопротивление». Героиня романа – уроженка Чочарии, крестьянка Чезира, покинувшая родные места, переехавшая в Рим и ставшая торговкой. В её характере воплощены такие черты характера человека из народа, как стойкость и энергия, смелость и выносливость. На её долю выпадают нелёгкие испытания: вместе с дочерью Розеттой ей приходится во время войны покинуть Рим, преодолеть многие трудности, познав судьбу беженцев. Чезира не поддавалась страху, когда падали английские бомбы и совершались немецкие облавы. Чезире пришлось пережить надругательство над её дочерью, совершённое солдатами. Это был страшный удар, сломивший Розетту. Обо всём этом в романе рассказано от лица Чезиры. Она говорит о пережитом, ничего не скрывая, вспоминая встретившихся на пройденном ею пути добрых и злых людей.

В произведении прежние образы писателя выступают в новом их варианте: обесчещенная Розетта спокойно и даже чуть ли не охотно становится блудницей, но Чезира надеется вернуть дочери прежнюю веру в жизнь и добро.

Появляется в «Чочаре» и фигура интеллигента. Это антифашист Микеле Феста, не участник Сопротивления, но человек, близкий ему по духу. Этот персонаж не похож на героя «Равнодушных». Он активен в своей гуманности. Микеле погибает от фашистской пули, заступившись за жителей чужой ему деревни. Гибель Микеле отзывается болью в сердце Чезиры, очищает её душу.

В романе война осуждается как преступление против человечности. К такому выводу приходит, пройдя через страдания, и Чезира, завершающая своё повествование словами: «Мы смогли выйти из войны, чтобы снова вернуться к своей жизни, в которой, конечно, было ещё много темноты и ошибок, но это была единственная жизнь, которой мы могли жить, как сказал бы нам Микеле, если бы был с нами».

### **Д. Особенности стиля А. Моравиа**

В творческом процессе Моравиа не раз видоизменял технику стиля, романной структуры. Его идеал – «ясновидящая отстраненность». Писатель под микроскопом разглядывает некоторые аспекты современной ему реальности, создаёт типаж и настроение. Его лексика довольно проста, даже скучна, основной упор идёт на синтаксис. Такой стиль почти сводит на нет лирические элементы.

Автор не ставит задачу иллюстрировать общественные события, но есть психологическое состояние общества. Иногда Моравиа сознательно обостряет это состояние, прибегая к пародии и маске. Писателя всегда привлекали маски. Он не воспроизводит реальность, а устраивает маскарады, иногда кажущиеся более достоверными, чем сама реальность.

В романах наблюдается тенденция драматизировать действие. Трагедия, по его убеждению, искусство синтетическое, а он добивается синтеза в романе. Главным в литературе Моравиа всегда был человек, хотя, изображая реальную личность, нередко прибегал к абстракции, даже абсурду. Несмотря на жизненные обстоятельства, человек по природе своей гуманен, и находится в постоянном противоречии с общественным устройством.

### **3. Идеино-художественное своеобразие творчества У. Эко А. Краткий обзор творческого пути писателя**

Умберто Эко (р. 1932) – один из крупнейших писателей современной Италии. Знаменитый учёный-лингвист, семиотик, специалист по массовой культуре, профессор Болонского и нескольких мировых университетов. Он сумел стать символом не только строгой академической науки, но и вольного художественного поиска.

В 1980 году У. Эко опубликовал свой первый роман **«Имя розы»**, принёсший ему всемирную литературную известность. В 1988-м и в 1994-м годах появляются **«Маятник Фуко»** и **«Остров Накануне»**. В промежутках между художественным творчеством Эко регулярно печатает сборники публицистических и научных статей. Он придумывает компьютерные экзамены для отбора студентов на свой семинар (конкурс 70 человек на место) и читает курсы лекций, на которые стекаются такие толпы, что не хватает даже помещений соседних театров.

Как историк культуры Эко известен в научном мире книгами: «Эстетика Фомы Аквинского» (1970), «Домашний обиход» (1973), «На периферии империи» (1977), «О зеркалах» (1985), «Семиология обыденной жизни» (1987) и «Искусство и красота в средневековой этике» (1987).

-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----  
Литературовед Эко знаменит «Поэтикой Джойса» (1966), для современной лингвистики считается базовой работа «Поиски идеального языка» (1993).

Основополагающими для мировой семиотики признаны его работы «Открытое произведение» (1962), «Семиология визуальных коммуникаций» (1967), «Трактат по общей семиотике» (1975), «Пределы интерпретации» (1990).

### **Б. «Имя розы» как интертекстуальный роман**

«Имя розы» – первый роман Умберто Эко, опубликованный в 1980 году, стал первым интеллектуальным романом, возглавившим списки супербестселлеров и принёсшим автору всемирную славу.

Успеху произведения способствовала и удачная экранизация. Писатель был удостоен престижной итальянской премии «Стрега» (1981) и французской «Медичи» (1982).

Оказалось, что жизнь обитателей бенедиктинского монастыря XIV века может быть интересной людям XX века. И не только потому, что автор закрутил детективную и любовную интриги. Но и потому, что был создан эффект личного присутствия.

Умберто Эко рисует картину средневекового мира, предельно точно описывает исторические события. Для своего романа автор избрал интересную композицию. В так называемом введении автор сообщает о том, что к нему в руки попадает старинная рукопись одного монаха, по имени Адсон, который повествует о событиях, произошедших с ним в XIV веке. В состоянии нервного возбуждения автор упивается ужасающей повестью Адсона и переводит ее для современного читателя. Дальнейшее изложение событий представляет собой якобы перевод старинной рукописи.

Сама рукопись Адсона разбита на семь глав, по числу дней, а каждый день – на эпизоды, приуроченные к богослужению. Таким образом, действие в романе происходит в течение семи дней.

Начинается повествование с пролога: «Вначале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог».

Сюжет: *[Молодой монах, Адсон, от имени которого ведется рассказ, приставленный к учёному францисканцу Вильгельму Баскервильскому, приезжает в монастырь. Вильгельму, бывшему инквизитору, поручают провести расследование неожиданной смерти монаха Адельма Отранского. Вильгельм со своим помощником начинают расследование. Им разрешается разговаривать и ходить везде, кроме библиотеки. Но расследование заходит в тупик, потому что все корни преступления ведут в библиотеку, представляющую главную ценность и сокровищницу*

аббатства, в которой хранится огромное количество бесценных книг. Вход в библиотеку запрещён даже монахам, а книги выдаются не всем и не все, которые имеются в библиотеке. Кроме того, библиотека представляет лабиринт, с ней связаны легенды о «блуждающих огнях» и «чудищах».

