Министерство образования и науки Республики Казахстан

Карагандинский государственный университет имени академика Е.А. Букетова

Факультет Филологический

Кафедра Русского языка и литературы им.проф.Г.А.Мейрамова

**Мустояпова Айнаш Токушевна**

**Курс лекций**

**по дисциплине «История мировой литературы XIX-XX веков»**

образовательная программа «6B01703- Русский язык и литература»»

Караганда 2020

*Лекция 1.*

**Романтизм: художественный метод и литературное направление.**

**Романтизм в Германии. Йенская и Гейдельбергская школы немецкого романтизма.**

**Творчество Э.Т.А. Гофмана**

Начиная изучение литературного процесса 19 века, следует заметить, что литературный век не совпадает с календарным, т.к. литературный процесс, вернее изменения в нем, определяются не датами, а теми или иными событиями, оказавшими влияние на его развитие, на качественные изменения в нем. Литературный 19 век определяется событиями Великой Французской революции 1789 – 1794 гг. и событиями Парижской коммуны 1871 г. Рубежом, отделяющим историческую и литературную эпохи, следует считать войну за независимость в США и завершение промышленного переворота в Англии. Эти события положили начало капиталистическому пути развития многих государств и крушению феодализма. Новые формы жизни породили и новые пути отражения ее в искусстве. Можно с полной уверенностью сказать, что романтизм возник как реакция на события и последствия Великой Французской революции.

Романтизм также является реакцией на Просвещение, которое было связано с борьбой буржуазии против феодализма. Просветители подготовили буржуазную революцию. Но результаты революции оказались неожиданными. Обещания просветителей не сбылись. Возникло недоверие к разуму и литературе разума. Революция разрушила иллюзии просветителей, обнаружила несостоятельность их мечты о царстве разума.

Романтическое направление распространилось между годами:

1794 (год, когда закончилось восходящее движение Французской Буржуазной революции – 27 июля, или 9 термидора по революционному календарю – произошло свержение якобинской диктатуры и поступательное развитие революции закончилось, а к власти пришла крупная контрреволюционная буржуазия) и

1848 г. (когда вновь вспыхнули буржуазно-демократические революции). В этот период романтизм стал господствующим в европейском искусстве. В том числе и в тех странах, где феодальные порядки остались незыблемыми. Международное движение революционных событий определило широту и масштабность романтического движения в большинстве стран Европы и за ее пределами. Все под знаком Французской революции.

Надо помнить, что границы романтизма как метода и литературного направления различны. Реализм вытеснил романтизм как литературное направление в 40-х гг. 19 в. Элементы романтического художественного метода продолжают жить и после распада романтического направления. Роман «Отверженные» В. Гюго написал в 60-х гг. 19 в. После периода расцвета в 10 – 30-е гг. романтизм не исчезает, он существует в видоизмененных формах, в сложных и многообразных отношениях с реализмом.

О термине «Романтизм». Первыми теоретиками романтизма были Фридрих и Август Вильгельм Шлегели. Именно с их теоретическими работами связывают утверждение в правах термина «романтизм» (хотя впервые этот термин встречается в английской критике 18 века). Ф. Шлегель производил название нового направления в литературе от термина «роман». Он считал этот жанр выразителем духа современной эпохи. В бытовом употреблении 18 в. романтическим, или романическим было принято называть все фантастическое, необыкновенное, что происходит как в романах. Поэтому и поэзия нового времени была названа романтической (романической), т.к. резко отличалась от предшествующей ей классицистической и просветительской, была всегда необыкновенной, а нередко и фантастической.

А. Шлегель отмечал: «Изобрели для обозначения своеобразного характера современного искусства, в противоположность античному или классическому, название романтизм». Понятие романтического искусства для А. Шлегеля равнозначно современному искусству в противовес классическому. Это искусство, созданное на живых, народных, а не мертвых классических языках.

Т.о., среди многообразных суждений можно выделить две основные концепции в определении романтизма: романтизм как искусство послеантичной эпохи, противоположное в главных своих свойствах античному; и романтизм как живое творчество современности в противоположность догматическому применению мертвых традиций.

Внутри романтизма принято выделять различные течения: консервативный, или реакционный – имел не только ярко выраженную антибуржуазную, но и не менее определенную монархо-аристократическую и религиозно-спиритуалистическую направленность (В Англии Вордсворд, Кольридж, Саути; в Германии – Новалис, Тик, Шлегели, Шеллинг, Арним, Брентано; во Франции – Шатобриан, Виньи); прогрессивный, или революционный – имел также антибуржуазный, антифеодальный характер (в Англии – Байрон, Шелли; в Германии – Гельдерлин, Шамиссо, Гофман; во Франции – Гюго, Мюссе, Санд, Сталь).

Течения в романтизме различаются прежде всего по характеру социально-политических взглядов и деятельности романтиков, по преобладающей связи их с реакционными или прогрессивными силами.

Надо помнить, что понятия реакционное и прогрессивное могут употребляться как соотносимые в историческом, политическом, художественном отношении. Политическую реакционность и прогрессивность нельзя в полной мере отождествлять с художественной. Художественный прогресс мог сочетаться с политическими реакционными идеями. В мировосприятии романтиков реакционные идеи часто парадоксально сочетались с замечательными прозрениями, глубокими наблюдениями, острой критикой тех или иных сторон жизни.

Можно ли считать романтизм единым течением, при несомненности, хотя и определенной условности его деления на прогрессивный и реакционный? Разделение романтизма на два течения подтверждается фактами литературных «войн»: Байрон в своих поэмах «Английские барды и шотландские обозреватели», «Беппо» высмеивал реакционных романтиков – Вордсворда и Кольриджа; Гюго в «Предисловии к драме «Кромвель» - обличал ложный романтизм.

В литературоведении высказывались разные взгляды на единство романтизма как художественного метода. Крайняя позиция была выражена Б.Г. Реизовым, который считал, что термином «романтизм» покрывается множество очень разных явлений. В каждой стране, даже у каждого писателя-романтика обнаруживается свой подход к изображению жизни. Распространенной является точка зрения, согласно которой существуют два совершенно самостоятельных метода: метод прогрессивного и метод реакционного романтизма.

Романтизм и его эстетику следует рассматривать не как сумму пестрых и разнородных конкретно-исторических явлений, а как единое и цельное направление историко-художественного процесса, но при этом направление внутренне противоречивое, выражавшееся в многообразных формах, развивавшееся во взаимодействии и борьбе различных группировок, течений, школ.

Романтизм обладает некоторыми устойчивыми общими чертами: историческая почва, на которой возникает романтизм, особенности творческого метода (способов отображения жизни в искусстве), характер героя.

Все течения романтизма различных национальных литератур объединяет определенный тип отношения искусства к действительности.

Общая черта всякого романтизма – безоговорочное отрицание капиталистической действительности.

Идеи и образы романтического искусства. Жизнь и мечта в романтическом искусстве.

Романтическое искусство характеризуется резким разрывом идеала и действительности. Романтики отчетливо осознавали свое враждебное отношение к хищническо-стяжательской, мещанско-филистерской жизни, свою чуждость миру чистогана и меркантилизма, подавляющему и уродующему человеческую личность.

Бесчеловечности и антипоэтичности буржуазного образа жизни романтики противопоставляют духовный принцип бытия или духовное начало в человеке. Прозе буржуазной жизни они противопоставляют возвышенный гуманистический идеал, который лежит вне реальной действительности, противостоит ей.

Критическое начало сравнительно редко выступает в творчестве романтиков прямо и обнаженно. В большинстве случаев их произведения посвящены утверждению иллюзорного мира, противостоящего действительности, утверждению прекрасного и возвышенного идеала, лежащего вне реальной действительности, противостоящего низменной прозе жизни.

Итак, резкая несовместимость мечты и действительности, где царит чистоган, устремленность к идеалу – составляет самую сущность романтического искусства.

Все без исключения особенности романтического искусства могут быть выведены из характера его основного противоречия между мечтой и действительностью.

Так, например, в конфликте мечты и жизни у романтиков побеждает мечта. Поэтому движение жизни в художественном произведении, логику развития событий, способ разрешения драматических конфликтов романтики подчиняют своим желаниям, а не движению, логике закономерности самой объективной действительности. Должное, желаемое они изображают как сущее.

Романтическое искусство характеризуется тенденциями субъективизма и нормативизма. (Счастливые финалы у Гюго, например «Отверженные»). Во многих произведениях Гофмана исход конфликта также является выражением мечты: злые чары волос Цахеса уничтожаются силами добра.

Торжество добра и справедливости, достижение счастья положительными героями – все это оказывается у романтиков результатом не борьбы и победы самих героев, а следствием либо благоприятных случайностей, либо вмешательства в жизнь потусторонних, фантастических сил.

Романтическое противопоставление мечты и действительности могло проявляться и в стиле в целом. В творчестве Гейне отчетливо выделяются две основные сферы: лирика и сатира. Ирония и сатира служат отрицанию действительности, в лирике выражается противостоящий ей душевный мир художника. Так называемое романтическое двоемирие. К основному противоречию романтической концепции восходит двуплановость повествования у Гофмана («Житейские воззрения кота Мурра») – записки кота на страницах романа о Крейслере.

Из главных черт романтического искусства вытекают и такие приемы, как антитеза и гипербола.

*Йенский кружок* немецких романтиков. В Йене в 1996-98 годах формируется содружество ранних немецких романтиков. Оно группируется вокруг двух братьев, один из них филолог - это Август Вильгельм фон Шлегель, другой - его брат Фридрих. Старший Шлегель был ученым-филологом. Его вклад в немецкую литературу нельзя переоценить. Он стал переводчиком Шекспира. До сих пор в Германии классическим переводом Шекспира является перевод Августа Вильгельма Шлегеля. Вторая заслуга Шлегеля как переводчика: он переводит дальневосточную поэзию, он переводит «Веды» и «Упанишады». Это индуистские религиозные писания. То есть, Шлегель - это одно из тех имен, которые стоят у истоков европейской ориенталистики - науке, или совокупности наук, о Востоке.

Его брат Фридрих Шлегель более всего ценен и оценен как создатель романтической философии. Он создает цикл «Фрагментов». И мы помним, они созданы по аналогии с античными фрагментами. До нас доходят великие философы доклассической Греции только лишь в отрывочных цитатах, во фрагментах, не связанных между собой, и нам приходится восполнять лакуны между этими фрагментами по своему усмотрению, полагаясь на собственную интуицию и образование. Что же касается романтической философии Шлегеля, то она изначально предполагает фрагментарное мышление. Задача романтической философии разрушить всяческую философскую систему. Но отсутствие системы не является отсутствием философии. Установка на хаотичность мысли, на противоречивость этих фрагментов обоснована той же романтической философией. Шлегелю принадлежит также роман «Люцинда». Это был первый эротический роман, написанный на автобиографической основе. Мы упоминали об этом романе, когда говорили о концепции романтической любви. В этом романе Шлегель отразил свои отношения с женой Каролиной, представив себя и свою супругу под именами художника Юлия и его возлюбленной Люцинды. Роман, на глаза современного читателя, очень скучный. Если захотите в этом убедиться, с большим трудом найдите эту книгу, ставшую, в общем-то, библиографической редкостью. Но роман показательный. Во-первых, это первая попытка искренне заговорить об эротических одухотворенных отношениях, а до сей поры в литературе царили ханжество и порнография. Во-вторых, показателен сам жанр этого романа. Шлегель назовет его - это «роман-арабеска». Что такое «арабеска»? Арабеска для словоупотребления восемнадцатого века в Германии это аналог гротеска. А что такое гротеск? Это изначально живописный прием, в котором сочетается несовместимое. И вот этот роман-арабеска представляется в некотором смысле универсальным, синтетическим, «романтическим» романом. В нём соединяются элементы дневника, новеллы, философского диалога, драмы, элегии, пасторали, словно как бы каждая глава написана в новом жанре. Этот роман совершенно рушит все представления о жанровой структуре романа. И мы уже с вами понимаем почему, какая идея лежит в основе этого разрушения. Это мистическая идея «наблюдения бесконечного в конечном».

Следующее имя, великое имя для немецкой литературы писателя, наверное, сейчас трудного для чтения: Новалис. Новалис - это псевдоним, автоним этого автора: Фридрих фон Гарденберг. Но под этим именем его никто не знает, и впредь мы будем называть его литературным псевдонимом Новалис.

Он мало что успел написать за свою недолгую жизнь. Он умер двадцати восьми лет, оставив по себе небольшой сборник стихотворений и два недописанных романа - один совсем крошечный фрагмент, другой - довольно большой роман, оставшийся недописанным. Новалису принадлежит сборник лирической поэзии, он называется «Гимны к ночи», и посвящен возлюбленной поэта Софии фон Кюн. Обратим внимание на то, что адресат этого сборника мертвая девочка. Мы помним с вами - романтический герой во всем стремится соединиться с идеалом. Романтики стремятся к счастливой любви. Но это стремление сталкивается с тем, что если счастье в любви достижимо, то, стало быть, эта любовь конечна, стало быть, не идеальна. Мы оказываемся в логических тисках. Получается так: если любовь счастливая, то, стало быть, не романтическая. Поэтому лучше всего истинному романтику влюбиться во что-нибудь изначально безответное. Поэтому романтики будут влюбляться в покойников, как Новалис в данном случае, как впоследствии в своей то ли романтической, то ли пародийной повести «Флорентийские ночи» герой Генриха Гейне, как персонажи Эдгара По, находящегося под влиянием немецкой романтической школы. Романтические герои будут влюбляться в ожившие механизмы. А есть что-то более страшное, чем то, что кажется живым, в то время, как оно мертвое? Тем не менее, у Гофмана Натанаэль в «Песочном человеке» влюбится в куклу Олимпию. Они будут влюбляться восковые куклы, как, скажем, герой Жана Поля Фридриха Рихтера в романе «Комета» будет возить с собой восковое изображение женщины и её он будет любить. Они будут влюбляться в глиняные куклы - так в голема влюбился Карл Пятый в новелле Ахима фон Арнима «Изабелла Египетская».

Итак, тема смерти и ночная поэзия входят в немецкую литературу. Оговоримся, что и ночная, и кладбищенская поэзия уже существовала в европейской литературе в восемнадцатом веке, но имела существенное отличие от поэзии романтической.

Следующее произведение Новалиса, которое становится главным произведением всего раннего немецкого романтизма - это роман «Генрих фон Офтердинген». Это очень важное для Германии имя. Генрих фон Офтердинген - это один из великих немецких поэтов, от творчества которых до нас ничего не дошло. Это средневековый бард, о котором нам известна только лишь легенда. Когда-то на состязании поэтов, на котором были великие немецкие поэты - Вольфрам фон Эшенбах, Гартман фон Ауэ, Вальтер фон дер Фогельвейде при дворе, кажется, венгерского или, может быть, богемского, тут разнятся источники, государя, Генрих фон Одфтердинген надменно отказался восхвалять госпожу, был обречен за это на смерть, и был спасён только лишь заступничеством старого венгерского барда Клингсора. Из этой истории Новалис возьмет только лишь имя - Генрих фон Офтердинген, как знаковое имя, как практически синоним слова поэт. С чего начинается роман?

Генрих фон Офтердинген спит. Он совсем молодой человек. За свой сон он проживает несколько жизней. Ему кажется, что он участвует в битвах, что он странствует, что он любит, теряет любимую, но финал сна начинает видеться ему отчетливо, словно Генрих залит весь дивным сиянием и скользит по какой-то дивной реке, выбирается на берег, сплошь поросший цветами. Среди них особое впечатление на него производит огромный голубой цветок, в чашечке которого скрывается женское лицо.

Отношение ко сну в восемнадцатом веке было такое: Сон, вообще-то говоря, это же нечто неразумное, иррациональное. Сны появляются в литературе только в том случае, если они что-то объясняют, имея характер аллегории. Во сне человек продолжает думать, но он думает при помощи символов и аллегорий, которые можно расшифровать, то есть, подвергнуть сон логическому анализу. А всё, что во сне не логично, необъяснимо, всё отбрасывается. Все образы сна объясняются брожением наших соков, говоря языком науки той поры. Романтики были первыми, кто обратил внимание на сон, как на способ постижения мира. Сейчас мы, как люди двадцать первого века, уже совершенно отчетливо знаем, что сон это тоже инобытие, но тогда для литературы было новостью, что во сне человек тоже постигает мир.

Тема Ночи, которая заявлена в «Гимнах к ночи» и тема Сна, как атрибута Ночи. И в предромантизме восемнадцатого века была кладбищенская и ночная поэзия. Тема Сна, которая заявлена в самом начале романа «Генрих фон Офтердинген», является весьма многозначительной.

Генрих фон Офтердинген, не успокоившись, обращается к отцу, пытается рассказать ему свой сон. И отец говорит, что и он тоже видел подобный сон. Он видел цветок, в чашечке было лицо матери, потом отец пустился в странствие (в странствие пустится и Генрих), и нашел обладательницу того самого лица, это была мать Генриха. А был ли тот цветок голубым? - спрашивает Генрих. А вот этого-то отец не помнит. И мы понимаем: оба видели женское лицо, оба видели цветок - один помнит цвет цветка, другой позабыл. Отец женился и стал хорошим ремесленником. Генрих фон Офтердинген тоже найдет свою любовь, но он эту любовь потеряет, его возлюбленная Матильда утонет, и Генрих будет продолжать дальше странствовать и будет встречать других женщин, и, в конце концов, в финале этого романа, можно предполагать, он станет великим поэтом. Так что вполне понятно, чем является образ голубого цветка. Он сочетает в себе две идеи - это идея любви и идея вдохновения, искусства. Этот символ двуедин, потому что любовь является одухотворяющим началом. Согласно воззрениям романтиков, в основе искусства лежит любовь. Это движущая сила искусства. Но любовь в жизни человека может придти и не сподвигая его творить, она может придти и в жизнь просто хорошего человека, не превращая его в художника. И вот отец Генриха, как можем предполагать, имея задатки быть и музыкантом, и просто хорошим человеком, предпочитает стать честным бюргером, он обретает свое счастье в любви и в профессии, став ремесленником. Что касается Генриха, то ему сужден другой путь, который сделает из него поэта.

*Гейдельбергский кружок немецкого романтизма*

Филологическая деятельность Арнима, Брентано, братьев Гриммов.

Некоторые исследователи определяют общий характер немецкой литературы той поры словом "бидермайер". Это литература опрощенная, литература о простых людях и для простых людей. Кружок немецких романтиков часто называют "кружком философов", поскольку там закладываются основы доктрины немецкого романтизма, создается литературная теория немецкого романтизма, его философия, эстетика. А что касается деятельности Гейдельбергского кружка, то по преимуществу это деятельность филологическая. Гейдельбергский кружок формируется подле кампании из трех людей, связанных узами родства и дружбы. Это Людвиг Ахим фон Арним, это его друг Клеменс Брентано и сестра Брентано, старшая его годами (она же жена Арнима) Беттина фон Арним, урожденная Брентано.

Главное сочинение Брентано и Арнима - сборник народной поэзии "Волшебный рог мальчика". Это весьма важное сочинение для немецкой литературы. По преимуществу это не были песни собственно народные, на две трети это сборник стилизации, это попытка освоиться с народным языком, попытка подражать немецкому фольклору. По сути дела, это был первый внимательный взгляд на фольклор, это была первая попытка освоиться с народным творчеством как с искусством, воспринять его как литературу. А ведь мы помним, каково было отношение к фольклору в XVII-XVIII веке? Фольклор иррационален, фольклор неразумен, поэтому, разумеется, собственно народная сказка не существовала в литературном обиходе, она была только в литературных переложениях, в фольклор, который мифологичен и алогичен, пытались внести разумный компонент, пытались создать сказку, которая вся являла бы собой исключительно иносказание и аллегорию. Собственно иррациональный мифологичный фольклор становится достоянием немецкой литературы благодаря Арниму и Брентано. Они обращают внимание на художественную ценность народной песни. Братья Вильгельм и Якоб Гриммы создают первый подлинно научный толковый словарь живого немецкого языка, в котором была представлена "естественная история отдельных слов" от середины XV в. до современной авторам эпохи. С братьями Гримами связано еще одно филологическое исследование - это Собрание немецких семейных и волшебных сказок. Как же непохожи будут эти мрачные и кровожадные сказки на гладкие, приятные, сюжетные французские сказки, сказки XVII и XVIII веков! Но это подлинный фольклор, эта книга написана в большей степени не для детей, а для филологов, для образованных людей, это первое научное сочинение, обобщившее опыт немецкого народа в создании сказки. Первым трудом Якоба была выпущенная в 1811 г. книга "О старонемецких мейстерзингерах". За ней вскоре последовал первый том собрания "Детских и домашних сказок", записанных совместно с братом непосредственно с устной передачи (1812 - 1822; в последнем прижизненном издании Г. было собрано 210 текстов) и целый ряд исследований, написанных братьями совместно. Якоб создал также "Немецкую грамматику" и выпустил "Немецкую мифологию" (1835), книгу, совершенно преобразовавшую науку о верованиях древних германцев.

Откуда вдруг такая любовь к языку и фольклору? Не случайно кружок сформировался именно в 1806 году? А что произошло в 1805 году, какое величайшее политическое событие? Это Аустерлицкое сражение. По сути дела, после 1805 года вся Германия, за исключением Восточной Пруссии, оказывается под кодексом Наполеона, то есть, под юрисдикцией Франции. Что это значит? Для начала, что языком деловой переписки в Германии становится французский, весь чиновничий аппарат заменяется французами, немцы остаются без работы. Люди, рождающиеся на территории Германии, являются по национальности французами. Скажем, великий немецкий поэт Генрих Гейне был французом по национальности по той причине, что он родился в Германии, в Дюссельдорфе, когда тот был под кодексом Наполеона, и, стало быть, подчинялся праву jus soli. У французов нет гражданства, у них есть национальность, так что великий немецкий поэт, произведенный на свет двумя евреями, был французом по национальности. Продолжается экспансия Наполеона на восток. Стало быть, Наполеону нужно "пушечное мясо", немецкая молодежь не в интересах Германии пойдет под ружье. Возникает угроза национальной самостоятельности Германии, и как всегда это бывает, если возникает угроза национальной самобытности, угроза нации, вспышка шовинистических настроений. Арним и Брентано были яростными тевтономанами, они даже открывают закусочную, на которой написано: "Евреям и французам вход воспрещен" по той причине, что евреи и французы - это те две национальности, которые расшатывают (по разумению романтиков) немецкие национальные устои. Так что, обращение гейдельбержцев к народной культуре не случайно Гейдельбержцы, как и вся Германия, болезненно переживают утрату самостоятельности, и, утратив самостоятельность политическую, стремятся не утратить самостоятельность духовную.

Сопоставительная характеристика романтического героя йенского и гейдельбергского романтизма.

В чем различие подхода Йенского и Гейдельбергского кружка в трактовке романтического героя? Мы помним, в центре литературного космоса йенских романтиков находился романтический гений. Это человек, который обладает иными качествами, по сравнению с просто честными бюргерами. Он иначе воспринимает мир, потому что у него есть иные чувства. Он не отличается от просто хороших людей большей степенью чувствования, как это было, скажем, в английском романтизме, а он обладает иными качествами чувства, у него есть иные способности постигать этот мир. Так что известная гордыня и надменность была присуща этому направлению, главой которого, центральной фигурой Йенского кружка был Новалис. Что же касается гейдельбергского романтизма, то гейдельбержцы выдвигают другой тезис, другое понимание центрального героя. Согласно формуле Алексанра фон Гумбольдта, назначение героя романтической литературы второго период - это раствориться в Духе Народном, и герои гейдельбергского романтизма никак не могут быть рассмотрены нами как романтические гении. Ну, скажем, наиболее типичные герои - персонажи сказок братьев Гриммов. Ведь согласитесь, какой-нибудь Ганс-дурачок вовсе не производит на нас впечатления романтического гения. Но в героях литературы гейдельбергского романтизма проявляются лучшие черты национального немецкого характера. Так что, если йенцы предполагают разделение мира на мир героев-музыкантов и мир героев-честных бюргеров, декларируют, во всяком случае, такое двоемирие, то гейдельбергский период смешивает романтического героя и жизнь народную.

*Творчество Эрнста Теодора Амадея Гофмана* (1776-1824) в контексте литературы немецкого романтизма.

Йенские романтики декларировали двоемирие. Они впрямую не называли этого слова, это сугубо русский термин - "романтическое двоемирие", - введенный в литературный обиход Одоевским, но декларировали, в общем-то, разделенность мира на две части - мир, одухотворенный, мир мечты, и мир материальный. Но это была чистая декларация. Когда мы читаем Новалиса, мы видим, что все предметы его реальности одухотворены. И достаточно лишь вглядеться в мир конечных предметов, чтобы увидеть за конечными формами бесконечное движение бытия.

Антитезис немецкого романтизма - Гейдельберг - растворение в духе народном, назначение героя - слиться с народом, воспринять иррациональную стихию его фольклора, его язык, взглянуть на мир его глазами, не членя мир на составляющие, а увидеть мир в его бесконечной полноте и бесконечном единстве. А когда в литературе появится Эрнст Теодор Амадей Гофман, то он осуществит соединение идеи романтического двоемирия с той нарочитой опрощенностью, которая была присуща гейдельбергскому направлению. Двоемирие Гофмана трагично: идеал кажется настолько удаленным, что возникает сомнение, а существует ли он? Возможно ли стремиться к нему, если он не существует, если он невозможен настолько, насколько он невозможен у Гофмана. Йенские романтики предполагали, что с идеалом можно соединиться, но в потустороннем мире. У Гофмана большие сомнения и на этот счет. А действительность настолько неприемлема, что выглядит карикатурой. Конфликт, между мечтой, которая недостижима, и действительностью, которая неприемлема, основной конфликт романтизма доводится Гофманом до гротеска.

Эрнст Теодор Амадей Гофман являлся воплощением романтической идеи о синтезе искусств. Он родился и получил университетское образование на территории современной России, в нынешнем Калининграде, тогда Кёнигсберге. Среди его университетских профессоров был Иммануил Кант, и немало есть сочинений о том, как взгляды Канта повлияли на Гофмана. Но тут справедливости ради следует отметить, что Гофман лекции Канта не понимал, не посещал, ходил только на те его лекции, которые казались Гофману наиболее интересными, а это были лекции по физической географии. Получая юридическое образование, одновременно Гофман берет уроки музыки, композиторского мастерства и размышляет, кем ему стать: то ли ему стать художником, потому что он обнаруживает в себе талант графика, или же ему стать музыкантом. О том, что он будет писателем, он вообще не знает, и долгое время не ассоциирует себя с образом писателя. Но кроме того, что Гофман был воплощенной романтической мечтой о синтезе искусств, он был воплощением идеи о романтическом двоемирии. Гофман, поколебавшись в выборе, кем ему стать, становится юристом. И когда вы посмотрите на памятник Эрнсту Теодору Амадею Гофману в Берлине, вы увидите на нем - "Эрнст Теодор Вильгельм Гофман", потому что для всего своего окружения он был Эрнстом Теодором Вильгельмом Гофманом, советником апелляционного суда в Берлине в последние годы жизни. Имя Амадей он взял по своему произволу, под этим именем он сочинительствовал, создавая музыкальные и литературные произведения.

Когда Восточная Пруссия переходит под кодекс Наполеона, то Гофман лишается работы, как немецкий чиновник, поскольку вся деловая переписка в Германии будет вестись только на французском языке, ибо Германия переходит под кодекс Наполеона. Некоторое время Гофман живет только тем, что рисует карикатуры на Наполеона и распространяет их, и на эти ничтожные деньги кое-как пробавляется. И вдруг совершенно неожиданно ему поступает предложение занять место капельмейстера в городе Бамберге.

Это крошечный город, сохранивший поныне средневековую застройку. И там в узеньком четырехэтажном доме, задавленном между двумя лабазами, поселился Гофман, капельмейстер Бамбергского оперного театра. Ну, чем являлся этот театр? Вряд ли это была сцена мировой значительности. Это был маленький провинциальный театр - несколько талантливых неудачников, а большей частью обычная провинциальная халтура. Но это было счастьем для Гофмана, потому что наконец-то он, который всегда хотел быть музыкантом, стал музыкантом. Он не только музыкант, он и художник, потому что мало того, что он пишет музыку для театра, он еще и декорации рисует, он и сам дирижирует, он и как исполнитель собственной музыки выступает, разве что только и как актер он еще не выступал (во всяком случае до нас не доходят такие сведения). Но, тем не менее, той платы, которую представлял ему театр за всю его деятельность, на жизнь не хватало, и он, как многие интеллигентные образованные люди, дает частные уроки музыки. Звали её Юлия Марк.

Гофман совершенно в нее влюбляется, опрометчиво, потому что надо все-таки было помнить, что он женатый алкоголик без гроша за душой, да? А она девочка из хорошей бюргерской семьи, родители - лавочники, которые намереваются выдать её замуж за лавочника.

Гофман понимает, что жизнь в Бамберге становится невыносимой, он перебирается в театральную труппу Дрездена, потом Лейпцига, а там ввиду окончания наполеоновских войн ему поступает предложение занять место советника апелляционного суда в Берлине. Гофман поселяется недалеко от Александрплатц на углу Таубрен- и Шарлоттенштрассе с видом на Жандармский рынок, и в последние годы жизни работает в апелляционном суде. Он был хорошим юристом, его очень ценили. О своем возвращении в канцелярию Гофман писал: "Я возвращаюсь в государственное стойло".

Роман с Юлией Марк оказывает сильнейшее воздействие на его творчество. И женитьба на Текле-Михалине (которая потом, кстати, воссоединилась с Гофманом, жила с ним вместе и сохранила верность ему во вдовстве) не отменяла того, что почти во всех произведениях Гофмана мы будем встречаться так или иначе с образом Юлии Марк. Мы читаем, скажем, "Известия о последних судьбах собаки Берганца", его новеллу, о том, как пёс Берганца из романа Сервантеса (это говорящая собака), рассказывает герою Гофмана о том, как состоялась свадьба Цецилии. Кто такая Цецилия? Цецилия - это святая покровительница музыки в католическом пантеоне, но под именем Цецилии скрывается Юлия, и мы читаем о том, как жених вёл Цецилию через сад, упал в лужу, и мы же понимаем, что это совершенно автобиографическое произведение. Мы читаем роман "Житейские воззрения кота Мура", о том, как капельмейстер Иоганн Крейслер влюбился в девушку Юлию Бенцон. И понимаем - под именем Крейслера Гофман пишет свои музыкально-критические статьи. Крейслер - сам Гофман, за именем Юлии Бенцон - Юлия Марк. Гофман может злиться на Юлию, и тогда она появляется как отрицательный персонаж, скажем, как в рассказе "Приключения в рождественскую ночь", где она является воспитанницей злого мага и чародея, доктора Дапертутто, Джульеттой. Даже когда мы читаем сказку "Золотой горшок", казалось бы, где не появляется ни один персонаж, подобный Юлии, ее присутствие читается между строк. Там есть Вероника, честная упитанная бюргерша, там есть Серпентина, зеленая змея - ни та, ни другая на Юлию не похожи, но главного героя зовут Ансельм, а в день св. Ансельма родилась Юлия Марк. Юлия стала вдохновительницей Гофмана, стала музой его творчества. Вот почему обойти стороной историю отношений Гофмана и Юлии оказывается совершенно невозможным.

О точке зрения в рассказе Гофмана "Кавалер Глюк".

Первая публикация Гофмана состоялась в 1809 году, то есть, когда прозвучали уже первые манифесты гейдельбергского кружка и когда йенский кружок уже становится "классикой" романтизма. Гофман входит в литературу рассказом "Кавалер Глюк". Христофор Виллибальд Глюк - это великий немецкий композитор эпохи барокко. Возможно, вам он известен по очень популярной музыке - это увертюра к опере "Орфей и Эвридика". Герой рассказа Гофмана - "странствующий энтузиаст" (сквозной персонаж новеллистики Гофмана) - встречается в кабачке с пожилым человеком, который слушает визглявый оркестрик, а оркестрик как раз наигрывает ту самую увертюру из оперы "Орфей и Эвридика", ставшую уже тогда достоянием повседневности. Судя по выражению лица этого пожилого, старомодно одетого господина в камзоле и парике, старых по моде, видно, что он, наслаждаясь этой мелодией, слышит не ту музыку, которая играется во внешнем мире, а ту музыку, которая звучит в его душе. Попытка разговориться с чудаком-меломаном не увенчалась успехом, старик уходит от разговора и покидает кабачок. Однако энтузиасту вновь удается встретиться со стариком. На этот раз тот стоит у окна оперного театра и смотрит, как музыканты играют "Орфея и Эвридику". Он не слышит, что происходит в зале, но по тому, как поднимаются смычки, по тому, как перелистывают ноты, он понимает, хорошо или плохо играют, мало того, он дает свои советы исполнителям, укоряет их, поощряет. Оказывается, этот старик необыкновенно сведущ в музыке и прекрасно знает сочинения Глюка. Тогда Энтузиаст начинает расспрашивать старика и набивается в гости. Они приходят в маленькую квартирку - очень хорошо обставленную, но очень по старой моде. Там стоят старинные клавикорды, бюро, на котором пачка бумаги, но бумага пожелтела от старости, а чернила в чернильнице высохли. Хозяин оставляет гостя одного, чтобы исследовать комнатку, а сам покидает его для того, чтобы переодеться. И когда возвращается, на нем надет сверкающий золотом старинным камзол, огромный парик. Хозяин дома садится за клавикорды и начинает играть вариации на темы Глюка. Восхищенный Странствующий энтузиаст вскакивает и говорит: "Да скажите же вы, наконец, кто Вы?" На что старик, загадочно улыбаясь, кланяется и говорит: "Я - кавалер Глюк". Всё. Конец истории.

Мы оказываемся в недоумении. У нас две точки зрения на персонаж Гофмана. Мы не знаем - это действительно кавалер Глюк, уже покойный, который не может удалиться от своей музыки, словно бы душа Глюка настолько оказалась привязана к своему творению, что она не может покинуть этот мир? Или это привидение, обретающее плоть, когда звучит музыка? Или это душа, которая вселилась в другое тело? Или - другая точка зрения - может быть, старичок - просто сумасшедший? Может, он был музыкантом, и так любил Глюка, что невольно вообразил себя этим самым Глюком? У нас возникает две точки зрения на эту новеллу, и это характерная черта всего творчества Гофмана в целом. Мы помним с вами, именно Гофману принадлежат самые внятные слова о романтическом двоемирии. В "Житейских воззрениях кота Мурра" капельмейстер Крейслер говорит: "Был я на одном вечере, где балагур-слуга обратился к оркестрантам с подобными словами: "Вы хорошие люди, но плохие музыканты". С той поры я, подобно высшему судии, разделил весь мир на две неравные части - музыкантов и просто хороших людей".

Мы понимаем, что, по всей вероятности, это разделение на музыкантов и просто хороших людей относится не только к художественным образам, но и к читателям. Получается, что только от нас зависит, как воспринимать это произведение. Какими глазами мы читаем? Глазами музыканта? Да, когда перед нами новое воплощение композитора Глюка. Или глазами просто честного бюргера? (Если буквально перевести слова "просто хороший человек", получается просто "честный бюргер"). Тогда, конечно же, этот человек не в своем уме. Посмотрите, этот прием, открытый Гофманом, фиксируется в литературе. Скажем, читаем мы "Пиковую даму". Произведение то ли романтическое, то ли реалистическое (нам это совершенно не важно сейчас), помните, что происходит в финале? Герман смотрит на карту, Пиковая дама ему подмигивает, Герман сходит с ума - одна последовательность событий, если мы будем читать глазами героя-музыканта. Другая последовательность событий: Герман, потеряв капиталы и надежды, сходит с ума, он смотрит на Пиковую даму, ему кажется, что она ему подмигивает. Точка зрения "просто хорошего человека". Таким образом, в нашей воле воспринять: то ли Герман сошел с ума от того, что пиковая дама подмигнула, то ли пиковая дама подмигнула от того, что Герман сошел с ума. Прием, открытый Гофманом.

Литература:

1. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1969.

2. История зарубежной литературы XIX в. /Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1999.

3. История зарубежной литературы XIX в.: В 2 ч. Ч.1./ Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.

4. Тертерян И.А. Романтизм как целостное явление // Во­просы литературы,1983. - №4.

5. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы, 1982. - № 11. - С.156-194.

6. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 "Филология" / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

7. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

8. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

9. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

***Лекция 2***

**Английский романтизм. «Озерная школа». Творчество Д. Байрона и В. Скотта**

Первый этап английского романтизма (90-е годы XVIII в.) наиболее полно представлен так называемой Озерной школой. Сам термин возник в 1800 г., когда в одном из английских литературных журналов Вордсворт был объявлен главой Озерной школы, а в 1802 г. Колридж и Саути были названы ее членами. Жизнь и творчество этих трех поэтов связаны с Озерным краем, северными графствами Англии, где много озер. Поэты-лейкисты (от англ. lake - озеро) великолепно воспели этот край в своих стихах. В произведениях Вордсворта, родившегося в Озерном крае, навсегда запечатлены некоторые живописные виды Кэмберленда - река Деруэнт, Красное озеро на Хелвелине, желтые нарциссы на берегу озера Алсуотер, зимний вечер на озере Эстуэйт.

Роль представителей Озерной школы в истории литературы велика; они впервые открыто осудили классицистские принципы творчества. Лейкисты требовали от поэта изображения не великих исторических событий и выдающихся личностей, а повседневного быта скромных тружеников, простых людей, тем самым явившись продолжателями традиций сентиментализма. Вордсворт, Колридж и Саути апеллировали к внутреннему миру человека, интересовались диалектикой его души. Возродив интерес англичан к Шекспиру, поэтам английского Ренессанса, они взывали к национальному самосознанию, подчеркивали в противовес универсальным классицистским канонам самобытное, оригинальное в английской истории и культуре. Одним из главных принципов новой школы было широкое использование фольклора.

Изображение народного быта, повседневного труда, расширение тематики поэзии, обогащение поэтического языка за счет введения разговорной лексики, упрощение самой поэтической конструкции приблизили поэтический стиль к обыденной речи, помогли Вордсворту, Колриджу и Саути убедительнее и правдивее отразить противоречия действительности. Использовав балладную форму, лейкисты, как и В. Скотт, трансформировали этот жанр, поставив рассказчика в новые условия очевидца и участника событий. Они также сделали самостоятельными жанры дружеских посланий-посвящений, элегий. Утвердив самоценность личности, лейкисты разработали проблемы взаимоотношения ее с миром, драматически отразив переменчивость внутреннего мира человека, предугадав динамику этого процесса, а самое главное - настойчиво искали пути восстановления разрушенных связей человека с природой, апеллируя к нравственности и чистоте человеческой души.

Деятельность поэтов Озерной школы и других английских романтиков той поры протекала во время завершавшегося промышленного переворота в стране и выработки новой системы взглядов на мир, на искусство, в период, который подводил итог исканиям просветителей и открывал качественно новую страницу в истории лирической поэзии, связанную с эпохой романтизма.

Уильям Вордсворт (1770-1850) - английский поэт, выдающийся представитель «озерной школы», выразитель идеологии мелкопоместного дворянства периода его упадка, когда новая капиталистическая действительность вытесняла устаревшую систему помещичьего хозяйства. Лейкисты резко осуждали городскую культуру и идеологически уходили от нее или в Средние века - «готический романтизм», — или в природу. В тиши мелкопоместного быта и деревни, в опрощении искали они спасения от социальных бед, противопоставляя городской жизни простой «неиспорченный» быт провинции. «Простой» быт стал их идеалом, и Вордсворт занялся его апологией в области художественной литературы. Он поставил за правило «брать материал для творчества из обыкновенной жизни, оформлять его обыкновенным способом, на обыкновенном языке». Рассудочный и напыщенный язык поэзии классицизма Вордсворт снизил до уровня разговорного яз.; по мнению Вордсворта язык поэзии не должен отличаться от языка прозы.

Второй поэт «озерной школы» - Сэмюэль Тейлор Кольридж (1772-1834). В молодости он был республиканцем и восхищался французской революцией, как это доказывает написанная им в 1798 году, ода к Франции. По недостатку средств существования Кольридж вел тревожную жизнь, занимаясь разными литературными работами и статьями для журналов, пока не получил от одного доброжелателя денежного вспомоществования, которое доставило ему возможность предпринять продолжительное путешествие по Германии. Меланхолическая натура Кольриджа оказывала влияние на его политические и литературные убеждения. Он сделался консерватором и руководил одним за другим несколькими периодическими изданиями, державшимися консервативного направления, пока не получил от правительства небольшой пожизненной ренты на свои самые необходимые потребности. Кольридж был оригинальный поэт с пылкой фантазией и с чувствительным сердцем, но так как он не был очень плодовит, а его поэтическая фантазия все более и более терялась в мистицизме, то его произведения медленнее проникали в народную массу, чем произведения остальных представителей «озерной школы». Его драматические произведения – и «[Падение Робеспьера](http://rushist.com/index.php/west/675-robespierre#c11)», исторический эпизод, написанный в форме диалога с оборотами речи, употреблявшимися в парижском конвенте, и зимняя сказка «Заполья», – имеют менее высокие поэтические достоинства, чем его лирико-эпические стихотворения.

Третьим корифеем «озерной школы» был Роберт Саути (1774-1843) – даровитый и плодовитый поэт с пылкой фантазией и с уменьем картинно выражать свои мысли; подобно своему другу Кольриджу, он в молодости увлекался республиканскими идеями, а потом сделался консерватором. Влечение к свободе сначала было так сильно у обоих друзей, что они задумали, вместе с третьим единомышленником, Робертом Лоуэллем, переселиться в Америку, но скоро отказались от этого намерения. К этому периоду бурных стремлений принадлежит революционная драма Роберта Саути «[Уот Тайлер](http://rushist.com/index.php/tutorials/kareev-tutma/657-229-vosstanie-uota-tajlera)». Но Саути проявлял свои поэтические дарования преимущественно в героической и в лирической поэзии, а не в драме. После издания своего эпического рассказа «Жанна д'Арк», отличающегося не столько художественностью плана, сколько изяществом языка, цветистой фантазией и идиллическими описаниями природы, Саути предпринял путешествие в Испанию и в Португалию там он обогатил свой ум, изощрял свой вкус, научился выражаться благозвучными стихали, как это доказывает написанный им вольными стихами арабский рассказ «Талаба разрушитель». Еще больше похвал вызвало «Проклятие Кегамы», – заимствованный из индостанских легенд фантастический рассказ, в котором много верных и изящных описаний природы, народного склада ума и нравов, хотя над восточным миром чудес и колдовства и веет воздухом старой Англии. Для рассказа Саути «Мадок, принц Уэльский» служит содержанием уэльское предание об искателях приключений, занесенных бурей к берегам Америки и открывших эту новую часть света.

*Творчество Д. Байрона (1788 - 1824) как выражение кризисной эпохи.*

Место Байрона в мировой литературе. Один из самых известных английских поэтов. Его творчество - олицетворение того вклада, который внесла Англия в сокровищницу мировой культуры в области литературы. Совершенно очевидно, что Байрон поэт мирового значения. Особый интерес к Байрону был в России, точнее во всем советском культурном пространстве.

Самое стойкое признание Байрон нашел в России как среди поэтов, так и среди критиков. Особенно среди современников поэта, живших с ним в одну эпоху. Перед гением Байрона преклонялся Пушкин, который посвятил ему стихотворение «К морю», часто упоминал его героев в своих произведениях («Евгений Онегин», Южные поэмы были навеяны Восточными поэмами Байрона), смерть Байрона была воспринята Пушкиным как личная и мировая драма. Заказал панихиду по боярину Георгию. Вяземский, отзываясь на смерть Байрона, писал: «Будто что-то отпало от нравственного бытия… Как-то пусто стало в жизни». Очень близок Байрону был великий русский поэт М.Ю. Лермонтов. В других странах также высоко ценили Байрона. Замечательный французский писатель Андре Моруа написал роман-биографию «Байрон».

В.Г. Белинский, задаваясь вопросом о причине мирового признания, величия Байрона писал: «Ни один поэт не может быть велик от самого себя и через самого себя, ни через свои собственные страдания, ни через свое собственное блаженство: всякий поэт потому велик, что корни его страдания и блаженства глубоко вросли в почву общественности и истории, что он, следовательно, есть орган и представитель общества, времени, человечества».

Действительно, «Байрон принадлежал к тому поколению писателей, которым суждено было отразить в своем творчестве один из самых кризисных периодов мировой истории - период, непосредственно следующий за Великой Французской революцией. Эпоха крушения надежд, которая выдвинула перед философами, историками, писателями, вообще всеми мыслящими людьми того времени задачу поиска новых решений вопросов общественного развития» (Дьяконова).

«Наш век - весь вопрос, весь стремление, весь искание и тоска по истине» (Белинский).

Творчество Байрона было наиболее мощным выражением переломной кризисной эпохи. Сложность и противоречивость духовного облика поэта и его поэзии во многом определялось характером эпохи.

«Никто в Англии не вызывал такого взрыва противоречивых чувств, как Байрон. Его боготворили и проклинали, возносили до небес и смешивали с грязью, провозглашали гением и посредственностью».

«Меланхолия и веселость, скептицизм и вера в людей, соседствовали с внезапными вспышками раздражения и гнева, демократизм удивительным образом сочетался с сословными предрассудками, его теория превосходства «джентльмена» над «плебеем».

Литературные пристрастия Байрона были противоречивы. Сторонник античной литературы и возрождавшего ее классицизма, Байрон объявляет себя врагом восставших против традиции поэтов-романтиков. Но в его собственной поэзии побеждает романтическое мировоззрение, и в сознании читателей именно Байрон наиболее ярко представляет английский романтизм.

Байрон - яркий тип романтического героя. Пушкин: «Я не гожусь в романтические герои». Дистанциировался от мировоззрения своих героев. Байрон годится, говоря словами Пушкина, в романтические герои.

Черты романтического героя: исключительность, которая распространяется на внешность (был удивительно красив, об этом сохранилось множество восторженных отзывов современников, заботился о своем внешнем облике - бисквиты и уксусная вода на протяжении многих лет составляли меню его даже праздничных обедов, природная хромота не помешала стать великолепным пловцом, боксером), исключительность распространяется и на способность к тончайшим душевным переживаниям, в том числе и по поводу несовершенства мира. Байрон, будучи выходцем их знатной аристократической семьи, обеспокоен проблемами, его лично впрямую не касающимися. Выступления Байрона в качестве парламентского оратора в палате лордов.

В 1809 г. Байрон вступил в палату лордов. «Я займу свое место в парламенте, как только позволят обстоятельства… Я буду стоять в стороне, говорить, что думаю, но нечасто, и будет это не очень скоро. Я постараюсь сохранять свою независимость, если возможно, но если меня вовлекут в межпартийную борьбу, я позабочусь о том, чтобы не быть в рядах борющихся последним ни по счету, ни по званию».

Он выступил с двумя речами прежде, чем покинул Парламент:

1. Первая речь в защиту луддитов.

2. Вторая - по ирландскому вопросу.

Заканчивает свою жизнь в Греции, куда отправляется, чтобы поддержать освободительную борьбу греков против турецкого завоевания.

Важное качество романтического героя - разлад с миром, неприятие действительности. Консервативная, чопорная Англия так и не смогла простить Байрону его выпадов против высшего английского общества, литературные современники не простили Байрону уничижительных оценок их творчества.

Байрон, безусловно, не только своим творчеством, но и собственной личностью являет яркий романтический образец.

В 1812 г. появились первые две песни лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда», которая создавалась в течение нескольких лет. Однако мы рассмотрим сразу все ее четыре песни, написанные в разное время, поскольку и тематически, и по своим жанровым признакам они составляют одно неразрывное целое.

Поэма «Чайльд Гарольд» произвела огромное впечатление не только на английскую читающую публику, но и на всех передовых людей Европы. За один лишь 1812 год она выдержала пять изданий, что было в то время исключительным явлением.

Секрет огромного успеха поэмы у современников состоял в том, что поэт затронул в ней самые «больные вопросы времени», в высокопоэтической форме отразил настроения разочарования, которые широко распространились после крушения свободолюбивых идеалов французской революции. «К чему радоваться, что лев убит,- читаем в третьей песне поэмы по поводу поражения Наполеона при Ватерлоо, - если мы сделались вновь добычей волков?» Лозунги «Свободы, Равенства и Братства», начертанные на знаменах Великой французской революции, на практике обернулись подавлением личности, эпохой политической реакции и наполеоновскими войнами. «Чайльд Гарольд» отразил целую эпоху в духовной жизни английского и европейского общества.

В первой песне поэмы Байрон, после ряда абстрактных рассуждений о человеческой природе, приближается к той же точке зрения, на которой стояли и сами французские просветители: единственную причину неразумности и несправедливости общественных отношений в европейском послереволюционном обществе он видит в господствующих повсюду невежестве, жестокости, трусости, рабской покорности.

Подобно просветителям, Байрон в первой песне утверждает, что люди могут на разумных началах преобразовать устаревшие общественные учреждения.

Однако мало-помалу (во второй, а затем более определенно в третьей песне поэмы) он приходит к выводу о том, что нравственная испорченность не может являться главной причиной нищеты и деградации беднейших классов европейских наций. В конце концов поэт приходит к отрицанию учения просветителей о том, что все сводится к одной лишь сознательной деятельности личности в государственной жизни, он утверждает, что судьбы отдельных людей и целых народов зависят и от некоей объективной закономерности, которую он называет «рок суровый».

Будучи не в силах объяснить или предугадать закономерность, с которой проявляется этот рок, Байрон объявляет в третьей песне о его враждебности человеческому роду: в поэме появляются мрачные и трагические нотки обреченности. Однако поэт и не думает проповедовать покорность, апатию, непротивление. Вновь преодолевая уныние и отчаяние, он призывает к борьбе со всеми проявлениями политической тирании и социального гнета.

В четвертой песне поэт высказывает оптимистическую уверенность в том, что законы истории работают на благо народов.

С первых строк перед читателем предстает образ юноши, который изверился в жизни и людях. Его характеризуют душевная опустошенность, разочарование, беспокойство и болезненное стремление к бесконечным странствиям. Под напускной личиной холодного равнодушия скрывается «роковая и пламенная игра страстей».

Он «бросает свой замок родовой», садится на корабль и покидает родину; его тянет на Восток, к чудесным берегам Средиземного моря, в волшебные южные страны. «Прощание» Чайльд Гарольда с родиной - одно из самых волнующих мест поэмы. Здесь с огромной лирической силой раскрывается глубокая душевная драма героя:

Вверяюсь ветру и волне,

Я в мире одинок.

Кто может вспомнить обо мне,

Кого б я вспомнить мог?

Обыденная прозаическая действительность не удовлетворяла героя, но, столкнувшись с новым опытом - событиями развертывающейся перед его глазами освободительной войны в Испании, Гарольд может воспринимать ее лишь в качестве наблюдателя. Гордое одиночество, тоска - вот Чего горький удел. Иногда лишь намечается перелом в сознании Гарольда:

Но в сердце Чайльд глухую боль унес,

И наслаждений жажда в нем остыла,

И часто блеск его внезапных слез

Лишь гордость возмущенная гасила.

И все же индивидуализм составляет главную отличительную черту Гарольда, что особенно подчеркивается Байроном в третьей песне поэмы, написанной в тот период творчества, когда поэт уже определенно ставил под сомнение «героичность» своего романтического персонажа.

Положительное в образе Гарольда - его непримиримый протест против всякого гнета, глубокое разочарование в уготованных для него идеалах, постоянный дух поиска и желание устремиться навстречу неизведанному, желание познать себя и окружающий мир. Это натура мрачная. Смятенная душа его еще только начинает открываться миру. Гарольд - это «герой своего времени», герой мыслящий и страдающий. Гарольд стал родоначальником многих романтических героев начала XIX в., он вызвал много подражаний.

Образ Гарольда является основным организующим компонентом в построении поэмы. Однако тематика ее отнюдь не ограничивается раскрытием духовного мира главного героя, в поэме отразились основные события европейской жизни первой трети XIX в. - национально-освободительная борьба народов против захватнических устремлений Наполеона I, гнета турецкого султана. Описание путешествия Гарольда позволяет соединить огромное количество фактов из жизни народов Испании, Греции, Албании, сопоставить национальные типы и характеры.

Забывая о своем герое, поэт постоянно делает отступления, он оценивает события политической жизни и деяния отдельных исторических лиц. Он призывает к борьбе за свободу, осуждает или одобряет, советует или порицает, радуется или скорбит. Таким образом, на первый план часто выдвигается еще один персонаж поэмы: лирический герой, выражающий мысли и переживания автора, дающий оценку тем или иным событиям, так что иногда бывает трудно понять, где говорит и действует Гарольд, а где выражает свои чувства лирический герой поэмы, ибо Байрон нередко забывает о Гарольде; иногда он через 10-15 строф, как бы спохватившись, оговаривается: «так думал Гарольд», «так рассуждал Чайльд» и т. д.

Часто применяется в поэме прием контраста: красота роскошной южной природы, духовное величие простых людей героической Испании и Албании противопоставляются лицемерию и бездуховности английского буржуазно-аристократического общества. Это достигается постоянно вводимыми намеками на образ жизни английских обывателей, ироническими замечаниями в адрес английских политиканов. Разителен также контраст между моральным обликом «знати благородной» и простых людей Испании. Первые оказываются предателями отечества, вторые - ее спасителями.

Жанр лиро-эпической поэмы, введенный Байроном в литературу, значительно расширял возможности художественного изображения жизни. Это прежде всего выразилось в более углубленном показе духовного мира людей, в изображении могучих страстей и переживаний героев, в лирических размышлениях о судьбах человечества и народов.

Восточные поэмы Байрона как цикл. Пожалуй в этих поэмах впервые в творчестве Байрона были ярко заявлены многие черты романтической поэтики. К этому циклу относятся следующие поэмы: «Гяур» (1813); «Абидосская невеста» (1813); «Корсар» (1814); «Лара» (1814); «Осада Коринфа» (18160; «Паризина» (1816).

Героем «восточных поэм» Байрона является обычно бунтарь-индивидуалист, отвергающий все правопорядки собственнического общества. Это типичный романтический герой, его характеризуют исключительность личной судьбы, сильные страсти, несгибаемая воля, трагическая любовь. Индивидуалистическая и анархическая свобода является его идеалом. Этих героев лучше всего охарактеризовать словами Белинского, сказанными им о самом Байроне: «Это личность человеческая, возмутившаяся против общего и, в гордом восстании своем, опершаяся на самое себя». Восхваление индивидуалистического бунтарства было выражением духовной драмы Байрона, причину которой следует искать в самой эпохе, породившей культ индивидуализма.

Однако ко времени появления «восточных поэм» это их противоречие не столь резко бросалось в глаза. Гораздо более важным тогда (1813-1816) было другое: страстный призыв к действию, к борьбе, которую Байрон устами своих неистовых героев провозглашал главным смыслом бытия. Людей того времени глубоко волновали содержащиеся в «восточных поэмах» мысли о загубленных человеческих возможностях и талантах в современном обществе. Так, один из героев «восточных поэм» сожалеет о своих «нерастраченных исполинских силах», другой герой, Конрад, был рожден с Сердцем, способным на «великое добро», но это добро ему не дано было сотворить. Селим мучительно тяготится бездействием.

Герои поэм Байрона выступают как судьи и мстители за поруганное человеческое достоинство: они стремятся к сокрушению оков, насильственно наложенных на человека другими людьми.

Композиция и стиль «восточных поэм» характерны для искусства романтизма. Где конкретно происходит действие этих поэм - неизвестно. Оно развертывается на фоне пышной, экзотической природы: даются описания бескрайнего синего моря, диких прибрежных скал, сказочно прекрасных горных долин. Однако тщетно было бы искать в них изображение ландшафтов какой-либо определенной страны, как это имело место, например, в «Чайльд Гарольде». «Действие в „Ларе" происходит на Луне», - писал по этому случаю Байрон своему издателю Муррею, советуя воздержаться от каких-либо комментариев по поводу рельефа описываемой местности в этой поэме. Каждая из «восточных поэм» является небольшой стихотворной повестью, в центре сюжета которой стоит судьба какого-либо одного романтического героя. Все внимание автора направлено на то, чтобы раскрыть внутренний мир этого героя, показать глубину его могучих страстей. По сравнению с «Чайльд Гарольдом» поэмы 1813-1816 гг. отличаются сюжетной завершенностью; главный герой не является лишь связующим звеном между отдельными частями поэмы, но представляет собой главный предмет ее. Поэт не описывает здесь больших народных сцен, не дает политических оценок текущих событий, собирательного образа простых людей из народа. Протест, звучащий в этих поэмах, романтически абстрактен.

Построение сюжета характеризуется отрывочностью, нагромождением случайных деталей; повсюду много недомолвок, многозначительных намеков. Можно догадаться о мотивах, движущих поступками героя, но часто нельзя понять, кто он, откуда пришел, что ждет его в будущем. Действие обычно начинается с какого-либо момента, выхваченного из середины или даже конца повествования, и лишь постепенно становится ясно то, что происходило ранее.

Сюжет поэмы «Гяур» (1813) сводится к следующему: Гяур на смертном одре исповедуется монаху. Его бессвязный рассказ - это бред умирающего, какие-то обрывки фраз. Лишь с большим трудом можно уловить ход его мыслей. Гяур страстно любил Лейлу, она отвечала ему взаимностью и влюбленные были счастливы. Но ревнивый и коварный муж Лейлы Гассан выследил ее и злодейски убил. Гяур отомстил тирану и палачу Лейлы.

Гяур терзается мыслью о том, что его «богатые чувства» попусту растрачены. В его монологе звучит обвинение обществу, которое унизило его, сделало несчастным отщепенцем.

Герой поэмы «Корсар» является вождем пиратов - бесстрашных людей, отвергающих деспотические законы общества, в котором они вынуждены жить и которому предпочитают вольную жизнь на необитаемом острове.

Корсар, их смелый предводитель, - такой же бунтарь, как и Гяур. На острове пиратов все подчиняются ему и боятся его. Он суров и властен. Враги трепещут при одном упоминании его имени. Но он одинок, у него нет друзей, роковая тайна тяготеет над ним, никто не знает ничего о его прошлом. Лишь по двум-трем намекам, брошенным вскользь, можно заключить, что и Конрад в юности, подобно другим героям «восточных поэм», страстно «жаждал творить добро»:

Он для добра был сотворен, но зло

К себе, его коверкая, влекло...

Как и в судьбе Гяура, любовь играет в жизни Конрада роковую роль. Полюбив Медору, он навсегда сохраняет верность ей одной. Со смертью Медоры смысл жизни для Конрада утрачен, он таинственно исчезает.

Герой «Корсара» все время погружен в свой внутренний мир, он любуется своими страданиями, своей гордостью и ревниво оберегает свое одиночество. В этом сказывается индивидуализм героя, как бы стоящего над другими людьми, которых он презирает за ничтожество и слабость духа. Так, он не в состоянии оценить жертвенной любви красавицы Гюльнары, спасшей его с риском для жизни из темницы. Образ Гюльнары тоже овеян мрачной романтикой. Узнав истинную любовь, она уже не может мириться с постылой жизнью наложницы и рабы Сеида; ее бунт активен; она убивает своего тирана Сеида и навсегда отказывается от родины, куда больше ей нет возврата.

Поэма «Корсар» - шедевр английской поэзии. В «восточных поэмах» Байрон продолжал развивать жанр романтической поэмы.

Следует также отметить и эволюцию героя Байрона: если Чайльд Гарольд - первый романтический персонаж английского поэта - не идет дальше пассивного протеста против мира несправедливости и зла, то для бунтарей «восточных поэм» весь смысл жизни заключается в действии, в борьбе. На несправедливости, совершаемые «беззаконным законом» «цивилизованного» общества, они отвечают бесстрашным противоборством, однако бесперспективность их одинокой борьбы порождает их «гордое и яростное отчаяние».

«Манфред» (1817) - самая мрачная драматическая поэма Байрона. В ней нашли свое отражение глубокие душевные Переживания поэта в 1816-1817 гг. (после изгнания его из Англии). Однако мотивы безнадежного отчаяния сочетаются в этом произведении с решимостью его героя до конца защищать свое человеческое достоинство и свободу духа.

Поэма «Манфред» принадлежит к поэзии символов, трактующей коренные вопросы бытия.

Манфред достиг своей огромной власти над природой не сделкой с властителями преисподней, а исключительно силой своего ума, с помощью разнообразных знаний, приобретенных изнурительным трудом в течение многих лет жизни. Трагедия Манфреда, точно так же как и трагедия Гарольда и других ранних героев Байрона,- это трагедия незаурядных личностей. Однако протест Манфреда гораздо глубже и значительнее, ибо его несбывшиеся мечты и планы были гораздо обширнее и многообразнее:

...и я лелеял грезы,

И я мечтал на утре юных дней:

Мечтал быть просветителем народов.

Достичь небес - зачем? Бог весть!

Крушение надежд, связанных с просветительством, - вот что лежит в основе того безысходного отчаяния, которое овладело душой Манфреда:

...перед ничтожеством смиряться,

Повсюду проникать и поспевать,

И быть ходячей ложью...

Прокляв общество людей, Манфред бежит от него, уединяется в своем заброшенном родовом замке в пустынных Альпах. Одинокий и гордый, он противостоит всему свету - природе и людям. Он осуждает не только порядки в обществе, но и законы мироздания, не только разгул всеобщего эгоизма, но и собственное несовершенство, из-за которого он погубил горячо любимую Астарту, ибо Манфред не только жертва несправедливых общественных порядков, но и герой своего времени, наделенный такими чертами, как себялюбие, надменность, властолюбие, жажда успеха, злорадство. Астарта погибла потому, что ее убила эгоистическая любовь Манфреда.

На судьбе Манфреда Байрон показывает, насколько губительны для окружающих честолюбие и эгоизм. Манфред прекрасно сознает свой эгоизм и терзается оттого, что его дикий, неукротимый нрав несет страшные опустошения в мир людей:

Я не жесток, но я - как жгучий вихрь,

Как пламенный самум...

Он никого не ищет, но погибель

Грозит всему, что встретит он в пути.

Измученный своими страданиями и сомнениями, Манфред решился наконец предстать перед лицом самого верховного духа зла - Аримана, чтобы вызвать дух Астарты, еще раз услышать ее голос. Перед лицом этой неумолимой силы он проявляет стойкость и мужество. Прислужники Аримана не могут сломить его волю. Напротив, Манфред добивается исполнения своего требования: духи вызывают тень Астарты, которая сообщает Манфреду, что скоро он найдет желанный покой в смерти.

Верховный дух Ариман, его служанка Немезида, духи и парки, которые истребляют целые города и «восстанавливают падшие престолы... укрепляют близкие к падению троны», составляют зловещий фон драмы. Это - символическое изображение мрачного мира зла. Манфред гордо отвергает предложение аббата покаяться и умирает таким же свободным и безмятежным, как и жил. Однако поистине всеобъемлющий характер богоборчество Байрона принимает в мистерии «Каин» (1821).

На основе библейского сюжета о первых людях на земле Байрон создал оригинальное произведение. Байроновский Каин - это не преступный братоубийца, каким его представляет библейская легенда, а первый бунтарь на земле, восстающий против деспотии Бога, обрекшего род людской на рабство и неисчислимые страдания. Каин с недоумением и негодованием смотрит на своих родителей - Адама и Еву, которые изгнаны из рая, но тем не менее воспитывают сыновей в духе рабской покорности Богу.

Иегова в мистерии Байрона честолюбив, подозрителен, мстителен, жаден, падок на лесть, словом, наделен всеми чертами земного деспота. Каин, обладающий острым умом и наблюдательностью, ставит под сомнение авторитет Бога. Он стремится к познанию мира и его законов и достигает этого с помощью падшего ангела Люцифера - гордого мятежника, который, подобно мильтоновскому Сатане, был свергнут Богом с неба за вольнолюбие.

Люцифер открывает Каину глаза на то, что все бедствия ниспосланы людям Богом, - это он изгнал их из рая, это он обрек людей на смерть.

В мистерии «Каин» мало действия: секрет ее художественности заключается в великолепной лирической поэзии, которой она насыщена. Здесь «мировая скорбь» Байрона достигает космических размеров. Вместе с Люцифером Каин посещает в космосе царство смерти, где видит тени давно погибших существ. «Такая же участь ждет и человечество»,- говорит ему Люцифер. История развивается по замкнутому кругу, прогресс невозможен - к этому мрачному выводу Байрон приходит под влиянием философии Кювье о регрессе человечества.

Однако «Каин» является вместе с тем и свидетельством того, что Байрон отчасти решил расстаться с героем-индивидуалистом, что очень заметно, если сравнить образ Манфреда и образ Каина. Каин - не одинокий бунтарь, равнодушный к судьбе других людей (как Манфред). Он гуманист, восставший против власти и авторитета Бога во имя счастья людей, его глубоко печалит судьба грядущих поколений человечества. Манфред страдал от сознания своего трагического одиночества. Каин не одинок: он нежно любим Адой и отвечает ей взаимностью; Люцифер - «дух сомнения и дерзания» - его советчик и союзник. Каин - борец за справедливость для тех, кто вступил в спор с Богом.

Смелые атеистические и гуманистические идеи «Каина» произвели огромное впечатление на передовых людей - современников Байрона. В. Скотт назвал «Каина» «величественной и потрясающей драмой». Гете заметил, что «красота произведения такова, что подобной миру не увидеть во второй раз».

Главный труд своей жизни поэму «Дон-Жуан» Байрон начал писать в Италии. По первоначальному замыслу автора в «Дон-Жуане» должно было быть «песен двадцать пять». Однако поэт успел написать целиком лишь шестнадцать песен и только четырнадцать строф семнадцатой.

В «Дон-Жуане» отражена современная Байрону эпоха, глубоко и правдиво показана жизнь общества. Вместе с тем в этом произведении он раскрыл глубину человеческой души.

*Вальтер Скотт (1771 - 1832) - создатель жанра исторического романа*

В конце 1790-1800-х годах Вальтер Скотт выступил как переводчик, журналист, собиратель фольклора, автор романтических поэм и баллад. Примечателен был выбор произведения для перевода: он перевел историческую драму Гёте «Гёц фон Берлихинген».

С юных лет В. Скотт много путешествовал по родному краю - горной Шотландии, посетил места ее «древней славы».

Встреча в 1786 г. с шотландским поэтом - Робертом Бернсом произвела на юного В. Скотта огромное впечатление.

Поэзия Бернса была спутницей всей жизни Скотта. Проникнутая гуманизмом, пафосом жизнеутверждения, она была дорога писателю как проявление одаренности шотландского народа. Скотт шел по пути своего предшественника, прославляя богатство души людей труда и выражая презрение к стяжателям и поработителям.

Вальтер Скотт приобрел известность в своей стране, когда в 1802 г. опубликовал два тома «Песен шотландской границы» (третий том увидел свет в 1803 г.).

Затем стали появляться поэтические произведения В. Скотта, написанные им самим, - «Песнь последнего менестреля» (1805), «Мармион» (1808), «Дева Озера» (1810).

Поэмы были благожелательно встречены публикой. Автор переживал период ученичества, но читатели считали, что они имеют дело с уже опытным писателем. Действительно, образ шотландского короля Якова IV, павшего в битве при Флоддине в 1513 г. («Мармион»), - яркий и сильный образ. Борьба короля Якова V с феодалами («Дева Озера»), события английской революции XVII в. («Рокби») описаны автором с большой достоверностью.

Поэтическое творчество В. Скотта оказалось важным этапом в становлении его как писателя-романиста. Б. Г. Реизов, посвятивший В. Скотту свою монографию, указал на основные достижения Скотта в жанре баллады и поэмы. Поэма, благодаря своему эпическому характеру, стоит ближе к роману. Но для того чтобы полностью перейти к роману, будущий «шотландский волшебник» должен был осмыслить новую роль повествователя-рассказчика, посредника между стариной и современностью, а также изменить отношение к лирическому элементу. Не случайно лиризм, столь заметный в «Деве Озера», исчезает в последних романтических поэмах; интерес к характеру и событию возрастает, а увлеченность Скотта историей не отвечает жанру поэмы. Далее критик пишет: «Скотт предпочел отказаться от этого жанра и перейти к роману. То, что он ощущал как результат своего возраста и вывод практической мудрости, было эволюцией мысли и творчества, которая вела его от баллады, едва пробивавшейся сквозь классические формы стиля, к антикварной эпической поэме и затем к роману о недавней шотландской действительности».

Однако дух баллады, занимавший Скотта в течение нескольких десятилетий, не оказался чуждым и историческому роману. Напротив, поэтические вставки, эпиграфы, поэтические образы, даже балладное осмысление исторических персонажей (Робин Гуд, Ричард Львиное Сердце в «Айвенго») стали органической частью романной структуры, существенно обогатив ее, позволив роману занять достойное место среди других жанров. После выхода в свет первого романа «Уэверли» (1814) Вальтер Скотт стал всемирно известным писателем. За этим произведением последовали еще двадцать пять романов, несколько сборников рассказов, пьес, поэм, двухтомник «История Шотландии», многотомная «Жизнь Наполеона Бонапарта» и другие сочинения, написанные В. Скоттом в течение семнадцати лет (с 1814 по 1831 гг.). Громадное количество художественных образов было создано за это время «шотландским чародеем», который поразил своих читателей поэтичностью и живостью нарисованных им картин народной жизни и невиданной еще (даже по сравнению с Филдингом) широтой охвата действительности.

Каждое новое произведение Скотта тотчас же переводилось на иностранные языки, «...влияние его на европейскую историческую мысль, литературу и искусство было необычайно».

Новаторство Скотта, так глубоко поразившее людей его поколения, заключалось в том, что он, как отметил В. Г. Белинский, создал жанр исторического романа, «до него не существовавший».

В основу мировоззрения и творчества Скотта лег громадный политический, социальный и нравственный опыт народа Шотландии, в течение четырех с половиной столетий боровшегося за свою национальную независимость против экономически гораздо более развитой Англии. При жизни Скотта в Шотландии, наряду с быстро развивающимся капитализмом, еще сохранились остатки феодального и даже патриархального укладов.

Художники, писатели, историки, философы Англии и Франции в 10-20-х годах XIX в. много размышляли о путях и законах исторического развития: на это их постоянно наталкивало зрелище громадных экономических и социальных сдвигов, политических бурь и революций, пережитых народами за двадцать пять лет (с 1789 по 1814 гг.).

«XIX век - по преимуществу исторический век, в это время историческое созерцание могущественно и неотразимо проникло собой все сферы современного сознания». К этим же мыслям обращался и В. Скотт, сумевший, по словам А. С. Пушкина, указать своим современникам на «...источники совершенно новые, неподозреваемые прежде, несмотря на существование исторической драмы, созданной Шекспиром и Гёте».

Исторический роман Скотта стал не просто продолжением литературных традиций, завещанных предшествующим периодом, а неизвестным до этого художественным синтезом искусства и исторической науки, открывшим новый этап в развитии английской и мировой литературы.

В. Скотт пришел к историческому роману, тщательно обдумав его эстетику, отталкиваясь от хорошо известных и популярных в его время готического и антикварного романов. Готический роман воспитывал у читателя интерес к месту действия, а значит, учил его соотносить события с конкретной исторической и национальной почвой, на которой эти события развивались. В готическом романе усилен драматизм повествования, даже в пейзаж внесены элементы сюжета, но самое главное то, что характер получил право на самостоятельность поведения и рассуждения, поскольку он тоже заключал в себе частицу драматизма исторического времени. Антикварный роман научил Скотта внимательно относиться к местному колориту, реконструировать прошлое профессионально и без ошибок, воссоздавая не только подлинность материального мира эпохи, но главным образом своеобразие ее духовного облика.

Подчеркнем, что «синтетический роман» (термин Б.Г. Реизова) взял на себя функции драмы. Описание, повествование, диалог - три компонента романа - должны были в определенном соотношении сочетаться друг с другом и составлять единое целое. «Задача романиста, - писал В. Скотт, - заключается в том, чтобы дать читателю полное и точное представление о событиях, какое возможно при помощи одного только воображения, без материальных предметов. В его распоряжении только мир образов и идей, и в этом его сила и его слабость, его бедность и его богатство... У автора романа нет ни сцены, ни декоратора, ни труппы актеров, ни художника, ни гардероба; слова, которыми он пользуется в меру своих способностей, должны заменить все то, что помогает драматургу. Действие, тон, жест, улыбка влюбленного, насупленные брови тирана, гримаса шута - все это должно быть рассказано, так как ничто не может быть показано».

Описания Скотта, кажущиеся несколько пространными современному читателю, выполняют роль не только экспозиции, но и исторического комментария к событиям и персонажам, но если приглядеться внимательнее, то можно отметить, что в романах Скотта нет ненужных деталей и излишних подробностей. Задачей автора является возбудить интерес у читателя, вот почему общая характеристика места действия (шотландский замок, цыганский табор, монастырь, хижина отшельника, шатер полководца) должна сильно действовать на воображение и создавать определенный настрой. Б. Г. Реизов назвал описания Скотта «суммарными». «Детали вырисовываются по мере того, как развивается действие, и вместе с действием, ради надобностей данного момента. Сцена характеризуется так же, как и герои, когда она активно вступает в сюжет. Внимание сосредоточивается на ней только тогда, когда развитие сюжета дает ей право на это внимание. Такое суммарное описание создает впечатление необычайной точности».

Повествовательная линия в романах Скотта заслуживает специального анализа. Создавая историческую перспективу развития событий, Скотт приобщает своего читателя к новой роли - не только участника событий, но и остраненного человека, взирающего на все со стороны. Вот почему, не желая играть роль всезнающего автора, Скотт выбирает героя неискушенного и неопытного, открывающего для себя жизнь и новый опыт. Включение в повествование пейзажа дает В. Скотту повод пофилософствовать и поразмышлять, а вскоре появляется и герой, сопоставляющий увиденное с хорошо известным. Контекст романа, таким образом, расширяется, повествовательная линия лишается ритмического однообразия. Б. Г. Реизов называет возникающие по ходу размышлений ассоциации героя «окнами», которые «неожиданно раскрываются в большие закономерности истории или души, примиряющие с тем, что есть, во имя того, что должно быть».

Третьим компонентом романа после описания и повествования является диалог. Для В. Скотта диалог имел первостепенное значение. Диалоги у него определяются историзмом, особенностями поэтики. Устранение автора от повествования дает возможность персонажу самостоятельно передвигаться, мыслить и говорить. Современное мышление может исказить представление о характере персонажа, поэтому нужно, чтобы читатель сам перешел в другую эпоху, столкнулся с историей с глазу на глаз. Диалог в романе ставил заслон субъективизму автора, облегчал процесс перевоплощения в героя определенной эпохи. С помощью диалога легче всего можно было представить стиль и облик эпохи, обстановку, в которой находился герой.

В шотландских романах («Уэверли», «Пуритане», «Роб Рой», «Эдинбургская темница», «Пертская красавица») особую роль играет включение в диалог местного диалекта. Он подчеркивает национальность героев, характеризует их образ жизни, мыслей, их обычаи, нравы.

Речь персонажей в романах отличается от речи автора, что несомненно свидетельствует о том, что Скотт не отождествлял себя с персонажами, напротив, авторскими ремарками и комментариями он хотел подчеркнуть временную дистанцию между собой и своими героями, стимулировать интерес читателя к изображаемому, нарушить размеренность ритма произведения.

