

Министерство образования и науки Украины

Славянский государственный педагогический университет

кафедра общего и русского языкознания и теории и истории литературы

**ЛЕКЦИИ ПО
ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
XX века**

для студентов филологического факультета
Славянского государственного педагогического университета

Славянск - 2008

УДК 82.0
ББК 83. 3 (0) 6

Составитель: кандидат филологических наук, доцент И.Н. Казаков

Лекции по зарубежной литературе XX века: Учебное пособие / Сост. И.Н. Казаков. – 3-е изд., испр. и доп. – Славянск: СГПУ, 2008. – 147 с.

Настоящее пособие призвано помочь студентам-филологам овладеть курсом «Зарубежная литература XX века». Пособие включает в себя лекции по актуальным и сложным разделам мировой литературы XX века. В пособии использованы материалы учебной, научной и критической литературы, перечень которой приводится в конце каждой лекции.

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

**кандидат филологических наук, доцент В.П.Сиротенко
кандидат педагогических наук, доцент В.И.Романько**

Пособие рекомендовано к печати Ученым советом Славянского государственного педагогического университета (протокол № 2 от 4 октября 2004 г.)

ВВЕДЕНИЕ

XX в. от предыдущего столетия отделяет реальная, пусть умозрительная, но принципиально важная граница. В искусстве это проявляется в становлении двух ведущих методологических систем и направлений, противостоящих друг другу в XX в.: модернизма и реализма XX в.

Эта граница прежде всего прошла через сознание индивида и общества. Кризис общественного сознания на пороге XX в. связан с кризисом цивилизации Новейшего времени. Интегративность всех национальных культурных процессов впервые приняла мировой характер. Для XX в. в значительно большей мере, чем прежде, характерна глобальность и взаимосвязь всех происходящих культурных явлений как реакции на становление империалистического комплекса, а позднее — на складывание мирового рынка, этих двух важнейших цивилизационных факторов XX в.

Все литературные процессы XX столетия сильно политизированы. Классовый критерий, игравший особенно важную роль в первой половине века, видоизменил облик во второй половине, усугубившись этноэкологическими проблемами и глобально-коммерческим подходом ко всем феноменам бытия. В этой связи, говоря о периодизации литературы XX в., делят столетие на две половины. Первый период называют периодом «между войнами», охватывающим литературные явления и процессы с 1900—1910-х гг. до конца 40-х гг. Для этой эпохи характерны резкость социальных сдвигов и идеологического противостояния, радикальное обновление всей сферы искусства.

С начала века проявилась множественность равноправных концепций объяснения бытия, общества и человека, пришедшая на смену единой концепции, основанной на христианской системе ценностей. Таковы фрейдизм, экзистенциализм, духовно-биологическая концепция П. Тейяра де Шардена, научный социализм и др. Это произошло в результате раскола единого общественного сознания, прежде основанного на христианстве. Попытки построить идеальные концепции на основе технократических, классовых или расистских имперских концепций привели к тоталитарным тенденциям.

Окончание Второй мировой войны привело к возникновению самостоятельных государств на месте бывших колоний. Выявление глубокой конфликтности отношений между традиционными культурами и цивилизациями, Западом и Востоком — важнейшая особенность общественной ситуации второй половины XX в. Высвобождение новых человеческих, этнокультурных, социальных, национальных ресурсов на основе самоопределения народов, пробуждение чувства национальной самобытности приводят к новому пересмотру основополагающих литературоведческих и эстетических понятий: автор, дискурс, текст, язык, диалог, факт, жанр и др. Происходит перераспределение культурных и творческих центров из Европы в Латинскую Америку, Азию, Африку и другие страны. Эпоха, наступающая с началом 1950-х гг., характеризуется также размежеванием двух лагерей — социалистического и капиталистического, «холодной войной». К концу 50-х гг. складывается в основных своих параметрах «потребительская цивилизация», отмеченная в сфере политики механизмами манипулирования общественным сознанием, а в сфере искусства — постмодернизмом и «массовой» или «поп-культурой». К концу столетия модернизм практически исчезает, тогда как высокий реализм все чаще оказывается не у дел, так и не исчерпав своих исторических возможностей.

В рамках первой, как и второй, половины века меньшие периоды развития литературы, определяющие идейно-эстетический климат, удобнее измерять по десятилетиям. Так, 1900-е представляют собой годы изживания декаданса и накопления тенденций к обновлению искусства, вызреванию идеи о «новом искусстве для нового общества». 1910-е годы преимущественно приходятся на годы Первой мировой войны, они знаме-

нуют прямые потрясения, вызванные этим событием, и обнаруживают немало качественно новых литературных явлений, характерных уже для XX в. 20-е годы являются самыми радикальными и активными в процессе обновления искусства, в это время повсеместно создаются наиболее дерзкие и экспериментальные произведения. 30-е — это годы общемирового экономического кризиса, годы становления у власти фашизма и как следствие — поляризации левых и правых социальных сил в обществе; это годы возникновения литературы, отражающей пафос единения вокруг действенного гуманизма. 40-е годы приводят к размежеванию литературных сил в годы Второй мировой войны, раскалывая ее на литературу эмиграции и Сопротивления — и апологетическую, профашистскую.

В литературном развитии второй половины века можно выделить три этапа: конец 40-х — середина 60-х гг., затем 60—90-е и с начала 90-х гг. до настоящего времени.

50-е годы являются десятилетием переходным — от процессов первой половины века к новому этапу, связанному со становлением «потребительского общества» как особого типа цивилизации. Сэлинджер и Брэдбери как американцы, непосредственно вовлеченные в этот процесс, вместе с битниками раньше других почувствовали опасность личностной стандартизации и отразили ее в стихийном или идейном протесте своих героев.

На протяжении второго периода происходит смена литературных поколений и рождаются такие ключевые для второй половины века понятия, как постмодернизм, массовая культура (литература) и мультикультурализм.

С начала 90-х гг. обозначается триумф постмодерна и массовой культуры, начинается наступление глобалистской геополитики и, как следствие, отход общества от реализма и утрата всей высокой литературой своего ведущего места в обществе.

Две историко-культурные черты накладывают свою печать на интеллектуальный облик XX столетия. Во-первых, XX век представляет собой мир без Бога в смысле разочарования и отхода от традиционных религиозных учений, прежде всего христианства. Строго говоря, разрыв с Богом был обусловлен в значительной мере даже не революционной идеологией. На Западе идея Бога получила смертельную рану не в идеях и писаниях Ницше, а в мясорубках Ипра и Вердена, посеяв глубочайшие сомнения в умах представителей «потерянного поколения» насчет цивилизации, воспитывавшей людей на принципах «не убий» и «возлюби ближнего своего» и предавшей этот принцип, найдя для этого массу прекраснодушных оправданий. Эволюция от веры к скепсису и отрицанию Бога порождена в XX в. также новым витком развития техники и освоением последних белых пятен планеты. Порожденная всеми этими факторами альтернатива могла быть только двоякой: с одной стороны, она состояла в опоре на Человека, который «примерил» на себя божественные функции, — например, согласно горьковскому афоризму «Человек — это звучит гордо». С другой стороны, в безбожном мире опорой мог послужить только индивидуальный произвол крайнего толка. Каждое из направлений сомкнулось с соответствующей идеологией — на одном полюсе — социализма, с эстетикой гуманизма, коллективизма и морального выбора; на другом — сначала фашизма, помимо него — с эстетикой безобразного и элитарного безразличия к человечности, к массе, свойственного постмодернизму.

Опыт XX в. показал, что к единению человечество оказалось не готово, и второй половине столетия пришлось дорого оплачивать достижения первой. Глобализованная власть все более отчуждается от человечества, концентрирует силы, обретая все более антигуманные формы. В борьбе за мировое господство возникает все больше вариантов самоуничтожения человечества. На рубеже XXI в. формируется идея противостояния ценностных систем и «культурных войн», от клонирования живых организмов до «кон-

струирования» национальных характеров. На протяжении конца XX в. разрастается процесс подмены и примитивизации силами СМИ жизненно важных сфер функционирования общества: науки, образования, фольклора и литературы, юриспруденции, структур управления и др.

Вторую особенность сознания писателя и читателя XX в. — возможно, связанную с первой — составил интерес к мифу как глубинной основе человеческого и историко-культурного бытия. Свидетельством важности этого понятия в XX в. стало множество концепций его интерпретации. Среди людей в целом и деятелей литературы и искусства в особенности вступают в борьбу две ведущие тенденции века: хаоса, умирания цивилизации, антигуманности современной жизни — и идея общности, сопричастности своему времени и одновременно — всей истории человечества. Вообще планетарность мышления является свойством, которое вместе с новым общественным сознанием обретает реализм XX в. История представилась одним писателям как моральный поиск и единая память человечества, другим же — как кошмар, абсурд или вымысел. Насущная альтернатива XX в. — выбор во имя будущего, признание родства всех людей либо всеобщее отчуждение и откровенный принцип права сильного. По этому принципу и отличаются два ведущих направления в литературе и искусстве XX в. — модернизм и реализм, на долгое время разделившие сферы эстетического влияния.

ГИ де МОПАСАН (1850-1893)

1. *Мировоззрение Мопассана*
2. *Новеллистика Мопассана*
3. *Романы Мопассана*

1. Мировоззрение Мопассана

Ги де Мопассан — современник многих известных французских писателей второй половины XIX в. Исключительно интенсивный и краткий по времени (около 10 лет) творческий путь Мопассана, в основном развернувшийся в 80-е годы, совпал с распространением во Франции натурализма. В связи с этим некоторые критики приписали Мопассана к натуралистической школе. Однако, не избегнув влияния натурализма, как и других литературных течений конца века, он остался верен традиции Бальзака и Флобера, представляя критический реализм на новом этапе его развития, когда накануне XX столетия он находился в состоянии напряженных поисков новых средств выражения действительности.

В творчестве Мопассана запечатлена широкая картина жизни современного французского общества, которую, несмотря подчас да новеллистическую дробность ее, нельзя не сравнить в какой-то мере с попыткой всеобъемлющего изображения действительности у Бальзака и Золя.

Начав писать еще в лицейские годы, Мопассан создал много стихов и рассказов, но по совету своего строгого учителя Флобера долгое время не печатал их. Первый свой рассказ он напечатал только в 1875 г., но настоящим вступлением Мопассана в литературу стала публикация в 1880 г. его повести «Пышка». Прочтя повесть первым, Флобер сказал: «Это подлинный шедевр; я настаиваю на этом слове; шедевр композиции, сатиры и наблюдательности». Огромный успех повести сделал имя Мопассана известным. С этого времени популярность его растет. Он общается с самыми известными писателями: Флобером, Тургеневым, Золя, Э. Гонкурром и др. Он наконец-то оставляет службу и занимается только литературным трудом, сотрудничая в ряде журналов. Он создал более трехсот новелл, шесть романов, пьесы, очерки, статьи.

Все творчество Мопассана делится на 3 периода: 1) ранний (1863—1879) — годы ученичества; 2) 1880—1886—расцвет творчества реалиста; 3) 1887—1891 годы — сложный период кризиса художника и роста пессимистических настроений.

Мировоззрение Мопассана складывалось и развивалось в условиях Третьей республики. В 70-е годы, когда повсюду во Франции еще были заметны последствия поражения во франко-прусской войне и разгрома Парижской Коммуны, наступило время реакции. В Третьей республике преследовалось все демократическое, прогрессивное. Мопассан относился с исключительным критицизмом ко всему режиму и правящей группировке. В письме от 10 декабря 1877 г. он заявил о необходимости «уничтожения правящих классов» — «этого сброда красивых тупоумных господ», считая, что «93-й год был мягок». Мир собственности, пошлость буржуазно-мещанской действительности, ложь и демагогия политиков и государственных чиновников всегда вызывали отвращение у писателя, как и у его учителя Флобера.

Эстетические взгляды Мопассана отражены в его произведениях, статьях о писателях (Бальзаке, Флобере, Золя, Тургеневе), предисловии к роману «Пьер и Жан», в письмах и отдельных высказываниях, которые еще не все собраны и недостаточно изучены. Как известно, Мопассан считал себя учеником Флобера. С конца 60-х годов, когда он еще был лицеистом, Флобер требовательно вникал в его первые литературные опыты, знакомил его с актуальными литературными проблемами, со многими известными литературными деятелями, приобщив к литературной среде.

Уже в ранних суждениях о литературе, отдавая должное тем или иным писателям, принадлежащим к различным литературным направлениям, Мопассан неизменно предпочитал реализм. «Великим», — он называет Рабле. «Великаном среди поэтов, непревзойденным, чудесным», — считает Шекспира. Хотя Мопассан отмечал, что Бальзак не заботился о тонкостях стиля, он высоко оценил его необыкновенную мощь, выделяя из всех предшественников-реалистов.

В своих замечаниях о характере современного реализма Мопассан во многом следует за Флобером, выступая против поверхностных реалистов и натуралистов, «кто интересуется лишь грубым фактом», не понимая «его значения в отношении к целому». Отмечая, что «для Гюстава Флобера факт, взятый сам по себе, не значил ровно ничего», Мопассан отвергает копирование действительности, считая необходимым выбор фактов, обобщение, типизацию их. Подобная точка зрения противоположна как позитивизму, так и натурализму с их фетишизацией факта. Но, как и Флобер, Мопассан поддается влиянию позитивизма в своих рассуждениях о необходимости авторской безоценочности, бесстрастности. Однако в творчестве Мопассана в меньшей степени, чем у Флобера, выдерживается подобная тенденция.

Мопассан, следуя Флоберу, считал, что художник должен избегать описательности, объективированно изображая психологию, отказываясь от авторских оценок и открытой тенденциозности, стремясь показать истинные причины каждого поступка людей, их побуждения, связанные с «инстинктивными импульсами». Высоко ценил он в художнике способность видеть, открывать новое в привычном, справедливо находя в этом творческое начало искусства.

2. Новеллистика

Мопассан написал свыше 300 новелл, составивших 16 сборников («Заведение Телье», «Мадемуазель Фифи», «Рассказы вальдшнепа», «Лунный свет», «Мисс Гарриет», «Иветта» и др.). Трудно классифицировать все новеллы Мопассана по принципу художественного жанра, хотя есть среди них и сюжетные, новеллы характера, лирико-психологические и другие. Некоторые из сборников были составлены самим Мопасса-

ном |по тематическому принципу (например, новеллы об охоте - «Рассказы вальдшнепа»), но в большинстве это не выдержано, и тематика новелл в сборниках отличается исключительным разнообразием. Все же в своей совокупности новеллы Мопассана кажутся единой большой книгой о жизни французского общества конца XIX в., где участвуют герои из всех сословий и социальных кругов — огромная мозаика, без каждой части которой нет общей картины.

При всем разнообразии новеллистики французского писателя нельзя не выделить главные тематические сферы. Среди них, в первую очередь, заявляет о себе тема патриотизма французского народа и осуждение захватчиков в новеллах о франко-прусской войне

Мопассан был последовательным противником войны. Он с ненавистью относился к её апологетам, которые объявляли состояние войны естественным для человека. Обращаясь к событиям франко-прусской войны, он занял позицию французского народа, который поднялся на справедливую борьбу, защищая свою родину от немецких захватчиков. При этом Мопассану были чужды шовинистические настроения. Он понимал, что немецкие солдаты так же не хотят воевать, как и французские. Он видел дифференцированность армии, с ненавистью относясь к немецкому офицерству, для которого убийство стало профессией и потребностью.

Задумываясь о причинах и виновниках войны, Мопассан увидел разобщенность внутри Франции, отсутствие морально-политического единства нации как причину поражения. Два лагеря, на которые разделилась страна во время франко-прусских сражений 1870—1871 гг.—патриотически настроенный народ, борющийся с захватчиками, и господствующие классы, готовые сотрудничать во имя корыстных расчетов с врагом,— таково противопоставление, характерное для большинства из 20 новелл Мопассана о войне. Самые известные из них: «Пышка», «Мадемуазель Фифи», «Папаша Милон», «Пленные», «Старуха Соваж», «Два приятеля», «Помешанная», «Дуэль».

Новелла «Пышка» вошла в сборник «Меданские вечера», созданный молодыми писателями, близкими Золя, в доме которого в Медане они собирались. Тематически все рассказы сборника связаны с франко-прусской войной, проникнуты патриотическим настроением. Лучшими в этом сборнике являются «Пышка» Мопассана и «Осада мельницы» Золя. Действие новеллы «Пышка» разворачивается в самый разгар войны. Развитие сюжета подготовлено обрисовкой трагической обстановки отступления разгромленной и деморализованной армии французов, бредущей вразброд, ошеломленной, неспособной защитить свою страну. Страшная атмосфера нашествия, которая выявила трусость буржуа и «безвестный героизм» народа, «ибо ненависть к чужеземцу искони вооружает горсть Бесстрашных, готовых умереть за Идею», и они ведут борьбу против захватчиков и окрестностях Руана.