Вильгельм и Адсон под покровом ночи посещают библиотеку, из которой им с трудом удаётся выбраться. Там они встречаются новые загадки. Вильгельм и Адсон раскрывают тайную жизнь аббатства (встречи монахов с продажными жёнщинами, гомосексуализм, употребление наркотических препаратов). Сам Адсон поддаётся искушению местной крестьянки. В это время в аббатстве совершаются новые убийства (Венанция находят в бочке с кровью, Беренгара Арундельского в ванне с водой, Северина Сант Эммеранского в своей комнате с травами), связанные с одной и той же тайной, которая ведёт в библиотеку, а именно к определённой книге. Вильгельму и Адсону удаётся частично разгадать лабиринт библиотеки и найти тайник «Предел Африки», замурованную комнату, в которой хранится заветная книга.

Для раскрытия убийств в аббатство прибывает кардинал Бертран Поджетский и сразу приступает к делу. Он задерживает Сальватора, убогого уродца, который, желая привлечь внимание жёнщины с помощью чёрного кота, петуха и двух яиц, был задержан вместе с несчастной крестьянкой. Жёнщину (Адсон узнал в ней свою подругу) обвинили в колдовстве и заточили в темницу.

На допросе келарь Ремигий рассказывает о муках Дольчина и Маргариты, которых сожгли на костре, и как он этому не воспротивился, хотя имел с Маргаритой связь. В отчаянии келарь берёт на себя все убийства: Адельма из Онтанто, Венанция из Сальвемека «за то, что тот был слишком учён», Беренгара Арундельского «из ненависти к библиотеке», Северина Сант Эммеранского «за то, что тот собирал травы».

Но Адсону и Вильгельму удаётся всё же разгадать тайну библиотеки. Хорхе – слепой старец, главный хранитель библиотеки, прячет от всех «Предел Африки», в котором хранится вторая книга «Поэтики» Аристотеля, представляющая огромный интерес, вокруг которой ведутся нескончаемые споры в аббатстве. Так, например, в аббатстве запрещено смеяться. Хорхе выступает судьёй всем, кто непозволительно смеётся или даже рисует смешные картинки. По его мнению, Христос никогда не смеялся, и он запрещает смеяться остальным. Все с уважением относятся к Хорхе. Его побаиваются.

Однако Хорхе много лет являлся настоящим правителем аббатства, знавшим и хранившим от остальных все его тайны. Когда он стал слепнуть, он допустил к библиотеке ничего не смыслящего





-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----■-----

история, это фрески на стенах храма, обычаи, нравы. Не случайно вся интрига строится на поисках утраченной второй части «Поэтики» Аристотеля. «Для меня текст безграничен, – писал теоретик постмодернизма Ж. Деррида. – Это абсолютная тотальность... Нет ничего вне текста». Положение теоретиков постмодернизма, к которым и относится сам У. Эко, что история и общество являются тем, что может быть «прочитано» как текст, привело к восприятию человеческой культуры как единого «интертекста», который служит предтекстом любого, вновь появляющегося текста. Вот почему в романе «Имя розы» так много различных реминисценций, взятых не только из классического детектива и исторического романа, но и из средневековой и античной философии, современной семиотики. Так, по мнению Р. Барта, «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нём на разных уровнях в более или менее указываемых формах». Через призму интертекста мир предстаёт как огромный текст, в котором всё когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определённых элементов даёт новые комбинации.

В романе «Имя розы» очень много говорят о смехе, и это не случайно. Скорее всего, это не столько смех, сколько ирония, которая в постмодернизме называется пастишем, воплощающим собой так называемый негативный пафос. Так, герои романа много рассуждают о смехе и его месте в человеческой культуре, о том, смеялся ли Христос. Сама утраченная часть «Поэтики» Аристотеля также посвящена смеху.

Роман сопровождают «Заметки на полях» «Имени розы», в которых автор блестяще рассказывает о процессе создания своего романа.

Произведение заканчивается латинской фразой, которая переводится так: «Роза при имени прежнему – с нашими мы впредь именами» Как отмечает сам автор, цитата вызвала много вопросов, поэтому «Заметки на полях» «Имени розы» начинаются с «разъяснения» смысла заглавия.

Вначале, пишет У. Эко, он хотел назвать книгу «Аббатство преступлений», но такое заглавие настраивало читателей на детективный сюжет и сбило бы с толку тех, кого интересует только интрига. Заглавие «Имя розы», отмечает У. Эко, подошло ему, «потому что роза как бы символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у неё почти нет... Название, как и задумано, дезориентирует читателя... Название должно запутывать мысли, а не дисциплинировать их». Таким образом, писатель подчёркивает, что текст живёт своей собственной, часто независимой от него жизнью. Отсюда новые, различные прочтения, интерпретации, на которые и должно настраивать название романа. И не случайно автор поместил эту латинскую цитату из сочинения XII века в конце текста, чтобы читатель сделал различные предположения, мысли и сопоставлял, недоумевал и спорил.

## **В. Проблематика романа «Маятник Фуко»**

Это произведение посвящено проблемам кибернетики, анализу предшественницы этой современной науки – средневекового учения каббалы, проблемам информационного общества, а также истории мировой закулисы. Это странное повествование, объединяющее в себе стилистические особенности научного трактата и художественной прозы.

«Маятник Фуко» можно отнести к так называемому современному научному дискурсу, к яркому воплощению кризиса рациональности, когда научная мысль сознательно отказывается от языка строгой логики, языка понятий и терминов и стремится выразить себя в иррациональных образах и с помощью увлекательного сюжета.

Роман представляет собой захватывающую историю рождения и смены религиозных орденов в Европе, кардинальным образом повлиявших на все идеи, ценности и создания рук человеческих – от Моцарта и Эйнштейна до Наполеона, русской царской охранки, Сталина и Гитлера, от орудий пыток до Эйфелевой башни и компьютеров IBM.