Творчески осваивая критерии художественности, выдвинутые Бернсом, Вордсвортом, Байроном, Скотт своими романами решил задачу связи исторической жизни с частной и этим, по свидетельству В. Г. Белинского, «...дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству».

Отвергая рационализм просветителей XVIII в. и их представления о человеческой природе, Скотт нарисовал в своих исторических романах картины жизни, нравов различных классов английского и европейского общества прошлых эпох. При этом он сумел затронуть также и многие проблемы современной ему социологии, нравственности, политической справедливости, призывая установить прочный мир между государствами, осуждая виновников несправедливых войн.

Говоря о Скотте как о художнике-новаторе, О. Бальзак писал: «Вальтер Скотт возвысил до степени философии истории роман... Он внес в него дух прошлого, соединил в нем драму, диалог, портрет, пейзаж, описание; включил туда и чудесное и повседневное, эти элементы эпоса, и подкрепил поэзию непринужденностью самых простых говоров».

Скотт смело развивал глубоко новаторскую по тем временам мысль о роли народных масс и народных движений в переломные моменты истории, когда решались судьбы целой нации; он ввел в романы образы людей из народа - народных заступников и народных мстителей (Роб Рой, Меррилиз, Робин Гуд).

Композиция исторического романа Скотта отражает понимание исторического процесса писателем: обычно судьбы его героев тесно связаны с тем крупным историческим событием (с революцией, мятежом, бунтом), изображение которого занимает центральное место в произведении. Вопреки своим личным планам и намерениям, каждый персонаж Скотта неизбежно оказывается втянутым в водоворот событий, исход которых определяется характером борьбы социальных сил, волей великих исторических личностей (Кромвель, Людовик XI, Карл Смелый, Роберт Брюс, Елизавета I, Ричард I), а также вмешательством вождей и народных заступников, образы которых Скотт создавал, черпая материал из хроник, легенд и преданий. Позаимствовав у реалистов XVIII в. их юмор и их любимого героя, среднего англичанина, писатель чаще всего вводит в свои романы в качестве главного персонажа юношу-дворянина - человека небогатого, честного, доброго. Этот герой и его возлюбленная или невеста исполняют в произведении, как правило, служебную роль: рассказывая об их романтических приключениях, Скотт получает возможность нарисовать коллективный образ народа, поднимающегося на борьбу против произвола монарха, феодалов, чужеземных захватчиков.

Неприметность, ординарность главного героя и героини не позволяют им затмить яркие, колоритные характеры и портреты народных вождей и исторических лиц, которые появляются в романе Скотта на короткое время, чтобы в нужный момент сыграть свою определяющую роль в судьбе того социального движения, которое они представляют, и заодно решить судьбы обыкновенных персонажей, втянутых в исторический конфликт.

Творческий метод и стиль Скотта - явление сложное, порожденное переходной эпохой промышленного переворота и борьбы за парламентскую реформу (1780-1832). Основу художественного метода Скотта составляет романтизм. Как и все романтики, он не принял утверждения капиталистических отношений. Скотт-романист обратился к изучению истории народных движений и социальной борьбы прошлых эпох. При этом он полагал, что все конфликты в средние века, в эпоху Возрождения, в XVII и XVIII в. в Британии разрешались разумным примирением антагонистических сил (таким образом, считал Скотт, завершилась рознь между англосаксами и норманнами, борьба между феодалами и буржуазией в 1688 г.).

Роман «Айвенго» (1820) занимает особое место в творческой биографии В. Скотта. К этому времени романист написал несколько шотландских романов и решил обратиться к английскому и европейскому материалу. «Айвенго» также открывает цикл романов о средневековье и о крестовых походах («Талисман», «Граф Роберт Парижский», «Квентин Дорвард»).

«Айвенго» был создан в течение трех месяцев, хотя в отличие от предшествующих романов время действия его было отнесено в далекое прошлое Англии, спустя сто лет после норманнского завоевания. Более того, события относятся к 1194 г., когда король Ричард Львиное Сердце возвратился в Англию из австрийского плена. В «Айвенго» сосредоточены различные противоборствующие интересы: политические, национальные и социальные. Ричард ведет борьбу за престол, отнятый у него его братом принцем Джоном. Саксы, завоеванные норманнами, не могут примириться с участью покоренного народа, и война против норманнов обусловлена не только национальными, но и социальными противоречиями. Норманны находятся на более высоком уровне социального развития, но саксонская знать не может простить им потери своих владений и жестокого истребления соотечественников. В стране не сложилась единая нация, государственная система, национальный язык и культура. Судьба вымышленного персонажа доблестного рыцаря Айвенго зависит от участи английского короля Ричарда, который под именем Черного рыцаря появляется среди своих подчиненных и стремится узнать об их настроениях.

Главную привлекательность романа составляют динамика действия, колорит средневековья, выраженный не только в реалиях быта, в речи героев, описании обычаев и нравов, но и в мощной балладной эпической традиции, воспевающей благородство, смелость и справедливость демократического короля, находящегося на равных, то в обществе монаха, то среди разбойников во главе с Робин Гудом, то на рыцарском поединке. Разнообразие сцен и эпизодов, быстрая смена событий свидетельствуют о верности шекспировской традиции в изображении эпохи и характеров. Главный пафос романа заключается в утверждении места личности в историческом процессе. Жизнь частная неотделима от судьбы государства, монарха. Сочетание любовной и авантюрно-приключенческой линий придают убедительность и динамику сюжету исторического повествования. Повествователь, не вмешивающийся в происходящее, но комментирующий его, на какое-то время приостанавливает ход событий, но потом как бы наверстывает упущенное, быстро приближаясь к счастливой развязке. Король в романе идеализирован, приближен к балладному образу мудрого и справедливого правителя, а образ Айвенго - типично романтический, вполне соответствующий трактовке монарха, который ему покровительствует. Верный своему поэтическому кредо, Скотт уважает право каждого народа на свою историю, культуру, обычаи. Поэтому в романе с такой достоверностью и убедительностью одинаково полно и многосторонне показаны норманн Буагильбер и еврей Исаак, сакс Седрик и король Ричард, гонимые и угнетенные, угнетатели и завоеватели. Одно из главных достоинств романа в том, что каждый персонаж от знатного рыцаря или храмовника до свинопаса или шута строго индивидуализирован, каждый по-своему говорит, носит одежду, общается с другими героями.

Влияние В. Скотта-романиста на английскую и мировую литературу трудно переоценить. Он не только открыл исторический жанр, но и создал новый тип повествования, основанный на реалистическом изображении сельской жизни, воспроизведении местного колорита и особенностей речи жителей различных уголков Великобритании, положив начало традиции, которой воспользовались как его современники (Булвер-Литтон, У. Г. Эйнсуорт), так и последующие поколения писателей (Э. Гаскелл, сестры Бронте, Д. Элиот и др.).

Литература:

1. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1969.

2. История зарубежной литературы XIX в. /Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1999.

3. История зарубежной литературы XIX в.: В 2 ч. Ч.1./ Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.

4. Тертерян И.А. Романтизм как целостное явление // Во­просы литературы,1983. - №4.

5. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы, 1982. - № 11. - С.156-194.

6. Виноградов А. Байрон // Виноградов А. Избранные произведения: В 3 т. Т.3. – М.: Худож.лит., 1960. – С.361- 559.

7. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 "Филология" / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

8. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

9. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

10. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

*Лекция 3*

**Романтизм во Франции. Виктор Гюго – теоретик романтизма**

Виктор Гюго (1802-1885) занимает особое место в истории французской литературы. Сын своего времени, XIX столетия, Виктор Гюго прожил долгую жизнь и благодаря своему могучему таланту оставил в наследство грядущим поколениям свои многочисленные произведения: поэзию лирическую, сатирическую, эпическую, драму в стихах и прозе, роман, литературно-критические статьи, публицистические выступления, большое количество писем. На протяжении полувековой творческой деятельности Виктор Гюго менялся беспрестанно вместе со своим временем, он был проповедником многих идей своего века, ив этом ему помогало убеждение, что предназначение поэта заключено в выполнении особой, высокой миссии. В. Гюго принял непосредственное участие в бурных политических спорах своего времени, а в большинстве своих произведений он был певцом отверженных, их защитником, демократом и гуманистом.

Его мировая известность основана на романах, но во Франции его чтут, прежде всего, как поэта. Поэтическое призвание Виктора Гюго обнаружилось очень рано: с тринадцати лет он начинает писать, в пятнадцать лет становится лауреатом Тулузской и Французской академий, а в семнадцать обращает на себя внимание властей одой «На восстановление статуи Генриха IV» и получает пенсию от короля. Свой первый сборник поэт издал в 1822 г. Он назывался «Оды и различные стихотворения». В первом сборнике В. Гюго прославлял прежних и нынешнего монархов, Вандею, Киберон, оплакивал жертв революционного террора. В предисловии к этому сборнику четко указывается на монархическую и религиозную направленность стихотворений автора. Первые оды Гюго отвечают канонам классицизма, но уже в этом сборнике можно обнаружить черты, далеко не полностью отвечавшие классицистической традиции: появляются оды сюжетные («Вандея», «Верденские девы»), развиваются философские мотивы («Киберон», «На смерть герцога Беррийского»), стих обретает конкретность, материальность.

Оды Гюго постепенно трансформируются: они становятся более драматическими, приобретая свободу лирического произведения, исчезает традиционный одический стиль с многочисленными обращениями, восклицаниями, риторическими вопросами; условная «торжественность» классической оды заменяется живой интонацией, поэтический словарь обогащается за счет разговорной речи; вводятся вольные размеры, ритмы. В «Новых одах» (1824) уже нет политической оды, возрос интерес Гюго к оде «метафизической» и «живописной». Поэт продолжал обновлять и расширять диапазон лирических произведений, а оды нового поэтического сборника 1826 г. как бы подготовляли читателя ко второй его части, в которой появляется романтическая баллада, жанр в духе новой школы, ознаменовавший разрыв молодого Гюго с официальной литературой эпигонского классицизма.

Важным документом, подтверждающим приверженность поэта новому искусству, свободному от всяких догм, явилось предисловие к сборнику «Оды и баллады» (1826). В нем поэт впервые объявил себя романтиком. В эстетической программе романтиков обращение к средневековью было одним из важнейших моментов, так как изучение разнообразного средневекового искусства помогало романтикам преодолеть нормативность классицизма. Гюго стремился к созданию новой образной системы, противопоставляя ее освященным классической традицией греко-латинским мифам. Обращаясь к средневековому христианству, он как бы воскресил национальную поэтическую традицию. При этом лиро-эпические баллады Гюго нисколько не похожи на традиционную французскую балладу, блестящие образцы которой оставили Франсуа Вийон (1431 -1463), Шарль Орлеанский (1394-1465), Клеман Маро (1497-1544). Баллады были по достоинству оценены: восхищенные критики сравнивали «Охоту бургграфа» с готическим витражом. Действительно, живописность баллад, их вольные размеры и ритмы, звукозапись, разговорные интонации, свобода словаря, игровое начало - все это было равносильно литературной революции. В «Ответе на обвинение» (сборник «Созерцание», 1856) Гюго так оценивает деятельность этих лет:

...я Робеспьер мятежный!

Я против слов-вельмож, фехтующих небрежно,

Повел толпу рабов, ютившихся во мгле.

Я взял Бастилию, где рифмы изнывали,

И более того: я кандалы сорвал

С порабощенных слов, отверженных созвал

И вывел их из тьмы, чтоб засиял их разум.

Подлинно новая поэзия В. Гюго звучит в сборнике «Восточные мотивы» (1829). Этот сборник знаменовал полное освобождение от канонов классицизма и утверждал свободу творчества. Гюго понимает эту свободу не только как свободу выбора, создания некой формы или темы произведения, но и как свободу их трактовки. В «восточных» темах Гюго привлекает не только экзотика с жарким восточным солнцем и синим небом, с жестокими нравами и жизнью не испорченного цивилизацией «естественного» человека, сохранившего свою чистую душу, а возможность создания своего мира, не совпадающего с миром реальным. В споре с классицизмом рождался романтический идеал, конкретность и изменчивость которого противоположны классической статичности. Гюго живописует Восток наглядно, осязаемо. Мир «Восточных мотивов» поражает необыкновенным изобилием тем, сравнений, образов. Поэт хочет передать всему свою неуемную жажду жизни, познания, любви, счастья, поэт как бы хочет «сказать все» о своем поэтическом мире. И этот поэтический мир создается Гюго на «стыке» культур Запада и Востока, литературных и реальных тенденций, идеальных и конкретно-исторических устремлений; в нем соседствуют Библия и Коран, Эсхил и Шекспир, Наполеон и Али-паша, борцы за освобождение Греции и пылкие восточные любовники, морские пираты, воинственные турецкие солдаты и прекрасные купальщицы, смуглые беглянки, томные султанши из гарема. Этот «стык» рождает контрастное восприятие мира, которое выражается у Гюго на всех уровнях: от образов до композиции, ритмической организации сборника. Гюго видит и передает свой воображаемый мир как художник, он - прекрасный колорист, у которого цвет помимо изобразительного имеет и символическое значение.

Замечателен греческий цикл стихов (1826-1828), темой которых является борьба греческого народа за независимость. Поэзия Гюго наполнена социальными мотивами, она отражает важнейшие современные события и события героического прошлого. Поэт прославляет Канариса («Канарис», 1828), одного из деятелей освободительного восстания против турецкого ига, героическую борьбу и смерть защитников города Миссолунги («Головы в Серале», 1826).

Поэзия «Восточных мотивов» убеждает в огромных возможностях Гюго - поэта-романтика, доказавшего, что он способен передать все чувства и мысли, мечты и желания человека. В сборнике «Восточные мотивы» воплотились и другие идеи нового романтического искусства, теоретическое обоснование которого было дано Гюго в «Предисловии к «Кромвелю» (1827).

Предисловие к драме «Кромвель» было воспринято современниками как манифест романтического искусства. Оно открыло дорогу романтической драме, которая начала завоевывать французскую сцену: в конце 20-х г. были поставлены «Генрих III и его двор» (1829) Александра Дюма, «Жакерия» (1828) Проспера Мериме, а постановка «Венецианского мавра» Шекспира в переводе Альфреда де Виньи (1829), по мнению французских критиков, открыла дорогу пьесе В. Гюго «Эрнани», которая сыграла решающую роль в становлении романтического театра. До «Эрнани» Гюго написал драму «Кромвель».

В 30-е годы, для которых была характерна атмосфера усиления политической и социальной борьбы во Франции, Гюго уделяет театру огромное внимание. Будучи уверенным в его просветительной и воспитательной функциях («Театр - это трибуна. Театр - это кафедра»), Гюго выступает за театр революционный, поистине народный, «...обширный и простой, единый и разнообразный, национальный по историческим сюжетам... всеобъемлющий по изображению страстей». Из предисловий к драмам, написанным Гюго, следует, что поэт постоянно стремился к усовершенствованию своей теории. Драматург тщательно отбирал исторические полотна для своих пьес, усиливая их эпическую тональность, от чего выигрывал и социальный анализ. В политической обстановке Испании начала XVI, конца XVII в. («Эрнани», «Рюи Блаз»), в эпохе Франциска I, видного представителя французского абсолютизма («Король забавляется»), или Англии XVI в. при Королях династии Тюдоров, в период расцвета абсолютизма («Мария Тюдор») Гюго искал материал, который мог бы верно отобразить деспотизм государства по отношению к личности. Демократизм театра Гюго влияет и на выбор главного героя - человека из низов общества либо вовсе деклассированного, чей индивидуальный бунт превращается в бунт против господствующих классов, против всего строя.

Все драмы Гюго - это сочетание политики и фантазии, буффонады и поэзии. Поэзии потому, что главной ценностью театра Гюго были завораживающие своей музыкой прекрасные стихи. Однако это не спасло его очередную пьесу «Бургграфы» (1843): после тридцать третьего представления драма была снята с репертуара, и Гюго прекратил писать для сцены.

В 30-е годы помимо пьес Гюго создал несколько поэтических сборников. В «Осенних листьях» (1831), посвященных семье, детям, теме милосердия, поэт меняет свою творческую манеру. Камерная по характеру поэзия «Осенних листьев» все же не порывает связи с насущными проблемами своего времени, лирический герой ее размышляет о судьбах человечества, чувствуя ответственность за неустройство, неблагополучие общества. Он полон сочувствия и любви ко всему человечеству, особенно к угнетенным и обездоленным. И действительно, люди из народа, простые труженики, становятся героями его следующего сборника стихов «Песни сумерек» (1835). Характер «сумеречных» настроений в сборнике был результатом сомнений, тревог, раздумий, вызванных послереволюционными событиями во Франции.

Июльская революция принесла не прогресс, а утверждение господства крупной буржуазии. Временами в отношениях Гюго с режимом возникало напряжение, хотя он по-прежнему оставался официальным поэтом. В этот период Гюго знакомится с идеями Сен-Симона, Фурье, вследствие чего проблемы социального неравенства становятся близки поэту. В стихах сборника осуждается безнравственность и бессердечие буржуа («Пиры и празднества», «Бал в ратуше»), равнодушие к нуждам и страданиям народа общества, которое быстро забывает имена своих героев («Канарису»); малодушие, трусость, скептицизм, царившие в современной действительности («Ему двадцатый шел...»). «Сумеречное» состояние в обществе отражается на состоянии души. Поэт-лирик здесь превращается в сатирика, что не мешает ему и в тяжелые времена «сумерек» оставаться в рядах тех, «кто надеется» на лучшее («Прелюдия»). Поэт-воин, в представлении Гюго, и его лира должны бороться с тьмой, мраком, бурями, горем, бороться за счастье человека.

В 30-е годы, для которых была характерна атмосфера усиления политической и социальной борьбы во Франции, Гюго уделяет театру огромное внимание. Будучи уверенным в его просветительной и воспитательной функциях («Театр - это трибуна. Театр - это кафедра»), Гюго выступает за театр революционный, поистине народный, «...обширный и простой, единый и разнообразный, национальный по историческим сюжетам... всеобъемлющий по изображению страстей». Из предисловий к драмам, написанным Гюго, следует, что поэт постоянно стремился к усовершенствованию своей теории. Драматург тщательно отбирал исторические полотна для своих пьес, усиливая их эпическую тональность, от чего выигрывал и социальный анализ. В политической обстановке Испании начала XVI, конца XVII в. («Эрнани», «Рюи Блаз»), в эпохе Франциска I, видного представителя французского абсолютизма («Король забавляется»), или Англии XVI в. при Королях династии Тюдоров, в период расцвета абсолютизма («Мария Тюдор») Гюго искал материал, который мог бы верно отобразить деспотизм государства по отношению к личности. Демократизм театра Гюго влияет и на выбор главного героя - человека из низов общества либо вовсе деклассированного, чей индивидуальный бунт превращается в бунт против господствующих классов, против всего строя.

«Ган Исландец» - один из первых в европейской литературе романов, в котором описывается восстание рабочих, выдвигающих экономические требования. Автор правдиво изображает трудящиеся массы, его симпатии на стороне справедливых требований рабочих, ему ясны причины, побудившие их поднять восстание. Прозорливость Гюго в его понимании, что при всем равнодушии к вопросам политики рудокопы способны подняться на борьбу, если их экономические требования не будут приняты и удовлетворены. Образы восставших рудокопов - не безликая народная масса. Люди из народа (рудокоп Норбит, Коннибаль) отличаются благородными и возвышенными чувствами. Кроме образов рабочих-рудокопов Гюго создает разнообразные характеры: крестьян, суеверных и робких, охотников и рыбаков. Задумав «Гана Исландца» как роман исторический, Гюго изучил и осмыслил опыт В. Скотта.

Считая себя учеником В. Скотта, Гюго полемизирует с ним и ставит перед собой задачу создать роман «прекрасный и совершенный», который должен быть одновременно и драмой и эпопеей, роман «живописный и поэтический», полный реализма, но вместе с тем идеальный, правдивый и возвышенный.

Создание «идеального» романа - задача будущего, а пока Гюго написал роман, по его же собственному мнению, «наивный и фантастический», наполненный романтическими героями и злодеями, исключительными ситуациями, проблемами философского порядка и политическими, любовными интригами.

Несмотря на невысокую авторскую оценку, «Ган Исландец» стал событием в истории французского романа. Сент-Бёв назвал роман первым французским драматическим романом. Шарль Нодье писал о «необузданном воображении» писателя и о «неистовом жанре произведения». Альфред де Виньи считал, что Гюго «заложил основы вальтерскоттовского романа во Франции...». «Бюг Жаргаль» - роман исторический. Одной из важнейших особенностей исторического жанра в конце 20-х годов было воспроизведение нравов и обычаев народа. Что касается исторической основы романа, то в «Бюг Жаргале» ею является действительный факт - восстание негритянских племен во французской колонии Сан-Доминго в 1791 г. Таким образом, история классовой борьбы становится сюжетом романа (в «Бюг Жаргале» рассказывается о политической ситуации в республике и о борьбе партий в лагере белых). Каково же соотношение «правды» и «вымысла» в историческом романтическом романе? Это еще одна из проблем, занимающая писателей-романтиков в эти годы. Их целью в конечном итоге было воссоздание духа эпохи, поэтому так тесно переплетаются в историческом романе правда (исторические события и исторические персонажи) и вымысел (романтическая интрига и вымышленные персонажи). Таким образом, изображение конкретных исторических фактов зависело от творческого воображения художника. Эту мысль высказывал Гюго еще в статье о «Квентине Дорварде» Вальтера Скотта, подчеркивая, что предпочитает «верить роману, а не истории», так как «моральная правда» для него «выше правды исторической». Гюго-романтик оценивает исторические события с точки зрения общечеловеческих понятий добра и зла, любви и жестокосердия, единых и незыблемых для всех эпох.

В этом смысле «Собор Парижской богоматери» (1831) В. Гюго стал лучшим образцом романтического исторического романа, отразившим картину средневековой французской жизни. Что касается исторических событий, то писатель совсем отказался от их изображения, чтобы устранить все препятствия к свободному воспроизведению истории. В романе указано только одно историческое событие (приезд послов для заключения брака дофина и Маргариты Фландрской в январе 1482 г.), а исторические персонажи (король Людовик XIII, кардинал Бурбонский) оттеснены на второй план многочисленными вымышленными персонажами. Правда, ни одно из имен второстепенных действующих лиц, в том числе Пьер Гренгуар, не придумано Гюго, все они взяты из старинных источников, что говорит о тщательной подготовительной работе писателя над романом.

Черты романтизма в романе проявились в резком противопоставлении положительных и отрицательных характеров, неожиданном несоответствии внешнего и внутреннего содержания человеческих натур. «Одушевляя» средневековый, «археологический» роман, Гюго остается верен «местному колориту» и с особой тщательностью выписывает темный плащ Фролло, экзотический наряд Эсмеральды, блестящую куртку капитана Феба де Шатопера, жалкие отрепья затворницы Роландовой башни. Той же цели служит скрупулезно разработанная лексика романа, отражающая язык, на котором говорили все слои общества в XV в.; встречаются терминология из области архитектуры, цитаты из латыни, архаизмы, арго толпы Двора Чудес, смесь испанского, итальянского и латинского. Гюго использует развернутые сравнения, метафоры, антитезы, проявляет удивительную изобретательность в употреблении глаголов. Контрастны стиль и композиция романа: например, ироническая торжественность заседаний суда сменяется раблезианским юмором толпы на празднике крещения и празднике шутов; мелодраматизм главы «Башмачок» (сцена узнавания) - ужасающей сценой пытки Квазимодо на Гревской площади; романтическая любовь Эсмеральды к Фебу дается в противопоставлении любви Клода Фролло к Эсмеральде. Признаком романтизма являются и исключительные характеры, показанные в чрезвычайных обстоятельствах. Главные персонажи романа - Эсмеральда, Квазимодо, Клод Фролло - воплощение того или иного человеческого качества. Эсмеральда символизирует нравственную красоту простого человека; красавец Феб олицетворяет высшее общество, внешне блестящее, внутренне опустошенное, эгоистичное и бессердечное; средоточием темных мрачных сил является архидьякон Клод Фролло, представитель католической церкви. В Квазимодо воплотилась демократическая гуманистическая идея Гюго: уродливый внешне, отверженный по своему социальному статусу, звонарь собора оказывается человеком высоконравственным. Этого нельзя сказать о людях, занимающих, высокое положение в общественной иерархии (сам Людовик XI, рыцари, жандармы, стрелки - «цепные псы» короля). Таковы нравственные ценности, установленные писателем в романе и отразившиеся в романтическом конфликте высокого и низкого. Именно в Эсмеральде, в Квазимодо, отверженных Двора Чудес видит Гюго народных героев романа, полных нравственной силы и подлинного гуманизма. Народ, в понимании автора романа,- не пассивная масса, а грозная сила, в слепой активности которой пробиваются идеи справедливости (только трюаны оказались способными выступить в защиту безвинно осужденной Эсмеральды). В сценах штурма собора народными массами заключен намек Гюго на будущий штурм Бастилии в 1789 г., на «час народный», на революцию, которую предсказывает королю Людовику XI гентский чулочник Жак Копенолы «...когда с вышины понесутся звуки набата, когда загрохочут пушки, когда с адским гулом рухнет башня, когда солдаты и граждане с рычанием бросятся друг на друга в смертельной схватке - вот тогда-то и пробьет этот час». В этих сценах содержится намек на преемственность событий далекого прошлого и настоящего, что отразилось в размышлениях писателя о своем времени, запечатленном в третьей и четвертой книгах романа.

Экскурсы в историю помогают Гюго объяснить и зарождение свободомыслия у человека, освобождение его сознания от религиозных догм. Это показано, например, в случае с Квазимодо. Сущность этого «почти» человека («квазимодо» означает по-латыни «как будто бы», «почти») преобразила любовь, и он оказался способным не только разобраться в конфликте Эсмеральды и Клода Фролло, не только вырвать из рук «правосудия» прелестную плясунью, но и решиться на убийство ее преследователя Фролло, своего приемного отца. Таким образом разрешается в романе тема исторического прогресса. Этот прогресс ведет к появлению более гуманной морали (образ Квазимодо, суд трюанов над Гренгуаром), а в более обобщенном смысле - к смене книгой печатной символической «каменной книги средневековья», воплощенной в соборе. Просвещение победит религиозное сознание - именно эта мысль заключена в одной из глав романа, носящей название «Это убьет то».

«Собор Парижской богоматери» был крупнейшим достижением Гюго, молодого вождя романтиков. По словам историка Мишле, «Виктор Гюго построил рядом со старым собором поэтический собор на столь же прочном фундаменте и со столь же высокими башнями». Собор, построенный руками многих сотен безымянных мастеров, становится поводом для вдохновенной поэмы о таланте французского народа, о национальном французском зодчестве.

Литература:

1. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1969.

2. История зарубежной литературы XIX в. /Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1999.

3. История зарубежной литературы XIX в.: В 2 ч. Ч.1./ Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.

4. Тертерян И.А. Романтизм как целостное явление // Во­просы литературы,1983. - №4.

5. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы, 1982. - № 11. - С.156-194.

6. Трескунов М.С. Творчество Гюго. – Л.: Просвещение, 1974.

7. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 "Филология" / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

8. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

9. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

10. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

***Лекция 4***

**Романтизм в литературе США**

«Америка должна обрести, наконец, литературную независимость, как обрела она независимость политическую», – замечал в начале XIX века Ной Уэбстер.

Дж.К. Полдинг в эссе «Национальная литература» писал: «Американский автор должен освободиться от привычки к имитации, осмелиться думать, чувствовать и выражать свои чувства по-своему, учиться у природы, а не у тех, кто ее искажает. Только это приведет к созданию национальной литературы. Этой стране не суждено вечно плестись в хвосте литературной славы, и непременно настанет время, когда свобода мысли и действия, давшая такой взлет национального гения в других сферах, произведет те же чудеса и в литературе».

Налицо были все основные условия развития американской словесности: молодая энергичная нация, хорошо владеющие пером писатели, подходящие темы, растущее издательское дело, книжные магазины, школы, библиотеки. Осталось только создать подлинно самобытную национальную литературу, которая не воспринималась бы как провинциальная ветвь литературы английской. А для этого, как выяснилось, было недостаточно одного лишь патриотизма и горячего желания. Требовалась оригинальная идея, способная одухотворить нацию и направить развитие ее литературы в новое русло.

Движение за освоение национального достояния, определяемое ныне как романтический нативизм (от англ. «native» – «родной», «национальный»), получило невиданный прежде размах. Романтики с невиданным энтузиазмом предались исследованию своей родной страны, где ничего еще не было осмыслено, а многое просто неизведанно, и открытия подстерегали на каждом шагу. Страна Америка располагала огромным разнообразием климатов и пейзажей, культур и жизненных укладов, специфических социальных институтов.

**Период романтизма делится на два периода:**

- период раннего романтизма (1820-1830 гг.)

- период позднего романтизма (1840-1860 гг.)

I период (1820-1830 гг.) – это период раннего романтизма в американской литературе.

Основной темой произведений является тема освоения неизведанных земель, а главный герой – энергичный отважный пионер, который в борьбе со стихией и обществом одерживает победу.

Первые романтики: Вашингтон Ирвинг и Фенимор Купер.

Отцом американской литературы считается Вашингтон Ирвинг (1783-1859). Он является создателем американской романтической новеллы, комического очерка, книг путешествий, биографий Колумба и Джорджа Вашингтона. Его произведениям присуща острота сюжета, соединение серьезного и комического, несоответствие мечты и действительности. Последнее является одной из основных тем и четко прослеживается в его основных произведениях: «История Нью-Йорка», «Легенда о сонной лощине»; в последних фантастический вымысел вообще затмевает изображение реальности.

Джеймс Фенимор Купер (1789-1851) – это создатель американского романа. Его самые известные произведения: «Пионеры», «Последний из Могикан», «Прерия», «Следопыт», «Зверобой», объединены темой покорения коренного населения Америки – индейцев.

К концу десятилетия национальная литература уже могла похвастаться несомненными достижениями, среди которых числились «Книга эскизов» (1820) В. Ирвинга, «Стихотворения» У.К. Брайента, три романа будущей куперовской пенталогии о Кожаном Чулке - «Пионеры» (1823), «Последний из могикан» (1826), «Прерия» (1827), а также «Тамерлан и другие стихотворения» (1827) Э. По.

В начале 1830-х к стремительно нараставшему романтическому движению примкнули писатели Юго-запада (Кеннеди, Симз, Лонгстрит, Снеллинг), а чуть позже литераторы Новой Англии (молодой Готорн, Торо, Лонгфелло, Уиттьер). К 1840-м романтизм в США обретает зрелость и первоначальный нативистский энтузиазм уступает место иным настроениям, но нативизм как таковой не исчезает вовсе, а остается одной из важных традиций американской словесности.

В 1830 году, спустя 50 лет после окончания Войны за независимость (1775-1783 гг.), молодая Америка в лице своих увлеченных жителей стремилась приобрести собственные уникальные черты, отличные от европейских. Американское движение романтизма дало литературе рассказы, повести и поэзию, которые можно охарактеризовать следующими особенностями:

1. Эскапизм (уход от реальности);  
2. Индивидуализм;  
3. Природа как источник одухотворенности;  
4. Обращение к мудрости предков;  
5. Изображение обывателя как главного литературного персонажа.

II период (1840-1860 гг.) – это период позднего романтизма или период Ренессанса

Для этого периода характерна утрата оптимистических иллюзий и усиление пессимистических настроений, что явилось следствием становления буржуазной цивилизации со всеми ее противоречивыми бесчеловечными принципами. Разочарования, мрачные предчувствия писателей соединялись в их произведениях с верой в человека, в его право на свободу и счастье. Яркие и незаурядные сильные духом люди занимают основное место в творчестве американских писателей данного периода Натаниэля Готорна (1804-1864), Германа Мелвилла (1819-1891), Генри Торо (1817-1862).

Писателей данного периода можно разделить на две категории: темных романтиков и трансценденталистов.

Темные романтики, среди которых были такие известные писатели как Эдгар Аллан По (1809 – 1849), Натаниэль Готорн (1804 -1864) и Герман Мелвилл (1819- 1891), отличались от романтиков периода романтизма своим мрачным подходом. Если в произведениях Вашингтона Ирвинга прослеживалась мораль, которая предупреждала, что в конечном итоге лицемерие и зло будут наказаны, в работах темных романтиков зло одерживало верх над добром.

Для их произведений характерны следующие аспекты:  
1. Наличие мистических символов;  
2. Присутствие темы ужасов;  
3. Психологические аспекты: грех и чувство вины.

Эдгар Аллан По (1809-1849) – самый известный из американских писателей периода позднего романтизма, поэт, классик короткого рассказа, родоначальник детективного жанра в мировой литературе. Его необыкновенной силы воображение породило поистине фантастические произведения, в которых он стремился уйти в нездешний мир, в «грезы», не принимая бездуховность, эгоизм и стяжательство окружающего его общества. В его произведениях прослеживается тема тоски, скорби, одиночества, недостижимость идеалов, недолговечность всего сущего

В своих новеллах Эдгар По соединяет внешнее неправдоподобное с чудовищной четкостью деталей, описывает ужасы и кошмары в прославивших его страшных рассказах («Черный кот»). Образ его сыщика Дюпен, первого детектива, стал, в некотором роде, моделью для подражания, а детективные рассказы Эдгара По – основой, на которой стал развиваться детективный жанр в литературе в целом и конкретно в творчестве английских писателей Артура Конан Дойля и Агаты Кристи.

Новаторство Эдгара По (1809-1849).

Жанры новеллистики Э. По:

- детективный («Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо», «Золотой жук»),

- научно-фантастический («Небывалый аэростат», «Необыкновенное приключение некоего Ганса Пфааля», «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима», «Три воскресенья на одной неделе» и «Сфинкс»).

- психологический (литература «ужасов») («Падение дома Ашеров», «Береника», «Маска Красной смерти», «Вильям Вильсон»).

*Детективный жанр.* От латинского detego – «раскрываю, разоблачаю». Одним из значений этого слова является название литературного жанра, произведения которого описывают процесс исследования загадочного происшествия с целью выяснения его обстоятельств и раскрытия загадки. Наиболее часто описываемое происшествие – это преступление, хотя существуют детективы, в которых расследуются события, не являющиеся преступными.

Рассказы «Убийство на улице Морг», «Тайна Мари Роже» и «Похищенное письмо» составляют так называемый дюпеновский цикл. В нем фигурирует один и тот же главный герой – Огюст Дюпен.

Во-первых, это фигура, выдающаяся по своим интеллектуальным качествам. Он распутывает такие загадки, перед которыми отступает заурядный ум.

Во-вторых, Дюпен обладает необычными привычками. Например, он влюблен в ночь, ведет ночной образ жизни.

В-третьих, Дюпен уделяет самое пристальное внимание мельчайшим деталям. Так в рассказе «Убийство на улице Морг» он осматривает место преступления почти полдня.

В-четвертых, Дюпен привык подвергать все сомнению, даже то, что на первый взгляд кажется очевидным.

В-пятых, он убежден, что на добро нужно отвечать добром, а зло должно быть наказуемо. Узнав, что некий Адольф Лебон, когда-то оказавший услугу сыщику, попал в беду, Дюпен немедленно берется за расследование преступления, хотя и не ожидает от этого никакой выгоды. С другой стороны, он, не колеблясь, вступает в борьбу со всесильным министром, хотя подвергает себя при этом очень серьезной опасности.

В-шестых, существенным моментом в деятельности Дюпена выступает озарение, то есть интуиция. В «Убийстве на улице Морг» он догадался, в «Похищенном письме» его осенило. Все его дедуктивные построения не более, чем обоснование, уточнение и проверка своей интуитивной догадки. Это обстоятельство не должно удивлять: интуиция, как считал По, не что-то сверхъестественное, а является продуктом деятельности мощного ума.

Итак, основные черты личности Дюпена – это нестандартность мышления, любовь к истине, вера в справедливость.

Суммируя все особенности детективных рассказов Эдгара По, можно сказать, что им были созданы следующие жанровые приемы:

* разгадкой тайны занят сыщик-любитель, обладающий мощной рационалистической логикой;
* главному герою придан друг-рассказчик, человек обычный, даже не совсем иногда понятливый. В то же время он достаточно образован, чтобы запечатлеть действия гениального сыщика, и активен, чтобы при случае принять участие в его приключениях;
* задача – тайна происшествия – как всякая задача, имеет условия решения, они должны быть известны читателю; сыщик, приступая к раскрытию тайны, знает столько же, сколько и читатель, и как бы вызывает читателя на состязание;
* изложение «условий» задачи обычно происходит в кабинетном обсуждении между сыщиком и его другом;
* отправной точкой следствия часто становится несправедливое подозрение или обвинение;
* разрешение тайны всегда должно удивлять;
* автор применяет принцип «очевидного-невероятного», то есть представляет ситуацию, при которой самое таинственное имеет самое простое объяснение;
* иногда автор прибегает к инсценировке происшествия, чтобы заставить преступника или подозреваемого выдать себя;
* окончательное объяснение происходит в кабинете сыщика и напоминает лекцию, которую снисходительный наставник читает не слишком сообразительному ученику.
* возможность рационального объяснения обстоятельств загадочного события.

*Научно-фантастический жанр.*

Наука для По - лишь средство проявления непостижимого, помогающее придать этому непостижимому (корабль, растущий, как тело, пучина, поглощающая корабли на Южном полюсе, и пр.) большую долю вероятности благодаря использованию точных географических данных, химических рецептов и т. д.

Фантастика по «словарю русского языка С.И. Ожегова» - это то, что основано на творческом воображении, фантазии, художественном вымысле; литературные произведения, описывающие вымышленные события; что то невообразимое невозможное.

Научно-фантастические рассказы Эдгара По могут быть разделены на несколько групп, которые мы условно обозначим как научно-популярные, «технологи­ческие», сатирические и «метафизические». Условность деления предопределена тем, что ни одна из этих групп не существует в чистом виде, но всегда в комби­нации с другими, и речь может идти всего лишь о преобладающей тенденции. Объединяет их, пожалуй, только одно: все они так или иначе привязаны к какому-нибудь научному открытию, изобретению, наблюдению, любопытному факту. Фантастика, безусловно, свойственна и детективам По. Но именно эти группы позволяют ярче увидеть особенности фантастического в новеллах По.

Принято считать, что современная научная фантастика выросла из сочинений Герберта Уэллса и Жюля Верна, которые в свою очередь называли себя учениками Эдгара Алана По.

*Психологическая новелла* содержит в себе не просто перемещение во внутренний мир героя, не просто описывает его душевное состояние, но так же выставляет напоказ читателям такие явления психики человека как мания, наваждение, раздвоенность сознания. Наиболее ярко подобные явления мы можем наблюдать в произведениях Эдгара По. Чтобы выделить психологическую новеллу как особенность творчества этого американского писателя, обратимся за помощью к литературоведам и исследователям. В монографии «Историческая поэтика новеллы» Мелетинский Е.М., которая выступает одной из составляющих методологической базы данной работы, говорит об Э.По, что он совсем не похож на американских романтиков, так как не делает упор на местный фольклор и историю, не имеет тяги к изображению быта. Эдгар По был создателем «оригинального поэтического мира». Писатель пытается логически объяснить необъяснимое и таинственное. 13 «Особые психические состояния могут быть также следствием некоторых таинственных свойств личности», - замечает Мелетинский, - «но у По акцент всегда ставится не на странных людях, а на странных душевных состояниях, вплоть до совершенно извращенных» [Там же, с.190]. Изображая душевное состояние, а не характер героев, Э. По обращает наше внимание на то, что они особенно чувствительны, нервозны, имеют отличное воображение, странные увлечения и мании. Мелетинский приходит к выводу, что подобное увлечение психологическим и мистическим навеяно писателю европейским романтизмом, в частности – немецким, с его «готичностью». Здесь в полемику с литературоведом вступает Ковалев Ю.В. В своей монографии «Эдгар По. Новеллист и поэт» он утверждает, что этот вопрос очень спорный, но не отрицает влияния на американскую литературу немецкой в целом. «Ужасные» или психологические новеллы По, несмотря на отдельные черты типологического сходства с некоторыми направлениями в европейской романтической прозе, не могут быть возведены непосредственно к «германской школе».

Поздний американский романтизм (1860-е годы). Это период кризисных явлений в романтизме США. Романтизм как метод все чаще оказывается не в состоянии отразить новую реальность. В полосу тяжелого творческого кризиса вступают те писатели предыдущего этапа, кто еще продолжает свой путь в литературе. Наиболее яркий пример - судьба Мелвилла, на долгие годы ушедшего в добровольную духовную самоизоляцию.

В этот период происходит резкое размежевание внутри романтизма, вызванное Гражданской войной между Севером и Югом. С одной стороны, выступает литература аболиционизма, в рамках романтической эстетики протестующая против рабства с этических, общегуманистических позиций. С другой стороны, литература Юга, романтизируя и идеализируя «южное рыцарство», встает на защиту исторически обреченного неправого дела и реакционного уклада жизни.

Аболиционистские мотивы занимают заметное место в творчестве писателей, чье творчество сложилось в предшествующий период,- Лонгфелло, Эмерсона, Торо и др., становятся основными в творчестве Г. Бичер-Стоу, Д. Г. Уитьера, Р. Хилдрета и др.

Романтическое направление в литературе США не сразу после окончания Гражданской войны сменяется реализмом. Сложным сплавом романтических и реалистических элементов является творчество величайшего американского поэта 'Уолта Уитмена. Романтическим мироощущением - уже за пределами хронологических рамок романтизма - проникнуто творчество Дикинсон. Романтические мотивы органично входят в творческий метод Ф. Брет Гарта, М. Твена, А. Бирса, Д. Лондона и других писателей США конца XIX-начала XX столетия.

Герман Мелвилл (1819-1891) не смог получить университетского образования. С 18 лет плавал юнгой на пакетботе, затем некоторое время работал учителем; в 1841 году отправился на китобойном судне «Акушнет» в Южные моря. Через полтора года из-за конфликта с боцманом «Акушнета» Мелвилл сбежал с корабля около Маркизских островов и попал в плен к туземцам, затем был освобождён экипажем американского военного судна. После трёхлетних странствий вернулся на родину, чтобы заняться литературной деятельностью.

Мелвилл уводит своего героя в первобытный мир, к неиспорченным цивилизацией дикарям Южных морей. За увлекательными сюжетами стоит волновавшая не только Мелвилла проблема: можно ли, отказавшись от цивилизации, вернуться к природе? Однако Мелвилл отказывается от реалистических морских романов и создаёт свой главный шедевр «Моби Дик, или Белый Кит». Он провозглашает примат иррационального. В «Моби Дик» Мелвилл доказывает иррационализм социальных отношений; он рисует фантастически мрачную действительность, где господствует таинственный белый кит по имени Моби Дик, которого практически никто не видел, но который обнаруживает себя «результатами своих действий». Моби Дик властвует над всем, он согласно слухам вездесущ (возможно, он символизирует Бога или дьявола).

Жанровое своеобразие «Моби Дика». «Моби Дик» даже начинается немного по-постмодернистски – с этимологии. Мелвилл, словно библиотекарь, охваченный архивным импульсом, на четырнадцати страницах перечисляет найденные им источники (от букваря, Плутарха и Плиния до Томаса Брауна и Джеймса Фенимора Купера), упоминающие китов, кашалотов, левиафанов: здесь есть и отчет о потопе китобойца «Эссекс» (история, послужившая основой роману), и информация об аорте кита, в диаметре превосходящей самую толстую водопроводную трубу.

После история без предупреждения превращается в путевые заметки, рассуждения о природе зла, человека, Бога, в дневник охотника на морских гигантов, похвалу китобойному делу - словом, в пространный коллаж, где образ белого кита становится скрепой, слегка смягчающей столкновение разнородного материала. Любопытно, что Мелвилл, перед тем как придумать собственного монстра (как кита, так и книгу), натолкнулся на другого: посещая Англию, он приобрел «Франкенштейна» Мэри Шелли. Такова и его книга - сшита из нескольких лоскутов, брусков не всегда гармонично подогнанной друг к другу плоти.

Метафоры Мелвилла можно трактовать с разных социокультурных позиций как XIX, так XXI века. К примеру, если раньше борьба судна и чудовищного кита была для Мелвилла мистически-теологическим сюжетом, то сейчас мы можем сказать, что автор предсказал климатический апокалипсис, где поздний капитализм пытается уничтожить все природные ресурсы.

Также есть интерпретация мультикультурализма. Среди китобоев числится индеец Тэштиго, темнокожий Дэггу, абориген Квикег. Если есть в литературе XIX века небольшая посудина, в которой уживаются столько экзотических персонажей, то это определенно мелвилловский «Пекод». Есть даже ЛГБТ-трактовка отношений между Измаилом и Квикегом, которые в начале романа вынуждены делить одну кровать, а после - венчаются или, согласно ритуалу племени аборигена, становятся духовными братьями.

Мелвиллу было необходимо экспериментировать в поле литературы, разрушать границы вопреки общественному вкусу, как разрушил свой корабль капитан Ахав в погоне за белым китом.

Американский романтизм обладает рядом национальных особенностей, отличающих его от романтизма европейского.

Утверждение национальной самобытности и независимости, поиски национального самосознания и национального характера проходят через все искусство американского романтизма. Писатели-романтики в своих книгах с увлечением путешествуют вместе со своими героями и читателями по морским просторам, глади Великих Озер, дремучим лесам, могучим рекам, бескрайним прериям. В мировом романтизме природа всегда выступает как альтернатива антигуманной цивилизации. В творчестве романтиков США этот мотив подкрепляется тем, что нетронутая цивилизацией природа начинается у американцев буквально за порогом дома.

Определенная сложность для американских романтиков заключалась в том, что в Новом Свете не было живописных руин, памятников старины, древних преданий и легенд, даже просто многих реалий жизни, за которыми уже закрепились устойчивые романтические ассоциации, таких, например, как английские замки и шотландские горы, тюльпаны Голландии и розы Италии и т. п. Постепенно в книгах Ирвинга и Купера, Лонгфелло и Мелвилла, Готорна и Торо романтический колорит приобретают явления и факты американской природы, истории, географии.

Романтизм США носит последовательно антикапиталистический характер и выражает настроения демократической Америки, не удовлетворенной и обеспокоенной противоречиями буржуазного развития страны.

Для американского романтизма сквозной стала индейская тема. Индейцы в Америке с самого начала были не условным отвлеченным понятием, фигурировавшим подчас в европейском романтизме, а повседневной реальностью, с которой был связан сложный психологический комплекс - восхищения и страха, враждебности и чувства вины. Несомненной заслугой американских романтиков был искренний интерес и глубокое уважение к индейскому народу, его своеобразному мироощущению, культуре, фольклору.

Образ индейца, «благородного дикаря», жизнь индейцев с ее свободой, естественностью, близостью к природе предстают романтической альтернативой капиталистической цивилизации в книгах Ирвинга и Купера, Торо и Лонгфелло. Их произведения свидетельствуют о том, что конфликт двух рас не был фатально неизбежен, а виновны в нем жестокость и корыстолюбие белых поселенцев. С творчеством американских романтиков жизнь и культура индейцев входят в мир национальной литературы США, придавая ей особую образность и колорит.

То же относится и к мироощущению и фольклору другого этнического меньшинства - черных американцев южных штатов.

В американском романтизме в рамках единого творческого метода существовали заметные региональные различия. Основные литературные регионы - это Новая Англия (северо-восточные штаты), средние штаты, Юг.

Для романтизма Новой Англии (Готорн, Эмерсон, Торо, Брайент и др.) характерно в первую очередь стремление к философскому осмыслению американского опыта, к анализу национального прошлого, его идейного и художественного наследия, к исследованию сложных этических проблем. Важное место занимает пересмотр пуританского комплекса религиозных и нравственных представлений колонистов-пуритан XVII-XVIII вв., с которым сохраняется глубинная преемственная связь. В новоанглийском романтизме сильна традиция нравственно-философской прозы, уходящая корнями в пуританское колониальное прошлое Америки.

Средние штаты с самого начала отличаются большим этническим и религиозным многообразием и терпимостью. Здесь закладываются американская буржуазная демократия и особенно быстро развиваются капиталистические отношения. Со средними штатами связано творчество Ирвинга, Купера, Полдинга, позднее Мелвилла. Основные темы в творчестве романтиков средних штатов - поиски национального героя, интерес к социальной проблематике, размышления об уроках пройденного страной пути, сопоставление прошлого и настоящего Америки.

С особой атмосферой американского Юга связано творчество Э. По, но оно выходит за рамки региональной «южной» литературы. Принадлежащие же к ней Д. П. Кеннеди и У. Г. Симмс не смогли избавиться от стереотипов прославления добродетелей «южной демократии» и преимуществ рабовладельческих порядков. Писатели-южане нередко остро и справедливо критикуют пороки капиталистического развития Америки, дегуманизирующие последствия буржуазного прогресса, но делают это с политически-реакционных позиций, утверждая, что «радостно, не ведая забот, невольник на плантации живет». При всех этих чертах ограниченности «южный» романтизм готовит почву для формирования сложной, многомерной, но несомненно плодотворной «южной традиции» в литературе США, которая в XX в. представлена именами У. Фолкнера, Р. П. Уоррена, У. Стайрона, К. Маккалерс, Ш. Э. Грау и др.

После окончания Гражданской войны в литературе США начинает утверждаться реалистическое направление. Новое поколение писателей связано с новым регионом: оно опирается на демократический дух американского Запада, на стихию народного устного фольклора и адресует свои произведения самому широкому, массовому читателю. С точки зрения утверждавшейся новой эстетики романтизм «повинен» во многих литературных «грехах». С едкой критикой романтических «преувеличений» выступают М. Твен, Ф. Брет Гарт, другие молодые писатели-реалисты. Их расхождения с романтиками вызваны прежде всего различным пониманием жизненной правды и способов ее выражения в художественном творчестве. Американских реалистов второй половины XIX в. не устраивает язык романтических аллегорий и символов, они стремятся к максимальной исторической, социальной и бытовой конкретности.

В последние десятилетия XIX в. реалисты США ведут активную борьбу с эпигонами романтизма, с писателями так называемой бостонской школы (О. У. Холмс и др.), а затем и с литературной школой под характерным названием «традиция благопристойности» (Т. Б. Олдрич, Э. К. Стедмен и др.).

Но отрицание реализмом романтизма - диалектическое. В литературе США XX в. присутствуют романтические мотивы и связаны они, как правило, с поиском утраченных высоких идеалов и подлинной духовности, единства человека и природы, с нравственной утопией внебуржуазных человеческих отношений, с протестом против превращения личности в винтик государственной машины. Эти мотивы отчетливо видны в творчестве крупнейших американских художников слова нашего столетия - Э. Хемингуэя и У. Фолкнера, Т. Уайлдера и Д. Стейнбека, Ф. С. Фицджеральда и Д. Д. Сэлинджера. К ним продолжают обращаться и писатели США последних десятилетий.

Литература:

1. Ванслов В.В. Эстетика романтизма. – М.: Искусство, 1969.

2. История зарубежной литературы XIX в. /Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1999.

3. История зарубежной литературы XIX в.: В 2 ч. Ч.1./ Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.

4. Тертерян И.А. Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы,1983. - №4.

5. Наливайко Д. Романтизм как эстетическая система // Вопросы литературы, 1982. - № 11. - С.156-194.

6. История американской литературы: В 2-х т. - М.: Просвещение, 1971.

7. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 «Филология» / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

8. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

9 Боброва М.Н. Романтизм в американской литературе ХIХ века. – М.: Изд-во Высшая Школа,1972. – 286 с.

10. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По,новеллист и поэт. – Л.:Изд-во Художественная литература,1984. -296 с.

12. Гроссман Д.Д. Эдгар Аллан По в России. – М.: гуманитарное агентство «Академический проект»,1998. – 200 с.

13.Николюкин А.Н.Жизнь и творчество Эдгара Алана По// Э.А.По Полное собрание рассказов. – М.: Изд-во Наука, 1970. – 800 с.

*Лекция 5*

**Западноевропейский реализм XIX века. Общая характеристика. Художественный замысел «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака**

Французский реализм XIX столетия проходит в своем развитии два этапа. Первый этап - становление и утверждение реализма как ведущего направления в литературе (конец 1820-х - 1840-е годы) - представлен творчеством Беранже, Мериме, Стендаля, Бальзака. Второй (1850-1870-е годы) связан с именем Флобера - наследника реализма бальзаковско-стендалевского типа и предшественника «натуралистического реализма» школы Золя.

История реализма во Франции начинается с песенного творчества Беранже, что вполне естественно и закономерно. Песня - малый и потому наиболее мобильный жанр литературы, мгновенно реагирующий на все примечательные явления современности. В период становления реализма песня уступает первенство социальному роману. Именно этот жанр в силу своей специфики открывает писателю богатые возможности для широкого изображения и углубленного анализа действительности, позволяя Бальзаку и Стендалю решить их главную творческую задачу - запечатлеть в своих творениях живой облик современной им Франции во всей его полноте и исторической неповторимости. Более скромное, но тоже весьма значительное место в общей иерархии реалистических жанров занимает новелла, непревзойденным мастером которой в те годы по праву считается Мериме.

Становление реализма как метода происходит во второй половине 20-х годов, т. е, в период, когда ведущую роль в литературном процессе играют романтики. Рядом с ними в русле романтизма начинают свой писательский путь Мериме, Стендаль, Бальзак. Все они близки творческим объединениям романтиков и активно участвуют в их борьбе с классицистами. Именно классицисты первых десятилетий XIX в., опекаемые монархическим правительством Бурбонов, и являются в эти годы главными противниками формирующегося реалистического искусства. Почти одновременно опубликованный манифест французских романтиков - Предисловие к драме «Кромвель» Гюго и эстетический трактат Стендаля «Расин и Шекспир» имеют общую критическую направленность, являясь двумя решающими ударами по уже давно отжившему свой век своду законов классицистского искусства. В этих важнейших историко-литературных документах и Гюго и Стендаль, отвергая эстетику классицизма, ратуют за расширение предмета изображения в искусстве, за отмену запретных сюжетов и тем, за представление жизни во всей ее полноте и противоречивости. При этом для обоих высшим образцом, на который следует ориентироваться при создании нового искусства, является великий мастер эпохи Возрождения Шекспир (воспринимаемый, впрочем, романтиком Гюго и реалистом Стендалем по-разному). Наконец, первых реалистов Франции с романтиками 20-х годов сближает и общность социально-политической ориентации, выявляющаяся не только в оппозиции монархии Бурбонов, но и в острокритическом восприятии утверждающихся на их глазах буржуазных отношений.

После революции 1830 г., явившейся значительной вехой в истории Франции, пути реалистов и романтиков разойдутся, что, в частности, получит отражение в их полемике начала 30-х годов (см., например, две критические статьи Бальзака о драме Гюго «Эрнани» и его же статью «Романтические акафисты»). Свое первенство в литературном процессе романтизм будет вынужден уступить реализму как направлению, наиболее полно отвечающему требованиям нового времени. Однако и после 1830 г. контакты вчерашних союзников по борьбе с классицистами сохранятся. Оставаясь верными основополагающим принципа» своей эстетики, романтики будут успешно осваивать опыт художественных открытий реалистов (в особенности Бальзака), поддерживая их почти во всех важнейших творческих начинаниях. Реалисты тоже в свою очередь будут заинтересованно следить за творчеством романтиков, с неизменным удовлетворением встречая каждую их победу (именно такими, в частности, станут отношения Бальзака с Гюго и Ж. Санд).

Реалисты второй половины XIX в. будут упрекать своих предшественников в «остаточном романтизме», обнаруживаемом у Мериме, например, в его культе экзотики (так называемые экзотические новеллы типа «Матео Фальконе», «Коломбы» или «Кармен»), у Стендаля - в пристрастии к изображению ярких индивидуальностей и исключительных по своей силе страстей («Пармская обитель», «Итальянские хроники»), у Бальзака - в тяге к авантюрным сюжетам («История тринадцати») и использовании приемов фантастики в философских повестях и романе «Шагреневая кожа». Упреки эти не лишены оснований. Дело в том, что между французским реализмом первого периода - ив этом одна из его специфических особенностей - и романтизмом существует сложная «родственная» связь, выявляющаяся, в частности, в наследовании характерных для романтического искусства приемов и даже отдельных тем и мотивов (тема утраченных иллюзий, мотив разочарования и т. д.).

Заметим, что в те времена еще не произошло размежевания терминов «романтизм» и «реализм». На протяжении всей первой половины XIX в. реалисты почти неизменно именовались романтиками. Лишь в 50-е годы - уже после смерти Стендаля и Бальзака - французские писатели Шанфлери и Дюранти в специальных декларациях предложили термин «реализм». Однако важно подчеркнуть, что метод, теоретическому обоснованию которого они посвятили многие труды, уже существенно отличался от метода Стендаля, Бальзака, Мериме, несущего на себе отпечаток своего исторического происхождения и обусловленной им диалектической связи с искусством романтизма.

Значение романтизма как предтечи реалистического искусства во Франции трудно переоценить. Именно романтики выступили первыми критиками буржуазного общества. Им же принадлежит заслуга открытия нового типа героя, вступающего в противоборство с этим обществом. Последовательная, бескомпромиссная критика буржуазных отношений с высоких позиций гуманизма составит самую сильную сторону французских реалистов, расширивших, обогативших опыт своих предшественников в этом, направлении и, главное - придавших антибуржуазной критике новый, социальный характер.

Одно из самых значительных достижений романтиков по праву усматривают в их искусстве психологического анализа, в открытии ими неисчерпаемой глубины и многосложности индивидуальной личности. Этим достижением романтики также сослужили немалую службу реалистам, проложив им дорогу к новым высотам в познании внутреннего мира человека. Особые открытия в этом направлении предстояли Стендалю, который, опираясь на опыт современной ему медицины (в частности, психиатрии), существенно уточнит знания литературы о духовной стороне жизни человека и свяжет психологию индивидуума с его социальным бытием, а внутренний мир человека представит в динамике, в эволюции, обусловленной активным воздействием на личность многосложной среды, в которой эта личность пребывает.

Особое значение в связи с проблемой литературной преемственности приобретает наследуемый реалистами важнейший из принципов романтической эстетики - принцип историзма. Известно, что этот принцип предполагает рассмотрение жизни человечества как непрерывного процесса, в котором диалектически взаимосвязаны все его этапы, каждый из которых имеет свою специфику. Ее-то, поименованную романтиками историческим колоритом, и призваны были раскрыть художники слова в своих произведениях. Однако сформировавшийся в ожесточенной полемике с классицистами принцип историзма у романтиков имел под собой идеалистическую основу. Принципиально иное наполнение обретает он у реалистов. Опираясь на открытия школы современных им историков (Тьерри, Мишле, Гизо), доказавших, что главным двигателем истории является борьба классов, а силой, решающей исход этой борьбы,- народ, реалисты предложили новое, материалистическое прочтение истории. Именно это и стимулировало их особый интерес как к экономическим структурам общества, так и к социальной психологии широких народных масс (не случайно «Человеческая комедия» Бальзака начинается «Шуанами», а одним из последних ее романов являются «Крестьяне»; в этих произведениях отражен опыт художественного исследования психологии народных масс). Наконец, говоря о сложной трансформации открытого романтиками принципа историзма в реалистическом искусстве, необходимо подчеркнуть, что принцип этот претворяется реалистами в жизнь при изображении не давно прошедших эпох (что характерно для романтиков), а современной буржуазной действительности, показанной в их произведениях как определенный этап в историческом развитии Франции.

Расцвет французского реализма, представленный творчеством Бальзака, Стендаля и Мериме, приходится на 1830-1840-е годы. Это был период так называемой Июльской монархии, когда Франция, покончив с феодализмом, основывает, по словам Энгельса, «чистое господство буржуазии с такой классической ясностью, как ни одна другая европейская страна. И борьба поднимающего голову пролетариата против господствующей буржуазии тоже выступает здесь в такой острой форме, которая другим странам неизвестна». «Классическая ясность» буржуазных отношений, особо «острая форма» выявившихся в них антагонистических противоречий и подготавливают исключительную точность и глубину социального анализа в произведениях великих реалистов. Трезвость взгляда на современную Францию - характерная особенность Бальзака, Стендаля, Мериме.

Свою главную задачу великие реалисты видят в художественном воспроизведении действительности как она есть, в познании внутренних законов этой действительности, определяющих ее диалектику и разнообразие форм. «Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем»,- заявляет Бальзак в Предисловии к «Человеческой комедии», провозглашая принцип объективности в подходе к изображению действительности важнейшим принципом реалистического искусства. Но объективное отражение мира как он есть - в понимании реалистов первой половины XIX в.- не пассивно-зеркальное отражение этого мира. Ибо порою, замечает Стендаль, «природа являет необычные зрелища, возвышенные контрасты; они могут оставаться непонятыми для зеркала, которое бессознательно их воспроизводит». И, словно подхватывая мысль Стендаля, Бальзак продолжает: «Задача искусства не в том, чтобы копировать природу, но чтобы ее выражать!» Категорический отказ от плоскостного эмпиризма (которым будут грешить некоторые реалисты второй Половины XIX в.) - одна из примечательных особенностей классического реализма 1830-1840-х годов. Вот почему важнейшая из установок - воссоздание жизни в формах самой жизни - отнюдь не исключает для Бальзака, Стендаля, Мериме таких романтических приемов, как фантастика, гротеск, символ, аллегория, подчиненных, однако, реалистической основе их произведений.

Объективное отражение действительности в реалистическом искусстве всегда органически включает в себя и начало субъективное, выявляющееся прежде всего в авторской концепции действительности. Художник, по Бальзаку, не простой летописец своей эпохи. Он - исследователь ее нравов, ученый-аналитик, политик и поэт. Поэтому вопрос о мировоззрении писателя-реалиста всегда остается важнейшим для историка литературы, изучающего его творчество. Случается, что личные симпатии художника вступают в противоречия с обнаруживаемой им истиной. Специфика и сила реалиста - в умении преодолевать это субъективное во имя высшей для него правды жизни.

Из теоретических работ, посвященных обоснованию принципов реалистического искусства, следует особо выделить созданный в период становления реализма памфлет Стендаля «Расин и Шекспир» и труды Бальзака 1840-х годов «Письма о литературе, театре и искусстве», «Этюд о Бейле» и особенно - Предисловие к «Человеческой комедии». Если первый как бы предваряет собою наступление эпохи реализма во Франции, декларируя основные его постулаты, то последние обобщают богатейший опыт художественных завоеваний реализма, всесторонне и убедительно мотивируя его эстетический кодекс.

Реализм второй половины XIX в., представленный творчеством Флобера, отличается от реализма первого этапа. Происходит окончательный разрыв с романтической традицией, официально декларированный уже в романе «Мадам Бовари» (1856). И хотя главным объектом изображения в искусстве по-прежнему остается буржуазная действительность, меняются масштабы и принципы ее изображения. На смену ярким индивидуальностям героев реалистического романа 30-40-х годов приходят обыкновенные, мало чем примечательные люди. Многокрасочный мир поистине шекспировских страстей, жестоких поединков, душераздирающих драм, запечатленный в «Человеческой комедии» Бальзака, произведениях Стендаля и Мериме, уступает место «миру цвета плесени», самым примечательным событием в котором становится супружеская измена, пошлый адюльтер.

Принципиальными изменениями отмечены, по сравнению с реализмом первого этапа, и взаимоотношения художника с миром, в котором он живет и который является объектом его изображения. Если Бальзак, Стендаль, Мериме проявили горячую заинтересованность в судьбах этого мира и постоянно, по словам Бальзака, «щупали пульс своей эпохи, чувствовали ее болезни, наблюдали ее физиономию», т. е. чувствовали себя художниками, глубоко вовлеченными в жизнь современности, то Флобер декларирует принципиальную отстраненность от неприемлемой для него буржуазной действительности. Однако одержимый мечтой порвать все нити, связующие его с «миром цвета плесени», и укрывшись в «башне из слоновой кости», посвятить себя служению высокому искусству, Флобер почти фатально прикован к своей современности, всю жизнь оставаясь ее строгим аналитиком и объективным судьей. Сближает его с реалистами первой половины XIX в. и антибуржуазная направленность творчества.

Именно глубокая, бескопромиссная критика антигуманных и социально несправедливых основ буржуазного строя, утвердившегося на обломках феодальной монархии, и составляет главную силу реализма XIX столетия.

Однако при этом не следует забывать, что принцип историзма, составивший основу творческого метода великих мастеров прошлого столетия, всегда обусловливает изображение действительности в непрерывном развитии, движении, предполагающем не только ретроспективный, но и перспективный показ жизни. Отсюда способность Бальзака увидеть людей будущего в республиканцах, борющихся за социальную справедливость против буржуазной олигархии, и жизнеутверждающее начало, пронизывающее его творчество. При всей первостепенной значимости, которую приобретает критический анализ действительности, одной из важнейших проблем для великих мастеров реализма остается проблема положительного героя. Отдавая себе отчет в сложности ее решения, Бальзак замечает: «...порок более эффектен; он бросается в глаза... добродетель, напротив, являет кисти художника лишь необычайно тонкие линии. Добродетель абсолютна, она едина и неделима, подобно Республике; порок же многообразен, многоцветен, неровен, причудлив». «Многообразным и многоцветным» отрицательным персонажам «Человеческой комедии» у Бальзака всегда противостоят положительные герои, на первый взгляд не очень, может быть, «выигрышные и броские». В них-то художник и воплощает свою неколебимую веру в человека, неисчерпаемые сокровища его души, безграничные возможности его разума, стойкость и мужество, силу воли и энергии. Именно этот «положительный заряд» «Человеческой комедии» придает особую нравственную силу творению Бальзака, вобравшему в себя специфические черты реалистического метода в его вершинном классическом варианте.

*Мировоззрение и своеобразие творческого метода О. де Бальзака* (1799- 1850)

Творчество Оноре де Бальзака - вершина в развитии западноевропейского реализма XIX в. Истоки его глубоки и разнообразны. В энциклопедизме интересов и познаний Бальзак мог бы соперничать с гениями Возрождения. Его главное создание - многотомная эпопея «Человеческая комедия» - органически впитала в себя основные достижения культуры и науки не одного поколения, предопределив пути дальнейшего продвижения человеческой мысли во многих сферах.

Значительную роль в становлении Бальзака-реалиста сыграли его статьи и очерки, опубликованные во второй половине 1820-х годов в парижской прессе. Знаменуя решительный поворот к современности, очерки представляют собой талантливые зарисовки типических характеров или жанровые сценки из жизни различных слоев французского общества. Многие из них послужат впоследствии основой для образов и ситуаций в произведениях «Человеческой комедии». Тогда же Бальзак работает над близкой к очерковому жанру «Физиологией брака» и романом «Шуаны», вскоре опубликовав их уже под собственным именем и позднее включив в свою эпопею.

Достойный ученик В. Скотта, автор «Шуанов» исторически достоверен как в выборе конфликта и образов, так и в изображении места действия и деталей быта бретонцев. Созданию романа предшествовала большая работа Бальзака с историческими источниками, знакомство с топографией, природой Бретани, беседы с людьми, которые были так или иначе связаны с событиями 1799 г.

Сопряжение реалистической основы с романтическими элементами характерно и для повести «Гобсек» (1830, первое заглавие - «Опасности беспутства»). Если «Шуаны» примечательны антифеодальной направленностью, то в «Гобсеке» критика нравов аристократии соединяется с началом антибуржуазным. В основе своей реалистический образ Гобсека несет в себе и романтические приметы. Туманно прошлое Гобсека, «возможно, бывшего корсаром» и избороздившего всё моря и океаны, «торговавшего людьми и государственными тайнами». Неясно происхождение несметного богатства героя. Полна загадок его настоящая жизнь. Почти глобальны масштабы личности Гобсека. Исключителен в своей философичности его ум. Символична вся его фигура. В 1831 г. Бальзак публикует «Шагреневую кожу», которая, по его словам, «должна была сформулировать нынешний век, нашу жизнь, наш эгоизм». Философские формулы раскрываются в романе на примере судьбы главного героя Рафаэля де Валантена, поставленного перед дилеммой века: «желать» и «мочь». В романе очерчено множество типажей, которые позже будут разработаны писателем: нотариусы, разыскивающие богатых клиентов; бездушные, самовлюбленные, жестокие аристократки, властвующие в великосветских салонах; ученые, врачи, деревенские труженики, светские денди... Поистине Бальзак имел все основания назвать «Шагреневую кожу» «отправным началом своего дела» - будущей «Человеческой комедии».

В эпопею войдет и начатый этим романом цикл «философских этюдов», включивших в грандиозную реалистическую фреску элементы фантастики и символики. Уже в «Шагреневой коже» определяются характерные особенности бальзаковской фантастики, которой «автор гениально пользуется... обращая ее в средство чисто реалистического изображения переживаний, настроений и событий» (Гёте). Придавая особую занимательность повествованию (момент для Бальзака немаловажный) и одновременно поднимая его на высоту больших философских обобщений, фантастический образ шагреневой кожи не приходит в противоречие с реалистическим методом изображения действительности. В 1833 г. выходит в свет роман «Евгения Гранде», определивший новую веху в творческом развитии Бальзака. Произведение это «не походит ни на что из созданного мною до сих пор»,- отмечает сам писатель.- «Здесь завершилось завоевание абсолютной правды в искусстве: здесь драма заключена в самых простых обстоятельствах частной жизни». Предметом изображения в новом романе является буржуазная повседневность в ее внешне ничем не примечательном течении. Казалось бы, ничто в «Евгении Гранде» не предвещает глобальных масштабов «Человеческой комедии». Тем не менее сразу же после публикации романа у Бальзака (как о том свидетельствуют его близкие) возникает мысль об объединении всех его произведений в эпопею. Правда, пока еще он продолжает планировать как автономные издания «Этюдов нравов XIX века», (в октябре 1833 г. заключен договор о выпуске 24 томов) и «Философские этюды» (в июле 1834 г. писатель обязуется к концу года сдать в печать 5 томов). Но Бальзаку уже ясно; два главных русла его творческих начинаний должны слиться в единый поток: реалистическое изображение нравов требует философского осмысления, конечного обоснования единой «системой». Тогда же возникает мысль об «Аналитических этюдах», куда войдет «Физиология брака» (1829). Таким образом, согласно плану 1834 г. будущая эпопея включает три больших раздела, подобных трем ярусам колоссальной пирамиды, возвышающимся один над другим.

Фундамент пирамиды - «Этюды нравов», в которых Бальзак намерен изобразить «все социальные явления, так что ни одна жизненная ситуация... ни один характер... ни один уклад жизни... ни один из слоев общества, ни одна французская провинция, ничто из того, что относится... к политике, правосудию, войне не будет позабыто». «Здесь,- подчеркивает Бальзак,- не найдут себе места вымышленные факты», ибо будет описано «лишь то, что происходит повсюду». Второй ярус - «Философские этюды», ибо «после следствий надо показать причины», после «обозрения общества» надо «вынести ему приговор». Наконец, третий - «Аналитические этюды», где «должны быть определены начала вещей». «Нравы,- заключает Бальзак,- это спектакль, причины - это кулисы и механизмы сцены. Начала - это автор ...по мере того как произведение достигает высот мысли, оно, словно спираль, сжимается и уплотняется. Если для «Этюдов нравов» потребуется двадцать четыре тома, то для «Философских этюдов» нужно будет всего пятнадцать томов, а для «Аналитических этюдов» - лишь девять».

Позже Бальзак попытается связать рождение замысла «Человеческой комедии» с достижениями современного ему естествознания, в частности с системой «единства организмов» Жоффруа де Сент-Илера, ибо именно знакомство с этими достижениями (как и с достижениями французской историографии 1820-1830-х гг.) способствовало становлению его собственной системы. Многоликий и многомерный мир «Человеческой комедии» и будет являть собою бальзаковскую систему «единства организмов», в котором все взаимосвязано и взаимообусловлено.

Приступая к созданию гигантского полотна, Бальзак своим исходным принципом объявляет объективность: «Самим историком должно было оказаться французское общество, мне оставалось только быть его секретарем» Однако творец «Человеческой комедии» - не беспристрастный копиист нравов. «Суть писателя,- подчеркивает он,- то, что его делает писателем и, не побоюсь... сказать, делает равным государственному деятелю, а быть может, и выше его,- это определенное мнение о человеческих делах, полная преданность принципам». Вот почему можно и должно говорить о строгой концептуальности великого создания Бальзака. Суть ее определяется уже к 1834 г., хотя и будет претерпевать изменения по мере эволюции мировоззрения и эстетических принципов художника.

С самого начала Бальзак понимает: исключительный в своей грандиозности замысел потребует многих томов сочинений. Однако по мере воплощения планов в жизнь предполагаемый объем будет все более и более разрастаться. Уже в 1844 г., составляя каталог, включающий написанное и то, что предстоит написать, Бальзак, кроме 97 произведений, назовет еще 56. А после смерти писателя, изучая его архив, французский ученый Ш. де Ловенжуль опубликует названия еще 53 романов, к которым следовало бы прибавить более сотни набросков, существующих в виде заметок. «Подумать только, сколько в воображении Бальзака кишит названий, сколько персонажей, вырастающих, словно грибы, сколько сюжетов,- право, тут есть что-то от плодовитости, расточительности... самой природы»,- замечает французский бальзаковед М. Бардеш.

Реализация невиданного дотоле замысла потребовала огромного количества персонажей. Их в «Человеческой комедии» более двух тысяч. И мы знаем о каждом из них все необходимое: их происхождение, родителей (а порою даже и дальних предков), родственников, друзей и врагов, прежние и настоящие доходы и занятия, точные адреса, обстановку квартир, содержимое гардеробов и даже имена портных, у которых сшиты костюмы. История бальзаковских героев, как правило, не кончается в финале того или иного произведения. Переходя в другие романы, повести, новеллы, они продолжают жить, испытывая взлеты или падения, надежды или разочарования, радости или мучения, так как живо общество, органическими частицами которого они являются. Взаимосвязь этих «возвращающихся» героев и скрепляет фрагменты грандиозной фрески, порождая многосложное единство «Человеческой комедии».

В процессе работы над эпопеей кристаллизуется бальзаковская концепция типического, являющаяся основополагающей для всей эстетики реалистического искусства. «Тип,- утверждает Бальзак,- персонаж, обобщающий в себе характерные черты всех тех, которые с ним более или менее сходны, образец рода». При этом тип как явление искусства - существенно отличен от явлений самой жизни, от своих прототипов. «Между этим типом и многими лицами данной эпохи» можно найти точки соприкосновения, но, предупреждает Бальзак, если бы герой «оказался одним из этих лиц, это было бы обвинительным приговором автору, ибо его персонаж не стал бы уже открытием».

Важно подчеркнуть, что типическое в концепции Бальзака отнюдь не противостоит исключительному, если в этом исключительном находят концентрированное выражение закономерности самой жизни. Более того, подобно стендалевским, почти все главные герои «Человеческой комедии» - личности в той или иной мере исключительные. И все они неповторимы в конкретности н живости своего характера - в том, что Бальзак называет индивидуальностью. Таким образом, типическое и индивидуальное в персонажах «Человеческой комедии» диалектически взаимосвязаны, отражая двуединый для художника творческий процесс - обобщение и конкретизацию. Категория типического распространяется у Бальзака и на обстоятельства, в которых действуют герои, и на события, определяющие движение сюжета в романах. Выполняя свое намерение изобразить в эпопее «две или три тысячи типичных людей определенной эпохи», Бальзак осуществил реформу литературного стиля. Созданный им принципиально новый стиль отличен от просветительского и романтического. Главная суть его реформы - в использовании всех богатств общенационального языка.