Уже в этой авторской оценке обстановки, предваряющей сюжет, нет бесстрастия, проявлено сочувствие патриотам, о которых говорится в возвышенно-романтическом стиле. По антитезе описание отступающих трусливых буржуа, будь они в дружинах национальной гвардии или находясь в своих собственных домах, дано в насмешливо-ироническом тоне. Развитие сюжета является, по существу, конкретизацией этой предыстории.

Рассказ о поездке в дилижансе 10 жителей Руана в Гавр по оккупированной территории, если учесть, что среди «приличных» и респектабельных особ случайно оказалась женщина легкого поведения по прозвищу «Пышка», мог бы быть только забавной историей о том, как война нарушает обычный порядок вещей в обществе, где каждый должен знать свое место. Но в сюжетной новелле Мопассана сюжетность не является самодовлеющей, она подчинена глубокому раскрытию характеров, психологии и идей-

ного содержания повествования. В новелле «Пышка» этому служит и определенная скрытая символика, благодаря которой небольшое общество в дилижансе уподоблено всей буржуазной Франции.

Пассажиры дилижанса покидают свой родной город отнюдь не из страха перед оккупантами и не из ненависти к ним. Нет речи и об угрозе их жизни. Они едут по деловым соображениям, из-за «потребности торговых сделок». В самой цели поездки видно полное безразличие богачей к судьбе родины. Мопассан дает типические зарисовки пассажиров дилижанса — «собратьев по богатству», прибегая к приему открытой иронии. Он беспощаден в характеристике буржуа—это и виноторговец Луазо с супругой, отъявленный мошенник; фабрикант Карре-Ламадон, успевший перевести 600 тысяч франков в Англию, спекулянт на политических противоречиях, стоящий в оппозиции, чтобы подороже продаться; его жена, которая «служила утешением для присланных в руанский гарнизон офицеров из хороших семей». Мелкий буржуа Корнюде, при некоторых его положительных чертах, связанных с участием в организации сопротивления немцам, является демократом на словах. Любитель разглагольствований, «уже двадцать лет окунал он свою длинную бороду в пивные кружки всех демократических кафе». В обрисовке буржуа Мопассан выделяет определяющие социальный тип черты: расчетливость, продажность, собственничество. Дворянская спесь аристократов графов де Бревиль открыто осмеивается с помощью иронических замечаний по поводу «природного сходства» графа с королем Генрихом IV, благодаря якобы тому, что одна из дам графского рода была фавориткой последнего. Не менее горда и графиня тем, что слывет за бывшую возлюбленную одного из сыновей Луи-Филиппа. Это «приличное» общество богачей дополняется двумя лицемерными и равнодушными монахинями, солидарными с ними и олицетворяющими позицию церкви в обществе.

В изображении прусского офицера, задержавшего дилижанс из-за приглянувшейся ему Пышки, нет иронии. Его портрет нарисован с открытой ненавистью к захватчику, который представляет собой «великолепный образчик хамства, свойственного победоносному солдафону». И тем более критическим становится отношение к пассажирам дилижанса, которые готовы безропотно сносить все, что последует со стороны пруссаков. Презрение к представителям «могущественных слоев общества» еще усиливается сравнением с ними не только тех безвестных героев-патриотов, которые нападают на захватчиков, но и такого отверженного обществом существа, как Пышка. Несмотря на насмешливое отношение к ее манерам, некоторым чертам внешности, она наделена положительными качествами, среди которых патриотизм является главным. Доброта, отзывчивость по отношению к своим спутникам, которые забывают об этом и предают Пышку, сочетаются в ней с органической ненавистью к пруссакам. Эта продажная женщина в отличие от ее «порядочных» попутчиков не продает национального достоинства.

Большое место в новеллистике Мопассана, начиная с ранних произведений, отводится теме любви. Обстановка французской жизни 70—80-х годов определила распространение в литературе особого подхода к этой вечной теме, что сказалось в акценте эротизма, иногда доходящего до порнографии. Определенную роль сыграла натуралистическая заинтересованность в проблемах физиологии. Влияние всего этого испытал и Мопассан. Но даже в самых легкомысленных и фривольных новеллах с их «галльским духом» художника интересует не эротика сама по себе и не физиологизм в чистом виде, а человеческие отношения, психология и характеры, социальные условия, в которых они действуют, изображаемые им критически. Так, в «Заведении Телье» изображены женщины легкого поведения, за что автор был обвинен в безнравственности, хотя эти запретные когда-то для литературы персонажи стали уже в это время обычными. Но

вместо развлекающих обывателя пикантностей изображение продажных женщин в новелле в высшей степени: человечно, как и в «Пышке», эти отверженные обществом женщины сохранили человеческие чувства или тоскуют о них, они лучше и честнее буржуа, которые покупают и развращают их. В подобных новеллах смех автора над развращенностью респектабельных буржуа имеет сатирический характер и свидетельствует о том, что искаженность человеческих отношений в порочном обществе находит отрицательную оценку. Несбыточность романтической мечты о настоящей бескорыстной и прекрасной любви в обществе, где все продается, создает элегический настрой во многих новеллах Мопассана, как и в романе «Жизнь».

Традиции Бальзака преломлялись в новеллах Мопассана во всестороннем обличении культа собственничества, власти денег, с которыми связаны разложение естественных человеческих отношений, распад личности и культуры.

Со знанием жизненных деталей показано одичание и унижение человека в мире чиновничества, где одни преуспевают, делают карьеру, превращаясь в символ служебных перспектив при полной утрате человеческих качеств. Другие же, наподобие бухгалтера Лере («Прогулка»), всю жизнь отупевают от тяжелой механической работы и нищеты и, осознав никчемность такого существования, предпочитают покончить самоубийством.

Со стремлением «выбиться в люди», нажитья исчезает в чиновнике Лезабле и его жене («Наследство») понятие о чести. По условиям наследования миллиона эта бездетная семья должна иметь ребенка, и Лезабль способствует тому, чтобы его жена заимела ребенка от любовника.

Чиновник Лангень в новелле «Драгоценности» впервые в жизни почувствовал себя счастливым, когда после смерти жены обнаружил, что он богат, благодаря драгоценностям жены, которые она получала от поклонника.

Деньги становятся мерой самой жизни в новелле «Ожерелье», где жена бедного чиновника Матильда Луазель, потеряв на балу одолженное ею у подруги бриллиантовое ожерелье, расплачивается десятью годами тяжелого труда и нищенской жизни. Концовка произведения – «...бриллианты были фальшивые! Они стоили самое большее пятьсот франков!» — как всегда в новеллах Мопассана весьма многозначительна. Роковой случай только помогает выявить бесчеловечность общества, в котором отождествляются жизнь и деньги.

В новелле «Мой дядя Жюль» буржуазная семья во время морской прогулки «не узнает» своего родственника, когда-то уехавшего за океан и не сумевшего там разбогатеть. Встреча с бедным матросом вместо богатого дядюшки становится настоящим бедствием для буржуа, боящихся скомпрометировать себя родством с «бродягой». В новелле используется прием передачи событий через восприятие ребенка, что еще больше способствует подчеркиванию неестественности и аморализма поведения обывателей, не думающих о страданиях своего родственника.

Владелец шхуны, спасая рыболовную снасть, губит руку своего младшего брата («В море»), который становится калекой.

Бесчеловечность буржуа раскрывается во многих новеллах о судьбе внебрачных детей («Сын», «Отцеубийца», «Брошенный» и др.).

Тема обездоленных людей, затрагиваемая во многих новеллах Мопассана, свидетельствовала о его демократических симпатиях. По существу, во всех произведениях, где говорится о жизни народа, возникает эта тема униженности, обездоленности, беспросветной темноты и нищеты. Об отношении Мопассана к крестьянству трудно судить по отдельным рассказам. Только оценка деревенских рассказов в совокупности может дать объективное представление о сложности и динамичности взгляда писателя. В не-

которых рассказах внимание сосредоточено на собственнической психологии крестьян, на проникновении в деревню духа стяжательства.

Жадность толкает крестьянку-сиделку, ухаживающую за больной старухой, наряжаться «дьяволом», чтобы быстрее уморить больную и не тратить своего времени, так как плата за уход уже получена («Дьявол»). Жестокость и бесчеловечность в поведении деревенского трактирщика, который мечтает завладеть землей старой крестьянки и приучает ее пить вино, что приводит ее к смерти («Бочонок»). Одной из самых страшных является новелла «Мать уродов», где крестьянка калечит своих будущих детей, чтобы они родились уродами, и продает их в цирк, наживаясь на этом («Мать уродов»).

Но во многих новеллах крестьяне, люди труда, с их человечностью и бескорыстием противопоставлены собственническому миру, не сломившему их человеческого достоинства (новеллы о франко-прусской войне, «Папа Симона», «История одной батрачки», «Солдатик», «Буатель» и др.). Честностью, трудолюбием, благородством и многими другими положительными качествами наделены герои из народа.

В рассказе «Папа Симона», где речь идет о судьбе внебрачного ребенка, кузнец Филипп, чтобы защитить малыша, пренебрегая предрассудками деревни, женится на покинутой женщине — матери Симона. Олицетворение доброты и нравственной силы в рабочих людях — кузнеце и его товарищах — в полной мере выразило демократизм, отношение художника к народу, моральный уровень которого возвышает его над буржуазией.

Огромный мир отражен в новеллистике Мопассана, несмотря на лаконизм самого жанра. Трудно представить современную новеллу, чуждую описательности, с ее углубленным психологизмом и лиризмом, сложным подтекстом, со стремлением воссоздать действительность без того, что было сделано для развития этого жанра Мопассаном. Мастер сюжетной новеллы, не чуждой иногда острокомических, даже фарсовых черт, он раздвинул ее рамки, во много преобразовал ее. Увлечательность и острота сюжета, продуманность композиции, комизм ситуаций, значительность вступлений и концовок, точность языка всегда в его новеллах подчинены раскрытию характера.

Бесстрастность и безоценочность, которые он декларировал, подрывались в его новеллах изнутри наличием постоянной иронической интонации, приемами открытой и скрытой иронии, а подчас и сатиры, выражающими критический подход к окружающему.

В последние годы стала ослабевать социальная и реалистическая мотивация психологических состояний и ситуаций, в его новеллах все более развивался интерес к патологии, вера в сверхъестественные явления, доходящие до мистики, декаданс. Мотивы одиночества, отчаяния, ужаса, пессимизма наполняют последние сборники его новелл, отражая отношение Мопассана к обществу и его внутреннее душевное состояние потрясенности и болезненности.

3. Романы Мопассана.

Одновременно с новеллами Мопассан создавал свои романы. В 1883 г. появился роман «Жизнь» — «бесхитростная правда» — история чистой, красивой и невинной девушки Жанны — дочери барона де Во, человека, воспитанного на идеях просветителей XVIII в. Жанна — воплощение руссоистского идеала «естественного человека». Страстная любовь к природе, мечта о счастье, о любви, о материнстве наполняют ее душу. В начале романа Жанна только что возвратилась из монастыря, где была отгорожена от жизни, поэтому она так инфантильна, ничего не знает о пошлости и грязи ее. Эту инфантильность героиня сохраняет в большой мере на протяжении всего романа.

Ночь в имении Тополя — целая симфония радости, восхищения красотой природы, надежд и ожиданий. Распахнув окно, Жанна любуется красотой природы. Но это и окно в будущую жизнь. Современник и друг художников-импрессионистов, Мопассан использует их манеру, рисуя изменчивость и неопределенность мира, отсутствие ясности очертаний, зыбкость виденного и предстоящего, иллюзорность мечты в окружающем. Этот эпизод своего рода предыстория, усиливающая своей контрастностью изображение всей дальнейшей жизни Жанны, как крушения иллюзий, утраты веры в людей, добро и красоту.

Мопассан не избирает каких-то особых моментов воздействия, потрясающих событий. Все развивается обычным путем, через привычные жизненные ситуации. Прежде всего, замужество Жанны. Роль виконта Жюльена де Ламара в жизни Жанны, вышедшей замуж за человека, которого она почти не знает, настолько значительна, что писатель уделяет этому образу большое внимание.

Этот образ контрастен по отношению к Жанне и ее семье. Будучи дворянином по происхождению, он отличается от неприспособленной к жизни и чуждой всякой деловитости семьи барона де Во своей практичностью, деловой хваткой, символизирующей буржуазность его натуры. В свадебном путешествии «были погребены мечты Жанны». Нечуткость, грубость, скупость, доходящая до скопидомства и скарденности, стали видны Жанне в первые дни семейной жизни.

Мелочность и наглость его натуры дополняются развращенностью, постоянными изменами, которые столь же обычны в обществе, как и его практичность, и никого, кроме Жанны, не потрясают. Героиню выделяет из круга, к которому она принадлежит, ее естественность, непонимание ею окружающей порочности и незащищенность против подлости. Жанну постигает еще одно разочарование, когда она узнает после смерти матери о двойной жизни ее, о любовной истории баронессы. Рушатся ее надежды и на материнское счастье, так как сын Поль оказывается эгоистом, который только научился тратить деньги, и разоряет семью.

История Жанны — это история крушения иллюзий, как и в романе Флобера «Госпожа Бовари». Но только у Мопассана это более суровая история, так как происходит утрата самого необходимого человеку, без чего жизнь теряет свой смысл. Автор, однако, более добр к своей героине, заканчивая роман оставшейся у Жанны надеждой на внука, с которой она должна вновь вступить в жизнь.

В судьбе Жанны Мопассана интересует не частный случай. Он показывает через нее типичные тенденции в развитии современной жизни: разорение дворянских усадеб и уход старой дворянской интеллигенции, таких, как барон де Во, гуманист, приобщившийся к просветительской философии, либерально-настроенный и благожелательный к людям.

В романе разворачивается не только история утраты иллюзий Жанны, но и в какой-то мере самого автора, с грустью показавшего нежизнеспособность своей героини, неумение противостоять обществу. Он осуждает в Жанне неприспособленность к жизни. Не случайно он сопоставляет две жизни — Жанны и ее служанки Розали. Обе они — жертвы виконта де Ламара. Но сопротивление жизни, стремление не опуститься, воспитать хорошего сына приносит результаты для деятельной и полной энергии Розали. Она же приходит на помощь старой Жанне, спасая ее от полной нищеты.

Концовка романа, имеющая обобщенно-философское значение, выражает народную мудрость, представление о полноте жизни с ее печалью и радостями. «Жизнь, знаете ли, не так хороша, но и не так плоха, как думают», — говорит Розали.

И.Тургенев оценил роман как «из ряда вон выходящее явление, капитальнейшую вещь». Л. Толстой сравнил двух героев Мопассана — образ Жанны с ее светлыми, доб-

рыми чувствами и образ героя из «Милого друга», поставив вопрос — за что страдает достойный и за что процветает недостойный. Толстой обвинил общество: «Погибло и погибает все чистое и доброе в нашем обществе, потому что общество это развратно, безумно, ужасно».

Перейдя к созданию романа «Милый друг» (1885), Мопассан как бы и сам отвечал на вопрос о жизни, который в первом его романе был поставлен в философском, требующем размышлений плане. В «Милом друге» нет неопределенности в ответе на вопрос, что определяет современную жизнь и судьбы каждого человека в отдельности.

Этот роман — сатира на буржуазное общество Франции времен Третьей республики, где царит всеобщая продажность. В 1883 г. он написал памфлет «Мужчина-проститутка», где речь шла о буржуазных политиках, журналистах. Это была подготовка к созданию образа Жоржа Дюруа — «Милого друга». Мопассан показывает условия, формирующие подобных Дюруа. Участие деревенского парня в колониальной войне в Алжире делает его бесчеловечным, усвоившим идеологию «сверхчеловека», стремящимся к жизненным успехам вопреки совести. Присмотревшись к парижской жизни, Жорж Дюруа приходит к выводу, что опыт в Алжире ему дает большие преимущества, ибо суть одна.