Не случайно роман выстроен вокруг главного героя – маятника Фуко. Он воплощает собой, с одной стороны, центр Вселенной, а с другой – великую иллюзию, так как никакого центра и нет вовсе. В соответствии с постмодернистской парадигмой в мире нет центральных понятий, логик, принципов и ценностей. Мир – это только хаос, и маятник в этом смысле является абсолютным эквивалентом современной модели хаотичного мира. С каждым его взмахом автор наглядно показывает очередную степень поворота мира, где мы все – неокаббалисты и постмодернисты, нищие и банкиры, художники и чиновники, святые и грешники – вращаемся в своих удачах и частностях.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. / под ред. Н.П. Михальской [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 388–397.
2. Костюкович, Е. Орбиты Эко / Е. Костюкович // Имя розы / У. Эко. – М., 1998. – С. 654–649.
3. Лотман, Д. Выход из лабиринта / Ю. Лотман // Имя розы / У. Эко. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 467–481.
4. Потапова, З.М. Итальянский роман сегодня / З.М. Потапова. – М., 1977.
5. Эко, У. Заметки на полях «Имя розы» / У. Эко // Имя розы / У. Эко. – М.: Книжная палата, 1989. – 496 с.



---

## Лекция № 25

### Японская литература XX века

#### План

1. Общая характеристика японской литературы XX века:
  - а) обзор творчества Акутагавы Рюноскэ;
  - б) поэтический мир Исикавы Такубоку.
2. Идеино-художественное своеобразие творчества Ясунари Кавабаты.
3. Творчество Кобо Абэ.

#### 1. Общая характеристика японской литературы XX века

Крупнейшие японские прозаики и поэты, воссоздавая сложившийся на протяжении многих столетий уклад жизни и особенности японской ментальности, в своём творчестве использовали типологические модели французского экзистенциалистского романа и американской научной фантастики, а также приёмы психологического анализа русского классического романа. В произведениях выдающихся писателей-новаторов заметно слияние национальных традиций с опытом иностранных авторов, что вызывает интерес у сограждан и зарубежных читателей, которых привлекает в японской прозе узнаваемое «своё» и достаточно экзотическое «чужое».

#### А. Обзор творчества Акутагавы Рюноскэ

Первым среди японских писателей XX века мировое признание завоевал **Акутагава Рюноскэ** (1892–1927). Его лирические притчи напоминали европейцам новеллы его современника Ф. Кафки. Акутагава очень хорошо знал русскую литературу, особенно близок был ему Н.В. Гоголь. Так, в рассказе «**Нос**» совпадает не только название, но и ситуация. Только персонаж японского автора не потерял нос, наоборот, нос вырос у него до невероятных размеров. Когда же нос перестал расти, человек перестал быть самим собой. Коллизия другого рассказа писателя – «**Бататовая каша**» – заставляет вспомнить о крахе мечты гоголевского Акакия Акакиевича.

Сюжеты своих невероятных историй автор брал из средневековых памятников японской и китайской поэзии. Так, знаменитая новелла Акутагавы «**Ворота Расёмон**» (1917) возникла на основе «Стародавних повестей» XI века. Безработный слуга, доведённый голодом до отчаяния, грабит такую же несчастную старуху, которая сама говорит, что без

воровства нынче не прожить. Но если в средневековом сюжете акцент сделан на моральной оценке случившегося, то Акутагава раскрывает его социальную значимость. Экранизация новеллы режиссёром Акирой Куросавой имела грандиозный успех и привлекла внимание к произведению.

В новелле «Барсук» писатель обратился к старинной легенде о барсуке, который превращается в человека. Но у Акутагавы всё наоборот – человек превращается в барсука. Всё началось с шутки: не пришедшая на свидание девушка, услышав жалобное пение возлюбленного, сказала матери, что это поет барсук. Та поверила и рассказала соседкам. Вскоре слух о поющем барсуке распространился по всей округе, а буддийский монах истолковал происшествие как результат бесконечного жизненного круговорота. Финал новеллы парадоксален: невеста, придя на свидание, увидела, что её жених обернулся поющим барсуком.

Основная мысль этой новеллы и ряда других произведений Акутагавы выражена в заключительном риторическом вопросе: «Разве всё сущее не есть в конце концов лишь то, во что мы верим?!»

Вера в воображаемый мир – основа фантастики Акутагавы. В «Момотаро» (1924) воспользовавшись в качестве завязки японской сказкой о богатыре, родившемся из персиковой косточки, он делает своего главного героя Момотаро завоевателем острова, где живут мирные трудолюбивые черти с человеческими привычками. «Лучший из всех японцев» Момотаро перебил хвостатых аборигенов, а тех, кому даровал жизнь, превратил в рабов. У Акутагавы завоеватель, несмотря на свой воинственный пыл, нелеп и глуп, а в конце новеллы чертенята угрожают победителю бомбами, которые они делают из кокосовых орехов. Акутагава причудливо соединяет сказку с политикой, вымысел с историческим опытом. Являясь автором достаточно ироничным, он одновременно видел в мире странное и смешное.

Когда к писателю явилась слава, пришёл и страх. Акутагава боялся безумия и потери таланта. Его мать страдала душевной болезнью. Наследственность таила в себе опасность. Акутагава писал не переставая, в последние годы ему казалось, что талант его оскудевает. Он страдал бессонницей, не зная меры, принимал лекарства. В конце концов пришел к мысли о самоубийстве и совершил задуманное.

## **Б. Поэтический мир Исикавы Такубоку**

Одновременно с Акутагавой вступил в литературу крупнейший японский поэт **Исикава Такубоку** (1886–1912). Он прожил недолгую жизнь, борясь с нищетой, чахоткой. Однако ему суждено было заложить основы современной японской поэзии. Исикава писал в традиционных

жанрах японской лирики: пятистишия танка и трехстишия хокку, которые сумел наполнить актуальной проблематикой. Стихотворения поэта пронизаны грустью и меланхолией. «Слёзы», «печаль» – излюбленные слова в лексике поэта. Словно предвидя свою скорую смерть, он спешит впитать в себя будничные мир предместий и вокзалов, деревенских улочек и рыбацких хижин на берегу океана. Ключевые слова-понятия поэта – «братство» и «нежность», «материнство» и «детство». Они пронизаны особым смыслом. Они как откровение, которые он доверяет и дарит только самым близким людям.