Первое произведение, созданное Бальзаком в соответствии с общим планом его эпопеи,- «Отец Горио» (1834), поэтика которого уже существенно отличается от недавно вышедшей «Евгении Гранде».

В отличие от всех предшествовавших произведений, где второстепенные персонажи охарактеризованы Бальзаком весьма поверхностно, в «Отце Горио» каждый из героев имеет свою историю, полнота или краткость которой зависят от роли, отведенной ему в сюжете романа. И если жизненный путь Горио находит здесь трагическое завершение, то истории всех остальных персонажей остаются принципиально незавершенными, так как автор уже предполагает «возвращение» этих персонажей в другие произведения «Человеческой комедии». Принцип «возвращения» персонажей - не только ключ, открывающий выход в будущий мир бальзаковской эпопеи. Он позволяет автору вписать в начинающую свою литературную жизнь «Человеческую комедию» произведения, ранее уже опубликованные, в частности «Гобсека», где была рассказана история Анастази Ресто, «Покинутую женщину» с ее героиней де Босеан, оставившей высший свет и заточившей себя в родовом имении, «Красную гостиницу», повествовавшую об убийстве, некогда совершенном во имя денег Тайфером, наконец, «Шагреневую кожу», на страницах которой впервые мелькнуло имя не только Тайфера, но и Растиньяка.

В феврале 1835 г. «Отец Горио», печатавшийся в журнале «Ревю де Пари», был опубликован полностью. Успех превзошел все ожидания. ««Отец Горио» производит фурор,- сообщает Бальзак Э. Ганской.- Еще ни одно из моих произведений так не расхватывалось». Вслед за журнальной публикацией появляются два отдельных издания романа. В том же году «Отец Горио» инсценируется для постановки в парижских театрах. Однако несмотря на успех у читателей, серьезная критика обходит роман молчанием. Зато бульварная печать публикует издевательские, развязные статьи об авторе «Отца Горио». Однако Бальзак не думает отступать. Работа над «Человеческой комедией» продолжается. В 1836 г. появляются новеллы «Обедня безбожника», «Дело об опеке», «Фачино Кане», роман «Лилия в долине», повесть «Старая дева», готовятся к печати романы «Музей древностей», «Чиновники», «История величия и падения Цезаря Биротто», повесть «Банкирский дом Нюсинжена», наконец, очередное продолжение серии «Озорных рассказов», которые должны, по замыслу писателя, обрамлять величественное здание «Человеческой комедии».

Тогда же Бальзак начинает работать над одним из самых значительных своих произведений - романом «Утраченные иллюзии», связанным по принципу контраста с «Отцом Горио». Главный герой этого романа поэт Люсьен Шардон, земляк Растиньяка, тоже устремляется из провинции в Париж с надеждой сделать карьеру. Однако несмотря на красоту, молодость и талант, честолюбец терпит поражение. Обессиленный борьбой с высшим светом, Люсьен гибнет, кончая жизнь самоубийством (о чем читатель узнает из тогда же задуманного романа «Блеск и нищета куртизанок»). В контрасте судеб Растиньяка и Шардона и выявляется один из главных законов буржуазно-дворянского общества - закон жестокой конкуренции, обрекающей на гибель более слабого.

По мере работы над «Утраченными иллюзиями» замысел романа все более расширяется. В 1836 г, писатель предполагал лишь «сопоставить нравы провинции я Парижа», вскрыв «иллюзорность представлений провинциалов» о столице. Но уже в 1837 г., когда автор сдавал в печать написанное, ему было ясно: публикуемый роман - лишь первая часть широкого полотна, посвященного важнейшим проблемам современности. В предисловии к роману Бальзак тогда же пишет: «Изучая отношения между провинцией и Парижем, гибельную, притягательную силу столицы, автор увидел молодого человека XIX столетия в новом свете: он стал размышлять о глубокой язве эпохи, о журналистике, которая пожирает столько жизней, столько прекрасных идей». Так определяется тема второй части («Провинциальная знаменитость в Париже», 1839) и цель ее: «объяснить судьбу множества молодых писателей, столь много обещавших и так плохо кончивших». Третья часть («Страдания изобретателя», 1843), снова переносящая действие в провинцию, посвящена другу Люсьена, женившемуся на его сестре, Давиду Сешару. Расширяя и углубляя тему утраченных иллюзий, Бальзак показывает драму талантливого изобретателя, своими открытиями способствующего буржуазному прогрессу, но им же и раздавленного под прессом беспощадного закона конкуренции.

С эволюцией замысла эволюционирует и творческая манера Бальзака. Первая часть романа с ее эпически размеренным ритмом повествования, сравнительно узким кругом действующих лиц генетически связана с бальзаковскими произведениями начала 30-х годов (в частности, «Евгенией Гранде»). Вторая же часть обилием персонажей, представляющих различные социальные и интеллектуальные сферы Парижа, исчерпывающим лаконизмом характеристик, стремительностью и драматизмом развертывающихся событий примечательна для творчества Бальзака конца 30-х годов. Третья часть общим стилем и специфической интригой, определяющей сюжет «Страданий изобретателя», органически вписывается в контекст творчества Бальзака первой половины 40-х годов.

«Утраченные иллюзии» открывают последний период в творчестве Бальзака, охватывающий конец 30-х и 40-е годы. Реализм писателя достигает высшей зрелости, проявляющейся и в глубине анализа социальных отношений, и в широком охвате жизненных явлений, четко организованных единой системой, и в мастерском построении сюжетов, и в художественном совершенстве создаваемых образов. В последнее десятилетие своей жизни Бальзак работает особенно много и напряженно (часто сразу над несколькими произведениями), торопясь осуществить заветный замысел. Так, едва закончив «Утраченные иллюзии», он спешит и с завершением другого романа, первая часть которого была опубликована еще в 1838 г. «Блеск и нищета куртизанок» становится огромной «фреской», представляющей в социальном разрезе весь Париж от высшей аристократии и денежных тузов до куртизанок, воров и убийц. Один из главных героев романа - каторжник Вотрен, вошедший в эпопею Бальзака начиная с «Отца Горио». Личность сильная, яркая, демоническая, Вотрен воплощает в «Человеческой комедии» бунт отверженных против власть имущих. Но это бунт весьма специфический, основанный на хищнических началах и потому естественно вписывающийся в борьбу всех против всех во имя богатства и почестей. Отсюда закономерность финала поединка Вотрена с обществом: вчерашний преступник поступает на службу в парижскую полицию. Вотрен является главным героем и одной из первых драм Бальзака («Вотрен», 1838), поставленной на сцене парижского театра в 1840 г. и сразу же запрещенной специальным распоряжением министра внутренних дел (кроме этой драмы, Бальзак в конце 30-х и в 40-е годы опубликовал еще четыре пьесы, в том числе антибуржуазную социально-бытовую драму «Мачеха», до сих пор не сходящую со сцен театров мира).

«Крестьяне» обозначили новую ступень в эволюции художественного мастерства Бальзака-реалиста. В последние годы творчества писатель подошел к созданию широкого эпического полотна. Эпическое начало здесь и в развернутой экспозиции, всесторонне проясняющей предысторию конфликта, определившего сюжет «Крестьян», и в характере самого конфликта, органически включающего в романное действие широкие массы народа, борющегося за свои права, и в постановке глобальных проблем, связанных с судьбами общества в целом и каждого из его классов в отдельности, и в целеустремленном движении событий, отражающих ход исторического развития Франции первой половины XIX в. К сожалению, роман остался незавершенным. Бальзак написал лишь треть задуманного. После смерти писателя «Крестьяне» дописывались его вдовой Э. Ганской на основе сюжетной канвы, разработанной Бальзаком в 1838 г. Поэтому в последних шести главах замысел художника оказался свернут. В них отразилось лишь общее направление сюжетного действия.

Многие из замыслов Бальзака остались неосуществленными. Среди них и замыслы произведений о России (например, пьесы о Петре I - «большом произведении в духе Шекспира»), где писатель дважды побывал в конце жизни. С осени 1848 г. состояние здоровья Бальзака резко ухудшается: болезни сердца, печени, сильные головные боли, удушье. Могучий организм творца «Человеческой комедии» был сломлен титаническим непосильным трудом. Бальзак буквально сгорел в труде, едва дожив до пятидесяти лет. Однако итогом этого труда стала «Человеческая комедия», принесшая своему создателю подлинное бессмертие. Величие и гениальность бальзаковского творения отмечены были уже его современниками. Так, В. Гюго в речи, произнесенной над гробом Бальзака, сказал: «Все его произведения составляют единую книгу, полную жизни, яркую, глубокую, где движется и действует вся наша современная цивилизация, воплощенная в образах вполне реальных, но овеянных смятением и ужасом. Изумительная книга, которую ее автор назвал комедией и мог бы назвать историей, книга, в которой сочетаются все формы и все стили... Неведомо для себя самого, хотел он того или нет, согласен он с этим или нет, автор этого грандиозного и причудливого творения принадлежит к могучей породе писателей-революционеров».

Литература:

1. История французской литературы. – М.: Высш.шк.,1987, - С. 203- 276.

2. История зарубежной литературы XIX в. /Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1999.

3. История зарубежной литературы XIX в.: В 2 ч. Ч.1./ Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.

4. Зарубежная литература XIX века. Романтизм. Хрестоматия историко-литературных материалов: Учеб. пособие/Сост. А.С.Дмитриев, Б.И.Колесников, Л.Н.Новикова, - М.: Высш.шк., 1990.

5. Бахмутский В.Я. «Отец Горио» Бальзака. – М. , 1970.

6. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 "Филология" / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

7. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

8. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

9. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

*Лекция 6*

**Уильям Мейкпис Теккерей – родоначальник сатирического направления в английской литературе («Книга снобов»)**

Дж. Элиот считала его самым значительным из современных романистов. Молодежь в эти годы говорила языком Диккенса, а думала на языке Теккерея. Теккерей сохранил удивительную любовь к жизни, интерес к ней. Ему были чужды все виды ханжества. Земной из всех земных оставался до конца своих дней не запятнанным ничем низким, нечистоплотным, постыдным. Только с людьми близкими ему по духу он позволял себе простоту в общении, поведении, которая была у него признаком самого большого расположения. Никаких биографий после смерти – его завет дочерям.

Эстетические взгляды Теккерея. Бескомпромиссный реализм – вот символ веры Теккерея-писателя. Он требовал от художника строгой правдивости, с одной стороны, и понимания общественной роли искусства – с другой. Не принимал любое отклонение от естественности, простоты изображения, пафосность и риторику. Отвергал все формы романтического искусства, его склонность к преувеличению, эмоциональной приподнятости. Не разделял восторженное отношение современников к Байрону, осуждал за романтичность романы Скотта, находил элементы романтизма у Бальзака и на этом основании считал его реализм не до конца последовательным. Многое не принимал в Диккенсе: рождественскую идеологию, романтические финалы, искажающие суровую правду жизни. Теккерею был чужд иррационализм во всех его проявлениях, мистицизм, любое проявление религиозного духа считал губительным для искусства.

Жизнь и творчество Теккерея распадаются на два этапа: до и после «Ярмарки тщеславия», т.е. до и после 1847-48гг.

Периодизация творчества Уильяма Теккерея

Первый период (конец 30-х-1848 гг.) – период становления реалистического метода, расцвета Теккерея-сатирика, публицистическая деятельность, работа карикатуриста.

Сотрудничество в журналах «Фрейзерс» и «Панч».

Сатирические повести: «Записки Желтоплюша», «Убого благородная», «Дневник Кокса».

«Кэтрин» (1840)

«Записки Барри Линдона, эсквайра» (1844)

«Книга снобов, написанные одним из них» («Английские снобы») (1846-1847 гг.).

Второй период (1848-1860 гг.) – период создания романов:

«Ярмарки тщеславия» (1848)

«Пенденнис» ([1848](https://ru.wikipedia.org/wiki/1848_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)-[1850](https://ru.wikipedia.org/wiki/1850_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5))

«Ребекка и Ровена» ([1850](https://ru.wikipedia.org/wiki/1850_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5))

«История Генри Эсмонда» ([1852](https://ru.wikipedia.org/wiki/1852_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5))

«Ньюкомы» ([1855](https://ru.wikipedia.org/wiki/1855_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5))

«Виргинцы» ([1857](https://ru.wikipedia.org/wiki/1857_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)-[1859](https://ru.wikipedia.org/wiki/1859_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5))

«Книга снобов» – важнейшее для становления романиста Уильяма Теккерея произведение, в основе которой лежит серия очерков, выходивших в свет в период 1846-1847 гг. Очерки публиковались как вполне самостоятельные, композиционно и содержательно законченные произведения в широко известном и популярном у читающей публики журнале «Панч». Они запечатлели картину английского буржуазного общества середины XIX века. Именно в этих нравоописательных очерках в полной мере проявился талант У. Теккерея-карикатуриста, его умение крупными штрихами передать самую суть изображаемых им явлений не только карандашом художника, но и пером писателя. Все это обусловило подачу изображаемого материала в сатирическом ключе, его ярко выраженную критическую направленность.

Первый период – конец 30-х годов –1848 г. наиболее трудный и плодотворный период. Пробует себя в различных жанрах. Период становления реалистического метода, период расцвета Теккерея-сатирика.

Начинает литературную деятельность как публицист. Сотрудничает в журналах «Фрейзерс» и «Панч». Характер его творчества определялся глубоким интересом к общественно-политической жизни. Все, сто выходило из-под пера Теккерея носило резко обличительный характер. Разоблачает режим Людовика – Филиппа, порядки в Великобритании, обличает правящие классы не только настоящего, но и прошлого.

В это время он пишет очень много статей по литературе и искусству. Он отстаивает общественный смысл искусства, полемизирует с теми художниками, которые считают искусство самоцелью. С конца 30-х годов Теккерей выступает против всех видов современной литературы, отступающей от реализма. Обличает ньюгетский роман, идеализирующий преступный мир, изображающий благородных разбойников. Он выступал против подобной литературы не только в публицистических очерках, но и в пародийных романах «Кэтрин», «Барри Линдон». Эти романы шокировали читателей, воспитанных на фальшивой романтике ньюгейтских романов. Героиня «Кэтрин» была подлинной преступницей, хладнокровно помогающей любовнику убить своего мужа. В «Барри Линдоне» создает образ циничного авантюриста, лжеца, обманщика и шулера, ничего общего не имеющего с героями-преступниками предшествующей литературы. Теккерей скептически относился к традиции изображать счастливый финал. Это несовместимо с жизненной правдой. Барри кончает белой горячкой в стенах долговой тюрьмы. Этот финал был уступкой официальной викторианской морали, требовавшей возмездия. Первоначально предполагал завершить роман победой мошенника. «Будто человеческая жизнь на каждом шагу обнаруживает справедливость. Разве именно праведные ездят в золотых каретах, а злые отправляются в работные дома?»

«Романы знаменитых писателей» - это литературные пародии на литераторов, создававших лживое искусство с целью приукрасить малопривлекательную действительность. В Газете «Монинг кроникл» публикует рецензии на произведения современников.

В ряде сатирических повестей он воплотил те представления о правдивом изображении жизни, которые защищал в своих статьях. «Записки Желтоплюша», «Убого благородная», «Дневник Кокса» и др. Завершением этого цикла стала «Книга снобов», или «Английские снобы».

Одним из главных, основополагающих художественных принципов Теккерея было изображение только того, что ему хорошо знакомо. Из вступления: «Я давно пришел к убеждению, что мне нужно: мне надлежит выполнить одну работу – Работу, если хотите, с большой буквы… Обнаружить и исправить Великое Социальное Зло. Это убеждение преследовало меня годами. Оно шло за мной по Шумным Улицам, садилось около меня в моей Рабочей Комнате, толкало меня под локоть и поднимало со мной Бокал за Праздничным столом… Оно шепчет мне: «Проснись, лентяй, твоя работа еще не выполнена!…Тебе надо быть дома и писать великую работу о СНОБАХ».

Теккерей давал множество определений снобизму и снобам. Тот, кто низменно восхищается низменным, тот сноб. Ты, презирающий соседа – сноб; ты, кто подло забываешь о друзьях, чтобы следовать за теми, кто стоит ступенью выше, - сноб; ты, стыдящийся своей бедности и краснеющий за свое призвание – такой же сноб, как тот, кто хвастается своей родословной или гордиться своим богатством. Сноб – это тот, кто смотрит вниз с презрение, а вверх с обожанием».

Разоблачение снобизма было ведущим мотивом всех ранних сатирических повестей молодого Теккерея, подготовивших «Книгу снобов».

Эта книга была написана по образцу просветительских эссе 18 века, сочетавших изображение современных общественных нравов с острой общественно-политической тенденциозностью.

Книга состоит из 52 глав. Свое название главы получили от того или иного типа или вида снобизма, описываемого автором. Царственный сноб, О респектабельных снобах, Великие снобы из Сити, О военных снобах, О снобах-клерикалах, Университетские снобы, Литературные снобы, О снобах-политиках, Снобы-виги, Снобы-консерваторы, Снобы-аграрии, Снобы-штатские, Ирландские снобы, Снобы, дающие вечера, Снобы, обедающие в гостях, Снобы, дающие обеды, Континентальные снобы, О провинциальных снобах, Снобиум коллекциум (собрание снобов), Снобы и брак, Клубные снобы.

В «Книге снобов» представлены такие жанровые разновидности, как

- публицистический очерк как зарисовка нравов;

- фельетон как злободневное художеcтвенно-публициcтичеcкое произведение caтиричеcкой нaпрaвленноcти;

- путевые зaметки, в оcнове которых лежат путешеcтвия, опиcaние увиденного и произошедшего во время путешеcтвия, что позволяло описывать встреченные виды снобов, мало встречающиеся автором в месте его постоянного проживания, что дало ему возможность расширить предлагаемую им классификацию снобов;

- анекдот кaк небольшaя по объему иcтория, отражающая сатирический случай и имеющaя неожиданный cмешной финaл;

- литерaтурнaя пaродия как юмориcтичеcкий и одновременно критичеcкий жaнр, близкая к карикатуре и позволяющаяпародировать чужой литерaтурный текcтзa cчет уcиления мотивов и приемов, доведения их до aбcурдa и выcтaвления в cмешном виде;

- публицистическая статья, имеющая предметом изображения актуальные общественно-политические вопросы иоказывающаявоздействие на общество, и поэтому содержащая в себе ярко выраженные оценку, призыв;

- физиологический очерк, целью которого становится стремление продемонстрировать подробности быта и нравов определенных слоев общества;

- новелла, которая представлена в виде вставных фрагментов в отдельных очерках книги с целью передачи жизненной истории.

Жанрообразующие принципы цикла в «Книге снобов»:

- единый замысел;

- общая тема;

- единая проблематика;

- тип персонажей;

- авторская позиция;

- авторская оценка.

Безусловно, на выбор перечисленных жанровых форм был обусловлен задачами, а именно cоциaльной критикой, призванной не только привлечь внимание читающей аудитории и, шире, общества к негативным сторонам морали, норм поведения, но и преодолеть заслуживающие осмеяния привычки, установившуюся манеру общения, избавиться от того, что уродует человека.

И этой связи особую роль могли сыграть приемы, свойственные перечисленным жанрам, а именно сaтирa, ирония и гротеск.

Цикл (от греч. kyklos – круг) – oбъeдинeниe нecкoлькиx xyдoжecтвeнныx пpoизвeдeний, кaждoe из кoтopыx имeeт caмocтoятeльнoe знaчeниe, в eдинoe цeлoe жaнpoвым, тeмaтичecким или coдepжaтeльным зaмыcлoм; объединенное составом действующих лиц, oдним paccкaзчикoм, иcтopичecкoй эпoxoй, мecтoм дeйcтвия.

Циклы по способу формирования бывают:

- авторские (первичные), которые полностью формируются и создаются самим писателем;

- неавторские (вторичные), которые составляются из отдельных произведений одного автора критиками, издателями, другими писателями и даже читатель.

Каждая из вышеобозначенных циклических форм характеризуется индивидуальными принципами построения. Аутентичными считаются авторские циклы, поскольку им присуща реализация авторского намерения. Также выделяют связанные и свободные циклы (Е. Хаев).

Композиционное единство структурных элементов «Книги снобов» предопределена избранным для изображения типажом – снобом. Переход от одного вида сноба к другому позволил автору создать единую картину английского общества, где скрепляющим элементом выступил сноб, представленный во всех социальных слоях.

Очерки «Книги снобов» составляют цикл, связующий воедино, в общий ряд связанные явления. Это достигается общностью тематики, жанровых форм, персонажей. Кроме того, цикл Уильяма Теккерея связан по идейно-тематическому, принципу. При этом каждый очерк представляет собой законченное произведение. Но, собранные под общей обложкой, они обретают новое звучание и более глубокий смысл. Сатирические зарисовки становтся широкой картиной или портретом всего общества. И потому для цельности восприятия «Книги снобов» следует рассматривать входящие в него очерки как единое произведение в его целостности и полноте.

Цикл выполняет важную компенсаторную, т.е. объединяющую функцию, связывая воедино различные произведения.

Характерным признаком циклообразования является хронология или датировка произведений, входящих в тот или иной цикл. Уильям Теккерей не просто собрал воедино очерки после их публикации в отдельных номерах журнала. Он изначально задумал целую галлерею снобов и неуклонно реализовывал свою творческую задачу, подчиняя ей все выходящие в свет части.

Связующим сквозным образом всего цикла стал распространенный в английском обществе сноб, который явлен в разных социальных слоях, в разных лицах, объединенных общностью психологических черт.

Кроме того, в «Книге снобов» находят отражение взгляды Уильяма Теккерея на состояние английского социума. Его авторская позиция, отношение изображаемым явлениям становятся циклообразующим элементом. Автор на протяжении всей книги четкой обозначает свое негативное отношение к изображаемым им персонажам. Более того, его авторские отступления в тексте создают атмосферу общения. Уильям Теккерей подчеркнуто субъективен, и эта субъективность выражается к сатире, иронии, оценках персонажей, их портретной характеристике. Эти характерные особенности повествовательной манеры автора, его оценочность становятся связующим звеном, создавая единую атмосферу произведения.

Таким образом, из отдельных очерков Уильямом Теккереем была создана единая, цельная книга, скрепленная общей темой, проблемой, единым замыслом, типами персонажей, авторской позицией, интонацией и оценкой.

Изучение биографии писателя позволяет понять, насколько обусловлены структура, стиль, художественные особенности и, главное, жанровое своеобразие «Книги снобов» фактами его творческой биография Уильяма Теккерея, его увлечением карикатурой и журналистской деятельностью.

Выбор жанровых форм был обусловлен закономерностями развития английской литературы XIX веке, в частности, часто встречающимся обращением писателей к малым жанрам в их журналистской деятельности. Кроме того, распространенная практика публикации художественных произведений в нескольких номерах журнала способствовала созданию цикла, поскольку каждый номер периодического издания требовал завершенного текста небольшого объема, но в то же время подразумевалось его продолжение, т.е. следование автором той же теме, проблематике, определенным типам персонажей.

Сатирическая направленность «Книги снобов» Уильяма Теккерея была обусловлена его опытом рaботы в кaчеcтве кaрикaтуриcтa. Взгляд профессионального карикатуриста, умеющего схватить главное, обозначить сумаю суть наблюдаемого им явления, подчеркнуть его характерную особенность, наметить мысль крупными штрихами обусловил его манеру нравоописателя-публициста и романиста. Обращая перо карикатуриста на негативные проявления в жизни социума и борясь с ними средствами сатиры, Уильям Теккерей сохранил эту направленность своего творчества в прозе, что обусловило использование им приемов сатиры.

Опыт журнaлиcтcкой деятельноcти тaкже ведет к сосредоточенностиaвторa на актуальных вопросах cовременноcти, к попыткaм охaрaктеризовaть и проaнaлизировaть явления и феномены cовременной ему социальной жизни. Работа журналистом повлияла и на публицистичность стиля, и жанровую особенность «Книги снобов». Тaким обрaзом, генетичеcкий иcток жанрового своеобразия Уильяма Теккерея берет начало в его опыте кaрикaтуриcтa и журнaлиcтa.

Оcобенноcтью «Книги снобов» являетcя попыткa aвторa оcущеcтвить cоциaльную критику cовременного ему aнглийcкого общеcтвa, cовмеcтив ее ccaтиричеcкой типологией cоциaльных хaрaктеров через сквозной образ сноба.

Aвтор видит cнобизм кaк оcобый тип оргaнизaции cоциaльных отношений. В cвоей cерии очерков он нaходит cледы cнобизмa, который он обнаруживает во вcех cоциaльных cредaх aнглийcкого общеcтвa: от цaрcтвенной оcобы дожителя далекой провинции; от военного до рaдикaльно нacтроенного пaцифиcтa и т.д.

«Книгa cнобов» cтaлa вaжным этaпом творческого рaзвития Уильяма Теккерея, обозначила оcновы его мировоззренчеcкой позиции, сформировала его художественные приемы и авторский стиль.

«Ярмарка тщеславия» (1848 год) завершает первый период и является одной из его вершин. Роман принес ему мировое признание.

Ключом к роману является его название и подзаголовок - роман без героя. Они раскрывают особенности творческого метода писателя и природу жанра. Романная форма этого произведения предопределена установкой писателя на то, чтобы дать картину-обозрение английского общества, сохранив интерес к индивидуальности изображаемых характеров, реализующихся через собственные сюжетные линии. Очевидна многоплановость композиции произведения: действие развертывается в кругу нескольких семей (дворянских и буржуазных), что придает роману черты семейной хроники. Но частная жизнь героев соотносится событиями не только в английском обществе но и за его пределами. Разорение Седли, гибель Джорджа Осборна, обогащение Ребекки в ходе ловких спекуляций - следствие перемен, вызванных битвой при Ватерлоо.. Особое место в структуре романа-обозрения занимает Бекки Шарп -содержательно-характерологический план персонажа и его функционально-эстетическая роль. Бекки в силу того, что она - бездомный персонаж, перекати-поле, оказывается вездесущей: она соединяет различные жизненные пласты английского общества, проникает в высший свет, представлена ко двору, связывает английские и континентальные главы. Исследователи отмечают тяжеловесность композиции романа, отсутствие нормальных пропорций. Целостности романа способствует образ Бекки, образ Ярмарки тщеславия и всеведущего кукольника.

«Ярмарка тщеславия» - английский вариант романа-обозрения. Решающая роль в нем принадлежит не только автору, но и герою карьерной, авантюрной судьбы, непредсказуемые повороты которой открывают для пи -сателя возможность дать собирательную картину общества. Немалое значение для развития жанра имела поэма Байрона «Дон-Жуан». Панорамный романа имеет единую центральную сюжетную линию авантюрного героя, которая охватывает множество других вполен самостоятельных сюжетов, связывая их неразрывно. Героем романа становится общество на самых разных социальных срезах. Первостепенную роль играют семейные сюжетные линии. Через них представлена современная Англия, правда, писатель изобразил жизнь только имущих классов, в романе нет социального противостояния, уклонился «от изображения революционных конфликтов, назревавших в его эпоху», нет социальных низов. В романе очевидно отрицательное отношение к буржуазно-дворянским слоям.

Проявился дар писателя-сатирика. Сквозной темой роман становится снобизм как родовое качество английского общества. Тщеславие как худший вид снобизма. Особенно выразительно раскрыта в образе Осборна- старшего, сноба из Сити, и его сына Джорджа, военного сноба. Они, со своим отношение к жизни, укладываются в формулу снобизма: сноб тот, кто смотрит вверх с обожанием, а вниз с презрением.

Глубина характеристики персонажа связана с авторской иронией, которая неизменно присутствует при описании персонажа.

Образ автора-кукольника один из важнейших. Характер автора выражается через его лексическую структуру, прежде всего через авторскую иронию, многообразную в своих оттенках: от снисходительной нсмешки до едкого сарказма.. Через иронию автор как бы отстраняется от изображанмого, добивается наиболее объективного взгляда на событие и человека. А. Кеттл говорит о наличии так называемых авторских словечек, которые придают характеристике эффект обратного действия, заставляя читателя явно не доверять им. «В своих отношениях с великими людьми наша милая приятельница обнаруживала то же прямодушие, которым отличалось ее обращение с людьми, ниже стоящими по своему положению».

Позиция автора в отношении к отрицаемым им героям находит многообразные способы сатирического выражения. Пародия играет существенную роль. В стиле пародии автор представляет общепринятые оценки, взгляды, устоявшиеся принципы морали и поведения на Ярмарке тщеславия, строя как бы воображаемый диалог с читателем. Назначение искусства - учить через обличающий смех. Гиперболизированная сатирическая деталь - главное средство в характеристике несюжетных персонажей второй части романа, где предметом изображения становится жизнь европейских государств. Через изображение множества второстепенных лиц происходит типизация общественно значимых явлений, а не индивидуальных характеров.

Образ Ярмарки. Тщеславия. Этот образ - основа целостности произведения: все происходящее в романе относится к миру ярмарки. Ярмарка диктует принципы морали: «не давайте никаких обещаний, которые вы в нужный момент не могли бы переменить или взять обратно». Очень много горько- пессимистических размышлений, связанных с осознанием невозможности исправить человеческую природу: «О, братья по шутовскому наряду! Разве не бывает таких минут, когда становится тошно за зубоскальства и кривлянья, от звона погремушек и колокольчиков на шутовском колпаке? И вот, дорогие мои друзья и сотоварищи, моей приятной задачей является прогулка с вами по Ярмарке для осмотра ее лавок и витрин: а потом мы все можем вернуться к себе домой и после блеска, шума и веселья чувствовать себя глубоко несчастными, оставшись наедине с собой». Пороки Ярмарки коренятся в самой человеческой природе, а потому его социальная и конкретно-историческая критика английской действительности соединяется со скептицизмом и историческим пессимизмом.

«История Генри Эсмонда». Для массового читателя У.Теккерей прежде всего автор «Книги снобов» и «Ярмарки тщеславия». Но, по мнению многих исследователей творчества У. Теккерея, его лучшим романом является «История Генри Эсмонда».

Автобиографична в романе лишь жизнь чувств. Действие романа развивается в начале 18 века. По жанру – это исторический роман. Это столетие занимало большое место в творчестве писателя. «Кэтрин» и «Записки Барри Линдона» были посвящены тоже 18 веку. Он очень хорошо знал литературу этого периода: Филдинг, Смоллет, Стиль, Аддисон были в числе его любимых писателей. Отмечал, что в 18 веке чувствует себя также свободно, как и в веке 19. «Иногда даже задаю себе вопрос, к какому веку я сам принадлежу». Первое издание «Эсмонда» было оформлено в строгом соответствии с типом изданий того времени. Роман печатался на плотной бумаге, шрифтом прошлой эпохи, по традиции делился на три тома. В нем воспроизводился стиль мемуаристов 18 века, заданный уже формой обстоятельного заглавия «История Генри Эсмонда, эсквайра, полковника службы ее величества королевы Анны, написанная им самим».

Известно, что как писатель Теккерей начинал с имитации прозы Филдинга. Он с завистью писал о свободе Филдинга: «С тех пор, как сошел в могилу создатель «Тома Джонса» ни одному из нас, сочинителей, не разрешается в полную меру своих способностей изобразить ЧЕЛОВЕКА, Мы вынуждены стыдливо его драпировать, заставлять его жеманно сюсюкать и улыбаться, общество не терпит в нашем искусстве ничего натурального».

Одна из первых рецензий на роман называлась «Новый роман Теккерея». Этот роман действительно ознаменовал новый этап в творчестве У.Теккерея. В предшествующих произведениях основой творческого метода Теккерея была сатира, его проза была пронизана иронией и всепоглощающим скепсисом. В новом романе писатель отказался от сатирических заострений ради психологического анализа человеческой натуры. «Смех уступает печальной улыбке сострадания, сочувственному смеху, выражающему снисходительность к человеческим слабостям» (А.Саруханян). Совершенно иная повествовательная организация: от лица главного героя Генри Эсмонда. К работе приступал с особым подъемом, признавая, что лучшей темы у него еще не было. Исследователи отмечают особую четкость, завершенность композиции. Это связывают с тем, что этот роман сразу вышел отдельной книгой, а не печатался еженедельно в журнальных номерах.

Роман написан на материале исторической эпохи – периода правления королевы Анны (1702-1714). Анна была последней правительницей династии Стюартов. Это была драматичная эпоха, которую не обходили вниманием и другие писатели (В.Гюго «Человек, который смеется», Э.Скриб «Стакан воды»), к ней особо пристально обращались современные Теккерею историки Карлейль и Маколей. Они с противоположных позиций оценивали эту эпоху. Карлейдь (тори) нападал на скептицизм, безверие века Просвещения, высмеивал свободу, позволяющую людям умирать голодной смертью. Для Маколея это время было прежде всего эпохой расчета с абсолютизмом, отказом от учения о божественном праве королей. Теккерей находился в дружеских отношениях с обоими историками, они присутствовали на его лекциях об английских юмористах (сами они были не только историками, но и литераторами). Известно, что Теккерей после смерти Маколея, оставившего незаверщенным труд «История Англии», собирался продолжить его труд. Об этом он говорил и в конце своей жизни. Но если бы и замысел осуществился, концепция истории Теккерея была бы отличной от маколеевской.

Теккерей считал себя не историком, а исследователем человеческой природы.

Он проводит различие между историческим сочинением и литературой. Для романиста первейшее значение имеют не события, а люди. Если же романист заинтересуется романической личностью, к примеру знаменитым английским полководцем герцогом Мальборо, то опять же не тогда, когда герой совершает свой триумфальный въезд в город, а в тот момент, когда его золоченая карета сломалась и ему пришлось пересесть в первый попавшийся экипаж. Вот здесь он наш. Мы теснимся вместе с толпой, а не пристраиваемся к процессии великих людей. Наша покровительница – не муза истории, а скромная служанка ее милости, собирательница слухов.

Теккерей объявил человека предметом литературы, а событие – предметом истории. Этим утверждением он определил путь исторической романистики - установить связь частных судеб с историей. Толстой во многом разделял точку зрения Теккерея: «Для историка… есть герой, для художника… не может и не должно быть героев, а должны быть люди».

Вместе с тем романист должен соблюдать верность историческим фактам. Сам он строго документировал канву своих исторических романов. Писал, что в работе над «Генри Эсмондом» он использовал имеющееся в его распоряжении документальный материал о всех военных действиях и передвижениях армии. Но писатель имеет право на вымысел.

В «Генри Эсмонде» Теккерей сделал главным героем вымышленного героя, человека обыкновенного, историческим лицам отведены эпизодические роли. Теккерей показывает зависимость частных судеб от исторических событий. На протяжении всего романа истории героических подвигов противопоставляется история житейских дел. «Большие перемены совершались в государстве, когда милорд и миледи находились в отсутствии».

«Генри Эсмонд» - один из первых исторических романов, в котором обсуждаются вопросы реалистической природы жанра исторического произведения. Автор размышляет о том, как нужно изображать в произведении действительное событие. Этот роман уже нельзя назвать романом без героя. Генри Эсмонд является полноценным литературным героем. Его роль не сводится к функции композиционной связки (как Ребекка Шарп, например или как многие герои исторических романов В.Скотта). Это тип связующего, повествующего и действующего героя. Это самостоятельная личность с психологически разработанным характером. Боле того, главный герой этого романа с полным правом может быть назван положительным, он являет собой образец истинного благородства. Самая высокая оценка в устах Теккерея: он одинаково относился к великим и ничтожным. Отсутствие снобизма.

Роман написан в новой для Текерея манере, выработанной в работе над «Ярмаркой тщеславия». В романе нет статичных образов. Персонажи постепенно меняются под воздействием внешних событий и обстоятельств, постепенно выявляются те или иные, присущие им особенности. Герои не являются однополярными. Нет даже среди явно негативных персонажей людей однозначных. Если в ранних произведениях Теккерей продолжал традиции комического повествования 18 века, то в более поздних разделял с писателями этой эпохи интерес к человеческой природе. В отличие от просветителей, он не выводил поступки людей лишь из понимавшихся абстрактно общих человеческих свойств, но и не стремился, подобно многим своим современникам, придать чрезмерное значение обусловленности обстоятельствами. Он соединил эти тенденции и своими романами проложил путь к углубленному психологизму, ставшему характерной чертой прозы 20 века.

Литература:

1. Теккерей У. Книга снобов//Собрание сочинений в 12-ти т. – Т. 3.– М, 1975.

2. История зарубежной литературы XIX в.: В 2 ч. Ч.1./ Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.

3. История зарубежной литературы XIX в. /Под ред. Н.А. Соловьевой. – М.: Высшая школа, 1999.

4. Ивашева В.В. Теккерей-сатирик. – М.,1954. – 247 с.

5. Теккерей У.М. Творчеcтво. Воcпоминaния. Библиогрaфичеcкие рaзыcкaния. – М., 1989. – 487 c.

6. Гребникова П.С. Движение литературной комико-сатирической традиции в современной зарубежной литературе. – Иркутск, 1980.

7. Вахрушева В.С. Уильям Теккерей. Жизнь и творчество. – Балашов: Изд-во «Николаев», 2009.

*Лекция 7*

**Теория натуралистического романа Эмиля Золя**

При изучении данного историко-литературного периода следует помнить о влиянии естественнонаучных (эволюционная теория Ч. Дарвина), философских (пессимистическая философия Шопенгауэра, позитивизм О. Конта, интуитивизм А. Бергсона, теория феноменологии Э. Гуссерля, психоанализ З. Фрейда, концепция сверхчеловека Ф. Ницше) и эстетических (Д. Раскин, В. Пейтер, И. Тэн) учений на творчество того или иного писателя.

Особую роль в последней трети XIX века начинают играть естественные науки, бурное развитие которых оказывает влияние на состояние многих областей знаний, и литература не составила исключение. Так, эволюционная теория Ч. Дарвина, эксперименты К. Бернара в медицине и физиологи, открытия в психологии способствуют формированию натурализма, символизма и т.д.

Литература любой эпохи тесно связана с историко-социальной обстановкой своего времени. В изучаемый период падение Парижской коммуны и поражение во франко-прусской войне определили царящее во Франции настроение упадка, что нашло отражение в своеобразном культурологическом явлении, получившем название декаданс, в рамках которого сформировался символизм и ряд других нереалистических течений. Крах «викторианства» в Великобритании способствовал формированию и определил своеобразие натурализма, а затем и эстетизма в английской литературе. Начало правления в Германии кайзера Вильгельма II и проводимая им имперская политика (защита интересов прусского юнкерства, стремление немецкого капитала к экспансии) обострили назревавший кризис и во многом предопределили появление экспрессионизма.

Особенностью историко-литературного процесса конца XIX-начала XX века стал необычайный эстетический плюрализм, то есть одновременное существование огромного количества литературных школ и направлений, их взаимосвязь и борьба.

Литературный процесс изучаемого периода определяется не только борьбой и сосуществованием различных направлений, но и формированием новых жанровых форм романа (натуралистический, символистский, интеллектуальный, неоромантический, модернистский), драмы (натуралистическая, символистская, экспрессионистическая, драма идей) и поэзии (символистская, авангардная).

Эмиль Золя (1840-1902)

После провальных экзаменов Эмиль устроился на работу в книжном магазине. С 1862 года работал в издательстве «Ашет». Спустя 4 года Золя принял решение начать писать самому и сделать эту деятельность источником заработка. Начальные писательские шаги начались с журналистики. Дебютный сборник рассказов заявил о себе в 1864 году под названием «Сказки Нинон». Известность писателя была не за горами – через год Франция увидела опубликованный первый роман – «Исповедь Клода», ставший реальной биографией писателя.

Литературно-критические и искусствоведческие книги Золя («Что я ненавижу», 1866 г., «Мой салон», 1866 г., «Эдуард Мане», 1867 г.) направлены против официального салонно-академического искусства, в поддержку первых выступлений импрессионистов. Считая большой заслугой Э. Мане и импрессионистов смелость и непосредственность в изображении реальной жизни, Золя осудил позже утрату ими этих качеств. В предисловии ко 2-му изданию романа «Тереза Ракен» (1867 г.) Золя заявил о своей принадлежности к «группе писателей-натуралистов». Вводя в литературу данные естественнонаучных открытий, медицины и физиологии, а также эстетическую теорию позитивизма (И. Тэн), Золя отчасти подменял социальные и исторические факторы формирования личности биологической обусловленностью. В 1868-1870 гг. Золя сотрудничал в органах республиканской оппозиции: газете «Трибюн», «Рапель». В канун франко-прусской войны 1870-1871 гг. он открыто выступил за низвержение Наполеона III, против провоцируемой им бойни: очерк «Война» (газета «Клош», 1870 г.). Политическое неприятие бонапартистского режима – один из идейных мотивов отхода Золя от эстетики натурализма.

«Теория натурализма» (Золя сохранил выдвинутый им термин, который по сути дела он в зрелые годы отождествлял с реализмом) обоснована Золя в работах «Экспериментальный роман» (1880 г.), «Романисты-натуралисты» (1881 г.), «Литературные документы» (1881 г.). Физиологический аспект снижал интеллектуальную силу персонажей Золя по сравнению с героями Бальзака. Но в «Ругон-Маккарах» французский реализм одновременно и расширил свои границы, запечатлев образы таких «экономических организмов-гигантов» (по выражению П. Лафарга), как шахта, железная дорога, биржа, проанализировав их влияние на человеческий характер.

В 1898 г., во время дела Дрейфуса, Золя поднял голос против клерикальной и военной реакции (сборник статей «Истина шествует», 1901 г.). Письмо Золя президенту республики «Я обвиняю» (13.01.1898 г.) – самый революционный акт века (по выражению Ж. Геда). 23 февраля того же года буржуазная Франция приговорила писателя к тюремному заключению. Эмиль Золя удалился в изгнание (вернулся в 1899 г.).

Натурализм: идеология, стиль, поэтика. Натурализм конца века как крайняя степень реализации свойственных реализму ХIХ века принципов. Биологичность, физиологичность натуралистического метода. Связь позитивистских идей (философия позитивизма О.Конта) и натурализма. Социальный протест в натурализме; внимание на воплощение феноменальной стороны мира в натуралистической поэтике. Влияние философии Спенсера.

Натурализм (фр. Naturalisme, лат. Naturalis – «природный, естественный») – художественный метод, для которого характерно стремление к внешнему правдоподобию деталей, к изображению единичных явлений без обобщений и типизации.

В 1880 году Эмиль Золя, ознакомившись с научной книгой Клода Бернара «Введение в изучение экспериментальной медицины», выпустил сборник: «Экспериментальный роман». «Для Эмиля Золя литература была наукой, с помощью которой можно изучать человека и общество с той же точностью, с какой натуралисты изучают природу. Исходя из этого положения Золя пытался создать новый литературный метод, который он назвал «натурализмом».

Золя хотел создать нечто вроде научной психологии, дополняющей научную физиологию. За «наукой» в этом случае стояло не желание стать дарвинистом в буквальном смысле слова, им Золя никогда не был, а намерение обновить стилистику французской прозы.

Согласно Золя это означало не »сочинять небылицы» в духе романистики Жорж Санд или Гюго с её положительными героями, сентиментальностью, сильным элементом проповеди; творить, опираясь исключительно на своё личное, то есть «нервическое» или «объективное» знание материала (который, с одной стороны, является уникальным продолжением авторского темперамента, а с другой, так сказать, отчуждён от всякой навязчивой оценочности); следовать уроку «Госпожи Бовари» Флобера, первому роману, где, по его оценке, именно неидеализированный современный материал вставлен в рамку «тончайшей ювелирной работы».

Главная задача романиста, считал Золя, - исследование среды, определяющей реальное бытие человека. В предисловии к роману «Тереза Ракен» Золя так писал об основной проблеме своего творчества: это «изучение темперамента и глубоких изменений организма под давлением среды и обстоятельств». Отсюда шла борьба с драматизмом, с такой композицией, которая предполагает «интерес», то есть интерес остросюжетный, а не познавательный в строгом смысле этого слова. Ведь в современной жизни, утверждал Золя, продолжая идеи Бальзака, Флобера, Гонкуров, драм не так уж много - они встречаются редко, и превращать серую, скучную действительность, охраняемую полицией и общественным мнением, в серию приключений и катастроф - значит искажать её. Правда, в романах самого писателя часто встречались драматические ситуации со «страшными» исходами, но он считал это ошибками молодости. Тот же принцип экспериментального изучения действительности определил и работу над персонажами, и форму изложения. В противоположность так называемому психологическому роману, подробно рассказывавшему о чувствах, настроениях и намерениях героев, Золя описывал только их наружность и говорил об их поступках, об их реакции на события.

В натуралистическом романе очень мало повествования, которым изобилует и психологический и приключенческий роман: эксперимент требует не рассказов, а описания среды и реакции героя на внешние события.

В рабочем наброске статьи «Различия между Бальзаком и мной», опубликованном в книге Анри Массиса «Как Золя создавал свои романы», Эмиль Золя утверждал, что каждое произведение Бальзака «стремилось стать зеркалом современного общества... Моя же цель - изучать людей, разлагать их поведение на простейшие элементы и следить за реакциями. Я подхожу ко всему с чисто натуралистической, физиологической точки зрения. Вместо принципов (реализм, католицизм) меня интересуют природные законы (наследственность, активность). Я не хочу, как Бальзак, иметь свои предвзятые мнения о делах человеческих, быть политиком, философом, моралистом». В этом тезисе Золя видно намерение подменять социальное содержание искусства естественнонаучным, «надсоциальным» содержанием, преувеличение роли материально-вещественной среды и недооценку роли общества в формировании личности, утверждение всемогущества законов природы и бессилия человека, неспособности его распоряжаться собственной судьбой, нести ответственность за свои поступки.

В «Терезе Ракен» эти требования, которые вскоре получили у Золя наименование «натурализм» и подверглись дальнейшему обоснованию, порой весьма в рекламных целях броскому, провоцирующему публику, реализованы если не с блеском, то по-брутальному эффектно. Тереза, девушка парижских предместий, по темпераменту и наследственности сама словно дремлющая африканская кошка. Однако в Париже волей современного рока она оказывается на тёмной улочке, в лавке, где её муж, чахлый молодой человек находится под неослабной опекой матери. Заведя себе любовника, решившись вместе с ним на убийство мужа, дойдя затем под влиянием преступления до галлюцинаций и смертельной борьбы с новым спутником жизни, Тереза, сама того не зная, запускает страшный механизм «самоистребления» и в конечном счёте кончает с собой.

Новый тип городских обитателей («животные организмы»); «преступление и наказание», прочувствованное социально, физиологически, телесно; описание глубинных комплексов психики задолго до Фрейда; критика современного буржуа с его «аппетитами»; особый, жёсткий морализм, позволяющий найти в Терезе не только преступницу, но и загубленную городской средой простую душу (современный город активизирует в ней тёмное начало); символика (галлюцинации Ракен, непроницаемые воды Сены) - обозрение всего этого в компактном романе позволило Золя в дальнейшем взяться за более сложную задачу.

Пессимистический детерминизм Золя и других натуралистов усугублялся антиисторизмом мышления: для них не существовало переходов от низшего к высшему, от простого - к сложному. Отсюда - неверие в возможность социальных преобразований, а любые изменения, происходящие в общественной жизни, объяснялись воздействием всё тех же внешних условий и безликих природных сил, независимых от воли человека. «Социальное круговращение, - писал Золя, - идентично круговращению физиологическому: в обществе, так же как и в человеческом теле, существует солидарность, связывающая между собой отдельных членов общества, как отдельные органы тела, - если один орган загнивает, бывают затронуты и другие органы и развивается весьма сложная болезнь. Когда мы в романах экспериментируем над опасной язвой, разъедающей общество, мы поступаем как врачи-экспериментаторы; мы стараемся найти определяющую причину недуга, а затем выяснить сложные, неизбежные его последствия». При этом не следует «выходить из рамок каким образом, не иметь пристрастия к вопросу о причине вещей».

У романиста, как и у критика, одна и та же философская первооснова - «позитивный метод исследования», и ни тот, ни другой «не делают никаких конечных выводов». «Мысленные опыты представляют гораздо больше удобства, чем опыты действительные. В самом деле, ведь мысли всегда с нами, и насколько же легче производятся опыты в уме, чем на деле. Кроме того, и это особенно важно, один мысленный опыт заменяет миллионы действительных. Когда я в уме смешиваю раствор соды с какой-нибудь кислотой и вижу выделение углекислого газа, то одна эта мысль заменяет собой длинный ряд действительных опытов с разными кислотами, температурами, количествами составных частей и т.д. … польза обобщений давно доказана и разъяснена логикой. На ней же основан всякий умственный прогресс, который везде в том состоит, что одною мыслью охватывается всё большая и большая область фактов. А если бы этого не было, то прогресс давно бы уже остановился на границе человеческой, довольно таки ограниченной восприимчивости…».

Золя видит в романе мысленный эксперимент над человеческими характерами, которых романист ставит нарочно в те или другие условия и смотрит, что из этого выйдет. Золя изложил этот взгляд в 80-х годах, основываясь на рассуждениях Клода Бернара о значении опыта для (экспериментальной) медицины и проводя полную параллель между действительными опытами экспериментатора и мысленными опытами литератора.

Когда Золя письменно изложил эти мысли, то они были настолько новаторскими, что во Франции не нашлось ни одного солидного журнала, который принял бы рукопись, и этот в высшей степени интересный труд Золя появился впервые по протекции Тургенева, в «Вестнике Европы» в русском переводе».

Самооценка писателя: «Великий труженик и творец всегда переваривает свой век, чтобы воссоздать его в живых образах… Уже тридцать с лишним лет я занимаюсь творчеством и произвёл на свет больше тысячи детей, они все со мной; а сколько я исписал страниц, - я создал целый мир, населённый людьми и богатый событиями! Разве я не доказал свою плодовитость, сотворив столько людей? Разве я не окружён на редкость многочисленной семьей?».

Так же, как и Бодлер, Золя придавал большое значение индивидуальности, но он смотрел на неё уже во многом по иному и не наделял её теми исключительными сверхкачествами, которые видел в творческий личности поэт. Индивидуальность для Золя - это особый темперамент, по-своему интерпретирующий действительность. Индивидуальность для Бодлера - это талант, преобразующий действительность с помощью творческой фантазии» (Калитина Н.Н., «Эпоха реализма» во французской живописи XIX века).

Принципы натуралистического романа Э. Золя:

- научность, биологический детерминизм;

- объективность (отсутствие авторской оценки);

- фотографичность;

- фактографичность;

- теория среды;

- теория наследственности;

- демократизация языка;

- отказ от принципа отбора фактов действительности;

- отказ от психологизма.

Примерно в 1868 г. у Э. Золя возник замысел серии романов, посвященных одной семье (Ругон-Маккаров), судьба которой исследуется на протяжении четырех-пяти поколений. Разнообразие романных сюжетов давало возможность показать многие стороны французской жизни в период Второй империи.

В основу подачи материала положено действие наследственности. «Человеческая комедия» Бальзака, по-видимому, стала литературной моделью, но Золя специально оговорил различие между собой и своим предшественником («Моя история будет больше научной, чем социальной»), поскольку в отличие от Бальзака, которого не без оснований считал романтиком, он решил представить Вторую империю в виде социально-биологического организма. Его основу составляет семья, единица не только родовой, но и общественной «телесности». Поскольку одна из ветвей рода поражена наследственной болезнью, то роковым образом это заболевание передаётся всей империи, отчего она гибнет.

Брак невротической Аделаиды Фук, дочери богатых огородников из Плассана с крестьянином Ругоном привёл к появлению на свет детей и внуков, всячески преуспевших при той коррупции, которая поразила французское общество при Наполеоне III. Связь же с контрабандистом и пьяницей Маккаром имела иное следствие - деградацию и вырождение, свойственные уже не детям идущего к успеху Пьера Ругона, а низам общества (пролетариям, крестьянам), опускающимся всё ниже и ниже. Именно на основе противоречивого действия наследственности Золя задумал «показать человека наших дней целиком». Всего цикл насчитывает около 1200 персонажей. Эта масштабная панорама охватывает как парижскую, так и провинциальную жизнь. Тело этой жизни в целом поражено болезнью, и кровь переносит инфекцию от органа к органу. В каждом из томов представлен, и порой с неожиданной стороны, поскольку речь идёт о представителях разных классов и профессий, очередной акт этой болезни. Болезнь у Золя - и биологический, и социальный образ. Однако в любом случае она противоестественна. Так становится возможным бунт угнетённой природы, которая мстит за себя, взрываясь то половым (в романе «Нана»), то военным (в романе «Разгром»), то даже артистическим (в романе «Творчество») безумием, одни виды которого перетекают в другие.

Этот процесс - подобие неотвратимой катастрофы самопоедания, от поколения к поколению ускоряющейся, но до поры скрытой за фасадом показного благополучия, блеска буржуазной цивилизации, её технических достижений, всемирных выставок, развлечений, изобилия продуктов. Золя не берётся объяснять, почему болезнь конкретной семьи перерастает в проклятие всего общества. В то же время род, семья, эрос, не порабощённый целой системой бесчеловечных принуждений труд по-руссоистски наделены у него, как и у Льва Толстого («плодитесь, размножайтесь»), священными правами. И напротив. Насилие «живущей по лжи» дряхлеющей цивилизации над теми или иными носителями жизни, живого вызывает к действию некий идущий от попранных земли и крови «призрак революции».

В лучших романах Золя имеется несколько пластов. Первый связан с магистральной темой цикла (протест против искажения природы человека в империи), которая зачастую трактуется сатирически и даже гротескно. Второй - с социологией интересующей Золя в данный момент профессии. Третий - с эротической темой, трагическим мотивом неудовлетворённого желания. Наконец, Золя нередко напоминает о себе как импрессионист и лирик.

Существует мнение, что в «Ругон-Маккарах» Золя преодолел «ограниченность» натурализма и пришёл к широким социальным обобщениям. Думается, точнее сказать иначе. Как натуралист Золя всё время менялся. Его путь от «Терезы Ракен» к роману «Жерминаль» - это путь к социально-биологическому образу мира.

Золя стал первым романистом, создавшим серию книг о членах одной семьи. Одной из причин, побудивших Золя избрать структуру цикла, было желание показать действие законов наследственности. Ругон-Маккары являются отпрысками слабоумной женщины, которая умирает в последнем томе серии, достигнув столетнего возраста и полностью лишившись рассудка. От ее детей - одного законного и двух незаконных - берут начало три ветви рода.

Первая ветвь представлена процветающими Ругонами («Его превосходительство Эжен Ругон» - исследование политических махинаций в царствование Наполеона III; «Добыча» и «Деньги», где речь идет о спекуляциях земельной собственностью и ценными бумагами).

Вторая ветвь рода - семейство Муре («Накипь», «Дамского счастья» - история одного из первых парижских универмагов), «Проступок аббата Муре» о деревенскому священнике

Представители третьей ветви, Маккары, отличаются крайней неуравновешенностью, поскольку их предок Антуан Маккар был алкоголиком. Члены этой семьи становятся героями самых сильных романах Золя («Чрево Парижа», где воссоздана атмосфера центрального рынка столицы; «Западня», в которой суровыми тонами изображается жизнь парижских рабочих в 1860-е; «Нана», героиня которого - представительница третьего поколения Маккаров, становится проституткой; «Жерминаль», посвященный забастовке шахтеров на рудниках северной Франции; «Творчество» о прославленных художников и литераторов эпохи; «Земля» о крестьянской жизни; «Человек-зверь» (о жизни железнодорожных рабочих; «Разгром» о франко-прусской войне - это первый крупный военный роман во французской литературе).

Романы цикла «Ругон-Маккары»:

[«Карьера Ругонов»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D1%8C%D0%B5%D1%80%D0%B0_%D0%A0%D1%83%D0%B3%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B2) (1871)

[«Добыча»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%B1%D1%8B%D1%87%D0%B0_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)) (1871-1872)

[«Чрево Парижа»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE_%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B6%D0%B0) (1873)

[«Завоевание Плассана»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%97%D0%B0%D0%B2%D0%BE%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%9F%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B0&action=edit&redlink=1) (1874)

[«Проступок аббата Муре»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%83%D0%BF%D0%BE%D0%BA_%D0%B0%D0%B1%D0%B1%D0%B0%D1%82%D0%B0_%D0%9C%D1%83%D1%80%D0%B5&action=edit&redlink=1) (1875)

[«Его превосходительство Эжен Ругон»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B3%D0%BE_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%85%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D0%AD%D0%B6%D0%B5%D0%BD_%D0%A0%D1%83%D0%B3%D0%BE%D0%BD) (1876)

[«Западня»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B0%D0%B4%D0%BD%D1%8F_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)&action=edit&redlink=1) (1877)

[«Страница любви»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0_%D0%BB%D1%8E%D0%B1%D0%B2%D0%B8) (1878)

[«Нана»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D0%BD%D0%B0_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)) (1880)

[«Накипь»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9D%D0%B0%D0%BA%D0%B8%D0%BF%D1%8C_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)&action=edit&redlink=1) (1882)

[«Дамское счастье»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B0%D0%BC%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B5_%D1%81%D1%87%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D0%B5_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)) (1883)

[«Радость жизни»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A0%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C_%D0%B6%D0%B8%D0%B7%D0%BD%D0%B8&action=edit&redlink=1) (1884)

[«Жерминаль»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)) (1885)

[«Творчество»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)&action=edit&redlink=1) (1886)

[«Земля»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%97%D0%B5%D0%BC%D0%BB%D1%8F_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD_%D0%97%D0%BE%D0%BB%D1%8F)&action=edit&redlink=1) (1887)

[«Мечта»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9C%D0%B5%D1%87%D1%82%D0%B0_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)&action=edit&redlink=1) (1888)

[«Человек-зверь»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A7%D0%B5%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BA-%D0%B7%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%8C_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)) (1890)

[«Деньги»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D0%B5%D0%BD%D1%8C%D0%B3%D0%B8_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD)&action=edit&redlink=1) (1891)

[«Разгром»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%B3%D1%80%D0%BE%D0%BC_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD_%D0%AD%D0%BC%D0%B8%D0%BB%D1%8F_%D0%97%D0%BE%D0%BB%D1%8F)) (1892)

[«Доктор Паскаль»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%94%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80_%D0%9F%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C&action=edit&redlink=1) (1893)

Золя стал ярким пропагандистом новых по сравнению с романтическим искусством принципов литературного мастерства, собрал вокруг себя группу литературной молодёжи («золаистами» были в разной степени Мопассан, Доде, Гюисманс). В орбиту натурализма им, как уже художественным критиком, были втянуты Э. Мане (создавший знаменитый портрет писателя), импрессионисты, которых он лично хорошо знал, пропагандировал и вывел в своём романе «Творчество». От Золя, деятеля театра, берет отсчёт французская «новая драма».

В истории искусства XIX века Золя остался, прежде всего, основателем натурализма – художественного течения, ориентированного на максимально точное воспроизведение действительности и трактовавшего сущность человека в духе модных тогда биологических теорий. При этом сам натурализм представляется в настоящее время скорее теоретической программой, чем реальным движением, и даже в произведениях самого Золя его принципы нашли лишь ограниченное воплощение. Уже ближайшие соратники остерегались употреблять термин натурализм для обозначения своего творчества, а за пределами Франции он или вообще не употреблялся, поскольку сходные явления в художественной жизни обозначались иными терминами (реализм, веризм), или в него вкладывался совершенно иной смысл. Строго закономерно, что натурализм «исчез» сразу же после смерти Золя, и в качестве натурализма художественная критика стала обозначать излишнюю фактографию или пристрастие к низменным подробностям.

Ориентация на биологическое понимание природы человека и социальных явлений, безусловно, устарела уже в начале XX века, как устарела и установка на жизнеподобие. Однако в натурализме было нечто, что надолго пережило сам натурализм: это понимание искусства как деятельности, следующей в своем развитии за развитием науки. Наука дает точный и исчерпывающий образ человека, объяснение его мотивов и характера, разрабатывает методы и создает инструменты для исследования реальности. Дело искусства – умело использовать ее достижения для создания наглядных художественных образов.

Поскольку развитие науки представляет собой смену одних теорий другими, как следствие, и сциентистски ориентированное искусство меняет свои предпочтения, следуя за марксизмом или психоанализом, используя аналитические методы или структурный подход. Но установка на научность остается неизменной, и здесь такое искусство точно следует заветам Золя: сверять свою деятельность с новейшими достижениями научной мысли. А потому Золя с полным основанием может считаться одним из родоначальников и предшественников многочисленных художественных течений первой половины XX века, ориентированных на достижения науки (от социалистического реализма до беспредметного авангарда), и значение его падает лишь с приходом эпохи постмодерна и исчезновения «научно» ориентированного искусства.

Литература:

1. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003.

2. Андреев Л.Г. Э.Золя // История зарубежной литературы конца XIX начала XX века. М., 1978.

3. Кучборская Е.П. Реализм Э.Золя. М., 1973.

4. Миловидов В.А. Натурализм: метод, поэтика, стиль. Тверь, 1993.

5. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века. М., 1976.

6. Гуляев H.A. Методы и направления в русской и зарубежной литературе XVII -XIX веков. М., 1983.

7. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

8. История эстетической мысли в 6-ти томах. – Т. 4(Вторая половина XIX века). - М.: «Искусство», 1987. - С. 110-113.

9. Золя Э. Права романиста /Собрание сочинений в 26-ти томах. – Т. 26. - М.: Худ. лит., 1967.

*Лекция 8*

**«Новая» западноевропейская драма и новаторство Генрика Ибсена.**

**Декаданс и творчество Оскара Уайльда.**

**Символизм: творчество Поля Верлена, Артюра Рембо и Стефана Малларме**

Периодизация творчества Генрика Ибсена:

I период (1850-1864): «Борьба за престол», «Воители в Хайгейланде».

II период (1865-1873): «Бранд», «Пер Гюнт».

III период (1877-1882): «Столпы общества», «Кукольный дом», «Привидения», «Враг народа».

IV период (1884-1899): «Дикая утка», «Гедда Габлер», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Черты «новой» западноевропейской драмы Ибсена:

- современная тематика;

- постановка актуальных проблем;

- персонажи – современники, обычные люди;

- увеличение дискуссии за счет сокращения действия;

- значительная роль дискуссии в развитии действия;

- конфликт – столкновение идей;

- прием «узнавания»;

- открытый финал.

I период (1850-1864). Генрик Ибсен переселился в Христианию (Осло). Работает в театрах, пишет как журналист. 1850 – конец романтизма, однако в Норвегии он остается актуальным. Ибсен начинает как драматург-романтик. Он уходит в прошлое Норвегии, опираясь на народные легенды, сказания. Находит героические фигуры, сильных людей, он находит поэтический мир. «Борьба за престол», «Воители в Хайгейланде» - в основе легенда о Зигфриде – победителе дракона. «Комедия любви» - в основе мысль, что брак разрушает любовь. После этой пьесы от Ибсена отвернулось общество уже в открытой форме. Пьесы не имели успеха. 1864 – покидает Родину.

1864-1890 – живет заграницей. Италия платит ему пособие. Ибсен приходит к выводу, что пороки, которыми страдают на его родине – общеевропейские. Господствует посредственность. Общество требует преобразования. С помощью революции этого не сделать, т.к. нынешний человек не сможет правильно воспользоваться свободой. Начинать нужно с переустройства человека. Переворот человеческого духа – это работа самого человека. Ибсен уверен, что своим творчеством он окажет помощь. Он необычайно требователен к человеку. Он не сострадает ему, а требует. И ему удалось выполнить свою задачу, Ибсен стал кумиром для людей – они начали задумываться о жизни.

II период (1865-1873). «Бранд» - место действия Норвегия. Ибсен продолжает писать о своей стране. Рыбачья деревушка, герой – пастор Бранд, не довольный современниками (во многом – Ибсен), их духовной ограниченностью. Бранд живет по законам долга, которые предписаны ему Богом. Ему многое удается, он пробуждает чувство личности в людях. Бранд – максималист – все или ничего, поэтому ему этого мало. Духовное восхождение как физическое движение вверх, в горы. Бранд уводит сограждан в горы, толпа идет за ним. Но Ибсен не забывает о земных потребностях человека – семья, работа - рыбаки забрасывают камнями Бранда и уходят вниз, к семье. Бранд, с одной стороны, вызывает восхищение, с другой, настороженность. Фигура двойственная. Он нетерпим, хочет полной самоотдачи. Умирая, он слышит голос: «Он Милосерден», Бранд же не имеет Милосердия.

«Пер Гюнт» - фигура из народных сказаний. Пьеса прослеживает почти всю жизнь героя. Первоначально в нем много привлекательного – фантазер, любит природу, но что-то в нем настораживает. Он украл чужую невесту, для него главное – оберегать самого себя. За воровство изгнан из деревни. Встретил троллей, которые внушили ему мысль «главное, быть довольным самим собой», и это делает Пер Гюнта эгоистом. Он встречает существо по имени Кривая, которая дала ему еще одно наставление «обходить острые углы». Итог жизни – он возвращается в родную деревню и встречает пуговичника, который внушил ему стать пуговицей. Мечта стать кем-то не осуществилась. Сольвейг же дожидалась Пер Гюнта долгие годы, что дает надежду на дальнейшую жизнь.

Женщина здесь для Ибсена – тень мужчины – тихая, кроткая, во всем поддерживающая мужчину.

III период (1877-1882). Ибсен пишет социальные драмы – «Столпы общества», «Кукольный дом», «Привидения», «Враг народа» (Доктор Штокман). Ибсен описывает жизнь среднего провинциала Норвегии. Города населены мещанами, горожане «средней руки». Герои в пиджаках, нет мощных страстей, монологов, пьесы прозаические. Мотив пьес - как средний человек взаимодействует со средой, и как среда воздействует на человека. Конфликт между человеком и средой. Среда –вещи, окружающие персонажа. Ибсен начинает пьесу с того, что герой улучшает свое материальное положение и в итоге попадает в зависимость от своих вещей. Среда – традиционный уклад жизни, который подавляет личность и свободу. Среда агрессивна и враждебна- лицемерие, страх перед скандалами, боязнь всего оригинального. Среда для мужчины – его служба, где есть определенные нормы поведения, которые следует соблюдать дабы не потерять местечко. Никакого права на собственное мнение. Среда для женщины – семья. Норвегия – протестантская страна, протестантизм призывает женщину соблюдать свои обязанности и долг. У Ибсена критическое отношение к религии. Церковь подавляет личность. Ибсен видит, что все выглядит идеально лишь на поверхности. Внешнее благополучие – обман, за обложкой скрываются ложь. У каждого свой труп в трюме. Аналитическая композиция – какой-то важный поступок совершен в прошлом. По ходу действия прошлое восстанавливается, обнаруживается истинное лицо героя и общества. В результате, герой перед выбором – продолжить жить как страус либо изменить жизнь, совершить поступок. Ибсен верит в человека. Человек способен изменить жизнь. Женщинам же нужна Любовь. Здесь Ибсен изображает новый тип женщины – она в центре. У нее иное предназначение – она ищет свое место в жизни.

IV период (1884-1899). Ибсен возвращается в Норвегию. Пишет «Дикая утка», «Гедда Габлер», «Когда мы – мертвые пробуждаемся» - эпилог. Среди современников непопулярны, похожи на прежние. Акцент на прошлом, логичность. Меняется тип героя, исчезает герой-бунтарь. Ибсена интересуют внутренняя жизнь человека и его противоречия. Появляются демонические героини, связанные со злым началом. Ибсен уделяет внимание чувственной стороне отношений мужчины и женщины. Меняется отношение к правде. Ибсен становится более терпим к слабому человеку. Правда не всегда – благо, она может и разрушить жизнь человека. Горячка-честность. Ибсена настораживают претензии сильной личности, которая способна переступить через других, считая себя избранной.

Представители «новой» западноевропейской драмы:

Генрик Ибсен (1828-1906)

Джордж Бернард Шоу (1856-1950)

Юхан Август Стриндберг (1849-1912)

Герхарт Гауптман (1862-1946)

Морис Метерлинк (1862-1949)

*Декаданс и творчество Оскара Уайльда*

Декаданс как тип трагического мировосприятия. Пессимизм декаданса и переживание глобального кризиса системы европейских ценностей. Роль декаданса в процессе смены классической эстетики творчества на неклассическую. Литературно-критическая деятельность Д. Раскина, Д. Пейтера и английский эстетизм.

Оскар Уайльд (1854-1900) . Творчество О. Уайлда: драматургия и «Баллада Рэдингской тюрьмы».

Детство будущего прозаика, драматурга и поэта последнего периода Викторианской эпохи Оскара Фингала О’Флаэрти Уиллса Уайльда прошло в столице Ирландии, городе Дублине. Он родился 16 октября 1854 года. Его родители были известны в кругах высшего общества. Отец Уильям Уайльд занимался медициной, в сферу его профессиональной деятельности входила ото-офтальмология. В 1864 году ему присвоили звание рыцаря. Мать будущего писателя Джейн Франческа Уайльд боролась за права ирландцев и активно поддерживала революционное движение. Оба родителя увлекались литературой: отец писал исторические и археологические труды, а мать - поэзию. В доме у четы Уайльдов собирались салоны, на которых присутствовал цвет медицинской и культурной элиты страны.

Оскар был средним ребенком в семье. Его старший брат Уильям родился на два года раньше Оскара, а сестра - на два года младше (умерла в десятилетнем возрасте). Дети получили прекрасное домашнее образование. У них были немецкая и французская гувернантки.

Первым учебным заведением для братьев стала Королевская школа Портора, которая находилась в небольшом городке, недалеко от Дублина. Маленький Оскар отличался талантом к чтению и к остроумным высказываниям. По окончании учебного заведения в возрасте 17 лет Уайльд получил золотую медаль и был направлен в Тринити-колледж. Он занимается подробным изучением античной истории, эстетики, древних языков. Постепенно все полученные знания Уайльд начинает претворять в жизнь. Его манера поведения, одежда, тяга к эллинизму, скептицизм, самоирония - все то, что составило его славу в дальнейшем, формировались под воздействием полученных знаний.

Через три года перспективного студента отправляют в Оксфорд, где окончательно складывается стиль и образ Оскара Уайльда, как безупречного денди. Одним из критериев успешности для молодого человека уже тогда становится формирование ореола легендарности вокруг своей личности. Он никогда не спешил разрушать все невероятные сплетни и слухи, которые касались его имени. В Оксфордском университете окончательно формируется и отношение будущего литератора к прекрасному. Нравственные ценности для Оскара теперь не являются единственным критерием красоты. Педагогом, который повлиял на мировоззрение Уайльда, стал Джон Рескин - английский писатель и теоретик. Он оказал большое влияние на развитие литературных тенденций конца XIX века.

В годы учебы Оскар впервые совершает путешествие в обожаемые им Италию и Грецию. Вдохновленный новыми впечатлениями Уайльд пишет одну из первых своих поэм «Равенна», за которую получает премию университета.

В возрасте 24 лет Уайльд переезжает жить в столицу Великобритании. Он становится популярным завсегдатаем светских салонов Лондона за счет своих ироничных и противоречивых высказываний и манеры одеваться. Вкусы и привычки Уайлда диктовали моду для интеллигенции и аристократии. Вскоре стало появляться много молодых людей, которые во всем старались подражать своему кумиру. Шутки молодого ирландца его поклонниками разбирались на цитаты.

В первые годы своего литературного творчества Оскар Уайльд занимался только лишь поэзией, изредка создавая эссе посвященные проблемам эстетики. С 1882 по 1883 годы молодой литератор провел за рубежом, в США, где путешествовал со своими лекциями по искусству. Американская публика была без ума от обаяния и интеллекта писателя, Оскар приобрел себе за океаном большую армию поклонников и последователей. После возвращения в Европу Уайльд сразу же отправляется во Францию, где знакомится с цветом французской литературы.

Вернувшись на родину и обретя семью, Оскар Уайльд посвящает себя написанию сказок, на создание которых его вдохновили собственные дети. Это сборники «Счастливый принц» и «Гранатовый домик», самыми знаменитыми произведениями которых становятся «Мальчик-звезда», «Преданный друг», «Соловей и роза», «Рыбак и его душа». К этому времени слава Уайльда в Англии достигает своего пика.

В возрасте 33 лет Уайльд впервые написал первые серьезные произведения. Начав с создания рассказов «Преступление лорда Артура Севила», «Кентервильское привидение», «Сфинкс без загадки», Уайльд приступает к основному труду своей творческой биографии - роману «Портрет Дориана Грея», который вышел в свет в 1890 году. Книга была воспринята современниками неоднозначно.

В начале 1890-х годов Оскар Уайльд создает ряд комедий для театральной сцены, которые получают свое воплощение на подмостках Лондона. Это такие пьесы, как «Веер леди Уиндермир», «Женщина, не стоящая внимания», «Идеальный муж» и «Как важно быть серьезным». В них драматург проявляет себя, как мастер остроумного диалога. Все увереннее в драматургии он использует прием парадоксальности.

Тюрьма подорвала здоровье известного писателя. Виноваты были не только тяжёлые бытовые условия. Страдания Уайльда были вызван ещё и тем, что от него отвернулись многие его друзья. Альфред Дуглас ни разу не навестил своего покровителя. Находясь в тюрьме, Уайльд узнал о смерти горячо любимой матери и том, что его жена эмигрировала. Констанс изменила своим детям и себе фамилию, не желая носить имя «преступника».

Освободившись из заключения, Оскар Уайльд уезжает жить во Францию. Писатель взял новое имя – Себастьян Мельмот. В Париже, где обосновался писатель, была написана «Баллада Редингской тюрьмы».

**Ведь каждый, кто на свете жил,**  
**Любимых убивал,**  
**Один – жестокостью, другой –**   
**Отравою похвал,**

**Коварным поцелуем – трус,**  
**А смелый – наповал.**

Один убил на склоне лет,  
В расцвете сил – другой.

Кто властью золота душил,  
Кто похотью слепой,  
А милосердный пожалел:  
Сразил своей рукой.

Кто слишком преданно любил,  
Кто быстро разлюбил,  
Кто покупал, кто продавал,  
Кто лгал, кто слезы лил,

Но ведь не каждый принял смерть  
За то, что он убил.

Кроме этого Себастьян Мельмот опубликовал несколько статей, в которых предлагал улучшить условия жизни заключённых. Оскар Уайльд прожил во Франции всего 3 года. В 1900 году писатель скончался от острого менингита. Уайльда похоронили на кладбище Баньо. Годы спустя могила была перенесена на кладбище Пер-Лашез.

Творческое наследие Оскара Уайльда:

«Равенна» (1878)

«Сад Эроса» (1881)

«Герцогиня Падуанская» (1883)

«Кентервильское привидение» (1887)

«Преступление лорда Артура Сэвила» (1888)

«„Счастливый принц“ и другие сказки» (1888)

«Портрет Дориана Грея» (1890)

«Саломея» (1891)

«Гранатовый домик» (1891)

«Веер леди Уиндермир» (1892)

«Женщина, не стоящая внимания» (1893)

«Сфинкс» (1894)

«Идеальный муж» (1895)

«Баллада Редингской тюрьмы» (1898)

*Символизм: творчество Поля Верлена, Артюра Рембо и Стефана Малларме*

Символизм - один из главных симптомов культурологического сдвига, центральное творческое явление эпохи декаданса. Символистская реформа в стихосложении: отрицание описательного начала и "декламации" в пользу возможностей ритма и тоники; диссонансы, перенос строки, свободный стих.