Вслед за Бальзаком и Золя Мопассан стремится изобразить журналистскую и политическую среду, которая определяет характер общества. Будучи бездарным в журналистике, Дюруа избирает путь продвижения через женщин, обманывая их и смотря на них как на средство достижения цели — высокой должности и богатства. Женитьба на дочери миллионера издателя Вальтера заканчивает роман, но не политическую карьеру этого проходимца во французском обществе 70—80-х годов, где все решительно продается. По существу, Жорж Дюруа двойник и миллионера Вальтера, всесильного политика, финансиста, и бездарного министра Ларош-Матье, готового выгодно продаться любой партии, и каждого журналиста, политика жаждущего пробиться любыми путями. Разоблачается вся государственная система, зависящая от банков и прессы — шайки Вальтера. Наблюдая парижский свет в Булонском лесу, Дюруа приходит к выводу: «Экий сброд, — повторял он. — Шайка жуликов, шайка мошенников». Дюруа прекрасно чувствует себя в этой среде. Мопассан не сочувствует и жертвам Дюруа, рисуя всех их в отрицательном свете (Мадлен, г-жа Вальтер, Сюзанна и др.).

Несколько позже, в предисловии к роману «Пьер и Жан», Мопассан говорил о своем стремлении «быть уничтожающим сатириком» и называл своими учителями в этой области Флобера и Рабле. В «Милом друге» ощущается, однако, развитие бальзаковской традиции — не в смысле прямого влияния, а в разработке темы «карьеры молодого героя в Париже». Герой этот неузнаваемо изменился за полвека, когда на смену провинциальному дворянину Растиньяку, мечтавшему завоевать столицу, явился отставной унтер-офицер колониальной армии Жорж Дюруа. Но герои Бальзака и Мопассана глубоко различны не только по происхождению и образовательному цензу, но прежде всего по характеру и моральным устоям. Герой Бальзака — крупная личность, имеющая хотя бы представление о нравственных ценностях, стремящаяся подчинить себе обстоятельства, а не приспособливаться к ним. Жорж Дюруа — полная посредственность, помышляющая только о материальных благах, которых он готов достичь любой ценой. Победа честолюбия означает для героя Бальзака моральное поражение, и эту трагедию Растиньяк, став министром, осознает столь же отчетливо, как и Люсьен Рюампре в свой смертный час в камере Консьержери. «Милый друг» Дюруа — мелкий, пошлый мерзавец, который не испытывает никаких угрызений совести; в нем нет ничего от бальзаковских «гениев злодейства». Такой характер отрицательного героя — примета эпохи. Жорж Дюруа, «милый друг», вписывается в круг «сильных мира сего» Третьей

республики вполне мирно и естественно, его успех — доказательство общественной и человеческой деградации буржуазного строя.

По мере того как герой романа пробивает себе «путь наверх», раскрываются различные сферы нравственной, идеологической, политической жизни буржуазной Франции. И повсюду — в сфере интимной и сфере общественной — автор констатирует цинизм и беспринципность, коррупцию и своекорыстие, распад идейных и моральных ценностей. В этом отношении Мопассан использует опыт Золя, перенеся его в ту область общественно-культурной деятельности, которую Золя в своем романном цикле не затронул, — в журналистику. В «Милом друге» показано, как бульварная газетенка становится влиятельной общественной силой, как сращивается пресса с банковскими спекуляциями и колониальной политикой, как воротилы прессы становятся «меценатами искусства», как, пользуясь бессовестностью мошенника-журналиста, можно свалить министра. Мопассан настаивает прежде всего на безнравственности карьеры Жоржа Дюруа, который взбирается по служебной лестнице, добивается богатства, ордена, положения в свете и, наконец, блестящей женитьбы одним и тем же нехитрым способом — соблазняя женщин, ум, красоту и влияние которых он использует, а затем обворовывает, обманывает, позорит, бросает их. Но за исключением, быть может, одной госпожи Вальтер, ни одна из его жертв не вызывает в авторе и читателе сочувствия. Они — достойные партнерши человека, которого называют «милым другом». Ни в одном произведении Мопассана нет героя, который был бы так груб и животен в любовных отношениях, как Жорж Дюруа; его эротические приключения грязны и низменны. В «Милом друге» автор предельно откровенен в своей антипатии к герою, но он не позволяет себе окарикатуривать Дюруа, утрировать его поведение, которое всегда строго соответствует темпераменту, выдержке, хитрости этого ловкого выскочки. Характер Жоржа Дюруа — огромная удача Мопассана-реалиста.

В связях и знакомствах «милого друга» перед читателем предстает галерея типов — представителей всех слоев привилегированного общества, от политических деятелей до полицейских. И среди них тоже не находится неподкупных и благородных. Единственное исключение — старый поэт Норбер де Варенн, который однажды в случайной ночной беседе с Дюруа говорит ему о тщетности и скоротечности жизни, об одиночестве и безнадежности, об ограниченности политиканов и рыцарей наживы, «у которых ум затянуло тиной, или, вернее, нечистотами». И в час бдения над умершим другом Дюруа при всей своей толстокожести вспоминает слова де Варенна об ужасе и неизбежности смерти. Но эти пессимистические настроения преходящи для предприимчивого карьериста. Для самого же автора они существенны как контрапункт — «*memento mori*» в свистопляске низменных страстей.

Ипполит Тэн, с мнением которого Мопассан всегда очень считался, в письмах к автору «Милого друга», восхваляя его как единственного последователя Флобера, в то же время упрекал писателя в чрезмерной критичности и пессимизме по отношению к буржуазной действительности. «У вас слишком высокий идеал, отсюда и ваша строгость», — писал Тэн.

В социально-психологическом романе «Монт-Ориоль» (1886) Мопассан несколько разряжает атмосферу всеобщей продажности негативных персонажей введением образа Христианы. Подобный образ, как и Жанна, свидетельствует о том, что Мопассан всегда тяготел к изображению женщины как носительницы высокого понятия о прекрасном, о любви возвышенной. Эти героини, как правило, несчастливы и неудачливы в жизни, ибо они далеки от расчетливости и прагматизма.

Основной конфликт романа строится на сопоставлении собственнического мира и поисков большого чувства страдающей и одинокой Христианой. Христиана, вышедшая

замуж по расчетам семьи за банкира Андерматта, убеждается в невозможности любви в мире дельцов. Поль Бретиньи, который вначале предстает как воплощение противоположных собственничеству черт, оказывается несостоятельным и неспособным на высокие чувства. Прежде всего потому, что его отношение к любви имеет ту же основу собственничества, что и деловые аферы.

Во второй половине 80-х годов в романах Мопассана заметно выявляется эволюция, которая характерна и для его новеллистики. Происходит переакцентировка социального и психологического, когда последнее выдвигается на первый план. Уже в предисловии к роману «Пьер и Жан» (1887) утверждается необходимость сконцентрировать внимание на психологических моментах. В этом проявилось стремление к углублению познания и отражения человека, характерное для литературы конца века. Поиски новых возможностей и приемов в романах Мопассана несомненны, хотя значительно сужался круг социальных проблем, человек изолировался от определяющих его социальных условий.

В романе «Пьер и Жан» проблематика замыкается кругом одной семьи, связи которой с обществом ограничены только буржуазными предрассудками. Еще уже мир социальных отношений в романах «Сильна как смерть» (1889) и «Наше сердце». В первом романе возникает тема искусства и общества в связи с образом художника Оливье Бертена. Эта тема, волновавшая впоследствии многих художников XX в., намечается в этом романе как утрата творческого начала у художника, угождающего свету, ставшего коммерсантом от искусства.

Однако эта тема отступает на второй план, а выдвигаются проблемы физиологические и психологические: мучительные переживания героя в связи с наступлением старости, раздвоенность чувства любви к графине де Гильеуа и к ее дочери, трагизм положения героев. В романе «Наше сердце», где также изображены светские люди, усиливаются эротические моменты.

С юных лет Мопассан не отличался крепким здоровьем. Работая с огромным напряжением, он чувствовал все большее усиление недомоганий. Писатель часто отправлялся путешествовать на своей яхте «Милый друг». Но ни перемена обстановки, ни теплый южный климат, ни лечение на курортах не помогали. Нервное заболевание проявлялось в пессимистическом настроении, страхе смерти и боязни утраты работоспособности. Психическое расстройство трагически завершило жизнь Мопассана.

ЛИТЕРАТУРА

Данилин Ю.И. Жизнь и творчество Мопассана. – М.,1968.

Зарубежная литература XX века: 1871 – 1917 / под ред. В.Н.Богословского и З.Т.Гражданской.- М., 1979. – С.59-78.

История всемирной литературы: В 9 т. – М.,1991.- Т. 7.- С.299-309.

НАТУРАЛИЗМ. ЭМИЛЬ ЗОЛЯ

1. *Натурализм*
2. *Эпопея «Ругон-Маккары»*
3. *Роман «Карьера Ругонов»*
4. *Роман «Добыча»*

1. Натурализм.

Натурализм (от лат. natura - природа) - творческое направление в литературе, изобразительном искусстве, театре, кино, появившееся в последней трети XIX века в Европе и Америке под влиянием философии позитивизма и его главных представителей - француза Огюста Конта (1798-1857), англичанина Герберта Спенсера (1820-1903) и др. В основе их идей лежал тезис о том, что подлинное, "позитивное" знание может

быть получено не в результате отвлеченных умственных спекуляций, а лишь как выводы из отдельных специальных наук и их комплексного взаимодействия.

Эстетика натурализма, перенося принципы позитивизма в сферу искусства, разрабатывалась И. Тэном, братьями Э. и Ж. Гонкурами и прежде всего Эмилем Золя (1840-1902), воплотившим ее в своем творчестве. По их мнению, художник должен отражать окружающий мир без всяких прикрас, типизации, условностей и табу, с максимальной объективностью, подчиняясь лишь правде "позитивной", экспериментальной науки. Писатели и художники-натуралисты претендовали на то, чтобы рассказать о человеке "всю подноготную", проявляя повышенное внимание к биологическим сторонам его жизни.

Причины поведения людей и особенностей их жизни усматривались натуралистами преимущественно в физиологии, часто патологии, наследственности, расовой принадлежности, а также во влиянии внешней среды. Общественные конфликты объяснялись борьбой за существование в духе социального дарвинизма.

Натурализм в искусстве обнаруживает себя в сознательно откровенном изображении физиологических проявлений человека, сцен насилия и жестокости, бесстрастно наблюдаемых и описываемых художником. Ведущими признаками натурализма, таким образом, являются подчеркнутая "фотографичность" и деэстетизация художественной формы, будь то в литературе, живописи или кино. Крайними проявлениями натурализма, уже выходящими за грань искусства, являются появившаяся в результате "сексуальной революции" разного рода порнопродукция, изображение "грязных" сторон жизни и сцен насилия, получивших в народе меткое обозначение "чернуха".

Эмиль Золя — писатель, наиболее полно отразивший жизнь французского общества второй половины XIX в. Золя продолжал традиции «большой французской литературы» — Стендаля, Бальзака, Флобера. Он был сыном своей эпохи и искал новые возможности художественного познания и новые средства отражения жизни и человека. Золя стремился «обогатить» реализм приемами натурализма, который, по его мнению, отвечал требованиям современности с ее интенсивным развитием науки,— Золя верит в безграничную мощь научного познания».

Золя был одним из теоретиков натурализма, но его эстетика не может быть сведена к доктрине натурализма. Она противоречива. В ней борются реалистические и натуралистические тенденции. В творчестве Золя, хотя в нем и отдается дань натурализму, торжествует реалистическая традиция. Это позволило М. Горькому сказать, что «по романам Эмиля Золя можно изучать целую эпоху».

Стремясь осуществить связь литературы с естественными науками, Золя интересовался трудами естествоиспытателей и медиков: Клода Бернара («Введение в изучение экспериментальной медицины»), Летурно («Физиология страстей»), теориями наследственности Люка, Ломброзо и др. В своей теории «экспериментального романа» Золя утверждал, что писатель должен быть ученым. Задача романиста — создать нечто вроде научной психологии, дополняющей научную физиологию. Но в результате этого «научного исследования» подчас не учитывался общественный характер психики человека, на первый план выдвигалась физиология, появлялся образ «человека-зверя», снижалось человеческое в человеке.

Согласно теории натурализма, писатель, создавая роман, проводит своего рода научный эксперимент. Наблюдая, документируя все строго проверенными фактами, он изучает воздействие среды на героя. Но понятие среды лишается здесь социального значения, определяется только биологическими, отчасти бытовыми моментами. Со столь узким понятием среды связана и излюбленная натуралистами теория наследственности, утверждающая врожденность пороков.

Сам Золя в художественной практике, да и в эстетических выступлениях, выходил за рамки натурализма с его детерминизмом, понимая среду как социальный фактор. Даже в «Экспериментальном романе» он писал, что «главный предмет нашего изучения — это постоянное воздействие общества на человека и человека на общество». В этом сказалась противоречивость взглядов Золя, благотворное влияние на него эстетики великих реалистов с их постоянным вниманием к социальным условиям, формирующим характер героя. В большинстве романов Золя понимание среды является, несомненно, социальным. Многие из того, что было свойственно натурализму, в творчестве Золя приобретало иной характер, служило обогащению реализма конца XIX в. Интерес к жизни низов, требование объективности, научности, документальности он наполнил реальным содержанием.

2. Эпопея «Ругон-Маккары»

У Золя возникает замысел грандиозной эпопеи, наподобие «Человеческой комедии» Бальзака. Он решает создать «естественную и социальную историю одной семьи в период Второй империи», стремясь в то же время воплотить в ней положения натурализма. Около 25 лет он работает над эпопеей «Ругон-Маккары», отразившей историю французского общества с 1851 по 1871 г.

В 1868-69 гг. - Золя завсегдатай Парижской национальной библиотеки. Он изучает книги по психологии, медицине, истории, физиологии, вопросы наследственности.

Овладев необходимыми материалами, Золя пишет три документа, в которых впервые систематизирует и обобщает свои размышления и выводы по поводу предстоящей серии романов: «Общие замечания о развертывании произведения», «Общие замечания о характере произведения», «Различие между Бальзаком и мною». Здесь Золя указывает, что его многотомное сочинение будет посвящено изображению определенного исторического отрезка действительности, начало которому положил государственный переворот, установивший Империю. Характерной чертой этого времени является разнузданность всяческих вожделений и честолюбия. Главное действующее лицо - одна семья. Так ограничив число персонажей, Золя стремился избежать «подражания Бальзаку, книги которого населяют целый мир».

У каждого из отпрысков этой семьи своя индивидуальность, но все они связаны между собой нитями наследственности. Сила наследственности, в полном соответствии с основной тенденцией изображаемой эпохи, действует в одном направлении - заставляет семью рваться к физическому и интеллектуальному наслаждению, проникать в самые сложные обстоятельства. Одним сопутствует успех, другие - падают, раздавленные обстоятельствами. Причины удач и поражений объясняются наследственными качествами и социальной, общественной средой, с которой им приходится сталкиваться. Если бы эта семья, по мнению Золя, жила в другое время и действовала в других условиях, судьба ее могла бы сложиться иначе. Поэтому он ограничил серию определенными историческими рамками.

В планы Золя не входила защита или отрицание каких-либо политических или религиозных доктрин. Золя: «Картина, которую я нарисую - простой анализ куска действительности, такой, какая она есть... Дело законодателей и моралистов принять во внимание мои книги, извлечь из них нужные выводы и подумать о том, как врачевать раны».

В 1869 г. Золя пишет для издателя Лакруа план своего цикла романов, где детально излагает концепцию будущего сочинения. Серия из 10 романов преследует две взаимосвязанные задачи:

1. «Изучить на примере первой семьи вопросы наследственности и среды. Проследить шаг за шагом ту сокровенную работу, которая наделяет детей одного и того же от-

ца различными страстями и различными характерами, в зависимости от скрещивания наследственных влияний и неодинакового образа жизни”.

2. Изучить всю Вторую империю, от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество, злодеев и героев. Нарисовать, т.о. социальный возраст человечества в фактах и переживаниях,- нарисовать его в бесчисленных частностях нравов и событий”.

Золя хотел, соединив 2 плана - физиологический и социальный - через историю семьи раскрыть историю целого общества, дать многоплановую картину действительности, ограниченной рамками 2 империи.

Золя создает план своего цикла: “Исторической рамкой первого эпизода послужит государственный переворот в провинции, - вероятно, в каком-нибудь городе Варского департамента. В следующих романах потомство тетушки Диды разветвляется надвое – на детей Пьера (Ругона) и детей Антуана Бергасса (Маккара). Одни погонятся за быстрым и неразборчивым в средствах обогащением, характерным для Второй империи. Роскошь того времени, разрузанность вожелений дадут им возможность удовлетворить свои желания. Их удел - истощение мозга и психики. Другие останутся бедными, но недуг времени не пощадит их ум и тело, кроме того, в определенный момент обе ветви соединятся, и плодом их соединения явится своеобразный человеческий тип”.