Изнурённый страданиями, поэт никогда не терял веру в будущее. Переустройство мира он связывал с революцией, которая освободит человека, сделает людей счастливыми. Незадолго до смерти он писал:

*Наверное, товарищам и жене  
Грустно бывает слушать  
Как я без усталы,  
Такой больной,  
О революции говорю!*

(пер. В. Марковой)

Исикава Такубоку – истинный мыслитель и гуманист. Для него судьба человечества, будущее его народа были важнее и существеннее, чем его собственная участь. В годы русско-японской войны он написал стихи, полные уважения к русскому народу и его героям.

В лирических миниатюрах поэта встречаются имена русских поэтов:

*Летел навстречу мокрый снег,  
И по равнине Исикари  
Наш поезд мчался сквозь метель.  
Я в этом серьезном просторе  
Роман Тургенева читал.*

(пер В. Марковой)

Это не случайно: в начале столетия Тургенев, Чехов, Толстой, Достоевский прочно входят в интеллектуальную жизнь японцев.

## **2. Идеино-художественное своеобразие творчества Ясунари Кавабаты**

**Ясунари Кавабата** (1899–1972) – признанный классик японской литературы, лауреат Нобелевской премии 1968 года. Критики называют его «самым японским прозаиком», имея в виду, что Кавабата в своих произведениях необыкновенно достоверно воссоздает традиции народа своей страны. Писатель ориентировался на непреходящие духовные ценности японской средневековой литературы. Кавабата стремился показать в своих героях-современниках верность обычаям предков.

Биографическая справка: Ясунари Кавабата родился в Осаке в семье врача. В раннем детстве осиротел, его воспитанием занимался дед. В детстве Кавабата мечтал быть художником, но в возрасте 12 лет принимает решение стать писателем. В 1914 году, незадолго до кончины деда, начинает писать автобиографический рассказ «Дневник шестнадцатилетнего» (1925). Продолжая жить у родственников, Кавабата поступает в токийскую среднюю школу и начинает изучать европейскую культуру, увлекается скандинавской литературой, знакомится с произведениями таких художников, как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рембрандт и Поль Сезанн. В 1920 г. юноша поступает в Токийский университет на факультет английской литературы, однако на втором курсе берется за изучение японской литературы. Познакомился Кавабата и с русской классикой. Начинающийся писатель участвовал в литературном движении неосенсуалистов, стремившихся передать в своих произведениях восприятие мира сквозь призму чувств. В своих ранних рассказах писатель подражал М. Прусту и Дж. Джойсу, но воздействие западных образцов продолжалось недолго. Характерно, что написанная в манере «потока сознания» новелла «Кристаллическая фантазия» (1930) осталась незавершённой.

Творческий метод писателя базировался на буддистской философии дзэн. Истинная реальность, по учению дзэн, не делится на части. Существует нечто единое, безраздельное и потому не поддающееся аналитическому методу изучения. Дзэнский принцип озарения заключается в том, что природу вещей можно постигнуть внезапно, интуитивно, а не путём логического заключения. Истина – вне слов, поэтому в искусстве дзэн важным художественным моментом становится умолчание, недосказанность, эстетический намёк. Кавабата отождествлял писательский труд с творчеством ребенка.

Первый литературный успех начинающему писателю принесла повесть «**Танцовщица из Идзу**» (1925). Герой, близкий автору, делает такое признание: *«В свои двадцать лет я подверг себя беспощадному анализу и пришёл к выводу, что духовно вконец искалечен сиротством. И не в силах победить тоску отчаяния, отправился путешествовать по Идзу. Вот почему я был так несказанно счастлив!»* Идзу – самый тёплый край в Японии. Счастливым токийского студента сделала встреча с группой странствующих актеров, доброжелательно отнёсшихся к нему. Здесь он встречает свою первую любовь. Юная танцовщица тоже испытывает к нему симпатию, но вскоре они расстаются, так как их дороги расходятся. Но, несмотря на разлуку, герой осознаёт себя счастливым человеком, потому что для него, как и для автора, любовь – это путь к людям. Два главных персонажа, автобиографический герой и невинная девушка-героиня, проходят через все творчество Кавабаты. Впоследствии

ученик Кавабаты Юкио Мисима отзывался о характерном для творчества Кавабаты «культе девственницы» как об «источнике его чистого лиризма, создающего вместе с тем настроение мрачное, безысходное».

Кавабата в своей малой прозе будто оживляет классические образы японской живописи. Так, в рассказе **«Голос бамбука, цветок персика»** всё внимание приковано к засохшей сосне на высоком холме. Старый Миякава, всякий раз выходя из дому, бросает взор на засохшее дерево, видя в нём дурной признак. Заметив однажды на вершине мёртвой сосны сокола, он испытывает истинную радость, так как сокол – символ силы и долголетия.

В 30-е годы творчество Кавабаты становится более традиционным: он отказывается от ранних литературных экспериментов. В 1934 году писатель начинает работу над романом **«Снежная страна»**. Написанная с подтекстом, в эллиптическом стиле (в духе «хайку», силлабической японской поэзии XVII в.), «Снежная страна» не имеет связного, продуманного сюжета, состоит из серии эпизодов. Кавабата долго работал над произведением: первый вариант появился в печати в 1937 г., и последний, окончательный, – только через десять лет.

События, пережитые страной и всем миром, не нашли в произведении отражения. Всё, что происходит в романе, носит камерный характер, хотя фабула символична. Снег у японцев – символ чистоты и тепла. Автор назвал «снежной страной» провинцию Ниигата – северную окраину Японии, куда добираются через Японское море холодные северные ветры. Сюда из Токио дважды приезжает некий Симамура, привлечённый красотой юной гейши Комако. Образ главного героя соединяет в себе многие черты предвоенного поколения японской интеллигенции, увлекающейся европейской культурой, представление о которой было весьма поверхностным. Симамура пишет статьи о классическом балете, которого никогда не видел, рассуждает о западных фильмах, известных ему только по названиям. Утрата национальных ценностей приводит к потере индивидуальности.