Символизм возникает как отрицание натурализма, позитивизма, дарвинизма. Однако через импрессионизм символизм соприкасается с натурализмом, а через субъективно-объективную философию развивает и продолжает традиции романтизма.

На эстетику символистов оказала значительное влияние философия Ницше, призывавшего к «срыванию масок», пробуждению в человеке дионисизма, обнажению индивидуалистического начала, которое до сих пор, по его мнению, было стеснено «лжеформой», т.е. христианством. Символизм развивается в условиях ускоренной секуляризации западноевропейского сознания в 1870-1920-е годы. Наиболее яркими его представителями стали Верлен, Рембо, Малларме, Верхарн, Валери, Клодель и др.

Символисты разделяли учение греческого философа-идеалиста Платона о двух мирах и представляли себе видимый, реальный мир временным, непостоянным отражением идеального мира вечных сущностей. Проникнуть в него может лишь одинокий художник, наделенный интуицией, символ при этом становится интуитивным переживанием мира. Особенности символистского образа проявляются в том, что он становился как бы окном в неведомое, в смерть, в любовь, в загадку судьбы, в бездну, откуда, по словам М. Горького, ни один смертный не получал ответа. В символистском образе сознательно подчеркивается его многозначность (в отличие от христианского однозначного), близость к музыке или цвету, непосредственно, без слов воздействующих на чувства. Французские поэты-символисты отказались от познавательной способности искусства и от традиционной точности французского слова-понятия.

Символизм требует от поэта музыкальности, передачи оттенков, новых поэтических приемов, внутренних созвучий, борьбы с односторонностью прежней рифмы. Но прежде всего - музыки, ибо она одна может передать нежное, смутное и сложное в человеке. Именно отсюда и увлечение символистов Вагнером, композитором великим, стихийным и даже хаотичным.

Из всего сказанного можно выделить наиболее характерные черты символизма в целом:

1. Метафизическое и мистическое созерцание;

2. Стремление через символ постигнуть «вечные чистые идеи»;

3. Индивидуализм, отстаивание своего «я»;

4. Стремление к синтезу, к целостности искусства, чем обусловлены многие технические особенности поэзии символизма;

5. Утонченность и изощренность в мировосприятии и соответственно этому в средствах поэтического воспроизведения; передача оттенков и полутонов;

6. Тяготение к музыке и провозглашение музыкальности как главного принципа в выборе средств и приемов поэтического искусства, в связи с этим создание нового поэтического языка и стиля.

*Творчество Поля Верлена* (1844-1896): сборники стихов «Сатурналии», «Романсы без слов», «Поэтическое искусство».

Поль Мари Верлен родился 30 марта 1844 года в семье офицера. Отца часто переводили по службе в разные провинциальные гарнизоны. Когда Верлен-старший вышел в отставку, и семья переехала жить в Париж. Полю было тогда семь лет.

В 1855 году Поля отдали учиться в Лицей Бонапарта, где, не проявляя особого усердия к занятиям, юноша увлекся сочинительством, все свободное время уделяя поэзии. Он писал и просто стихотворения, и поэмы. Одну из них – поэму «Смерть» – юноша послал первому поэту Франции тех времен Виктору Гюго.

Сдав экзамен на бакалавра по классу риторики, Верлен поступил на факультет права Сорбонны, но проучился там недолго, поскольку, вкусив прелести богемной жизни, предпочел побыстрее завершить свое образование.

Чтобы содержать себя и не зависеть от родителей, молодой человек поступил на службу – первоначально в страховую компанию, а затем в Парижскую мэрию. В конце 1865 года, сильно подорвав неудачными коммерческими предприятиями имущественное положение семьи, умер отец Верлена.

Поль с головой ушел в стихотворчество. Со временем он вступил в круг поэтов парнасской школы. Свою литературную деятельность Верлен начинает в традициях романтизма, парнасской школы и Бодлера. Первая книга Верлена, явно созданная под влиянием парнасцев, вышла в 1866 году. В его первом сборнике «Сатурналии» (1866) присутствуют характерные для них противопоставление яркого прошлого бесцветному настоящему, эстетизация действительности, особая пластичность и гармония формы, излишняя риторичность стиха. Однако уже в этих ранних стихотворениях проявляется глубокое своеобразие видения мира, основу которого составляет интуитивное постижение того, что «поет внутри», угадывается стремление поэта слить впечатление от действительности с образами душевных состояний, возникает неповторимая мелодия верленовской строфы, предваряющие будущую импрессионистическую лирику.

Новым дарованием наконец-то заинтересовался Виктор Гюго. Для встречи с великим писателем Верлен специально ездил в Брюссель. Любопытно, что 2 сентября 1867 года, никогда не знавший Бодлера лично, Поль оказался в числе тех немногих, кто провожал великого поэта в последний путь.

Несколько лет жизнь Верлена двигалась по тихой накатанной колее парижанина среднего достатка. Самым ярким событием стал выход в 1869 году второго поэтического сборника поэта «Галантные празднества». Многие мотивы в этой книге были навеяны полотнами французских художников XVIII века. Поэт организовывает «литературные среды».

Тогда же Верлен познакомился с некоей Матильдой Мотэ, ничем не замечательной буржуазкой, и осенью 1870 года, в первые недели Франко-прусской войны, женился на ней. Семейная жизнь скоро осложнилась, поскольку несоответствие интеллектуального и культурного уровня молодоженов оказалось слишком явным. Верлен стал потреблять алкоголь в неумеренных дозах. Семейные конфликты учащались и углублялись. Впрочем, это не помешало Верлену издать в 1870 году посвященный Матильде стихотворный сборник «Добрая песня».

Пришло время, и Поля призвали в армию. Воевать он не собирался, а потому стал скрываться от властей. Молодого человека поймали, на неделю посадили под замок… А скоро, в марте 1871 года, в Париже началась революция, и образовалась Парижская коммуна. Верлен еще работал в столичной мэрии. Когда из Версаля, где тогда находилось свергнутое Коммуной правительство, поступил приказ всем чиновникам саботировать революционную власть, поэт остался на своем месте и возглавил бюро по печати! Таким образом, он фактически стал коммунаром. Объясняются его действия просто – со многими руководителями Парижской коммуны Верлен был лично знаком со студенческих лет и по парижским кабачкам, равно как и со многими врагами Коммуны, засевшими в Версале. Поэту тогда даже не пришло в голову разделять своих соотечественников на непримиримых врагов.

Однако после расстрела Коммуны, опасаясь репрессий, Верлен скрылся, уехав из столицы в Аррас, но в августе того же года вернулся, решив пересидеть опасность в доме тестя.

После поражения Коммуны снова пристрастился к абсенту. Начались ссоры с женой, родившей к этому времени сына. Верлен уехал с Рембо в путешествие по Бельгии и Англии (1872-1873). Написал четвёртую книгу стихов – «Романсы без слов», вышедшую в 1874.

В 1870-е годы во французском искусстве, как известно, утверждается новое направление - импрессионизм. Верлен явился, по сути, первым, кто сформулировал и воплотил его принципы в поэзии. Стихотворение «Поэтическое искусство» (1874), название которого пародийно повторяет заглавие классицистического трактата Буало, представляет собой манифест импрессионизма, хотя сам поэт и «не предполагал теоретизировать».

В полном соответствии с задачей, стоящей перед импрессионистическим произведением (передать впечатление от предмета, выразить чувства, настроения автора), Верлен предлагает средства, способные ее реализовать: музыкальность («Так музыки же вновь и вновь!»), неопределенность образов («Почти бесплотность предпочти всему, что слишком плоть и тело»), размытость тонов, красок («Всего милее полутон»), намеренную неточность слова («Всех лучше песни, где немножко и точность точно под хмельком»).

Особенно настаивал Верлен на музыкальности, ибо стихотворение, являясь непосредственным излиянием души поэта, должно быть обращено не к разуму, а к чувству читателя. Оно должно, как музыка, «внушать», а не рассказывать. Это требование сближает импрессионизм с символизмом.

Свои взгляды на поэзию Верлен изложил в стихе «Поэтическое искусство» (1874), где мелодичность стиха противостоит определенности содержания. Верлен советовал обращаться к непонятным образам и отдавать предпочтение нюансам, оттенкам, а не резким тонам. И хоть Верлен имел в виду легкую неточность воображения, такой принцип открывал путь алогизму. Сам Верлен не предоставлял своему стиху значения программного манифеста, как позднее восприняли его поэты-символисты. «Нельзя же понимать «Поэтическое искусство» буквально», - говорил Верлен, продолжая писать ясно и сохранять в своем творчестве традиционные размеры и рифмы.

Новая поэтика Верлена предопределяется совсем новым типом поэтического мышления. Он усиливает ритмико-интонационное единство стиха, при этом ослабляя логичность и связь поэтического текста. Главное для него - единство впечатления от стиха. Такой подход обусловливался стремлением создать новый универсальный поэтический язык.

О музыке на первом месте!  
Предпочитай размер такой,  
Что зыбок, растворим и вместе  
Не давит строгой полнотой.  
  
Ценя слова как можно строже,  
Люби в них странные черты.  
Ах, песни пьяной что дороже,  
Где точность с зыбкостью слиты!

«Романсы без слов» (1874) стали практической реализацией импрессионистических установок Верлена. Сборник состоял из стихотворений, не столько рисующих картины природы, сколько передающих внутреннее состояние поэта, т.е. импрессионистических пейзажей его души. Приметы реального мира присутствуют у Верлена, но поэт выделяет в нем лишь то, что в данный момент является источником его впечатлений.

Тем самым стихотворения превращаются в эмоциональные эскизы, этюды, зарисовки, фрагменты, не связанные единой темой и логическим развитием. Необычайная музыкальность, на которой так настаивал Верлен, достигается при помощи повторений, аллитераций, внутренней рифмовки, особым сочетанием французских гласных, согласных и носовых звуков, введением нечетных, 9 и 11-сложных размеров. Меняется конструкция стихотворения, его синтаксис. Логически завершенные, развернутые, двусоставные предложения сборника «Добрая песня» уступают место укороченным, односоставным предложениям, насыщенным существительными, различными средствами выражения неопределенности, неясности. Такие словесные мазки-предложения напоминают живописные мазки художников-импрессионистов. Характерно стихотворение, открывающее сборник «Песни без слов».

Верлен в импрессионистическом стиле использует световые и цветовые эпитеты, образы: «желта вода», «опаловая волна». Верлен не любит ярких красок, обращается к цветовым эпитетам, отличающимся приглушенностью, в эпитетах он част передает сложный цветовой тон («розовый и неопределенно серый»). Верлен склоне к нюансам и полутонам, благодаря уменьшительному суффиксу приглушается тональность – «сероватый», «розоватый» и т.п.

Импрессионистическая лирика Верлена с трудом поддается адекватному переводу на другие языки. Брюсов, к примеру, сокрушался, что в его переводе «Романсы без слов» превращаются в «слова без песен».

«Романсы без слов», являясь классическим образцом литературного импрессионизма, в то же время прокладывали дорогу символизму в его религиозной модификации.

Пейзаж у Верлена - не аккомпанемент переживаниям, но сама их музыка. Дерево, лист и капля, - в верленовском стихомире все звучит. В этой музыке, кстати, кроются истоки огромной трудности перевода стихов Поля Верлена. Валерий Брюсов, много занимавшийся в России переводами верленовской поэзии, жаловался на постоянно подстерегающую опасность превратить «Романсы без слов» в «слова без романсов».

Призывая поэтов устремиться «за черту земного», Верлен открыл двери субъективизму. Не случайно его «Поэтическое искусство» стало чрезвычайно популярным у молодежи декадентского толка.

«Одной из заслуг Верлена перед мировой литературой часто считают создание принципиально нового пейзажа - "пейзажа души", не просто отражающего внутреннее состояние героя, но и полностью зависящего от этого состояния. На наш взгляд, «пейзаж души» не является самоцелью, это создание воображением пространства, разрывающего круг установок аналитического менталитета. Устранение логики причинно-следственных связей придает времени цикличность, преодолевается бинарность, вносимая в мир субъектом» (Е.М. Белавина).

Тем временем супруга поэта начала бракоразводный процесс. Это обстоятельство в совокупности с кутежами привело его к нервному расстройству. Поправившись, хотел продолжить прежнюю жизнь с Рембо, но тот отказался. Между ними произошло резкое объяснение в Брюсселе. Верлен дважды выстрелил в Рембо и ранил его, за что бельгийские власти приговорили его к двум годам заключения. В тюрьме под влиянием местного проповедника обратился к религии. Книга, написанная частью в тюрьме, а частью в Англии, – «Мудрость» – будет издана в 1881 году, но останется незамеченной. Из тюрьмы вышел в 1875, занял место учителя французского языка, впоследствии и рисования, в маленькой английской школе. В Англии провел три года, в течение которых пытался наладить свою жизнь и в конце концов полностью отдался литературному труду.

В 1870-1890-е годы поэт обращается к Богу. Религиозное настроение отразилось в его сборнике «Мудрость» (1881). В 1884 г. выходит сборник «Когда-то и недавно» и книга литературно-критических статей «Проклятые поэты», куда вошли очерки про шестерых поэтов, в том числе и про Артюра Рембо, Стефана Малларме и самого Поля Верлена. В сборниках 80 - 90-х гг. («Мудрость», 1881; «Далекое и близкое», 1884; «Любовь», 1888; «Параллельно», 1889; «Счастье», 1891; «Интимные литургии», 1892) центральный план образа составляет не душа человека, а Бог, «невидимое и потустороннее». Стихотворения превращаются в «странные намеки и трудно понимаемые картины, внутреннее значение которых едва ли понятно и самому творцу».

Поль Верлен возглавлял плеяду молодых поэтов. Его стихи получили сумасшедшую популярность. На традиционной церемонии избрания «короля поэтов» 1891 г. после смерти Л. де Лиля, большее количество голосов было отдано за Верлена. Но признание пришло слишком поздно: здоровье пошатнулось. Талантливый поэт болел и почти постоянно вынужден был находиться в больницах. Писатель Ж. Ренар заметил в своем дневнике 1892 г.: «От Верлена не осталось ничего, кроме нашего культа Верлена». 8 января 1896 г. поэт умер от кровотечения в легких.

Значение Верлена велико для развития французской и мировой лирики, которые он обогатил многообразием поэтических форм, искренностью и задушевностью интонаций, раскованностью и музыкальностью стиха.

Верлен выступал как реформатор стиха, сочетая четный и нечетны стих, рифмовал все части речи. Он создал импрессионистический стиль, импрессионистический эпитет, импрессионистическую метафору. Сумел, открывая новые свойства, сказать свое человеческой душе, сложной, непознанной, эмоционально богатой, которая способна воспринять эстетическое и передать читающему.

ЖЕНЩИНА И КОШКА

Она играла с кошкой. Странно,

В тени, сгущавшейся вокруг,

Вдруг очерк выступал нежданно

То белых лап, то белых рук.

Одна из них, сердясь украдкой,

Ласкалась к госпоже своей,

Тая под шелковой перчаткой

Агат безжалостных когтей.

Другая тоже злость таила

И зверю улыбалась мило...

Но Дьявол здесь был, их храня.

И в спальне темной, на постели,

Под звонкий женский смех, горели

Четыре фосфорных огня.

(Перевод В.Я. Брюсова)

ПАРИЖСКИЙ НАБРОСОК

Луна на стены налагала пятна   
Углом тупым.   
Как цифра пять, согнутая обратно,   
Вставал над острой крышей черный дым.  
Томился ветер, словно стон фагота.

Был небосвод   
Бесцветно сер. На крыше звал кого-то,   
Мяуча жалобно, иззябший кот.   
А я, – я шел, мечтая о Платоне,   
В вечерний час,   
О Саламине и о Марафоне…   
И синим трепетом мигал мне газ.

(Перевод Валерия Брюсова)

НОЧНОЙ ПЕЙЗАЖ

Ночь. Дождь. Высь мутная, в которую воздет

Зубцами, башнями ажурный силуэт

Фобурга старого, что меркнет в далях стылых.

Равнина. Эшафот. Ряд висельников хилых,

И каждый клюв ворон их треплет всякий час,

И в черном воздухе безумный длится пляс,

Пока им голени обгладывают волки.

Кой-где терновый куст и остролистник колкий

Листвою жуткою торчат со всех сторон,

Кой-где насажены на сажи полный фон.

И взвод копейщиков высоких, в латах медных,

Трех узников ведет, босых и смертно-бледных,

И копья, ровные, как зубья бороны,

Со стрелами дождя, сверкая, скрещены.

(Перевод - Г. А. Шенгели)

*Поэзия Артюра Рембо* (1854-1891): программа «ясновидения».

Начинал Артюр Рембо с преданности тогдашним авторитетам: Гюго, поэтам Парнаса, Бодлеру – словом, французским романтикам («истинный поэт – истинный романтик).

Свои первые серьезные стихи молодой человек начал сочинять в пятнадцатилетнем возрасте. Когда Рембо исполнилось шестнадцать, преподаватель риторики посоветовал ему продолжить обучение и поступить в университет. Дебютные произведения Артюра были опубликованы в местных изданиях, после чего юноша отправился в путешествие: он побывал на севере Франции и на юге Бельгии.

«Рано или поздно этот мальчик заставит заговорить о себе, это будет или гений добра, или гений зла» Директор гимназии о юном Артюре Рембо.

Своеобразие Рембо складывалось быстро, вместе с развитием его бунтарства, по мере того как находила поэтическое выражение неудовлетворенность жизнью, его стремление к обновлению, его неудержимая тяга к переменам.

Мать Артюра не разделяла творческие увлечения сына: суровая и консервативная женщина видела будущее Артюра приземленным, она не хотела, чтобы Рембо был приверженцем свободной профессии, то ли дело юрист или чиновник, трудящийся на благо французского народа.

Артюр был не в силах терпеть пререканий с матерью, поэтому неудивительно, что парень сбежал из дома в город возможностей и любви – Париж. В столице Франции Артюр начал постигать азы журналистского мастерства, однако с творчеством дела шли туго, ибо начинающему поэту так и не удалось увидеть свои произведения опубликованными в изданиях.

Рембо до крайности раздражен пошлым буржуазным миром, миром человекоподобных «сидящих» («Сидящие»). Поэт вызывающе циничен, в стихах Рембо распространяется саркастически-гротескная интонация, в одном образе соединяются разнородные, контрастные явления, возвышенное и низменное, абстрактное и конкретное, поэтическое и прозаическое.

«Пьяный корабль», написанное в 1871 году, – одно из немногих, к которому Артюр отнесся положительно. Оно состоит из 25 катренов александрийского стиха, а критики отметили благозвучную ритмику. Написано от имени корабля, сорванного с якоря, и носящегося по свету по воле волн и ветров.

Перед взором поэта проходит череда фантасмагорий, яростные бури «в темных глазницах морей», каскады молний «из пылающих ям черно-синих небес», таинственные и зловещие прибрежные леса, «где глазами людей леопарды глядят», и отчаянная мечта о великолепии могущества. В конце - лишь разочарование и желание добраться хоть до какой-нибудь пристани. Написав это гениальное стихотворение в 17 лет, Рембо предсказал в нём собственную судьбу, полную скитаний и странствий, закончившихся жизненным крахом и смертью в старинной европейской гавани

ПЬЯНЫЙ КОРАБЛЬ

Были звездные архипелаги и были  
Острова… их просторы бредовы, как сон.  
В их бездонных ночах затаилась не ты ли  
Мощь грядущая – птиц золотых миллион?

(Перевод Е. Головина)

Стих погружает читателя в историю, рассказанную от имени корабля, который плывет по морским волнам.

Также из произведений, опубликованных при жизни автора, можно выделить работы под названием «Одно лето в аду» (1873) и «Озарения» (1874, издан П. Верленом).

В состоянии духовного кризиса написал поэму в прозе «Сезон в аду» (1873), в которой отрекался от всей своей прежней поэзии; ему удалось издать ее тиражом в пятьсот экземпляров, однако ни один из них не был продан. Исследователь творчества Рембо Л.Г. Андреев писал: «Рембо шел от самоотрицания к самоотрицанию. Его развитие сопровождалось нескрываемым, нетерпеливым желанием уничтожить, выбросить из жизни только что пройденный, только что пережитый этап. Рембо словно уничтожал за собой лестницу, по которой поднимался всё выше и выше - к своему последнему поэтическому акту, к отрицанию поэзии».

В 1874 г. Рембо сблизился с Жерменом Нуво и несколько месяцев жил вместе с ним в Англии, зарабатывая себе на жизнь уроками французского. Тогда же написал цикл поэм в прозе Озарения, завершившими его творчество; ему шел тогда двадцатый год.

«Озарения» – так называется созданный в период «ясновидения» цикл «стихотворений в прозе». И в этом произведении Рембо сохраняет свою способность «видеть»; фрагменты «Озарений» кажутся видимыми картинами, они лаконичны, компактны, составлены как будто из материалов, которые под рукой, рядом. Однако простота «озарений» кажущаяся, лишь оттеняющая необыкновенную сложность плодов «ясновидения».

МОЕ БРОДЯЖЕСТВО

В карманах продранных я руки грел свои;  
Наряд мой был убог, пальто – одно названье;  
Твоим попутчиком я, Муза, был в скитанье  
И – о-ля-ля! – мечтал о сказочной любви.

Зияли дырами протертые штаны.  
Я – мальчик с пальчик – брел, за рифмой поспешая.  
Сулила мне ночлег Медведица Большая,  
Чьи звезды ласково шептали с вышины;

Сентябрьским вечером, присев у придорожья,  
Я слушал лепет звезд; чела касалась дрожью  
Роса, пьянящая, как старых вин букет;

Витал я в облаках, рифмуя в исступленье,

Как лиру, обнимал озябшие колени,  
Как струны, дергая резинки от штиблет.

ВПЕЧАТЛЕНИЕ

Один из голубых и мягких вечеров…  
Стебли колючие и нежный шелк тропинки,  
И свежесть ранняя на бархате ковров,  
И ночи первые на волосах росинки.

Ни мысли в голове, ни слова с губ немых,  
Но сердце любит всех, всех в мире без изъятья,  
И сладко в сумерках бродить мне голубых,  
И ночь меня зовет, как женщина в объятья.

ЗЛО

Меж тем как рыжая харкотина орудий  
Вновь низвергается с бездонной вышины  
И роты и полки в зелено-красной груде  
Пред наглым королем вповалку сожжены,

И сумасшествие, увеча и ломая,  
Толчет без устали сто тысяч душ людских,  
– О, бедные, для них нет ни зари, ни мая,  
О, как заботливо выращивали их.

Есть бог, хохочущий над службой исполинской  
Хоругвей, алтарей, кадильниц и кропил,  
Его и хор осанн давно уж усыпил.

И вот разбужен бог тревогой материнской, –

Она издалека пришла к нему в тоске  
И медный грош кладет, завязанный в платке.

С 1875 начался новый период жизни А.Рембо – период скитальчества. В феврале 1875 он уехал в Германию изучать немецкий язык; поселился в Штутгарте. В мае, оставшись без средств к существованию, пешком отправился в Италию. Достигнув Милана, тяжело заболел. Репатриирован во Францию. В апреле 1876 уехал в Вену, однако вскоре выдворен из Австрии. 19 мая 1876, прибыв в Голландию, вступил в голландские колониальные войска. В июле со своим полком прибыл в Батавию (Индонезия). Три недели спустя дезертировал. На английском паруснике отплыл в Европу и в конце декабря оказался в Шарлевиле. В 1877 отправился в Бремен и Гамбург; нанялся переводчиком в цирке Луассе, с которым проехал всю Швецию и Данию. В сентябре 1877 совершил неудачную попытку уехать в Александрию. Весной 1878 отправился в Гамбург, где тщетно пытался поступить на службу в компанию, занимавшуюся продовольственным обеспечением немецких колоний на Востоке. Проведя некоторое время во Франции, в октябре 1878 перешел пешком Вогезы, затем через Швейцарию и Геную добрался до Александрии. С декабря 1878 работал на Кипре управляющим карьера, принадлежавшего одной французской фирме. В июне 1879 вернулся на родину и некоторое время трудился на ферме своей матери под Шарлевилем. Другу, навестившему его, заявил, что больше не думает о литературе. Весной 1880 снова оказался на Кипре, затем уехал в Египет. В августе добрался до Адена, где работал в фирме, торговавшей кожей и кофе; позже командирован в Харэр (Восточная Эфиопия). В 1882–1883 объехал неисследованные районы Огадена; составленное им описание было опубликовано Географическим обществом. В 1886 г. занимался продажей оружия правителю эфиопской области Шоа Менелику. Не знал, что в том же году журнал «Мода» опубликовал ряд его стихотворений и часть «Озарений». В 1887-1891 гг. руководил факторией в Харэре; был представителем торговой фирмы С.Тиана в Адене.

В феврале 1891 г. тяжело заболел (саркома коленного сустава) и 9 мая был отправлен из Адена на родину. По прибытии в Марсель помещен в больницу, где в конце мая ему ампутировали ногу. 10 ноября 1891 умер в марсельском госпитале в возрасте тридцати семи лет; в больничной карте было записано: «Негоциант Рембо». Когда он умирал, в Париже уже издавали сборник его стихов – начиналась новая жизнь поэта.

«Абсолютная уникальность феномена Рембо в двух датах: начало творчества (по крайней мере, дошедших до нас текстов) в 15 лет (1869 год), окончание и уход из творчества в 19 лет (1873 год). Таким образом, всего пять лет, которые исследователи бойко делят на три периода - ранний, средний и поздний, причём «поздний» - это всё то, что подросток написал в 18 и 19 лет. Но гораздо удивительнее другое - за эти пять лет Рембо успел пройти путь, для которого европейской и, в частности, французской поэзии понадобилось не более не менее как целых пятьдесят лет, то есть до середины 20-х годов нашего века. И вот тут первая загадка Рембо. Как удалось подростку, почти мальчику из захолустнейшего крохотного городка Шарлевиля (попробуйте отыскать его на карте Франции, подскажу - ближе к границе с Бельгией), достичь так рано такого совершенства - ведь гениальный «Пьяный корабль» написан в 17 лет! Для марксистских критиков такого вопроса просто не могло существовать. Они с маниакальной, почти параноидальной настойчивостью выискивали в жизни и творчестве поэта то, что так или иначе связывало его с Парижской коммуной, всё остальное оставляя в тени» (С. Джимбинов).

*Новаторство Стефана Малларме* (1841-1898) и его деятельность как ведущего теоретика первого поколения французских символистов.

Увлеченный творчеством [Эдгара Аллана По](https://www.labirint.ru/authors/14348/), Малларме отправился в Лондон для усовершенствования английского языка, чтобы впоследствии читать своего кумира в оригинале. Проведя в английской столице несколько месяцев, Малларме возвращается на родину и начинает преподавать английский язык сначала в лицеях Турнона и Авиньона, а с осени 1871 года – в Париже. Профессии преподавателя английского языка Малларме посвятил более тридцати лет, совмещая ее с творческой деятельностью. Стихи его начинают появляться в прессе с 1862 года, когда поэту исполнилось двадцать, но уже в 1866 году он печатаются в «Современном Парнасе» – поэтической антологии поэтов-парнасцев.

В период 60-х годов им было написано большинство произведений, но лишь некоторые из них увидели свет: Малларме не особо стремился к публикациям. Одной из причин было постоянное чувство недовольства собой и постоянная же правка стихов. Кроме того, в эти годы Малларме заражается идеей универсальной Книги – «настоящей, продуманной и архитектурно построенной Книги, а не сборника случайных вдохновений, какими бы замечательными они не были». Этой мечте об абсолютной Книге, в которой бы «текст говорил сам за себя, без авторского голоса», Малларме посвятит всю свою жизнь.  
В 70-е годы он знакомится с [Артюром Рембо](https://www.labirint.ru/authors/31287/), [Эмилем Золя](https://www.labirint.ru/authors/12882/), Эдуардом Мане, переходит к новой манере письма – символистской. В этот период он пишет немного стихотворений, преимущественно – сонеты, несколько стихотворений в прозе и размышления об искусстве, важнейшие из которых собраны под названием «Вариации на одну тему».

В 1876 году отдельным изданием с рисунком Эдуарда Мане, тиражом 195 экземпляров Малларме выпускает знаменитую эклогу «Послеполуденный отдых фавна»:

Фрагмент эклоги «ПОСЛЕПОЛУДЕННЫЙ ОТДЫХ ФАВНА»  
О сицилийское болото, день за днем  
Я грабил топь твою, снедаемый огнем  
Тщеславной завистью к величью солнц, ПОВЕДАЙ,  
«Как срезанный тростник был укрощен победой  
Уменья моего, и сквозь манящий блеск  
Ветвей, клонящихся на одинокий плеск  
Усталого ключа, я вдруг увидел белый  
Изгиб лебяжьих шей и стаи оробелой  
(Или толпы наряд!) смятенье!»  
Все горит  
В недвижный этот час и мало говорит  
Тому, кто, оживив тростник, искал несмело  
Гармонии, когда листвою прошумело  
И скрылось тщетное виденье многих жен:  
Потоком древнего сиянья обожжен,  
Вскочив, стою один, как непорочный ирис!

(Перевод Романа Дубровкина)

Образами этой эклоги навеяна знаменитая симфоническая поэма Клода Дебюсси, которая, в свою очередь, стало основой для нашумевшего балетного спектакля Сергея Дягилева с Вацлавом Нижинским в главной роли.

До 1884 года Mалларме оставался поэтом для избранных. Поэтом для поэтов. Подобное положение вещей казалось естественным и вполне его устраивало. Все изменилось после выхода в свет сборника литературных портретов [Поля Верлена](https://www.labirint.ru/authors/21016/) «Проклятые поэты» и романа [Жориса Карла Гюисманса](https://www.labirint.ru/authors/22952/) (Шарля Жоржа Мари Гюисманса) «Наоборот». В последнем главный герой романа герцог Дезэссент, эстет и декадент, заточивший себя в предместье Парижа, наслаждался чтением эклоги Малларме как самой утонченной, достигшей чувственных пределов поэзией.

В мировую литературу [Стефан Малларме](https://www.labirint.ru/authors/29762/) вошел как один из самых элитарных поэтов. Кого-то его поэзия раздражала своей герметичностью, что и говорить, ее не понимали даже [Лев Толстой](https://www.labirint.ru/authors/12899/) и [Анатоль Франс](https://www.labirint.ru/authors/25852/), отказавшийся публиковать его стихи в своем журнале, – но Малларме оставался верен себе и, не обращая внимания на ужимки «вульгарной действительности», утверждал: «Назвать предмет значит уничтожить три четверти наслаждения, доставляемого чтением поэмы, так как это наслаждение составляется из постепенного угадывания. Возбудить мысль о предмете – вот чего должен добиваться поэт. Вот идеальное употребление тайны, составляющей символ: вызывать мало-по-малу мысль о предмете, чтобы показать известное душевное настроение, или, напротив, избрать предмет и из него вывести душевное настроение целым рядом разгадок. В поэзии должна всегда быть тайна, в этом цель литературы».  
Житейская биография одного из столпов символизма скромна и маловыразительна, по ней никогда не скажешь, что он «проклятый поэт», оказавший огромное влияние на мировую литературу ХХ века.

В 1896 году, после смерти Поля Верлена, Mалларме провозглашают «королем поэтов». Как признанный предводитель символизма, он разрабатывает его важнейшие теоретические основы. В своих статьях и выступлениях «О развитии литературы» (1891), «Кризис стиха» (1895), «Тайна в поэзии» (1896) провозглашает задачей поэзии выражения «сверхчувствительного» и призывает уподобить ее музыке. Его ученик [Поль Валери](https://www.labirint.ru/authors/25123/), последний из великих французских поэтов, в своем эссе «Я говорил порою Стефану Малларме…» писал: «Никто из современников не отважился, подобно этому поэту, так четко отделить действительность слова от его понятности. Никто не различал столь сознательно два эффекта речевого высказывания: передать факт – вызвать переживание. Поэзия есть компромисс, или определенная пропорция двух этих функций… Малларме познал язык так, как если бы сам его создал. Он писатель весьма темного склада, так глубоко познал это орудие понимания и системы, что на место авторских влечений и помыслов, наивных и всегда личностных, поставил необычное притязание уразуметь и освоить всю систему речевых выразительных средств».

Первое, что его заботит, – это легкодоступность поэзии. С его точки зрения, это связано с тем, что, во-первых, нет никакой разницы в шрифте. Это вообще один из первых случаев, когда для поэта так важен сам шрифт и расположение текста на странице. Почему для него это важно? Он говорит, что любой текст, будь то объявление в газете, какой-нибудь средний водевиль или стихотворение великого Бодлера, напечатан одним и тем же шрифтом, что для него само по себе является невозможным.

Второе, что его смущает, – это то, что любой человек, изучивший алфавит, в состоянии прочитать любое стихотворение, будь оно простым или сложным. В этом отношении Малларме считал, что нужно охранять вход в священный храм поэзии. Если, как он писал, человек должен быть демократом, то поэт – это в первую очередь аристократ. Как можно добиться того, чтобы охранять священный вход в храм поэзии? Для этого, как полагает Малларме, нужен особый поэтический язык. Этот особый поэтический язык был предметом его размышлений на протяжении всей жизни.

Это приводит Малларме к идее, что на самом деле – и здесь явно идет влияние По – стихотворение, во-первых, не должно ничего описывать, во-вторых, стихотворение не должно быть результатом чистого вдохновения и случайности. Случайность Малларме больше всего недолюбливал. Он говорил, что если поэт следует исключительно своему вдохновению, то тогда он разбрасывает случайным жестом на листе бумаги слова. Это неправильно, потому что поэт должен вслушиваться и давать инициативу словам. Это его очень важное положение. Соответственно, нужно искать такие слова, которые в сочетании друг с другом, во-первых, представляли бы одно некое тотальное слово, а во-вторых, давали возможность широкой интерпретации и неоднозначности смысла. Малларме об этом говорил: «Слова важны именно своими тайными влечениями, когда они создают одно тотальное слово». Вслушиваться в слова (как он утверждал, нужно предоставить инициативу словам) – это и есть задача поэта.

Малларме играет с пространством, он использует разный шрифт, расположение стиха и так далее. Именно такие пространственные отношения отмечали французские структуралисты, потому что они видели: именно в этом он предопределил или даже предвосхитил структуралистский подход к тексту. Об этом писал Женетт в статье «Пространство и язык» («Литература и пространство»), как раз упоминая Малларме как одного из первых, идущих по этому пути. Ролан Барт ценил стремление Малларме отдать инициативу словам и в его стремлении к созданию книги, где творец (имеется в виду художник, поэт) присутствует только гипотетически, видел столь милую ему идею XX века о смерти автора. Все это позволяет очень многим исследователям считать, что Малларме предвосхитил очень многие идеи ХХ века, начиная от «Структурной лингвистики» Соссюра и кончая открытиями и достижениями французских структуралистов.

«Иродиада»: «…Т.к. я изобретаю язык, который должен проистекать из совершенно новой поэтики, которую я мог бы определить в этих двух словах: рисовать не вещь, но производимый ею эффект»

Малларме был теоретиком символизма, но его рассуждения о «новой поэтике» тоже до поры до времени не выходили за пределы частной переписки, а поэзия и в 60-е, и в 70-е годы не находила читателя. Был известен только Верлен, и был весьма влиятелен («истинный отец всех молодых поэтов», по определению Малларме), но Верлен воспринимался как поэт-импрессионист, его роль в подготовке символистской «новой поэтики» не могла быть осознана в то время хотя бы потому, что никто не знал ни Рембо, ни Малларме, на которых Верлен очень повлиял.

К концу века символизм отождествился с ощущением неопределенной, но безграничной свободы, которая для французов конкретизировалась в чрезвычайно существенном для национальной поэзии освобождении от жесткой системы традиционного стихосложения, в создании системы если не свободного, то освобожденного стиха.

Последнюю свою Поэму «Удача никогда не упразднит случая» (1897) Малларме просил считать «партитурами». «Звучать» призван был этот необычный текст, где пропуски, «пустоты» имели такое же значение, как и слова, которые в свою очередь «звучали» по-разному в зависимости от различия шрифта и расположения на странице: поэму следует не только слышать, но и видеть, постигая тайны графического совершенства.

Литература:

1. Зарубежная литература 20 века (1871-1917)/Под ред. В.Н. Богословского. - М., 1978.

2. Зарубежная литература ХХ века. - М.: Высш. шк., 2003.

3. [Адмони В. Г.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B4%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8,_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BC%D0%B8%D1%80_%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%8C%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87) Генрик Ибсен: Очерк творчества. - М.: Худ. лит., 1956. – 274 с.

4. Творчество Хенрика Ибсена в мировом культурном контексте. - СПб.: «Пушкинский Дом», 2007. – 272 с.

5. Шах-Азизова Т. Чехов и западноевропейская драма его времени. – М., 1966.

6. Храповицкая Г. Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979.

7. Джимбинов С. Загадка Рембо – предисловие к книге Пьер Птифис. Артюр Рембо. - М.: Молодая гвардия, 2000.

*Лекция 9*

**Авангардные школы модернизма**

Переходя к данному литературному периоду (первой половине ХХ века), следует учитывать то огромное значение, которое имели для его формирования центральные исторические события эпохи: I мировая война (литература «потерянного поколения», эстетика экспрессионизма), Мексиканская революция (1910-1917 гг.), война в Испании, экономический кризис в США (новая трактовка мифа о великой «американской мечте»), угрозы, а затем и прихода к власти в Германии национал-социалистов (антифашистская литература).

Несомненное воздействие на литературу продолжает оказывать философская мысль, чрезвычайно велико оказалось влияние, прежде всего, экзистенциализма Хайдеггера и Ясперса, а также феноменологии Гуссерля и пессимизма Шопенгауэра. Важным фактором в возникновении новых форм художественного освоения действительности становятся открытия в области психологии: психоанализ, «теория бессознательного» Фрейда и Юнга, интуитивизм Бергсона («автоматическое письмо», «литература потока сознания», импрессионистическая техника письма). Нельзя не учитывать и такие явления в культуре ХХ века, как теория относительности, квантовая механика, кибернетика, структурная лингвистика и др., с которыми оказалось тесно связано формирование особого художественного мышления эпохи.

Основным конструктивным моментом в смене культурных систем в это время является переход от «реалистического» позитивистского мировоззрения (с его безоговорочным положением «бытие определяет сознание») к «идеалистическому», модернистскому.

Литература первой половины ХХ века развивалась под знаком модернизма. Литературный процесс этого периода характеризуют такие явления, как противостояние реализма и модернизма (поиск новых форм изображения действительности, отказ от традиционных составляющих романа).

Развитие жанра антиутопии, модернизация мифа, проявление интертекстуальности прозы («Улисс» Д. Джойса) и поэзии («Бесплодная земля» С.-Т. Элиота) и т.д.

Перенос акцента с принципа достоверности и мироподобия художественного образа на максимально обобщенное универсальное осмысление проблем человеческого бытия, движение от «реального к ирреальному» (Ортега-и-Гассет) выразилось в тяготении к иносказательным, притчеобразным формам и жанрам.

Модернизм начала века как попытка преодоления декаданса.

Модернизм (фр. moderne) – современный, отличный от традиционного, классического.

Модернизм – в XIX в. художественная идеология, а в ХХ в. также и эстетика, впервые в истории отдающая предпочтение не традиции (античной и христианской), а ценностям «современного» — свободе и индивидуальности. М. претендовал на место либеральной нео-религии, в которой главное место отводилось бы искусству как форме самовыражения человека (отсюда провозглашаемое в м. право художника выбирать сюжет и формальный язык). М. руководствуется логикой линейного прогресса; место традиции занимает мода (соответствие своей эпохе), к художнику предъявляется требование быть постоянным новатором. Искусство структурируется категорией времени (становится «современным»), но не места: оно приобретает интернациональный характер, значение местных школ снижается. Одной из причин возникновения м. был разрыв искусства XIX в. с традиционными источниками финансовой поддержки (церковью и аристократией) и начало буржуазного рынка искусства. В этих условиях свобода художника проявляется как отчуждение: в м. он впервые противостоит зрителю, искусство становится непопулярно в массах, возникает разделение на искусство коммерческое и серьезное (высокое). Последнее представляет собой род фундаментальной науки, недоступной обывателю, служит консолидации новой элиты и создает систему собственных институций (музеи, галереи, журналы). Поскольку альтернативы м. до сих пор не создано, это понятие фактически совпадает с понятием искусства ХХ в. В визуальном искусстве истоки м. восходят еще к 1840-60-м гг, к текстам Ш. Бодлера о французской журнальной графике, где он выступил с понятием «художника современной жизни», к архитектуре стальных конструкций, к живописи Г. Курбе и Э.Мане. В станковом искусстве XIX в. идеология раннего м. реализуется в рамках реализма; создание собственного языка м. начинается с импрессионизма.

Авангардные школы (фр. avant-garde – передовой отряд, впереди идущий) – школы, предшествовавшие модернизму, подготовившие его широкое вступление в искусство ХХ века.

Есть попытки понимать под авангардом все крайности художественной культуры ХХ века, а под модернизмом – компромисс нового и традиционного. Порой оба понятия приравниваются к определению «новое искусство».

В изучении авангарда отсутствует устоявшаяся традиция. Нет четкого и полного представления в его структуре в целом, нет принципиальной периодизации.

Есть попытки теоретического, а не исторического осмысления авангарда по определенным проблемам и «сквозным» темам, например, отношение к науке, политике, философии, выделение трактовки отдельных приемов. Многое сделано в создании творческих биографий и анализа работ отдельных художников, однако в таких трудах собственно авангардное несколько тускнеет.

Еще одна проблема. В авангарде было много «внестилевых» мастеров, не работавших в прямом контакте с определенной группой или направлением. Некоторые из этих мастеров начинают «выпадать» из истории авангарда. Часто «вне истории» оказывается Э. Мунк, П. Клее и др. Хотя именно они играли большую роль в самом процессе авангарде, выступали его катализаторами. *Авангард интересен в своей полноте.*

ОТРЫВ ОТ ТРАДИЦИИ. Начало. Именно в импрессионизме находят первые симптомы «измены» реализму, потерю сюжетно-изобразительного начала, открытие новых формальных ценностей.

(В *неоимпрессионизме* открывается впервые торжество отвлеченной схемы; *символизм* трактуется как полный и последовательный отказ от способности искусства отражать действительность; *фовизм* и *экспрессионизм* торжественно называются первыми «измами» ХХ века; кубизм и абстрактное искусство дают нарастание условности художественных средств выражения, радикальный поиск новых пластических ценностей; *дадаизм* рассматривается как первая попытка «антиискусства»).

ИДЕЯ, НЕ ФОРМА! Художественная форма поражает своей необычностью (отсюда авангард нередко называют формализмом, а апологетически – школой форм и создается впечатление, что авангард – бездуховная система, накапливающая опыт пересоздания форм). НО авангард никогда особенно не интересовался проблемой чистого формотворчества, И удивительные мутации форм – вторичное следствие более глубоких и более существенных процессов. Каждое произведение авангардистов является отпечатков неких идей, оттиснутых в форме только для памяти. Форма д.б. информативна.

Главный рычаг авангарда – концентрация идей. А. Бретон сказал, что сюрреализм является не искусством, а методом познания.

Для авангарда характерна тенденция вытеснения «традиционных» средств и материалов изобразительного искусства. История внедрения в произведения «новых» элементов, не обремененных эстетическими ассоциациями, начинается, как правило, с незаписанного куска холста использования коллажа.

Школы (наиболее яркие): экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм.

*Экспрессионизм* (лат. еxpressio - «выражение») – течение в [европейском](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%95%D0%B2%D1%80%D0%BE%D0%BF%D0%B0) [искусстве](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), зародившиеся в первые десятилетия [XX века](https://ru.wikipedia.org/wiki/XX_%D0%B2%D0%B5%D0%BA) ([Германии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F)).

Принципы: не столько воспроизведение действительности, сколько выражение эмоционального состояния автора.

Представители: Георг Гейм (1887-1912), Георг Тракль (1887-1914), Эльза Ласкер-Шюлер (1869-1945), Готфрид Бенн (1886-1956), Георг Кайзер (1878-1945).

Экспрессионизм: полемика с импрессионизмом; отрицание пассивности и эстетизма 900-х годов.

Значение экспрессионистической живописи (Ван-Гога, Гогена, Кокошки и др.)

Экспрессионизм возник в середине 900-х годов. Его родиной была Германия, хотя некоторое распространение он получил в Австро-Венгрии, а отчасти и в Бельгии, Румынии, Польше. В России с экспрессионистической эстетикой принято связывать творчество Леонида Андреева, но гораздо заметней его сходство с русским футуризмом. Экспрессионисты видели своих предшественников в Ван-Гоге, Гогене, Руо, Мунке (Норвегия). В Бельгии им близка живопись Энсора.

Отрицая пассивность и эстетизм 1900-х годов, экспрессионизм начал с того, что счел себя в ответе за действительность. Он отодвинул все частное, пренебрег деталями, полутонами и нюансировкой, ибо видел свою обязанность в обнаружении главного, существа и сути жизни, скрытой поверхностным слоем «видимостей».

Возникшее в первые десятилетия ХХ века как экспрессивно-преображающее натуру, это течение нашло многих своих последователей среди нонконформистов. При характерном для экспрессионизма единстве формы и содержания, художники применяли весь комплекс формалистических приемов. Экспрессивная деформация объектов, экстатичность цвета, резкие тональные контрасты, использование тяжелых массивов краски, угловатые «рубленые» формы, упрощенные контуры – все это используется для шокового поражения зрителя, экзистенциалистского отчуждения человека. Внутренний мир художника, его чувства проецируются на внешний для своего выражения максимально субъективно, что делает возможной любую деформацию субъектов, предметов и явлений внешнего мира. Художник-экспрессионист упорядочивает действительность по-своему, создает из хаоса – свой космос.

Среди всех авангардистских течений начала века именно экспрессионизм отличается истовой серьезностью своих намерений. В нем меньше всего от того шутовства, формального трюкачества, эпатажа, которые свойственны, например, дадаизму. За наслоениями буржуазной цивилизации, не помешавшей начавшейся вскоре при всенародном ликовании в Германии мировой войне, экспрессионисты пытались увидеть первичный смысл вещей.

Формирование экспрессионизма началось с объединений художников. В 1905 г. в Дрездене возникла группа «Мост». В нее вошли Эрнст Людвиг Кирхнер, Эрих Хекель, Карл Шмидт-Ротлюф, а позднее Эмиль Нольде, Отто Мюллер и Макс, Пехштейн. В 1911 г. в Мюнхене было создано второе объединение экспрессионистов – группа «Голубой всадник» (Франц Марк, Август Маке, Василий Кандинский, Лионель Фейнингер, Пауль Клее и др.). Важнейший документ этой группы – альманах «Голубой всадник» (1912).

Объединивший многих писателей и художников журнал «Штурм» (Август Штрамм, Рудольф Блюмнер и др.; журнал выходил в Берлине с 1910 г.; издатель Герхарт Вальден) был сосредоточен по преимуществу на художественных проблемах. Именно по этому важному поводу журнал находился в полемике с «Акцион». Однако, особенно в первые годы, на страницах обоих изданий печатались одни и те же писателя – А. Деблин, А. Эренштейн, П. Цех. Незадолго до войны возникли и другие экспрессионистические журналы, так же, как многочисленные объединения, называвшие себя «энтернистами», «поэтами бури» и т.п.

Литературный экспрессионизм начался с творчества нескольких больших поэтов. Двое из них – Георг Тракль и Эрнст Штадлер так же, как художники Франц Марк, Август Маке и многие другие, стали жертвами мировой войны. Война будто смела их с лица земли. Открыв путь экспрессионизму, имя созданному, они были участниками общего движения только на небольшой части пути.

Вся поэзия Тракля, две тонкие книжки его стихов – «Стихи» (1913), «Сны Себастьяна» (1915), – построена на колебаниях между немыслимой чистотой, прозрачностью, тишиной, светом (в этом он благодарный наследник Гельдерлина) и окаменением, выжженностью, ужасом. Каждое из этих состояний донельзя усилено в стихах, доведено до предела возможного.

Стихи о городе считаются завоеванием экспрессионистической лирики. О городе много писал Иоганнес Бехер (1891-1958) («De Profundis Domine», 1913). Во все представительные хрестоматии немецкой поэзии вошли стихи Гейма «Берлин», «Демоны городов», «Пригород». Города изображались экспрессионистами иначе, чем это делали, например, натуралисты, также внимательные к городской жизни. Экспрессионистов не занимал городской быт – они показали экспансию города в сферу внутренней жизни, психики человека, его запечатлели как ландшафт души.

На страницах экспрессионистического журнала «Акцион» получили развитие мысли Генриха Манна, высказанные им еще в 1910 г. в знаменитом эссе «Дух и действие». Не разделявший художественных концепций экспрессионизма (хоть он и предвосхитил некоторые приемы экспрессионистического письма), Г. Манн был воспринят левым крылом экспрессионизма как духовный вождь немецкой демократии, как писатель, своим творчеством доказавший неразрывную связь духа и действия, культуры и демократии.

Экспрессионизм не идеализировал человека. Он видел его духовное отупение, его жалкую зависимость от обстоятельств, его подвластность темным порывам.

С концом мировой войны совпадает взлет экспрессионистической драматургии, занимающей то лидирующее положение, которое принадлежало раньше поэзии. Ставятся и публикуются и те пьесы, которые были созданы раньше, но не могли дойти до читателя и зрителя из-за запретов военной цензуры. Только в 1919 г. были поставлены «Газ» Георга Кайзера, «Род» Фрица Унру, «Антигона» Вальтера Газенклевера (его первой пьесой «Сын» начался на пороге войны выход экспрессионистической драматургии на сцену), «Превращение» Эрнста Толлера и т.д. В том же году в Берлине постановкой этой пьесы Толлера открылся экспериментальный театр «Трибюне», основанный режиссером Карлом Гейнцем Мартином и писателем Рудольфом Лонгардом. Театр был специально приспособлен для постановок экспрессионистической драматургии. «Не сцена, а кафедра проповедника», – написано в манифесте, посвященном его открытию.

Само построение пьес, сама их структура косвенно отражают экспрессионистическую концепцию современности. По-прежнему сохраняется отстраненность от конкретных обстоятельств в Германии. «Время – сегодня. Место – мир», – писал Газенклевер во вводной ремарке к драме «Люди» (1918). По-прежнему не вдается это искусство в тонкости психологии человека. Наиболее решительное отрицание психологизма было высказано именно драматургом. «Существуют моменты, – писал в статье «Одухотворенный и психологический человек» (1918) Пауль Корнфельд, – когда мы чувствуем, как безразлично все то, что мы можем сказать о том или другом человеке». Характер рассматривался экспрессионистами как атрибут повседневности. В моменты потрясений частные особенности человека не имели значения или приобретали иной смысл. В человеке могли быть превосходные качества, которые не оказывались таковыми в «звездный миг». Человек интересовал экспрессионистов в момент наивысшего напряжения духовных сил. Как шелуха, спадала с него оболочка обыденного. Перед зрителем разворачивалась цепь стремительных поступков. Завоеванием экспрессионизма были впечатляющие массовые сцены. В театре, графике, поэзии экспрессионисты умели передать величие объединяющего тысячи людей порыва, выразительную общая формула преображения мира давала непредвиденные результаты.

Поэзия экспрессионизма: концепция мира и человека; особенности поэтического языка. Творчество поэтов-экспрессионистов Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Гейма и др. Экспрессионистическая драматургия и творчество Г.Кайзера.

Георг Тракль. Душа бытия

Листву истленье тихо точит,  
лес погружён в его молчанье.  
Деревня, кажется, при издыханье.  
И в черноте ветвей сестра бормочет.

И одинокому пора теряться,  
как пастуху на тёмной тропке.  
Из леса зверь выходит кроткий -  
как веки перед божеством круглятся!

Исходят синей речки струи,  
плывут на вечер тучи, тая;  
душа - по-ангельски немая.  
И отмирает всё, что всуе.

Георг Тракль. Ужас

Я видел, как я в комнату входил.  
И звезды нанцевали в синей пыли,  
собаки в поле, надрываясь выли,  
и фён верхушки сосен ворошил.  
  
Вдруг: тишина! И в лихорадке рот  
зацвел отравными цветами странно,  
и заструилась с веток, как из раны,  
роса, как кровь - течёт, течёт, течёт.  
  
Из зеркала - обманчивой пустыни,  
из ужаса и мрачноватой стыни  
лик Каина поднялся, как живой!  
  
Прошелестел портьеры бархат синий,  
луна глядит в окно, как из пустыни.  
лицом к лицу: я и убийца мой!

Эльза Ласкер-Шюлер. Мой народ

Утес искрошен

Откуда беру начало,

И песнь о Боге моя зазвучала…

Я ринулась круто с пути

И, уйдя в себя, струюсь

Одна, через камни стенаний,

К морю.

Я так хотела избыть

В своей крови

Горечь перебродивших вин.

Но сердцем всякий раз вторю,

Кричу из глубин,

Когда, воззрязь на восход,

Мой народ,

Утеса искрошенный прах,

Бога истошно зовет.

*Кубизм.* Картина П. Пикассо «Авиньонские девицы» как предтеча кубизма. Творчество Гийома Аполлинера.

Кубизм – направление, прежде всего, в изобразительном искусстве, зародившееся в начале XX столетия (Франция).

Принципы: изображение мира посредством простых элементов, дать его двумерное изображение, представляя объект одновременно с разных сторон и подчеркивая свойства, невидимые при классическом изображении объекта с одной стороны.

Представители:Гийом Аполлинер, наст. имя Гийом Аполлинарий Костровицкий (1880-1918).

Аполлинер Гийом - сын обедневшей польской аристократки. С 1899 г. жил в Париже. Лирике ему присущи мужественная искренность, трагическое ощущение жестокости жизни (цикл «Бестиарий, или Кортеж Орфея», 1911), слитое с радостью её приятия, противостояния утратам и времени (стих. «Мост Мирабо», 1912). В книге стихов «Алкоголь. 1898-1913» (1913) - интонации народной песни, и эпический голос большого города, и призыв испить вселенную «глоткой Парижа» («Вандемьер»), и размышление поэта о тюремной неволе (цикл стихов «В тюрьме Сантэ» в тюрьму Аполлинер попал по ложному обвинению в 1911).

В рассказе «Гниющий волшебник», проиллюстрированном Дереном, Аполлинер впервые заявил свои основные темы: любовные страдания, смесь реальности и «сверхреальности», ложь и правда. Стилистически Аполлинер шел новыми путями: он комбинировал различные повествовательные стили и упразднил классическую пространственно-временную структуру повествования (хронологическое построение рассказов и романов). В 1911 году вышел его первый сборник стихов Бестиарий, или Кортеж Орфея - рифмованные, главным образом посвященные животным, четверостишия с иллюстрациями Дюфи.

Особой известностью пользуется стихотворение Мост Мирабо, в котором Аполлинер сравнивал свое любовное страдание с полноводной Сеной. Песнь нелюбимого - автобиографическое стихотворение, в котором Аполлинер писал о своей великой неразделенной любви. В этих стихах - как и в других своих произведениях - Аполлинер выставлял себя аутсайдером, и эта судьба, по его мнению, уготована в обществе всем художникам-авангардистам.

Гийом Апполинер. Мост Мирабо

Под мостом Мирабо тихо Сена течёт  
И уносит нашу любовь…  
Я должен помнить: печаль пройдёт  
И снова радость придёт.

Ночь приближается, пробил час,  
Я остался, а день угас.

Будем стоять здесь рука в руке,  
И под мостом наших рук  
Утомлённой от вечных взглядов реке  
Плыть и мерцать вдалеке.

Ночь приближается, пробил час.  
Я остался, а день угас.

Любовь, как река, плывёт и плывёт  
Уходит от нас любовь.  
О как медлительно жизнь идёт,  
Неистов Надежды взглёт!

Ночь приближается, пробил час,  
Я остался, а день угас.

Проходят сутки, недели, года…  
Они не вернутся назад.  
И любовь не вернётся… Течёт вода  
Под мостом Мирабо всегда.

Ночь приближается, пробил час.  
Я остался, а день угас.

В 1913 году Аполлинер издал свою работу по теории искусства, озаглавленную «Эстетические размышления - художники-кубисты». В этой «эстетике изумления» он рассматривал кубизм в качестве исходного пункта собственного поэтического творчества. В том же году вышел в свет сборник стихов Алкоголь, который он писал с 1898 года. Название намекало на опьяняющее качество «нового мира», на его технизированность и стремительный темп жизни. Пятьдесят стихотворений сборника не отмечены какой-то единой стилевой направленностью, они выказывали элементы футуризма и демонстрировали тематическую и стилистическую многосторонность автора. Первое стихотворение. Зона, являясь гимном Эйфелевой башне, большому городу и - одновременно - признанием одиночества человека в нем, представляло собой манифест современной лирики: вещи и мысли, реальность, чувства и картины сна сплетаются здесь воедино. Аполлинер писал длинные рифмованные и нерифмованные стихи, игнорировал пунктуацию и общепринятую метрику Большую часть сборника составляли символистские и романтические стихи, а также стихотворения с отголосками народных песен (в частности, рейнских).

В творчестве Аполлинера столкнулись формалистическое экспериментаторство и новаторское развитие классической традиции. И если ныне Аполлинер воспринимается как один из тончайших лириков 20 в. (цикл «Жизнь посвятить любви», 1917), то прежде всего потому, что влияние модернистских школ, будь то символизм (повесть Аполлинера «Разлагающийся чародей», 1908), кубизм («Эстетические размышления. Художники-кубисты», 1913), футуризм («футуристическая антитрадиция, манифест-синтез», 1913) или сюрреализм (драма «Груди Тиресия», пост. 1917, изд. 1918), не смогло сковать творчество Аполлинера. Он выходил из очередных тупиков на свою дорогу - доверия к будущему, вкуса к жизни (цикл новелл «Ересиарх и К°», 1910), гротескного осмеяния буржуазного одичания (книга иронической прозы «Поэт убиенный», 1916), к «новому» реализму («Новый смысл и поэты», речь А. 26 ноября 1917).

Накануне 1-й мировой войны Аполлинер предвидел, что грядет «время революций». В войне он видел бессмысленное уничтожение человека человеком, но в 1914 добровольцем вступил во французскую армию: стремление освободить Польшу - одна из причин этого решения. Во время первой мировой войны, в 1915 году, Аполлинер, будучи солдатом, получил ранение в голову, повлекшее операцию на черепе.

В 1916 году появилось произведение «Поэт убито-рожденный», где он описывал идеального Поэта. Аполлинер также пробовал себя в качестве драматурга: в 1917 году была опубликована пьеса «Груди Тересия», которая - посредством ирреальности происходящего, особых декораций, танцев, акробатики и шумов - была призвана показать Аполлинерово представление «тотального театра». Эта пьеса, на основании новой эстетической формы, считается началом театра абсурда. Для такого рода драматургии Аполлинер первым выдвинул понятие сюрреализма.

Первые военные стихи, адресованные «прекрасной даме», в традициях куртуазной лирики, окрашены воинственным презрением к врагу (сборник «Послания к Лу», 1915, изд. 1955).

Но Аполлинер создал и лирическую хронику трагического восприятия войны («Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны. 1913-1916», 1918). В «Каллиграммах» Аполлинер организовал стихи визуально и, таким образом, впервые создал так называемые идеограммы, в которых текст и текстовые образы сплавляются воедино.

Итоговое раздумье Аполлинера в мистерии-буфф «Цвет времени» (1918, опубл. 1920) над собственническим миром звучит как грозное обвинение эпохе самоубийственного индивидуализма. В том же году тридцативосьмилетний поэт умер в Париже от гриппа. Вскоре после его смерти вышел том рассказов «Ересиарх и К» (1920), в которых действительность и выдумка сплетались в новую фантастическую реальность.

Формалистические эксперименты Аполлинер канонизировали дадаисты и сюрреалисты, а трагедийный лиризм поэта и его оптимистическую веру в торжество «зари над сумерками» восприняли П. Элюар, В. Незвал и Л. Арагон.

*Футуризм* (лат. futurum – будущее) – общее название художественных авангардистских движений 1910-1920-х гг. ([Италии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%8F)).

Принципы: стремление к созданию образов нового технократического мира, для чего создавались новые формы стихосложения, новые слова, использовались профессиональный жаргон, язык документа, плаката и афиш, математические формулы, звукоподражательные слова.

Представители: Филиппо Томмазо Маринетти (1876-1944) (теоретик школы).

Т. Маринетти как теоретик футуризма. «Технический манифест».

20 февраля 1909 г. вышел в свет манифест «Футуризм»: «А ну-ка, где там славные поджигатели с обожжёнными руками? Давайте-ка сюда! Тащите огня к библиотечным полкам! Направьте воду каналов в музейные склепы и затопите их! И пусть течение уносит древние полотна! Хватайте кирки и лопаты! Крушите древние города!», «На наших глазах рождается новый кентавр – человек на мотоцикле, – а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов!» (Манифест «Футуризм» от 20 февраля 1909 г.)

Дадаизм - [авангардистское](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%BC) течение в [литературе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0), [изобразительном искусстве](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B7%D0%BE%D0%B1%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B8%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE), [театре](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80), зародившееся в 1910-ые гг. (Швейцария). В 1920-ые гг. соединился с сюрреализмом.

Принципы: тотальный нигилизм, иррациональность, отрицание авторитетов, канонов и стандартов в искусстве, бессистемность, эпатажность.

Представители: Тристан Тцара, наст. имя Самуэль Розеншток (1896-1963).

Дадаизм. «Манифест господина Антипирина» Т. Тцары.

Умба-умба.  
• Дада проявляется только в актах насилия  
• Дада - это совсем не модерн. Дада это скорее возвращение к буддистской религии всеобщего безразличия.  
• Основания Дада лежали не в искусстве, но в отвращении  
• Все, что человек видит, ложно  
• ДАДА против высоких цен на жилье  
• ДАДА - общество с ограниченной ответственностью для эксплуатации идей  
• У ДАДА есть 391 точек зрения и цветов в соответствии с полом президента  
• Дада меняется - утверждается - говорит противоположностями - неважно - кричит - идет рыбачить  
• Дада - это хамелеон непрерывной эгоистичной смены цвета  
• Дада против будущего. Дада умер. Дада абсурден. Да здравствует Дада.  
• Дада это не литературная школа (вой).

(Из Манифеста Дада. 1918 г.)

Тристан Тцара. \*\*\*  
Челнок оставленный на ярость не немилость   
времён скользящий вдоль каналов жил височных   
в дождях забвенья цепи всё весомей   
все легче плоть в обличии страданья   
клеймо молчанья на ребячливости мира   
уста впивающиеся в небытие в котором   
смерть с созиданьем перепахивают души   
я думаю о вере озарявшей всю бесконечность сущего всю вечность   
пусть все свою покинут оболочку   
пусть одиночество как быль нагая себя исчерпает самосознаньем   
пусть ум впадёт в младеческую млечность   
и пусть жестокость слов вонзится в сердце   
ещё есть птицы

*Сюрреализм* (сюр- – приставка над-, сверх-) – направление в литературе и искусстве ХХ века, сложившееся в 1920-х годах (Франция).

Принципы: изображение сферы подсознания (нарушая причинно-следственные связи), сна и реальности, абсурдное, противоречивое сочетание натуралистических образов посредством коллажа и технологии «[ready-made](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ready-made)».

Представители: Гийом Аполлинер, наст. имя Гийом Аполлинарий Костровицкий (1880-1918).

Сюрреализм, понимаемый как воплощение подсознательного, возвышение до реальности произвольных ассоциаций, в максимальной степени разрушает внутренние связи реальности при тщательном воссоздании правдоподобности внешних форм ее (реальности) фрагментов.

В произведениях сюрреалистов исчезают категории, лежащие в основе опыта жизни. Утрачивается категория субстанции – твердые предметы текут или вьются как веревки. Игнорируется причинная связь вещей, особенно большое значение приобретает случайность в соединении объектов или персонажей. Лишена значимости временная последовательность, пространственная протяженность отвергнута или поглощена бесконечностью. Органические структуры жизни расчленены и произвольно составлены – разъединены части тела, цвета отделены от их естественных носителей. Психологический процесс обращен вспять, человеческая жизнь обращена из будущего в прошлое, и все это лишено ритма и какой-либо осмысленной организации. Мир тревоги, мир, в котором утрачены категории, задающие структуру реальности – таков мир сюрреалистического искусства. На картинах сюрреалистов и действие, и обстановка фантастичны. Это сон, но, как свойственно снам, картина сна детализирована со всей убедительностью непосредственного лицезрения. Именно так, не удивляя, предстает во сне невероятное. Языком фигуративного искусства воссоздается ирреальный образ, возникающий в подсознании.

А. Бретон «Первый манифест сюрреализма» (1924).

«Новая реальность» естественно видоизменялась, «всё» менялось в своем содержании; одно дело «удивление», которое возникало при столкновении с полотнами кубистов, другое дело «удивление» от столкновения с реальностью мировой войны. Аполлинер порой «удивлял» и буквально, нельзя упускать из виду то пристрастие к «игре», к эпатажу обывателей, «буржуа», которое окрашивает собой эстетический опыт художественного авангарда.

К числу самых знаменитых определений сюрреализма относится следующее: «Сюрреализм не побоялся стать догмой абсолютного бунта, тотального неподчинения, саботажа, возведенного в правило, и если он чего-либо ожидает, то только от насилия. Простейший сюрреалистический акт состоит в том, чтобы с револьвером в руке выйти на улицу и стрелять наугад, сколько можно, в толпу» («Второй манифест сюрреализма»). Это вызывающее заявление главаря сюрреализма Андре Бретона подтверждает, что «освобождение от морали» лежит в основе модернистского направления искусства – и что с того момента, когда идея абсурдного мира нашла себе подтверждение в абсурдной социальной практике, в разгуле насилия, именно искусство вдохновилось пафосом тотального отрицания, даже самоотрицания.

В 1924 г. был опубликован «Первый манифест сюрреализма». В этом документе Андре Бретон (1896-1966) дал определение сюрреализма, основываясь на понятии «автоматического письма». Сюрреалистический «автоматизм» был стимулирован психоанализом Зигмунда Фрейда, которым Бретон увлекся во время войны. Сюрреализм претендовал на выражение «абсолютного бунта», и фрейдизм подводил научную базу под такое отрицание всей современной цивилизации, превращая подсознание в единственный источник истины.

Для того чтобы стать сюрреалистом, следовало – по рекомендации Бретона – абстрагироваться от внешнего мира», писать (или рисовать) «быстро, без заранее намеченной темы», освободив себя от «контроля со стороны разума, от какой бы то ни было эстетической или моральной озабоченности». Художник-сюрреалист – всего лишь «скромный регистрирующий аппарат». Правда, менее всего с Бретоном, да и с сюрреализмом в целом, с его догматизмом, нетерпимостью, с его вызывающей агрессивностью, можно связать понятие скромности.

В 1930 г. появился один из многих плодов коллективного творчества сюрреалистов – цикл стихов, написанный Элюаром, Бретоном и Шаром, «Замедлить ход работы».

С самого начала, с увлечения Фрейдом сюрреалистов привлекали всевозможные болезни как способ выключения разума из творческого процесса. Было организовано немало выставок картин, созданных душевнобольными людьми. А в совместном произведении Бретона и Элюара «Непорочное зачатие» (1930) заявлено о «попытках симуляции», т.е. о попытках воссоздания различных патологических состояний – дебильности, маниакальности, прогрессивного паралича и пр., – как состояний «сюрреалистических». Бретон давал медицинско-фрейдистскую интерпретацию творчества Дали. На его полотнах вызывающе нарушены и смещены пропорции, завязаны противоречащие здравому смыслу пространственные отношения, «персонажи» выполняют непривычные роли и в необычных положениях оказываются обычные вещи. Дали кромсает природу, то ставя точно скопированную деталь в противоестественные положения, то сочетая ее со странными оттисками полубезумных грез.

Гийом Аполлинер. Сухопутный океан

Я выстроил свой дом в открытом океане

В нем окна реки что текут из глаз моих

И у подножья стен кишат повсюду спруты

Тройные бьются их сердца и рты стучат в стекло

Порою быстрой

Порой звенящей

Из влаги выстрой

Свой дом горящий

Кладут аэропланы яйца

Эй берегись уж наготове якорь

Эй берегись когда кидают якорь

Отлично было бы чтоб с неба вы сошли

Как жимолость свисает с неба

Земные полошатся спруты

Какое множество средь нас самих себя хоронит

О спруты бледные волн меловых о спруты

с бледным ртом

Вкруг дома плещет океан тебе знакомый

Не забываясь даже сном.

Хотя сюрреализм не выполнил многих из шумно провозглашенных обещаний, постоянно возбуждал не только надежды, но и разочарования, хотя многие их сюрреалистических «чудес» – всего-навсего художественный прием, сюрреализм вошел в опыт искусства XX в. как его неотъемлемая, непреходящая составная часть. Сюрреализм открыл доступ к скрытым, не использованным ресурсам внутреннего мира каждого человека, мобилизовал мощные силы подсознания как источника творчества. Сюрреализм закрепил приоритет личности, правда, ценою поспешного исчезновения с поля исторических сражений.

Значение авангарда в развитии модернистского искусства.

Литература:

1. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003. – С. 87-97, 182-194.

2. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.

3. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. - М.: Флинта-Наука, 1998. – С. 178-228.

4. Гребенникова Н.С. Зарубежная литература. ХХ век. – М. Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1999. – 18 с.

5. Т.В.Балашова. Русские нити в канве творческих взаимоотношений Пикассо и Аполлинера // Искусствоведение. - 2002. - №2.

6. Энциклопедия русского авангарда <http://rusavangard.ru/online/biographies/apolliner-giyom/>

*Лекция 10*

**Литературные школы США на рубеже XIX-XX веков**

Недавно закончившаяся гражданская война между Севером и Югом, активное экономическое развитие США, политика колониальных захватов американской буржуазии определили появление большого количества литературных школ и объединений (литература «красной крови», «Бостонская школа», «Истории успеха», «Поэтический ренессанс», «Южный» роман, афроамериканская литература, «Люди20-х годов»).

Литература «красной крови»

Задачи: оправдание политики экспансий американской буржуазии в период колониальных захватов 1890-х гг., защищали политику «с позиции силы», идеализации образа американского солдата, выполняющего цивилизаторскую миссию.

Представители: Ричард Хардинг Дэвис (1864-1916), Теодор Рузвельт (1882-1945) – теоретик школы, Фрэнсис Марион Кроуфорд (1854-1909).

В 90-х годах Соединенные Штаты приступают к колониальным захватам. Американское правительство аннексирует Гавайские острова, начинает империалистическую войну с Испанией (1898), захватывает Пуэрто-Рико, Кубу, Гуам, Филиппины. Создавая опорные пункты в Тихом океане, Соединенные Штаты тянутся к Китаю и Японии. Одновременно американские монополии усиленно вывозят капитал в Мексику, в страны Центральной и Южной Америки, стремясь установить свою экономическую и политическую гегемонию на всем американском континенте.

В связи с импералистической агрессией, которую развернули США в конце XIX века, в американской литературе появляются произведения откровенно империалистического толка. Писатели Дэвис, Кроуфорд, Черчилль и многие другие идеализировали прошлое, разжигали расистские и националистические настроения.

Проповедь империалистической экспансии звучала в произведениях, относившихся к так называемой «литературе красной крови». Ее виднейшим теоретиком выступил будущий президент США Т. Рузвельт, который в своих статьях защищал политику «с позиции силы». Захватнические устремления американской буржуазии с наибольшей силой отразились в романе Дэвиса «Солдаты фортуны».

*«Бостонская школа»* (школа «условностей и приличий»)

Задачи: школа Новой Англии, теория чистого искусства, принцип «искусство для искусства», культивирования поэтической формы, обращение к узкому кругу читателей; отказ от изображения «грубой» жизни народа, его «вульгарного» языка, как «недостойных» высокой литературы.

Представители: Генри Уодсворт Лонгфелло (1807-18820), Персиваль Лоуэлл (1855-1916), Томас Бейли Олдрич (1836-1907) , Джон Гринлиф Уиттьер (1807-18092).

Об эксплуатации рабочих, о разорении фермеров, о низкой заработной плате, о многочасовом рабочем дне, о засилье монополий, о фактах жесточайшей эксплуатации детского труда эта литература не говорила ничего. По мнению писателей и издателей, такой материал считался «грубым», «недостойным» для литературного изображения. «Никогда еще я не был больше смущен, чем на этот раз, обнаружив несоответствие между моими собственными наблюдениями и тем, что изображалось в журналах, - вспоминал Драйзер этот период. - По мнению писателей, сотрудничавших в них, красоту и очарование можно и следовало находить всюду, но зато малейшее упоминание о грубом, вульгарном, жестоком и ужасном считалось запретным. Как могло случиться, что эти люди видели жизнь в таком счастливом, розовом свете? Такова ли была жизнь на самом деле или я был совершенно неправ?..

Они писали о благородстве характеров, самопожертвовании, величии идеалов и радостях жизни. Но я видел вокруг себя мир, полный борьбы и лишений, и все прочитанное мною ничего общего с ним не имело

К концу первой трети XIX в. на фоне быстрого территориального роста и резко усилившейся мобильности населения культурная жизнь Америки становится как никогда пестрой, мозаичной и многоголосой. Впрочем, и в этих условиях Новая Англия, оставаясь географической провинцией, сохраняет влияние и специфический статус культурной метрополии. Исторически здесь сложился уникальный тип общества с укладом жизни патриархальным и вместе с тем образцово демократическим, с сознанием, в котором соединились цепкий практицизм, пуританская трудовая этика, требовательный культ самосозидания и самосовершенствования.

На волне индустриальной революции Новая Англия просыпается к новой жизни, бурной активности, не только экономической, но и духовной. Здесь сосредоточены лучшие творческие силы Америки, наиболее просвещенные и широко мыслящие ее умы. Их совокупными усилиями вчерашняя чопорная хранительница пуританской ортодоксии на глазах превращается в дискуссионный клуб, экспериментальную площадку, где обсуждаются и опробуются разные варианты духовного становления нации. Не-зря Эмерсон в одном из эссе косвенно сравнивает свою юную родину с Грецией времен Сократа и Платона: «В истории каждой нации бывает момент, когда она шагает за порог неуклюжей юности и духовные силы ее достигают высшей полноты развития, не подвергаясь еще дроблению и специализации»1. Такой - исполненной великих сил и великой ответственности - ощущала себя Новая Англия в десятилетия, предшествовавшие Гражданской войне. Это отчетливо проявлялось и в литературной жизни Новой Англии, в том числе - и в поэзии.

«Браминами» назвали сами себя, с легкой руки О. У. Холмса, ново-английские литераторы, принадлежавшие к узкому слою, что тем же Холмсом был охарактеризован как «безвредная, безобидная и беститульная аристократия»Америки. Имелся в виду круг «лучших семейств» Новой Англии, которые вели род, как правило, от первопоселенцев-пуритан, дав стране на протяжении первых двух столетий ее истории священнослужителей, судей, политиков, публицистов, реже - преуспевающих дельцов. Г. У. Лонгфелло и Дж. Г. Уиттьер родились в 1807 г., О. У. Холмс в 1809 г., Дж. Р. Лоуэлл в 1819 г. Во времена даже его, самого младшего из «браминов», юности жизнь в штате Массачусетс, как впрочем и во всей Новой Англии, протекала тихо, по-деревенски, семейственно. Все сколько-нибудь приметные личности приходились друг другу родней, или соседями, или однокашниками по колледжу, или уж во всяком случае знакомыми. Потомственных интеллигентов в Америке XIX в. было ничтожно мало - стоит ли удивляться тому, что, войдя в литературу, они образовали своего рода «сенакль» или, как по-доброму иронизировал тот же счастливый на дефиниции Холмс, «общество взаимного восхищения»: «Человек выдающихся достоинств должен иметь возможность восхищаться сходными качествами в другом человеке, а тот отвечать первому взаимностью». В американских условиях такое общение как источник психологической поддержки и компетентной, благожелательной критики было для литератора поистине бесценно.