Таким образом, автор поставил две задачи: 1) «изучить на примере одной семьи вопросы крови и среды», 2) «изобразить всю Вторую империю, начиная с государственного переворота до наших дней». Стараясь выполнить первое, он составил генеалогическое древо семьи Ругон-Маккаров, дав каждому члену семьи подробную медицинскую характеристику с точки зрения наследственных признаков. Задумав написать историю нескольких поколений Ругон-Маккаров, Золя стремился показать положение различных классов и социальных групп французского общества — народ, буржуазию, аристократию, духовенство. Не случайно разветвления рода Ругон-Маккаров проникают во все социальные слои Франции. Но Золя не удовлетворяется этим. Он населяет свои романы огромным числом персонажей (общее число действующих лиц в серии—около 1200), иногда не имеющих родственных связей с Ругон-Маккарами. И это делается художником для более полного охвата действительности.

Для своей эпопеи романист избрал один из самых реакционных периодов в истории Франции. Это «эпоха позора и безумия» — 50—60-е годы, когда буржуазия и служившее ее интересам правительство Наполеона III беспощадно боролись со всяким проявлением свободомыслия, свободой печати. Боясь народа, буржуазия создала «сильную власть», дающую ей неограниченные возможности грабить страну. Вторая империя развалилась. Ее историю завершила Парижская Коммуна. В результате этих событий многое изменилось во взглядах Золя. Постепенно усиливалась социальная линия в «Ругон-Маккарах» за счет линии биологической.

«Ругон-Маккары» — сложное и многостороннее произведение. В нем можно выделить ведущие темы, наметить основные линии, хотя они и не охватят всего содержания эпопеи. Это — изображение буржуазии в романах «Карьера Ругонов», «Добыча», «Чрево Парижа», «Накипь», «Деньги» и др. Жизнь народа — в романах «Западня», «Жерминаль», «Земля». Антиклерикальная тема—в романах «Завоевание Плассана», «Проступок аббата Муре» и др. Тема искусства, творчества — роман «Творчество». Есть в серии и произведения, в которых основное внимание уделено проблеме наследственности, — «Человек-зверь», «Доктор Паскаль».

Золя предполагал в течение пяти лет завершить создание “Ругон-Маккаров”, выпуская ежегодно по два тома, но в процессе работы над своим сочинением, Золя понял, что

задуманное им произведение из-за обилия материала не укладывается в задуманные 10 эпизодов и расширил количество произведений до 20 томов.

3. Роман «Карьера Ругонов»

Цикл «Ругон-Маккары – «Естественная и социальная история одной семьи во времена Второй империи» открывается «Карьерой Ругонов». Этот роман, как указывает автор в предисловии, имеет еще и научное название «Происхождение». В нем повествуется о происхождении семьи Ругон-Маккаров и о происхождении режима Второй империи.

Родина Ругон-Маккаров – небольшой провинциальный городок Плассан. На географических картах его нет - под этим названием Золя спрятал город Экс, в котором прошло его детство.

В 1787г. в Плассане произошло событие, которое взбудоражило обывателей и дало пищу для сплетен и пересудов. Дочь покойного торговца Руна - Аделаида - неожиданно вышла замуж за своего батрака, пришлого крестьянина Ругона, хотя ее руки добивались многие молодые люди из почтенных и состоятельных семейств плассанских буржуа. Через год Аделаида родила первенца - Пьера. А еще год спустя Ругона сразил удар и он умер. Молодая вдова горько оплакивала смерть мужа, но миновал год, и она снова дала повод для пересудов: Аделаида сошлась с пьяницей - забулдыгой контрабандистом Маккаром. От него Аделаида родила двух внебрачных детей: дочь Урсулу и сына Антуана. Так потомки Аделаиды разделились на две ветви - Ругонов и Маккаров. Представители каждой из этих ветвей, по мысли Золя, наследовали биологические и психические особенности своих родителей - Аделаиды, Ругона и Маккара.

В характере Антуана слились воедино пороки отца и матери, но возобладали задатки Маккара, его страсть к бродяжничеству, склонность к пьянству, озлобленность. Но под влиянием нервной натуры Аделаиды, пороки, проявившиеся у отца с полнокровной откровенностью, у сына сочетались с трусостью, лицемерием и озлобленностью. Об Антуане говорили: «Какой мерзавец! У отца хоть храбрость была, а этот и убьет-то исподтишка, иголкой».

В обществе, где пренебрегают моральными нормами, где господствует беззаконие, особенно ярко раскрылись уродливые качества характера Антуана. В его лице Золя нарисовал тип беспринципного политического пустозвона, который прикрывается демократической фразой, столь характерной для Франции времени 2 империи.

В натуре Пьера противоборствовали черты крестьянина Ругона и нервной Аделаиды - происходило столкновение темпераментов. В какой-то мере утонченная натура Аделаиды противодействовала тяжеловесности Ругона и отчасти смягчала ее, а грузная сила отца давала отпор сумасбродности матери.

Пьер женился по расчету на Фелисите Пеш - дочери торговца маслом, энергичной и хитрой. Она подарила Пьеру трех сыновей - Эжена, Аристида, Паскаля и двух дочерей - Марту и Седони. Ко времени, о котором повествуется в «Карьере Ругонов», Пьеру и его жене уже давно перевалило за 50. Жизнь развеяла их мечты, не оправдались их надежды на то, чтобы как-то обеспечить себя в старости. Они хорошо понимали, что сыновья - тоже отрезанный ломоть.

Старшему из них, Эжену, было уже около 40. Полное физическое сходство с Пьером, но от Фелисите - духовный облик. Честолюбив, ненасытная жажда наслаждений, присущая всей семье Ругонов, приняла у него более благородный характер. Он искал удовлетворения духовного и стремился к власти, поэтому оказался в Париже. Карьера этого авантюриста изображена в романе «Его превосходительство Эжен Ругон».

Аристид - младший сын Пьера - внешне был похож на мать, но верх взяли отцовские черты - жадность, корыстолюбие, страсть к кляузам, неразборчивость в желаниях.

Мечтал разбогатеть сразу. После долгих лет беспорядочной жизни в безделье Аристид женился на дочери отставного капитана Анжеле Сикардо, промотал деньги, полученные от отца и поступил на службу в субпрефектуру - романы «Добыча» и «Деньги» – выведен под фамилией Саккар.

Время шло, а судьба по-прежнему не была благосклонна к Ругонам. Но какое-то внутреннее чувство подсказывало им, что приближается пора больших перемен, когда можно будет погреть руки.

Внешне тихая, застывшая жизнь Плассана имела сильное поводное течение. На почве ненависти к республике объединяются клерикалы, легитимисты, бонапартисты, - все те, кого раньше разделяли сословные или кастовые предубеждения. Так называемый “Желтый салон” Пьера Ругона стал местом постоянных сборищ заговорщиков, которыми руководил из Парижа старший сын Пьера Эжен. Здесь они обсуждали планы захвата власти в Плассане, и каждый надеялся при удачном обороте дела урвать кусок пожирнее.

Пьер и Фелисите связывали с победой принца Луи все свои надежды: для Ругонов это был единственный путь к успеху и богатству. Поэтому они стремились приобщить к заговору и своих заблудших сыновей - Аристида, который рядился в республиканца и тем самым компрометировал семью, и Паскаля, далекого от политики, занятого своими научными исследованиями. Фелисите всячески зазывала их к себе в дом.

Не желая огорчать родителей, доктор Паскаль провел несколько вечеров в «Желтом салоне». Вопреки ожиданиям, он увидел там много любопытного: впервые ему довелось узнать, до какой степени тупости может дойти нормальный человек. Завсегдатаи салона напоминали доктору экзотических животных.

В ночь на 2 декабря 1851г. бонапартисты совершили государственный переворот, республика пала. 3 декабря - в Париже - баррикады республиканцев, 5 декабря - расправа войск заговорщиков с республиканцами у ворот Сен – Дени. Но баррикадные бои разразились с новой силой. Только 10 декабря бонапартисты победили.

Гибель Сильвера и Мьетты как бы олицетворяет гибель Республики. Семья участвует в их убийстве: Аристид видит, как ведут на расстрел Сильвера, и не препятствует этому. Обезумевшая от горя при виде смерти внука, Аделаида проклинает своих детей, называя их стаей волков, пожравших ее единственного ребенка.

В Плассане напуганные обыватели молчаливо предали республику. Ругоны торжествовали и приветствовали империю и наступающий государственный делёж добычи. Пьер завладел вожделенной должностью сборщика податей и беззастенчиво потрошил Плассан, Эжен карабкался к высотам государственной и политической власти.

4. Роман «Добыча»

О вакханалии бонапартистов рассказывается во второй книге эпопеи «Добыча». Аристид Ругон, по прозвищу Саккар, после переворота отправляется в столицу. Бросается в погоню за деньгами, женщинами и наслаждениями. Пользуясь покровительством брата Эжена, совершает чудовищные по наглости и цинизму финансовые аферы. Сколачивая за полгода огромные капиталы, так же быстро проматывал их и создавал снова. Фантастическая роскошь, которой окружал себя Аристид, невиданная расточительность выражали дух того смутного времени. Этот дух плодил таких моральных уродов, как жена Саккара Рене и его сын Максим. Безвольные и эгоистичные, они способны были транжирить только уже накопленные богатства. Их мысли и желания не шли дальше любовных наслаждений и чувственных утех. Низко падшее общество, гибель нравов, распад семейных связей (ср. «Анна Каренина»).

«Добыча» положила начало не прекращавшейся всю жизнь борьбе Золя за право говорить правду о своем времени. Первые главы были напечатаны в газете «Клош», в ре-

дакцию стали приходить письма протеста, такие же письма приходили прокурору республики. Произошла предупредительная беседа прокурора с Э.Золя. Но Золя, прекратив публикацию в «Клоше», не сдался - в 1872г. «Добыча» вышла двумя изданиями.

ЛИТЕРАТУРА

Зарубежная литература XX века: 1871 – 1917 / под ред. В.Н.Богословского и З.Т.Гражданской.- М., 1979. – С.37-58.

История всемирной литературы: В 9 т. – М.,1991.- Т. 7.- С.288-296.

Пузиков А. Эмиль Золя.- М., 1973.

ДЕКАДАНС И МОДЕРНИЗМ

- | | | | |
|----|----------------------|-----|------------------------|
| 1. | <i>Декаданс</i> | 6. | <i>Экспрессионизм</i> |
| 2. | <i>Импрессионизм</i> | 7. | <i>Дадаизм</i> |
| 3. | <i>Символизм</i> | 8. | <i>Сюрреализм</i> |
| 4. | <i>Модернизм</i> | 9. | <i>Экзистенциализм</i> |
| 5. | <i>Футуризм</i> | 10. | <i>Новый роман</i> |

1. Декаданс

Термин декаданс происходит от позднелатинского *decadentia* — «упадок», а применительно к эпохе «конца века» термин происходит от журнала «Le Decadent», публиковавшегося в 1880-е гг. во Франции, в Париже. Декадентами называют группу писателей, творивших преимущественно во Франции, Англии, России и отчасти Америке, чья жизнь, эстетические взгляды и художественная практика обнаруживали ряд специфических черт. Повышенная чувствительность к процессам умирания, увядания, распада и эстетизация, воспевание (своеобразный культ) страдания и смерти нашли непосредственное отражение в творчестве О. Уайльда («Саломея»), Стефана Малларме (например, «Весеннее обновление»), отчасти у М. Метерлинка и А. Теннисона.

Говоря о декадансе и характеризуя его как упадок, отмечают обычно противоречие между виртуозностью техники, между культом формы — и утратой цельного содержания; характерным становится уход в мелкотемье, неспособность и нежелание литераторов обращаться к серьезным темам современности (здесь декаданс смыкается с «чистым искусством», склонным к замыканию на искусстве — но и на искусственности; своим стремлением к интенсивной чувственности и внешней аффектации).

Декадансу также свойствен аморализм, отрицание норм буржуазной морали, что выражается в тяготении к паранормальным явлениям и в эпатаже. Считается, что декаданс явился, с эстетической стороны, реакцией на реализм и натурализм с их социальной и физиологической конкретикой, с социальной же — на усиление бездуховности и технизацию общества.

В конце XIX в. часть европейской литературы оказалась захлестнутой волной пессимизма, настроениями отчаяния и усталости. Поэты, драматурги, прозаики заговорили о мрачной действительности, о полном бессилии человека, о роковых, таинственных силах, господствующих в жизни. Они стали проповедовать культ искусства для искусства, индивидуализм. Для них наступила сумеречная пора, время утраты идеалов, пора разочарований:

Скончалось Небо! Я к тебе бегом, земное!

Да будет идеал, свиреп как грех, забыт

Страдальцем, нынче там взыскующим покоя,

Где на соломе скот людской блаженно спит! — писал Малларме.

Исключительно важную роль в философском обосновании декаданса сыграли немецкие философы Артур Шопенгауэр и Фридрих Ницше. Они явились его духовными отцами. Философ-идеалист Шопенгауэр объективировал человеческую волю, превращая ее в демиурга, в божество, в «мировую волю». «Мировая воля» — слепая неумолимая сила, которая управляет человеческими судьбами. Она приобретает значение рока, судьбы, с которыми человек пытается бороться, но неизбежно терпит поражение. Философия Шопенгауэра глубоко пессимистична. Она утверждает неотвратимость зла и страдания в жизни, борьба с которыми бесполезна, так как рок, судьба являются составной частью человеческого существования. Не люди управляют ходом событий, а некая высшая сила — «мировая воля», игрушками которой являются они

В философской концепции Шопенгауэра большая роль отводилась искусству. Только через красоту, через искусство можно приблизиться к познанию мира. Художник может проникнуть в тайны его, если он обладает эстетической интуицией. Шопенгауэр отвергал рассудочное, интеллектуальное познание искусства. Истинная мудрость связана с загадочным духовным миром, миром души, который разум не в состоянии познать. Только благодаря интуиции можно проникнуть в эту таинственную обитель и приобщиться к истинному знанию.

Ницше при создании своей философской системы, изложенной в книгах «Так говорил Заратустра» (1885), «По ту сторону добра и зла» (1886), «Воля к власти» (1888), опирался на отдельные положения А. Шопенгауэра и Г. Спенсера, которые он пересмыслил в соответствии с своими целями. Если у Шопенгауэра главное место отводится «мировой воле», то у Ницше центральную роль играет «воля к власти», стремление к господству. Этой волей не в одинаковой степени наделены народы, расы. Есть высшие расы, есть низшие. Одни призваны господствовать, повелевать, другие подчиняться, повиноваться. «Воля к власти» обуславливает и нравственные нормы поведения людей. Согласно Ницше, существует «мораль рабов» и «мораль господ». «Мораль рабов» — порождение «низшей расы», это жалость, сострадание, либерализм. «Мораль господ» — это стремление властвовать, отрицание всякой морали, прославление борьбы. Ницше критиковал современную ему буржуазно-мещанскую культуру, враждебно относился к демократии и социализму. «Толпе», «массе» Ницше противопоставлял «исключительную личность», «сверхчеловека», которому все дозволено, который находится «по ту сторону добра и зла». Учение о «сверхчеловеке» также является одним из узловых положений философии Ницше. Физически сильный, уверенный в себе, хладнокровный — «белокурая бестия» — «сверхчеловек» Ницше возвышался над «толпой», был избавлен от «моральных предрассудков», требовал беспрекословного повиновения окружающих.

2. Импрессионизм

Импрессионизм (фр. *impression* – впечатление) возник во французской живописи, а затем проник в литературу. Для импрессионизма в литературе характерно использование детали, намека, отдельного впечатления для пробуждения активного восприятия читателя. Импрессионисты стремятся заставить читателя самостоятельно домыслить, дополнить образ, из маленькой детали восстановить целое, представить всю картину. Отдельное впечатление становится самоцелью и превращается в универсальный способ изображения мира; объект распадается на десятки отдельных намеков, ассоциаций, на разрозненные и временные впечатления. Импрессионисты делают акцент на изображении зрительных, звуковых и других впечатлений, подробностей, которые вызывают определенные эмоции, чувства у субъекта. По мнению Алексея Федоровича Лосева, импрессионизм – своеобразная переходная форма от реализма к

декадансу и модернизму, он «делает более тонкими, изысканными и изощренными формы обыкновенного реализма». Импрессионизм вряд ли можно считать самостоятельным литературным направлением, уместнее говорить об импрессионистических тенденциях в творчестве таких разных по своему художественному методу писателей, как О.Уальд, братья Гонкуры, П.Верлен, М.Пруст, К.Бальмонт, Б.Зайцев, И.Бунин.