Совсем другая в произведении Комако. Её поступки соответствуют сложившейся в веках мифологеме падшей женщины, которая жертвует своей честью, чтобы спасти своего умирающего жениха. Симамура восхищается ею, грезит о необычной любви, но сам же гасит вспыхнувшую страсть, так как любовь угрожает сложившемуся образу жизни богатого бездельника.

Роман завершается страшным пожаром в этом далёком заснеженном селении. Беда сплачивает людей, и только Симамура остаётся в момент действия сторонним наблюдателем. Автор не склонен судить своего героя. Более того, его внутренним метаниям автор даже сочувствует, но заставляет читателя строго отнестись к происшедшему.

Роман «Тысяча крылатых журавлей» (1951) был отмечен премией Японской академии искусств за проникновенное изображение национальных обычаев. Все основные эпизоды сопровождаются чайной церемонией. Действие романа сопровождается чайной церемонией. Отец молодого человека Кикудзи был мастером старинного ритуала. В Нобелевской речи Кавабата говорил: «Никогда так не думаешь о друзьях, как глядя на снег, луну или цветы – это ощущение лежит и в основе чайной церемонии. Встреча за чаем – та же встреча чувств». У японцев существует выражение «путь чая» – путь чистоты и утонченности, путь достижения гармонии с окружающим миром. Юношу приглашают на церемонию люди, когда-то близкие отцу. Идея произведения отличается ясностью и простотой. После смерти родителей Кикудзи получает в наследство не только их дом, но и людей, близких отцу и матери. Встречаясь с ними, герой романа глубже начинает понимать своего отца, впитывает его мысли и чувства, принимая на себя вину за его поступки. Журавль у японцев олицетворяет благополучие и счастье. Эта птица украшает платок Юкико, дочери друга отца. Журавль дарит надежду, что молодые герои будут счастливы в браке, а красота и духовная утонченность Юкико, покоровшие Кикудзи во время чайной церемонии, помогут мятущемуся герою обрести согласие с самим собой.

В романе «Стон горы» (1953) на широком фоне послевоенного быта Кавабата исследует внутренний мир своих героев: старого Синго, служащего одной из токийских фирм, и членов его семьи. Глава семьи Синго когда-то взял в жёны Ясуко только потому, что был влюблён в её старшую сестру. Их долгий брак не был особенно счастливым. Чувство долга оказалось куда важнее, чем любовное влечение. Нелады начались в семьях их детей. Дочь Фусако уходит с детьми от своего мужа, занявшегося торговлей наркотиками. Она продолжает его любить, но муж схвачен полицией и заканчивает жизнь самоубийством. На грани краха семья сына – завязатого Дон Жуана. Старики Синго и Ясуко нежно любят внуков, а с третьим поколением связывают надежды на продолжение семейной саги.

События происходят в небольшом городке Камакура у подножия гор в домике с крохотным садом. Существует поверье: услышать стон горы – узнать о приближении смерти. Стон горы и старческие болезни усиливают жизнерадостность Синго, который спешит насладиться красотой природы в отпущенное ему время. Писатель заставляет своего героя и читателя любоваться неброской красотой цветущего клевера, горными камелиями, следить за полётом бабочек, слушать стрёкот цикад. Пафос романа в утверждении сопричастности человека многообразному миру природы, счастье человека – когда он начинает понимать это. Примечательно, что

этой же мыслью проникнуты и новеллы Кавабаты, написанные в разные годы его творчества.

В 1968 году, получая Нобелевскую премию, Кавабата произнёс речь, озаглавленную «Красотой Японии рождённый». Это название точно охарактеризовало генезис его творчества. Характерно, что в речи он цитировал любимых японских поэтов, которые были его духовными попутчиками на протяжении всего творчества. «Созерцание красоты, – сказал писатель, – пробуждает сильнейшее чувство сострадания и любви, и тогда слово «человек» звучит как слово «друг».

Произведения Кавабаты отличаются усложнённой подтекста, эффектом недосказанности, неожиданности. Критика видит в этом влияние на его художественный опыт эстетики дзэн, «основанной на внутреннем созерцании». Однако в исследовании психологии человека, его отношений с миром, природой Кавабата всегда ориентируется на связь с той действительностью, которую он хочет постичь.

После присуждения Нобелевской премии Кавабата почти не писал. Он мучился от бессонницы и депрессии. Страшным ударом стало для него ритуальное самоубийство в 1970 г. другого замечательного писателя, любимого ученика и друга – Мисима Юкио. В традициях великих японских писателей XX века Кавабата тоже покончил жизнь самоубийством, отравившись газом.

### 3. Творчество Кобо Абэ

**Кобо Абэ** (1924–1993) – выдающийся японский прозаик, философ, журналист, драматург, режиссёр, киносценарист.

Настоящее имя писателя – Кимифуса («Кобо» – от произнесённого по-китайски «Кимифуса»). Детство и юность провёл в Маньчжурии, где его отец работал на медицинском факультете Мукденского Имперского Университета. Жизнь в стране иной культуры расширила кругозор будущего писателя, заставила по-новому взглянуть на мир.

В 40-е годы Абэ оканчивает медицинский факультет Токийского университета. Однако к карьере врача остаётся равнодушным, потому что, как он однажды сказал, «не создан для этой профессии, и начал писать ещё будучи студентом».

В 1948 году в журнале появился первый рассказ Абэ «**Дорожный знак в конце улицы**». Но известность принесла ему повесть «**Стена. Преступление Карума**», за которую он был удостоен в 1951 году высшей литературной премии Японии – Премии Акутагавы.

Научно-фантастическая повесть «**Четвёртый ледниковый период**» (1958), основной темой которой является изображение раздвоения

личности, окончательно убедила литературные круги в том, что писатель обладает большим талантом.

Уже первые произведения обнаруживают оригинальность его поэтической манеры:

а) переплетение вымышленных и реальных пластов повествования (этому Абэ, по собственному признанию, учился у Гоголя);

б) динамичный сюжет, выдержанный в духе детектива;

в) тонкие философские раздумья и символика;

г) сатиричность стиля;

д) лапидарность языка (предельно сжатый стиль).

Все эти черты выявляют своеобразное писательское кредо: стремиться исследовать не столько быт и «больные проблемы» общества, сколько «мозги и психологию», так или иначе определяющие «образ действия».

Особое художественное зрение Абэ давало повод критике в разные годы называть его то фантастом, то японским Сартром, то японским Достоевским.