Греясь у очага благодушного взаимопонимания и не отказывая в гостеприимстве себе подобным, «брамины» к чужакам бывали холодны, а то и суровы (о Торо Лоуэлл писал с нескрываемой насмешкой, знакомство Уиттьера с «Листьями травы» кончилось тем, что он швырнул книгу в огонь). Приятная атмосфера «домашности» распространялась и на усвоенный ими способ общения с читательской аудиторией. «Занесенные снегом» - едва ли не лучшее поэтическое произведение Уиттьера - приглашает нас в тесный и теплый соседски-родственный кружок, укрытый от чуждого мира добротными стенами фермы в буйстве зимнего ненастья. Средоточие художественного мира Холмса - гостеприимный пансион или город (Бостон), также похожий на дружное семейство - с устоявшимся укладом общежития, своими, привычными предрассудками, внутренними конфликтами и шутками в адрес посторонних. На фоне грубой, энергичной, разношерстной американской жизни середины XIX в. общественно-культурный идеал, жрецами которого пытались выступать «брамины» - община, сплавленная воедино воспоминаниями и традициями, наследными социальными и этическими нормами, - выглядел анахронизмом. Он был, однако же, и высоко актуален, поскольку выполнял функцию противовеса индивидуалистической хищнической вольнице, давая «простому отдельному индивиду», как называл его У. Уитмен, на свой страх и риск сражающемуся с обстоятельствами, приятную отдушину: желанное ощущение стабильности, защищенности, опоры.

О том, сколь высокую ценность представляло это ощущение для «демократической массы», свидетельствует тот факт, что никогда - ни до, ни после - поэзия в Америке не привлекала к себе столь широких общественных симпатий. Быть поэтом значило, говоря словами современного исследователя, «стоять на кафедре, возвышаясь над жизнью, - говорить о благороднейших предметах, употребляя благороднейшие слова, воскресные слова, сберегаемые для библиотеки и гостиной, ... - исповедовать возвышенно-духовное отношение к жизни и видеть впереди идеальную цель... Поэт мог обращаться и к низкой жизни, но притом даже деревенского кузнеца наделял красноречием проповедника, а преданность его своему ремеслу толковал как знак благой вселенской гармонии. Его стихи были псалмами жизни»...

«Браминов» не зря называли еще «каминными» и «школьными» поэтами: их портреты рядком украшали классные комнаты американских школ, служа напоминанием об идеалах морали и благородной гражданственности. В совокупности Лонгфелло, Лоуэлл, Холмс и Уиттьер составляли как бы почтенный общественный институт. Из этих поэтов каждый был любим и ценим соотечественниками не только как стихотворец (может быть, не столько как стихотворец!), но и как олицетворенный национальный эталон цивилизованности и культуры, выразитель и защитник «нормы» социального бытия в самом высоконравственном и одухотворенном ее варианте.

В одной из биографий Лонгфелло приводится характерный отзыв современника: «Всех вульгарных и претенциозных людей на свете следовало бы отправить к мистеру Лонгфелло, чтобы те поучились, как себя должно вести». Биограф Лоуэлла ссылается на схожее суждение современника: «Он был безупречен во всем. Выглядел так, как должно выглядеть. Говорил так, как должно говорить. Самой судьбой предназначенный на роль образца, он как нельзя лучше справлялся с этой ролью». В воображении широкой публики «брамины», почтенные наставники подрастающей, снедаемой комплексом культурной неполноценности нации, предстали седобородыми классиками чуть ли не с младых ногтей, не успев еще в жизни отпустить бороды.

В отношении к своему времени «бостонцы», как и их британские современники-»викторианцы», испытывали с годами все более выраженное чувство растерянности, обездоленности, утраты, что связывали с упадком веры и экспансией научного «материализма», грозящего вытравить в человеке духовность. Девятнадцатый век, вздыхает Лоуэлл (в поэме «Собор»), вооруженный хирургическим ножом и микроскопом, заслонил живую жизнь вопросительными знаками, обратил небо, когда-то близкое человеку, в пустоту, усеянную чуждыми звездами. Впрочем, сомнениям и мукам по поводу переживаемого духовного кризиса «бостонцы» были подвержены все же менее, чем их европейские современники. Элегическая настроенность в мироощущении Лонгфелло и Лоуэлла слишком ощутима, но не укоренена глубоко. По натуре в большинстве - мирные книжники, не принадлежавшие к кружкам радикалов-реформаторов, «брамины» вместе с тем чувствовали себя мобилизованными к осуществлению ответственной гражданской миссии. Лоуэлл и Уиттьер в молодые и зрелые годы участвовали в аболиционистском движении. Даже тишайший Лонгфелло, казалось бы, начисто лишенный бойцовского темперамента, и тот призывал читателя сражаться «на всемирном поле жизни» («Псалом жизни»). Холмс всю жизнь гордился не художественными достоинствами, а действенностью своей поэзии, тем, в частности, что стихотворением «Старый фрегат» способствовал спасению национальной реликвии - корабля «Конститьюшен». Свою миссию каждый из этих поэтов ощущал как созидательную: предоставить в распоряжение нации идеальный образец, цель, на которую она могла бы ориентироваться в труде самосотворения.

Призывы к «обзаведению» самобытной художественной словесностью в Америке раздавались уже не первое десятилетие, но только в 1830-1840-х годах время для этого как будто и впрямь созрело, ибо накопился необходимый творческий потенциал, который можно было привести в движение. Американские литераторы чувствовали себя хозяевами нового, почти совершенно еще пустого дома - его надлежало обставить на своеобычный манер - или, может быть, на манер «приличный»? «Брамины» тяготели к последнему, единые в убеждении, что стремление к оригинальности не должно быть самоцелью, что в поисках национального лица руководством и ориентиром должна послужить универсальная, общечеловеческая, «космополитическая» норма, выведенная на основе осмысления опыта «старых» наций.

«Много теперь разговоров о национальной литературе. Есть ли в них смысл? - размышляет Генри Лонгфелло на страницах дневника. - Речь идет о литературе, имеющей национальный характер. Наш характер есть и будет составным, включающим в себя французские, испанские, ирландские, английские, шотландские и немецкие черты. Тот, кто соединяет в себе более всего таких свойств, и есть наш истинно национальный писатель. Иначе говоря, наиболее национальным является то, что наиболее универсально». Герой романа Лонгфелло «Каванах», близкий по взглядам самому автору, утверждает: «Национальность хороша в меру, - универсальность неизмеримо предпочтительнее. Лучшее, что есть у великих поэтов всех народов, - не то, что в них национально, а то, что универсально. Их корни глубоко уходят в родную почву, но ветви колышутся высоко в воздухе, над патриотическими интересами, где язык у всех людей общий и... откуда свет изливается равно на все земли».

Исходя из такого понимания проблемы, «брамины» видели свою задачу в том, чтобы привить молоденькому деревцу национальной культуры богатейшую традицию Старого Света - набросить, говоря словами Генри Лонгфелло, покров романтики на американскую пустыню и тем по мере возможности ее цивилизовать. Подобно крестоносцам (если воспользоваться сравнением Лоуэлла), они везли землю из Святой земли, но не для того, чтобы быть в ней похороненными (хотя на взгляд наиболее радикально настроенных потомков именно это в конце концов и случилось), а для того, чтобы нарастить культурный слой на отечественной скале, - «Скале Столетий», как говорили пуритане, в эстетическом отношении, по их убеждению, увы, голой и бесплодной.

В становлении американской культуры их усилия сыграли роль далеко не последнюю. Без бережного, хотя, на сегодняшний вкус, излишне робкого и педантичного культивирования поэтической формы, без широкой эрудиции и неустанно шлифуемого профессионализма отважная «бесформенность» стиха Уитмена и Дикинсон не имела бы своей полной эстетической «цены». Сам Уитмен, кстати, чувствовал свой долг перед традиционалистом Лонгфелло - в одной из поздних статей он одобрительно цитирует его слова, сказанные в личной беседе: «Прежде чем Новый Свет заслужит право на оригинальность... он должен проникнуться оригинальностью других». Обвинения в «плагиате», которые Эдгар По предъявил Лонгфелло в ряде статей и рецензий 1845 года, не следует толковать буквально - собственно, По подразумевал повышенную чувствительность к «традиционно» прекрасному, жадную тягу к воспроизведению готовых форм прекрасного и происходящую отсюда нечувствительность к уникальности эстетических потенций данного времени и места.

Для «браминов» характерен антитрадиционализм и традиционализм одновременно: с одной стороны, стремление вырваться из пут традиции, жестко диктующей (узко провинциальной, скованной окаменелостями пуританских догм и на тот момент уже очевидно бесплодной), а с другой стороны, - найти опору и прибежище в традиции нормализующей, дисциплинирующей, пусть даже ценой самобытности. Для Америки, представлявшей собой, по выражению Холмса, гигантский рынок недозрелых интеллектуальных плодов, - при огромном спросе на «культуру» и недостатке разборчивости со стороны публики, - это была, безусловно, насущная задача.

Ориентируясь на образцы европейского поэтического романтизма, ново-английские брамины в своих представлениях о призвании поэта, о назначении поэзии последовательно придерживались канонов нормативистской эстетики, выступая зачастую прямыми наследниками классицизма (освобожденного, правда, от ригоризма и жесткой рационалистичности: дидактическое воздействие поэзии на читателя предполагало не столько апелляции к разуму, сколько «воспитание чувств»).

Остро чувствуя непреодолимое различие между «идеальным миром, где живет поэзия», и «наружным, действительным, осязаемым миром прозы» (Лонгфелло), бостонцы полагали, что жизнь - сфера низшая сравнительно с искусством и должна быть объектом облагораживающего воздействия со стороны последнего. Коллизия общего и частного, идеального и данного в опыте последовательно решалась ими в пользу общего и идеального. Не менее последовательны «брамины» в неприятии романтической «субъективности» (можно предположить, что в данном случае теоретическое убеждение служило удобным оправданием ограниченности собственного темперамента и таланта). И Лонгфелло, и Лоуэлл, признавая грех «ячества» за собственными ранними произведениями, в дальнейшем с ним упорно боролись. Поэтическое искусство обретет «здоровый румянец», утверждал Лоуэлл, лишь при условии, если вырвется из спертой атмосферы индивидуального «я» на свежий воздух универсальных чувствований. Он же отзывался весьма резко о «сентиментальной склонности Гюго преувеличивать значение собственной личности» («Стоит ему поменять рубашку - и об этом оповещается все человечество»), зато одобрял в Лонгфелло стремление говорить о состояниях души, которые «не личны, но общечеловечны». Поэтической Музе пристало «встречать людей на открытых пространствах их общей человечности, отнюдь не на одиноких экскурсиях к вершинам спекулятивного духа и не в блужданиях по дебрям метафизики»10. Противопоставляя - в эссе «Воображение» - «субъективную» поэзию «объективной», Лоуэлл основное различие между ними формулировал так: первая торопится излить «некое умонастроние, зачастую случайное и преходящее», вторая то же умонастроение представляет как «освоенное разумом и идеализированное им, то есть очищенное от излишних подробностей» (10; р. 69). Непременным компонентом «объективного» творчества выступает «сила абстракции». Романтическая греза с ее спонтанностью, аморфностью и своеволием в глазах Лоуэлла не имеет большой цены: «читайте то, что побуждает вас к размышлению, а не к грезе» (5; р. 73), - советовал он молодому Хоуэллсу. Формула поэтического творчества, в итоге, такова: из переживания, которое само по себе носит универсальный и даже «массовидный» (в смысле общедоступности) характер, извлекается «корень» в виде мысли, безупречно воплощенной в слове.

Задача «демократической поэзии», сформулированная А. де Токвилем (в дальнейшем творчески решаемая Эмерсоном, Уитменом, Дикинсон), - рисовать человека «один на один с природой или Богом» - не вдохновляла «бостонцев» по ряду причин. В частности потому, что предполагала радикальное обновление поэтического языка, достижимое лишь ценой разрыва с «широким читателем». Для поэтов, принципиально сочетавших элитарный культурный статус с общедоступностью выражения, такая цена была неприемлема.

При жизни, будучи превознесены до небес, они не дожили, к своему счастью, до радикальной критической переоценки их творческого наследия, хотя иных из них, как Лоуэлла или Лонгфелло, подчас посещали тайные сомнения в плодотворности избранного в искусстве пути. Они усердно шлифовали полученный в наследство поэтический язык, но убоялись его истинного обновления - производного от новаторского способа видения, восприятия жизни. Больно переживая исчерпанность милого сердцу старого, смутно чувствуя вызов еще неведомого нового, «брамины» и от боли, и от вызова попытались укрыться в области «чистого искусства». В итоге судьба даровала представителям бостонской школы покой и долгую прижизненную славу, но в отместку во многом отлучила от живой, творческой преемственности в искусстве.

После Гражданской войны темп и масштаб перемен в американском обществе, духовной жизни нарастают, между тем в поэтической культуре - «официальной», освященной читательским признанием - происходит как бы консервация статус кво. Популярность и авторитет поэтов-»браминов» не убывают. И даже повышаются - на фоне общей растерянности, ностальгии по утраченным или колеблющимся духовным опорам они выступают как хранители и охранители вечных ценностей, занятые в основном переводами классических текстов.

Не удивительно, что корифеи «поэтического возрождения» в начале нового, XX века, воспринимая «браминов» сквозь призму наследовавшей им и поглотившей их «традиции благопристойности», увидят в их творчестве «крайнюю точку упадка, не от которой, а прочь от которой должно вести счет поэтическое искусство в своем развитии». Этот суровый приговор в дальнейшем был смягчен и скорректирован, но серьезных попыток обжаловать его по сей день не предпринималось.

*«Истории успеха»* (деловая повесть)

Черты: формирование и распространение мифа о Великой американской мечте, проповедь философии «американского оптимизма» Ральфа Уолдо Эмерсона (1802-1882);

истории молодых целеустремленных героев, благодаря своему труду достигающих высокого социального поведения и материального благополучия.

Представители:Стюарт Эдвард Уайт (1873-1946), Джордж Лоример (1867-1837)

Наряду с историческими и авантюрно-приключенческими романами большое распространение получил в США жанр «деловой повести». Произведения этого типа обычно рассказывали о бедном, но энергичном и предприимчивом юноше, который своим трудом, упорством и настойчивостью добивался успеха в жизни. Проповедь делячества в литературе (С. Уайт, «Завоеватели лесов», «Компаньон»; Д. Лорример, «Письма самого себя создавшего к своему сыну») подкреплялась учением прагматистов в американской философии. В. Джеймс, Д. Дьюи и другие американские прагматики подводили философскую базу под бизнесменство, способствовали развитию культа индивидуализма и делячества среди широких слоев американского населения.

В начале XIX века в Соединенных Штатах начинает быстро развиваться промышленность, резко возрастает объем внутренней и внешней торговли, усиливается продвижение на Запад, в результате которого намного увеличиваются фонды «свободных земель», явившиеся предметом колоссальных спекуляций.

Быстрые темпы обогащения американской буржуазии, развитие индивидуалистических и собственнических стремлений явились основой для возникновения еще одной специфически американской традиции - так называемой теории «американского оптимизма». Смысл ее сводился к тому, что развитие Америки якобы идет и будет идти по иному историческому пути, нежели развитие Европы, что Америка - «страна процветания» и «безграничных возможностей». В отличие от европейцев, у американцев якобы отсутствуют классовые противоречия: все равны перед лицом «свободы» и «демократии». Достаточно, мол, человеку проявить энергию и инициативу, как он может быстро разбогатеть, стать собственником или предпринимателем.

Теория «американского оптимизма» нашла философское обоснование в трудах американского писателя и философа Ральфа Уолдо Эмерсона (1802-1882).

Эмерсон является одним из крупнейших писателей и философов США XIX века. Его заслуги в развитии американской литературы несомненны. Но в противоречивом учении Эмерсона, отразившем его недовольство современной американской действительностью, доказывалось также, что социальные противоречия могут быть разрешены индивидуальным путем, путем «доверия к себе».

Требуя нравственного самоусовершенствования человека, Эмерсон выступал против изменения существующих социальных условий и экономического строя. Человек должен не переделывать окружающий мир, а устанавливать контакт с ним, приспосабливаться к нему. Для этого ему нужно иметь волю к успеху, веру в себя и в свои силы. «Trust Thyself» - «полагайся на себя», «доверься самому себе» - вот один из главных мотивов философского оптимизма Эмерсона.

Философия «американского оптимизма» также оказала значительное влияние на американскую литературу. Проповедь об «исключительности американского пути развития», идеализация американской жизни, пренебрежительное отношение к другим народам, культ индивидуализма - все это находило в ней свое философское обоснование и подтверждение. Как пуританизм, так и «американский оптимизм» вошли в идеологический арсенал американской буржуазии. Для пропаганды своих реакционных идей она использовала все средства. Под различными соусами их, эти идеи, преподносили церковь, школа, газета, политические деятели. Таким образом, в сознание всех классов глубоко внедрялись реакционные собственнические устремления. Они внедрялись и в сознание тех, кто тяжко страдал от существующих условий. «Такова причина, - пишет Майерс, - почему даже самые неподкупные народные представители столь часто голосуют за собственников. Преувеличенное мнение о значении и роли частной собственности было опаснее всякого другого развращения. Считалось просто невозможным, чтобы богатый человек мог быть преступником и опасностью для общества».

*«Южный» роман*

Задачи: формирование т.н. «южной легенды», обращение к теме Гражданской войны и разрушение ее рабовладельческого Юга, идеализация отношений рабов и хозяев, популяризация истории Юга, его утраченной культуры, семейных ценностей.

Представители: Генри Тимрод (1829-1867), Даниэль Лукас (1836- 1909), Абрам Джозеф Райан (1838-1886), Томас Фредерик Диксон-младший (1864-1946)

Южная традиция («южный роман») в американской литературе. Трактовка гражданской войны 1861-1865 годов. Тип героя-патриота. Проблематика: интерпретация расовых отношений.

*«Поэтический ренессанс»*

Задачи: реалистическое изображение жизни, радости и тягот простых американских рабочих, фермеров, жизни провинции и городов; поиск новых поэтических форм, демократизация языка.

Представители: Эзра Паунд (1885-1972), Роберт Фрост (1874-1963), Николас Вэчел Линдсей (1879-1931), Эдгар Ли Мастерс (1868-1950), Карл Сэндберг (1878-1967)

*Афроамериканская литература*

Задачи: изображение жизни афроамериканцев, постановка проблем расового антагонизма.

Представители: Уильям Эдуард Бёркхардт (1868-1963), Джин Тумер (1894-1967), Клод Маккей (1890-1948), Каунти Каллен (1903-1946), Ален Локк (1886-1954)

Уильям Эдуард Бёркхардт Дюбуа ([1868](https://ru.wikipedia.org/wiki/1868)-[1963](https://ru.wikipedia.org/wiki/1963)) - [афроамериканский](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8B) общественный деятель, [панафриканист](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D1%84%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC), социолог, историк и писатель.

Дюбуа родился в Грэйт-Баррингтоне ([Массачусетс](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B0%D1%87%D1%83%D1%81%D0%B5%D1%82%D1%81)). [Мулат](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%BB%D0%B0%D1%82) (как мать, так и отец имели смешанное происхождение). В 1895 году он стал первым американцем с африканскими корнями, получившим степень [доктора философии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BA%D1%82%D0%BE%D1%80_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84%D0%B8%D0%B8) [Гарвардского университета](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82), а спустя два года стал профессором истории и экономики Атлантского университета, занявшись изучением вопросов о социальном положении афроамериканцев. Он пришёл к выводу, что социальные изменения произойдут лишь под воздействием волнений и протестов. Взгляды Дюбуа и его единомышленников из числа образованной чёрной молодёжи были оппозиционны идеям другого активиста за права афроамериканцев того времени - [Букера Вашингтона](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D1%88%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D1%82%D0%BE%D0%BD,_%D0%91%D1%83%D0%BA%D0%B5%D1%80_%D0%A2%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B0%D1%84%D0%B5%D1%80), выступавшего за социальную интеграцию чёрных и белых посредством отказа первых от немедленного предоставления им равноправия, в то время как Дюбуа считал верным путём борьбу за получение высшего образование хотя бы «одарённой десятой частью» афроамериканцев, которая бы работала на благо развития афроамериканцев.

В 1905 году Дюбуа выступил одним из сооснователей Ниагарского движения - гражданской организации за свободу, а в 1909 году вместе с группой единомышленников он основал [Национальную ассоциацию содействия прогрессу цветного населения](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D1%81%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B8%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%81%D1%83_%D1%86%D0%B2%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%8F). В 1910 году Дюбуа оставил работу в Атлантском университете, чтобы сосредоточиться на работе редактора журнала «Кризис». В 1934 году он вернулся в Атланту, а с 1944 по 1948 год вновь работал в NAACP. Дюбуа также выступил организатором серии [Панафриканских конгрессов](https://en.wikipedia.org/wiki/Pan-African_Congress) по всему миру.

Дюбуа был известен своими [левыми](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D0%B5) взглядами (в 1911-1912 годах состоял в [Социалистической партии Америки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D0%B0%D1%80%D1%82%D0%B8%D1%8F_%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B8), но вышел, столкнувшись с неготовностью её лидеров выступить против расовой дискриминации.

Дюбуа выступил автором множества книг, включая три [автобиографии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D0%B1%D0%B8%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D1%8F). Так, в книге (сборнике статей) «[Души чёрного народа](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Souls_of_Black_Folk)» (1903) он выступил против социального неравенства, а в своей работе «Джон Браун» (1909) описал деятельность [белого аболициониста, боровшегося против рабовладельцев с оружием в руках](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D0%B0%D1%83%D0%BD,_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD_(%D0%B0%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82)). В 1911 году Дюбуа опубликовал свой первый роман «Серебряное руно». Труд «Чёрная реконструкция в Америке» стал знаковым в историографии [реконструкции Юга](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D1%80%D1%83%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F_%D0%AE%D0%B3%D0%B0). Труды Дюбуа объединены в 40-томное Полное собрание сочинений.

*«Люди 20-х годов»*

Задачи: реалистичное изображение действительности, социальная проблематика, разоблачение мифа о великой американской мечте.

Представители: Ринг Ларднер (1885-1933), Шервуд Андерсон (1876-1941).

Реалистические тенденции в американской литературе. Творчество Шервуда Андерсона.

Создание нового типа новеллы: «Уайнсбург, Огайо» Шервуд Андерсон.

Социальная проблематика новелл Ринга Ларднера. Оборотная сторона мифа о великой американской мечте.

Миф о Великой американской мечте в трактовке Т. Драйзера («Сестра Кэрри», «Американская трагедия»).

Творчество Д. Лондона и философия индивидуализма («Мартин Иден»).

Литература:

1. Засурский Я.Н. Американская литература ХХ века. - М.: Изд-во Моск. Ун-та, 1984. – 504 с.

2. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003.

3. Проблема литературы США ХХ века/ Под ред. М.О. Мендельсон, А.Н. Николюкин, Р.М. Самарин. – М.: Наука, 1970.

4. История американской литературы: В 2-х т. - М.: Просвещение, 1971.

5. Зверев А. М. «Поэтический ренессанс»: [Литературы Северной Америки на рубеже XIX и ХХ веков] // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Наука, 1983-1994. – На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 8. – 1994. – С. 533-544.

6. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб. пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

7. <http://american-lit.niv.ru/american-lit/bogoslovskij-dzhek-london/literatura-ssha.htm>

*Лекция 11*

**Литература «потока сознания». Новаторство Джеймса Джойса. Творчество Виржинии Вулф.**

**Творчество Уильяма Фолкнера. Интеллектуальный роман: Томас Манн и Герман Гессе.**

*Модернизм в Великобритании*

Модернизм (фр. moderne) – современный, отличный от традиционного, классического.

Модернизм – в XIX в. художественная идеология, а в ХХ в. также и эстетика, впервые в истории отдающая предпочтение не традиции (античной и христианской), а ценностям «современного» – свободе и индивидуальности. Модернизм претендовал на место либеральной нео-религии, в которой главное место отводилось бы искусству как форме самовыражения человека (отсюда провозглашаемое в м. право художника выбирать сюжет и формальный язык). Модернизм руководствуется логикой линейного прогресса; место традиции занимает мода (соответствие своей эпохе), к художнику предъявляется требование быть постоянным новатором. Искусство структурируется категорией времени (становится «современным»), но не места: оно приобретает интернациональный характер, значение местных школ снижается. Одной из причин возникновения модернизма был разрыв искусства XIX в. с традиционными источниками финансовой поддержки (церковью и аристократией) и начало буржуазного рынка искусства. В этих условиях свобода художника проявляется как отчуждение: в модернизме он впервые противостоит зрителю, искусство становится непопулярно в массах, возникает разделение на искусство коммерческое и серьезное (высокое). Последнее представляет собой род фундаментальной науки, недоступной обывателю, служит консолидации новой элиты и создает систему собственных институций (музеи, галереи, журналы). Понятие «модернизм» фактически совпадает с понятием искусства ХХ в. В визуальном искусстве истоки м. восходят еще к 1840-60-м гг., к текстам Ш. Бодлера о французской журнальной графике, где он выступил с понятием «художника современной жизни», к архитектуре стальных конструкций, к живописи Г. Курбе и Э. Мане. В станковом искусстве XIX в. идеология раннего модернизма реализуется в рамках реализма; создание собственного языка модернизма начинается с импрессионизма.

*Литература «потока сознания»:*

- внутренний монолог,

- сенсорное впечатление,

- внутренняя оценка.

Новым методом изображения действительности стала литература «потока сознания», которая связана, прежде всего, с двумя художниками слова – В.Вулф и Д.Джойсом.

*Творчество Джеймса Джойса (1882-1941)*

Поиск новый методов изображения действительности, программная статья «День толпы». Роман Д.Джойса «Портрет художника в молодости» как опыт создания модернистского романа. «Улисс» - энциклопедия модернизма. Оценка романа современниками и историками литературы. Различные интерпретации романа.

Ирландский писатель и поэт Джеймс Джойс наиболее известен широкой публике своим многостраничным произведением – романом «Улисс». Своим появлением в 1933 году роман произвел фурор, так как явился абсолютно новым форматом, доселе неизвестным читателю. Роман долго запрещали и не печатали – после того, как некоторые главы появились в печати в 1918–1921 годах, роман запретили, обвинив автора в непристойности. Впервые целиком он был издан только спустя 12 лет после окончания рукописи. В современном мире, когда такой объект как человеческое сознание, активно изучается, интерес к «Улиссу» – роман об одном дне на семистах страницах – снова возродился.

«Улисс» – это описание одного дублинского дня, 16 июня 1904 года, четверга, – дня в отдельных и связанных жизнях персонажей, которые прогуливаются, едут, сидят, разговаривают, мечтают, пьют и решают второстепенные и важные физиологические и философские проблемы – и занимаются этим в течение всего этого дня и ранним утром следующего.

«Улисс» состоит из ряда сцен, выстроенных вокруг трех главных персонажей; среди них основная роль принадлежит Леопольду Блуму, мелкому предпринимателю, занятому в рекламном бизнесе, точнее, рекламному агенту. В свое время он работал у Уиздома Хили, торговца почтовой бумагой, в должности коммивояжера и продавал промокательную бумагу, но сейчас у него свое дело, он размещает объявления, не слишком в этом преуспевая. Джойс наделил его венгерско–еврейским происхождением. Два других главных персонажа – Стивен Дедал, уже выведенный Джойсом в «Портрете художника в юности» (1916), и Мэрион Блум, Молли Блум, жена Блума. Если Блум – фигура центральная в этом триптихе, то Стивен и Мэрион – боковые: книга начинается со Стивена и заканчивается на Мэрион. Стивен Дедал носит имя мифического создателя лабиринта в Кноссе – царской резиденции древнего Крита, – а также крыльев для себя и своего сына Икара и других сказочных приспособлений. Стивену двадцать два года, он дублинский школьный учитель, ученый и поэт, задавленный в годы учебы дисциплиной иезуитского воспитания и теперь бурно восстающий против него, но при этом сохранивший склонность к метафизике. Он теоретик, догматик, даже когда пьян, вольнодумец, эгоцентрик, превосходный чеканщик едких афоризмов, физически хрупкий, подобно святому пренебрегающий гигиеной (последний раз он мылся в октябре, а сейчас июнь), ожесточенный и желчный молодой человек – трудно воспринимаемый читателем, скорее проекция авторского интеллекта, нежели теплое конкретное существо, созданное воображением художника. Критики склонны, отождествлять Стивена с молодым Джойсом. Мэрион (Молли) Блум, жена Блума, – ирландка по отцу и испанская еврейка по матери. Концертная певица. Если Стивен – интеллектуал, а Блум – интеллектуал наполовину, то Молли Блум определенно не интеллектуалка и при этом особа очень вульгарная. Но все три персонажа не чужды прекрасного.

У Джойса намечены три основных стиля в романе. Это «исходный Джойс»: простой, прозрачный, логичный и неспешный. Это основа главы 1 первой части и глав 1 и 3 второй части; прозрачные, логичные, медленные отрывки встречаются и в других главах. В качестве второго стиля можно назвать неполную, быструю, отрывистую форму выражения, передающую так называемый поток сознания или, скорее, прыжки сознания. Примеры этой техники можно найти в большинстве глав, хотя обычно ее связывают только с главными героями. Своего рода третьем стилем являются пародии на различные нероманные формы: газетные заголовки (часть II, глава 4), оперетты (часть II, глава 8), мистерии и фарсы (часть II, глава 12), экзаменационные вопросы и ответы по образцу катехизиса (часть III, глава 2). А также пародии на литературные стили и авторов: бурлескный рассказчик части II, главы 9, тип автора дамского журнала в части II, главе 10, ряд конкретных авторов и литературных эпох в части II, главе 11 и изящно исполненная газетчина в части III, главе 1.

Действительно, роман «Улисс» уникален. Джойс пошел наперекор существовавшей веками традиции и сделал предметом изображения в романе не какой–то особенный день в жизни героев, а просто день, в течение которого почти ничего не происходит, один день жизни. «Джойсоведы» не без основания заявляют, что один день Леопольда Блума («блумсдэй»)1 – это одновременно и один день мира, в котором аккумулирована вся история человечества, вся история литературы от Гомера до современности. И даже ее будущее, поскольку новаторство ирландского автора, примененная им техника «потока сознания» задали направление развитию изящной словесности на долгие годы – без «Улисса» немыслим не только европейский модернизм, но и куда более близкий нам хронологически постмодернизм.

Фактически – это роман-тело, и здесь трактовать можно двояко: одни исследователи говорили, что роман чрезмерно натуралистичен, другие прослеживали связь с древними философскими воззрениями на человека как на микрокосм, центральное звено жизни на земле, вокруг которого разворачиваются события. Джеймсу был интересен внутренний мир человека, его переживания, мысли, связь размышлений с поведением. В этом многие видели аналогию с психоанализом Фрейда, тогда уже всколыхнувшего образованную часть населения Европы своими открытиями.

Особенность жанра «Улисса» – поток сознания – позволила Джеймсу Джойсу затронуть огромное количество тем и философских идей, в роман вошло много автобиографичных эпизодов. В частности, тема неверности жены Блума является отголоском интриги, которая произошла с писателем на родине. Суть ее в том, что друг писателя, желая отомстить Джеймсу, сказал, что его будущая жена Нора встречалась одновременно и с Джойсом и с ним. Так ли это было на самом деле – неизвестно, но волна ревности и горечи, которая всколыхнула писателя, вылилась на страницы романа в образе неверной жены Блума.

Джойс первым осмелился о многом говорить прямо и до конца. Но как наиболее чувствительное и запретное для английского пуританина табу он избрал узкую область половых отношений и вскрыл ее с полной откровенностью и намеренной непристойностью «Улисса», в эпатирующей буржуа художественной форме. Желая возможно точнее передать всю полноту и бессвязность потока сознания, показывая все изображаемое через восприятие своих героев, он психологизирует время и пространство и пользуется заумью, кинотехникой и полифоническим письмом. Весь «Улисс» дробится на отдельные и часто многопланные кадры переплетающихся восприятий и переживаний. Монтаж их – фиксация восприятий многих лиц на одном объекте, произвольные прыжки мысли, обратная съемка с мотивацией воспоминанием.

Нет возможности пересказать роман – вся сюжетная линия уложится в один абзац, однако он дал богатую почву для трактовок: критика 700-страничного романа насчитывает не один десяток томов. Но все поклонники романа отмечают необычайную выразительность языка писателя и многообразие затронутых тем. Но главное то, что этот роман – не просто обозначение насущных вопросов и тревог – это роман ответов, плодов раздумий и выводов Джеймса Джойса, необычных и интересных даже для искушенного читателя нашего времени.

*Новаторство Виржинии Вулф (1882-1941)*

Борьба с традиционными методами в литературе. Программа «Кружка Блумсбери». Эстетические взгляды и критическая деятельность В. Вулф, влияние Д.Э. Мура, К. Юнга и М. Пруста. Критические В.Вулф «Русская точка зрения», «Мистер Беннет и миссис Браун», «Современная художественная проза». Организация повествовательной структуры романа «Миссис Дэллоуэй», отличия от традиционного викторианского романа. Рассказы В.Вулф как демонстрация возможностей техники «потока сознания».

История писательской карьеры В. Вулф – своеобразная летопись развития модернизма с его новациями и художественными завоеваниями, стремлением к синтезу искусств и противоречивой диалектикой. Любовь к созерцанию прекрасных предметов наложила отпечаток на технику В. Вулф. Процесс мышления, поток мыслей эстетизирован, его, собственно, нельзя назвать потоком, потому что поток нерасчленим и непрерываем, в то время как внутренний мир, индивидуальное сознание ее героев или героинь легко членится на атомы впечатлений. Романы «Миссис Дэллоуэй» (1925), «К маяку» (1927), «Волны» (1931), «Орландо» (1928), «Годы» (1937) и «Между актами» в разной степени отражают зрелость используемой ею техники.

На эстетические взгляды писательницы огромное влияние оказал Марсель Пруст, которого она очень любила. Вулф не раз выражала желание быть похожей на него в своих попытках сломать барьер между читателем и персонажем и представить внутренний мир героя наиболее полно через ассоциативный поток мыслей, познаваемый читателем без вмешательства автора-повествователя. Самым главным для Вулф было создание единого целого из мельчайших частиц опыта, «моментов бытия», отраженных в сознании как главных, так и второстепенных персонажей, связанных в романе по принципу ассоциации. Однако такое же важное место занимали в ее сознании взгляды группы «Блумсбери» на значение искусства в период, отмеченный закатом человеческой цивилизации. Чувство отчаяния, духовного банкротства, беспокойства, дезориентации, смятения и восторженное любование красотой, которой угрожает смерть, апелляция к прошлому Англии и чистому искусству, которое спасет и очистит человеческую душу, – вот тот духовный климат, в котором живут персонажи романов Вулф. Свои собственные суждения о современной литературе, о романе и его эволюции Вулф изложила в двухтомнике «Обыкновенный читатель», сборнике «Собственная комната» и в многочисленных эссе и письмах. Шедевры мировой литературы, считала Вулф, создаются в результате коллективного мышления многих веков, и за голосом автора чувствуется опыт масс. Не отвергая дидактической цели романа, В. Вулф придавала огромное значение его форме и структуре.

Главный герой, его внутренний мир, ход его мысли показан в романах Вулф не глазами автора, а глазами других героев. В то же время цепь ассоциаций в индивидуальном сознании содержит моменты, связывающие прошлое с настоящим и разрозненные фрагменты в единый поток. Через отдельные ориентиры в этом потоке может проступать реальность, но она отгорожена довольно искусно созданной стеной идей, восприятий, впечатлений. Сюжет не имеет никакого значения.

Первые рассказы Вирджинии Вулф - «Дом с привидениями», «Понедельник ли, вторник...», «Пятно на стене», «Струнный квартет», «Ненаписанный роман», «Фазанья охота». Некоторые из них вошли, видоизменившись, в ее романы. И все же это самостоятельные, отдельные, художественно продуманные произведения. И если уж надо подобрать жанровое определение, то это, видимо, лирическое эссе или – что еще вернее – зарисовка настроения, психологического состояния, попытка средствами языка, слова передать ощущение, не столько саму мысль, сколько процесс мышления, поиски истины. Истина, дает понять Вирджиния Вулф, в силу своей изменчивой, зыбкой, неуловимой природы противится рациональному анализу. Быть может, музыка владеет этой тайной? И Вирджиния Вулф в своем программном рассказе «Струнный квартет» пытается сделать невозможное – передать словом музыку.

Душа – вот главное, вот итог размышлений Вирджинии Вулф. Именно слово «Итог» вынесено в заглавие рассказа, где героиня рассуждает, что такое душа. А «Лапин и Лапина» – это повествование об одиночестве души, задыхающейся в мещанской пошлой обстановке, где тесно не только от тяжеловесной мебели, громоздких буфетов, но и от вязких, никчемных, тупых мыслей и выхолощенных чувств. Пожалуй, это один из первых рассказов в западной литературе, где так остро поставлены проблемы отчуждения и расщепления личности, духовного здоровья, которое в «вывихнутом» XX веке иногда принимает форму «конька», странностей.

Эстетизм блумсберийцев сказался на организации повествовательной структуры произведений Вирджинии Вулф, которая распадается на ряд эпизодов, часто воспроизводящих отдельные периоды в жизни персонажа, как бы выплывающие в его памяти и абсолютно не ограниченные временным пространством.

Роман «Волны» является примером импрессионистической техники письма, сопряженной с психологическим исследованием нескольких потоков мыслей. Каждой ступени эволюции сознания от детства к старости соответствует определенная форма выражения: более образная и выраженная лексически ограниченными средствами характерна для детского восприятия действительности, более усложненная – для взрослого. Каждой ступени проникновения в человеческое сознание и духовное видение соответствует картина моря.

Экспериментальная проза Вирджинии Вулф – часть классического наследия литературы XX века. Писательница, столь много думавшая о традиции, сама сделала немало для создания традиции современного психологического письма. Творчески развив, преобразовав, осмыслив, видоизменив художественные заветы Лоренса Стерна, Джейн Остен, Марселя Пруста, Джеймса Джойса, она дала писателям, шедшим за нею, целый арсенал приемов, без которых невозможно представить изображение психологического и нравственного облика человека в зарубежной прозе XX столетия.

*Творчество Уильяма Фолкнера* (1897-1962)

Уильям Фолкнер и американский модернизм. Влияние Д.Джойса. Йокнапатофская эпопея: замысел (юг США за 2 столетия, «переходные» персонажи, проблематика). Роман «Шум и ярость» и его жанровое своеобразие. Новаторство У. Фолкнера. Прием «точки зрения». Современная У. Фолкнеру критика о романе. Проблема расового антагонизма в романах «Авессалом, авессалом» и «Свет в августе». Связь творчества У. Фолкнера с «южной» традицией в американской литературе. Взгляд У. Фолкнера на события Гражданской войны и наследие рабовладельческого юга. Значение творчества У. Фолкнера для развития американского модернистского романа.

Уильям Фолкнер принадлежит к крупнейшим писателям США, мастерам новой американской прозы XX века, которая стала известна в Европе с 20-х годов, а в 30-х годах получила мировое признание. Этот самый американский из авторов Америки стал одним и колоссов мировой литературы. Опираясь на разговорный язык и американские народные традиции, Фолкнер сочетал эти элементы с литературным модернизмом и самыми смелыми европейскими экспериментами в символизме и в литературе «потока сознания», создавая свои бессмертные шедевры.

В литературе Фолкнер дебютировал циклом стихов «Мраморный фавн» (1924), в котором заметно ощущается влияние поэзии французских символистов. Решающее влияние на Фолкнера оказал писатель Шервуд Андерсон. Они познакомились в 1925 году в Новом Орлеане. Андерсон помог Фолкнеру опубликовать его первый роман «Солдатская награда» (1926).

Автор 19 романов и 4 сборников рассказов, классик мировой литературы XX в., лауреат Нобелевской премии 1950г. Уильям Катберт Фолкнер почти всю жизнь провел в небольшом университетском г. Оксфорде (штат Миссисипи), в стороне от литературного общества, не интересуясь журналистикой, не обращая внимания на критику. Начиная с романа «Сарторис»(1929), все произведения Фолкнера складываются в единый цикл, в основе которого история вымышленного округа Йокнапатофа. Жизнь в этом округе прослежена на протяжении около двух столетий. Центральные эпизоды связаны с Гражданской войной и послевоенной «реконструкцией», когда были сокрушены вековые устои Юга, а также с эпохой, современной Фолкнеру. К роману «Авессалом, Авессалом!»(1936) писатель приложил даже карту Йокнапатофы. Генеалогические таблицы, составленные исследователями творчества Фолкнера, создают впечатление исторической реальности этой территории, на самом деле созданной воображением писателя.

История Йокнапатофы воссоздана через семейную хронику нескольких кланов, населяющих этот округ (Сарторисы, Компсоны, Бандрены, Маккаслины). Повествование от автора сменяется монологами-исповедями (иногда в форме потока сознания).Так, вся первая часть романа «Шум и ярость»(1929) построена как регистрация сознанием идиота Бенджи Компсона всего подряд, что он слышит и видит.

Романы Фолкнера нередко принимают форму внутреннего монолога персонажей, чье сознание окрашивает, искажает и запутывает сюжет в соответствии со страстями и предрассудками рассказчика, которые лишь постепенно открываются читателю.Писатель является создателем оригинальной концепции художественного времени. По Фолкнеру, время едино: «не существует никакого было,только есть».Это позволяет персонажам свободно перемещаться на всем протяжении истории Йокнапатофы. Но их попытки остановить ход истории, создающей трагические и безысходные ситуации, остаются тщетными.

Один из главных конфликтов в мире Фолкнера предопределен властью иллюзий над сознанием героев, мечтающих о восстановлении гармонии и духовной целостности эпохи патриархального Юга. Однако такой идеал оказывается в неразрешимом противоречии с расовой нетерпимостью и с преследующим сознанием персонажей своей исторической вины. Основная тема Фолкнера – сплетение человеческих страстей в этой тяжкой и неспокойной социальной атмосфере.

В подражание «Человеческой комедии» Бальзака Фолкнер предпринял попытку художественного воссоздания места действия и его истории в ряде романов с повторяющимися персонажами и постепенно развивающимся сюжетом, который повествовал о взлете и крахе Юга со времен вытеснения индейцев, образования общества плантаторов и присущего ему рыцарского кодекса чести и вплоть до трагедии рабства и замены прежних ценностей современными ценностями меркантильного, стяжательского Севера. Фолкнеровский цикл о рае, потерянном по вине ограниченности человеческих возможностей и безудержных страстей, воплощен в повествовании о различных персонажах и историях их семей, в хронике региона и в прошлом, которое Фолкнер возвышает до уровня мифа и вселенского обобщения, показывая комическое и трагическое в жизни своих Сарторисов, Компсонов, Мак-Каслинов, Бандренсов, Сноупсов и других. Их истории зачастую преломляются в многочисленных повествовательных перспективах, нелинейной последовательности времени и неясном, изменчивом, полном намеков и недомолвок стиле. К примеру, «Шум и ярость» (1929) - история упадка семейства Компсонов, рассказанная от лица ее четырех представителей, самым запоминающимся из которых становится слабоумный Бенджи. Фолкнер строит роман таким образом, что откровение снисходит постепенно, при переплетении потоков сознания нескольких персонажей и при создании весьма символичного узора. В литературном сознании США еще в конце XIX в. возникла идея создания «великого американского романа», отразившего бы феномен американской жизни, особенности американского «универсума». Эта идея основывается на представлениях о символе, подсознании, мифе, свободных ассоциациях, технике монтажа.

К последним работам Фолкнера относятся роман «Осквернитель праха» (1948), сборник рассказов, изданный в 1950 году, «Притча» (1954), завершение трилогии о Сноупсах - романы «Город» (1957), «Особняк» (1959) и его последний комический роман «Похитители» (1962).

После «Шума и ярости» и «Света в августе» Фолкнер написал еще множество книг, большинство из них было об Йокнапатофе, крае, о котором Фолкнер сказал «я люблю его и ненавижу». В конце своей жизни в речах и выступлениях он высказал много горьких слов в адрес своей родины. И все-таки Фолкнер верил, что человек в борьбе с собственным саморазрушением «выстоит, выдержит». В знаменитой, ставшей уже хрестоматийной Нобе- левской речи, он сказал: «Я отвергаю мысль о гибели человека. Человек не просто выстоит, он восторжествует. Человек бессмертен не потому, что никогда не иссякнет голос человеческий, но потому, что по своему характеру, душе человек способен на сострадание, жертвы и непреклонность».

В последние годы жизни, разъясняя в беседах с журналистами и студентами свои книги, Фолкнер спорит, доказывает: нет, он не пытался убедить читателя в том, что люди нравственно безнадежны. Он дает замечательные советы молодежи, которые звучат современно и сегодня: «Никогда не бойтесь возвысить голос в защиту честности, правды и сострадания, против несправедливости, лжи, алчности. И тогда все наполеоны, гитлеры, цезари, муссолини, все тираны, которые жаждут власти и поклонения, и просто политики и приспособленцы, растерянные, темные или испуганные, которые пользовались, пользуются и рассчитывают воспользоваться страхом и алчностью человека, чтобы поработить его, - все они за одно поколение исчезнут с лица земли».

Лучшие книги Уильяма Фолкнера, заставляющие читателя взглянуть жизненной правде в глаза, отвечают этим высоким нравственным принципам.

Поселившись неподалеку от Виргинского университета, Фолкнер завершил свою карьеру в некоторой растерянности от собственного успеха и зачастую выдавал себя за простого фермера, а не за всемирно известного писателя.

*Интеллектуальный роман*

Определение Т. Манна интелектуального романа, историческое причины появления жанра. Необходимость в интерпретации жизни, ее осмыслении и истолковании посредстовм художественным образом как вызов исторического и мирового перелома 1914-1923 годов. Модификация исторического романа, функциональное употребление мифа.

Немецкий философский роман как развитие традиционного для немецкой литературы жанра философского романа. Тип интеллетуализма и философствования в романах Томаса Манна «Волшебная гора», «Доктор Фаустус» и тетралогии «Иосиф и его братья».

Термин «интеллектуальный роман» был впервые предложен Томасом Манном. В 1924 г., в год выхода в свет романа «Волшебная гора», писатель заметил в статье «Об учении Шпенглера», что «исторический и мировой перелом» 1914-1923 гг. с необычайной силой обострил в сознании современников потребность постижения эпохи, и это определенным образом преломилось в художественном творчестве.

Многослойность, многосоставность, присутствие в едином художественном целом далеко отстоящих друг от друга пластов действительности стало одним из самых распространенных принципов в построении романов XX в. Романисты членят действительность. Они делят ее на жизнь в долине и на Волшебной горе (Т. Манн), на море житейское и строгую уединенность республики Касталии (Г. Гессе). Вычленяют жизнь биологическую, инстинктивную и жизнь духа (немецкий «интеллектуальный роман»). Создают провинцию Йокнапатофу (Фолкнер), которая и становится второй вселенной, представительствующей за современность.

Первая половина XX в. выдвинула особое понимание и функциональное употребление мифа. Миф перестал быть, как это обычно для литературы прошлого, условным одеянием современности. Как и многое другое, под пером писателей XX в. миф обрел исторические черты, был воспринят в своей самостоятельности и отдельности – как порождение далекой давности, освещающей повторяющиеся закономерности в общей жизни человечества. Обращение к мифу широко раздвигало временные границы произведения. Но помимо этого миф, заполнявший собой все пространство произведения («Иосиф и его братья» Т. Манна) или являвшийся в отдельных напоминаниях, а порою только в названии («Иов» австрийца И. Рота), давал возможность для бесконечной художественной игры, бесчисленных аналогий и параллелей, неожиданных «встреч», соответствий, бросающих свет на современность и ее объясняющих.

Немецкий «интеллектуальный роман» можно было бы назвать философским, имея в виду его очевидную связь с традиционным для немецкой литературы, начиная с ее классики, философствованием в художественном творчестве. Немецкая литература всегда стремилась понять мироздание. Прочной опорой для этого был «Фауст» Гёте. Поднявшись на высоту, не достигавшуюся немецкой прозой на протяжении всей второй половины XIX в., «интеллектуальный роман» стал уникальным явлением мировой культуры именно благодаря своему своеобразию.

Сам тип интеллектуализма или философствования был тут особого рода. В немецком «интеллектуальном романе», у трех крупнейших его представителей – Томаса Манна, Германа Гессе, Альфреда Дёблина, – заметно стремление исходить из законченной, замкнутой концепции мироздания, продуманной концепции космического устройства, к законам которого «подверстывается» человеческое существование.

Романы Т. Манна или Г. Гессе интеллектуальны не только потому, что здесь много рассуждают и философствуют. Они «философичны» по самому своему построению – по обязательному наличию в них разных «этажей» бытия, постоянно соотносимых друг с другом, друг другом оцениваемых и измеряемых. Труд сопряжения этих слоев в единое целое составляет художественное напряжение этих романов. Исследователи неоднократно писали об особой трактовке времени в романе ХХ в. Особое видели в вольных разрывах действия, в перемещениях в прошлое и будущее, в произвольном замедлении или убыстрении повествования в соответствии с субъективным ощущение героя (это последнее относилось и к «Волшебной горе» Т. Манна).

Однако на самом деле время трактовалось в романе ХХ в. гораздо более разнообразно. В немецком «интеллектуальном романе» оно дискретно не только в смысле отсутствия непрерывного развития: время разорвано еще на качественно разные «куски». Ни в одной другой литературе не существует столь напряженных отношений между временем истории, вечностью и временем личностным, временем существования человека. В немецком «интеллектуальном романе» именно «существующее»... Разные ипостаси времени часто даже разнесены, будто для пущей наглядности, по разным пространствам. Историческое время проложило свое русло внизу, в долине (так и в «Волшебной горе» Т. Манна, и в «Игре в бисер» Гессе). Наверху же, в санатории Бергоф, в разреженном горном воздухе Касталии протекает некое иное «полое» время, время, дистиллированное от бурь истории.

Внутреннее напряжение в немецком философском романе во многом рождается именно тем явственно ощутимым усилием, которое нужно, чтобы держать в цельности, сопрягать реально распавшееся время. Сама форма насыщена актуальным политическим содержанием:

Немецкому «интеллектуальному роману» в целом свойственно укрупненное, генерализованное изображение человека. Интерес состоит не в прояснении тайны скрытой внутренней жизни людей, как это было у великих психологов Толстого и Достоевского, не в описании неповторимых изгибов психологии личности, что составляло несомненную силу австрийцев (А. Шницлер, Р. Шаукаль, Ст. Цвейг, Р. Музиль, Х. фон Додерер), – герой выступал не только как личность, не только как социальный тип, (но с большей или меньшей определенностью) как представитель рода человеческого. Если образ человека и стал менее разработанным в новом типе романа, то он стал более объемным, вместил в себя – прямо и непосредственное – более широкое содержание. Характер ли являет собой Леверкюн в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна? Этот образ, показательный для XX в., являет собой в большей мере не характер (в нем есть намеренная романтическая неопределенность), но «мир», симптоматичные его черты. Автор вспоминал впоследствии о невозможности подробнее описать героя: препятствием этому была «какая-то невозможность, какая-то таинственная недозволенность». Образ человека стал конденсатором и вместилищем «обстоятельств» – некоторых их показательных свойств и симптомов. Душевная жизнь персонажей получила могучий внешний регулятор. Это не столько среда, сколько события мировой истории и общее состояние мира.

Особый характер имеет изображение внутреннего мира человека. Психологизм у Т. Манна и Гессе существенно отличается от психологизма, например, у Дёблина. Однако немецкому «интеллектуальному роману» в целом свойственно укрупненное, генерализованное изображение человека. Интерес состоит не в прояснении тайны скрытой внутренней жизни людей, как это было у великих психологов Толстого и Достоевского, не в описании неповторимых изгибов психологии личности, что составляло несомненную силу австрийцев (А. Шницлер, Р. Шаукаль, Ст. Цвейг, Р. Музиль, Х. фон Додерер), – герой выступал не только как личность, не только как социальный тип, (но с большей или меньшей определенностью) как представитель рода человеческого. Если образ человека и стал менее разработанным в новом типе романа, то он стал более объемным, вместил в себя – прямо и непосредственное – более широкое содержание.

*Томас Манн (1875-1955)* может считаться создателем романа нового типа не потому, что он опередил других писателей: вышедший в 1924 г. роман «Волшебная гора» был не только одним из первых, но и самым определенным образцом новой интеллектуальной прозы.

До «Волшебной горы» писатель только искал новые способы отражения жизни. После «Будденброков» (1901), раннего шедевра, вобравшего опыт реализма ХIХ века, а отчасти и технику импрессионистического письма, после ряда не менее знаменательных новелл («Тристан», «Тонио Крегер») – он ставит себе новые задачи разве что в новелле «Смерть в Венеции» (1912) и в романе «Королевское высочество» (1909). Произошедшее после этого изменения его поэтики в самых общих чертах состояли в том, что суть и существо действительности, как они представали писателю, не растворялись больше без остатка в единичном и индивидуальном. Если история семьи Будденброков еще естественно отражала в себе конец целой эпохи и особым образом организованной ею жизни, то в дальнейшем – после мировой войны и периода революционных потрясений – во много раз усложнившееся существо современной жизни выражалось писателем иными способами.

Главным предметом его исследования было не то, что он описывал в своих новых романах. Нарисованная им вполне конкретно и осязаемо жизнь, хоть и увлекала читателя сама по себе, все же играла служебную роль, роль посредника между ней и не выражавшейся ею более сложной сутью действительности. Об этой-то сути и велась речь в романе. После выхода в свет «Волшебной горы» (1924) писатель опубликовал специальную статью, полемизируя с теми, кто, не успев освоить новые формы литературы, увидел в романе только сатиру на нравы в привилегированном высокогорном санатории для легочных больных. Содержание «Волшебной горы» не сводилось и к тем откровенным диспутам о важных общественных, политических тенденциях эпохи, которыми заняты десятки страниц этого романа.

«Доктор Фаустус» (1947) – трагический роман, выросший из пережитого человечеством в годы фашизма и мировой войны, лишь внешне построен как последовательное хронологическое жизнеописание композитора Адриана Леверкюна. Огромное значение в произведениях Томаса Манна имеет идея «середины» – идея творческого посредничества человека как центра мироздания между сферой «духа» и сферой органического, инстинктивного, иррационального, нуждающихся во взаимном ограничении, но и в оплодотворении друг другом. Эта идея, как и контрастное видение жизни, всегда распадавшейся под пером писателя на противоположные начала: дух – жизнь, болезнь – здоровье, хаос – порядок и т.д. - не произвольная конструкция.

В законченной в эмиграции тетралогии «Иосиф и его братья» (1933-1942) идея «овладения противоречиями» оценивалась как важнейшая для воспитания рода человеческого. «В этой книге, – утверждал Томас Манн, – миф был выбит из рук фашизма». Это означало, что вместо иррационального и инстинктивного как изначального и определяющего для человека и человеческой истории, Т. Манн показал, развернув в четырех книгах краткую библейскую легенду об Иосифе Прекрасном, как еще в доисторической давности формировались моральные устои человечества, как личность, выделяясь из коллектива, училась обуздывать свои порывы, училась сосуществованию и сотрудничеству с другими людьми.

Огромное значение в произведениях Томаса Манна имеет идея «середины» – идея творческого посредничества человека как центра мироздания между сферой «духа» и сферой органического, инстинктивного, иррационального, нуждающихся во взаимном ограничении, но и в оплодотворении друг другом. Эта идея, как и контрастное видение жизни, всегда распадавшейся под пером писателя на противоположные начала: дух – жизнь, болезнь – здоровье, хаос – порядок и т.д.- не произвольная конструкция. Подобное же биполярное восприятие действительности характерно и для других представителей «интеллектуального романа» в Германии (у Г. Гессе это те же дух – жизнь, но и сиюминутность – вечность, молодость – старость), и для немецкой классики (Фауст и Мефистофель в трагедии Гёте). Через множество опосредований они отражают трагическую особенность немецкой истории – высочайшие взлеты культуры и «духа» веками не находили здесь реализации в практической общественной жизни. Как писал К. Маркс, «... немцы размышляли в политике о том, что другие народы делали» [1] . Немецкий «интеллектуальный роман» XX в., к каким бы заоблачным высям он ни устремлялся, отзывался на одно из самых глубоких противоречий национальной действительности. Более того, он звал воссоздать целое, соединить воедино разошедшиеся ряды жизни.

И все же творчество писателя не отличалось ни простотой решений, ни поверхностным оптимизмом. Если «Волшебную гору», а тем более «Иосифа и его братьев» еще есть основания считать воспитательными романами, так как их герои еще видят перед собой возможность познания или плодотворной практической деятельности, то в «Докторе Фаустусе» воспитывать некого. Это действительно «роман конца», как называл его сам автор, роман, в котором различные темы доведены до своего предела: гибель Леверкюна, гибель Германии. Образ обрыва, взрыва, предела объединяет в единое созвучие разные мотивы произведения: опасный предел, к которому пришло искусство; последняя черта, к которой подошло человечество.

Творческий облик *Германа Гессе* (1877-1962) во многом близок Томасу Манну. Сами писатели отдавали себе отчет в этой близости, проявившейся и в органичной для каждого опоре на немецкую классику, и в часто совпадавшем отношении к действительности XX в. Сходство, разумеется, не исключало различий. «Интеллектуальные романы» Гессе – неповторимый художественный мир, построенный по своим особым законам. Если для обоих писателей высоким образцом оставалось творчество Гёте, то Гессе свойственно живое восприятие романтизма – Гельдерлина, Новалиса, Эйхендорфа.

Развитие жанра интеллектуального романа в творчестве Германа Гессе. Интерпретация исторического процесса Г.Гессе. Влияние З. Фрейда и Г.К. Юнга.

Жанровое своеобразие романов Германа Гессе. Категория времени в творчестве Г.Гессе («Демиан», «Клейн и Вагнер»). Философия романа «Степной волк». Черты антиутопии в романе «Игра в бисер». Мифологизм и предвидение в романе «Паломничество в страну Востока».

Продолжением этих традиций были не столько ранние неоромантические опыты писателя, во многом несамостоятельные и эпигонские (сборник стихов «Романтические песни», 1899; лирическая проза «Час после полуночи», 1899; «Посмертно изданные записи и стихотворения Германа Лаушера», 1901; «Петер Каменцинд», 1904), – продолжателем романтизма, обогатившего реализм двадцатого столетия, он стал тогда, когда его творчество косвенно отразило трагические события современности.

Как и для Томаса Манна, вехой в развитии Гессе стала первая мировая война, коренным образом изменившая восприятие им действительности. Первым опытом ее отражения стал роман «Демиан» (1919). Восторженные читатели (к ним принадлежал и Т. Манн) не угадали автора этого опубликованного под псевдонимом произведения. Со всей непосредственностью молодости в нем было передано смятение ума и чувств, вызванное столкновением юного героя с хаосом действительности. Жизнь не желала складываться в единую цельную картину. Светлое детство в родительском доме не соединялось не только с темными пропастями жизни, открывшимися подростку Синклеру еще в гимназии. Не соединялось оно и с темными порывами в его собственной душе. Мир будто распался. Именно этот хаос и был отражением мировой войны, врывавшейся в быт героев лишь на последних страницах. Столкновение разных ликов жизни, «несклеивающейся» действительности стало после «Демиана» одной из главных особенностей романов Гессе, знаком отразившейся в их современности.

Такое восприятие было подготовлено и собственной его судьбой. Гессе относится к тем писателям, жизнь которых играет особую роль в их творчестве. Он родился в захолустной Швабии, в семье протестантского миссионера, долгие годы проведшего в Индии, а затем продолжавшего жить интересами миссии. Эта среда воспитала в писателе высокие идеалы, но отнюдь не знание жизни. Перевороты и открытия должны были стать законом этой биографии.

Как и другие создатели «интеллектуального романа», Гессе не изображал и после «Демиана» реальности мировой катастрофы. В его книгах опущено то, что составляло главный предмет в антивоенных романах Э.М. Ремарка («На западном фронте без перемен», 1928) или А. Цвейга («Спор об унтере Грише», 1927), а в других литературах – А. Барбюса или Э. Хемингуэя. Тем не менее творчество Гессе отразило современность с большой точностью. Писатель имел, например, право утверждать в 1946 г., что предсказал в своем вышедшем в 1927 г. романе «Степной волк» опасность фашизма.

Следуя главному направлению своего творчества, Гессе острее, чем многие немецкие писатели, воспринял увеличение доли бессознательного в частной и общественной жизни людей (всенародное одобрение первой мировой войны в Германии, успех фашистской демагогии). В годы первой мировой войны писателя особенно поразило, что культуры, духовности, «духа» как обособленной чистой сферы больше не существовало: огромное большинство деятелей культуры выступило на стороне своих империалистических правительств. Писателем было глубоко пережито особое положение человека в мире, утратившем всякие нравственные ориентиры.

В романе «Демиан», как потом в повести «Клейн и Вагнер» (1919) и романе «Степной волк», Гессе показал человека будто выкроенным из разных материалов. Такой человек лабилен. Два лица – преследуемого и преследователя – проглядывают в облике главного героя «Степного волка» Гарри Галлера. Попав в волшебный Магический театр, служащий автору своего рода экраном, на который проецировалось состояние душ в пред- фашистской Германии, Гарри Галлер видит в зеркале тысячи лиц, на которые распадается его лицо. Школьный товарищ Гарри, ставший профессором богословия, в Магическом театре с удовольствием стреляет в проезжающие автомобили. Но смешение всех понятий и правил простирается куда шире. Подозрительный саксофонист и наркоман Пабло, как и его подруга Гермина, оказываются для Гарри учителями жизни. Больше того, Пабло обнаруживает неожиданное сходство с Моцартом.

Огромное значение для Гессе имело исследование бессознательной жизни человека в работах 3. Фрейда и, особенно, Г.К. Юнга. Гессе был страстным защитником личности. Но для того, чтобы прийти к себе, личность должна была, полагал Гессе, сбросить навязанные ей маски, стать в полном смысле собой или, как выражается Юнг, «самостью», включающей как сознание, так и бессознательные порывы человека. При этом, в отличие от многих современных ему писателей (например, Ст. Цвейга), Гессе занимали не прихотливые изгибы индивидуальной психологии, не то, что разъединяет людей, а то, что их объединяет. В нарисованном в «Степном волке» Магическом театре происходит распадение лица Гарри на множество лиц. Образы теряют четкие контуры, сходятся, сближаются друг с другом. И это тайное единство золотой нитью проходит через многие произведения Гессе.

«Степной волк», так же как роман «Демиан» и повесть «Клейн и Вагнер», входят в тот ряд произведений Гессе, которые в наибольшей степени отразили хаотичность и разорванность своего времени. Эти книги составляют резкий контраст с его поздним творчеством, с произведениями, важнейшими из которых была повесть «Паломничество в страну Востока» (1932) и роман «Игра в бисер» (1930-1943). Но противоречие это поверхностно. И не только потому, что и в 10-х, и в 20-х годах Гессе создавал произведения, исполненные гармонии («Сиддхарта», 1922), а гармония позднего его творчества включает в себя трагизм времени.

Гессе всегда был верен главному направлению своей работы – он был сосредоточен на внутренней жизни людей. В сравнительно мирные годы Веймарской республики, не доверяя этому, по его выражению, «шаткому и мрачному государству», он писал книги, полные ощущения приближающейся катастрофы. Напротив, когда катастрофа свершилась, в его произведениях засиял ровный неугасимый свет.

Романы Гессе не дают ни уроков, ни окончательных ответов и решения конфликтов. Конфликт в «Игре в бисер» состоит не в разрыве Кнехта с касталийской действительностью, Кнехт рвет и не рвет с республикой духа, оставаясь касталийцем и за ее пределами. Подлинный конфликт – в отважном утверждении за личностью права на подвижное соотнесение себя и мира, права и обязанности самостоятельно постичь контуры и задачи целого и подчинить им свою судьбу.

Литература:

1. Зарубежная литература 20 века (1871-1917)/Под ред. В.Н. Богословского. - М., 1978.

2. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003.

3. История зарубежной литературы XIX в.: В 2 ч. Ч.2./ Под ред. Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1991.

4. Ивашева В.В. Литература Великобритании ХХ века. – М.: Высш. шк., 1984.

5. Зарубежная литература ХХ века: Практикум / Составление и общ. ред. Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. - М.: Флинта-Наука, 2004.

6. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. - М.: Флинта-Наука, 1998.

7. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 «Филология» / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

8. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

9. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

10. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

*Лекция 12*

**Французская литература 2-ой половины ХХ века. Экзистенциализм.**

**«Театр абсурда»: творчество Э. Ионеско и С. Беккета.**

**«Новый» роман: творчество Н.Саррот и А. Роб-Грийе.**

Литература второй половины ХХ века характеризуется такими явлениями, как вторая волна модернизма (театр "абсурда", "новый" роман 50-х годов), документализация литературы, формирование и развитие постмодернизма. Радикальным образом меняется само положение литературы в составе культуры. Определяющими ее чертами становятся выдвижение на первый план «массовой» культуры и ее влияние на так называемую «высокую» литературу, появление гибридных художественных дискурсов, объединяющих литературу с философией, культурологией, литературоведением.

Особенностью литературного процесса изучаемого периода является продолжающийся процесс расширения рамок мировой литературы. Завершается разрушение традиционного европоцентризма. Первые позиции в 60-70-е годы занимают ранее маргинальные национальные литературы стран Латинской Америки и Японии.

Исторические события, произошедшие во второй половине ХХ века, оказали существенное влияние на переоценку многих ценностей, как этических, так и эстетических. События II мировой войны находят отражение во всех изучаемых в данном курсе литературах. Это литература Сопротивления во Франции, бум "военного" романа в США, оценка произошедшего в годы войны и поиск путей дальнейшего существования в Германии, крах традиционной идеологии в Японии и т.д.

*Литература Сопротивления.* Разработка философской и нравственной проблематики. Творчество П.Элюара, Л.Арагона и Э.Триоле. Писатели-католики: Ж. Кейроль и Ж. Лезор. Антифашистская литература в Германии. Романы В. Кеппена. Послевоенная литература в Великобритании. "Сердитые молодые люди".

*«Антидрама» и «антироман»* (50-х гг.) как последняя волна классического модернизма. «Антитеатр» и традиция дадаистско-сюрреалистического театра.

*Постмодернизм* как заключительная стадия модернизма, доводящая до предела его основополагающие принципы: утверждение тотальной бессмысленности, хаотичности бытия, несостоятельности всякой систематизации. Ролан Барт как теоретик и практик постмодернизма.

Стремительное развитие научно-технического прогресса и связанное с ним духовное опустошение находит выражение в так называемой нравственно-экологической литературе во Франции.

Социально-исторические и эстетические предпосылки устойчивости традиционных форм литературы. Возвращение к наследию социального романа: творчество Ф. Мориака, Э. Базена, В. Бределя.

*Экзистенциализм. Творчество Альбера Камю и Жан-Поля Сартра*

Экзистенциализм, или философия существования (от позднелатинского existentia - существование) зародился в начале ХХ века и в течение нескольких десятилетий завоевал широкое признание и популярность. Среди первых представителей экзистенциализма принято считать русских философов Льва Шестова и Николая Бердяева, хотя основное развитие это течение получило после 1-ой мировой войны в трудах немецких мыслителей Мартина Хайдеггера и Карла Ясперса и в сороковых годах в работах Альбера Камю, Жана-Поля Сартра и Симоны де Бовуар. В то же время своими предшественниками экзистенциалисты считают Паскаля, Кьеркегора, Достоевского и Ницше.

Экзистенциализм, будучи попыткой осмысления потрясений, постигших европейскую цивилизацию в первой половине ХХ века, обратился к проблеме кризисных ситуаций, критических обстоятельств, в которых оказывается человек. Бытие ими представляется как некоторая непосредственная нерасчлененная целостность субъекта и объекта, человека и мира. В качестве подлинного бытия, начального бытия выделяется само переживание, а именно – переживание человеком своего «бытия-в-мире».

При этом бытие понимается как непосредственно данное человеческое существование, как экзистенция, которая непознаваема ни научными, ни рационалистически философскими средствами. Экзистенция направлена на другое, а не на самое себя. И только в моменты глубочайших потрясений, в условиях «пограничной ситуации» (перед лицом смерти) человек может прозреть, постичь экзистенцию как стержень своего существа.

Центральные вопросы экзистенциализма - существование человека, смысл его жизни и судьбы в мире - необычайно созвучны любому, задумывающемуся над своим бытием, человеку. Экзистенциализм перемещает центр тяжести с родового, общественного на единичного человека. При этом, однако, для религиозного экзистенциализма важен индивидуум не сам по себе, а лишь постольку, поскольку он есть «явленность трансцендентального». В этой связи вводится различие индивидуальности и личности. По словам Бердяева «личность предполагает существование сверхличного, того, что ее превосходит и к чему она поднимается в своей реализации. Личности нет, если нет бытия выше ее стоящего. Тогда есть лишь индивидуум, подчиняемый роду и обществу, тогда природа стоит выше человека и он лишь часть ее». Экзистенциализм различает в человеке как бы несколько слоев: природный (биологический и психологический), изучаемый естественными науками и составляющий его природную, эмпирическую индивидуальность; социальный, изучаемый социологией; духовный, являющийся предметом изучения истории и философии; и, наконец, экзистенциальный, который не поддается научному познанию и может быть лишь «освещен» философией. Рассматривая проблему свободы, экзистенциализм отвергает как рационалистическую просветительскую традицию, сводящую свободу к познанию необходимости, так и гуманистическую, для которой свобода состоит в раскрытии задатков человека, раскрепощении его «сущностных» сил. Свобода в понимании экзистенциалистов - то сама экзистенция, а экзистенция - это и есть свобода. Поскольку же структура экзистенции выражается в направленности вовне, в трансцендировании, то понимание свободы различными представителями экзистенциализма определяется их трактовкой трансценденции, которая в сущности и является «обиталищем» человеческой свободы. Для религиозных экзистенциалистов это означает, что только в боге можно обрести свободу. В этом смысле экзистенциалисты по-новому выразили понятие свободы воли, возрождая кантовский категорический императив. В духе Канта экзистенциалисты подчеркивают, что человек отличается от всех природных существ способностью выбирать самого себя и нести ответственность перед самим собой за свой выбор; более того, выбирая себя, челвек тем самым выбирает и все человечество, так что выбор - не просто его частное дело. Однако у Канта человек должен выбирать себя по закону морального долга, а в атеистическом варианте экзистенциализма он не имеет никакого содержательного критерия выбора: он выбирает себя перед лицом непознаваемого трансцендентного ничто. Так, по Хайдеггеру, выбор своего Я предполагает поставить себя перед самой последней возможностью своего бытия - смертью. Тем самым человек освобождается от власти сущего, от предметного и социального мира, и оказывается перед лицом бытия, которое есть ничто. Поскольку подлинное бытие и его «принципы» не могут быть сформулированы в виде общезначимых моральных требований, постольку человеку ничто не может облегчить задачу выбора.

Экзистенциализм необычайно широко распространился благодаря французским писателям, переводившим философские понятия на доступный всем язык художественной литературы. Во Франции философия по традиции предпочитала оформляться эстетически, говорить языком искусства. «Хотите философствовать – пишите романы», – рекомендовал соотечественникам Альбер Камю. Экзистенциализм ставил философию на грань искусства, поскольку предметом философствования делал индивидуальное и конкретное, личность и ее выбор. Французский «литературный экзистенциализм» особенно подтверждал, что вообще экзистенциализм не столько система понятий, сколько выражение определенного настроения, переживание бытия в мире, где «все дозволено», и выбор соответствующего поведения.

Жан-Поль Сартр (1905-1980) - французский писатель, философ и публицист, глава французского экзистенциализма, участник движения Сопротивления. Под влиянием Ж.П. Сартр построил «феноменологическую онтологию», в основе которой – противопоставление объективности и субъективности, свободы и необходимости («Бытие и ничто», 1943); пытался дополнить марксизм экзистенциальной антропологией («Критика диалектического разума», 1960). Основные темы художественных произведений: одиночество, поиск абсолютной свободы, абсурдность бытия. Незавершенная тетралогия «Дороги свободы» (1945 – 1949), пьесы-притчи «Мухи» (1943), «Дьявол и господь Бог» (1951)и др. В конце 1960-х гг. выступил как идеолог леворадикального экстремизма. В 1964 Сартру присуждена Нобелевская премия по литературе, от которой он отказался.

Жан-Поль Сартр приобрел известность после публикации романа «Тошнота» (1938). До этого времени он изучал и преподавал философию, публиковал первые свои философские работы - и усиленно трудился над романом, считая это занятие главным для себя. Решающее значение для формирования философии Сартра имела философия немецкая - феноменология Гуссерля и экзистенциализм Хайдеггера. В начале 30-х годов Сартр увлекся «интенциональностью» Гуссерля, согласно которой «сознание есть всегда сознание чего-то». Сознание «направлено», а это значит, во-первых, что «объекты» есть, они существуют, они не есть сознание, а во-вторых, что сознание - отрицание, себя утверждающее как отличие от объекта.

Экзистенциалистская философия Сартра полнее всего раскрыта в большом труде «Бытие и ничто» (1943). Одновременно Сартр работал над своими художественными произведениями – вслед за «Тошнотой» над вторым романом «Дороги свободы», сборником новелл «Стена», пьесами «Мухи» и «За запертой дверью». Отчуждение, питавшееся в начале «Тошноты» критическим отношением к буржуазному «миру цвета плесени», быстро превратилось в ненависть к «нормальным», а затем и в отвращение ко всем прочим, к человечеству.

Попытаемся очертить контуры художественного мира Сартра, устойчивые формы его образного мышления, его символики, в которой отвлеченные конструкции Сартра – мыслителя если и не опровергаются, то существенно корректируются, находят себе диалектический противовес.