3. Символизм¹

Символизмом называют неоромантическое направление, возникшее во Франции в 1870—90-е гг. и проявившееся сильнее всего в творчестве Стефана Малларме, Артюра Рембо и Поля Верлена. Следует помнить, что особенностью, связанной с переходным качеством феноменов «конца века», является их взаимопроникновение или эстетическая близость черт между направлениями. Символизм по своей теории и практике обнаруживает близость одновременно к декадансу и школе «чистого искусства». Он отличается такими качествами, как мистицизм (поскольку художник провозглашается в нем сверхъестественным феноменом). Отсюда следует суггестивность символизма, который именуют еще «искусством намека». Символизм не объясняет, а внушает сущности. Именно здесь заложено своеобразие символа у символистов, его отличие от символов, существующих во всех иных разновидностях искусства. Принципиальная многозначность, несводимость к одному значению символа у символистов обусловлена тем, что все произведение строится как процесс самодвижения обогащающихся сторон единого символа или нескольких, которые остаются в финале мистичными и неразгаданными, ибо они по природе бесконечны. Так происходит, например, в символических драмах Метерлинка и в образе его знаменитой Синей птицы из одноименной пьесы.

Символизм как направление в литературе возник во Франции в 70-80-х годах XIX в. Затем эта школа появилась в Бельгии, Германии, Австрии, России. Своим названием символизм обязан слову «символ», условно обозначающему сущность явления вместо его конкретно-образного выражения. При этом символ употреблялся не в его обобщенно-реалистическом или романтическом значении, а как выражение субъективного отношения писателя к окружающей действительности. Символисты используют символы, которые намекают на скрытую, мистическую сущность явлений, на иррациональную суть бытия. Символисты исповедуют идею дуализма: жизнь разделена на две обособленные части: реальную (повседневная жизнь во всех ее проявлениях) и идеальную (лежащую за границей человеческого знания). Окружающая действительность представлялась символистам лишь отдаленно на настоящую – идеальную жизнь платоновских идей. Реальный мир несущественен, это мираж, а мир идей и сущностей абсолютно реален, но находится он за границами человеческого разума. Дуалистичность мировосприятия определила своеобразие метода, художественной структуры символистского произведения, которое обладает двойным смыслом – явным и скрытым, оно имеет подтекст, содержит иносказание. Именно второй смысл становится особенно важным, несет основную идейную нагрузку.

Символ, многозначный в своей сущности, позволял писателю намекнуть на таинственную сущность явлений внешнего мира, он и должен был открыть вход в потусторонний, «настоящий» мир. Символ как способ постижения таинственной сути вещей принес в творчество символистов предчувствие, наитие, интуитивные догадки, игру на многозначности слова и зашифрованности текста. Ритм стал не только разме-

¹ Более подробная информация о символизме содержится в лекции «Французская поэзия конца XIX - начала XX вв.

ром, который организовывал стих, но и чудодейственной силой, которая правит гармонией и миром. Слово стало не столько понятием, которое называло вещь, сколько образом, который пробуждал различные ассоциации, пленил своей многозначностью и скрытым смыслом; слово становилось средством магического внушения. Большое значение придавалось музыкальности, тому эмоциональному плену, в который попадал слушатель благодаря мелодичности стихов, их ритму, ассонансам, аллитерации, инструментировке определенных звуков, а не их понятийному значению, их логическому содержанию. Поэтому символистские школы стали важным этапом в усовершенствовании стиха, в теории стихосложения. Культ изысканной формы.

Организационно символизм оформился во Франции в 1886 г., когда Жан Мореас обнаружил «Манифест символизма». Своими литературными предшественниками и, учителями и первыми символистами французские символисты 80-х гг. объявили Бодлера, Верлена, Рембо. Стихотворение Верлена «Поэтическое искусство» (1874) было объявлено литературным манифестом символизма («Прежде всего – музыка в слове! Люби оттенок, полутон, не краску, краски нам враждебны»).

В символизм входили различные течения, группы, отдельные писатели. Во Франции наиболее видными представителями символизма были Верлен, Рембо, Малларме, в Бельгии — Метерлинк и Верхарн, в Германии — Гауптман и Георге, в Австрии — Рильке и Гофмансталь. В каждой стране символизм приобрел национально-историческое своеобразие.

4. Модернизм

В начале XX в. на смену символизму пришли другие литературные течения — футуризм, экспрессионизм, имажинизм, унанимизм и другие, которые стали называть модернистскими или авангардистскими. Относительно термина «модернизм» (фр. *moderne* – новейший, современный) в литературоведении существуют различные мнения. Согласно одному из них, модернизм равнозначен декадансу. Другая точка зрения: модернизм — явление более позднее по сравнению с декадансом. Он приходит на смену декадансу и, хотя имеет с ним много общего, в то же время чем-то отличается от него. Третье мнение: под модернизмом следует понимать современные авангардистские течения новейшего времени. Четвертая точка зрения: есть смысл объединить второе и третье мнения и рассматривать модернизм как явление, приходящее на смену декадансу, но имеющее свои проблемы и характерное для XX в. В любом случае представляется приемлемой точка зрения, согласно которой термин «декаданс» применим к нереалистическим явлениям в искусстве второй половины XIX – начала XX вв., тогда как понятия модернизм и авангардизм (фр. *avantgarde* – передовой отряд) могут быть использованы в качестве общих наименований нереалистических явлений в искусстве собственно XX в. (начиная с 10-20-х гг.).

Бесспорно, что модернисты во многом смыкались с декадентами. Их сближает опора на идеалистическую философию, отрицание реализма, культ индивидуализма и многое другое. Однако модернисты не называли себя декадентами. Наоборот, они считали, что борются с декадентством, с символизмом. Их не удовлетворяла поэтическая неясность символизма, его поэтика иносказаний и намеков. Они утверждали, что создают новое, современное, авангардное искусство. Модернисты претендовали на то, что именно они выражают передовые идеи своего времени. Отсюда термины «модернизм», «авангардизм», которые, как и термин «декаданс», приобрели со временем более широкий смысл, распространились на эстетику, живопись, музыку, архитектуру.

В период 1910-х—1920-х годов модернизм формируется в художественную систему. В его русло влились возникшие в начале века течения — экспрессионизм, кубизм, футуризм, дадаизм, сюрреализм. В произведениях модернистов — писателей, художников, музыкантов, скульпторов — выражено мировосприятие людей сложной общественно-исторической эпохи, наполненной множеством масштабных событий и перемен — таких, как войны, крушение империй, революции, быстрые темпы технического развития, проникновение в новые сферы научного знания о вселенной, о человеке, особенностях его мироощущения, психологии в условиях антигуманной индустриальной цивилизации. Убыстряются ритмы жизни, изобретаются более совершенные средства коммуникации, меняются представления о пространственной и временной протяженности. В сфере искусства ведутся поиски новых средств художественной изобразительности.

В творчестве писателей-модернистов отразилось присущее им новое художественное мышление, формирующееся под воздействием динамичной многоаспектной действительности. Происходят поиски новых приемов и средств самовыражения, раскрытия своего «я», психологии своих современников. Модернисты передают жизнь по-новому, выступая смелыми экспериментаторами в прозе, поэзии, драматургии. Не отвергая сделанное их предшественниками, они ищут и находят новые пути, отвергают преграды для развития искусства современности.

Развитие литературы модернизма происходит во взаимодействии с другими видами искусства — живописи, музыки, скульптуры, с ориентацией на достижения и открытия в науке, философии и психологии. Модернистов объединяет обостренный интерес к внутренней жизни человека, миру его чувств, особенностям восприятия окружающего, к работе памяти и сознания. Движение мыслей, впечатлений, памяти часто передается в «потоке сознания».

Было бы неправомерным считать интерес к освоению способов передачи работы сознания и движения чувств особенностью лишь модернизма. Он проявился в творчестве классиков разных эпох — у Шекспира. Гете, Стендаля, Толстого. Вспомним слова Чернышевского: «Внимание графа Толстого более всего обращено на то, как одни чувства и мысли развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувство, непосредственно возникшее из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминания и силе сочетаний, представляемых воображением, переходит в другие чувства, снова возвращается к прежней исходной точке и опять и опять странствует, изменяясь по всей цепи воспоминаний... Графа Толстого всего более интересует сам психологический процесс, его формы, его законы, диалектика души». Раскрывая сложность психических процессов, диалектику души, Толстой предвосхищал искания писателей XX века. Он ясно видел, что по мере развития литературы интерес к подробностям чувств заменяет интерес к событиям. В модернизме XX века внимание к внутреннему миру, к самовыражению авторского «я» обостряется.

Ранний модернизм — весьма пестрое в идейном и в художественном отношении явление. На некоторых модернистов повлияла философия Анри Бергсона (1859—1941), в основу которой легло учение об интуиции, как особом способе внутреннего созерцания. Искусство не что иное, как интуитивное познание, в основе интеллекта лежит интуиция. Интуитивизм Бергсона оказался близким символистам, искавшим в нем культ подсознательного. Повлиял он и на имажинистов, отстаивавших принцип существования «чистого искусства» и провозглашавших примат формы над содержанием. Имажинисты (или имажисты в Англии и США) старались подчеркнуть «внутреннее», «образное», эмоциональное значение слов, а не их смысловое содержание. «Поэзия, — говорил американский поэт Эзра Паунд, один из основоположников

имажинизма,— это разновидность вдохновенной математики, которая дает нам уравнения, состоящие из абстрактных фигур, треугольников, сфер и тому подобного, но уравнения, служащие для выражения человеческих эмоций».

Еще одним «крестным отцом» модернизма стал З.Фрейд (1856-1939) – австрийский врач – психиатр, разработавший теорию психоанализа, который из метода лечения неврозов превратился в универсальный метод познания человеческой личности на глубинном уровне. Человеку разумному Фрейд противопоставил Человека инстинктивного и бессознательного. Фрейд пришел к выводу, что «сознание не является хозяином в собственном доме», что именно бессознательное (страх, голод, половое влечение) руководит человеком. Фрейд высказал и идею об особой миссии искусства: оно занимает промежуточное положение между здоровьем и неврозом и выполняет психотерапевтическую функцию, т.к. компенсирует в духовной и художественной деятельности то, что недостижимо в действительности (искусство – продукт сублимации).

Модернизм – это философско-эстетическое движение, эстетическая концепция, нашедшая отражение в литературной деятельности целого ряда школ и течений, нередко различных по программным заявлениям и художественной практике. Общие черты: утрата точки опоры, пессимизм, идея абсурдности мира; разрыв с позитивизмом и реализмом; субъективизм, деформация мира или художественного текста; формализм; утрата целостной модели мира.

Некоторые исследователи внутри понятия "модернизм" выделяют также искусство "**авангарда**" (футуризм, экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм), хотя точное разграничение представляется затруднительным даже сторонникам такого разделения. Главное, что отличает авангард от модернизма сводится к тому, что новации модернизма лежат в области формы и содержания, тогда как авангард претендует не только на нетрадиционное восприятие мира и на открытие новых форм, но и демонстративно бросает вызов всем несогласным.

5. Футуризм

Одним из ранних нереалистических течений в европейском искусстве и литературе XX в. был футуризм (лат. *futurum* — будущее), получивший наибольшее развитие в Италии и России. Идеи футуризма, оформившиеся прежде всего в пространственных искусствах (архитектуре, скульптуре), нашли свое отражение и в литературе, театре, музыке, кинематографе.

Манифест футуризма в 1909 опубликовал в парижской газете «Фигаро» итальянский поэт Томмазо Маринетти (1876—1942). Для создания искусства завтрашнего дня он требовал:

1. Уничтожить в искусстве как интеллектуальную отраву стремление к красоте, человечности, интерес к внутреннему миру человека (Маринетти глумился над «расслабленной» культурой прошлого, призывал разрушить музеи и освободить Италию от «гангрены профессоров, археологов и гидов», научить народ быть сильным, энергичным и жестоким).

2. Порвать с традициями (старую культуру сравнивали с плевательницей, музеи – со свалками, в России призывали сбросить Пушкина и Толстого «с корабля современности»).

3. Создать новый тип человека, похожего на мотор, с новой организацией души, в которой должны быть уничтожены красота, нежность, любовь, моральные страдания. Во времена машин, формул и человек должен быть стандартизирован.

4. Воспевать войну как единственную гигиену мира (далеко не все футуристы приняли этот тезис, однако Маринетти верен был ему до конца и впоследствии прикнул к фашизму).

5. Утвердить музыку мюзик-холла, свободную от традиций и догм.

Начиная с "Манифеста итальянского футуризма" Ф. Маринетти, футуристы продекларировали полный разрыв с традиционной культурой. Ими отвергается как сухая выхолощенность академического искусства, так и сентиментальность искусства салонного. В равной степени отрицаются и импрессионизм, и символизм. Футуристы стремились отыскать и ввести в художественную практику новые формы отображения современного "машинного" мира. Они обосновывали эстетику индустриальной урбанистической цивилизации с ее динамикой, безличностью, имморализмом.

За первым Манифестом последовало в течение нескольких лет еще семнадцать подобных деклараций Маринетти, в том числе Манифест художников-футуристов (1910), футуристской музыки и футуристской скульптуры (1912). Для поэзии особенно важен «Технический манифест футуристской литературы» (1912), к которому Маринетти в следующем году добавил «Беспроволочное воображение» и «Слова на свободе».

«Технический манифест» прокламирует целый ряд кардинальных изменений законов языка, новое применение правил грамматики и синтаксиса. Эти изменения, заявляет Маринетти, продиктованы необходимостью адекватно изобразить изменившуюся действительность, динамизм современной жизни. «В эпоху аэроплана» старый медлительный ритм речи, ее застывшая структура смешны и бессильны. «Необходимо выпустить слова на свободу из тюрьмы латинского периода». Маринетти предлагает расставлять существительные не в логическом порядке, а таким образом, чтобы воссоздать ощущение объекта в тот момент, когда оно рождается. Существительные должны быть сцеплены между собой по аналогии, а не посредством механических грамматических связок. Глагол следует употреблять только в неопределенном наклонении, которое всего более растяжимо по смыслу. Следует вообще отменить прилагательное, как оттенок, требующий раздумья, что несовместимо с динамическим видением; отменить и «привесок» — наречие. Категорически отменяется всякая пунктуация, которая препятствует принципу непрерывности. Чтобы акцентировать определенные движения и указать их направление, следует применять математические и музыкальные знаки. Сравнения и аналогии должны интуитивно сопрягать самые отдаленные явления в единую живую цепь, вбирающую в себя все мимолетное и неуловимое. И поскольку всякий порядок есть продукт «охранительного разума», то следует оркестровать впечатления в максимальном беспорядке. Наконец, из литературы должен быть вытеснен логически рассуждающий человек, «всякая психология», место которой должна занять интуиция.

Целью искусства для футуристов является "созидание новой реальности". Первоначальные установки футуристов Италии и России во многом сходны – это призывы "сбросить классику с парохода современности" (Маяковский), эксцентричность, эпатаж, рассуждения о "словоновшестве" (Крученых), "словах на свободе" (Маринетти) и т.д.

Выступления итальянских футуристов (как, впрочем, и русских) сопровождались обычно скандалами. Намерением напугать и встряхнуть обывателя продиктованы тезисы "Манифеста итальянского футуризма": "До сих пор литература воспевала задумчивость, неподвижность, экстаз и сон; мы же хотим воспеть наступательное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, оплеуху и удар кулака», "Мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализ-

мом, феминизмом и всеми низостями, оппортунистическими и утилитарными". Маринетти предлагает уничтожить интеллектуальные виды развлечений. Театры за ненадобностью упразднить, оставив лишь мюзик-холл, ибо мюзик-холл уничтожает все торжественное, освященное традицией серьезное искусство и одинаково доступен всем. Одновременно футуристами делается ставка на то, чтобы радикально перестроить, вернее, сломать все традиционное человеческое восприятие реальности.

Начав с эстетической агрессии против консервативных вкусов и традиций, итальянские футуристы закончили прославлением культа силы, апологией войны — "гигиены мира".

Русский литературный футуризм возник одновременно с итальянским и испытал его определенное влияние (культ современного индустриализма и техники, отрицание традиционной культуры). Но в целом он решительно отличался от итальянского с его идеями насилия и агрессии.

Русский футуризм не был явлением однородным. В нем насчитывалось несколько группировок, враждующих между собой: "Гилея" (кубофутуристы) - В. Хлебников, Д. и Н. Бурлюки, В. Каменский, В. Маяковский, А. Крученых и др.; "Ассоциация эгофутуристов" — И. Северянин, К. Олимпов и др.; "Мезонин поэзии" — Хрисанф, В. Шершеневич и др.; "Центрифуга" — Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров и др.

Футуристов объединяло ощущение "неизбежности крушения старья" (В. Маяковский), предчувствие "мирового переворота", рождения "нового человечества". Художник в своем творчестве не должен подражать природе, он "самотворец", через его творческую волю природа создает "новый мир, сегодняшний, железный..." (К. Малевич). Футуристы поставили проблему самоценности художественного творчества, свободного от каких бы то ни было поэтических норм и традиций. "Идей, сюжетов — нет"; "Для поэта важно не что, а как" (В. Маяковский).