Роман «**Женщина в песках**» (1960), получивший премию газеты «Иомиури», знаменует начало романного творчества Абэ. Писатель искусно соединяет бытописание с притчей, традиционную японскую ментальность с новейшей европейской философией, маловероятным событием придаёт удивительную достоверность.

Школьный учитель Ники Дзюмпэй мечтает открыть новый вид насекомых и в погоне за ними попадает в песчаные дюны, где расположена заброшенная деревенька. Местные жители обманом привлекают его в песчаную яму, из которой невозможно выбраться: чем яростнее Дзюмпэй атакует песок, тем быстрее осыпаются стены, а для их закрепления нужна вода. Дзюмпей необходим местным жителям в качестве рабочей силы, поскольку их жилища ежечасно засыпает песок. Энтомолог, ловивший насекомых, сам попадает в ловушку. Преследователь сам становится жертвой. И он начинает совместную жизнь с одинокой женщиной на дне ямы.

Песок, среди которого живут обитатели деревни, – мелкий, сыпучий, податливый и непреодолимый – главный символ произведения. Как и всякий символ, он поддается различным трактовкам. Одни, социально ориентированные литературоведы, видят в нём застойность и косность японской политической жизни, другие, более озабоченные общечеловеческим, полагают, что песок символизирует враждебность человеку любой среды.

В этом смысле Абэ Кобо нарушает столь привычный и непререкаемый постулат японской культуры о изначальной гармонии человека с природой. Песок не вызывает у главного героя ни ностальгических воспоминаний, ни поэтических настроений. Отношение



героя к песку – вполне в духе европейского рационализма – предполагает не столько слияние человека и природы, сколько их строгое разграничение. Дзюмпэй – естествоиспытатель, он сначала исследует природу, а потом «покоряет» её, заставляет работать на себя.

В результате наблюдений и экспериментов Дзюмпэй сумел уловить некоторые закономерности движения песка и изобретает приспособление для получения воды, то есть решает главную проблему забытого всеми селения. Теперь герой может выбраться из ямы и уйти из ненавистной деревни, жителям которой в начале своего пленения хотел отомстить за их козни. Но Дзюмпэй делает совсем другой выбор: «Спешить с побегом особой необходимости нет. Теперь в его руках билет в оба конца – чистый бланк, и он может сам, по своему усмотрению, заполнить в нём и время отправления, и место назначения. К тому же его непреодолимо тянет рассказать кому-нибудь о своём сооружении для сбора воды. И если он решит это сделать, слушателей благодарнее, чем жители деревни, ему не найти. Не сегодня, так завтра он кому-нибудь всё расскажет».

Это заключительные слова романа. По-видимому, Дзюмпэй нашёл (или может найти) своё предназначение в жизни среди людей и для людей. То есть гармония всё-таки обретена, но на основаниях скорее рационалистических и социальных, нежели мистико-поэтических, как свойственно классической японской традиции.

Гуманистическая направленность романа «Женщина в песках» принесла ему успех в нашей стране. Заслуживает внимания точка зрения японистки Ирины Львовой: «В романе «Женщина в песках» очень много значит финал. Мрачные картины из предыдущих глав заслонили его в глазах критики. А ведь он звучит жизнеутверждающе. Дзюмпэй Ники мог выбраться из песчаной ямы, но добровольно решил остаться в ней. Почему? Потому, что жизнь теперь обрела для него высокий и разумный смысл».

Роман Кобо Абэ был блестяще экранизирован в 1964 году режиссёром Хироси Тэсигахара. Фильм получил специальный приз жюри Каннского кинофестиваля и был номинирован на «Оскар» как лучший иноязычный фильм.

Герой романа «**Чужое лицо**» (1966) – учёный, скрывающий за маской собственное лицо, изуродованное в результате химического взрыва в лаборатории, проходит, в отличие от Ники, «путь расчеловечивания», утрачивая способность к контакту с другими людьми. Герой романа не назван по имени, что вовсе не случайно. Кобо Абэ в начале повествования, опираясь на опыт Ф. Кафки и А. Камю, рисует в условной манере портрет человека, лишённого индивидуальности. Однако исключительные обстоятельства, в которые попадает герой, формируют его, провоцируя в его душе жестокость. Изучая в герое «умственный механизм», «работа» которого и превратила его в нравственного перерожденца, Абэ оставляет



Решение Крота, главного героя произведения, «не думать больше о том, кому удастся выжить, кто достоин выжить», принятое после всех фантастических событий, происшедших с ним в каменоломнях Ковчеха (созвучное мыслям, одолевавшим Ники в «Женщине в песках»), отражает авторскую позицию в её взаимосвязях с определёнными философскими воззрениями.

На вопрос «В чём смысл жизни?» в одном из своих последних интервью 1992 года Абэ ответил «Никакого смысла нет, а есть только увлекательный процесс его угадывания».

22 января 1993 года писатель умер в одной из токийских больниц, не успев завершить работу над очередным романом.

Не всё бесспорно в творческом видении Абэ, но как пишет исследователь творчества Н. Федоренко, его произведения «в известном смысле можно считать не просто зарисовками, но монументальными полотнами бегущей эпохи».

### Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Гривнин, В. Творческий поиск Кобо Абэ: предисловие / В. Гривнин // Женщина в песках. Повести, рассказы, сцены / Кобо Абэ. – М.: Наука, 1987. – С. 3–18.
2. Григорьева, Т.П. Японская литература XX века: размышления о традиции и современности / Т.П. Григорьева. – М.: Худ. лит., 1983. – 302 с.
3. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. / под ред. Н.П. Михальской [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 443–457.
4. Зверев, А. Кобо Абэ: впечатления и мысли / А. Зверев // Новый мир. – 1985. – № 9.
5. Злобин, Г. Дорога к другим – дорога к себе: предисловие / Г. Злобин // Женщина в песках. Чужое лицо: романы / К. Абэ. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 5–18.
6. Федоренко, Н.Т. Кавабата Ясунари: Очерк / Н.Т. Федоренко. – М., 1978.
7. Федоренко, Н.Т. Кавабата Ясунари: Краски времени. Очерки / Н.Т. Федоренко. – М., 1982.
8. Федоренко, Н.Т. Кобо Абэ. Впечатления и мысли / Н.Т. Федоренко // Избранное / Кобо Абэ. – М., 1988.
9. Палневский, П. Путь к преодолению / П. Палневский // Иностранная литература. – 1966. – № 5.
10. Рехо, К. Современный японский роман / К. Рехо. – М., 1977.