Остановим внимание на концепции одиночества. К целому ряду сартровских произведений применимо название его самой знаменитой пьесы – «3а запертой дверью»: их герои пребывают взаперти, в тесном замкнутом пространстве. Иногда это мотивировано внешним принуждением – например, люди сидят в тюрьме, – но этой мотивировкой ситуация не объясняется. В той же пьесе «За запертой дверью» (1944) трое персонажей заключены в безликой гостиничной комнате, которая определена им как место адских мучений; как выясняется по ходу следствия, дверь-то вовсе не заперта, открывай и иди куда хочешь – но никто не уходит. «Ад – это другие» – такую идею иллюстрирует пьеса Сартра «За запертой дверью». В некую комнату, похожую на номер заурядного отеля, вводят трех персонажей – с ними в этой комнате ад и появляется, поскольку они преданы адским мукам общения друг с другом, а значит, злобе и ненависти. Каждый из них и палач, и жертва одновременно, ибо каждый есть ограничение свободы другого, низведение свободного сознания до уровня видимой поверхности, сведение к «вещи». Даже мысль другого убивает, не только взгляд, поскольку и взгляд, и мысль «оценивают», навешивают на «я» ту или иную «этикетку». Чтобы утвердить себя, им требуются «другие люди», партнеры, в конечном счете, жертвы. Жестокая игра, которой нет конца. Нечто подобное происходит и в пьесе «Мертвые без погребения» (1946), хотя расстановка персонажей в ней иная и сюжетная коллизия – не интимно-личная, а политическая. Здесь не сами заключенные мучают друг друга, а «милиция» правительства Виши в 1944 году пытает пленных партизан Сопротивления стремясь выведать, где скрывается их командир. Однако, как это всегда бывает у Сартра, борьба за политические идеалы, за свободу страны осложняется отчаянной борьбой за самоутверждение, за моральное превосходство над противником. В такой борьбе те, кто пытает, и те, кого пытают, оказываются тесно связаны. «Зловещая магия пыток и смерти, – писал об этой пьесе С. Великовский, – не оставила не тронутым сознание заключенных, внесла свою двусмыслицу... Незаметно для себя жертвы замыкались исключительно в своем единоборстве с палачами. И вот уже почти забыты, отброшены все прочие, дальние соображения – идет голое состязание, смертельная игра, соперники жаждут выиграть – остальное неважно... Между палачами и жертвами возникает прочная связь – вражда...»

Уже в 1945 г. Сартр заявил, что «экзистенциализм – это гуманизм». Повторив в докладе под таким названием основные характеристики экзистенциализма (существование предшествует сущности, человек свободен, одинок, без оправдания), Сартр формулирует принципиально иные установки гуманизированного экзистенциализма.

По завершении цикла драм Сартр заявил, что расстается с литературой. Уточняя свои намерения, он писал о необходимости создания «литературы современной», которая была бы «всем», т.е. аналогом новой философии, всеобъемлющего Знания. «Наивный», традиционный роман должен уступить место роману «настоящему».

«Испытание взглядом», писал Сартр в книге «Бытие и ничто»,- это испытание «неуловимой субъективностью Другого», его свободой, убивающей «мои возможности». Следовательно, общество в трактовке Сартра - это совокупность индивидуумов, находящихся в состоянии перманентной войны друг с другом, войны не на жизнь, а на смерть.

По Сартру, акт специфически человеческой деятельности есть акт обозначения, придания смысла (тем моментам ситуации, в которых проглядывает объективность - «другое», «данное»). Предметы лишь знаки индивидуальных человеческих значений, смысловых образований человеческой субъективности. Вне этого они - просто данность, сырая материя, пассивные и инертные обстоятельства. Придавая им то или иное индивидуально-человеческое значение, смысл, человек формирует себя в качестве так или иначе очерченной индивидуальности. Внешние предметы - здесь просто повод для «решений», «выбора», который должен быть выбором самого себя. Поскольку у Сартра человеческая деятельность - в той мере, в какой она свободная и творческая, - лишена корней в содержании объективности, в том числе и в содержании форм опредмеченной человеческой деятельности (то есть культуры), то содержанием ее оказывается натуралистически взятое содержание природы самого индивида, его уникальные биологические зависимости, события и травмы глубокого детства, довлеющие над индивидом, как рок. В этой связи Сартр развивает метод, называемый им экзистенциальным психоанализом, который призван прояснить облик индивидуальности путем выявления тех обстоятельств детства и тех специфических биологических зависимостей, в ответ на которые она себя строит.

Основой подлинности (аутентичности) могут быть только иррациональные силы человеческого подполья, подсказки подсознательного, интуиции, безотчетные душевные порывы и рационально не осмысленные решения, неминуемо приводящие к пессимизму или к агрессивному своеволию индивида: «История любой жизни есть история поражения». Появляется мотив абсурдности существования: «Абсурдно, что мы рождаемся, и абсурдно, что мы умираем». Человек, по Сартру, - бесполезная страсть.

Все эти темы своей философии Сартр развивает в виде определенной психологической диалектики жизни индивида в обществе, схемы которой он переводит также и на язык художественного творчества (для экзистенциализма характерно вообще слияние философии с формами искусства). По своему содержанию эта философия очень близка к религиозному переживанию, воспроизводит его морально-психологическую схему и своеобразную логику, но освобожденную от теистического аппарата представлений и ритуалов, от бога. Напряженность атмосферы, царящих в романах и философских трактатах Сартра (как и других экзистенциалистов), часто выглядит как выражение эмоции потери бога в отчужденном мире (нечто вроде религии наоборот), а самое ее содержание легко может быть расшифровано в терминах «греха», «бренности существования», «страдания и искупления», болезненно ощущаемой «вины», «ответственности» и так далее. Такое сочленение экзистенциализма и религии связано с общими им элементами социального утопизма. Особенно явственными эти элементы стали у Сартра в послевоенные годы. Теория, сформулированная в «Критике диалектического разума», остается экзистенциалистской.

Миропонимание Сартра сформировалось в мире, зашедшем в тупик, абсурдном, где все традиционные ценности рухнули. Первый акт философа должен был, следовательно, быть отрицанием, отказом, чтобы выбраться из этого хаотического мира без порядка, без цели. Отстраниться от мира, отвергнуть его - это и есть в человеке специфически человеческое: свобода. Сознание - это именно то, что не увязает «в себе», это противоположность «в себе», дыра в бытии, отсутствие, ничто. Это сознание свободы человека есть в то же время сознание одиночества человечества и его ответственности: ничто в «Бытии» не обеспечивает и не гарантирует ценности и возможности успеха действия. Существование - это именно переживаемый опыт субъективности и трансцендентности, свободы и ответственности.

Таким, «настоящим» романом стало завершающее творческий путь Сартра огромное, трехтомное произведение «Гадкий утенок. Гюстав Флобер с 1821 по 1857 г.» (1971-1972). Жанр «романа реальной личности» постепенно, издавна формировался в творчестве Сартра, написавшего в годы войны книгу о Бодлере, затем о Жене, работавшего над книгой о Малларме, наконец, издавшего в 1964 г. «Слова», автобиографию и в то же время «роман» реальной личности Жан-Поля Сартра.

Альбер Камю(1913 - 1960) - французский философ-эссеист, писатель, журналист, лауреат Нобелевской премии по литературе, Камю изучал философию в Алжирском университете. Руководил Театром труда в Алжире, участвовал в Сопротивлении, сотрудничал в подпольной газете «Комба», после освобождения – ее главный редактор. Литературную известность приобрел в 1942 г. (роман «Посторонний» («Чужой») и философское эссе «Миф о Сизифе»); выступал как драматург («»Калигула», 1945 г., и другие пьесы), прозаик (романы «Чума», 1947 г., «Падение», 1956 г., и другие), публицист. Крупнейшая теоретическая работа Камю – книга « Бунтующий человек 1951 г. Абсурду мира человек противопоставляет веру в самого себя и волю к реализации высших ценностей.

В годы войны вышли два произведения, которые впоследствии принесли Камю широкую известность, – повесть «Посторонний» и эссе «Миф о Сизифе». В 1947 г. вышел роман «Чума», за ним последовали пьесы «Осадное положение» и «Праведники». «Бунтующий человек» был последним и самым значительным произведением Камю, «Падение» – его последним романом.

Альбер Камю - одна из ключевых фигур литературной жизни во Франции послевоенного времени, властитель дум целого поколения, прозаик, эссеист, драматург, журналист, участник подпольного Сопротивления, лауреат Нобелевской премии по литературе. С точки зрения экзистенциальной проблематики он находился под сильным впечатлением от Плотина и Августина, Киркегора и Ницше, Хайдеггера и Шестова. Камю штудирует Достоевского, раздумывает над «Исповедью» Толстого. С особым вниманием читает своих современников и соотечественников: Мальро, Монтерлана, Сент-Экзюпери, Сартра.

Экзистенциализм Камю основан на отчаянии, которое вызвано не мыслью о мерзости жизни и человека (как у Сартра), а мыслью о величии личности, неспособной найти связь с равнодушным (но прекрасным!) миром.

Абсурд возникает из противоречия между «серьезным», целенаправленным характером человеческой активности и ощущением нулевого значения ее конечного результата (смерть индивида; более того, весьма вероятное уничтожение всего человечества). Такое противоречие при трезвом рассмотрении кажется издевательством над человеком, и в качестве ответной реакции приходит мысль о самоубийстве. Вот почему Камю начинает эссе словами: «Есть только одна действительно серьезная философская проблема: самоубийство».

В 1942 году был опубликован «Миф о Сизифе» - «эссе об абсурде», где Камю, собрав свои размышления о смерти, отчужденности даже от самого себя, о невозможности определить, расшифровать существование, об абсурде как источнике свободы, на роль героя абсурдного мира избирает легендарного Сизифа. Труд Сизифа абсурден, бесцелен; он знает, что камень, который по велению богов тащит на гору, покатится вниз и все начнется сначала. Но он знает - а значит, поднимается над богами, над своей судьбой, значит, камень становится его делом. Знания достаточно, оно гарантирует свободу. Произведение искусства тоже принадлежит миру абсурдному, но сам акт творчества дает возможность удержать, сохранить сознание в мире хаоса. Описание - бесконечное умножение существования.

«Романтиком-экзистенциалистом» стал герой романа «Посторонний» (1937-1940, опубл. 1942). На двойной – метафизический и социальный – смысл романа указывал Камю, пояснявший странное поведение Мерсо прежде всего нежеланием подчиняться жизни «по модным каталогам». Сюжет «Постороннего» Камю видел в «недоверии к формальной нравственности». Столкновение «просто человека» с обществом, которое принудительно «каталогизирует» каждого, помешает в рамки «правил», установленных норм, общепринятых взглядов, становится открытым и непримиримым во второй части романа.

По жанру роман Камю «Посторонний» можно отнести к роману воспитания с той лишь существенной разницей, что он исследует пути не адаптации героя к общественной среде, а их разрыва и дезинтеграции. Неизбежный трагизм существования еще не означает торжества философии абсурда. Напротив, как доказал сам Камю на примере своей жизни, ее невозможно не предать, особенно в исторической «пограничной ситуации».

Ростки нового мировоззрения, выраженного в «Письмах», укрепились и утвердились в романе «Чума» (1947), который принес Камю международную известность. «Чума» - одно из наиболее светлых произведений западной словесности послевоенного периода, в ней есть черты «оптимистической трагедии». «Чума» состоит главным образом в том, что эта надежда была рождена не в экстатическом приливе риторического вдохновения, не в пароксизме страха перед грядущими судьбами чело-вечества (в результате чего надежда бы стала защитной реакцией, волевым актом «скач-ка», который столь решительно отверг автор «Мифа о Сизифе»), но выпелась как бы сама по себе из реального опыта трагической обыденности оккупации. Естественность светлого начала, придавшая книге правдивую оптимистическую настроенность, которой алкал по-слевоенный читатель, напоминающий в этом смысле сартровского Рокантена, уставшего в конечном счете от «тошноты», несомненно способствовала огромному успеху романа.

Роман «Чума» (1947) написан в жанре хроники. Следовательно, реальность внешняя стала поучительной, в ней появилось нечто такое, о чем должно рассказать языком летописи. Появилась история – история чумы. Абсурд перестает быть неуловимым, он обрел образ, который может и должен быть точно воссоздан, изучен ученым, историком. Чума – образ аллегорический, но самое очевидное его значение расшифровывается без всякого труда: «коричневая чума», фашизм, война, оккупация. Точность доминирует, она являет собой обязательный атрибут рассказчика – врача и новое качество метода Камю, овладевающего историзмом, конкретно-историческим знанием.

Чума – не только аллегорический образ фашизма. Камю сохраняет, наряду с социальным, метафизический смысл метафоры. Герои романа – практики, «врачи» еще и потому, что болезнь неизлечима, болезнь поразила само существование, которое неизлечимо абсурдно.

Камю показал в романе, что на свете существуют вещи и положения, вызывающие в душе человека могучий стихийный протест, который, впрочем, был бы мало любопытен, если бы сводился лишь к охране индивидуальных прав и интересов, но который тем и поразителен, что возникает также из отказа быть равнодушным очевидцем чужого несчастья. Идея человеческой солидарности стара как мир, но важно то, в каком культурно-историческом контексте она была высказана. В мире традиционной доабсурдной культуры эта идея могла бы определиться «инерцией» человеческих взаимоотношений, но, проросшая сквозь каменистую почву «абсурда», желавшего быть последним пунктом той наклонной плоскости, по которой сползала европейская секуляризованная мысль, она выглядела как преодоление философии абсурда. Экзистенциализм отразил в своей философии состояние сознания, переживаний людей в современном мире, тем самым он во многом обнажил и объяснил те противоречия, с которыми сталкивается человек в этом мире.

*«Театр абсурда»: творчество Э. Ионеско и С. Беккета.*

«Театр абсурда» порожден ощущением разлома, смятением индивидуума. Он начертал слово «абсурд» на своем знамени. Можно кричать от боли, если рядом страдает человек или даже животное. Но отзовется ли в вашей душе стон двуногого существа, по своей воле ставшего пресмыкающимся? А ведь именно в такой, «крайней» форме возникает «трагическое» в творчестве Сэмюэля Беккета, представителя «театра абсурда». Его ранний роман-манифест «Невыразимое» (1953) зафиксировал «абсолютную», беспричинную боль: «...Жду один, слепой, глухой, неизвестно чего, чтобы явилась рука и вывела меня отсюда куда-нибудь, хотя там может быть ещё хуже... она довела бы меня до истока моей судьбы, до двери, открывающейся к моей судьбе, но я удивлюсь, если та откроется...». Непостижим и враждебен мир – и роман временами непостижим для читателя. Продолжение полубезумного крика и одно из последних произведений С. Беккета «Как это...» (1961). Крупным планом – воспоминания, галлюцинации. Пятна крови, сведенные судорогой пальцы, беззвучно шевелящиеся серые губы, тусклый, блуждающий взор. Вспыхивают моментальными снимками зарисовки каких-то домов, больничных палат, обрывочные, болезненно-бредовые описания цвета грязи и крови.

Термин «театр абсурда» впервые использован театральным критиком Мартином Эсслином (Martin Esslin), в 1962 г. написавшим книгу с таким названием. Эсслин увидел в определённых произведениях художественное воплощение философии Альбера Камю о бессмысленности жизни в своей основе, что он проиллюстрировал в своей книге «Миф о Сизифе». Считается, что театр абсурда уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов и авангардистское искусство 1910-1920-ых гг. Несмотря на острую критику, жанр приобрёл популярность после Второй мировой войны, которая указала на значительную неопределённость человеческой жизни. Введённый термин также подвергался критике, появились попытки переопределить его как «анти-театр» и «новый театр».

Абсурдистское театральное движение базировалось на постановках четырёх драматургов - Эжена Ионеско, Сэмюэла Беккета, Жана Жене и Артюра Адамова, однако каждый из этих авторов имел свою уникальную технику, выходящую за рамки термина «абсурд»

Движение «театра абсурда» (или «нового театра»), очевидно, зародилось в Париже как авангардистский феномен, связанный с маленькими театрами в Латинском квартале, а спустя некоторое время обрело и мировое признание. На практике, театр абсурда отрицает реалистичные персонажи, ситуации и все другие соответствующие театральные приёмы. Время и место неопределены и изменчивы, даже самые простые причинные связи разрушаются. Бессмысленные интриги, повторяющиеся диалоги и бесцельная болтовня, драматическая непоследовательность действий, – всё подчинено одной цели: созданию сказочного, а может быть и ужасного, настроения.

Лысая певица – это первая пьеса Ионеско. Премьера ее состоялась в 11 мая 1950, в парижском «Театре полуночников». Весьма показательно – в рамках эстетики абсурдизма – что сама лысая певица не только не появляется на сцене, но в первоначальном варианте пьесы и не упоминалась. По театральной легенде, название пьесы возникло у Ионеско на первой репетиции, из-за оговорки актера, репетирующего роль брандмайора (вместо слов «слишком светлая певица» он произнес «слишком лысая певица»). Ионеско не только закрепил эту оговорку в тексте, но и заменил первоначальный вариант названия пьесы (Англичанин без дела).

«Лысая певица» – «трагедия языка», как сказал сам автор. Одна из основных проблем ее - лингвистическая. Э. Ионеско исходит из того, что личность, прежде всего, обладает индивидуальной речью, утрата языка, замена его клише приводят к разрушению личности. Персонажи театра абсурда вследствие этого лишены индивидуальности. «В «Лысой певице» - по признанию автора - сквозь абсурд и нонсенс, сквозь словесную неразбериху, несмотря на смех в зале, можно понять драму всего языка.

Источником «автоматической» речи, парализующей сознание людей, послужили фразы из учебника английского языка, состоявшему из бессмысленных банальностей и наборов слов. Речевые штампы и автоматические поступки, за которыми стоит автоматизм мышления – все это он увидел в современном буржуазном обществе, сатирически описывая его скудную жизнь. Герои этой пьесы – две супружеские пары, Смиты и Мартены. Они встречаются за ужином и ведут светский разговор, неся околесицу. Герои «Лысой певицы» – необычны, они – не люди в привычном смысле этого слова, а марионетки. Мир, населенный бездушными марионетками, лишенный какого бы то ни было смысла, – и есть главная метафора театра абсурда. Антипьеса «Лысая певица» старалась довести мысль об абсурдности мира не какими-то пространными рассуждениями, а действиями героев и их репликами в обычном общении. Желая убедить нас в том, что люди сами не знают, что хотят сказать, и говорят, чтобы ничего не сказать, Ионеско написал пьесу, в которой действующие лица говорили сущую нелепицу, по идее это и общением назвать нельзя.

Люди говорят, произносят красивые слова, не зная их смысла (причем здесь «аппендицит и апофеоз»), все потому, что их сознание настолько забито избитыми выражениями и штампами, перепутавшимися один с другим, что они употребляют их бессознательно, лишь бы что-то сказать.

Главным в пьесе является то, что коммуникация становится невозможной, поэтому возникает вопрос: Нужно ли нам то средство с помощью которого осуществляется общение, т.е. язык? Персонажи Ионеско далеки от того, чтобы искать новый язык, замыкаются в безмолвии их собственного языка, ставшего бесплодным.

Произнося всякую нелепицу, бессвязно и невпопад отвечая на реплики собеседников, герои антипьесы доказывают то, что в современном обществе человек одинок, его не слышат другие, да и он не старается понять своих близких. Герои антипьесы совершают непонятные и невразумительные поступки. Они живут в абсурдной реальности: заканчивают «институт йогурта», а взрослая девушка служанка Мэри, смеясь и плача, сообщает, что купила себе ночной горшок, труп Бобби Уотсона через четыре года после смерти оказывается теплым, а хоронят его через полгода после смерти, причем Мистер Смит говорит, что «это был красивейший труп».

Один из приемов, которые использует Ионеско – это принцип нарушения причинно-следственных отношений. Отсутствие причинно-следственных связей приводит к тому, что факты и доводы, которые должны были бы удивить всякого, не вызывают никакой реакции со стороны собеседника. И наоборот, самый банальный факт вызывает удивление. На протяжении всей пьесы персонажи «Лысой Певицы» несут всякую околесицу в унисон английским настенным часам, которые «отбивают семнадцать английских ударов». Все поступки, совершаемые персонажами «Лысой певицы», нелепости, повторяемые ими бессмысленные афоризмы – все это напоминает нам эпоху дадаизма, дадаистские спектакли начала ХХ века. Однако различие между ними заключается в том, что если дадаисты утверждали о бессмысленности мира, то Ионеско все же претендовал на философский подтекст. В нелепостях его «антипьес» мы видим намек на абсурдную реальность. Он сознавался в том, что пародировал театр, ибо хотел пародировать мир.

В единичных «антидрамах» можно смутно уловить элементы социальной критики. Так, например, в пьесе Э. Ионеско «Носороги» (1960) появление в маленьком городе грубых, толстокожих животных, которые в сокрушают и топчут на своем пути, может быть расшифровано как выраженная в косвенной, завуалированной форме антифашистская сатира. Однако и в этом случае доминирующей в пьесе остается тема абсурда и человеческого бессилия: перерождение заурядных людей в чудовищных животных происходит у Ионеско в силу необъяснимых, фатальных причин и заражает поголовно все городское население, за исключением одного-единственного человека. Все пропорции искажены: безумие и жестокость изображаются автором как массовое явление, а способность им противостоять, хотя бы в пассивной форме, как проявление особой силы.

Содержание одной из пьес С. Беккета – унылое и безрезультатное ожидание у большой дороги, по которой время от времени проходят странные – то зловещие, то гротескные – фигуры, не имеющие никакой связи ни с основными двумя персонажами, ни между собой («Ожидая Годо», 1950), - очень характерно для творчества обоих этих драматургов.

«В ожидании Годо» С.Беккета – пьеса статичная, события в ней идут как бы по кругу: второе действие повторяет первое лишь с незначительными изменениями. Два главных действующих лица, бродяги Владимир и Эстрагон, поджидают некоего таинственного Годо, который должен приехать и покончить со скукой и заброшенностью, от которой они страдают; Годо, впрочем, так и не появляется. В пьесе участвуют еще два персонажа – Поццо и Лукки. Для усугубления удушающей атмосферы пессимизма Б. вставил в пьесу элементы музыкальной комедии и несколько лирических пассажей.

Главные герои пьесы С.Беккета «В ожидании Годо» – Владимир (Диди) и Эстрагон (Гого) словно завязли во времени, пригвождённые к одному месту ожиданием Годо, встреча с которым, по их мнению, внесет смысл в их бессмысленное существование и избавит от угроз враждебного окружающего мира. Сюжет пьесы не поддается однозначному истолкованию. Зритель по своему усмотрению может определить Годо как конкретное лицо, бога, сильную личность, Смерть и т. д.

Каждым своим произведением они стремятся показать абсурдность жизни, человеческую слабость и беспомощность, тщету каких бы то ни было надежд и ожиданий. В качестве основных персонажей они выводят на сцену то глухонемого, который ораторствует посредством мычания (Ионеско «Стулья», 1952), то неподвижного слепца-паралитика, собеседниками которого являются засунутые в урны для мусора человеческие обрубки (Беккет «Конец игры», 1957).

Если мы обратимся к основным положениям «театра абсурда», то получится, что через раскрытие различных сторон жизни общества (политика, коммуникация и т.д.) авторы пьес показывают бессмысленность бытия. Ведь задача театра абсурда, как ее понимал Э. Ионеско, состояла в том, чтобы доказать, что реальность – это всего лишь иллюзия, условность. Создавая абсурдную реальность авторы не только развлекают и смешат нас комическими ситуациями, в которые попадают герои, но пытаются читателя отучить от автоматизма мышления, клишированной речи, они разрушают привычные рамки и модели жизни.

*«Новый» роман: творчество Н.Саррот и А. Роб-Грийе.*

Литературная школа «нового романа» сложилась в середине 50-х годов, заявив о себе шумными декларациями, которые привлекли к ней большое внимание писательской среды и интеллигенции.

Романисты и теоретики молодой школы – Натали Саррот (р. 1902), Ален Роб-Грийе (р. 1922), Мишель Бютор (р. 1926) и другие – принадлежат к числу писателей, близких к экзистенциалистскому восприятию жизни, но в то же время их творчество существенно отличается от произведений Сартра, Камю и С. де Бовуар.

Принципиально стремясь изгнать из литературы даже намек на какую бы то ни было умозрительную систему, авторы «нового романа» делают исходным пунктом своих произведений в качестве уже установленной и бесспорной истины тот вывод, к которому персонажи экзистенциалистских романов и пьес прихода постепенно, путем философских размышлений и споров: реальный мир абсурден, между его отдельными фактами и явлениями нет причиной связи, люди, вещи, события шествуют лишь в разрозненном, как бы «рассыпанном», виде.

Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор, К. Симон, К. Мориак провозгласили структуру традиционной прозы исчерпанной и отмежевались от непосредственных предшественников – экзистенциалистов. Их сближают самые общие особенности художественной проблематики, связанные с тенденцией к утрате личности и господству различных форм отчуждения. Отмежёвываясь не только от экзистенциалистской идеи «свободного выбора» как первоосновы человеческого бытия, но и от традиций французского романа XIX в., где внутренние установки героя и его стремление воплотить субъективный мир в пределах наличной действительности отливались в формы устойчивого характера и неповторимой социальной судьбы-биографии, «неороманисты» исходят из мысли о принципиальной несовместимости истинной природы современного человека и его общественной роли; отсюда два типа персонажей – воплощения анонимных «общих мест» социальной жизни (персонажи «Золотых плодов» Саррот, «Званого обеда» Мориака) и «герои», пытающиеся не только выявить, но и отстоять подлинную структуру и смысл собственной жизни (герой «Мартеро» Саррот, герой «Изменения» Бютора).

На этом основании Н. Саррот, Роб-Грийе и их последователи решительно отказываются не только от реалистической типизации и художественных обобщений, но вообще от всего того, что в литературном произведении хоть в какой-то мере организует хаотический жизненный материал, - от фабулы, индивидуальности, от социальных проблем. Например, роман Н. Саррот «Планетарий» (1959). Один из финальных эпизодов: гостья бросает неосторожную реплику – о какой-то детали интерьера – и небо заходило над героем «ходуном, закачались звезды, сдвинулось со своего места планеты, он почувствовал тоску, головокружение, панический страх, все пошатнулось, мгновенно, все перевернулось».

Натали Саррот, правда, за стенами подобных салонов видит и другой мир – серьезный, добрый, величественный. «Художник, занятый собой, - пишет она - экспериментирующий в спасительной колбе над себе подобными, знает, что там, снаружи, происходят события очень важные (он говорит себе с тоской: возможно, единственно важные!); там действуют и борются люди, совсем непохожие на него, его родственников или друзей.

«Тропизмы» Саррот - романы «ни о чем». Н.Саррот не подвергает свои психологические наброски авторскому логическому осмыслению и обычно не связывает их ни с какими социально-историческими внешними условиями. Ее персонажи иногда не только не имеют индивидуального лица, но даже лишены имени. Например, содержанием романа Н.Саррот «Портрет неизвестного» (1956) являются показанные вне конкретной обстановки оттенки и полуоттенки человеческих взаимоотношений: зарождение смутной нежности со стороны никак не охарактеризованного мужчины к незнакомой девушке, которая часто проходит мимо него городским садом; ее меняющаяся реакция на его настойчивые взгляды – от пугливой, убыстренной походки до ответной теплоты взгляда. Параллельно с этим намечены непонятные взаимоотношения этой девушки со стариком отцом, который ее тиранит то ли от избытка чувств, то от избытка ревнивой родительской любви. Вконце романа все эти нити обрываются, а недоуменные вопросы так и остаются неразрешенными.

В романе Н. Саррот «Планетарий» за корыстными вожделениями, которые выдвинуты на первый план, угадывается определенная социальная среда – буржуазная или мещанская. 3ато роман «3олотые плоды» (1963) полностью отвлечен от объективной реальности. В нем отсутствуют не только живые, характеры и судьбы, но вообще персонажи: это произведение написано в форме многообразных рецензий на несуществующую книгу, которые не дают о ней никаких объективных представлений: восторженные хвалы беспричинно замолкают, сменяясь сдержанными а затем о отрицательными отзывами.

С точки зрения «неороманистов», человек, поглощённый и отчуждённый стихией мыслительных стереотипов или подавляемый вещными формами враждебного ему мира («В лабиринте» Роб-Грийе), способен совершить нравственное открытие, сделать своё сознание средоточием истинных ценностей, но не может превратить их в эффективный принцип практического существования – обрести индивидуальное лицо и индивидуальную судьбу. Поэтому-то нередко в «новом» романе традиционный романический сюжет – «история» героя – уступает место его духовной «предыстории», а глубины сокровенного человеческого сознания предстают как «магма», не оформленная реальным жизненным опытом. К тому же автор отказывается от позиции всеведущего демиурга, на первый план выдвигается точка зрения, ракурс одного или нескольких персонажей.

Перестройка структуры прозы привела к появлению новых объектов и новых способов их изображения – так возник «вещизм» Роб-Грийе (подчёркнуто бесстрастное описание предметов внешнего мира, лишающее их человеческого смысла), «подразговор» Саррот (общезначимая стихия подсознательного), полифонические тексты Бютора (мозаика мыслей, восприятий, эссе). В ряде случаев приёмы «неороманистов» получили плодотворное содержательное наполнение («Изменение» Бютора, «Вы слышите их?» Саррот). Однако игнорирование целостных характеров, фетишизация формы (в ряде теоретических «манифестов»), а также декларируемое противопоставление познавательной способности искусства и идеологии служат для советской критики основанием рассматривать «Н. р.» как разновидность Модернизма.

«Новый» роман (или «антироман») - понятие, обозначающее художественную практику французских писателей поставангардистов 1950 - 1970-х гг. Лидер направления - французский писатель и кинорежиссер Ален Роб-Грийе. Основные представители «нового» романа - Натали Саррот, Мишель Бютор, Клод Симон. Писатели нового романа провозгласили технику повествования традиционного модернизма исчерпанной и предприняли попытку выработать новые приемы повествования, лишенного сюжета и героев в традиционном смысле.

Первые книги Роб-Грийе вышли поздно, метод его определили как «шозизм» (вещь). Исходный замысел – показать вещи такими, какими они есть на самом деле. Освободить мир от значений, который им навязывает идеология. Мы не видим сами вещи, они в идеологическом ряду. Ряд этот нужно уничтожить. Видение автором предмета становится все более и более детальным, дотошно фиксируются все новые и новые детали. Предмет распадается на детали, он перестает походить на свою форму. Предмет может походить на все, что угодно. Лабиринт – зона превращений, любая вещь может походить на любую другую. Автор стремится освободить вещи от человеческой перспективы, но быстро понимает, что всерьез это сделать невозможно. Из этого он сделал вывод? Конвенции человеческого видения преодолеть нельзя, значит с ним можно играть. В конце 50-60-х гг. его романы – игровые, игра с литературными нормами. Вместо хронологических и причинно-следственных связей – отражение и варьирование.

Человеческое видение нагружает мир смыслами, от него и пытается освободить вещи, продолжает мощную модернистскую установку. Искусство не должно завораживать читателя иллюзией реальности, содержать пафос и идеи – все это внешнее по отношению к искусству. Его «шозизм» приближает плоскость виденья к плоскости предмета. На смену «шозизму» приходит повторение и варьирование эпизодов, это обессмысливает роман и лишает его истории. Знаки указывают только друг на друга, один скрывает другой. Роман превращается в ленту Мебиуса. Эти романы - не привлекательные истории об обаятельных людях, в них нет морали. Приключения происходят только с языком. Но она является и игрой со смыслом, с человеческим содержанием, так как любое высказывание соотносится с человеческой жизнью, независимо от желания автора, оно обрастает смыслом. Такая игра была основой и классической литературы, доведение до предела опыта нового романа реабилитирует роман классический. Теперь ценится, прежде всего, игра с языкомю Категории такого романа вполне применимы к творчеству Саррот.

В основе творчества Саррот представление о подлинной душевной жизни человека, которая невыразима в слове. Словами можно только намекнуть. Тропизмы – ростовые движения растений, неуловимы как движения человеческой души. Чтобы на них намекнуть нужно прислушаться к тому, что за словами. Важную роль играет элемент сатирический, общество споров, чья пустая болтовня мешает проникнуть в смысл слов. В воображении героя «Вы их слышите» (1972) разворачивается целый роман: внешние впечатления плюс подсознание. Социальность не является чем-то внешним по отношению к конструкции романа. Демонстрируются те правила и номы, которых человек придерживается в своей жизни. Разрушение клишированного отношения к жизни – и содержание и форма.

«Новые» романисты исходили из представления об устарелости самого понятия личности как оно истолковывалось в прежней культуре - личности с ее переживаниями и трагизмом. На эту художественную практику оказала философия французского постструктурализма, прежде всего Мишель Фуко и Ролан Барт, провозгласившие «смерть автора». В определенном смысле новый роман наследовал европейскому сюрреализму с его техникой автоматизма, соединением несоединимого и важностью психоаналитических установок. Проза нового романа культивирует бессознательное и, соответственно, доводит стиль потока сознания до предельного выражения. «Новый» роман - последняя предпостмодернистская попытка жестко организованной технически прозы, и хотя бы этим он родственен традиционному модернизму. Постмодернизм отказался и от этой технической сложности. Основой художественной идеологии нового романа стали «вещизм» и антитрагедийность.

Второе поколение «антироманистов» – *«новый новый роман»* (1960-х гг.).

«Мастерская потенциальной литературы», эксперименты с текстов.

*Структуралистская* эстетика и структуралистские «тексты» («Драма» Соллерса, роман «Вещи» Ж. Перека). Отказ от принципов выражения и отражения.

В 60-е годы XX века стало распространенным явлением рассматривать текст как некую структуру, систему знаков.

Р. Барт: «Наслаждение от текста», «Смерть автора».

Ролан Барт писал, что «текст - это раскавыченная цитата», «текст существует лишь в силу межтекстовых отношений, в силу интертекстуальности». «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д.». По мысли Р. Барта интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить.

Именно Р.Барт дал каноническую формулировку понятия интертекстуальности. Он, как нам кажется, наиболее полно и аргументировано изложил суть этого явления. Исследователь считает, что текст функционирует в окружении других текстов, взаимодействует с ними, включает «отпечатки» более ранних произведений и включается в произведения других авторов. Так, в своей статье «От произведения к тексту» Р.Барт пишет: «Тексту присуща множественность. Это значит, что у него не просто несколько смыслов, но что в нем осуществляется сама множественность смыслов как таковая, множественность неустранимая, а не просто допустимая, текст пересекает их, движется сквозь них, поэтому он не поддается даже плюралистическому толкованию, в нем происходит взрыв, рассеяние смысла».

От структурализма к *постструктурализму*. *Деконструктивизм*  Жака Дерриды.

Одним из наиболее ярких представителей постструктурализма является французский философ и культуролог Жак Деррида (р. 1930). Многие исследователи называют в качестве конкретной даты рождения постструктурализма лекцию Жака Дерриды, прочитанную им в 1966 году. В этой лекции он провозгласил приход новой эры – эры постструктурализма. Вопреки структуралистам, в особенности тем, кто поддерживал «лингвистический переворот» и полагал, что люди ограничены структурой языка, Дерида свел весь язык к «тексту», ни в чем не ограничивающему субъекта. Более того, Деррида даже социальные и политические институты начал также рассматривать в качестве «текста». Как он говорил сам, он произвел деконструкцию языка и социальных институтов. После завершения деконструкции стало ясно, что остался только текст.

Структуралисты видели в языковой системе закон и порядок. Для Дерриды язык стал воплощением беспорядка и нестабильности. Бесполезно искать в языке какие-либо законы. Поэтому для постструктуралистов столь важна деконструкция. Позднее она не только станет отличительным признаком и смыслом постструктурализма, но также станет основанием для постмодернизма.

Среди его основных произведений выделяются работы: «О грамматологии» (1967), «Письмо и различие» (1967), «Поля философии» (1972), «Почтовая открытка. От Сократа к Фрейду и далее» (1980), «Призраки Маркса» (1993) и др. Он создал оригинальную философскую и культурологическую концепцию, которую чаще всего обозначают как деконструктивизм. Ж. Деррида подвергает критическому анализу всю западноевропейскую философскую и культурологическую традицию с помощью концепции «деконструкции».

Французский постструктуралист Ю.Кристева вводит понятие интертекстуальность, которое, как показало время, позволило исследователям активно «включиться» в языковую, смысловую игру автора. Текст стал рассматриваться с точки зрения наличия в нем языковых кодов, скрытых смыслов, подтекста.

И в последующем интертекстуальность становится одной из основных категорий в анализе художественных произведений постмодернизма. В настоящее время термин употребляется не только как средство анализа литературного текста или описания специфики существования литературы, но и для определения того миро- и самоощущения современного человека, которое получило название постмодернистская чувствительность.

«Концепция Кристевой, - пишет Ильин И.И., - в благоприятной для нее атмосфере постмодернистских и деконструктивистских настроений быстро получила широкое признание и распространение у литературоведов самой разной ориентации. Фактически она облегчила как в теоретическом плане осуществление «идейной сверхзадачи» постмодернизма - «деконструировать» противоположность между критической и художественной продукцией, а в равно и классическую оппозицию субъект объекту, своего чужому, письма чтению и т.д. Однако конкретное содержание термина существенно видоизменяется в зависимости от теоретических и философских предпосылок, которыми руководствуется в своих исследованиях каждый ученый. Общими для всех служит постулат, что всякий текст является «реакцией» на предшествующие тексты».

Реалистическая традиция во французской литературе второй половины ХХ века переживает метаморфозы. Романное пространство пронизано особой субъективностью: авторы фиксируют внимание на психологических состояниях субъекта в острый момент кризисно-экстремальной ситуации – включают «необработанную, непричесанную» устную речь, иногда переступая границы художественной литературной специфики. Исследователи выделяют три типа психологического романа во Франции: 1) роман - состояние (роман-исповедь): Р. Гари, С. де Бовуар, Э. Баден; 2) роман – ситуация (роман-анализ): Ф. Саган, Ж. Ле Клезио; 3) роман – обобщение: П. Лэне, П. Модиано, А. Стиль, М. Уэльбек.

Например, в романе Р. Гари «Обещание на рассвете» (1960) воссоздается автобиографическая ситуация. Герой обращается к своей матери, с которой связан тысячью «зависимостей», стремясь воздать ей «должное», придать смысл ее жертвам (эмиграция из России в Польшу, потом Францию; унизительная работа, бесконечные «уроки – назидания» сыну, письма «после смерти»).

В романе А. Стиля «Сердечный человек» представлен некий обобщенный персонаж-интеллектуал, которого приятель обвиняет в «эсэсовской» жестокости (он снимает фильм, наблюдая за умирающей женой). Истории персонажей Ле-Клезио в романах – ситуациях детерминированы «стихийными силами бытия». В «Искателях клада» (1985) человек внезапно осознает банальность, преопределенность своего существования, когда подлинными остаются лишь самые простые ситуации радости, боли или страха, который заставляет бежать от радости любви и желания замкнуться в себе. Современный роман, по мнению Ле Клезио, не покончил с антропоцентрической картиной мира, остается «сохранить права» лишь за средой обитания - вещными, вербальными коррелятами.

В современном французском романе (М. Турнье, В. Новарин, М. Уэльбек, Ф. Бегбедер, А. Нотомб) – элементы детектива, «страшной новеллы», магического реализма, плутовского, готического, психологического романа реинтегрируются на крепкой сюжетной основе, пародируются, смешивая историю и ее игровую реконструкцию.

Литература:

1. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003.

2. Французская литература. 1945-1990 /Отв. ред. Н.И. Балашов. – М., 1995.

3. Зарубежная литература ХХ века: Практикум / Составление и общ. ред. Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. - М.: Флинта-Наука, 2004.

4. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. - М.: Флинта-Наука, 1998.

5. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 "Филология" / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

6. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

7. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

8. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

*Лекция 13*

**Литература США 2-ой половины ХХ века. «Молчаливые» 50-ые. Битническая литература как контркультурный эксперимент. Американский модернистский роман. «Черная» литература: творчество Д. Болдуина**

США после Второй мировой войны, являясь самой богатой и политически сильной страны мира, взяли курс на построение общества потребления. Это определило ценности, образ жизни и обусловило ряд социальных проблем. Середина века четко обозначила смену поколений в литературе США: ушли из жизни (Т. Вулф, Ф.С. Фицджеральд) или стали меньше писать авторы (Дж. Дос Пасос, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, Дж. Стейнбек), которые составляли первый ряд американских писателей накануне войны. В литературу США пришли новые писатели.

Кроме того, во II воловине ХХ века в США начинаются социально-политические процессы, которые определили характер, проблематику, жанровое своеобразие литературы этого период.

После войны в американской литературе происходит процесс стремительного осмысления прежних канонов: на смену персонажу, «ориентированному вовнутрь», непрестанно рефлектирующему, - приходит герой (антигерой), «ориентированный вовне», зависимый от непредсказуемого окружения. Декларативный оптимизм соседствует с растерянностью и страхом перед «тотальными призраками».

Критики выделяют три историко-литературных этапа: «молчаливое десятилетие» (1950-е годы), «бурные десятилетия» (1960-1970-е годы), «альтернативные десятилетия» (1980-2000-е годы).

Личность в конфликте с господствующими в мире ценностями доминирует в тех немногих произведениях «молчаливой» эпохи Маккарти, «охоты на ведьм», новых неврозов, определяемых «холодной» войной.

Усиливающееся противостояние в период «холодной» войны отразилось на развитии американской литературы и определило трагизм судьбы многих ее представителей. Построение «общества потребления» предопределило появление битнической литературы в США.

Ярким явление стал контркультурный эксперимент: «внебродвейский» театр, хеппнинги.

Происходит обострение проблемы расового антагонизма и борьба афроамериканцев за свои права, что привело к активизации афроамериканских писателей. Влияние европейского экзистенциализма. «Белый негр» Н. Мейлера как манифест американского экзистенциализма.

1940-1950-ые годы – время дебютов авторов, которые определили пути развития американской литературы на ближайшие 20лет.

Усиливающееся противостояние в период «холодной» войны отразилось на развитии американской литературы и определило трагизм судьбы многих ее представителей.

Влияние европейского экзистенциализма. «Белый негр» Мейлера как манифест американского экзистенциализма.

Контркультурный эксперимент: «внебродвейский» театр, «хеппнинги», обострение проблемы расового антагонизма и борьба афроамериканцев за свои права.

Построение «общества потребления» предопределило появление битнической литературы в США.

Битничество,попытка обретения нового синтеза. Проза битников. «На дороге» Керуака - апофеоз свободы и раскованности, «спонтанный стиль», роман - импровизация. Поэма А.Гинзберга «Вопль» - поэтический манифест битничества.

«Черный» роман: Ральф Эллисон (1914-1994) и Джеймс Болдуин (1924-1987). Р. Эллисон в свое единственном романе «Человек-невидимка» (1952) создает типичный образ темнокожего, сначала школьника, потом – студента, затем – фабричного рабочего и лидера левой общественной организации. Затем он добровольно отрекается о всего и превращается в «подвального человека», в подвале пишет роман, в котором пытается осмыслить пережитое и найти путь в будущее. Исходная посылка его размышлений: человек с черной кожей в мире белых «невидим». Всю жизнь герой Эллисона старался стать «видимым», т.е. выразить свое «я». Претерпев неудачу, он принимает радикальное решение: выпасть из общества, где ему нет места. Он возвращается к исходной точке, ведь афроамериканец всегда был парией в США, вне структуры. Выпадение из социума возможно не только в смерть, но и в бесконечно плодотворное, творческое измерение бытия – музыка, фольклор, искусство. Эти своим убеждением Ральф Эллисон предугадал поиск писателей следующего поколения, 70-80-х годов.

Джером Дэйвид Сэлинджер (1919-2010) стал символом молодежного протеста в послевоенной Америке.

Владимир Владимирович Набоков (1899-1977) публикацией романа «Лолита» (1955) и его широким успехом пробил брешь неприятия как своего творчества в США, так и в целом модернистской литературой.

Уильям Стайрон (1925-2006) продолжил традицию «южного» романа (однако в дальнейшем вышел за его пределы). Дебютный роман «Сойди во тьму» (1948) – развитие фолкнеровской традиции. Это история внешне благополучной семьи из южной глубинки, которая оказывается не единением, а замкнутыми каждый в своем одиночестве людей. Глава семьи Милтон Лофтис признает свою жизнь чередой утрат и поражений. Сходный кризис переживает его юная дочь Пейтон, которой он ничем не может помочь. Она говорит о поколении отцов: «Они считали себя потерянными. Безумцы… Они не себя потеряли, они потеряли нас», и не находит ничего лучшего, чем «сойти во тьму» и искать спасения в смерти. Роман охватывает несколько часов одного дня – дня похорон Пейтон, дата которого точно обозначена – 9 августа 1945 года, т.е. день ядерной бомбардировки Нагасаки. Тень атомного апокалипсиса нависает над частной драмой, придавая ей универсальный смысл.

Артур Миллер (1915-2005) и «абстрактный реализм». В 1947 году вышла драма Миллера [«Все мои сыновья»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%81%D0%B5_%D0%BC%D0%BE%D0%B8_%D1%81%D1%8B%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8C%D1%8F), которая принесла ему известность и была удостоена премии Объединения нью-йоркских театральных критиков, премии Дональдсона, [Пулитцеровской премии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%82%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F), премии Антуанетты Перри. А. Миллер создает проблемный, интеллектуальный театр, в котором «идея, заложенная в пьесу, служит мерой ее значительности и красоты». Пьеса «Смерть коммивояжера» (1949) представляет собой то, что происходит в сознание главного героя Вилли Ломена. У смертной черты он бьется над загадкой своей жизненной неудачи. Классический тип янки (хваткий торговец, обаятельный, предприимчивый), он строил свою жизнь в соответствии с национальным рецептом личного успеха, но что-то дало сбой, и под привычно жизнерадостным лицом Вили проступают одиночества, смятение, боль. А. Миллер тяготеет к широкой, универсальной постановке проблем. Зло современной жизни ему представляется необъяснимым, если не признать, что оно коренится в природе человека. Возможную альтернативу отчаянию и цинизма он видит в жертвенном индивидуальном деянии, лишенном общественного пафоса («После падения», «Случай в Виши»).

Сол Беллоу (1915-2005) публикует романы, которые свидетельствуют о появлении в американской литературе писателя для интеллектуалов («Человек, болтающийся в воздухе», 1943, «Приключения Оги Марча», 1953, «Гендерсон, повелитель дождя», 1958).

Особое место по-прежнему занимают фэнтази и научно-фантастический жанр: романы Рэя Бредбери, Айзека Азимова, Курта Воннегута, вводящие в обиход новые идеи в оболочке удивительных вымыслов.

Новое поколение американских писателей – Норманн Мейлер, Джон Гарднер, Уильям Стайрон, Джон Апдайк, Филипп Рот, То Вулф – обращаются в своей изящной прозе не только к «среднему классу», охотно откликаясь на злободневные темы, на исторические «вызовы» прошедшей войны и событий начавшейся «бойни» во Вьетнаме и Ираке. В романе У. Стайрона «Выбор Софи» (1979) центральный мотив звучит во вскрике польской эмигрантки Софи, адресованной многим американцам: «Что ты знаешь о концлагерях, ты, Натан Ландау!?» Выбор, немыслимый, нечеловеческий, которая сделала молодая женщина, спасая свое дитя; ее прошлое в Освенциме - не отпускают ее, разрушают ее настоящее.

Как реакция на пестроту и сенсационность социальной реальности, а та же на увлеченность постмодернистов «внутричерепными играми», возникает «новый журнализм» (или «литература сырого факта»). Том Вулф (1931), один из зачинателей «нового журнализма», в своем романе «Костры амбиций» (1989) не скрывает свой субъективный позиции, а подчеркивает ее путем драматизации истории своих героеы - юристов, газетчиков, политиков, обывателей, изощренно описывая «говорящие мелочи» современного бытия.

В последние десятилетия ХХ в. этническая и гендерная составляющая личности становится доминирующей проблемой в творчестве Нобелевского лауреата Тони Моррисон (1934), известного романиста Филиппа Рота (1959), новеллиста Джойса Оутс (1938).

Неустранимость этнического происхождения, авторов человеческой биографии, где «геройство и бесчестие» были неразделимы, цепь непредвиденностей, бессмысленность жизни как таковой, - все это внезапно осознает герой романа Филиппа Рота «Людское клеймо» (1997).

*Военный роман*

События Второй мировой и Тихоокеанской войн стали толчком для появления «военного» романа. Авторами этих произведений, как правило, были непрофессиональные писатели, в их числе те офицеры и солдаты, кто принял непосредственное участие в военных действиях. Писали они хорошо рассчитанным стилем, названным манерой письма «под Хемингуэя». Представители: Дж. Херси «Хиросима» (1946), И. Шоу «Молодые львы» (1948), Г. Вук «Заговор на Кейне» (1951), Д. Джон «Отсюда и в вечность» (1951).

Ярким произведением этой литературы стал дебютный роман Нормана Мейлера (1923-2007) «Нагие и мертвые» (1948), посвященный событиям, произошедшим во время захвата американской морской пехотой островка в Тихом океане. Н. Мейлер сосредоточил внимание на мелочах солдатских будней, а также самоощущении человека на грани физического и психологического срыва. Пейзаж – джунгли – становятся значимым символом в романе. Проблема романа касалась бездушия, антигуманности армии: жесткая иерархия, господство и подчинение, модель тоталитарной общественной организации. Конфликт романа составила готовность большинства к пассивному подчинению и принятию обстоятельств, с одной стороны, и бунту против «реальности», стремлением человека к самоутверждению, выживанию вопреки всему, с другой.

Тема войны была продолжена и в последующие годы Джоном Херси («Возлюбивший войну»), Джозефом Хеллером («Поправка-22»), Джеймсом Джонсом («Тонкая красная линия», «Отныне и во веки веков», «Только позови»), Куртом Воннегутом («Бойня № 5, или Крестовый поход детей»).

Ведущая тональность драматургии этих лет - трагическая (Юджин О’Нил, Артур Миллер, Тенесси Уильямс). В пьесе А. Миллер «Смерть коммивояжера» (1949) обаятельный, хваткий торговец Вилли – у смертной черты бьется над загадками своих жизненных поражений. В «Трамвае желания» (1947) Т. Уильямс протагонистами тоже становятся неудачники – нищая «аристократка» Бланш Дюбуа выглядит жалкой жеманницей в глазах работяги Стэнли, который превращает ее в объект грубой похоти. Образы Уильямса отмечены грустной иронией; цвет, изящество, легкость, искусная интрига, быстрое взаимодействие характеров, прихотливое, как узор молнии в тучах, - вот что составляет пьесу.

Другой драматург, вступивший в творчество в это период, Лауреат [Пулитцеровской премии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%82%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F) Теннесси Уильямс (1911-1983), создает пьесы-воспоминания, пьесы-настроения: «Стеклянный зверинец» (1945), «Трамвай «Желание» (1947), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Орфей спускается в ад» (1957) и др. Главные темы – рокового одиночества, непонимания людей, «возвышающего обмана», хрупкой, и потому обреченной красоты. Эти темы ярков представлены в пьесе «Трамвай «Желание», главная героиня Бланш Дюбуа которой является нищей наследницей аристократического южного рода. Идеалы юга живы лишь в ее воображении. Ее антагонист Стэнли Ковальски видит жизнь иначе (материально, плоско, меркантильно, плотски), он, чувствуя в Бланш сильного идейного противника, уничтожает ее, сначала разоблачая ее (само)обман, а затем насилуя ее. Сломленная, она попадает в дом умалишенных, скрываясь от непосильной для нее действительности.

*«Молчаливые» 50-ые*

Первые годы после войны – самое мрачное время для интеллектуалов: холодная война карибский кризис, война во Вьетнаме. Комиссия (1953) по расследованию антиамериканской деятельности, многие деятели кино и литературы привлекались к проверке на благонадежность. Действие цензуры в литературе, театре, на радио, в газетах. Судебные процессы, преследования и, как следствие, авторы пишут «в стол».

Отражение кризиса американского общества в произведениях Джона Стейнбека, Роберта Пенна Уоррена, Джона Апдайка, Нормана Мейлера, Трумэна Капоте, Курта Воннегута, Джона Гарднера, Сола Беллоу, Джозефа Хеллера.

В конце 50-х годов в США вернулась свобода слова.

*Битническая литература*

Битничество как социальное явление появилось на перекрестке трех войн – «холодной», «горячей» (в Корее, 1950-1953) и «полицейской» («маккартизм» - кампания преследований за инакомыслие, по имени ее вдохновителя сенатора Джо Маккарти). Битничество – это умонастроение, воинственное и пораженческое одновременно. В противоположность обывателю, конформисту битник – человек, повернувшийся вглубь себя, пытающийся найти источник свободы и истины в мире общества потребления. Битники - пласт молодежи, который характеризовавшемся [асоциальным](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%81%D0%BE%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C) поведением и неприятием традиционных [культурных ценностей нации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B5%D1%87%D1%82%D0%B0), протестом против построения общества потребления. Битничество – не столько активный бунт, сколько способ самоустранения, выпадения из системы общественных норм и обязательств. Противопоставляя себя разочарованному, разуверившемуся во всем поколению отцов («потерянное поколение»), они считали себя поколение «верующим» (исповедуя нетрадиционные религии, например, дзен-буддизм). В философском плане ориентируясь на экзистенциализм, они не были доктринерами, но были «практическими философами», постигавшими жизнь, ее ценности и истины опытным путем. Они ощущали себя не только «разбитыми» (beaten), но и носителями благодати (beatitude), творческого ритма (beat) жизни среди духовно омертвелых современников.

Битники создали собственную культуру. Им свойственны экспериментальная установка в искусстве и жизни, культ эмоциональности и непосредственности, синтез возможностей слова, музыки, абстрактной живописи.

«Хипстер» - американский тип отчужденного героя; его классическое воплощение - афроамекинанец. Большинство исследователей битников рассматривают в тесном симбиозе с менее крупными представителями [субкультуры](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%B1%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0) - [хипстерами](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D0%BF%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%8B_(%D1%81%D1%83%D0%B1%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_1940-%D1%85)), и первых, и вторых причисляя к общему термину «[Разбитое поколение](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D1%82-%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5)«. Однако хипстеры были частью [люмпен](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D1%8E%D0%BC%D0%BF%D0%B5%D0%BD-%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B0%D1%82)-класса, [афроамериканскими](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%8B) [инноваторами](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80) [бибоп](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B8%D0%B1%D0%BE%D0%BF)-[джаза](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B0%D0%B7) и они, по мнению Роберта Сикелса, автора книги «1940-е» (*«The 1940s»*, [2004](https://ru.wikipedia.org/wiki/2004_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)), являлись предтечей битников . Битники, в свою очередь, в конце [1960-х](https://ru.wikipedia.org/wiki/1960-%D0%B5_%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D1%8B) гг. претерпели трансформацию в новое движение - [хиппи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D0%BF%D0%BF%D0%B8).

Проза битников. «На дороге» Джека Керуака ([1922](https://ru.wikipedia.org/wiki/1922_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)-[1969](https://ru.wikipedia.org/wiki/1969_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)) - роман - импровизация.

«На дороге» Керуака стал апофеозом свободы и раскованности, написан в т.н. «спонтанном стиле». Внешне простая история путешествий повествователя Сала Парадайза (прототипом которого послужил сам писатель) и его друга Дина Мориарти по американским и мексиканским трассам стала культовой книгой и жизненной моделью для нескольких поколений. В дороге человек очищается от всего прошлого, от всех неурядиц и бед, от грехов, обливаясь подобно священной водой, Керуак здесь сродни библейскому страннику (подспудные пути – алкоголь, трава, джаз, женщины, и общение, общение, общение, и, конечно же, это различные восточные идеи - буддизм, даосизм и пр.) У Джека Керуака практически нет самоцензуры. Порой даже поражаешься тому, насколько он открыт. Мы не видим некоего «героя романа», мы видим обычного человека, и это очень симпатизирует читателю. Сал ошибается, обижается, делает глупости, ругается, напивается дешевым бурбоном, о чем жалеет на утро. Он ищет и теряет, находит и разочаровывается. Метущаяся душа, которая ищет покоя в бесконечном поиске личного счастья. Критики сравнивали роман Керуака с Библией и поэмами Гомера. Напечатан на 20-метровом рулоне бумаги, единожды заправленном в печатную машинку. До сих пор «На дороге» неизменно входит во все списки важнейших произведений англоязычных авторов ХХ века.

Аллен Гинзберг (1926-1997) является ярким представителем и одним из основателей бит-поколения в США. Гинзберг проявлял большую политическую активность и гражданскую позицию, много лет участвовал в выступлениях за свободу слова, права гомосексуалов и декриминализацию [марихуаны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%85%D1%83%D0%B0%D0%BD%D0%B0), а также в ненасильственных политических протестах против [войны во Вьетнаме](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2%D0%BE_%D0%92%D1%8C%D0%B5%D1%82%D0%BD%D0%B0%D0%BC%D0%B5), цензуры, полицейского насилия и кампании по борьбе с наркотиками, за что неоднократно подвергался арестам. В 1967 году Аллена Гинзберга арестовали во время антивоенной демонстрации в Нью-Йорке. В октябре этого же года его вновь арестовали за участие в знаменитом марше [новых левых](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B5_%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%8B%D0%B5), пацифистов и [хиппи](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D0%BF%D0%BF%D0%B8) на Вашингтон. В следующем году он в числе 35 литераторов выступил против арестов диссидентов в СССР. Их письмо было опубликовано 14 марта 1968 года, после чего в СССР на его творчество был наложен запрет. Вместе с другими основоположниками битнического движения - [Гэри Снайдером](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BD%D0%B0%D0%B9%D0%B4%D0%B5%D1%80,_%D0%93%D1%8D%D1%80%D0%B8) и [Джеком Керуаком](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B5%D1%80%D1%83%D0%B0%D0%BA,_%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%BA) - испытал влияние пропагандиста [дзен-буддизма](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B7%D0%B5%D0%BD-%D0%B1%D1%83%D0%B4%D0%B4%D0%B8%D0%B7%D0%BC) [Дайсэцу Тэйтаро Судзуки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%83%D0%B4%D0%B7%D1%83%D0%BA%D0%B8,_%D0%94%D0%B0%D0%B9%D1%81%D1%8D%D1%86%D1%83_%D0%A2%D1%8D%D0%B9%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%BE) и его ученика и последователя [Алана Уотса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BE%D1%82%D1%81,_%D0%90%D0%BB%D0%B0%D0%BD).

Поэма А.Гинзберга «Вопль» - поэтический манифест битничества. Несмотря на свою юридическую карьеру и политическую активность одним из важных направлений творчества Аллена Гинзберга являлась поэзия. Ему принадлежит 4 поэтических сборника стихов, самым известным из которых является «Вопль». Лейтмотивом данной поэмы является разбитое поколение, которое просто не могло вынести жизни в капиталистической Америке/

Джером Сэлинджер (1919 - 2010) – автор знаменитого романа «Над пропастью во ржи» (1951). Кроме этого произведения Сэлинджер опубликовал 30 новелл (сб. «Девять рассказов», 1953), повести «Выше стропила, плотники» (1955), «Симор: введение» (1959), «Френни» (1961), «Зуи» (1961), «Хэнпорт 16, 1924» (1965).

Джером Дэвид Сэлинджер и движение молодежного протеста в послевоенной Америке. Холден Колфилд как конкретно-исторический «портрет поколения» и как мифологически-символический образ. «Над пропастью во ржи» и традиция романа воспитания.

Сэлинджер подвергает критике конформизм американцев, пересматривает устойчивую мифологему «американской мечты». В противовес обывателям, его герои - нонконформисты, люди тонко чувствующие, искренние, духовно одинокие, ощущающие глубокий разлад не только в семье, но и в обществе. Холден Колфилд, шестнадцатилетний герой первого романа Сэлинджера, болезненно переносит фальшь и дома, и в школе. Нежелание подстраиваться под рутинные, лживые правила, юношеский максимализм не позволяют Холдену приспособиться к окружающим реалиям. Пафос отрицания героя более значителен, чем пафос утверждения, потому что Холден ничего не желает переделывать, он ищет спокойного убежища, а собственное призвание видит в том, чтобы предостерегать детей от взросления. Мир незамутненного детства объявляется в романе истинным, тогда как прагматичный мир взрослых образует пространство фальшивой жизни, в которое Холден не стремится переходить. Поиски утраченного смысла, истины, чистоты, «неведения» для героя мучительны, бунт Холдена интровертен - это самоустранение от общественных правил и обязательств. Повествовательная манера Сэлинджера в его первом романе стилизована под «рваную», субъективную речь подростка. Лирическая исповедь, трепетная и открытая, изнутри являет читателю внутреннее состояние Холдена. Дистанция между героем и реципиентом сокращается, автор не вторгается в повествование активно, он присутствует в нем структурно. При этом образуется некий интимный круг протагониста, в который допускается читатель.

Экзистенциализм остался философской основой романа Д.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», писатель рисует мир отчуждения, но сам при этом остается не отчужденным художником. Практически все критики в своих работах отмечали интерес Сэлинджера к философии, религии, эстетике Востока, прежде всего к дзэн-буддизму. Некоторые считали, что его произведения страдают из-за приверженности к восточным религиям, другие наоборот видели в этом находку автора, привнесшего что-то абсолютно новое в литературу. Постулаты дзэн-буддизма стали у «позднего» Сэлинджера инструментом критики американской буржуазности, а также многих шаблонов западного сознания.

Манера письма Сэлинджера может показаться излишне многословной, даже избыточной. Но писатель блистательно передает сумбурное состояние лирического героя, и внутренние монологи, и произнесенная речь которого демонстрируют противоречивость, своеобразную «нелакированность», использование молодежного жаргона и языка хипстеров, а потому достоверность психического состояния личности.

Психологический портрет сэлинджеровского героя исключительно противоречив и сложен. Временами Холден позволяет себе совсем уж непростительные выходки. Как явствует из признаний героя романа, да и из подробностей рассказанной им истории, Холден не по возрасту инфантилен. Однако, с другой стороны, понятен и молодой максимализм Холдена Колфилда, понятна его ненасытная жажда справедливости и открытости в человеческих отношениях. То, что больше всего угнетает Холдена и о чем он судит вполне «по-взрослому», заключается в ощущении безысходности, обреченности всех его попыток устроить свою жизнь в этом мире. Вглядываясь в будущее, он не видит ничего, кроме той серой обыденности, что уже стала уделом подавляющего большинства его соотечественников. Эта его юношеская нетерпимость и притягивает, неодолимо притягивает читательские сердца. Не удивительно, что Холден жадно ищет хоть какую-нибудь отдушину, жаждет человеческого тепла, участия и понимания. Так возникает вопрос, чего же он хочет, как он мыслит будущее, вопрос тем более важный, что мы уже хорошо знаем, какие вещи ему не нравятся. Оказывается, ничего реально положительного Холден себе представить не может. К концу романа становится особенно ясно, что большому миру Холден может противопоставить только мир детей, которых к тому же нужно охранять от взрослых.

Дети – предмет особого внимания Сэлинджера и во многих других произведениях. Они еще не испорчены. Но буквально на каждой стене их поджидает вполне реальная (и в то же время символическая) нецензурная надпись, а Холден (и вместе с ним Сэлинджер) не могут, хотя и страстно желают, стереть эти надписи. Итак, бороться с отвратительным ему миром Холден не может. «Он хрупок и слаб. Он сам часть того мира, который отрицает. Его руки связаны не только причастностью к нему, не только личной слабостью, но и пониманием или скорее ощущением, что перед ним не отдельные гадости а море бедствий. «История Холдена – исповедь человека, который не может и не хочет изменить мир, а способен лишь с предельной искренностью так увидеть, так показать этот мир, что и нам передается его отвращение. Бунтарство Холдена напоминает движения человека во сне: судорожные попытки бежать, ударить и полная невозможность что-то сделать, ощущение горечи и бессилия». О бунтарстве Холдена Колфилда говорилось немало, но некоторые критики еще и обращали внимание на то, что движение романа – это «медленное освобождение героя от слишком поверхностного отношения к жизни».

Само болезненное возбуждение героя сообщает прозе Салинджера некое добавочное качество, ту степень проясненности, резкости восприятия людей и событий, которая часто бывает накануне тяжелой болезни. Но это вовсе не «патологическое» зрение. Заболевающий мальчик смотрит на мир трезво, верно, он видят многое, что скрыто от других привычкой, приспособлением, корыстной зависимостью. Автор знакомит нас с героем в момент острого нравственного кризиса, в момент, когда столкновение с окружающим оказалось для Холдена невыносимым.

*Контркультурный эксперимент.* Попытка выломиться из «липовой» псевдореальности и создать новую, полноценную культуру. Контркультура была представлена в разных жанрах искусства: в музыке – рок-музыка, в кинематографе – подпольное, позже авторское кино, в театре – хеппнинги.

Уильям Берроуз (1914-1997) на протяжении 50-х гг. был подпольным писателем. Известность принесла ему книга «Голый завтрак» (публ. Франция – 1959, США - 1966). «Голый завтрак», как отмечает автор, - это «момент остолбенения, когда каждый видит, что у него надето на вилке» - момент мучительный, но открывающий путь к встрече с жизнью без ложных покровов. Берроуз считал слово врагом, инструментом порабощения сознания. Человек, по его мнению, обречен существовать во власти у слов-образов. Освободиться можно, лишь используя шоковую технику в духе сюрреализма или экспериментов дадаистов. Ножницы и клей – инструментарий поэта, основной композиционный прием – монтаж («Кто сказал, что поэты должны думать? Поэты должны освобождать слово»).

На волне контркультурного эксперимента яркий расцвет переживает «внебродвейский», оппозиционный театр, где ставка делается на необычное, неожиданное, невероятное. Представители: Эдвард Олби, Артур Копит, Джек Гелбер, Джек Ричардсон.

*Сюрреалистическая драматургия*

Особое место в американской литературе второй половины века является сюрреалистическая драматургия Эдварда Олби (1928-2016). Своеобразие абсурдизма в драматургии Эдварда Олби, социально-критическое содержание парадоксальных ситуаций. Считая, что назначение литература - быть социальным критиком, Эдвард Олби отмечал, что писатель должен показать мир и людей, какими он их видит, и спросить: «Вам это нравится? Если не нравится, измените это!».

Олби стал одним из известнейших драматургов Америки, журналисты называли его «новым О’Нилом», «юным Стридберґом». Каждый человек замкнут в своем одиночества, как зверь в клетке зоопарка – ключевой образ нашумевшей пьесы Олби «Случай в зоопарке» (1960). Абсурдный конфликт между солидным, благополучный семьянином Питером и одиноким, отчаявшемся Джерри выливается в нелепую попытку убийста-самоубийства, которую Питер не только не понимает, но и отказывается понять его смысл. В другой не менее известной пьесе «Кто боится Вирджии Вулф?» показана жестокая словесная игра, где оппоненты истязают друг ругу на потеху сначала ошеломленной, но затем втянувшееся в захватывающих словесный поединок публики. Пьеса «Крошечка Алиса» - это абсолютизация непривычного, невероятного: место действия - реальный замок или выдуманная конструкция. Алиса - старая женщина или юная красавица. Это пьеса не только о столкновении видимого и сущего, в ней - не только картины, которые порождаются подсознанием каждого человека, это не только различия между слабым мужчиной и сильной женщиной. В этом произведении - реминисценции из Библии и «Алисы в стране чудес», темы Ф. Дюрренмата, эффекты на манер Ж. Гонит. Пьеса «Крошечка Алиса» так и осталась загадкой. Олби охотно дает интервью, рассказывает о своих планах, размышляет о ситуации в театре, говорит о том, что перед современным драматургом должны стоять два задачи: первое - попробовать выучить и изобразить задачи человека, вторая - познать природу той формы искусства, к которой он обращается в своем творчестве.

\*\*\*

Возникновение мирового рынка искусства, его демократизация и одновременно унификация, стандартизация читательских вкусов, превращение культуры в предмет потребления, в товар породили «массовую беллетристику» в литературе США. Начинается процесс «американизации» европейской литературы.

Жанрово-тематические разновидности «массовой беллетристики»: вестерн, сенсационный (скандальный) роман, дамский роман, политический детектив, готический роман, роман ужасов и др.

Пограничная литература («литературный полусвет»). Артур Хейли (Аэропорт, Менялы, В высших сферах, Перегрузка, Марио Пьюзо (цикл романов о крестном отце).

«*Негритянский роман» («черный роман*») и творчество Д.Болдуина.

«Хипстер» - американский тип отчужденного героя; его классическое воплощение - негр.

«Черный» авангард 1960-х гг. представлен фигурой Лероя Джонса (1934-2014) (с 1968 принял имя Амири Барака). Лерой Джонс получил известность как поэт и драматург. Действие его пьесы «Голландец» (1964) происходит в вагоне нью-йоркской подземки. «Белая» женщина провоцирует «черного» мужчину, соблазняя, потом оскорбляя, а затем убивая его ножом. Преступление остается безнаказанным, а, значит, может повториться вновь. В эстетике Джонс близок к театру жестокости. Он утверждал, что пьеса должны быть написана так, чтобы «когда занавес падает в последний раз, по креслам и полу был расплескан мозг».

Проблемы, волновавшие Р. Райта, Л. Джонса, Р. Эллисона и многих других афро-американских писателей, оказались актуальными для Джеймса Болдуина (1924-1987), одного из самых талантливых и самобытных авторов, в произведениях которого превалирующим является расовый конфликт («Иди и вещай с горы», «Другая страна»). Биография Болдуина во многом характерна для темнокожего художника: детство в Гарлемском гетто, рано проявившаяся тяга к литературе и невозможность самореализации в стране, где все еще существует суд Линча и к афроамериканцу относятся с подозрением; окончание школы, смена нескольких профессий и, наконец, попытки писать и публиковаться. Но, не найдя понимания на родине, в 1948 г. молодой человек уехал в Париж, где познакомился и подружился с Р. Райтом, которого Д. Болдуин почитал как своего литературного наставника, хотя не во всем, что касалось изображения афроамериканца.

К проблеме расового антагонизма обращается Уильям Стайрон (1925-2006) в романе «Признания Ната Тёрнера» (1967). Повествование о восстании рабов в Виргинии в 1831 году и его лидере заставляют автора поднять два вопроса: Почему Нат взбунтовался, несмотря на относительно благополучную судьбу? Почему, возглавив бунт, он уклоняется от убийства?

В другом романе «Выбор Софи» (9179) У. Стайрон обращается в проблеме рабства ХХ века, периода Второй мировой войны. Полька-иммигрантка рассказывает и размышляет о своем заключении в Освенциме, о чувстве неизбывной вины за унижение в себе человека, за свою неспособность противостоять обезличивающей силе зла.

Маккинли «Красивый зверь» («Андерсонвиль» - концлагеря периода Гражданской войны).

Тони Моррисон (1931-2019) - афроамериканская писательница, лауреат [Нобелевской премии по литературе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F_%D0%BF%D0%BE_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5) [1993 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1993_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) как писательница, «которая в своих полных мечты и поэзии романах оживила важный аспект американской реальности». Обладательница [Президентской медали Свободы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%B0%D0%BB%D1%8C_%D0%A1%D0%B2%D0%BE%D0%B1%D0%BE%D0%B4%D1%8B). (Настоящее имя - Хлоя Арделия Уоффорд).

С детства любила читать, среди её любимых авторов были [Джейн Остин](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%B9%D0%BD_%D0%9E%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD) и [Лев Толстой](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%A2%D0%BE%D0%BB%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%B9). Её отец, работавший сварщиком, в свободное время любил рассказывать истории из жизни чернокожих жителей Америки, что позже нашло отражение в книгах писательницы.

В 1949 году Моррисон поступила в [Говардский университет](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82) на специальность «Английский язык и литература». Там она приобрела псевдоним «Тони» - производное от её второго имени Энтони. В [1953 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1953_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) Моррисон окончила университет со степенью бакалавра, в [1955 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1955_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) получила степень магистра в [Корнеллском университете](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82) на основании магистерской диссертации о теме самоубийства в романах [Фолкнера](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%BD%D0%B5%D1%80,_%D0%A3%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D1%8F%D0%BC) и [Вирджинии Вулф](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D1%80%D0%B4%D0%B6%D0%B8%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%D0%92%D1%83%D0%BB%D1%84). После окончания учёбы она стала преподавать английский язык в [Университете Южного Техаса](https://en.wikipedia.org/wiki/Texas_Southern_University) ([1955](https://ru.wikipedia.org/wiki/1955)-[1957](https://ru.wikipedia.org/wiki/1957)), затем вернулась работать в Ховард.

В 1964 году Моррисон переехала в [Сиракьюс](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%8C%D1%8E%D1%81), где работала редактором научных пособий в фирме «[Random House](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=Random_House&action=edit&redlink=1)«. Работая редактором, Тони способствовала популяризации афро-американской литературы, в частности таких авторов, как Генри Думас, Тони Кэйд Бамбара, [Анджела Дэвис](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B4%D0%B6%D0%B5%D0%BB%D0%B0_%D0%94%D1%8D%D0%B2%D0%B8%D1%81) и Гэйл Джонс.

К началу писательской карьеры Моррисон подтолкнуло участие в неофициальном кружке писателей и поэтов Говардского университета, который собирался для обсуждения произведений его членов. На одно из заседаний она пришла с рассказом о чернокожей девушке, страстно мечтавшей иметь глаза голубого цвета. Позднее этот рассказ послужил основой для первого романа Моррисон «Самые голубые глаза» (1970).

В 1972 году опубликовала роман «Сула», который также повествует о нелёгкой судьбе молодой негритянской женщины. В 1973 году роман «Сула» выдвигался на Национальную книжную премию США.

Опубликованный в 1987 роман «Возлюбленная получил в 1988 Пулитцеровскую премию, а потом и Нобелевскую премию по литературе. Возвращаясь к теме рабства, писательница показывает его губительное воздействие на материнские чувства. Действие происходит в штате Огайо после окончания Гражданской войны. В основе сюжета – история негритянки, которая предпочла убить дочь, чем отдать её в рабство. Книга была признана лучшим произведением Моррисон и стала первым её бестселлером. В 1989 Моррисон была приглашена на кафедру Роберта Ф. Гоена в Принстонском университете.

На II Конгрессе американских писателей Моррисон призвала к активной борьбе против засилья [массовой культуры](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0), к объединению всех демократических сил в литературе [США](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D1%91%D0%BD%D0%BD%D1%8B%D0%B5_%D0%A8%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%8B_%D0%90%D0%BC%D0%B5%D1%80%D0%B8%D0%BA%D0%B8), при этом сильно критикуя американскую действительность.

В романе «Самые голубые глаза» Тони Моррисон показывает темное закулисье маленького американского городка, где живет Пикола Бридлав, единственная мечта которой – голубые глаза. Красота – понятие относительное, но для Америки 40-х годов черной красоты не существует. Моррисон рассказывает сотканную из лоскутов трагедий, невежества, предрассудков историю чернокожей девочки, желающей одного – чтобы на нее взглянули по-другому. А еще – истории множества других людей: ее родителей, одноклассников, знакомых. Перед нами чередой проходят события, которые перевернули Пиколы жизнь навсегда.

В 1983 Тони Моррисон ушла из издательства. В 1984 получила должность профессора кафедры [Альберта Швейцера](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B2%D0%B5%D0%B9%D1%86%D0%B5%D1%80,_%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82) в университете штата Нью-Йорк. С 1989 года работала на кафедре Роберта Ф. Гоена в [Принстонском университете](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82). В 2006 году вышла на пенсию.

Как исследователь, Тони Моррисон занималась проблемой изображения афроамериканцев в американской литературе. Тони Моррисон утверждала, что традиционная, каноническая американская литература не затронута 400-летним присутствием в Соединенных Штатах африканцев, а затем афроамериканцев. Более того, утверждает она, характеристики американской национальной литературы исходят из определенной «американности», которая отделена и неподвластна присутствию «африканизма». Кажется, что среди литературоведов существует молчаливое соглашение о том, что американская литература является прерогативой «белых», «мужских» идей, могущества и ценностей, которые не имеют отношения к большому числу чернокожих людей в Соединенных Штатах. Тони Моррисон предприняла исследование того, что она называет «американским африканизмом». Прежде всего, ее интересует, как африканизм игнорировался критикой и, тем самым, обнищала изучаемая ею литература. Критика, как форма знания, способна лишить литературу не только ее собственной имплицитной (скрытой) и эксплицитной (проявленной во внешних формах) идеологии, но и ее идей.