Художник — "самотворец" не только жизни, но и языка. Призывая к полному "слому" и языка, и традиционных изобразительно-выразительных средств, футуристы настаивали на неограниченном "словотворчестве и словоновшестве", культивируя "самовитое" слово "вне быта и жизненных польз" (Хлебников) или слово-неологизм прямого социального действия, "нужного для жизни" (Маяковский), изобретая "внесловесный" язык как поэтическую самоцель ("заумь" А. Крученых) Например, знаменитое пятистишие, ставшее своего рода "визитной карточкой" Крученых:

<i>Дыр бул щил</i>	<i>вы со бу</i>
<i>убещур</i>	<i>р л эз</i>
<i>скул</i>	

В поисках "первооснов" слова, футуристы обращались к "истокам" народной жизни, к славянской и русской мифологии, к народному искусству (лубку, фольклору, рашнику и т. п.). Эстетизму символистской поэзии ("символятине") они противопоставили "изначальное" — первобытно-уродливое, безобразное. Отталкиваясь от символизма, футуристы искали пути к непосредственно вещной действительности, разрушая границы между искусством и жизнью, ориентируясь на язык улиц, рекламу, плакат.

В поисках новых форм и новой содержательности футуристы широко использовали звукоподражания или сочетали диссонирующие звуки, экспериментировали над стиховой графикой, прибегали к "свободному синтаксису", пропуская знаки препинаний, набирали стихи шрифтами разных размеров (сборники А. Крученых "Возропщем" (1913) и "Утиное гнездышко... дурных слов..." (1914)). Произведения футуристов отмечены резкими контрастами трагического и комического, фантастики и газетной повседневности, что вело подчас к гротескному смешению стилей и жанров. Они привносили в искусство предчувствие революционных перемен, обновляя содержание и формы, от-

крывали дорогу следующим за ним течениям в литературе и искусстве, например, экспрессионизму.

6. Экспрессионизм

Приблизительно в начале 1910-х гг. в немецкую, а потом и европейскую культуру стремительно входит новое направление экспрессионизм (лат. *expressio* — выражение). Его расцвет был недолговечен, однако за короткий срок своего существования экспрессионизм успел заявить о себе в литературе и других видах искусства.

Напряженная внутренняя обстановка в Германии предвоенных лет, а затем первая мировая война и вызванный ею общий кризис окончательно разрушили представление о незыблемости существующего порядка, идеологических и эстетических императивов. Вот как изображалось мироощущение немецкого общества в романе Х. Фаллады "Железный Густав" (1938): "То была болезнь века. До войны людям внушали (и они этому верили), что человек добр, бескорыстен, благороден, доверчив, верен долгу (последнее вменялось ему в обязанность). Теперь же утверждали, что человек жесток, кровожаден, лжив, предан низменным побуждениям, ленив, подл — и этому опять-таки верили. Мало того — этим гордились. Это поднимало у людей настроение, как похмелье в чужом пиру, как юмор висельника, как улыбка, когда вокруг тебя рушится мир (а ведь для старшего поколения мир действительно рушился)". Все это было так, и вместе с тем именно 1920-е гг. вошли в историю как время мощного творческого взрыва в искусстве.

Экспрессионистское искусство, подобно многим современным течениям, с самого момента появления мыслилось как искусство протеста. Характерной темой в нем стала тема бунта молодого поколения против поколения "отцов", олицетворяющего в его глазах мещанский быт, ретроградное политическое устройство, официальную омертвелую культуру и идеологию.

Первоначально экспрессионизм получил широкое распространение в изобразительном искусстве (М. Пейхштейн, О. Дикс, О. Кокошка, Э. Кирхнер и др.), потом выразил себя в литературе (Э. Штадлер, Г. Гейм, Г. Тракль, Ф. Кафка). Его влияние заметно и в музыке (Р. Штраус, А. Шенберг, частично И. Стравинский, А. Скрябин и др.), и в театре (А. Пискарев, Г. Кайзер, ранний Б. Брехт), и в скульптуре (Э. Барлах) и в кинематографе (Ф. Мурнау, Ф. Ланг). Популярность экспрессионизма давала повод теоретикам искусства утверждать, что экспрессионизм — не стиль и не течение искусства, а "новая эпоха" в жизни человечества, "основа целого миропонимания". "Никогда не было, — писал один из глашатаев нового течения, — такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал. Никогда он не был так робок. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль, оно вопит о помощи, оно зовет дух: это экспрессионизм".

Экспрессионизм окреп в полемике с импрессионизмом, которому он противоположен по многим творческим и стилевым признакам. Импрессионизм — светлый, легкий, воздушный; экспрессионизм — тяжелый, мрачный, темный. Экспрессионизму свойственны энергия и страстность, в отличие от импрессионизма, он необычайно драматичен и стремится выразить коренные основы бытия. Его теоретики прокламировали "сознательный варваризм красок", "пристрастие к элементарным формам вещей", необычный динамизм стиля.

Одна из ведущих задач экспрессионизма — выражение духовного смятения человека перед лицом мировых катастрофических потрясений. Бурный характер эпохи, урбанистический шум и грохот придает голосу художника-экспрессиониста чрезмерную,

почти неестественную напряженность. Единственной существующей реальностью оказывается душа человека. Экспрессионистская драма, роман, новелла, не говоря уже о лирике, превращаются в крик изболевшейся души.

Для экспрессионистов характерно изображение одинокой личности, "маленького человека", затерянного, подобно песчинке, "отчужденного" в огромном городе-спруте. Писатели-реалисты сочувствовали Башмачкину и верили, что при соответствующих условиях он «выпрямится», у экспрессионистов эта гуманистическая тема трактуется в духе беспросветного отчаяния и безнадежности.

Все в этом искусстве было "слишком". Экспрессионисты оперировали чрезмерно резким столкновением контрастных тонов, исключавшим всякие переходы. Когда-то размеренная и благоустроенная, жизнь в послевоенной Европе разладилась во всех ее ипостасях, и именно такой - хаотичной, растерзанной она представала в произведениях художников, композиторов. Мир экспрессионистов, независимо от их политической ориентации, — мир страшный, гротескный, отчужденный. Это мир бредовых видений, в котором задыхается в смертных муках все живое. Отсюда характерная для экспрессионизма тенденция к абстрагированию, созданию образов-символов, притчевой обобщенности.

Безрадостный, населенный кошмарами город предстает перед читателями в романах и новеллах Ф. Кафки. В произведениях Кафки бросается в глаза какая-то всеобщая неустроенность жизни его героев, страдающих и приносящих страдание другим. Грязь, теснота жилищ и мест работы, невозможность остаться одному ни днем, ни ночью, бесконечное ожидание в пыли и духоте канцелярий — таков мир, изображаемый писателем.

Кафка страдает своему герою, живущему жалкой жизнью мелкого чиновника, который однажды может быть втянут в немыслимый по своей абсурдности судебный процесс и приговорен к смерти ("Процесс", 1915), или однажды утром может проснуться и обнаружить, что превратился в гнусное насекомое ("Превращение", 1916). Эти невероятные до абсурдности истории разворачиваются в самой обыденной обстановке. Писатель тем самым стремился подчеркнуть истинно трагическое положение человека в современном мире.

Кафке власть зла представлялась абсолютной, распространенной повсюду, а потому в его трактовке человек не только смиряется с этой властью, но и воспринимает Зло как естественное состояние мира. Зло перетекает в Добро и Добро — в Зло: к такому парадоксальному выводу пришел писатель в новелле "В исправительной колонии" (1914), что позднее дало основание считать его предтечей экзистенциализма.

Бунтарские настроения, пронизывающие воздух времени, наэлектризованный неслыханными научными открытиями к физике, химии, военном деле, настроения, порожденные разразившейся мировой бойней, выразились в своеобразном художественном эпатаже дадаистов (поэт Т. Тцара, прозаик Х. Балл, художники М. Дюшан, М. Эрнст и другие), которые устремились в новой реальности по ту сторону рационально о, разумного, логического.

7. Дадаизм

Сторонники дадаизма (франц. *dada* — конек, деревянная лошадка, в переносном смысле — бессвязный, детский лепет) отрицали значимость содержания произведений искусства, провозглашая разрушение языковой и поэтической формы. Для дадаистов действительность — царство хаоса и абсурда, а потому реальными могут быть только звуки в их многообразных сочетаниях, бесконечные повторы фраз и слов, лишённые

всякого смысла и логики Они создали "стихи без слов", "звуковые поэмы", которые в принципе непереводаемы, как, например, стихотворение Л. Арагона "Самоубийство":

A b c d e f
g h i j r l
m n o p q r
s t u v w
x y z

Дадаистам всегда сопутствовал скандал. Издевательская абсурдность их произведений, театральных игрищ должна была продемонстрировать всеобщую бессмыслицу современной жизни. "Мы, — писал Г. Гросс, один из представителей этого течения, — с легкостью издевались над всем, ничего не было для нас святого, мы все оплевывали. У нас не было никакой программы, но мы представляли собой чистый Нигилизм, и нашим символом являлись Ничто, Пустота, Дыра..."

Принцип "удивления", лежащий в основе эстетики дада, приведет в живописи к созданию искусства "ready-made" (англ. "готовое изделие") — использование предметов в качестве объектов искусства (металлическая клетка, заполненная мраморными кубиками, в которые воткнут термометр и т. п.). В свою очередь эстетика "ready-made" даст жизнь технике коллажа, получившей в настоящее время широкое распространение во всем мире.

В литературе дадаизм оставил след приемом повтора или "тверждения". Этот прием в корне отличается от всех видов повторов, издавна известных литературе. В данном случае повторение, или тверждение это просто "монотонное повторение... некоей однородной речевой массы". Такое повторение может приобретать определенный эмоциональный эффект, хотя при многократном употреблении этот процесс быстро становится однообразным.

8. Сюрреализм

Группа "дада" просуществовала недолго. К началу 1920-х гг. на ее основе возникло новое движение, получившее название сюрреализм (франц. *surrealite* — сверхреализм) и просуществовавшее до начала 1960-х гг.

Истоки сюрреализма, по свидетельству самих его создателей, берут свое начало еще в романтизме, но особенно тесной была его связь с символизмом. Стремление символистов создать свою реальность, их поиски мира идеального, потустороннего с помощью намеков, символов — все это было близко новому течению. Эксперименты символистов в области языка, их попытки сделать слово неким знаком, намекающим на скрытую тайну, оторвать слово от контекста — эти и многие другие приемы будут подхвачены и развиты сюрреалистами. В то же время реальность у сюрреалистов носила откровенно натуралистический характер. Интуитивизм и натурализм в сюрреализме соединились самым фантастическим образом, стремясь подняться и над материализмом, и над идеализмом.

Термин "сюрреализм" был изобретен Г. Аполлинером (предисловие к пьесе "Груды Тирезия", 1917), который пояснил его значение как "возвращение к природе". Свое теоретическое обоснование сюрреализм получил в "Первом манифесте" (1924), написанном признанным вождем этого течения французским поэтом, писателем и психиатром А. Бретоном в 1924 г.

В понятие "сюрреализм" его приверженцы вскоре стали вкладывать иной смысл, отличный от трактовки этого термина его создателем. Сферой искусства для сюрреалистов стала прежде всего область подсознательного, то, что находится вне контроля разума. Сюрреалисты разработали всевозможные способы погружения в этот мир. Наибо-

лее простой из них — это безотборочная фиксация всего, что приходит в голову ("в момент вдохновения художника", — добавляет Аполлинер). Такой прием привел сюрреалистов к идее "автоматического", или спонтанного письма, предполагающего фиксацию непосредственного потока мыслей и ассоциаций ("Магнитные поля" А. Бретона и Ф. Супо, 1920). Другие, более изощренные способы погружения себя в полусон, грезу (франц. *"reve"*) предполагали использование алкоголя, эфира, наркотиков. Творческий акт у сюрреалистов был адекватен состоянию предельной раскрепощенности, освобождения от тривиальной действительности. Только тогда, по их мнению, обычные явления и предметы, окружающие человека, обнаружат свою подлинную, сверхъестественную связь.

Принцип сочетания несочетаемых в реальном мире обычных предметов и явлений использовал и Ф. Кафка. Однако сюрреалисты довели этот прием до абсурда.

Роман А. Бретона "Растворимая рыба" — типичное для сюрреализма произведение. Вот автор-рассказчик встречается на своем пути "осу с талией красивой женщины, спрившую у меня дорогу". Вот "через стенки крепко заколоченного ящика человек медленно пропускает одну руку, потом другую, затем обе сразу. Потом ящик спускается вдоль берега, руки больше нет, а человек, где же он?" Далее появляется некий охотник, который наткнулся на нечто вроде "газовой лиры", которая "безостановочно трепетала, и одно крыло которой было столь длинным, как ирис, тогда как другое, атрофированное, но значительно более сверкающее, было похожим на дамский мизинец с надетым чудесным кольцом. Цветок отделился и закрепился основанием воздушного стебля, который был глазом охотника, на корневище небес. Затем палец, приблизившись к нему, предложил провести его в место, где никогда не бывал человек".

Это классический для сюрреализма эпизод. Составляющие его детали более или менее реальны, но они сочетаются в соотношениях, порождающих "двойные" и "тройные" образы: глаз оказывается основанием стебля, а часть цветка, похожая на палец, ведет куда-то охотника и т. п. Вместе с тем "аномальность" содержания романа Бретона выливается во внешне завершенную, упорядоченную форму, алогизм мира воплощен в грамматически правильных фразах, выстроенных по законам синтаксиса.

С наибольшей силой сюрреализм проявил себя не в литературе, а в и изобразительном искусстве. Именно в живописи соединение реального с ирреальным было блестяще продемонстрировано знаменитым испанским художником, ставшим в 1930—50-х гг. крупнейшим представителем этого течения, С. Дали, который не без основания любил потерять: "Сюрреализм — это я". И действительно, творчество Дали получило мировое признание.

9. Экзистенциализм

Накануне второй мировой войны в искусстве (главным образом во Франции) оформляется еще одно течение, поставившее своей главной целью продемонстрировать абсурдность человеческого бытия и определить пути противостояния человеку этому царству абсурда. Это течение получило название экзистенциализма (лат. *exsistentia* — существование). Экзистенциализм как философия был разработан несколько раньше — в 1920—30 гг. (философские работы датчанина С. Кьеркегора и немца К. Ясперса), оказав в дальнейшем существенное влияние на литературный экзистенциализм. Во Франции, а затем и в других странах, широкому распространению идей экзистенциализма немало способствовала художественная литература, так как теоретики новой философской школы — Ж.-П. Сартр, А. Камю, С. де Бовуар — являлись и авторами романов, драм, повестей.

Наблюдая "кризис эпохи", экзистенциалисты фиксируют невосполнимую утрату в ней духовную смысла и ценностей. Основные состояния бытия человека во враждебном ему мире — это страх, чувство одиночества, муки совести. Экзистенциалисты стремились не только изобразить и осмыслить ситуацию, в которой оказался современный человек, но и дать ему возможность взглянуть в лицо трудной истине мира, обрести свой собственный путь. "Это была программа стоического преодоления неверия и цинизма", — так определил Сартр философскую концепцию экзистенциализма.

В своем философском сочинении "Бытие и небытие" (1943) Ж.-П. Сартр осмыслил жизнь человека как непрерывное бегство от смерти и повседневности. Человек одинок и заброшен в мире. Бог с его божественным предопределением человеческой судьбы — сплошная выдумка. А раз так, то человек целиком ответственен за самого себя. Постигая свою "экзистенцию" (это происходит обычно в "пограничных ситуациях", к коим относятся борьба, страдание, смерть), человек обретает свободу, которая есть выбор самого себя, своей сущности, накладывающей на него ответственность за все происходящее в мире. "Когда мы говорим, что человек ответственен... за свою индивидуальность, — писал Сартр, — это означает, что он отвечает за всех людей". Таким образом, человек трактуется прежде всего как существо, приносящее свою жизнь в жертву своему предназначению. Рассуждения Сартра об ответственности индивидуума за все, что происходит на земле, привлекли к экзистенциализму широкое внимание и большое число сторонников в годы Второй мировой войны, когда фашизм мог быть уничтожен только совместными усилиями.

Идеи Сартра-философа нашли свое непосредственное выражение в его художественном творчестве (роман "Тошнота", 1938; пьеса "Мухи", 1943; роман-трилогия "Дорога свободы", 1949 и др.).