## Лекция № 26

### Литература Латинской Америки

#### План

1. Отличительные особенности латиноамериканской литературы.
2. Магический реализм в творчестве Г.Г. Маркеса:
  - а) магический реализм в литературе;
  - б) краткий обзор жизненного и творческого пути писателя;
  - в) идейно-художественное своеобразие романа «Сто лет одиночества».

#### 1. Отличительные особенности латиноамериканской литературы

В середине XX века латиноамериканский роман переживает настоящий бум. Широко известными становятся не только за пределами своих стран, но и за пределами континента произведения аргентинских писателей **Хорхе Луиса Борхеса** и **Хулио Кортасара**, кубинца **Алехо Карпентьера**, колумбийца **Габриэля Гарсия Маркеса**, мексиканского романиста **Карлоса Фуэнтеса**, перуанского прозаика **Марио Варгаса Льюоса**. Несколько ранее мировое признание завоевали бразильский прозаик **Жоржи Амаду** и чилийский поэт **Пабло Неруда**.

Интерес к латиноамериканской литературе не был случаен: произошло открытие культуры далёкого континента со своими обычаями и традициями, природой, историей и культурой. Но дело не только в познавательной ценности произведений латиноамериканских писателей. Проза Южной Америки обогатила мировую литературу шедеврами, появление которых закономерно. Латиноамериканская проза 60–70-х годов компенсировала отсутствие эпоса. Перечисленные выше авторы заговорили от имени народа, рассказав миру о становлении новых наций в результате европейского вторжения на континент, населённый индейскими племенами, отразили присутствие в подсознании народа представлений о Вселенной, существовавших в доколумбову эпоху, раскрыли формирование мифопоэтического видения природных и социальных катаклизмов в условиях синтеза различных межнациональных культур.

Кроме того обращение к жанру романа потребовало от латиноамериканских писателей усвоения и приспособления жанровых закономерностей к специфической литературе.



- действующие лица принимают и не оспаривают логику магических элементов;
- многочисленные детали сенсорного восприятия;
- часто используются символы и образы;
- эмоции и сексуальность человека как социального существа часто описаны очень подробно;
- искажается течение времени, так что оно циклично или кажется отсутствующим. Ещё один приём состоит в коллапсе времени, когда настоящее повторяет или напоминает прошлое;
- меняются местами причина и следствие – например, персонаж может страдать до трагических событий;
- содержатся элементы фольклора и/или легенд;
- события представляются с альтернативных точек зрения, то есть голос рассказчика переключается с третьего на первое лицо, часты переходы между точками зрения разных персонажей и внутренним монологом относительно общих взаимоотношений и воспоминаний;
- прошлое контрастирует с настоящим, астральное с физическим, персонажи друг с другом;
- открытый финал произведения позволяет читателю определить самому, что же было более правдивым и соответствующим строению мира – фантастическое или повседневное.

## **Б. Краткий обзор жизненного и творческого пути писателя**

**Габриэль Гарсия Маркес** (р. 1928) занимает центральное место в литературе процессе латиноамериканских стран. Лауреат Нобелевской премии (1982). Колумбийский писатель на конкретном историческом материале сумел показать общие закономерности формирования цивилизации в Южной Америке. Соединив древние доколумбовые верования народов, населявших далёкий континент, с традициями европейской культуры, раскрыв своеобразие национального характера креолов и индейцев, он на материале борьбы за независимость под руководством Симона Боливара, ставшего президентом Колумбии, создал героический эпос своего народа. Наряду с этим, основываясь на реалиях, Маркес впечатляюще раскрыл трагические последствия гражданских войн, сотрясавших Латинскую Америку на протяжении последних двух столетий.

Будущий писатель родился в небольшом городке Аракатака на Атлантическом побережье в семье потомственных военных. Учился на юридическом факультете в Боготе, сотрудничал с прессой. В качестве корреспондента одной из столичных газет побывал в Риме и Париже.

В 1957 году, во время всемирного фестиваля молодёжи и студентов, приезжал в Москву. С начала 60-х годов Маркес живёт преимущественно в Мексике.

Первые рассказы опубликовал в 20-летнем возрасте. Заметным дебютом стало появление повести **«Полковнику никто не пишет»** (1958). Маркес и сегодня считает её лучшим своим произведением.

В произведении действие происходит в захолустном колумбийском посёлке. Где-то недалеко находится упоминаемый в повести городок Макондо, в котором будут сосредоточены все события романа **«Сто лет одиночества»** (1967). Но если в повести «Полковнику никто не пишет» заметно влияние Э. Хемингуэя, изображавшего сходные характеры, то в романе ощутима традиция У. Фолкнера, досконально воссоздавшего крохотный мир, в котором отражены законы вселенной.

В созданных уже после «Ста лет одиночества» произведениях писатель продолжает разрабатывать сходные мотивы. Его по-прежнему занимает актуальная для латиноамериканских стран проблема: «тиран и народ». В романе **«Осень патриарха»** (1975) Маркес создаёт максимально обобщённый образ правителя неназванной страны. Прибегая к гротескным образам, автор делает зримыми взаимоотношения тоталитарного правителя и народа, основанные на подавлении и добровольном подчинении, характерные для политической истории стран Латинской Америки в XX веке.

## **В. Идеино-художественное своеобразие романа «Сто лет одиночества»**

Роман **«Сто лет одиночества»** увидел свет в 1967 году в Буэнос-Айресе. К этому произведению писатель шёл 20 лет. Успех был ошеломляющим. Тираж составил за 3,5 года более полумиллиона экземпляров, что является сенсационным для Латинской Америки. В мире заговорили о новой эпохе в истории романа и реализма. На страницах многочисленных работ замелькал термин «магический реализм». Именно так определили повествовательную манеру, присущую роману Маркеса и произведениям многих латиноамериканских писателей.

«Магический реализм» характеризуется неограниченной свободой, с которой писатели Латинской Америки сравнивают сферу заземлённости быта и сферу сокровенных глубин сознания.