Ранние читательские предположения Тони Моррисон заключались в том, что чернокожие люди мало или ничего не значили в воображении белых американских писателей. Чернокожие вообще не появлялись на страницах произведений, за исключением тех моментов, когда следовало обеспечить местный колорит, придать оттенок правдоподобия, представить необходимый моральный жест, добавить юмора или пафоса. Это было отражением маргинального воздействия чернокожих как на жизнь персонажей произведения, так и на творческое воображение автора.

Но со временем Тони Моррисон перестала читать как просто «читатель» и стала читать как «писатель». Живя в расово-сформулированном мире, она не могла быть одинока в реагировании на этот аспект американского культурного и исторического состояния. Она начала видеть, как литература поддерживала расовую идеологию. Тони Моррисон не только пытается определить, как литература стала соучастницей в «создании» расизма, но и надеется увидеть, что литература подорвет и разрушит его.

Никакой американский текст, которые подразумевает Тони Моррисон, никогда не был написан для чернокожих людей – не больше, чем если бы «Хижина дяди Тома» была написана для самого дяди Тома, чтобы он прочитал ее. Выдумка африканской личности рефлексивна: необычные умозаключения, мощное исследование страхов и желаний, которые находятся в сознании писателя. Это, пишет Т. Моррисон, удивительное откровение тоски, ужаса, недоумения, стыда, великодушия. И, конечно, иронизирует она, требовалась тяжелая работа, чтобы не заметить этого критикам и литературоведам.

*«Новый журнализм»* (проза «сырого факта», «паражурнализм»)

Том Вулф (1930-2018) призвал собратьев по перу стать, подобно Бальзаку, хроникерами, секретарями своей эпохи. Традиционная журналистика, по мнению Вулфа, не способна с этим справиться: «объективность» СМИ есть лишь скрытая форма корпоративной лжи. «Новые журналисты» писали в традициях «разгребателей грязи» начала века. Признаки прозы «сырого факта»: нескрываемая субъективность авторской позиции, раскрытие действия в драматических сценах, максимальное воспроизведение живой речи, внимание к манерам, одежде, привычкам и прочим «говорящим» деталям (в портретной характеристике - не допущения и догадки, а натурализм: фактографичность, фотографичность).

«Костры амбиций» ([1987](https://ru.wikipedia.org/wiki/1987_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)) - первое художественное произведение Вулфа. Книга представляет собой [драматическую](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80)) историю об амбициях, [расизме](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B7%D0%BC), социальном неравенстве, [политике](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) и жадности в Нью-Йорке [1980-х годов](https://ru.wikipedia.org/wiki/1980-%D0%B5). Ряд обозревателей называет произведение лучшей книгой Вулфа, которая укрепила его репутацию выдающегося летописца своего века.

Во втором романе, «Мужчина в полный рост» ([1998](https://ru.wikipedia.org/wiki/1998_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)), Вулф рассказывает историю финансового магната, теряющего состояние, друзей и высокое положение в обществе и стоящего перед непростым выбором: пойти на сделку с совестью или остаться ни с чем.

«Электропрохладительный кислотный тест» - повествование о тех временах, когда под звуки рок-музыки и приватные разговоры о мистических учениях в дыму индийских благовоний и марихуаны создавалась американская бит-культура 60-х годов XX века. Содержание романа продиктовало его «свободную» стилистику.

Норман Мейлер (1923-2007) и концепция «нового журнализма». Документальное и художественное в методе Мейлера. Критический анализ американской национальной мифологии в творчестве Мейлера. Роман «Американская мечта» (1965) – попытка нарисовать путь возрождения, обретения свободы. Профессор Стивен Роджак – воплощение осуществленной американской мечты. Но он ощущает свою жизнь несостоявшейся, зашедшей в тупик. И решает отправиться в путешествие «на новую территорию»: экстравагантные сексуальные приключения, кулачные бои, хождение на парапету на высоте 30 этажа, убийство. В этом процессе герой освобождается от всего стыдного и беззаконного, что спрятано под спудом общественной морали. Роджак вступает в борьбу с «черной магией», противопоставляя ей свою человеческую волю и отвагу. В основе романа «Песнь палача» (1979) – реальная история убийцы, его пожизненного заключения и его борьба за вынесение себе смертного приговоры. Этот акт новейшей «американской трагедии» выдержан в духе рыночного фарса, протекает под светом софитов, в атмосфере ажиотажа и репортерских склок вокруг сулящей барыш сенсации. В числе «нехудожественных романов» Нормана Мейлера – «Армия ночи» (1968) об антивоенном марше на Пентагон в марте 1967 г., «Майами-Бич, или Осада Чикаго» (1968) о конвенциях демократов и республиканцах накануне президентских выборов.

Новаторство Трумена Капоте (1924-1984). Писатель Трумен Капоте прославился книгами «Завтрак у Тиффани» и «Хладнокровное убийство» и стал классиком американской литературы ХХ века. Во время работы в «Нью-Йоркере» Трумен предпринимал несколько безуспешных попыток опубликовать в журнале свои рассказы. Он ушел из издания, чтобы сосредоточиться на писательской работе. Для этого Капоте переезжает в город своего детства, где начинает работу над дебютным романом «Летний круиз». Книга написана в 1943 году, однако первая публикация состоялась только в 2005 г. Героями произведений Капоте часто становились люди «не от мира сего», созвучные самому писателю. Автор заставил говорить о себе после появления рассказа «Мириам» в журнале «Мадемуазель» в 1945 году.

Вершиной писательской деятельности Трумена Капоте стал документальный роман «Хладнокровное убийство», изданный в 1965 году и написанный в стиле [«новой журналистики»](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B6%D1%83%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0), на основе реальных событий, когда 15 ноября 1959 года два молодых человека, [Перри Смит](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%B8%D1%82,_%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%80%D0%B8_%D0%AD%D0%B4%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4) и [Ричард Хикок](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BA,_%D0%A0%D0%B8%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%B4), убили семью Клаттеров. 16 ноября 1959 года газета «[The New York Times](https://ru.wikipedia.org/wiki/The_New_York_Times)« опубликовала заметку об убийстве в поселке [Холкомб](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A5%D0%BE%D0%BB%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%B1_(%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4)&action=edit&redlink=1) в штате Канзас семьи фермера-методиста из четырёх человек: отца, матери и двоих детей. [Трумен Капоте](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD_%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5), прочитав заметку, заинтересовался происшествием и приехал в Холкомб, чтобы начать собственное расследование. К концу расследования у Капоте было около 8 000 страниц собранной информации. Смита и Хикока поймали 30 декабря 1959 года в [Лас-Вегасе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%81-%D0%92%D0%B5%D0%B3%D0%B0%D1%81). Подозреваемые пытались оправдаться временным помешательством, которое привело к гибели семьи Клаттеров, но оправдание было опровергнуто обследовавшими их врачами. Смит и Хикок были повешены 14 апреля 1965 года в городе Лэнсинг, штат Канзас, после пяти лет, проведённых в камере смертников. Автор работал над произведением 5 лет, выезжая на место преступления и будучи близко знакомым с действующими лицами, включая убийц. Роман публиковался частями в журнале «Нью-Йоркер» и принес признание критиков и коммерческий успех. Соавтором романа выступила давняя подруга романиста Харпер Ли.

Несмотря на то, что роман завоевал большую популярность, многие участники реальных событий восприняли его скептически и говорили о том, что Капоте беллетризовал некоторые моменты и даже додумал эпизоды, которых не было в действительности.

«Завтрак у Тиффани» (1958) - повесть [Трумена Капоте](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5,_%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD). Повесть описывает однолетнюю (с осени 1943 по осень 1944 года) дружбу Холли Голайтли с безымянным рассказчиком. Холли - девушка 18-19 лет, которая часто посещает светские рауты в поисках успешных мужчин. Рассказчик – честолюбивый [писатель](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C). Холли делится с ним рассказами о своей жизни, которые легли в основу повествования.

Харпер Ли (1926-2016). Написав несколько рассказов, Харпер Ли в ноябре [1956 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1956_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) нашла [литературного агента](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%B0%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%82). В декабре она получила письмо от друзей Майкла Брауна и Джой Вильямс Браун, в котором был подарок в виде оплаченного годового отпуска. Друзья писали: «У тебя есть один год отпуска, чтоб написать все, что тебе хочется». Через год черновик романа был готов. Летом [1959 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1959_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) она закончила «[Убить пересмешника](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B1%D0%B8%D1%82%D1%8C_%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D1%81%D0%BC%D0%B5%D1%88%D0%BD%D0%B8%D0%BA%D0%B0)«. Роман был опубликован [11 июля](https://ru.wikipedia.org/wiki/11_%D0%B8%D1%8E%D0%BB%D1%8F) [1960 года](https://ru.wikipedia.org/wiki/1960_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) и стал [бестселлером](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%81%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D1%80), был награжден [Пулитцеровской премией](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%82%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F) за художественное произведение (1961); входит в список выдающихся произведений [американской литературы](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D0%A1%D0%A8%D0%90). В [1999 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1999_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) книга была названа «лучшим американским романом столетия» по версии «Библиотечного журнала». Мировой тираж романа превышает 40 млн. Успех книги стал неожиданностью для самой Харпер Ли. Существует мнение, что успех романа вызван тем, что его выход в свет совпал с началом [движения за гражданские права в США](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B2%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%B7%D0%B0_%D0%B3%D1%80%D0%B0%D0%B6%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B5_%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%B2%D0%B0_%D1%87%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B6%D0%B8%D1%85_%D0%B2_%D0%A1%D0%A8%D0%90).

Очень сдержанно Харпер Ли затрагивает главное в тугом узле проблем, связанных с так называемым «негритянским вопросом» на Юге США. Она показывает, как самые обыкновенные, по-своему неплохие, а подчас и чем-то импонирующие люди по косности, невежеству или просто душевному малодушию оказываются соучастниками преступления против человечности - расовой дискриминации. События показаны открытыми, беспощадными в своей непредубежденности глазами ребенка. Сюжет и персонажи основаны на наблюдениях автора за своей семьёй, соседями и событиями, происходившими в её родном городе в 1936 году, когда ей было 10 лет. Однако в одном из редких интервью (1961) Ли сообщила, что сюжет романа является полным вымыслом и не имеет никакого отношения к истории её собственного «скучного» детства.

Маленькая птичка-пересмешник – метафора беззащитного человека, который вынужден находиться под властью гнобителей и не может себя защитить. Пересмешник - птица забавная и безобидная, она не портит посевов, убить ее считается в Алабаме грехом. Когда дядя дарит Джин-Луизе и Джиму духовые ружья, отец, не слишком довольный таким подарком, предупреждает об этой охотничьей заповеди. В этом есть и символический смысл: не убить пересмешника - значит не совершать бессмысленно жестоких поступков. Роман поднимает такие проблемы, как [изнасилование](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5), [расизм](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%B7%D0%BC) и имущественное расслоение. В романе проводится мысль о том, что дети обладают врожденным чувством справедливости и приобретают [предрассудки](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%81%D1%83%D0%B4%D0%BA%D0%B8) лишь под влиянием окружающих. Прототипом Дилла послужил американский писатель [Трумен Капоте](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD_%D0%9A%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%82%D0%B5), который был соседом и другом детства Харпер Ли.

Со времен публикации «Убить пересмешника» Ли практически не давала интервью, не участвовала в общественной жизни и, за исключением нескольких коротких эссе, ничего больше не написала.

*Реализм.* Джон Апдайк ([1932-2009) -](https://ru.wikipedia.org/wiki/1932_%D0%B3%D0%BE%D0%B4) известный американский [писатель](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C), поэт и литературный критик, автор 23 романов и 45 других книг: сборников рассказов, стихотворений, эссе. На протяжении многих десятилетий публиковал рассказы и рецензии в журнале [The New Yorker](https://ru.wikipedia.org/wiki/The_New_Yorker). Лауреат ряда американских литературных премий, включая две [Пулитцеровские премии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%83%D0%BB%D0%B8%D1%82%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%8F) (за романы «Кролик разбогател» и «Кролик успокоился»).

В 1954 году окончил с отличием [Гарвардский университет](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82), где изучал английскую литературу. В Гарварде Апдайк некоторое время был редактором сатирического журнала «[Гарвардский пасквилянт](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%80%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BF%D0%B0%D1%81%D0%BA%D0%B2%D0%B8%D0%BB%D1%8F%D0%BD%D1%82)«. Затем окончил одногодичные курсы живописи в Художественной школе при [Оксфордском университете](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BA%D1%81%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%B4%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%83%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%82) в [Англии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%8F). Вернувшись из Англии, два года проработал в журнале The New Yorker, где и начал публиковать свои первые рассказы. Первый опубликованный (и третий написанный) роман писателя («Ярмарка в богадельне») увидел свет в [1959 году](https://ru.wikipedia.org/wiki/1959_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5). Литературная известность пришла в начале 1960-х гг. Апдайк становится одним из самых популярных писателей [Новой Англии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%90%D0%BD%D0%B3%D0%BB%D0%B8%D1%8F) и с тех пор в среднем публикует по одной книге ежегодно.

Апдайк имел репутацию одного из лучших стилистов, пишущих на английском языке, обладателя очень богатого лексикона. Действие произведений Апдайка происходит в небольших городках на северо-востоке США, в среде протестантов из среднего класса. Его заурядных, как правило, героев часто осаждают типичные для их круга проблемы семейного и религиозного свойства, в том числе порождённые супружескими изменами. Продолжая традиции флоберовского реализма, Апдайк ярко, детализированно фиксирует подробности окружающего мира. Своё предназначение он видел в том, чтобы придавать аморфной повседневности «причитающуюся ей форму прекрасного».

Крупнейшим вкладом Апдайка в сокровищницу американской литературы стала тетралогия о Кролике, в которой рассказывается о жизни рядового американца Гарри Ангстрома по прозвищу «Кролик», о сложностях его личной жизни и о крахе его иллюзий. Романы о Кролике: «Кролик, беги» ([1960](https://ru.wikipedia.org/wiki/1960_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)), [«Кролик вернулся»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BA_%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%BD%D1%83%D0%BB%D1%81%D1%8F&action=edit&redlink=1) ([1971](https://ru.wikipedia.org/wiki/1971_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)), [«Кролик разбогател»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BA_%D1%80%D0%B0%D0%B7%D0%B1%D0%BE%D0%B3%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB&action=edit&redlink=1) ([1981](https://ru.wikipedia.org/wiki/1981_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)), [«Кролик успокоился»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BA_%D1%83%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%B8%D0%BB%D1%81%D1%8F&action=edit&redlink=1) ([1990](https://ru.wikipedia.org/wiki/1990_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B5)), [«Воспоминания о Кролике»](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%92%D0%BE%D1%81%D0%BF%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%8F_%D0%BE_%D0%9A%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B5&action=edit&redlink=1) (2001).

Литература *«черного юмора» и американский постмодернизм.*

Джон Барт (1930) – писатель, литературовед, университетский преподаватель, критик. Считается корифеем постмодернизма в литературе США, пишет для т.н. «высоколобой» аудитории. «Плавучая опера» (1956) – на поверхностный взгляд, экзистенциальный роман, но это не так. Герой находится перед выбором: умереть или жить? Он не решает сделать выбор, потому что он лишен смысла: для человека, по мнению героя, нет разницы, жить или умереть. Эта тупиковая ситуации становится исходной в следующем романе «Конец пути» (1958), герой которого болеет болезнью, названной «космопсис». Ее симптом – чувство полнейшего равнодушие ко всему. Герой одного из рассказов Барта «Потерянный в лабиринте смеха» в ярмарочном балагане в сотне кривых зеркал видит вместо собственного лица монстров. Так, у Барта человек исчезает, превращаясь в сумму масок.

Наследуя экзистенциалистскую концепцию бытия (абсурдности мира), американские авторы «черного юмора» предпочитали именовать себя постэкзистенциалистами, потому что у них отсутствует серьезность в освоении жизненных проблем, сочувствие к попыткам личности отстоять себя перед лицом пустоты и абсурда.

Признаки романа «черного юмора» - алогичного сцепление эпизодов, диковинно фантастичных, персонажи нарочито условны, словно фигурки из комиксов, связь между психологической характеристикой героя и его поступками нарушена, автор смеется над вещами отталкивающими, страшными, создавая сложный по качеству и шоковый по воздействию психологический эффект. Язык романа условен, декоративен, усложнен, в нем господствует игровая стихия. Прием пародии – сквозной и позволяющий представить «правду жизни» как бесконечную множественность субъективных представлений о ней. «Черные юмористы» с поразительным хладнокровием выворачивают наизнанку мифы и стереотипы, представляющие рутину современного сознания (самоосмеяние человеческого духа).

В нашумевшем эссе «Литература истощения» (1969) Джон Барт пишет, что искусство вступило в пору истощения, формы отработаны, выхолощены и продлить свое активное существование оно может лишь ценой де- и реконтекстуализации.

Джон Хоукс (1925-1998) продолжает начатое Д. Бартом. Джон Хоукс в 1949 году окончил Гарвардский университет, с 1958 г. преподавал английский язык в институте Брауна (штат Род-Айленд).

Хоукса называли «писателем для интеллектуалов», а Джон Барт считал его «самой броской и самой темной звездой американской литературы ХХ века». Хоукс считается одним из самых уникальных американских писателей XX века, и его экспериментальные работы, сложные и неоднозначные, до настоящего времени иногда ставят критиков в тупик.

В романе «Вторая оболочка» (1964) спасается от зла судьбы на райском тропическом острове. Он вспоминает о жизни, полной горьких и страшных событий (война, потеря близких, унижения, насилие). Кошмар абсолютной зависимости от обстоятельств чередуется мечтой о свободе от всяких уз.

Томас Пинчон (1937), автор романов «V» (1963, Фолкнеровская премия за лучший дебют), «№ 49 на аукционе» (1966), «Радуга земного притяжения» (1974). Сюжет романа «Радуга земного притяжения» разворачивается в Европе в конце [Второй мировой войны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0), в центрах по разработке, производству и отправке ракет «[Фау-2](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D1%83-2)« для немецких войск. Несколько персонажей отправляются пытаются раскрыть секрета таинственного устройства под названием «Schwarzgerät» («черный блок»), который должен быть установлен на ракете с серийным номером «00000». Роман представляет жанр трансгрессивной литературы, подвергая сомнениям и инвертируя социальные стандарты [девиантности](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%BF%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) и отвращения, преступая границы западной культуры и мышления. Роман часто отклоняется от традиционных элементов сюжета и развития персонажей, придавая большее значение специализированным знаниям самого широкого спектра дисциплин.

В природе и обществе Пинчон видит действие сил энтропии – смерть, распад, обезличивание, обездушивание, и только человеческое сознание обнаруживает противоположную тенденцию – к возрастанию порядка и организованности. Но стремление человека создать на основе хаоса умозрительные конструкции – самообман.

Курт Воннегут (1922-2007). В течение первых 10 лет творчества произведения Курта Воннегута считали легким научно-фантастическим чтивом. Только после выхода романа «Колыбель для кошки» (1962) но приобрел широкую известность, а прославился благодаря роману «Бойня № 5, или Крестовый поход детей» (1969).

В начале романа «Бойня № 5, или Крестовый поход детей» описывается замысел книги о бомбардировке Дрездена. Автор жалуется, что никак не может придумать нужные слова для этой книги, которую считал своей главной работой. Чтобы составить план будущей книги, он встретился со своим однополчанином Бернардом О’Хэйром. Жена О’Хэйра Мэри была очень недовольна, узнав о замысле книги про войну, потому что во всех таких книгах есть элемент [героизации](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%B8%D0%B7%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F) войны - циничная ложь, поддерживающая новые войны. Разговор Воннегута с Мэри - ключевой эпизод в начале романа, он объясняет, почему книга о Дрездене получилась такой странной, короткой, путаной, что не мешает ей быть антивоенной.

Каждый роман Воннегута – повествование, обусловленное ощущением исчерпанности и нежизнеспособности идеалов традиционного гуманизма. Перед лицом современного зла принявшего характер массовый и безличный, прежние эталоны добра и справедливости неприменимы. Воннегут уверен, что принять на себя ответственность за совершающееся в мире зло человеку не по силам. Отсюда горечь и некий фатализм в его романах.

Через романы Воннегута красной нитью проходит тема тотальной роботизации человеческого общества - там, где прежде были люди, личности, теперь писателю видятся машины, действующие в соответствии строго разработанной для них программой.

Писателей Воннегут называл «эволюционными клетками общества», чье назначение – нащупывать и вводить в обиход новые идеи в оболочке невероятного вымысла.

Джозеф Хеллер (1923-1999). Прошел войну почти мальчишкой. Его первый роман «Пункт 22» (1962) – роман о войне, но и роман-метафора о современной Америке. Армия в изображении Хеллера – странный мир, где все держится на муштре и ритуалах, смысл армии в воспроизводстве собственной бессмыслицы. Дезертирство героя – способ спасения не просто жизни, но и качества жизни. Прием déjà vu: постоянное упоминание о смерти Сноудена, автор передает читателю ощущение того, что Сноуден умирает напротяжении всей книги. В этом – авторская концепци войны как бесконечности убиения человека, а также «провокационная» тактика общения с читателем, привыкшим оберегать себя от погружения в смысл шокирующих образов.

Роман «Что-то случилось» (1974) – повествование о трагедии человека, потерявшего себя в нормализованной, стандартизованной жизни. Собственные манеры, язык, одежда, почерк представляются Бобу Слокуму как чужие, ему лично непринадлежащие. Он выполняет то, чего от него ждут другие, если не делает ожидаемого, то тяготиться этим. Эта обобществленная, стандартная жизнь образует все более утолщающуюся коросту, сквозь которую живое чувство пробивается с большим трудом, а пробившсь, становится неузнаваемо искаженным. Самое дорогое, что есть у героя, - ностальгическое воспоминание о юности, утраченная возможность быть самим собой. Случайное убийство Бобом своего сына принимает символ духовного самоубийства, и с этого момента изредка пробивающийся голос умолкает, словно задушенный.

Рэй Брэдбери (1920-2012) – автор знаменитой антиутопии «451° по Фаренгейту».

Любовь к человеку, ненависть ко всему ему враждебному – к тому, что мешает человеку быть достойным этого гордого звания, – такова движущая пружина творчества Брэдбери. Эта неразделимая «любовь-ненависть» помогла ему создать, может быть, самый сильный из бесконечного множества написанных в нашем веке «романов-предупреждений» – «451° по Фаренгейту» (1953), книгу, принесшую автору всемирную известность.

Среди антиутопий ХХ века произведение Рэя Брэдбери выделяется каким-то особым глубинным трагизмом. В романе нет сцен массовых казней, ядерного апокалипсиса, зловредных космических пришельцев, губящих на Земле все живое. Но в этом произведении есть нечто гораздо более кошмарное и фантастическое: это фигура пожарного, вооруженного не брандспойтом, а огнеметом, заправленным керосином. И задача пожарного – не тушить пожары, а разжигать их. Ведь основную опасность в антиутопическом будущем по Брэдбери представляют книги – хранилище знаний, накопленных человеком за много веков. Бумага – нестойкий материал. Она вспыхивает при достаточно невысокой температуре: 451° по шкале Фаренгейта, этого достаточно, чтобы уничтожить память человечества о самом себе.

Пожарные Брэдбери совершенно уверены в том, что их извечная миссия – мчаться по сигналу тревоги и выжигать крамолу с помощью керосина. Здесь кроется еще один из множества парадоксов, буквально нанизанных автором на канву его знаменитого произведения.

Пафос романа «451° по Фаренгейту» заключен в умении автора выразить собственное нежное и трепетное отношение к книге. Для Брэдбери книга – это, прежде всего, символ мудрости, порыва к - счастью, тяги к знаниям. Именно книга способна вывести человека из мрачного лабиринта низменных страстей, подарить человеческой душе покой, дать равновесие разуму человека. Если пристально вглядеться в творчество Рея Брэдбери, становится ясно, что главной темой писателя остается постижение и достижение человечности. Главный герой произведения пожарник Гай Монтэг. Его миссия, как уже было сказано, чрезвычайно проста. Тем более, во времена, изображенные в романе, книг на Земле осталось совсем немного, и пожарников беспокоят нечасто. Монтэг житель своего абсурдного мира, до поры до времени принимающий все его законы и правила. Но Гай Монтэг меняется, становится отщепенцем, и «дивный новый мир» показывает свое настоящее звериное лицо, устраивая охоту на беглого пожарника.

А когда Монтэг бежит из города, его встречают бродяги у костров: интеллигенты, писатели, учителя. Каждый из них выучил наизусть какое-нибудь великое творение прошлого. Они верят, что настанет время, когда все сокровища человеческой мысли, которые злые силы так тщательно старались испепелить, снова возродятся, сохраненные этой живой библиотекой. Общество, сжигающее книги, не может, не имеет морального права на существование, и автор приговаривает его к высшей мере наказания. С ревом проносятся атомные бомбардировщики, и всепожирающее пламя, еще более жестокое, чем то, которое уничтожало книги, слизывает с лица Земли сумрачный город. Огненной смертью казнит Монтэг брандмейстера Биггти, циничного идеолога общества сожженных книг. Чтобы оправдать свой взгляд на будущее, писатель говорит о потенциальных угрозах, подстерегающих нас.

Рэй Бредбери в небольшом рассказе «Убийца», написанном в 1953 году, предвидел будущее людей, закабаленныхвсевозможными техническими устройствами, и бунт одиночек.

Роберт Пенн Уоррен (1905 – 1989) учился в Калифорнийском и Йельском университетах, а затем в Оксфорде. В юности входил в группу «Новая критика». Литературную деятельность начал как поэт и критик, но за пределами Штатов прославился преимущественно как романист. Был издателем и редактором журнала «Саузерн ревью». Автор романов «Ночной всадник» (1939), «У райских врат» (1943), «Вся королевская рать» (1946), «Сборище ангелов» (1955), «Пещера» (1959), «Дебри» (1961), «Приди в зеленый дол» (1987) и др. За книги стихов «Обещания» (1957) и «Сейчас и потом» (1978) ему присуждена Пулитцеровская премия.

Всемирную славу писателю принес роман «Вся королевская рать». Идея его написания пришла в голову Уоррену в середине 30-х, когда он преподавал в университете штата Луизиана в Батон-Руже. В то время в штате погоду делал Хью Лонг, впоследствии ставший сенатором, и университет, в частности, считается его детищем. Когда по стране число сотрудников в вузах сокращалось, он позволил себе приглашать преподавателей на вполне приличные ставки.

Уоррен вспоминал, как однажды подвозил на трассе одного пассажира – потрепанного жизнью мужичка со щербатым ртом. Тот-то ему и поведал впервые о деяниях сенатора. О том, как отменил пошлину за проезд по этим дорогам и даже мостам. Пассажир рассказал историю о том, как сенатор предложил президенту кампании, владевшей одним из мостов, хорошую, «правильную» цену за мост, а тот поднял его на смех.

Когда же в сентябре 1935 года сенатора Лонга застрелили в коридоре Капитолия, Уоррен почувствовал, что его долг – описать его судьбу. Сперва он попытался сделать это в пьесе, но впоследствии взялся за роман. Так Хью Лонг в романе «Вся королевская рать» превратился в Вилли Старка.

И ради дела Вилли Старк готов на все. На унижение, презрение, потерю достоинства. Собственно, понятие достоинства как такового для него, в отличие от Адама Стен, тона, не существует, только интересы дела. Единственную возможность делать дело дает власть. Но как еще можно прорваться к власти и удержать ее в своих руках, если не шантажировать, не подкупать, не расправляться с неугодными? Это Вилли Старк понял раз и навсегда. Свой опыт он возвел в ранг философии жизни. Он придумал теорию «вселенской грязи», которая заранее оправдывала любые его сделки. Весь роман есть в некотором роде развернутый спор между Адамом и Вилли Старком, но вот их очная ставка и буквальный спор. Циничный, неразборчивый в средствах Вилли Старк оказался выше стерильно-чистого, пунктуально честного Адаме. Но Вилли Старк приходит именно к Адаму, потому что он чувствовал, что дело его жизни – больница – требует чистых рук, а чистые руки были только у Адама. Реванш Адама состоялся. Он, собственно, состоялся гораздо раньше, просто мы этого не замечали, оглушенные демонстративным цинизмом Вилли Старка-политика.

Логика борьбы за власть не оставляет ничего святого. Чтобы перекупить одного из своих противников – Гумми Ларсона, Вилли Старк вынужден отдать ему подряд на строительство больницы. Дело жизни превращается в разменную монету политики, в вульгарное средство подкупа. Вилли Старк предает Адама. Круг предательства в романе не замыкается. На наших глазах Вилли Старк делает лишь первый шаг. И тут случается непредвиденное: Вилли Старк теряет сына. Трагедия невольно проясняет зрение, отрешает от низких забот. В тяжкий час обретения истины Вилли Старк пытается освободиться от цепкой власти своего внутреннего Крошки Дафи.

Врач по профессии, Адам Стентон отдает всего себя избранному делу. Блестящий специалист, он мог бы разбогатеть, но деньги его не интересуют, с пациентов он не берет ни гроша. И самое главное – он честен, абсолютно честен. Он ни разу не запачкал рук своих сделкой или компромиссом – с людьми или собственной совестью. Он чист, как его библейский предок и тезка.

Джон Гарднер (1933-1982) в романах «Диалоги с Солнечным» (1972), «Никелевая гора» (1973) противопоставляет семейные нравственные ценности и традиционную демократию как бездуховному экономическому прогрессу, так и нигилистическому бунтарству молодых анархистов и радикалов. В романе «Осенний свет» (1976) «контркультуре» противостоит традиционная мораль сельской Америки.

«Я непрестанно заимствую, краду, откликаюсь на сказанное другими», – заметил о себе в интервью Джон Гарднер.

Осознанная экспериментальность, литературность, «филологичность» его прозы не противоречат репутации «реалиста» и моралиста. Гарднер не соглашался с теми из своих коллег, кто считал, что принцип миметического подражания в искусстве изжил себя. Посредством интуитивного сопереживания, утверждал он в эссе «О нравственной литературе» (1978), художник проникает в логику поведения персонажей и жизни вообще. Приобщая к этому процессу читателя, литература воспитывает терпение, терпимость, стремление понимать и сочувствовать.

«Моралистический» подход сочетается у Гарднера со стилизацией, игрой, обыгрыванием штампов массовой беллетристики. Роман Гарднера «Осенний свет» строится в подчеркнуто «интертекстовом» режиме. Основное повествование выдержано в духе традиционного бытописательства. «Книжонка», с которой читатель знакомится «между делом» вместе с иронией Книги, – не менее искусная стилизация под бестселлер, крепко скроенный по популярному трафарету. В Книге живописуется ссора двух стариков, брата и сестры, Джеймса Пейджа и Сэлли Эббот, проживающих на ферме в глухом уголке штата Вермонт. В пародийно-сниженном виде этот конфликт дублируется в книжонке» – элементы сходства подчеркивают различие эстетических систем, между которыми устанавливается игровое взаимодействие. Персонажи «Книжонки» олицетворяют современное «химическое поколение» и экстремистов каждый свою идею. Герои Книги – со вкусом, в манере классического реализма выписанные характеры, которым читатель готов сопереживать, «как живым людям». Сквозь комическую нелепость бытовой ссоры и лихие пируэты авантюрной фабулы проглядывает философско-психологический сюжет романа – нелегкий поиск контакта с иными мирами, с другим человеком и с самим собой.

Одним из ярких постмодернистских текстов американской словесности 1960-х, иллюстрирующим, в частности, проницаемость границ между двумя основными постмодернистскими течениями (мега- и метапрозой) явился роман Кена Кизи (1935-2001) «Над кукушкиным гнездом» (1962). Роман имел ошеломительный успех. Кизи не скрывал, что писал книгу под влиянием галлюциногенных препаратов. В качестве добровольного (и оплачиваемого) испытуемого он принимал участие в экспериментах с ЛСД, проводимых в рамках научной программы исследования возможностей применения наркотика в психиатрической практике. Программа вскоре была закрыта правительством, но Кизи еще на полгода остался в психиатрической больнице в качестве санитара и ночного сторожа. Из этого опыта и вырос роман «Над кукушкиным гнездом», яркий, сложный, технически совершенный, абсолютно оригинальный и невероятно актуальный.

«Над кукушкиным гнездом» - это сатирическая антиутопия, ставшая визитной карточкой «контркультуры» – молодежного протеста против морали и вкусов «общества потребления». Действие происходит в психиатрической лечебнице. Психушка – аллегорический портрет Америки второй половины XX века (даже этнический состав пациентов больницы имеет знаковый характер: тут есть и англосаксы, и ирландцы, и афроамериканец, и индеец), миниатюрная модель постиндустриального общества, где восторжествовали принципы рационального и целесообразного социального строительства. В этой «исправительной колонии» «бракованные» человеческие экземпляры доводятся до такого состояния, когда они не могут представлять угрозы для нормального, целесообразного функционирования общественной машины. Эта психушка - удавшаяся попытка построить идеальное государство, обернувшееся угрюмым пугающим миром, населенным не живыми людьми, а механическими куклами. Сама верховная владычица этого кукольного царства - старшая медсестра Гнусен - мертвое, бесполое существо, тоже кукла.

Достоинства книги невозможно объяснить никакими свойствами творческой индивидуальности автора - ни одно из последующих произведений, в которых Кизи безуспешно подражал самому себе, даже приблизительно не соответствовало художественному уровню первого романа непрофессионального писателя. Как будто сама едва наступившая эпоха, тревожная, конфликтная, противоречивая, избрала этого ничем не примечательного молодого человека выразителем ее духа. Кизи, всегда склонный к эпатажу утверждал, что роман целиком был «продиктован» ему, когда он находился в наркотическом трансе.

Книга К. Кизи стала «Библией» 60-х, ее персонажи и автор – героями молодежного движения и контркультуры. В ярко размалеванном автобусе Кизи с компанией друзей, называвших себя «Веселыми проказниками», колесил по США, пропагандируя свободу от любых ограничений, сидел в тюрьме за хранение наркотиков, а в 70-е годы остепенился и поселился - уже до конца жизни - на своем ранчо. Несмотря на то, что Кизи написал около десятка книг, («А порой нестерпимо хочется», 1964; «Песня моряка», 1992; «Последний круг», 1994 и др.), в историю американской литературы он вошел как автор одного произведения. Роман «Над кукушкиным гнездом» явился для 60-х тем же, чем «Над пропастью во ржи» Сэлинджера для 50-х годов: он открыл людям глаза на то, что с ними происходит.

Действие разворачивается в психиатрическом отделении одной из больниц Среднего Запада, и персонажи книги - пациенты «психушки». Выясняется, однако, что они вовсе не сумасшедшие. Просто эти люди по разным причинам не могут приспособиться к жизни в обществе. Один из них (Билли Биббит) заика и болезненно застенчив, другой (Хардинг) мучается чувством неполноценности из-за измен своей жены и т.д. Все они «кролики» и не могут постоять за себя, а этот мир «создан для волков», как объясняет новичку Макмерфи «главный псих» отделения Хардинг. В сумасшедшем доме они оказались добровольно. Причем, они вовсе не симулируют сумасшествие, но, странные люди, они настолько не соответствуют здоровому американскому образу жизни, что общество с готовностью избавляется от них.

При более внимательном прочтении уже эта, сама по себе острая и неожиданная ситуация поворачивается новой стороной, обнаруживая обобщающий, иносказательный план повествования. Психиатрическая клиника, описанная в романе, очень современная, с мягкими креслами, с телевидением, радио, с вежливым персоналом и самоуправлением совета больных - это маленькая модель общества потребления, Америки вообще. Не случайно состав пациентов и персонала пестр в этническом и социальном отношении. Здесь и индеец, и американцы шведского, ирландского, шотландского происхождения, темнокожие санитары и одна из медсестер - японка.

Чтобы нивелировать человека, нужно сначала унизить, растоптать его, чему и подчинено все в отделении - железный распорядок дня, вечно грохочущее радио, неусыпный надзор за больными и групповые «терапевтические» обсуждения интимных сторон жизни каждого из пациентов. Наконец, этому служит сама угроза применения радикальных средств «вправления мозгов» - электрошока и лоботомии. Их применяют только к тем, кто не поддается нивелировке и продолжает «выламываться из системы», таким, как главный герой романа Макмерфи. Всего этого достаточно, чтобы держать людей в «кроличьем» состоянии. Они становятся стандартными и легкоуправляемыми. Вот какова она, Америка начала 60-х, - утверждает автор, - взгляните, американцы, и замрите от ужаса!

Сэлинджер показал первые симптомы заболевания. Кизи поставил окончательный диагноз и сделал ряд предписаний. Эти «предписания» связаны с образом Р.П. Макмерфи, сильного и бесшабашного парня с зычным голосом, рыжей шевелюрой и перебитым в драке носом, бабника и балагура. В клинику он направлен на принудительное лечение. Он нестандартен, но по-иному, чем остальные пациенты отделения. Его отличает полная раскрепощенность, безграничный оптимизм и тяга к свободе. Он принципиально не желает подчиняться стандарту и не хочет мириться с тем, что на его глазах унижают и травят других людей, и он начинает борьбу за право человека быть человеком, а не роботом.

1980-ые

К 1980-м годам усилиями теоретиков постструктурализма и практиков постмодернизма повлияло на художественную прозу США. Полотно реальности предстало сотканным из пестрых нитей вымысла. Культура, литература, история, универсум, предстали в виде грандиозного интертекста, в котором соучаствует, взаимодействует, перекликается множество разноязыких текстов.

Творчеству Джона Гардинера (1933-1982) свойственна осознанная экспериментальность, литературность, что не противоречит его репутации реалиста и моралиста. Эссе «О нравственной литературе» (1978): художник проникает в логику поведения героя, законов жизни и приобщает к этому читателя, воспитывая в нем терпение и терпимость, стремление понимать и сочувствовать. В эссе «Об искусстве писательства» (1983) автор советует молодым авторам начинать со стилизации, с подражания тому или иному жанру поп-беллетристики, через игру с формой, ибо к тайне рождения смысла можно выйти «на слух».

Роман Джона Гардинера «Осенний свет» (1976) – своего рода игра с книгой, жанрами и читателем. Героиня книги читает «книжонку», с содержанием которой знакомится и читатель. Это – искусная стилизация под бестселлер, крепко скроенный по трафарету. Автор талантливо заставляет перекликаться сюжеты, конфликт и пр. книги, которую мы читаем, и «книжонки», которая читается в процессе чтения книги Гардинера.

Эдвард Лорен Доктороу (1931) в своих романах обращался к разным событиям и периодам американского прошлого. И всякий раз из-под его пера, выходило нечто, на историю не похожее. Эти «ложные документы», создаваемые интуицией, по мнению Доктороу, «более реальны, более насущны, более истинны, чем «подлинные» документы политиков и журналистов».

Роман «Рэгтайм» (1974) – изящный коллаж в стиле ретро, где хрестоматийные, общеизвестные факты трактуются с юмором и свободой, насыщаются непафосным, житейским содержанием. Сквозной, организующий повествование ритм – рэгтайм, модная в начале века (тогда и происходят описываемые события) жизнерадостная музыка, не дающая возможность пребывать в покое, без движения. Мир романа, вначале стабильный, неспешный, самодовольно солидный, на глазах читателя приходит в движение, быстрота и сложность его нарастают. Мелькают события, лица вымышленные и реальные. Знаменитый фокусник Гудини, играющий со смертью, доказывает людям то, что нет таких сейфов, замков, оград, границ, пределов, перед которыми было бы бессильно искусство. Можно допускать, что перед ищущим, идущим человеком, живущим с ритме рэгтайм также нет пределов и границ. По мысли Доктороу, «у человека нет истинного дома», нет центра, нет единственной и безусловной истины, - есть лишь хрупкие создания нашего воображения.

Литература:

1. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003.

2. История американской литературы: В 2-х т. - М.: Просвещение, 1971.

3. Литература США в 70-е годы ХХ века. – М., 1983.

4. Засурский Я.Н. Американская литература ХХ века. – М: Изд-во МГУ, 1984. – 504 с.

5. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 «Филология» / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

6. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

7. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

8. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

*Лекция 14*

**Литература Великобритании 2 половины ХХ века.**

**Модернистский и постмодернистский роман**

Английская литература прошла большой и сложный путь развития, отразила историю страны и его народа, стала выражением особенности английского национального характера.

Распад Британской империи, изменение национального самосознания. Отражение этих процессов в творчество Д.Б. Пристли и Г.Грина. «Неореализм», отражение исторических потрясений в эпических полотнах: эпопея Ч.П. Сноу «Чужие и братья». Историческая проблематика, ее значение в развитии современной литературы. События первой половины ХХ века, поставившие мир на грань пропасти обусловили актуальность жанра антиутопии: О.Хаксли и Д.Оруэлл.

Литература как отражение настроение умонастроения современников. Неудачи лейбористского правительства в Великобритании и крах надежд молодежи на улучшение жизни в послевоенные годы приводят к появлению творчества «сердитых молодых людей».

В 50-е гг. в английской литературе видное место занимает новое течение, получившее название «Сердитые молодые люди», у которых было немало общего, и прежде всего – выраженное в их произведениях чувства острого недовольства порядков вещей тогдашней Англии. Это проявилось после выхода в свет книги Кингсли Эллиса «Счастливчик Джим», роман Джона Уэйн «Спеши вниз», пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе», Джон Брейна «Место на верху». Они не составляют какой-то единичной творческой группы, творчество каждого из них развивается в русле критического реализма, тем не менее в их произведениях, опубликованные в 50 гг., есть общие черты. Реализм «Сердитых» отличается большой эмоциональной силой осуждения буржуазного общества, не доходя, однако, до корней и причин социального зла. Реализм «Сердитых» негативен, он не видит перспектив и не отстаивает каких-либо положительных ценностей. Социальные истоки возникновения подобной литературы заключается в крахе того «социализма», который обещали создать после войны, надежды на существующие перемены сменились разочарованием и отчаянием «Сердитых», жизнь которых оказалась скучной и неинтересной, полной неудовлетворенности из-за неустроенности бытия, полной страха из-за угрозы атомной войны. Литература «Сердитых» отражала умонастроения целого поколения молодежи. Бесцельное существование вызывала у молодежи гнев и протест против буржуазных порядков и морали.

Интерес к глубинным «корням», к национальным устоям порождает процесс самоидентификации наций и определения ее места во всемирном содружестве. Например, в 1960-е гг. в английской литературе поднимается проблема «английскости», когда художественное исследование концептов британского сознания и образа жизни помогает выявить и отбросить устаревшее и, в то же время, сохранить демократические формы социума и присущие британцам устои. В этот же период сходные изменения происходят в американской, французской, немецкой литературах. Не только метафизическое, то есть искони присущее человеческой натуре, но и национальное, то есть формирующее отличие от «других», волнует писателей. Вот это двуединство интереса образует единую структуру, с одной стороны, гибкую, а с другой стороны, стабильную. Традиции семьи, народа, нации создают для человека устойчивый базис, позволяющий преодолевать ощущение «чуждости» мира и «чуждости» самого себя в нем, акцентируя, в то же время, особую, надвременную и надидеологическую ценность личности.

Распад Британской колониальной системы обусловил интерес к национальному самосознанию, восстановлению национальной идентичности, смене вектора с «британскости» на «английскость». Отсюда повышенный интерес к викторианской эпохе, ее ценностям, поведенческим нормам, литературе. Кроме того, читательская аудитория демонстрирует интерес к произведениям, основанным или таки или иначе связанным с фольклорными традициями, мифологией. В этой связи заслуживает внимание творчество Джона Рональда Руэла Толкиена (1892-1973), автора «Повелителя колец».

Джон Толкиен после окончания университета поступил на службу в армию в период Первой мировой войны. Он участвовал в сражениях (например, битва на Сомме), и этот тяжелый жизненный опыт обусловил ненависть Толкина к войне. С фронта Д. Толкиен вернулся инвалидом и стал зарабатывать преподавательской деятельностью, далее взобрался по карьерной лестнице, и в 30-летнем возрасте получил должность профессора англо-саксонского языка и литературы.

Д. Толкиен взялся за создание собственного мифологического мира, продолжив увлечение своего детства. Он создал сборник мифов и легенд, названный «Средиземьем», но позже ставший «Сильмариллионом» (цикл выпущен сыном писателя в 1977 г.).

В 1937 г. Д. Толкиен издает книгу «Хоббит, или Туда и обратно». Примечательно, что это произведение писатель придумал для своих маленьких детей, чтобы в семейном кругу рассказывать им об отважных приключениях Бильбо Бэггинса и мудрого волшебника Гэндальфа, владельца одного из колец власти. Но эта сказка случайно попала в печать и завоевала бешеную популярность среди читателей всех возрастов.

В 1945 г. Д. Толкиен опубликовал рассказ «Лист кисти Ниггля», пропитанный религиозными аллегориями, а в 1949 г. вышла в свет юмористическая сказка «Фермер Джайлс из Хэма». И в 1954-1955 г. Д. Толкиен работает над романом-эпопеей «Властелин колец», ставшим продолжением сказок о приключениях храброго хоббита и могущественного волшебника в чудесном мире Средиземья.

Рукопись Д. Толкиен была объемной, и поэтому в издательстве было принято решение разделить книгу на 3 части - «Братство Кольца» (1954), «Две крепости» (1954) и «Возвращение короля» (1955). Книга стала настолько известной, что в США начался толкиеновский бум.

В 1960-ые гг. Д. Толкиен сочинил цикл стихов «Приключения Тома Бомбадила и другие стихи из Алой книги» (1962), произведение «Дорога вдаль и вдаль идет» (1967) и рассказ «Кузнец из Большого Вуттона» (1967).

Остальные рукописи, например «Сказки волшебной страны» (1997), «Дети Хурина» (2007), «Легенда о Сигурде и Гудрун» (2009) были изданы посмертно, сыном Джона – Кристофером, который впоследствии тоже стал писателем, создавшим «Историю Средиземья», где проанализировал неопубликованные произведения отца (в цикл входят тома «Книга утраченных сказаний», «Устроение Средиземья», «Кольцо Моргота» и другие).

Д. Толкиен является создателем нескольких искусственных языков: квенья, или язык высоких эльфов; синдарин – язык серых эльфов. Он знал несколько десятков языков, а новые языки составлял, во многом руководствуясь красотой звучания.

Антиутопии Олдоса Хаксли (1894-1963) и Джорджа Оруэлла (1903-1950).

Антиутопия (от «[анти-](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8-)» и «[утопия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F)») – изображение общественного строя или сообщества, представляющегося автору или критику нежелательным, отталкивающим или пугающим. Является противоположностью [утопии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F).

Антиутопические общества описаны во многих художественных произведениях, действие которых в литературе [Нового времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B5_%D0%B2%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%8F) происходит в [будущем](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%83%D0%B4%D1%83%D1%89%D0%B5%D0%B5). Антиутопия как жанр зачастую используется, чтобы обратить внимание на реальные для автора проблемы в [окружающей среде](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BF%D1%80%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%B0), [политике](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0), [экономике](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%BC%D0%B8%D0%BA%D0%B0_(%D0%BD%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0)), [религии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%B3%D0%B8%D1%8F), [технологии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F) и др. В [литературоведении](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5) XX-XXI веков антиутопии, как и утопии, рассматриваются в ряду жанров [научной фантастики](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%84%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0).

Жанрообразующие признаки антиутопии:

1. Спор с утопией либо утопическим замыслом;
2. Псевдокарнавал как структурный стержень антиутопии. Основой [карнавальной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB) культуры, описанной [М. М. Бахтиным](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%85%D1%82%D0%B8%D0%BD,_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B8%D0%BB_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), является [амбивалентный](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BC%D0%B1%D0%B8%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C) [смех](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BC%D0%B5%D1%85), тогда как тоталитарный псевдокарнавал порождён абсолютным [страхом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D1%82%D1%80%D0%B0%D1%85). Именно страх (например, ночного ареста) создаёт особую атмосферу — по своей основе индивидуально-интимную, которая является одним из признаков «антиутопического мира»;
3. Театрализация, которая увенчивается коронацией «шутовского короля»;
4. Эксцентричность главного героя, который живёт по законам [аттракциона](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%82%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%86%D0%B8%D0%BE%D0%BD). Это позволяет создавать максимально жёсткую сюжетную и психологическую ситуацию, в полной степени раскрывающую потаённые глубины персонажей, о которых они сами могли не подозревать;
5. Ритуализация жизни, программирующая личность и лишающая её спонтанности в поведении. Сюжетный конфликт в антиутопии наступает, когда личность отказывается от роли в ритуале и настаивает на своём собственном пути. Это же позволяет сделать сюжет интересным, поскольку антиутопия основана на острой коллизии;
6. Роль сексуальности. Одним из важнейших средств проявления «Я» — иногда и единственным способом его сохранения — в антиутопии является [сексуальность](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%83%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C);
7. Антропоцентричность, проистекающая из предыдущего. Основной конфликт в антиутопии проистекает из столкновения личности и общества;
8. Аллегоричность. Антиутопическая [поэтика](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D1%8D%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0) близка [басенной](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%81%D0%BD%D1%8F) [аллегории](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D0%BB%D0%B5%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%8F), в которой животные [персонифицируют](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F) те или иные человеческие качества. Иногда такого рода аллегории применяются писателями в широком масштабе;
9. Застывшее время. Антиутопия, как и утопия, проникнута ощущением безвременья. Попытка героя вступить в единоборство с системой оборачивается схваткой с судьбой, в которой победа и поражение любой стороны неизбежно приводят к катастрофе;
10. Пространство в антиутопии всегда двойное. Жилище главного героя не является интимным пространством(например, комната Уинстона из романа Оруэлла круглосуточно прослушивается и просматривается). Реальное пространство антиутопии – надличностное, приобретающее характер [сакрального](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%98%D0%B5%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F). При всём огромном многообразии описанных пространственных моделей они всегда замкнуты, вертикально ориентированы, подчёркивая архетипический конфликт верхов и низов.

Общество в негативных утопиях описывается в максимальных подробностях, конкретно локализовано во времени и в пространстве, что подтверждают знакомые читателю элементы. Авторы антиутопий всегда сосредоточены на страхе перед будущим, а не на надежде на него, как в собственно утопиях. Это сильно отражается на применяемых писателями средствах художественной выразительности. Томас Мойлан подчёркивает, что, несмотря на все разнообразие антиутопий, все они появились «на периферии реалистического и модернистского литературного мейнстрима».

Олдос Леонард Хаксли ([1894](https://ru.wikipedia.org/wiki/1894_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)-[1963](https://ru.wikipedia.org/wiki/1963_%D0%B3%D0%BE%D0%B4)) – английский [писатель](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D0%B0%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%8C), [новеллист](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7) и [философ](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%BE%D1%81%D0%BE%D1%84). Автор романа-[антиутопии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F) «[О дивный новый мир](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E_%D0%B4%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D0%B8%D1%80)» (1932).

Хаксли был [гуманистом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B7%D0%BC), [пацифистом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%BC) и [сатириком](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%80%D0%B0) (романы «Желтый Кром», 1921 «Шутовской хоровод», 1923; «Контрапункт», 1928). Позже он стал интересоваться духовными вопросами: [парапсихологией](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%BF%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D0%B8%D1%8F) и [философским мистицизмом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B7%D0%BC), в частности [универсализмом](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BD%D0%B8%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%B7%D0%BC). К концу своей жизни Хаксли был широко признан одним из выдающихся интеллектуалов своего времени.

Как по отцовской, так и по материнской линиям Хаксли принадлежал к британской культурной элите, давшей целый ряд выдающихся учёных, писателей, художников. Его отец — писатель [Леонард Хаксли](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9B%D0%B5%D0%BE%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%B4_%D0%A5%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BB%D0%B8&action=edit&redlink=1), дед по отцовской линии — биолог [Томас Генри Хаксли](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BB%D0%B8,_%D0%A2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81_%D0%93%D0%B5%D0%BD%D1%80%D0%B8); по материнской линии Хаксли приходится правнуком историку и педагогу [Томасу Арнолду](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%B4,_%D0%A2%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D1%81) и внучатым племянником писателю [Мэтью Арнолду](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D1%80%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%B4,_%D0%9C%D1%8D%D1%82%D1%8C%D1%8E). Брат Хаксли [Джулиан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BB%D0%B8,_%D0%94%D0%B6%D1%83%D0%BB%D0%B8%D0%B0%D0%BD) и [единокровный](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE#%D0%9D%D0%B5%D0%BF%D0%BE%D0%BB%D0%BD%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D1%8B%D0%B5) брат [Эндрю](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%BB%D0%B8,_%D0%AD%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%8E_%D0%A4%D0%B8%D0%BB%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B3) были знаменитыми биологами.

Мать Хаксли умерла, когда Олдосу было тринадцать лет. Три года спустя он заболел воспалением глаз, и впоследствии его зрение значительно ухудшилось. В связи с этим в период [Первой мировой войны](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B0) он был освобожден от военной службы. Собственный опыт исправления зрения позже он описал в брошюре «Искусство видеть» (1943).

Свой первый роман, который не был опубликован, Хаксли написал в возрасте семнадцати лет. Он изучал литературу в Баллиольском колледже в [Оксфорде](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BA%D1%81%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%B4). Уже в двадцать лет Хаксли решает избрать писательскую деятельность как профессию.

В его романах речь идёт о дегуманизации общества в процессе технологического прогресса ([антиутопия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F) «[О](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E_%D0%B4%D0%B8%D0%B2%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%8B%D0%B9_%D0%BC%D0%B8%D1%80) дивный новый мир»). В книге «Возвращение в прекрасный новый мир» (1958), написанной через 27 лет после первой, Хаксли описывает противоположное первой книге состояние общества и развивает мысль о том, что на самом деле всё будет значительно хуже и страшнее, чем в первой. Хаксли затрагивал в своём творчестве и [пацифистские](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%84%D0%B8%D0%B7%D0%BC) темы.

В 1937 году вместе со своей женой Марией, сыном Мэтью и другом Джералдом Гердом он переезжает в Лос-Анджелес в надежде, что калифорнийский климат пойдёт на пользу его ухудшающемуся зрению. Именно здесь начинается его основной творческий период, особенностью которого было более подробное рассмотрение человеческой сущности. Усиливается его пессимизма, что отражается в его романах «Слепой в Газе» (1939), самой мрачной его антиутопии «Обезьяна и сущность» (1949).

Накопленные размышления находят отражение в его последующих трудах: «Вечная философия» и «Через много лет», а также в произведении «Время должно быть остановлено».

В 1953 он соглашается на участие в эксперименте, проводимом Хамфри Осмондом. Целью этого эксперимента было исследование влияния [мескалина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD) на человеческое сознание. В 1955 г. выходит в свет роман «Гений и богиня».

Впоследствии в переписке с Осмондом для описания влияния [мескалина](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D0%B8%D0%BD) было впервые употреблено слово «[психоделика](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%81%D0%B8%D1%85%D0%BE%D0%B4%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D1%8F)». Эссе «[Двери восприятия](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B2%D0%B5%D1%80%D0%B8_%D0%B2%D0%BE%D1%81%D0%BF%D1%80%D0%B8%D1%8F%D1%82%D0%B8%D1%8F)» и «Рай и ад» он описывают наблюдения и ход эксперимента, который вплоть до своей смерти автор повторял около десяти раз. «Двери восприятия» стал культовым текстом для многих радикальных интеллектуалов 1960-х гг. и дал название знаменитой рок-группе [The Doors](https://ru.wikipedia.org/wiki/The_Doors).

В начале 1960 года О. Хаксли в своём доме в Лос-Анджелесе длительное время встречался с [Милтоном Эриксоном](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D1%80%D0%B8%D0%BA%D1%81%D0%BE%D0%BD,_%D0%9C%D0%B8%D0%BB%D1%82%D0%BE%D0%BD) для совместного психологического исследования различных состояний сознания. Эффект от действия психотропных субстанций сказывается и на его творчестве. Так, в своём последнем романе «[Остров](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%81%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2_(%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%BD))» (1962) он описал [утопию](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F), которая была диаметрально противоположна его [антиутопии](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%83%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%B8%D1%8F) «О дивный новый мир».

Хаксли умер 22 ноября 1963 года (в день [убийства Джона Кеннеди](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%B1%D0%B8%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE_%D0%94%D0%B6%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D0%9A%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D0%B4%D0%B8)) в Лос-Анджелесе. Незадолго до смерти в доме О. Хаксли случился пожар, в котором сгорели почти все его рукописи.

Джорджа Оруэлла (1903-1950). В 1930-1940-ые гг. многие писатели, ищущие свой пути, поворачивались в сторону политики. Д. Оруэлла волновали социум и человеческая природа, власть тоталитарных режимов и угроза уничтожающих войн, которые развязывают политики. Д. Оруэлл известен, прежде всего, как автор романа «1984», написанного в 1948 г. и опубликованного в 1949 г. Он выступает как провидец, аналитик, ниспровергатель тоталитарных режимов.

Увлеченный идеей коммунизма и революции, он в Испании освободился от иллюзий и стал оппозиционером тоталитарным режимам. Уже в воспоминаниях об Испании («Память Кталонии») возникает образ антимира, абсурдного по своей сущности.

Романы Д.Оруэлла: «Дни в Бирме» (1934), «Дочь пастора» (1935), «Пусть цветет ландыш» (1936), «За глотком свежего воздуха» (1939).

Но наибольшую известность и до сих пор не потерявшие актуальность становятся его два романа «Скотный двор» (1945) и «1984» (1949). В этих произведениях Д. Оруэлл не только учитывает реальность, но и перспективы ее развития. Оба романа повествуют о трагических антиутопичных мирах, где наблюдается внедрение насилия во все сферы жизни человека, обусловившего крах личности.

«Роман идей» Уильяма Голдинга (1911-1993).

За долгую жизнь Уильям Джеральд Голдинг побывал изгоем и сэром, командовал десантным судном во время Второй мировой войны, получал самые престижные награды (он – лауреат Нобелевской премии по литературе 1983 года). Книги прозаика, посвященные исследованию природы зла, стали классикой.

В детстве Уильяма Голдинга интересовали литература и математика. В 12 лет он решил, что станет писателем, однако в 19 по настоянию родителей поступил изучать естественные дисциплины в колледже при Оксфордском университете. Через 2 года страсть к языкознанию победила, и будущий писатель перевелся на филологическое отделение.

В молодости Уильям Голдинг опробовал разные занятия – ставил свои пьесы в маленьком лондонском театре, трудился в расчетной палате и в ночлежке для бомжей, преподавал в Солсбери. Однако наиболее сильное впечатление на литератора произвела служба на флоте в военные годы, лишившая будущего романиста иллюзий относительно человеческой сущности.

Творческое наследие Уильяма Голдинга, ставшего профессиональным литератором только в 51 год, состоит преимущественно из прозы больших форм.

Первый напечатанный и самый известный роман «Повелитель мух», первоначально называвшийся «Незнакомцы, явившиеся изнутри», имел непростую судьбу. Книга более 20 раз отвергалась издателями, прежде чем после существенной редакторский правки и переименования была опубликована.

Произведение представляет из себя симбиоз драмы взросления, антиутопии и робинзонады. В отличие от персонажей [Дефо](https://24smi.org/celebrity/13081-daniel-defo.html?utm_source=bio&utm_medium=body&utm_campaign=content) и [Жюля Верна](https://24smi.org/celebrity/4381-zhiul-vern.html?utm_source=bio&utm_medium=body&utm_campaign=content) »цивилизованные» герои не облагораживают остров, на который попали в результате крушения, а дичают и проходят путь, полный ненависти и вражды. Особенно страшно, что все герои – убийцы, и их жертвы – дети.

Роман насыщен метафорами: так, символом цивилизации предстают очки персонажа по имени Хрюша, а воплощением безликой жестокости толпы – краска, которой подростки-островитяне разукрасили лица. Сейчас произведение входит в школьную программу юных британцев.

На протяжении XX века большинство литературоведов рассматривало «Повелителя мух» как роман-предупреждение, роман – указание на то, чем может закончиться для цивилизации приверженность идеям нацизма и фашизма. Между тем, политическая составляющая произведения – всего лишь одна из исторических частностей, в то время как смысл «Повелителя мух» - более обширен и всеобъемлющ. В своём романе Голдинг показал не конкретные, характерные для определённого времени идеи, а вневременную сущность человеческой натуры – греховной, страшной, опускающейся до самых жестоких преступлений в условиях отсутствия позитивной сдерживающей силы. Основными проблемами, поднимаемыми в романе «Повелитель мух», являются нравственные. Именно к ним Голдинг пытался обратить внимание читателей, предупредить их о том, что «все это могло случиться с ними». Роман был издан в 1954 году, когда последствия Второй мировой войны еще переживались миром. Он открывает истину о человеческой сущности, что стало потрясением для читателей. Голдинг писал: «Я начал понимать, на что способны люди».

Необитаемый остров в «Повелителе мух» становится символическим изображением Земли, на которой создаются (община Ральфа и Хрюши) и рушатся цивилизации (племя Джека), образуются новые государства (разделение мальчиков на два лагеря), начинаются дипломатические переговоры (Ральф – Джек), происходят войны (Джек, Морис и Роджер нападают на Ральфа и Хрюшу), формируются новые религиозные воззрения (поклонение «Повелителю мух»).

В романе изображён замкнутый круг зла, из которого нет выхода, поскольку зло находится в самом человеке, но именно это изменяет главных героев и заставляет читателя задуматься. Трагедия войны может повториться, пусть и не в глобальном масштабе. На первый взгляд, трагическая ситуация, изображенная в романе, показывает, что жизнь лишена смысла, но именно трагизм заставляет с особенной силой ставить вопрос о смысле и цели жизни. Хрупкость цивилизации и человеческая жестокость сплетаются в этом романе с осуждением, выставлением напоказ всех самых опасных пороков человечества, причем не конкретной эпохи, а в глобальных, вневременных масштабах, а неразрешимость и глубина психологического конфликта позволяют отнести роман «Повелитель мух» к произведениям трагическим.

Философский подтекст, иносказательность отличают и последующие романы Голдинга: «На­следники» (1955), где опровергается оптимистическая вера в прогресс; «Воришка Мартин» (1956), в котором зло осмыслено как неотъемлемое свойство человеческой природы. Тема свободного вы­бора между добром и злом - в центре романа «Свободное падение» (1959); роман «Шпиль» (1964) - о сложном переплетении высоких духовных устремлений и греховных помыслов в душе человека.

Среди других романов Голдинга: «Пирамида» (1967), где дана обобщённая картина английской провинции как мира жестокости и порока; «Зримая тьма» (1979), дейстие которого связано с событиями войны; трилогия, опубликована под общим названием «На край света» (1991), - притча о духовных исканиях человека. Последний неоконченный философский роман Голдинга - «Двойной язык» (1995).

Айрис Мердок (1919-1999) – выдающийся романист, автор гибкой и своеобразной экзистенциалистской концепции современного романа. Ее наследие включает в себя 26 произведений.

А. Мёрдок окончила независимую школу в Рохемптоне, после чего поступила в учебное заведение для девочек в Бристоле. В 1938 г. она стала студенткой Сомервиллского колледжа, относящегося к Оксфордскому университету. Сначала девушка училась на курсе английского языка, а позже стала изучать античную и британскую литературу. В 1942 г. она получила диплом 1-й степени.

Продолжить образование А. Мёрдок не удалось из-за начавшейся войны. После учебы она поступила на работу в Министерство финансов, а в 1944 г. перешла в ООН на должность клерка, где продержалась 2 года. В 1947 г. А. Мёрдок поступила в аспирантуру Ньюнхемского колледжа при Кембриджском университете, начав изучать философию.

В молодости А. Мёрдок начала карьеру преподавательницы, получив должность учителя философии в колледже Святой Анны при Оксфордском университете. Этой работе А. Мёрдок посвятила 15 лет своей жизни. Оксфорд стал для нее судьбоносным местом: именно здесь случились важнейшие события в ее биографии.

Писательская карьера А. Мёрдок началась довольно поздно. Ее дебютный роман, озаглавленный «Под сетью», был опубликован в 1954 г. Для А. Мёрдок написание историй поначалу являлось любительским занятием. Она сочиняла и до официального выхода своей книги, но начальные литературные попытки до этого не были продемонстрированы массовой публике.

Критики приняли «Под сетью» совершенно по-разному: кто-то восторгался, а кто-то категорически отрицал сложное сочетание традиций плутовского романа и философии. В будущем книга вошла в список «100 непревзойденных англоязычных романов всех времен» по версии журнала Time. Дебютное произведение А. Мёрдок стало единственным из всей ее библиографии с доминированием юмористического жанра.

Решив заниматься литературным трудом профессионально, А. Мёрдок стала действовать продуктивно и уверенно. Спустя всего 2 года после первого успеха на прилавках книжных магазинов появилась ее вторая книга под названием «Бегство от волшебника», на которую во многом повлияла популярная тогда философия экзистенциализма.

В 1953 г. А. Мёрдок создала книгу о [Жан-Поле Сартре](https://24smi.org/celebrity/6430-zhan-pol-sartr.html?utm_source=bio&utm_medium=body&utm_campaign=content). В самом начале своего творческого пути, увлеченная философией экзистенциализма, А. Мёрдок подверглась влиянию таких романов этого автора, как «Стена» и «Тошнота».

Конец 1960-х гг. ознаменовался публикацией серии книг, названой исследователями творчества А. Мёрдок «романами ужаса и тайн»: «Единорог», «Время ангелов», «Отсеченная голова», «Итальянка». В них автор исследует влияние на человека разрушительных страстей.

Комический подтекст продолжен в произведении А. Мёрдок «Дикая роза». В нем автору удалось проявить себя как талантливого писателя-реалиста, а также продолжателя традиций, заложенных классиками британской литературы. Роман рассуждает о свободе, любви и браке, а автор изучает взаимосвязь между этими феноменами. В 1974 г. на американском телевидении вышел 4-серийный фильм, являющийся экранизацией этой книги.

1970-е гг. характеризовались зрелостью А. Мёрдок как писательницы. Она стремилась продолжить традиции, заложенные [Шекспиром](https://24smi.org/celebrity/3991-uiliam-shekspir.html?utm_source=bio&utm_medium=body&utm_campaign=content), являющимся образцовым воплощением добра. Автор погрузила своих читателей в театральную поэтику и создала собственные версии классических литературных сюжетов. «Шекспировский» цикл включает в себя такие работы, как «Дилемма Джексона», «Черный принц», «Море, море». Классические герои получили у А. Мёрдок обновленную трактовку и переключили свое внимание на поиск смысла жизни и добра.

Весомый период своей творческой жизни А. Мёрдок черпала вдохновение у Платона. Она стала размышлять в своих книгах о поиске нравственной жизни, соотношении иллюзии и реальности. В произведении «Человек случайностей» А. Мёрдок рассуждала о моральных исканиях, а также исследовала нравственную проблему ответственности индивида перед другими людьми, используя при этом комическую форму подачи.

Роман А. Мёрдок «Черный принц», который традиционно принято считать лучшим, вышел в 1973 г. Это произведение представляет авторскую интерпретацию истории о [Гамлете](https://24smi.org/person/792-gamlet.html?utm_source=bio&utm_medium=body&utm_campaign=content). Также литературные критики причисляют его к «платоновской» серии.

В трех знаменитых романах 1970-х годов, написанных, ею от первого лица («Черный принц», «Дитя слова» и «Море, море»), сами рассказчики выступают в двух ролях одновременно: «волшебника» и «святого» и точно так же оказываются «под сетью».

Все это вписывается в общий хаос жизни, каковой делает ее жестокой и несправедливой. «Жизнь вообще несправедлива», - подытожено в романе «Черный принц», где заодно уточняется, почему именно: «Добро не торжествует, а если бы торжествовало, то не было бы добром. И слезы не высыхают, и не забываются муки невинных и страдания тех, кто испытал калечащие душу несправедливости». В другой книге устами героя высказана догадка, что неразбериха, неупорядоченность жизни лишают ее трагедийного начала: «Во мне все вульгарно перепуталось - покаяние, раскаяние, досада, буйство, ненависть. Да и трагедии не было. Трагедии - это в искусстве. В жизни не бывает трагедий» («Дитя слова»). Там, где нет места трагедии, по логике вещей, должна править комедия, но у Мёрдок все не так просто.

Произведение Пирсона имитирует дневник, но это, если можно так выразиться, мемуарный дневник, поскольку от пережитых событий героя отделяет теперь уже целая жизнь, и он на свой страх и риск намеревается пережитое показать как роман, как сиюминутное, то есть синхронизировать переживание (фабулу) и осмысление (сюжет) романа.

Весь роман – это повествование о том, как он был написан. Такая высокая степень саморефлексии является характерной чертой писателей постмодернистской ориентации. Главного героя произведения читатель находит в состоянии кризиса мировосприятия. Тот факт, что в книге, написанной женщиной, повествование ведется от лица мужчины, может быть интерпретирован как стремление автора уйти от традиционного для модерна принципа бинарных оппозиций. Уверенность в этом возрастает по мере чтения романа. Немногочисленные постельные сцены и эротические переживания Пирсона могут вызвать разве что сочувственное отношение к нему. Единственная попытка мужского самоутверждения заканчивается для Пирсона драматической развязкой, на фоне которой его кратковременное обладание объектом своей страсти выглядит нелепым и неуместным. Вообще отношения главного героя с женщинами, скорее всего можно определить в духе Бодрийара как моделирование особого мира, в котором «женское начало не противопоставляется мужскому, но соблазняет его». Известно, что в системе Бодрийара понятие соблазна отличается от желания как связанного с производством. Может быть, именно поэтому Пирсон не кажется циником, когда отвечает на жалобы своей сестры Присциллы по поводу ее бездетности, являющейся результатом аборта: «Был бы сейчас двадцатилетний верзила, наркоман и проклятие всей твоей жизни. – Мне никогда не хотелось иметь детей, и я не понимаю этого желания в других».

Не случайно не находят у Пирсона понимания попытки его бывшей жены Кристиан вновь сблизиться с ним. Очевидно, их брак стал невозможным из-за ее попыток доминирования в отношениях с супругом. Сама Кристиан осознает причину отчуждения: «Тебе казалось, что моя любовь разрушительная сила,что мне нужна власть...».

Показательным в этом плане является отношение Пирсона (и, надо полагать, самой Мердок) к другому персонажу, Фрэнсису Марло, которого Пирсон причисляет к циникам и лжеученым. Этот человек вызывает неприязнь уже своим внешним видом и способом существования: невысокий, дурно пахнущий, пьющий, неопрятный и лишенный диплома врач, самозванный психоаналитик. Даже его появление во время довольно интимной беседы Рейчел и Пирсона производит на последнего, этого утонченного интеллектуала, впечатление присутствия в комнате домашнего животного.

Шекспир, а точнее его Гамлет, черный принц (впрочем, по мнению Пирсона, это – одно и то же лицо), занимает в романе совершенно особое место. Вся история Пирсона, рассказанная им самим, так или иначе сопоставляется с великой трагедией Шекспира. Рефлектирующая натура Пирсона неизбежно ассоциируется с образом принца датского. Сами герои романа, Пирсон и Джулиан, в своем поведении и отношениях находят соответствующие аллюзии, например, их первое объяснение в любви перемежается цитатами из диалога Гамлета и Офелии. И первое великое озарение Пирсона, постижение им идеальной любви, приходит к нему во время его беседы с Джулиан о Гамлете. Примечательно, что сам разговор выглядит достаточно бессвязным для читателя, знакомого с традиционными приемами литературной критики. Юная Джулиан, мечтающая стать писателем, обращается к Пирсону как к состоявшемуся литератору и опытному критику. Однако результат их общения, возможно, приятный для нее в эмоциональном плане, вряд ли удовлетворил ожиданиям девушки. Пирсон дает необычную интерпретацию, которая делает Шекспира еще более загадочным автором, а его произведение еще более запутанным и сложным для понимания Джулиан (и, скорее всего, для большей части читателей). Сам диалог писателя и его юной собеседницы о великой трагедии постоянно прерывается самым нелепым образом, внимание читателя и самих героев то и дело переключается на предметы и действия, мало совместимые с глубоким осмыслением одного из самых величественных в мировой литературе образов – лиловые сапоги, розовые колготки, расстегнутый ворот рубахи, жара, запахи пота, шум с улицы и т. п. Главный смысл разговора постоянно ускользает, рассказчик пытается выразить что-то важное, но не в словах, а как бы между строк. Оно двойственно и диалектично, это переживание, и нельзя понять, то ли одержимость «немым ужасом смертной плоти, тупым, бездушным, необратимым» («Черный принц») выливается в пронзительное чувство «недолговечности человеческого тела, его хрупкости, непрочности, его полной зависимости от посторонних причин» («Море, море»), то ли, напротив, осознание хрупкости и бренности плоти порождает страх смерти.

С большой симпатией, пониманием, состраданием и прощением относится писательница к низменным, упрощенным, житейским формам бытования великого и возвышенного, к тленному, которое способно на короткое мгновение вобрать вечность и ею проникнуться. Не земная тщета – предмет ее иронии, а падкость на обман, на видимость (старейший порок рода людского), сознательная или неосознанная подмена человеком явлений высшего порядка явлениями низшего. С этого начинается и этим завершается трагикомедия вее книгах – с ложного достоинства, неспособного управиться с хаосом жизни, а способного лишь привнести в него еще больше путаницы, нередко гибельной. Ее персонажи охотно впадают в самообман, тем более что обмануться так легко. Легко принять вожделение за неземную любовь, - досужее любопытство - за искреннюю заботу, а внешнее обаяние - за подлинную доброту. Здесь и кроется источник трагикомедии.

«Черному принцу» свойственны символичная и мудреная структура, а также насыщенность философскими взглядами. Сложное построение сюжета сменяется частыми размышлениями главного героя. Таким образом, книга получилась непростой, но очень захватывающей. Кроме того, автор не полностью интерпретирует роман, предлагая читателям несколько вариантов его трактовки. Роман, награжденный призом Джеймса Тейта и номинированный на Букеровскую премию, с восторгом встретили критики.

Творчество писательницы 1980-х гг. ознаменовалось увеличением игровой составляющей, она начала создавать романы как ребусы – с зашифрованными смыслами, различными сюжетными коллизиями и поворотами, скрытыми в сложных цитатах, аллюзиях, отсылках. Роман «Школа добродетели», опубликованный в 1985 г., рассказывает о психоаналитике, являющемся и человеком, и демоном, и волшебником, которого обуревают страсти.

Развитие традиции английского сатирического романа в творчестве Мюриэль Спарк (1918-2006). Будущая писательница в годы войны служила в отделе контрпропаганды военной разведки. После войны Спарк редактировала два поэтических журнала, занималась филологическими штудиями, опубликовала книжечку стихотворений (она стала писать стихи в девять лет). Начинала она как литературовед монографией «Дитя света» (1951) – о [Мэри Шелли](http://www.belletrist.ru/definit/18defin/shelley-defnt.htm), прозаике XIX в., создавшей в романе «Франкенштейн» образ поистине бессмертного монстра. Спарк подготовила к изданию сборники материалов, связанных с литературным наследием сестер Бронте, в частности – том писем Эмили Бронте. В 1951 г. первый рассказ Спарк «Серафим и Замбези» получил первую же премию на конкурсе, организованном английской газетой «Обсервер». Ее первое значительное произведение - написанная, как и рассказ, на африканском материале повесть «Птичка-уходи», давшая название одноименному сборнику малой прозы (1958), дебют в жанре романа – «Утешители» (1957). В конце 1950-х гг. Спарк окончательно решила стать профессиональным писателем. В 1967 г. она переехала на постоянное место жительство в Италию.