Пьеса "Мухи" написана на сюжет "Орестей" Эсхила (обращение к древним мифам или собственное мифотворчество — характернейший прием экзистенциалистов). К рабам, жителям зачумленного города, которым правит убийца, откуда-то приходит свободный человек. Орест старается объяснить людям, что они свободны. Но им, зараженным болезнью рабства, свобода не нужна. Жители требуют, чтоб Орест убрался из города. И тогда он делает свой выбор: Орест берет преступления жителей города на себя, убивая его правителя ("если свобода вспыхнула однажды в душе человека, даже боги бессильны"). Орест Сартра совершает возмездие из чувства ответственности за мир, он идет на преступление в силу общественной необходимости, возлагая на себя ответственность за чужое преступление. Идея пьесы прозрачна — в мире нет чужого зла, вина за войну и фашизм лежит на всех.

Несколько иной аспект экзистенциализма отразился в творчестве А. Камю. В своем эссе "Миф о Сизифе" (1942) Камю исходил из понятия изначальной абсурдности мира. Принцип абсурда существует в литературе столько же, сколько и существует и сама литература. Однако лишь в двадцатом столетии абсурд стал осмысливаться с позиций философии и эстетики.

Камю исследует сознание современного человека, для которого "Бог умер". С утратой Бога человек утрачивает и смысл существования — неизвестно, зачем он появился на свет и почему исчезает без следа. Предоставленный лишь самому себе человек становится "посторонним" в этом мире (это одна из ключевых идей повести Камю "Посторонний" (1940), получившая в "Эссе об абсурде" обстоятельное философское толкование). Чувство абсурда, по мнению Камю, и есть "разлад между человеком и его жизнью". Автоматизм существования рождает у человека скуку, но она же пробуждает и провоцирует сознание. Рано или поздно человек задается вопросом: стоит ли продолжать жить, если жизнь лишена всякого смысла и цели? И Камю отвечает на этот вопрос

неожиданно и парадоксально — да, стоит. Подлинное мужество и достоинство человека заключается в том, чтобы жить наперекор всему, "действовать без надежды на успех".

Камю поясняет свою мысль с помощью древнегреческого мифа о Сизифе, которого мстительные боги обрекли вкатывать на вершину горы обломок скалы, но, достигнув вершины, глыба каждый раз срывалась вниз, и все приходилось начинать сначала, изо дня в день, из года в год, — вечно. "Уже из этого понятно, что Сизиф — абсурдный герой" и в своих страстях, и в своих страданиях. Осознавая несправедливость своей доли, Сизиф не предается стенаниям, не просит пощады, "в каждое мгновение... он выше своей судьбы. Он тверже своего камня". Свое тяжкое испытание Сизиф превращает в обвинение несправедности судьбы, в свидетельство мощи своего непобежденного духа. "Ясность видения... обращается в его победу. Нет судьбы, которую не превозмогло бы презрение".

В своем эссе Камю предложил человеку, живущему в абсурдном мире, "сизифово отношение" к этому миру. "Единственная правда — это непокорство", — провозглашает Сизиф и этим вызовом вносит смысл в бессмыслицу своего существования. У человека есть свобода выбора. Сизиф знал, что его ждет, он сознательно пошел на это, тем самым превращая "судьбу в дело рук человека". "В этом тихая радость" и торжество Сизифа. Эта мысль найдет свое дальнейшее подтверждение и развитие в проблеме "праведничества без Бога", ставшей предметом исследования в романе "Чума" (1947), пьесе "Праведные" (1949).

10. "Новый роман"

К середине 50-х годов экзистенциализм как течение исчерпал себя. Его отдельные мотивы, преимущественно мизантропического характера, были усвоены школой «нового романа». Ее главные представители, французские писатели А. Роб-Грийе и Н. Саррот, выступили одновременно с программными статьями, где заявили, что традиционный роман XIX—XX вв. "отжил свой век", и в их задачи входит прокладывание роману новых путей.

В статье "Путь будущего романа" (1956) А. Роб-Грийе провозгласил, что главное место в "новом романе" должны занять "вещи и предметы", а не исследование личности. "Внешний мир вещей говорит нам (больше, чем глубины человеческой души)", "в вещах и действиях" "реальность окружающего мира" проявляется с наибольшей очевидностью. В "новом романе", по мнению Роб-Грийе, не должно быть также места авторским рассуждениям ("В литературе будущего все большее и большее место должно занять описание").

Н. Саррот вела перестройку романной структуры в ином направлении. В программной работе "Эра подозрения" (1956) она исходила из тезиса устарелости самого понятия личности в том ее истолковании, которое предлагает традиционный роман. Начиная с "Евгении Гранде" Бальзака, рассуждает Саррот, герой романа постепенно терял свои основные качества — предков, собственность, одежду, тело и наконец, характер. Герой современного романа — это «существо без контуров, неопределимое, неуловимое и невидимое, некое анонимное "я", которое... является чаще всего лишь отражением самого автора».

Саррот сосредоточила внимание на психологических состояниях героя, полностью лишенного "устаревшего" характера. Областью романа должна стать стихия бессознательного, "тайные сумерки души" (для этого писателю предлагается исследовать свое собственное "я"). Фабулу и действие в романе должен заменить диалог как средство раскрытия душевных движений. Эта новая техника письма способна, с точки зрения

Саррот, "погрузить читателя в волну подспудных драм". Свои теоретические установки писательница реализовала в романах "Планетарий" (1959), "Золотые плоды" (1963) и др.

Школа "нового романа" просуществовала приблизительно до середины 70-х годов. Отказ от обрисовки целостных характеров, сведение на нет сюжетного повествования, свело в конечном счете деятельность "неороманистов" к чистому экспериментаторству, преимущественно формальному.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе — М, 1998. — С. 3-6, 178-181, 210-233.

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г.Андреева. 2-е изд.- М., 2000.- С.10-13, 87-97, 182-194.

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина).- Минск,1998.- С.34-40.

Дополнительная

Андреев Л.Д. Импрессионизм. — М., 1986.; Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.; Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.; Засурский Я. Н. Американская литература XX века. — М., 1984.; Зверев А. Модернизм в литературе США. — М., 1979.; Экспрессионизм. — М.1966.

ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.

1. *Поль Верлен*
2. *Артюр Рембо*
3. *Стефан Малларме*
4. *Гийом Аполлинер*
5. *Эмиль Верхарн*

С необычайным драматизмом французская литература выразила предощущение созревающих на рубеже веков исторических переломов, и именно в этой литературе особенно очевидна другая сторона периода переходного: отход от традиции, потребность в обновлении, в выработке «новой поэтики», соответствующей поистине драматическим переломам.

«Умерли все боги» - так обозначены эти переломы в знаменитом афоризме Фридриха Ницше. Из этой констатации следовал его призыв «открыть самих себя». Но такое открытие себя в мире, из которого ушли боги, осуществлялось прежде всего лирически, в поэзии, и прежде всего в поэзии романтической первым этапом исторического сдвига и было развитие французского романтизма к символизму. Символизм предстал последней стадией трансформации романтизма в пределах XIX столетия, органически связанной со всем предыдущим опытом и в то же время устремленной к «новой поэтике» - т.е. предстал классическим вариантом искусства переходной эпохи.

Значение этого сдвига не сразу было осознано, оно осознавалось позже, в XX в., вместе с осмыслением самого этого нового века. Да и сам символизм вызревал в творчестве поэтов, не связанных никакими основополагающими документами, никакими установками. Первый манифест символизма был опубликован в 1886 г. и принадлежал перу Жана Мореаса, второстепенного поэта; тогда-то и начали говорить о символизме, о школе французского символизма. Рембо и Малларме приобрели некоторую известность только после публикации книги Верлена «Проклятые поэты» и романа Гюисманса «Наоборот» в 1884 г. К этому времени Рембо, занимаясь торговлей в Африке, уж и позабыл о том, что некогда был поэтом, - и с удивлением узнавал в своем уединении, что его причисляют к символизму, о котором он и понятия не имел. Понятия не имел,

но еще в мае 1870 г., возвестив о своем желании стать «поэтом-ясновидцем», Рембо заявил тем самым о создании символистской поэзии.

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. В манифесте Мореаса были зафиксированы более или менее очевидные к тому времени признаки символизма. Главная задача символиста - воспроизведение «изначальных Идей», вследствие чего все «природное» представало лишь «видимостью», не имеющей самостоятельного художественного значения, все поэтические средства были нацелены на то, чтобы передавать загадочную «изначальную» сущность с помощью намека, «внушающими», «суггестивными» средствами. Естественно, что такая поэтика резко противопоставила символизм как идеалистическое течение господствовавшему в середине века духу натурализма, позитивизма, рационализма - прозе во всех значениях этого слова.

Никакая «школа» не могла объединить таких разных, таких значительных поэтов, какими были Верлен, Рембо и Малларме. К тому же их объединение затруднялось тем, что каждый из них оказался олицетворением определенного этапа движения - в одном, однако, направлении, направлении «открытия самих себя» в мире, покинутом богами, т.е. в мире, из которого уходят объективные истины, а единственным источником «новой поэтики» оказывается «я» поэта.

1. Поль Верлен

"Я родился романтиком",- признавал Поль Верлен (1844-1896) очевидную и глубокую связь своей поэзии с романтизмом (первое свое стихотворение - "Смерть", 1858,- он посвятил и послал Виктору Гюго), особенно с позднеромантической группировкой Парнаса (Леконт де Лиль, Банвиль и др.) и творчеством Шарля Бодлера. Эта связь определяет и содержание, и форму первого сборника стихов Верлена "Сатурналии" (1866): романтическое противопоставление Идеала вульгарной толпе, прошлого настоящему и т.п. Однако уже в "Сатурналиях" распространяется особенная, верленовская интонация меланхолии и тоски (циклы "Меланхолия", "Печальные пейзажи"). Интонация эта имела своим источником бодлеровский "сплин", но стимулирована была крушением всех иллюзий поэта, с горечью признающего в том, что он "ни во что не верит".

Теряющий веру поэт доверяет только своему ощущению, своим впечатлениям - уже в момент публикации "Сатурналий" Верлен начинает движение к тому, что назовет "новой системой". Главное звено "системы", по словам Верлена, - "искренность, а этим целям служат впечатления от данного момента, буквально прослеженные", "точные ощущения". Соответственно поэт "расстается с историческими и героическими сюжетами, с эпическим и дидактическим тоном, почерпнутым у Виктора Гюго".

Вехами этого движения были сборники "Галантные празднества" (1869) и "Добрая песня" (1870). Субъективное восприятие реальности торжествует в первом из них, пре-

образующем мир в театр кукол, которым поручено сыграть спектакль "в духе" XVIII в. В этих изящных миниатюрах, лаконичных сценках, в этих наполненных чувствами пейзажах все призрачно, вторично, словно бы списано с полотен Ватто или же переписано из книги "Искусство XVIII века" братьев Гонкуров, которыми Верлен в 60-е годы восхищался.

"Добрая песня" адресована любимой женщине и не свободна от многословия, от трафаретов, пафоса, порожденного любовным ритуалом. Но в целом сборник знаменует переход от "эпического" к личному, к повседневному, к впечатлениям "от данного момента". Проникновенное усвоение маленьких подробностей бытия, обычных, каждодневных вещей, превращаемых Верленом в детали истинно поэтического мира, в особенный "пейзаж души", - все это станет особенностью поэзии импрессиониста. Как и характерная естественность стиха: от ритмов романтической поэзии, "эпического и дидактического тона", Верлен переходит к формам миниатюрным, песенным, написанным как бы шепотом, в одно дыхание, в один миг. В сборнике "Добрая песня" во весь голос звучит стремление заменить живопись стиха, его парнасскую пластичность "музыкой". Позже это стремление особенно ярко воплотится в сборнике "Романсы без слов" (1874) - одном из самых совершенных созданий французского символизма. Письмо Верлена легко, неназойливо. Поэт будто разряжает, смягчает, заговаривают свою боль. При всей верленовской трагичности его стихия - задумчивая грусть, а не ужас; сумрачность, а не мрак; томленья, не терзанье.

После 1871 г. усугубляется верленовская меланхолия. Сыграло свою роль поражение Коммуны. Верлен не покидал Париж в дни восстания, коммунарам симпатизировал, коммунары были среди его друзей. Свою роль сыграла несложившаяся личная жизнь, разрыв с женой. Свою роль сыграла и дружба с Рембо (в августе 1871 г. Рембо пишет Верлену, потом приезжает к нему в Париж), тотальный нигилизм которого подталкивал к более решительному разрыву с традицией, к всерьез понятию "расстройству всех чувств".

В 1874 г. появляется сборник "Романсы без слов", с которым прежде всего связывается представление о новой, импрессионистической поэзии Верлена. В том же году была организована знаменитая первая выставка художников-импрессионистов - импрессионизм стал фактом истории французского искусства. Как то и полагается произведению импрессионистическому, "Романсы без слов" состоят из стихотворений, рисующих пейзажи. Иные сюжеты (исторические, героические, сатирические) исчезли без следа. При кажущейся географической разбросанности (Париж, Брюссель, Лондон) пространство поэзии одномерно, как и время: "данный момент", т.е. настоящее время, питает "точные впечатления" поэта. Но пейзаж здесь необычен - это поистине "пейзаж души". Природа перестает быть объектом, относительно которого самоопределяется и в котором выражает себя душа поэта. Они внезапно слились в одном образе, в некоем едином существе, которое, оставаясь природой, становится человеком. Поэт не сравнивает, не уподобляет, не персонифицирует, он разворачивает метафору, живущую самостоятельно как импрессионистическое двуединство внешнего и внутреннего, при преобладании внутреннего впечатления. На смену логически завершенным фразам, несущим в себе мысль и описание, пришли фразы краткие, которые ложатся на бумагу, как мазки на полотно художника, как торопливое прикосновение кисти художника-импрессиониста. Верлен сознавался в своей исключительной способности "видеть" предмет; наподобие художника он "охотился" за формами, цветами, тенями. Фраза в импрессионистических стихах утрачивает свою самостоятельную активность, из нее уходит действие вместе со сказуемым-глаголом. Верлен попытался краскам доверить словесный разговор, общение души и природы - краскам и звукам.

Громкую известность приобрели слова Верлена - "музыка прежде всего", первая строчка стихотворения "Поэтическое искусство", написанного в том же 1874 году. С точки зрения французской поэтической традиции стихотворение это - еретическое, посягающее на самые основы. Основы французского (силлабического) стиха - число слогов в строке и рифма; размер и синтаксис совпадают, речь подчиняется размеру. Верлен поставил все это под сомнение, и рифму, и исконную размеренность стиха, возвестил о возможностях "неправильностей", нюансировки, непарных стихов и особенно музыки, "музыки прежде всего". Это стихотворение позже будет объявлено поэтическим манифестом символизма. Здесь Верлен выступает против поэзии, наполненной логикой и рационализмом, он утверждает новый стиль – легкий, мелодично-эмоциональный. Настоящее призвание поэзии – выразить то, что невозможно выразить. Поэт должен подбирать слова, способные соединить нечеткое и точное. Стих должен быть мелодичным, крылатым, пленительным, манить в даль, в небеса, к сверхъестественному. Все остальное – «литература» - так пренебрежительно Верлен называет поэзию книжную, искусственную, риторическую.

Верлена влекут к себе текучие, зыбкие, пограничные шаги; оттенки, отсветы, а не краски; мазки, а не рисунки; наброски, а не картины: «Почти бесплотность предпочти / Всею, что слишком плоть и тело», "Всею милее полутон, не полный тон, но лишь полтона".

У Поля Верлена мир дематериализуется, в его «нематериальной» поэзии воплощена чистая духовность, передано состояние души поэта, его грусть и тоска. Детали внешнего мира – лишь символы, которые помогают почувствовать состояние души, настроение лирического героя. Поэт не живописует и не высказывается, скорее навевает какое-то настроение при помощи размытого мазка - намек выявляющего в слове "второй" идеальный план. Например, стихотворение «Осенняя песня» - одновременно и осенний пейзаж, и «пейзаж души». Мертвым листком осени становится и природа, и поэт.

Жизнь в его поэзии представлена в каком-то скользющем танце крупиц, бликов, переливов. Верлен музыкален как никто, пожалуй, из французских поэтов. Часто в его стихах, как в старинных народных причитаниях, заунывная колдовская напевность отодвигает в тень смысловое значение слов и становится сама по себе содержательной: *«Осени стон, // Как похорон, // Звон монотонный, //Тьма за окном, // Всё об одном // Плачется сонно».*

Меланхолия – не тема поэзии Верлена, это его собственное состояние, определяющая черта мировосприятия. Ритмика стиха, его звуковой строй – все имеет смысл. В стихотворении, как в музыкальном произведении, одновременно развиваются две темы – пейзажная и интимная, связанные общими эмоциями. Сквозь акварельную чистоту пейзажа проступает душевная мука автора, его боль и страдания. Апогея эти настроения достигают в «Романсах без слов». В стихотворении «Так тихо сердце плачет» мотив печали ассоциативно связан с образом дождя, а сам дождь приобретает человеческие черты. Здесь не рассказывается ни о дожде, ни о душе – это сквозной образ-метафора.