Городок Макондо, основанный родоначальником семейного клана Буэния, любознательным и наивным Хосе Аркадио, на протяжении ста лет остаётся центром действия. Это знаковый образ, в котором слились воедино местный колорит полудеревенского селения и черты города, характерные для современной цивилизации.

Используя фольклорно-мифологические мотивы и пародируя разные художественные традиции, Маркес создал фантазмагорический мир, история которого, преломляющая реальные исторические черты Колумбии и всей Латинской Америки, осмысливается и как метафора развития человечества в целом.

Чудаковатый Хосе Аркадио Буэндиа, зачинатель разветвлённого рода Буэндиа, в основанном им селении Макондо поддался соблазну цыгана Мелькиадеса и поверил в чудесную силу алхимии.

Автор вводит в роман алхимию не только для того, чтобы показать чудачества Хосе Аркадио Буэндиа, увлекавшегося попеременно волшебством магнетизма, лупами, подзорными трубами. На самом деле Хосе Аркадио Буэндиа, «самый толковый человек в деревне, распорядился так поставить дома, что никому не приходилось тратить больше усилий, чем остальным, на хождение за водой к реке; он так разумно наметил улицы, что в жаркие часы дня на каждое жильё попадало равное количество солнечных лучей». Алхимия в романе – своего рода рефрен одиночества, а не чудачества. Алхимик настолько же чудаковат, насколько и одинок. И все-таки первично одиночество. Вполне можно сказать, что алхимия – удел чудаков-одиночек. Кроме того, алхимия – разновидность авантюризма, а в романе почти все мужчины и женщины, принадлежащие к роду Буэндиа, – авантюристы.

Испанская исследовательница Салли Ортис Апонте считает, что «на латиноамериканской литературе лежит печать эзотеризма». Вера в чудеса и колдовские чары, особенно характерная для европейского средневековья, попав на латиноамериканскую почву, обогатилась индейскими мифами. Волшебство как неотъемлемая часть бытия присутствует не только в произведениях Маркеса, но и других крупных латиноамериканских писателей – аргентинцев Хорхе Луиса Борхеса и Хулио Кортасара, гватемальца Мигеля Анхеля Астуриаса и кубинца Алехо Карпентьера. Вымысел как литературный прием вообще характерен для испаноязычной литературы.

За философским камнем алхимики гонялись более тысячелетия. Ведь считалось, что обладающий им счастливчик не только сказочно разбогатеет, но еще и получит панацею от всех болезней и старческих недугов.

Герою романа нужен был философский камень, так как он мечтал о золоте: «Соблазнённый простотой формул по удвоению золота Хосе Аркадио Буэндиа несколько недель обхаживал Урсулу, выманивая у неё разрешение достать из заветного сундучка старинные монеты и увеличить их во столько раз, на сколько частей удастся разделить ртуть... Хосе Аркадио Буэндиа бросил тридцать дублонов в кастрюлю и расплавил их







Семье Буэндиа суждено просуществовать сто лет. Будут повторяться в потомках имена родителей и дедов, будут варьироваться их судьбы, но все, кто при рождении получают имена Аурелиано или Хосе Аркадио, унаследуют фамильные странности и чудачества, чрезмерность страстей и одиночество.

Одиночество, присущее всем маркесовским персонажам, – это страсть к самоутверждению через поприание близких. Одиночество становится особенно очевидным, когда полковник Аурелиано в зените славы приказывает очертить вокруг круг диаметром три метра, чтобы никто, даже мать, не посмел приблизиться к нему.

Только прародительница Урсула лишена эгоистических чувств. С её угасанием вымирает и семья. Буэндиа прикоснутся к благам цивилизации, их затронет банковская лихорадка, кто-то из них разбогатеет, кто-то разорится. Но время утверждения буржуазных законов не их время. Они принадлежат историческому прошлому и незаметно одни за другими покидают Макондо. Неузнаваемо изменившийся город, основанный первым Буэндиа, будет снесён ураганом.

Стилистическое многообразие романа «Сто лет одиночества», сложное соотношение фантастики (важнейшего конструктивного элемента художественного мира писателя) и действительности, смешение прозаичности тона, поэзии, фантазии, гротеска отражают, по мнению автора, саму «фантастическую латиноамериканскую реальность», невероятную и обыденную одновременно, наиболее ярко иллюстрируя метод «магического реализма», декларированный латиноамериканскими прозаиками второй половины XX века.

### **Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Былинкина, М. И снова – «Сто лет одиночества» / М. Былинкина // Литературная газета. – 1995. – № 23. – С. 7.
2. Гусев, В. Жестокое бесстрашие Маркеса / В. Гусев // Память и стиль. – М.: Сов. писатель, 1981. – С. 318–323.
3. Зарубежная литература XX века: учеб. для вузов / Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд. – М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 2000. – С. 518–554.
4. Зарубежная литература. XX век: учеб. для студ. / под ред. Н.П. Михальской [и др.]; под общ. ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 429–443.
5. Земсков, В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес / В.Б. Земсков. – М., 1986.

6. Кобо, Х. Возвращение Гобо / Х. Кобо // Литературная газета. – 2002. – № 22. – С. 13.
7. Кофман, А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира / А.Ф. Кофман. – М., 1997.
8. Кутейщикова, В.Н. Новый латиноамериканский роман / В.Н. Кутейщикова, Л.С. Осповат. – М., 1983.
9. Можейко, М.А. Магический реализм / М.А. Можейко // Энциклопедия постмодернизма / А.А. Грицанов. – М.: Книжный дом, 2001.
10. Осповат, Л. Латинская Америка рассчитывается с прошлым: «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса / Л.Осповат. // Вопросы литературы. – 1976. – № 10. – С. 91–121.
11. Столбов, В. «Сто лет одиночества». Роман-эпос / В. Столбов // Пути и жизни. – М., 1985.
12. Столбов, В. Послесловие / В. Столбов // Сто лет одиночества. Полковнику никто не пишет // Г.Г. Маркес. – М.: Правда., 1986. – С. 457–478.
13. Тертерян, И. Латиноамериканский роман и развитие реалистической формы / И. Тертерян // Новые художественные тенденции в развитии реализма на Западе. 70-е гг. – М., 1982.
14. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: Изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 323–330.