За долгую творческую жизнь Мюриэл Спарк опубликовала три сборника рассказов, собрание стихотворений (1967), автобиографию «Curriculum Vitae» (1992) и двадцать романов, многие из которых по объему и складу повествования скорее следует отнести к жанровому канону повести: «Мисс Джин Броди в расцвете лет», «На публику» (1963), «Место водителя» (1970), «Не беспокоить» (1971), «Аббатиса Круская» (1974), «Умышленная Задержка» (1981), «Симпозиум» (1990).

М. Спарк уже получила признание как критик и поэт, когда предприняла свою первую попытку написать художественную прозу – рассказ Серафим и Замбеси, который послала на Рождественский литературный конкурс 1951 г., проводившийся лондонским журналом «Обсервер». Рассказ получил высшую награду и привлек внимание необычной разработкой рождественской темы.

В это же время М. Спарк переживала кризис веры. На всем протяжении этого кризиса она получала финансовую и психологическую помощь от Г.Грина, в свое время перешедшего в католичество. В 1954 г. М. Спарк сама обращается в католичество. Этот шаг оказал огромное влияние на ее творчество. Давний поклонник творчества М. Спарк Дж.Апдайк писал в «Нью-Йоркере»: «Еще со времени ее первого опубликованного и отмеченного премией рассказа Серафим и Замбеси темная магия Африки прочно связалась в сознании М. Спарк с темной магией католицизма, в который она решительно перешла».

Способность писательницы создавать тревожащие и неотразимые характеры, вызывая беспокойное ощущение нравственной неопределенности, отчетливо проявился в романе «Утешители» (1957).

В 1959 г. М. Спарк пережила первый большой успех после выхода в свет романа «Memento mori», который можно назвать «пляской смерти» группы стареющих интеллектуалов, не прекращающих ссорится и соперничать даже в то время, когда один за другим умирают. В 1961 г. М. Спарк опубликовала роман, ставший, по общему мнению, ее шедевром, – «Мисс Джин Броди в расцвете лет». Впоследствии он был переделан в пьесу, ставшую «хитом» по обе стороны Атлантики в 1966-1968 гг., затем – в знаменитый фильм (1969) и, наконец, – в 6-серийный телефильм, вновь имевший трансатлантический успех в 1978-1979 гг. В романе изображена учительница среднего возраста, работающая в эдинбургской женской школе Марсии Блейн в 1930-е гг. и собравшая вокруг себя коллектив из пяти девушек – «Кружок Броди». Джин Броди принадлежит к тем восхитительным эксцентричным персонажам, которые часто встречаются в английской литературе. Броди видит свою задачу в том, чтобы «поставить зрелые головы на молодые плечи». В 1939 г. ее вынуждают оставить работу, предъявив обвинение в пропаганде фашизма.

В 1993 г. М. Спарк написала «Curriculum Vitae: автобиография», дабы исправить допущенные критиками ошибки и неточности, а также собрать воедино факты, касающиеся ее жизни и творчества. «Curriculum Vitae» рассказывает о первых тридцати девяти годах жизни писательницы – вплоть до опубликования ее первого романа Утешители. В 1993 г. Спарк была удостоена орденом Британской империи. Ее последний роман «Оказание пособничества и подстрекательство» (2001) получил безоговорочное одобрение критики.

Повествование Спарк порой стилизовано, порой пародирует жанровый штамп. Например, «Не беспокоить» – блистательная травестия романа о «преступлении на почве страсти»: не ревность барона, который убивает жену и любовника, а затем кончает с собой, приводит к роковой развязке, но воля слуг замка во главе с дворецким – это они исподволь готовят трагедию и управляют ходом событий, чтобы с выгодой продать сенсацию средствам массовой информации. Оно, повествование, неизменно пропитано подспудной иронией и строится на отдельном конкретном случае или последовательности внутренне взаимосвязанных и взаимодействующих фактов, как в одном из лучших, если не лучшем, романе М. Спарк «Memento mori» (1959). Подчас же его основа – ситуация и вовсе анекдотическая, доведенная до абсурда,, как в «Балладе о Пекхэм-Рэе» (1960) или «Единственной загвоздке» (1984), где, в первой, кривобокий специалист по промышленной психологии Дугал Дуглас, он же по совместительству Дьявол, вместо повышения производительности труда занимается на заводе развалом, трудовой дисциплины, а во второй – современные воплощения библейских персонажей не дают исследователю завершить труд о Книге Иова.

Сюжетообразующее начало в прозе М. Спарк - это зачастую элемент чисто фантастический, причем никак не оговоренный и ничем не обоснованный, а возникающий как нечто вполне естественное, – звонки от Смерти, предупреждающей по телефону о своем неизбежном приходе, в «Memento mori», потусторонние голоса в «Утешителях», летающие чайные блюдца («Апокалипсис мисс Пинкертон»), привидения в роли действующих лиц и повествователей – «Портобелло-Роуд», «Теплица на Ист-Ривер» (1973). Либо нелепица, доводящая сюжет до гротеска, как в травестии «Робинзон», «Мисс Джин Броди в расцвете лет», «Не беспокоить», «Аббатиса Круская», а также романах о глубоком кризисе цивилизации просто богатых и очень богатых «Сдача позиций» (1976) и «Территориальные права» (1979). Или же, наконец, крайнее заострение житейских и психологических конфликтов, как в «Девушках со скромными средствами» (1963), «На публику», «Умышленной задержке» и самом, возможно, масштабном романе Спарк, насыщенном размышлениями о вере, искуплении, спасении, «корнях» расовой и национальной нетерпимости и несущем на себе отсвет знаменитого процесса над нацистским палачом Эйхманом, – «Воротах Мандельбаума» (1965). Эти сюжетообразующие приемы, призванные выявить в тексте нестойкость общепринятых и, казалось бы, бесспорных представлений о том, что есть истина, приводят то к жесткому, подчеркнутому, то к почти неуловимому, однако не менее зловещему «сдвигу» изображаемого в сторону дурного кошмара, что уже само по себе становится формой косвенного, но эффективного комментария писательницы к действительности, от прямых оценок которой она, за редчайшими исключениями, воздерживается.

В этом источник ее гротесков: правда (высшая правда) оказывается причудливее, «чудней» («Умышленная задержка») вымысла, и бездуховная реальность, питающая смертные грехи убийства, сотворения ложных кумиров, гордыни, любострастия, зависти и иные, сплошь и рядом оборачивается абсурдом. Для Спарк поступки человека четко делятся на «хорошие», то есть отвечающие требованиям христианской морали, и «правильные» - с точки зрения прагматических взглядов и норм своего времени и каждого данного конкретного случая; о разнице между «хорошим» и «правильным» очень хорошо сказано в новелле «Черная Мадонна». Поскольку же «правильный», прагматический подход стал после Второй мировой войны доминирующим и в личных отношениях, и в широкой сфере общественного, государственного и даже международного устройства, постольку и гротески Спарк объективно приобрели характер злой и беспощадной социальной сатиры, критики нравов, политических и идеологических систем и их практики, например фашизма в «Мисс Джин Броди в расцвете лет» или «уотергейтского синдрома» в «Аббатисе Круской».

Исторический опыт XX в. парадоксальным образом подтверждает убеждение М. Спарк в том, что лишить другого свободы воли, то есть выбора между спасением и проклятием, – грех едва ли не страшнее человекоубийства. К теме манипулирования людьми и их сознанием она возвращается с завидным постоянством, рисуя выразительные образы «манипуляторов» - личностей ущербных, отталкивающих, но наделенных определенной демонической силой. Отсюда, видимо, тяга М. Спарк к изображению взаимоотношений внутри изолированных, замкнутых на себя групп, где манипулирование может осуществляться без особых помех извне. Манипулирование, как и убийство, воплощает для М. Спарк конечную формулу растления души, и с этой точки зрения приравнивается ею к греху сознательного и добровольного отпада от благодати.

Джон Фаулз (1926-2005) – один из самых интересных английских писателей современности. Роман «Коллекционер» (1963) принес ему мировую славу. За этим произведением последовали романы «Маг» (1965), «Женщина французского лейтенанта» (1969). Книга «Аристос» (1964) представляет собой внутренний автопортрет, являющий читателю философскую и эстетическую концепцию Фаулза, его понимание места и роли художника в современном мире. В 1974 году был опубликован сборник новелл «Башня из черного дерева», затем появились романы «Даниел Мартин» (1977), «Мантисса» (1982), «Мэггот» (1985).

Джон Роберт Фаулз известен романами, новеллами и эссе, написанными особым, неповторимым стилем. В них реалистичное переплетается с фантастическим. Произведения автора соотносятся с переходным периодом в искусстве, когда стали ощутимы веяния постмодернизма. В творчестве Фаулза нашли отражение черты, присущие литературным сочинениям [Жан-Поля Сартра](https://24smi.org/celebrity/6430-zhan-pol-sartr.html?utm_source=bio&utm_medium=body&utm_campaign=content) и [Альбера Камю](https://24smi.org/celebrity/24586-alber-kamiu.html?utm_source=bio&utm_medium=body&utm_campaign=content).

В 1945 г. он покинул стены Эдинбургского университета. За плечами была подготовка к службе во флоте. Юноша планировал попасть в Королевскую морскую пехоту. Но судьба распорядилась иначе, и он попал в Девон, где служил на военной базе. После демобилизации Фаулз отправился в Оксфорд и приступил к изучению немецкого и французского языков, глубоко проникшись творчеством французских экзистенциалистов. Размышления над абсурдностью мироздания натолкнули его на мысли о работе писателя.

В период с 1950 по 1963 гг. Джон Фаулз жил во Франции, в небольшом городке под названием Пуатье. Здесь он работал в университете преподавателем английского языка. В 1963 г. вышла в свет первая книга писателя, роман «Коллекционер». Произведение описывает похищение и содержание в заточении юной девушки, которую решил присоединить к своему собранию коллекционер бабочек. Роман принес автору известность и позволил полностью сосредоточиться на творчестве, не задумываясь о работе ради зарплаты.

Фаулз переехал в Грецию, на остров Спецес, который напоминает место действия романа «Волхв». Эта книга стала образцом постмодернизма в литературе и была хорошо воспринята публикой, воспевавшей в это время идеи хиппи и анархизма.

До конца шестидесятых были опубликованы «Любовница французского лейтенанта» и «Аристос». Последняя книга вышла в двух изданиях. В 1953 г. Фаулз вернулся в Великобританию и работал педагогом в Лондоне. Затем в 1968 г. переехал в город Лайм-Реджис на юге Англии и поселился в доме на побережье, ведя полузатворнический образ жизни.

Философская основа романов, по признанию самого Фаулза, «своеобразное рагу о сути человеческого существования», главными ингредиентами которого являются философия экзистенциалиста и аналитическая психология Юнга. Одним из постоянных и специфических приемов Д. Фаулза является обыгрывание модных схем массовой литературы. Так, в его книге «Мантисса» (1982) пародируется «сексплуатация» современного бестселлера, в «Маге» (1966) – оккультный роман, в повести «Загадка» – детектив, в «Подруге французского лейтенанта» – «викторианский» роман, в «Дэниеле Мартине» (1977) – автобиографический роман, в «Коллекционере» (1963) – «черный роман».

Философская база модернистов – субъективный идеализм. Субъективный идеализм, проявившийся не только в искусстве, но и в науке. Они провозглашают принцип главенства искусства над жизнью и отказ от решения социальных проблем. Не веря в общественный прогресс, они изображают жизнь, как бессмысленный хаос. Не веря в человека и в его возможности, проповедует пессимизм. Модернизм – это искусство, утратившее человека, отказавшегося от раскрытия его характера и судьбы, отказ от установления логических связей между явлениями окружающего мира.

Герой произведений писателей-модернистов перестает быть человеком общественным. Эстетика модернизма исключает категорию характера, происходит процесс вытеснения личности героя личностью автора, основные принципы реалистического искусства отвергаются.

Ведущим постулатом Фаулза, который проявляется в его произведениях, является убеждение, что достичь свободы можно при условии раскрепощения сознания. Вершинами эстетических достижений человеческой мысли Фаулз считает «Одиссею» Гомера и «Бурю» Шекспира. Писатель ориентируется на гуманистические образцы классической литературы, но при этом легко обращается с традиционными текстами, зачастую использует в качестве основы миф, помогающий воссоздать внутреннее «я», обладающее глубинной, генетической памятью. Именно поэтому ведущими у Фаулза являются мифологемы острова, робинзонады, странствия. Миф в произведениях Фаулза интертекстуален, то есть он базируется на предшествующих текстах, зачастую интерпретируя их совершенно иначе. Очень часто Фаулз в качестве авторской позиции избирает намеренное отстранение от оценки события, предоставляя читателю возможность самому сделать вывод. Сталкивая в своих произведениях разные культурные эпохи, различные способы мировидения, конструируя ситуацию таким образом, что она становится многозначной, Фаулз обнажает сложность человеческого характера и судьбы. Свет и тьма, многоликость личности, сочетание высокого и низкого в душе – это те инстанции, акцентируя которые, Фаулз открывает читателю красоту и многомерность жизни. Герой, отправляющийся путешествовать в поисках собственного «я», редко обнаруживает гармонию внешнего и внутреннего, прозрение истины пугает и отталкивает. Роман «Женщина французского лейтенанта» демонстрирует как уважение Фаулза к классической традиции викторианского романа, так и постмодернистскую стилизацию, которая оживляет эту традицию. Оставляя открытыми три финала, писатель дает возможность читателю самостоятельно “дописать” произведение, потому что, отделяясь от автора, роман приобретает автономные свойства и принадлежит всем. Ироничный парафраз казавшейся устойчивой эпохи, поливариантность, изящество интерпретаций позволяют Фаулзу не только высказать собственный взгляд на жизнь, но и через романное пространство воздействовать на духовное состояние общества, вовлекая читателя в творческий процесс создания художественного пространства.

Роман «Женщина французского лейтенанта» Д.Фаулза интерпретируется исследователями то, как исторический роман или ромэнс (romance),то как роман духовного поиска (guest), то как роман-эксперимент.

Для Фаулза характерно сознательное обращение к мифопоэтическим сюжетным схемам, которые он выворачивает наизнанку, постоянная игра с разнообразными литературными подтекстами. Еще в «Коллекционере», своем первом романе, он переиначивает известный сказочный сюжет о похищении красавицы чудовищем. В его романе похититель – банковский клерк Фредерик Клегг, выигравший на тотализаторе большую сумму денег и задумавший создать коллекцию красивых девушек для удовлетворения своей страсти к обладанию и власти, – в отличие от мифа, не любит свою узницу Миранду, светлую жертву, но относится к ней как к вещи, экспонату коллекции, который равнодушно умерщвляет. Жертва оказывается неспособной перевоспитать монстра, пробудив в нем любовь. Героем «Мага», в отличие от «Коллекционера», выступает не представитель тупой, невежественной и конформной массы, не имеющей условия для духовного пробуждения, а духовный монстр Николас Урфе, принадлежащий к привилегированному меньшинству избранных интеллектуалов из благополучной буржуазной семьи.

Всем этим основанным на слепой вере либо псевдоморали системам, сводящим человеческий удел к зависимости и повиновению, Фаулз противопоставляет идею свободы воли. Эту идею он отстаивает во всех своих произведениях, в том числе и в «Подруге французского лейтенанта». Конец этого романа представляет своеобразную игру с читателями.

Подобно тому как Сара играет с Чарльзом, испытывая его и подталкивая к осознанию свободы выбора, Фаулз играет в романе со своими читателями, заставляя делать свой выбор. Для этого он включает в текст три варианта финала - «викторианский», «беллетристический» и «экзистенциальный». Читателю и герою романа предоставлено право выбрать один из трех финалов, а значит и сюжетов, романа. Первая ловушка (гл. XLIV) – «викторианский» финал, в котором Чарльз женится на Эрнестине и доживает до 114 лет. Уже через несколько страниц выясняется, что нас одурачили, и автор открыто смеется над теми, кто не заметил пародийности этой главы. Сложнее обстоит дело с двумя другими вариантами финала. Фаулз лукавит, когда пытается уверить читателя, будто они совершенно равноправны и их последовательность в тексте определил жребий. Вторая ловушка поджидает читателя в LX главе - «сентиментальный» финал, в котором Чарльз, как в сказке, обретает не только любимую женщину, но и ребенка. Эта счастливая развязка слишком сильно отдает литературной условностью, чтобы считаться истинной.

Поэтому единственным «правильным» вариантом финала становится последняя LXI глава – «экзистенциальный» финал: вариант выбора главным героем свободы, частицы веры в себя, понимания того, что «жизнь нужно бесконечно претерпевать, и снова выходить - в слепой, соленый, темный океан». В третьем варианте финала Фаулз переворачивает ситуацию романа и ставит Чарльза в положение Сары, и только тогда герой начинает понимать эту загадочную женщину, которая обладала тем, чего не могли понять другие - свободой. В этом финале рушится последняя иллюзия героя - иллюзия спасительной любви, и он теряет Сару, чтобы в одиночку продолжить свой трудный путь по враждебному и бесприютному миру, путь человека, лишившегося всех опор, которые предоставил ему «мир других», но обретшего взамен «частицу веры в себя».

Три варианта финала – далеко не единственный остроумный прием, использованный Фаулзом в его игре с читательскими ожиданиями. Важной особенностью стиля романа является литературная стилизация.

Следует отметить, что литературоведы выделяют несколько основных способов литературной деформации исходного материала:

1. Дословное копирование, «плагиат»;

2. Подражание, или создание «мимотекстов» (при подражании объектом репрезентации является не отдельный текст, но чужая «манера», включающая в себя как предметно-смысловой (сюжет, персонажи и т. п.), так и стилевой уровни; «мимотекст» – это «оригинальный», то есть заново сочиненный текст, но сочиненный по правилам достаточно устойчивого и хорошо известного аудитории литературного кода, – текст, «похожий» на образцы, принадлежащие к имитируемой группе текстов);

3. Стилизация (пастиш). Как и подражание, стилизация стремится удержать характерные черты пастишируемого объекта, однако, во-первых, имитирует только его стилистику (а не тематику) и, главное, во-вторых, заставляет ощутить сам акт подражания, то есть зазор (маскируемый в «мимотекстах») между стилизующим и стилизуемым планами;

4. Пародия (которую Ю.Н. Тынянов называл «подчеркнутой» стилизацией).

В «Подруге французского лейтенанта» использован третий тип стилизации (общей – под «викторианский роман») с элементами второго (создание «мимотекстов», представляющим образцы подражания манере отдельных авторов) и четвертого (пародийного) типов. В романе ведется постоянная игра с литературными подтекстами, причем основное место среди них занимают произведения английских писателей той эпохи, которой посвящен роман. Фаулз, прекрасно знающий и высоко ценящий реалистические романы прозаиков-викторианцев, сознательно выстраивает «Подругу французского лейтенанта» как своего рода коллаж цитат из текстов Диккенса, Теккерея, Троллопа, Джорджа Элиота, Томаса Гарди и других писателей.

Открытую, дразнящую литературность «Подруги французского лейтенанта» отнюдь не следует рассматривать как демонстрацию стилизаторского мастерства писателя. Для современного западного искусства вообще чрезвычайно характерно сознательное обращение к чужому слову и чужому стилю, постоянное включение в новый текст заимствований и реминисценций из широкого круга текстов предшествующих эпох, обыгрывание и трансформирование классических мотивов. Темой литературы, в частности, становится сама литература; темой литературного текста - сам этот текст в сопоставлении с рядом своих подтекстов и «пратекстов». Достаточно вспомнить, например, творчество Набокова или аргентинского писателя Хорхе Луиса; Борхеса, оказавшее весьма сильное влияние на поэтику постмодернистской прозы, чтобы понять, за кем следует Фаулз, строя свою книгу как интеллектуальный «роман в романе», и к какой традиции примыкает.

Действие своего романа Фаулз относит на сто лет назад, в викторианскую Англию. И это не простая прихоть художника. Дело в том, что в Великобритании в 1960-е годы возникла мода на «викторианцев», и в свет стали один за другим выходить сентиментально-любовные, приключенческие и эротические романы из викторианской жизни, появилось несколько сенсационных, рассчитанных на массового читателя исторических исследований, в которых была сделана попытка разрушить стереотипные представления о викторианцах как рабах благопристойности и пуританской морали. Фаулз рассматривает викторианскую эпоху как определенную социокультурную систему, предписывающую человеку жесткий набор норм поведения и способов моделирования действительности. Эта система репрессивна, ибо подавляет живые человеческие чувства, ставит вне закона страсть и воображение, накладывает ограничения на межличностные отношения, устанавливает ложную иерархию моральных ценностей, в которой долг считается главной добродетелью. Следствием этой системы становится ложь, страх, ханжество, лицемерие, искаженное представление о мире. Для подтверждения своих выводов Фаулз вводит в текст обширный документальный материал - цитаты современников, отчеты и сводки, выдержки из прессы, статистические выкладки. Критике этой системы, порабощающей личность, Фаулз и посвящает свой роман.

Эта полемика с викторианской «картиной мира» ведется в «Подруге французского лейтенанта» на различных уровнях: философском, текстуальном, сюжетном, психологическом, моральном.

Литература:

1. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003.

2. Английская литература. 1945-1980/ Под ред. А.П. Саруханян. – М., 1987.

3. Зарубежная литература ХХ века: Практикум / Составление и общ. ред. Н.П. Михальской и Л.В. Дудовой. - М.: Флинта-Наука, 2004.

4. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. - М.: Флинта-Наука, 1998.

5. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 «Филология» / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

6. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

7. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

8. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>

*Лекция 15*

**Общая характеристика литературного процесса в Германии 2-ой половины ХХ века.**

**Литература ФРГ и ГДР**

Изменения в политическом устройстве стран, обретение государствами независимости также влияет на пути развития литературы. Так, после 1949 г. литература Германии развивается в разных направлениях и лишь после разрушения «берлинской стены» она вновь сливается в единое русло. Вскоре после разделения Германии на ФРГ и ГДР на родину стали возвращаться некоторые писатели эмиграции: Альфред Дёблин, Леонгард Франк и другие.

Немецкая литература первой половины века художественно осмыслила трагическую историю Германии: поражения в двух войнах, инициатива в развязывании которых принадлежала ей самой, победу на выборах 1933 года национал-социалистической партии Гитлера и двенадцать лет существования фашистской диктатуры. Страну стали покидать известные всему миру писатели и художники. Центры немецкой эмиграции складываются в Праге, Париже, Лондоне, Палестине, Бразилии; активно работают объединения немецких писателей в США, Мексике, Советском Союзе. Для многих немецких писателей эмиграция затянется до конца жизни, они предпочтут после разгрома фашизма не возвращаться ни в одну, ни в другую Германию: Томас Манн похоронен в Цюрихе, покончил с собою во Франции его сын Клаус Манн, автор романа «Мефисто», в Швейцарии могила Э. М. Ремарка, в США – Л. Фейхтвангера, швейцарское подданство принял Герман Гессе. В эмиграции были созданы книги, вошедшие в немецкую классику: «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Седьмой крест» А. Зегерс, «Матушка Кураж» и «Галилео Галилей» Б. Брехта, «ЛжеНерон» Л. Фейхтвангера. Остался в Германии после прихода Гитлера к власти Герхарт Гауптман, лауреат Нобелевской премии, выдающийся драматург и прозаик. В 1932 году была создана одна из лучших его драм, до сих пор остающаяся в репертуарах театров мира, - «Перед заходом солнца».

Немецкая литература второй половины века пыталась осмыслить своеобразный комплекс фашизма, его корни и формы бытования, проблемы вины и ответственности немецкой нации за содеянное, роль интеллигенции. Она разоблачала антинародную суть нацизма, противопоставляя ему гуманистические традиции, реабилитировала национальную историю, фальсифицированную фашистской пропагандой. Литература убедительно показывала, что варварство преходяще и что деспотическая власть потерпит крах, как это уже не раз случалось в истории. Она вселяла надежду на победу разума. Несмотря на террор и тотальные репрессии, антифашистское Сопротивление существовало и в Германии. Был создан немецкий народный фронт, председателем организационного комитета которого стал Генрих Манн.

Изменения в политическом устройстве стран, обретение государствами независимости также влияет на пути развития литературы. Так, после 1949 года литература Германии развивается в разных направлениях и лишь после разрушения «берлинской стены» она вновь сливается в единое русло. Вскоре после разделения Германии на ФРГ и ГДР на родину стали возвращаться некоторые писатели эмиграции: Альфред Дёблин, Леонгард Франк и другие.

В 1947 году создаётся литературная «Группа 47», организованная немецким писателем Хансом Вернером Рихтером и активно действовавшая на протяжении двадцати лет. Прообразом создателям послужило испанское «Поколение 98 года».

Возникновение «Группы 47» связано с историей литературно-общественного журнала «Дер Руф». Его издание было начато в конце войны в виде журнала военнопленных, содержавшихся в американских лагерях. Вокруг журнала сгруппировалась горстка молодых писателей, полных желания принять участие в создании новой немецкой литературы. Среди них были Вальтер Кольбенхоф, Альфред Андерш, к работе в журнале присоединился Ганс Вернер Рихтер. Журнал, само заглавие которого имело явно программное значение, стал центром притяжения всех тех, кто искал выхода из хаоса, кто сделал из уроков фашизма и войны вывод: «Это не должно повториться».

Попытки вновь вернуться к литературному труду были сопряжены для всех этих писателей с трудностью преодоления «ситуации нуля», преодоления разрыва, образовавшегося благодаря двенадцатилетнему систематическому фашистскому отравлению немецкого народа, пропасти между погрязшей в маразме фашизированной «культурой» и оборвавшейся в 1933 году гуманистическо-демократической традицией.

Появившаяся в начале 1948 г. брошюра Альфреда Андерша «Немецкая литература перед ответственным решением» явилась своеобразным обоснованием позиции молодых прогрессивных писателей: мысль о том, что подлинная немецкая литература связана с сопротивлением фашизму, с эмиграцией, в том числе и «внутренней», что традиции не обрываются 1933 годом, а тянутся до самого освобождения Германии от фашизма, и они не должны остаться без внимания, основное течение молодой литературы инстинктивно стремится к реализму, стремится наполнить его интенсивной силой непосредственного восприятия, найти новые формы, что масштаб для оценки собственных трудов они ищут в сравнении с произведениями зарубежных писателей. Андерш называл усилия молодых литераторов частью борьбы против последствий фашистского растления, борьбы за духовную свободу, считал, что они должны бороться против скрытой угрозы свободе в виде пережитков фашистской идеологии, «против немецкого национализма и той скрытой злобы, которую он порождает сегодня, против любых проявлений мысли о реванше, против немецкого комплекса «превосходства». Примером для молодых был Вольфганг Борхерт с его страстным человеколюбием и беспощадной правдивостью.

Большую роль в деле консолидации всех демократических творческих сил на востоке Германии сыграл Первый съезд немецких писателей (1947). На съезде развернулась острая дискуссия по вопросу об отношении писателей к строительству антифашистско-демократической Германии и резко обозначилось наличие разногласий между прогрессивной и реакционной частью делегатов. Однако после дискуссии съезд принял Манифест, в котором призывал немецкий народ к борьбе за мир, против опасных симптомов реставрации фашизма на западе Германии. Выступивший на съезде Э. Вайнерт сказал о задачах, стоящих перед современным писателем: «Народ требует от него, чтобы он не метался между линиями фронта, а занял определенную позицию».

Особенно много внимания уделялось вопросам приобретения идеологической ясности немецкой молодежью. Позже во многих произведениях будет детально и многократно изображено, как сложно и с какими трудностями выросшая в фашистской Германии молодежь становилась на ноги в демократической Германии, как она, пройдя первоначально процесс дезиллюзионирования, приходила впоследствии к «расчету с прошлым». Можно предположить, насколько возрастали эти трудности для той группы молодых писателей, которые не только выросли в условиях фашистской диктатуры, но и принимали участие в войне как солдаты гитлеровской армии. Такая ситуация молодых писателей явилась одной из причин существования т.н. «временной дистанции» для появления массовых публикаций о Второй мировой войне в литературе Германии.

Послевоенное развитие немецкой литературы имело свою специфику, которая сохранялась длительное время. Одним из основных направлений стало обращение к прошлому, а объектом изображения была война. Преимущество оказалась на стороне документальных книг и автобиографий (Э. фон Саломон, А. Андерш), мемуаров и дневников (Э. Юнгер, В. Кеппен). В романах наблюдались элементы репортажа (примером могут служить книги Г.В. Рихтера). Авторы стремились не столько создавать произведения искусства, сколько высказаться как свидетели. Они считали своей обязанностью в первую очередь зафиксировать события и показать свое отношение к ним. Политические реалии – образование ФРГ и ГДР после войны – привели к «распределению» литературного процесса. Состоялось разграничение тенденций в литературе обеих частей прежней единой Германии.

В западноевропейской литературе того времени одной из главных тем, которая утвердилась на многие годы, стала тема обманутого поколения.

Они стали писателями, чтобы рассказать об искалеченных судьбах своего поколения. Новую литературу Германии создавали в первую очередь те, кто пережил трагедию вместе со своим народом. Западногерманские писатели сосредоточили свое внимание на ответственности каждого немца за прошлое, за то, которое случилось. Центральной темой их творчества становится осознание собственной вины отдельно взятым человеком. Они были убеждены: без понимания того, в чем виноват ты лично, невозможно покаяние нации.

Также развивается с «часа ноль». Криста Вольф «Кассандра». Это литература «нулевого года»: рухнула идеология нацизма, у многих возникло ощущение, что рухнули и Гетте, и Бетховен, и Ницше. Прошла кампания по искоренению идеологического наследия нацизма: образовали комиссии, которые могли запрещать деятелям культуры, связанным с нацизмом, публично выступать. Навязывались американские стандарты либерального оптимизма. В Германии стали издавать авторов, которые были раньше запрещены: Фолкнер, Кафка, Джойс, Хемингуэй и т.д.

Во многом меняясь (в смысле состава, стилистических и стилевых тенденций и т.д.), «Группа 47» неизменно сохраняла, однако, на протяжении более чем двадцатилетнего существования преданность высшим целям художественного творчества, каковыми для писателей этой группы изначально и навсегда были цели общественные и политические. Писатели хотели во что бы то ни стало и навсегда предотвратить возможность повторения того, что уже однажды произошло, и одновременно они хотели наряду с основами новой демократической Германии и лучшего будущего заложить и краеугольный камень новой литературы, сознающей свою ответственность за дальнейшее общесоциальное и политическое развитие. Единодушно участниками группы отвергалось все консервативно-провинциальное, все, напоминавшее о «крови и почве», об эстетических догмах нацистского искусства.

Впоследствии Бёлль неоднократно писал о том, что главная трудность и главная заслуга послевоенной немецкой литературы была в обретении нового языка: «Это было трудной и тяжелой работой – писать наперекор изолганности и опустошенности немецкого языка, каким он был в 1945 году».

Подводя некоторые предварительные итоги, Вейраух таким образом характеризовал достигнутое западногерманской литературой и «Группой 47» в частности: «Она производит сплошную вырубку в наших дебрях. В современной немецкой прозе появилось несколько писателей, которые стремятся наши слепые глаза сделать зрячими, наши глухие уши – слышащими и наши орущие рты – членораздельно говорящими… Вырубщики и в языке, и в содержании, и в концепции – во всем начинают с азов…».

Литература первых послевоенных лет описывала, в основном, ужасы войны и судьбы вернувшихся на родину. Так, лауреат Нобелевской премии по литературе 1972 года Генрих Бёлль использует для этого короткие рассказы. После немецкого экономического чуда взоры писателей обращаются к современности, например в романах Вольфганга Кёппена, Зигфрида Ленца, Кристины Брюкнер и Мартина Вальзера. Известным поэтом того времени был Гюнтер Айх, писавший кроме этого популярные в то время радиопьесы, самая известная из которых – «Девушки из Витербо» (1953) – затрагивает тему вины немецкого народа за преступления фашизма. С 1952 по 1956 год в Гамбурге выходит литературный журнал «Между войнами» Петера Рюмкорфа и Вернера Ригеля. Фигурные стихи представлены Евгением Гомрингером и Генрихом Хайсенбюттелем.

Драматургия Вольфганга Борхерта (1921-9147), чья пьеса «Там, за дверью» явилась одним из важнейших литературных документов Германии XX века, а сам поэт занял заметное место в эпохе безвременья немецкой культуры, «часа ноль», наступившего по окончании Второй мировой войны. Вольфганг Борхерт родился в Гамбурге, городе, занявшем важнейшее место в его лирике. Ещё будучи юношей, он публикует свои стихи, которые привлекают внимание гестапо, так как не вписываются в рамки имперской идеологии. Он интересуется поэтами раннего немецкого экспрессионизма (Готфрид Бенн, Георг Тракль, Георг Гейм). Своими же учителями Борхерт называл Гёльдерлина и Рильке. В 1941, после окончания театральной школы, двадцатилетнего поэта, захваченного мечтами о театре, призвали в армию – на Восточный фронт, в составе мотострелковых войск. В России он был ранен и заболел желтухой. Начальство, посчитав болезнь умышленным уклонением от армии, отправило его на родину – в нюрнбергскую тюрьму. По решению суда, был приговорён к смерти. Не за одну лишь «умышленную» болезнь. В своих письмах В. Борхерт критиковал партию, государство и вермахт. Однако за него походатайствовали и тем отвлекли от него смертную казнь, заменённую тюремным заключением. Впрочем, его выпустили довольно скоро – войне требовались солдаты. В 1943 из-под Смоленска его, обмороженного и тяжело больного, отправляют в Германию на лечение. По выходу из лазарета он присоединяется к труппе фронтового театра. Его опять арестовывают по обвинению в разложении боевого духа. В. Борхерта освободят уже только французские войска весной 1945. Он отсидел в общей сложности 17 месяцев; это окончательно надорвало его здоровье. После окончания войны работал в театре, писал рассказы, притчи и пьесу «Там, за дверью», премьера которой состоялась на следующий день после смерти В. Борхерта, наступившей 20 ноября 1947. Среди пожаров, мороза, руин и смерти родилось это гуманистическое и одновременно нигилистическое мировоззрение писателей его поколения, пришедших в Германию в «час ноль»: одновременно отвергающих и испытывающих скрижали заветов. В. Борхерт, будучи тяжело больным и не имея надежды на выздоровление, старался как можно более полно зафиксировать свои взгляды. Оттого лексика его крохотных рассказов и притч чрезвычайно скупа, но вместе с тем и особенно выразительна, сродни евангельским текстам.

*Экзистенциализм*

«Магический реализм» в творчестве Германа Казака (1896-1966).

Герман Казак начал работу над «Городом за рекой» в 1942 году, и в 1946 сокращённый вариант романа был опубликован в берлинской газете «Der Tagesspiegel». Законченный вариант был издан в 1947 году. Роман был хорошо принят и вскоре переведен на несколько языков. В 1949 году Казак получил премию Теодора Фонтане. В 1955 немецкий композитор Ханс Фогт пишет оперу «Город за рекой», премьера которой проходит в Висбадене.

Казак не оставил нацистскую Германию, он относится к так называемым писателям «[внутренней эмиграции](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%BD%D1%83%D1%82%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F%D1%8F_%D1%8D%D0%BC%D0%B8%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%86%D0%B8%D1%8F)«. Роман написан в русле послевоенной мифологической прозы, но в нём также наблюдаются элементы магического реализма, экзистенциализма и экспрессионизма.

В своем произведении Казак попытался показать и объяснить смысл жизни и смерти для человека, закономерности бытия и неизбежность разрушения. В романе подняты глобальные проблемы, всегда волновавшие человечество в целом и Германию в частности, и основным из проблемных вопросов как для человечества, так и для героя является вопрос выбора между гуманным и антигуманным, войной и миром, жизнью и смертью.

Кафкианство творчества Ганс Эрих Носсака (1901-1977).

Мировоззрение и творчество Носсака не укладывается в прокрустово ложе той или иной экзистенциальной школы, тем не менее многие из животрепещущих вопросов человеческого бытия решаются писателем в духе философии экзистенциализма. Не случайно первым популяризатором его книг во Франции становится Ж.-П. Сартр, опубликовавший повесть «Гибель» (1948) и роман «Некийя» (1947) в своём журнале «Тан модерн». Несомненно, что по своим идейным позициям Носсак ближе не к сартровской, а камюсовской версии экзистенциализма. Писателя более занимает мотив крушения личности перед лицом Ничто, чем восторг перед абсолютной свободой индивида, осуществляющего идею выбора, не связанного с традиционными гуманистическими представлениями. Не случайно уже в первых произведениях Г. Носсака «Гибель» и «Некийя» встречаются своеобразно истолкованные христианские мотивы. Религиозность Г. Носсака далека от официальных канонов и имеет сугубо личностные истоки. Не чужд Г. Носсак и ясперсовских идей о «национальной» вине и «национальном раскаянии», переосмысленных писателем в общечеловеческом плане.

Обращение к истокам европейской цивилизации в поисках ответов на животрепещущие вопросы современности – тенденция, характерная для немецкой литературы ХХ в. Подобно Томасу Манну, художественную манеру и стиль которого он не уставал критиковать, Г. Носсак создаёт свой особый художественный мир, свою особую мифологию. Причудливый симбиоз древнегреческих мотивов и образов в сочетании с библейскими аллюзиями и авторской мифологизацией определяют её специфику. В отличие от Т. Манна, искавшего архетипические основы европейского гуманизма в глубинах древнейших мифологий, Г. Носсак видит там катастрофические для будущего развития человечества просчёты. Уже в первых опытах писателя формируются основные черты повествовательной техники и внутренняя структура его будущих произведений. В них же появляется некая обобщенная символическая модель современного состояния человека и мира.

Первый из опубликованных романов Г. Носсака по праву считается не только самым сложным, но и ключевым в его творчестве. Последующие романы и новеллы во многом повторяют или углубляют заданные в «Некийе» вопросы, проблемы, художественные решения. С этой точки зрения творчество Г. Носсака может восприниматься как замкнутый круг, а отнюдь не спираль – его излюбленный символ, определивший название одного из наиболее известных произведений писателя – «Спираль. Роман бессонной ночи» (1956). Исследователи отмечают сходство проблематики и поэтики произведений Г. Носсака и Сартра, однако роман «Некийя» во многом полемически направлен против философской позиции французского писателя. Герой Носсака не просто «уцелевший», осуществляющий и утверждающий свой выбор вне зависимости от требований традиционной морали и принципов гуманизма. Для носсаковского героя важно не только констатировать произошедшую катастрофу, но доискаться до причин произошедшего. В отличие от позиции Сартра и его героя Ореста, «уцелевший» рассказчик Г. Носсака в качестве центральной фигуры в своем монологе-исповеди, направленной к безымянному или фиктивному адресату, поднимает проблему вины и ответственности людей за свои поступки. Осмысливая трагедию Второй мировой войны в апокалипсических символах, писатель видит катастрофу человечества в том, что оно «предало своё прошлое», ассоциирующееся в сознании писателя с непреходящими общечеловеческими ценностями, воплощенными в творениях духа иных эпох. За пошлой видимостью и обыденностью человечество забыло подлинные «имена» вещей, воплощающих суть бытия».

В поисках подлинной сути вещей герой Носсака, подобно гомеровскому Одиссею, отправляется в современную преисподнюю и совершает своеобразное символическое «жертвоприношение мёртвым». Автор виртуозно обыгрывает исходное значение слова «Некийя» и заставляет своего «уцелевшего», подобно мифическому герою или сновидцу преодолевать как пространственные, так и временные границы. В центре повествования три сновидения, три духовных приключения героя в застывшем, обезлюдевшем городе. Мёртвый город в художественном мире автора олицетворяет собой недавнее прошлое, замершее, остановившееся в момент катастрофы. Символика в романе Носсака многопланова и включает как образы архаической, библейской, иудаистской, так и авторской мифологии. Среди главных её слагаемых следует назвать: имена, зеркала, глиняную массу, водную стихию в различных проявлениях – реки, дождя, воды, морского пейзажа; луну, образы мужчины и женщины, матери и отца.

Экзистенциальный мотив выбора получает в романе Носсака, как и у Альбера Камю, этическую окраску. Сюжетные мотивы из «Орестеи» используются и переосмысливаются Г. Носсаком. В ирреальной атмосфере произведения «выживший» уподоблен мифическому Одиссею, вопрошающему, однако, не о будущем, а о прошлом. Окружающие его люди, подобно теням Аида, глотнув из Леты, потеряли память о прошлом и собственных именах. Так же как в других произведениях немецкой антифашистской литературы античные образы претерпевают у Носсака абсолютную трансформацию. Из убийцы и прелюбодейки в его романе древнегреческая Клитемнестра превращается в мученицу и миротворицу. В романе Г. Носсака образ Матери основывается на сложном переплетении ассоциаций, это не только инвариант эсхиловской Клитемнестры. Кубок отравленного вина напоминает читателям о шекспировской Гертруде, рассуждения о детях, посланных на муку, приводят на память соответствующие библейские ассоциации, включая Деву Марию. Не названная, но легко угадываемая читателем, героиня Г. Носсака становится воплощением женского, миролюбивого, гуманного начала в противовес мужскому, агрессивному, разрушительному, воплощенному в Агамемноне.

Свободный выбор героя Г. Носсака может иметь ценность при условии высокой нравственности и гуманности мотивов его поступков. Поэтому уцелевший физически, но потерявшийся духовно в мире катастроф и войн, вызванных стихией «мужского» начала, Орест-Одиссей в поисках прошлого и подлинной сути вещей возвращается к матери. Образ носсаковской Клитемнестры становится воплощением вечного материнского начала.

Выбор Г. Носсаком мифологических параллелей не случаен. Как и для многих немецких писателей, Вторая мировая война – Апокалипсис ХХ века – ассоциируется в сознании писателя с библейскими и архаическими мифологическими катастрофами, прежде всего с Троянской эпопеей. Г. Носсак не ограничивается одной реминисценцией. Его безымянный герой-повествователь – одновременно и «в бедах упорный», «уцелевший» в катастрофе Одиссей, познающий прошлое во имя будущего, и правдоискатель Орест, ищущий не только возмездия, но и подлинных причин событий, и Иоанн Предтеча, и пастырь, современный мессия, добровольно, во имя людей, его не понимающих, отправляющийся на моральную муку в прошлое.

Утверждая заброшенность и «отчужденность» человека в мире, Г. Носсак тем не менее далёк от шпенглеровской концепции взаимонепроницаемости локальных культур. Общечеловеческие ценности, выработанные античностью и христианством – едины для всех. В этом утверждении Носсак солидарен с Т.Манном.

Отсутствие имени имеет для Г. Носсака принципиальное значение. Сартровский Орест вновь обретает подлинное имя, осуществив свой «беспроблемный» выбор. Люди Г. Носсака, лишенные памяти о прошлом, подобны комьям глины, бесформенным и бездушным. Они аморфны и пассивны и поэтому не имеют имён. Вернуть им имена может не смелый свободный выбор, но приобщение к памяти о прошлом. Для того, чтобы вернуть людям память («Имена»), и отправляется в мертвый город-призрак никем не признанный и не призванный пастырь. Подчеркнутая «безымянность» героя имеет в мире Г. Носсака и иное символическое значение. Перед неведомым слушателем звучит монолог души человеческой, искания которой вечны и имеют общечеловеческий смысл. Но речь «уцелевшего» – это глас вопиющего в пустыне. Финал романа перенасыщен ёмкой символикой, содержащей библейские аллюзии, античные реминисценции, интертекстуальные связи.

В этом, первом по времени опубликования произведении Г. Носсака сконцентрированы все основные мотивы, проблемы и символы последующего творчества писателя. М.А. Брагинская очень точно сказала о том, что характеризовать творчество Г. Носсака можно по одному произвольно выбранному произведению, поскольку сюжетные ситуации, тип героя и форма характеристики образа однотипны для всего его наследия. Действительно, автора не интересует процесс становления героя или его облик, последовательность событий его биографии, кроме одного момента или события, которое чаще всего ставит героя в экзистенциальную ситуацию выбора, зачатую на пороге подлинной и «другой» реальности, жизни или смерти, когда приоткрывается подлинная сущность его «экстерриториальности».

Ключевое место в творчестве Г. Носсака занимает сборник ранних новелл с метафорическим в экзистенциалистском духе названием «Интервью со смертью» (1948). Многие новеллы этого издания носят программный характер. В них определяются пути, по которым пойдёт в дальнейшем творчество писателя и философские основы его мировосприятия в целом. Во втором издании 1950 г. сборник был озаглавлен по названию первой новеллы издания «Доротея» (1946), что свидетельствует об особом значении, которое придавал этому произведению писатель. Содержание новеллы вновь и вновь возвращает читателя к событиям бомбардировки Гамбурга, а затем голодной зимы 1946-1947 гг. Для мировидения писателя это чрезвычайно важно: история человеческой цивилизации – ряд повторяющихся катастроф, из которых человечество не извлекает никаких уроков. В этом отношении современная Доротея и её мифологическая предшественница Кассандра одинаково поставлены перед экзистенциальной ситуацией на пороге смерти.

Мотив добровольного выбора смерти становится ведущим в новелле «Кассандра» (1948) – оригинальном переосмыслении античного мифа и во многом программном произведении писателя. Образ непризнанной пророчицы Кассандры наряду с образом Ореста становится сквозными в творчестве писателя. Композиция новеллы характерна особенно для произведений ХХ в. – рассказ в рассказе. Повествование ведётся от лица постаревшего Телемаха, всю жизнь пытавшегося разгадать «загадку» Кассандры и в силу своей ординарности и ограниченного жизненного опыта не способного до конца понять суть происходящих событий. С нарастающим драматизмом повествования роль рассказчика незаметно переходит к умудренному опытом Одиссею, выступающему в этой новелле под своим именем, однако унаследовавшим от своего безымянного предшественника тягу к познанию истины и вечных тайн бытия. Смена повествователей как бы символизирует невозможность, по мнению Носсака, для одного человека истинного, полного знания. Царь Итаки и троянская царевна связаны в новелле невидимой и неразрывной нитью. Оба они – жертвы катастрофы, Троянской войны. Именно Кассандру, провидицу и жертву, ставит Г. Носсак в излюбленную писателем экзистенциалистскую ситуацию на пороге выбора между жизнью и смертью, добром и злом, исследуя потенциально заложенные в человеке нравственные силы. В десятилетней войне, события которой остаются за рамками повествования и упоминаются только через их последствия, Кассандра Г. Носсака потеряла всё, кроме жизни. Она приходит к Агамемнону, чтобы отдать и это, последнее и дорогое, чтобы утвердить себя ценой собственной жизни. Образ Кассандры обретает в новелле двойное звучание – реальной женщины и судьбы. Одиссей считает, что Кассандра выбирает путь смерти, следуя за Агамемноном, но она выбирает бессмертие, утверждая своим свободным выбором своё человеческое достоинство. Ситуация вполне в духе экзистенциализма. Может показаться, что поступок Кассандры – лишь утверждение абсурдности существования и сомнений относительно человеческого разума. Однако в условном художественном мире Г. Носсака подобное решение героини мотивировано её избранностью. Униженная, Кассандра не стала рабыней и свободно и легко выбирает свободную смерть взамен духовного рабства. Именно от неё победитель Агамемнон узнаёт, что и сам он такая же жертва этой «странной войны», как и поверженная им Троя. Хотя умозрительность философских рассуждений автора в экзистенциалистских традициях несколько уравнивает положение палача и жертвы, тем не менее проблема вины и ответственности в отличие от концепции «Мух» Сартра, звучит в новелле, как и антивоенная тема, отчетливо.

Новелла-притча «Орфей и…» (1946) посвящена проблеме избранности творческой личности. Автора привлекла сама многозначность мифологической ситуации – трагическая обреченность героя, великая сила его духа, тайный смысл поступков. В новелле противопоставляется скрытый от непосвященных «иной мир» избранных – привычной жизни обывателя, лишь интуитивно догадывающегося о существовании такового и беспощадно уничтожающего избранных. Эта ситуация роднит героев Г. Носсака с их романтическими предшественниками и романтическим двоемирием. Притча Г. Носсака об Орфее и Персефоне также вполне отвечает экзистенциальной ориентированности писателя, поскольку вечно печальная Персефона – владычица скорбного царства Смерти. Именно туда и отправляется Орфей в путешествие за вечными истинами, с точки зрения экзистенциалиста открывающими свой подлинный смысл лишь на пороге инобытия – «Ничто». Для Г. Носсака Орфей – символ художника с его вечными проблемами и исканиями, на пороге инобытия познавшего «другой мир» подлинных сущностей, недоступный сознанию обычного смертного. Двойственность значения мифологического образа Персефоны, одновременно и царицы мертвых и Коры, богини-девы, олицетворяющей прорастающее зерно – символ весны, послужила основой емкого носсаковского символа. По мифу Орфея растерзали вакханки. Г. Носсак не меняет сюжетную канву, но привносит новый мотив: люди растерзали певца, не простив ему избранности. Орфей становится символом современного человека, блуждающего в лабиринте нравственных мучений и только перед лицом смерти познающего ценность своей личности. Поэт выбирает смерть, обнажающую истинную сущность бытия в облике Персефоны перед лицом затемняющей подлинный смысл вещей обыденной жизни – Эвридики.

К этой новеллистической миниатюре Г. Носсака вплотную примыкает новелла «Дедал» (1945, опубл. 1987), в которой писатель полностью меняет мотивы поступков героев. Дедал воплощает в себе черты не только избранной творческой личности, но и некоторые принципы «экстерриториальности». Его жизнь превращается в «партизанское существование», а в соответствии с этим Г. Носсак меняет и цель знаменитого полёта Икара. Дедала, а затем и сына его влечёт «иная реальность», подлинная, отличная от окружающей филистерской упорядоченности жизнь, поэтому мотив пограничного существования и «перехода границы» становится в этом произведении определяющим. Момент осознания наличия «иной реальности» определяется героем и автором как своеобразная внутренняя духовная катастрофа, выходом из которой может стать только бегство. Причем если в этом произведении полёт имеет определенную цель – сначала Греция, а затем остров мёртвых, то в последующих произведениях бегство приобретает исключительный смысл перехода за грань привычного существования, к которому будут стремиться все избранные герои Г. Носсака.

Середина пятидесятых годов характеризуется в творчестве Носсака двумя тенденциями. С одной стороны, окончательно оформляются авторский миф «инобытия», «иной реальности» за гранью, и образ носсаковского «уцелевшего» в ситуации «перехода черты»: новеллы «Некролог» (1954); «Любопытный» (1955); «Спираль. Роман одной бессонной ночи» (1956). С другой стороны, намечается поворот к реальной конкретной современной проблематике (роман «Не позднее ноября» (1955).

Роман Г. Носсака «Не позднее ноября», как и многие, особенно ранние произведения, имеет автобиографические предпосылки. Малое число героев, небольшой временной отрезок, ограниченное место действия и трёхчастное деление действительно роднит его с камерной пьесой. Это один из самых своеобразных романов Носсака с различных точек зрения. Во-первых, Носсак отходит от главной темы своего творчества: осмысления итогов произошедшей катастрофы, во-вторых, он обращается к современному материалу, критически описывая состояние западногерманского общества середины пятидесятых годов. С этой точки зрения история внезапной любви жены удачливого предпринимателя Марианны Халльдеген, от лица которой идёт повествование, и успешного писателя Бертольда Мёнкена приобретает некоторые реалистические основания и жизнеподобие. Однако и этот, на первый взгляд, наиболее близкий к конкретной реалистической проблематике роман представляет собой уникальный опыт неомифологизма. Носсак использует на этот раз не библейские или античные сюжеты, но обращается к средневековой традиции, что само по себе необычно в рамках его творчества. История любви героев имеет свои архетипические основания в уникальной модели человеческих взаимоотношений, рожденной рыцарским средневековым сознанием и понятной в контексте Средневековья, однако вновь и вновь наполняемой последующими эпохами новыми мотивами. Это рыцарская концепция безграничной любви, которая сильнее смерти. В содержании романа эта ситуация конкретизируется параллелью со знаменитой историей Франчески да Римини и Паоло Малатеста, мифологизированной Данте Алигьери в пятой песни «Божественной Комедии». Показательно уже то, что во всех произведениях Г. Носсака повествователь несёт в себе черты автобиографизма, связанные, прежде всего, с осмыслением потрясшей сознание автора бомбардировкой Гамбурга. В романе «Не позднее ноября» повествование доверено погибшей героине. В этом явно прослеживается параллель к соответственному эпизоду из поэмы Данте. Перед нами спонтанная речь героини, полная сомнений, противоречий и рефлексии.

Последующие романы «Младший брат» (1958) и «После последнего восстания» (1961) представляют собой попытку развить сложившуюся систему авторского мифа на ином жизненном материале, выйти на более широкий фон действительности в социальном и временном плане.

Мотив любви Франчески и Паоло и особенно сам образ героини возникают и в раннем варианте романа «Младший брат» (1958). Для героя романа Стефана Шнайдера, рассуждающего по поводу оправдательного процесса для героини, Франческа невиновна и является несчастной жертвой. Шнайдер читает историю Франчески и Паоло в переложении Стефана Георге и рефлектирует на основании собственного опыта по поводу тяжести супружеской измены. Проблема вины и невиновности в свете истории Франчески приобретает для него, как и в пьесе писателя Мёнкена из романа «Не позднее ноября», вневременной характер. Второе бегство Марианны осенним вечером – это осознанное бегство в никуда, в незастрахованное, по ту сторону Смерти. Ситуация по сути экзистенциальная, высвечивающая искренность жизненной позиции и чувств героев, всю предшествующую жизнь «паривших» «на границе» «вчера и завтра». В конце романа писатель приберегает для читателя «сюрреалистический элемент»: оказывается, перед нами монолог погибшей. Кроме того, в 1957 г. Носсак публикует текст, в котором выводит в качестве повествователя умершего Мёнкена. Это ставит под сомнение само жизнеподобие романа, заставляя вновь перечитать произведение с учётом авторского мифотворчества.

С появлением романа «Дело д`Артеза» (1968) в творчестве Носсака вновь открывается новая перспектива, хотя для состояния западногерманской литературы того времени это произведение вполне в духе времени и содержит многие параллели и пересечения с произведениями В.Кёппена, Г. Бёлля, Г. Грасса, испытывавших неприязнь, как к реставрационным и охранительным тенденциям в политической жизни ФРГ, так и настроениям самодовольства и самоуспокоенности в обществе. Тем не менее заложенные в романе «Дело д`Артеза» этико-эстетические идеи не получили развития в дальнейшем творчестве писателя.

Романы «Украденная мелодия» (1972) и «Счастливый человек» (1975) переполнены во многом вторичными для творчества писателя метафизическими символами. Носсак также обращается к осмыслению наследия прошлых культурно-исторических эпох, исследуя корни человеческой цивилизации и нравственности.

Генрих Бёлль (1917-1985) об ответственности и свободе выбора. После освобождения Бёлль учился в Кёльнском университете, а затем стал работать в мастерской своего отца. Он, однако, давно чувствовал интерес к литературной деятельности. В 1949 г. была опубликована первая повесть Бёлля – «Поезд приходит вовремя». Это произведение было высоко оценено критикой. Повесть рассказывала о молодом солдате, которому предстоит возвращение на фронт и скорая смерть.

За этим последовала серия книг, в которых писатель говорил о бессмысленности войны и о тяготах послевоенных лет: «Путник, придешь когда в Спа...» (1950 г.), «Где ты был, Адам?» (1951 г.), «Хлеб ранних лет» (1955 г.), «Бильярд в половине десятого» (1959 г.), «Глазами клоуна» (1963 г.), «Самовольная отлучка» (1964 г.), «Чем кончилась одна командировка» (1966 г.), «Групповой портрет с дамой» (1971 г.), «Под конвоем заботы» (1979 г.).

Отойдя в своём первом романе «Бильярд в половине десятого» (1959) от манеры «литературы развалин», Бёлль повествует о семье известных кёльнских архитекторов. Хотя действие романа ограничено всего одним днём, благодаря реминисценциям и отступлениям в романе рассказывается о трёх поколениях – панорама романа охватывает период от последних лет правления кайзера Вильгельма до процветающей «новой» Германии 1950-х гг. «Бильярд в половине десятого» значительно отличается от более ранних произведений Бёлля – и не только масштабом подачи материала, но и формальной усложнённостью.

В 1960-е произведения Бёлля становятся композиционно ещё более сложными. Действие повести «Глазами клоуна» (1963) происходит также в течение одного дня; в центре повествования находится молодой человек, который говорит по телефону и от лица которого ведётся рассказ; герой предпочитает играть роль шута, лишь бы не подчиниться лицемерию послевоенного общества. Темой «Самовольной отлучки» (1964) и «Конца одной командировки» (1966) также является противодействие официальным властям.

Более объёмный и гораздо более сложный сравнительно с предшествующими произведениями роман «Групповой портрет с дамой» (1971) написан в форме репортажа, состоящего из интервью и документов о Лени Пфейффере, благодаря чему раскрываются судьбы еще шестидесяти человек. «Групповой портрет с дамой» был упомянут во время присуждения Бёллю Нобелевской премии (1972), полученной писателем «за творчество, в котором сочетается широкий охват действительности с высоким искусством создания характеров и которое стало весомым вкладом в возрождение немецкой литературы».

Г.Бёлль сыграл заметную роль в деятельности ПЕН-клуба, международной писательской организации, посредством которой он оказывал поддержку писателям, подвергавшимся притеснениям в странах коммунистического режима. После того как Александр Солженицын в 1974 был выслан из Советского Союза, он до отъезда в Париж жил у Бёлля.

В публицистической повести «Поруганная честь Катарины Блюм» (1974) он выступил с резкой критикой продажной журналистики. Это рассказ о несправедливо обвинённой женщине, которая убивает оболгавшего её репортера. В 1972 г., когда пресса была переполнена материалами о террористической группе Баадер-Майнхоф, Бёлль пишет роман «Под конвоем заботы (1979), в котором описываются разрушительные социальные последствия, возникающие из-за необходимости усиливать меры безопасности во время массового насилия.

Антивоенная направленность творчества Вольфганга Кёппена (1906-1966).

Кёппен родился в 1906 году в Грейфсвальде. Он был внебрачным ребёнком Марии Кёппен, работавшей сначала швеёй, а затем суфлёром в городском театре. Отец Кёппена был врачом-окулистом, работавшим впоследствии в знаменитой клинике в Берлине. С сыном он не поддерживал никаких отношений – до конца своей жизни. Из-за бедности мальчику пришлось уйти из реальной гимназии в обыкновенную среднюю школу, но и её он не закончил. Он работал посыльным в книжной лавке, билетёром в кинотеатре, продавцом мороженного, заводским рабочим, а в качестве повара на судне он даже побывал в Швеции и Финляндии. Одновременно он брал уроки актёрского мастерства. Позже он занялся изучением истории театра и литературы, а также философии. Затем какое-то время В. Кёппен был редактором берлинской газеты «Бёрзенкурир».

В период нацизма В. Кёппен, не будучи евреем или активным левым, не подвергался преследованиям. Однако после того, как в 1934 году его газета была закрыта, В. Кёппен уехал на некоторое время в Голландию, но статуса политического эмигранта он там получить не смог, и в 1938 году вернулся в Германию.

На родине В. Кёппену, как и всем писателям, остававшимся в Германии во время нацизма, необходимо было решить: работать на новых властителей или же найти какой-то компромисс между неприятием диктатуры и необходимостью приспособиться к ней. Вернувшись в Берлин, он перестал публиковаться и, как он выразился, нашёл прибежище на киностудии. В. Кёппен стал работать сценаристом. Впрочем, ни одного фильма по его сценариям так никто и не поставил.

Широкую известность В. Кёппен получил благодаря своей трилогии, вышедшей в свет в период между 1951 и 1954 годом. Это романы «Голуби в траве», «Теплица» и «Смерть в Риме». В то время западногерманская литература всё ещё пребывала в состоянии очарованности Хемингуэем, В. Кёппен обращался и к таким образцам англосаксонской литературы, как Джойс или Фолкнер. Кроме того, в период, когда в литературе преобладала военная тематика, когда большинство писателей занимались проблемой преодоления прошлого, В. Кёппен выступает с резкой критикой в адрес современного ему западногерманского общества.

Бурю возмущений вызвал его роман «Теплица», в котором он описывает тяжёлую, удушливую атмосферу политического Бонна в период, когда велись там дебаты о вооружении Германии. Кёппену, у которого начисто отсутствует способность что-либо забывать, с ужасом приходится констатировать, что уже через несколько лет после катастрофы люди не помнят (или не хотят помнить), какие бедствия повлекла за собой война. Главный герой романа – депутат Бундестага от социал-демократической партии, человек кристально чистый в моральном отношении, бывший политический эмигрант. У него вызывают отвращение бесчестность, бессовестность и интриги его коллег-политиков. Поняв невозможность осуществить свои благородные цели, герой романа кончает самоубийством.

Трилогия была встречена критикой с холодной сдержанностью, хотя большинство рецензентов и не отказывали ей в достоинствах. Всё было в этих романах необычно: и стиль, и выразительность языка, и явная агрессивность, с которой высказывалась критика в адрес общества.

От последней книги трилогии, «Смерть в Риме», критика вообще отмахнулась, отнеся её в разряд политических романов, направленных против фашизма, неофашизма и экономического чуда. Кое-кто называл его даже «кривым зеркалом» западногерманской действительности. Жажда политической и экономической власти, вялость процесса денацификации – критика всего этого вызывала раздражение в обществе. На Кёппена стали коситься как на того, кто «выносит сор из избы». Впрочем, уже через несколько лет многие смогли убедиться, что картины, которые Кёппен разворачивает в своей трилогии, не были плодом праздной фантазии.

Итак, оказалось, что западногерманская общественность отнеслась без понимания к неприятным истинам, которые в эпической форме формулировал В. Кёппен. Романы продавались плохо, автор не получил ни одной литературной премии. Вполне понятно, что подобные обстоятельства привели к кризису. И опять В. Кёппен оказался перед необходимостью либо приспособиться, либо ретироваться, либо найти какой-то компромисс, скомбинировав две эти возможности. На несколько лет Кёппен умолк. Впоследствии он издал всего лишь три книги своих путевых заметок.

В ФРГ самым знаменитым писателем после Генриха Белля становится Гюнтер Грасс (1927-2015), получивший в 1992 г. Нобелевскую премию.

В 15 лет Гюнтер, как и большинство сверстников, был членом юношеской военизированной нацистской организации гитлерюгенд. В октябре 1944 года он был зачислен в танковую дивизию «Ваффен-СС». [В апреле 1945 года](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_colier/5138/%D0%93%D0%A0%D0%90%D0%A1%D0%A1) Грасс был ранен, попал в американский лагерь для военнопленных. [Освободившись в 1946 году](http://www.livelib.ru/author/29306), он остался в Западной Германии. В 1947 году получил профессию каменотеса в Дюссельдорфе.

С 1948 года учился в Дюссельдорфской академии искусств, в 1953-1956 годах – в Берлинской высшей школе изобразительных искусств. [В 1956 году](http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/81183/%D0%93%D1%80%D0%B0%D1%81%D1%81) начал выставлять свои графические и скульптурные работы, одновременно занимаясь литературой. В том же году вышел первый сборник его стихов «Преимущества гончих кур».

По совету западногерманских писателей «Группы 47», членом которой он был, Грасс попробовал свои силы в прозе. Как и Г. Белль, Г. Грасс берется за гротескные, весьма раздражавшие политиков и обывателей сюжеты. В 1959 году был напечатан его первый роман «Жестяной барабан», завоевавший большой успех у критиков и читателей. В романе «Жестяной барабан» герой-аутсайдер Оскар, который отмечает свое тридцатилетие в сумасшедшем доме, получает в дар жестяной барабан, который позволяет ему выражать бунтарские чувства и провоцировать общественное сознание. В 1979 году роман был экранизирован режиссером Фолькером Шлендорфом и [получил главный приз](http://ria.ru/interview/20121218/915238511.html) Каннского кинофестиваля «Золотую пальмовую ветвь» и премию «Оскар».

Первый роман Г.Грасса «Жестяной барабан» (1959) имел сенсационный успех. В этой пародии на немецкий «роман воспитания» речь идет о Данциге, фашизме и войне. Но более всего поразил «Жестяной барабан» совершенно непривычной, гениально придуманной фигурой героя – юного Оскара Мацерата, который родился на свет уже с невыносимым отвращением к окружающему миру и с решением никак и никогда не участвовать в делах и событиях этого мира. В три года он перестает расти в знак протеста против жизни взрослых. И только подаренный матерью дешевенький детский барабан примиряет его с жизнью, позволяя найти в барабанной дроби свое призвание, прибежище, свой особый, не соприкасающийся со взрослым мир. Яростный поклонник барабанной дроби не расстается с игрушкой никогда, выстукивает палочками все, что видит и слышит вокруг. Иными словами, он выражает свое миросозерцание не в слове, не в поэзии или живописи, а в форме непрерывного постукивания палочками по гладкой поверхности этого ударного инструмента. История Германии XX века как соло на барабане и герой, наблюдающий мир со своеобразной дистанции, снизу, «из-под трибун», – вряд ли кто оспорит оригинальность и эстетическую новизну подобной художественной идеи. В этом романе реальные исторические события конфронтируют с сюрреалистически-гротескным образным языком Грасса. Стиль, в котором написан роман «Жестяной барабан», стал стилем Гюнтера Грасса.

[В 1960-е годы](http://ria.ru/culture/20100817/266195605.html) вышли романы Грасса «Кошки-мышки» (1961) и «Собачьи годы» (1965), а также «Под местным наркозом» (1969).

Большую известность получил роман Грасса «Под местным наркозом». Несмотря на название, как могло бы показаться, этот роман не является описанием галлюционных переживаний вызванных обезболивающими средствами. Напротив, это панорамное повествование до и послевоенной Германии середины прошлого века. Индустриальный пейзаж, на фоне которого происходят почти все события, в книге описан настолько лирично и тонко, будто речь идёт о пасторальном сюжете. Впрочем, текст порой становиться сух и лаконичен, и кажется, что читаешь технологическое описание цементного производства. Единственная условность этого романа в том, что рассказчик ведёт свою историю из кресла дантиста во время операции по исправлению прикуса, и по настоящему говорить фактически не может. Здесь и проявляется возможность показать не словесную, а визуальную картину о прошлой жизни героя, картинками на экране телевизора, который стоит в кабинете врача, кадр за кадром, как кинохронику.

В 1970-е годы были написаны произведения «Из дневника улитки» (1972), «Камбала» (1977), «Встреча в Тельгте» (1979).

В 1980-е писатель издал романы «Вымыслы» (1982), «Крыса» (1985). В 1999 году вышел роман «Мое столетие», в 2002 году – «Траектория краба», 2006 году – роман-воспоминание «Луковица памяти». В конце 2000-х годов вышли произведения «Фотокамера» (2008) и «По пути из Германии в Германию» (2009). В 2010 году была опубликована новая книга Гюнтера Грасса «Слова Гриммов. Признание в любви», где писатель рассказывает о жизни братьев Гримм в собственной неповторимой манере признания в любви к немецкому языку.

Перу Г. Грасса принадлежат многочисленные эссе и статьи, множество стихов и ряд драматических произведений.

Помимо писательской деятельности Гюнтер Грасс активно участвовал в немецкой политике. В 1960-е годы он принимал участие в предвыборных кампаниях Социал-демократической партии (СДПГ). В преддверии выборов 1969 года, Грасс организовал несколько митингов в поддержку будущего федерального канцлера Германии Вилли Брандта.

В 1982 году Г. Грасс вступил в СДПГ. В 1990 году высказывался против воссоединения Германии (ФРГ и ГДР) – он считал, что объединенная Германия может возродиться как воинственное государство.

В 1992 году писатель отдалился от СДПГ, которая согласилась изменить конституцию, чтобы ограничить предоставление права на убежище. В 1993 году он примкнул к коалиции будущего федерального канцлера ФРГ Герхарда Шредера.

В 1999 году в возрасте 72 лет Гюнтер Грасс был удостоен Нобелевской премии в области литературы.

[В 2005 году](http://ria.ru/world/20051105/41995319.html) писатель в составе группы состоятельных немцев во главе с гамбургским судовладельцем Петером Кремером предложил в открытом письме председателю ХДС Ангеле Меркель и лидеру СДПГ Францу Мюнтеферингу увеличить налог на богатых.

[В 2006 году](http://ria.ru/world/20120404/617958998.html) Г. Грасс в автобиографии «Луковица памяти» признался, что в возрасте 17 лет в конце Второй мировой войны был членом «Ваффен-СС». Он заявил, что не совершил военных преступлений и не сделал ни одного выстрела. Его признание вызвало резкую волну критики. Репутации Гюнтера Грасса вся эта история повредила даже больше, чем его неприкрыто отрицательное отношение к воссоединению Германии. «Луковица памяти» была переведена на множество языков, а следующий том мемуаров Гюнтера Грасса под названием «Ящик» вышел в Германии невиданным для этого жанра тиражом 150 тысяч экземпляров, но разочаровал читателей.

[В апреле 2012 года](http://ria.ru/culture/20120420/631007639.html) Гюнтер Грасс опубликовал в ряде европейских газет стихотворение «Что должно быть сказано», в котором критиковал политику Израиля в отношении Ирана, а также запланированные поставки подводных лодок из Германии в Израиль. Публикация вызвала большую волну критики, в результате Израиль запретил писателю въезд в страну, а в Германии политики и СМИ обвинили Г. Грасса в антисемитизме.

[В январе 2014 году](http://ria.ru/culture/20140113/988963456.html) писатель объявил о завершении карьеры. Последнее время он посвящал написанию картин акварелью.

Когда Германия в 1940 г. разделилась на Восточную и Западную, ГДР и ФРГ, перестала существовать и единая немецкая литература. История литературы Германской демократической республики предстает, среди прочего, как обособление и абсолютизация одной из укорененных немецких традиций на территории Пруссии, Саксонии, Веймара, где есть славянское население. Отсюда поток переводной русской и советской литератур. Смена и развитие культурно-исторической эпохи, философских и идеологических представлений определила палитру стилей: от натуралистической поэтики до воссоздания символики «нового мира». Социализм принимался как альтернативная фашизму гуманная идея, и нацисты изображались как результат определенной расстановки классовых сил (А. Зегерс, В. Бредель, И. Бехер).

Масштабный роман о коллективизации создал Э. Штриттматтер (1912-1994). «Оле Бинкол» (1963) задуман под влиянием «Поднятой целины» М. Шолохова. Удовлетворяли потребности тогдашнего читателя в правдоподобном изображении нового «социалистического» поколения и Д. Ноль («Приключения Вернера Хольта»), и Б. Апиц («Голый среди волков»), и Ф. Фюман с его переработками мифологических сюжетов («Песнь о нибелунгах», 1971).

Наиболее влиятельной фигурой в Восточной Германии была Анна Зегерс (1900-1983), возглавлявшая Союз писателей ГДР. В ее сборнике рассказов «Сила слабых» исследуются психологические тонкости и противоречия человеческой природы, хотя они и осмысляются в русле официального понимания событий. Ученица А. Зегерс, Криста Вольф (1929) изобразила в романе «Расколотое небо» (1963) трагическую историю любви, вплетенную в контекст «распятых двух Германий». Вольф разрабатывает теорию «субъективной аутентичности». В ракурсе «постоянно повторяющегося нравственного акта» представлена героиня повести К. Фольф «Кассандра» (1983), которая наделена даром ясновидения, но не может предложить предупреждающих действий в отношении неотвратимо надвигающихся грозных событий.

Эволюция драматургии в ГДР проходит под знаком диалога с «этическим театром» Б. Брехта Под знаком поиска форм интеллектуальной пьесы развивается творчество Хайнера Мюллера (1929-1995). О его драме «Гамлет - машина», где представлен крах рационалистической модели мира, критик писал: «Вряд ли кому удалось создать более мрачную притчу о трагедии восточноевропейского интеллигента... чьи надежды на демократический социализм рушатся после подавления антисталинских восстаний».

После краха Берлинской стены и объединения ГДР и ФРГ в 1990 г., писатели продолжают размышлять над зигзагами немецкой истории.

Ряд экспериментаторских произведений, ставших бестселлерами, несут на себе отпечаток вторичности: сюжетной, образной, композиционной. Самым интересным в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийства» становится детективная интрига, неоготический сюжет о современном злодее-маньяке и ремейки на новеллу Э.Т. Гофмана «Мадмуазель де Скюдери». Получил признание в 1984 году, когда опубликовал пьесу “Контрабас”. Известен также как автор телевизионных сценариев, рассказов, повести “Голубка”, изданной в Швейцарии в 1987

В повести “Голубка” отсутствует герой-злодей, изощренно и с наслаждением убивающий свои жертвы, нет в ней и узких улочек Парижа ХУIII столетия, как все это было в “Парфюмере”. Ионатан Ноэль, именно так зовут главного героя, в детстве пережил гитлеровскую оккупацию, его мать и отец были отправлены в лагерь, где и погибли, а мальчика и его сестру спрятали у родственников на юге Франции. Жизнь Ноэля, на первый взгляд, бессобытийна, хотя можно выстроить фабулу его существования: по приказу дяди он батрачил, служил и был ранен в Индокитае, как и все женился, от него сбежала жена, В момент повествования Ноэль работает швейцаром в банке. Эта тусклость, скука, размеренность, отсутствие стремлений передают глубинную трагедию одиночества человека поствоенного времени. Герой вызывает сострадание: он нелеп, чрезвычайно чувствителен, не умеет приспосабливаться, но кроме этого, Ноэль способен на стойкость, какое-то старомодное рыцарство и благородство. У него есть ответственность перед собой и перед людьми, но герой не умеет радоваться жизни. Зюскинд в художественной форме подтверждает принцип репрезантативности Ж. Бодрийара: ни одна из сторон знака (явления) не может быть главенствующей по отношению к другой. В разные моменты, в различных обстоятельствах, при повороте судьбы они могут менять полярность. Героя до глубины души потрясает голубка, неожиданно появившаяся на пороге его комнаты, она разрушает его привычный мир, лишает оболочки, устойчивости, уверенности. Но голубка помогает ему понять многообразное очарование жизни, неожиданное соединение ее антиномических единств.

Литература:

1. Зарубежная литература ХХ века/Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др. - М.: Высш. шк., 2003.

2. Гуляев Н.А., Шибанов И.П. и др. История немецкой литературы. – М., 1975.

3. История литературы ГДР. – М., 1982.

4. История литературы ФРГ. – М., 1980.

5. Шевлякова Л. Р. Курс лекций по дисциплине «История мировой литературы» [Электронный ресурс]: спец. 050205 «Филология» / Л. Р. Шевлякова; Карагандинский гос. ун-т. - Электрон. текстовые дан. (0,98Мб). - Караганда: [б. и.], 2010

6. Зарубежная литература второго тысячелетия [Электронный ресурс] : 1000-2000 гг.:учеб.пособие / ред. Л.Г. Андреев. - Электрон. текстовые дан. (1.6Мб). - [Б. м. : б. и.]. - 307 с. - Б. ц.

7. <http://www.durov.com/literature3/ivasheva-74.htm>

8. <http://lib.aldebaran.ru/author/allen_gervi/allen_gervi_yedgar_po/>