В творчестве Верлена доминирует минорная интонация. Лирический герой – в грусти, он одинок, замучен угрызениями совести. Верленовское мировосприятие трагично, но лишено предельной катастрофичности, основная интонация – тихая, правда, безысходная - тоска.

Верлен поставил стих у границ его полного освобождения. Повторения, внутренняя рифмовка, система созвучных гласных, аллитерации - все это создает эффект поразительного благозвучия, подлинной музыки слова, призванного внушать, настраивать, а не сообщать, не описывать. То есть быть "романсами" - "без слов": в импрессионизме

Верлена содержатся предпосылки символистской эстетики Малларме, эстетики молчания.

Но сам Верлен был далек от таких крайностей. Он держался реальной жизни как источника "точных ощущений" и не решался на разрыв с традицией. В последовавших за "Романсами без слов" сборниках ("Мудрость", 1880; "Некогда и недавно", 1885; "Любовь", 1888, и др.) появляются стихи, написанные в традиционных размерах (например, сонеты). Словно спохватившись, Верлен напоминает, что "рифма необходима французскому искусству". В последних циклах стихов преобладает традиционная тема любви (правда, в весьма фривольной интерпретации) и не менее традиционная тема веры в Бога, к которой Верлен возвращался по мере того, как опускался, спивался, погибал.

В поздние годы заблудшим Верленом овладевает христианская истовость, он ищет душеспасение в церкви - итог того стремления к чему-то беспорочно-доброму, просветляющему, чистому, которое сопровождало всегда его жизнь и творчество.

Поль Верлен сыграл большую роль в пробуждении писательского интереса к поэтам символистам - опубликовал книгу "Проклятые поэты" (1884), открыл новые выразительные возможности поэтического языка, средства тончайшего психологизма. Не случайно в 1891 году он был провозглашен королем поэтов.

2. Артю́р Рембо

Неумеренное отталкивание от постылой действительности, обнаружившееся у Бодлера, развитое Верленом, достигло своего предела у Рембо (1854-1891) и Малларме: они вырываются из «посюстороннего» мира и устремляются к действительности в корне другой, ещё не обнаруженной, но заведомо подлинной уже в силу своей "нездешности", потусторонности. Приговор Рембо царящему прозябанию: "Истинная жизнь отсутствует", равнозначно выражению "Истинная жизнь - та, что отсутствует" - это то, чего сейчас в наличие нет и что должно обрести.

Лирике приписывается сверхзадача чаяния-искания, выведывания последних вселенских тайн. Рембо во Франции был наречен предтечей всех мятежных авангардистов XX века. Из всей сумбурной бродяжнической жизни Рембо только 4-5 лет - от 16 до 20 с небольшим - было отдано поэзии. Зато отдано самозабвенно, одержимо. Рембо как будто стремился опробовать самые крайние возможности использования слова. Этот недолгий творческий путь можно разделить на два периода: до и после мая 1871 года – рубеж между ними - так называемые письма ясновидца к друзьям и дни Парижской Коммуны и расправа над её защитниками.

Рембо начинает писать уже в лицее (1862-63). Но начинается первый период творчества в 1870 году. Начиная Артю́р Рембо с такой же, как и Верлен, ученической преданности тогдашним авторитетам, Гюго, поэтам Парнаса, Бодлеру - словом, французским романтикам («истинный поэт» - «истинный романтик»). Показательно для начала творчества Рембо, для первых полутора лет от января 1870 до мая 1871 г., большое стихотворение "Кузнец". Все в нем напоминает поэзию Гюго: и исторический сюжет (Великая французская революция), эпическое содержание и эпическая форма, республиканская идея и монументальный стиль.

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. 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. Поэзия раннего

Рембо отличается редким лексическим богатством, что само по себе создает впечатлительную широчайшую и постоянно меняющуюся амплитуду, скачкообразности ритма, многозвучия стиха. Парадоксальность и в контрастных сочетаниях идеи и формы: величавый александрийский стих сонетов, этой традиционной формы возвышенных признаний, служит рассказу об "искательницах вшей".

Традиция соединяла прекрасное с добрым - вслед за Бодлером, воспевающим "цветы зла", Рембо в сонете "Венера Анадиомена" богиню красоты изображает в облике безобразного, омерзительного существа, "отвратительно прекрасного". Романтическое, литературное представление о красоте изживалось - вместе с идеалами, которые остались в прошлом.

Жалкое и нелепое создание, олицетворяющее Женщину, Любовь, Красоту, свидетельствует о состоянии тотального неверия и бунта, в котором Рембо пребывал весной 1871 г. Вслед за Флобером Рембо мог бы сказать: "Ненависть к буржуа - начало добродетели". Но всеобщий "крайний идиотизм" в представлении поэта даже добродетель превратил в очередной "цветок зла", в "отвратительно прекрасное". Ничего святого не оставалось в этом мире, точки кипения достигало его эмоциональное неприятие, находившее себе выражение в обобщенном, собирательно-символическом и одновременно предельно земном, натуралистически-откровенном, шокирующем образе.

На какое-то мгновение бунтарство Рембо политически конкретизировалось, его помыслам ответила пролетарская Коммуна. Рембо, возможно, был в Париже в дни восстания, возможно, сражался на баррикадах. Очевидно то, что Коммуна оставила след в поэзии Рембо. Вершина его гражданской лирики - "Парижская оргия, или Париж заселяется вновь". "Парижская оргия" - в том же ряду, что и "Возмездия" Гюго (в мае Рембо писал: "У меня под рукой "Возмездия"), в традиции романтического эпоса. Над апокалиптической картиной бедствия, над дикой оргией поднимается голос поэта, произносящего свою обвинительную речь. Чувство подлинной боли, испытываемой поэтом, так близко к сердцу принявшим разгул низменных страстей, придает стихотворению необыкновенно личный характер. Но поэт поднялся на трибуну самой Истории; поражение Коммуны, "заселение" Парижа - признак победы Прошлого над Будущим, ужасающий признак социального регресса.

Потеряв все надежды, Рембо рвет связи с обществом. Он перестает учиться, несмотря на свои исключительные способности. Он живет случайными, дабы не умереть с голоду, заработками - и мечется по Европе, он во Франции, в Бельгии, в Англии, Германии, Италии и т.д. В испещренной границами и уставленной таможенными Европе мятущийся Рембо кажется олицетворением вызова, брошенного любой форме организованной жизни. Он пытается быть абсолютно свободным, не связывая себя даже фактом присутствия, пребывания на одном месте. Не связывая себя никакими обязательствами ни перед людьми, ни перед законом, ни перед самим Богом.

Ощущение краха Коммуны приводит Рембо к поискам поэзии, которая опережала бы косную жизнь и в майских письмах 1871 года он излагает концепцию "поэта - ясновидца". Поэт должен быть ясновидцем и выращивать в себе ясновидящего. Поэт испытывает все формы любви, страдания, безумия, чтобы сохранить и передать их квинтэссенцию. Он стремится к неизвестному, проникнуть в бездну «вселенской души»; в ее тайны и секреты, и проникнуться ими, чтобы перерастить рамки замкнутой в себе особи и превратиться в уста Сущего. Сподобиться подобных откровений можно подвергнув себя беспощадной переплавке, мучительной, подобной пытке, цель которой - в «долгом, безмерном и обдуманном расстройстве всех своих чувств» ради того, чтобы избавить бессознательное от шор трезвого рассудка и уверовать в действительность самых невероятных чудес. Это бремя возложено на него человечеством. Поэт – это медиум, кото-

рый должен услышать и передать потусторонние краски и звуки, для этого нужно свети к минимуму участие разума в творческом процессе.

Поэт должен сделать так, чтобы можно было почувствовать, пощупать, услышать его произведения. Он должен придать форму тому, что он разглядел в беспредельном неизвестном, даже если оно вообще не имеет формы. Найти язык, который обеспечит общение напрямую от души к душе, которое сможет объединить всё: запахи, звуки, цвета, мысли. Выразить невыразимое, высказать ирреальные тайны бытия можно было образами-символами, туманными, многозначными, не всегда понятными.

Программа "ясновидения" - программа тотального освобождения, ибо она предполагает "достижение неизвестного расстройством всех чувств", а такая попытка превращает поэта в "преступника", в "проклятого". По сути, это программа романтическая: и ставка на поэзию, и ставка на "я" поэта сами по себе скорее связывали с традицией, чем противопоставляли ей "ясновидца". Однако романтики, даже и предполагая, что "только индивидуум интересен", считали необходимым придание индивидуальному всеобщего "универсального смысла". Такие помыслы были чужды Рембо, он поистине одержим "поиском самого себя", снятием, "сцарапыванием" с данного "я" всего социально-характерного во имя неповторимо-индивидуального ("вращивать свою душу"). Что же может быть индивидуальнее души, "расстроенной" всеми возможными средствами, алкоголем, наркотиками, нищетой, вынужденными и намеренными голодовками, странной дружбой с Верленом?!

Теми средствами, которые наглядно подтверждали, что "открытие самого себя" предполагает "освобождение от морали", освобождение от всех авторитетов, на которые не уставали ссылаться романтики, от Бога до Природы. В исходном пункте творческого акта "ясновидца" словно бы нет никаких объективных ценностей, есть лишь "я" как то горнило, в котором выплавляется поэтический образ. Поскольку "я" создается "расстройством всех чувств", постольку душа "ясновидца" - "чудовище"; введением в последний этап творчества Рембо может служить стихотворение "Пьяный корабль" (1971), в котором выплеснулись эти идеи и усилившийся трагизм мироощущения поэта.

«Пьяный корабль» – исповедь в форме малой приключенческой одиссеи. Бури и течения влекут судно с перебитой дикарями командой, изодранными снастями, сорванным рулем мимо удивительных диких природы. «Пьяный корабль» - символ освобождения от обычной жизни и узаконенного восприятия мира. Рисовки Рембо насыщены пестрыми, зыбкими, сверкающими и ошеломляюще неожиданными зарисовками ("лазурь в соплях и солнце в лишаях"). Метафоры построены на столкновении застывшего и мимолетного, реального и пригрезившегося ("лучи радуги вожжами протянулись к подводным серо-зеленым стадам"). Гулкая звукопись, словотворческие вкрапления: "молочнеющая" вода.

Вереница чудес и грозных опасностей, изображенных в "Пьяном Корабле" - своеобразное предвкушение восторгов и мук самого Рембо перед тем, как пуститься без руля и ветрил в жизненное плавание. Упоение волей и страх от затерянности посреди просторов, удаль и тревога, ликования и содрогания. "Пьяный корабль" - притча об извечной двойственности безбрежной свободы: её благодати и её изматывающем бремени.

"Пьяный", заблудившийся, сбившийся с курса, гибнущий корабль - достаточно очевидный символ поэта, его души, пустившейся в рискованную авантюру. Корабль - образ метафорический, образ "корабля-человека", в котором воедино сливаются внешнее и внутреннее, возбуждая впечатление о возникновении какой-то третьей силы, которая не сводится ни к кораблю, ни к поэту. В этом главное отличие "ясновидения" от импрессионизма Верлена, а в этом отличии заключена суть символизма. Возникающая "тайна",

некое не подлежащее логическому определению начало, влечет за собой особенную поэтическую технику, технику намека, "суггестивности".

Сонет "Гласные" стал своего рода декларацией такой поэзии. Что бы ни побудило Рембо к созданию этого сонета, уподобление гласного звука цветку знаменовало пренебрежение словом как смысловой единицей, как носителем определенного значения, значимой коммуникации. Изолированный от смыслового контекста звук, будучи уподоблен цветку, становится носителем иной функции, функции "внушения", "суггестивности", с помощью которой и обнаруживается "неизвестное".

Такую литературную технику готовил уже "музыкальный" принцип Верлена (несомненно, прямо повлиявшего на Рембо), но импрессионизм сохранял как образ данной души, так и конкретный природный образ, тогда как у Рембо неузнаваемым становится все простое и осязаемое. Эстетический эффект последних стихотворений, написанных в 1872 г., определяется шокирующим слиянием простейшего и сложнейшего.

Может показаться, что последние стихотворения Рембо - что-то вроде путевых зарисовок, сделанных очень наблюдательным поэтом во время его скитаний. Вот Брюссель, в котором так часто бывал Рембо; вот странник, устав, пьет; вот он поведал о своих мыслях поутру, о "юной чете", возможно, встреченной по пути, как встретила и "черносмородинная река". Как будто случайный, "попутный" подбор тем, случайный, поскольку не в них дело. Совершенно реальные впечатления сбиваются в плотный клубок, весь мир стягивается к данному душевному состоянию, тогда как состояние души отражается во всем, выстраиваются загадочные пейзажи вне времени и пространства. В одно и то же время (лето 1872 г.), под влиянием одних и тех же впечатлений были написаны "Брюссель" Верлена и "Брюссель" Рембо, но стихотворение Верлена читается как, можно сказать, реалистическое описание брюссельского пейзажа рядом с той странной грезой, которая выплеснулась в творении Рембо. Все здесь символично, все иносказательно, намекает на некую загадочную процедуру, на "неизвестное", на то "чудесное", которое поселилось в "повседневном" благодаря навестившим поэта "озарениям".

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

Ни один из составляющих цикл фрагментов не может найти адекватную интерпретацию, но "Озарения" в целом рисуют образ недвусмысленный: это образ сильной, необыкновенной личности, обуреваемой могучими страстями, создавшей целый мир своей необузданной фантазией, готовностью идти до конца. Чувствуется, что "я" на пределе, балансирует на опасной грани, сознавая очарование мук, привлекательность бездны. Оно творит свою Вселенную, оперируя и твердью, и водами, и формами всех вещей, и их субстанциями. В космическом пространстве "Озарений" свое время, своя мера вещей, внеисторическая, собирающая весь человеческий опыт в момент его интенсивного переживания данной личностью. Перед читателем предстает причудливо раскрашенный мир, вселенная, которая послушно принимает очередной лик в зависимости от перемен в настрое авторского взора - от катастрофичности до праздничной лучезарности.

Рембо не рассказывает, а лишь намекает, подбирает метафоры на основе сложных зрительных ассоциаций, создает фантастические образы, которые сложно дешифровать. Сложная символика, причудливая метафоричность дает простор для бесконечных интерпретаций. Сам Рембо говорил, что он "один владеет разгадкой сих диковинных шестивий" и советовал не ломать голову над ней, а просто довериться каждому озарению-

видению, принять их как самостоятельную данность. Однако все-таки основное умонастроение, которым овеяно богатство этих зарисовок пригрезившегося, улавливается. Это горделивое торжество всемогущего и вездесущего "ясновидца" - хозяина жизни, который волен менять ее по собственному хотению, даже произволу. Он сжигает пространство, отменяет причинность явлений, меняет местами небеса и землю - возможно любое превращение - "в лесу есть собор, устремленный ко дну, и озеро, взмывшее в высь" ("Детство"), "удар льдин о звезды" ("Варварское"), туманы и тени каменеют.

Естественно, что крайняя субъективизация творческого акта не могла состояться в пределах строго регламентированной традиционной формы. Одновременно с Верленом и теми же способами Рембо освобождал стих и, наконец, дал первые образцы свободного стиха. В составе "Озарений" есть два стихотворения, "Морской пейзаж" и "Движение", написанные таким стихом, свободным от рифмы, от определенных размеров, от каких бы то ни было "норм". Такой стих уже близок поэтической прозе, хотя и проза "Озарений" не лишена своего ритма, который создается общей эмоциональной интонацией, то удлиняющей, то укорачивающей фразы, повторениями, инверсиями, членением на строфы особого, свободного типа.

Абсолютная свобода Рембо могла быть достигнута только у предела, отказом даже от "ясновидения", отказом от поэзии. Летом 1873 г. возник "Сезон в аду", акт отречения от себя самого, акт агрессивной и безжалостной самокритики. Рембо осудил "ясновидение". Он точно определил декадентскую первооснову этого литературного эксперимента, оценил утрату идеала, вопиющую асоциальность и ее результат - разрушение личности. Рембо осознавал, что декаданс применительно к нему был даже не упадком, а падением, падением в самом прямом, унижительном смысле этого слова. И Рембо исповедуется в "свинской любви", не стесняясь показать ту грязь, в которой барахтался несколько лет. «Сезон в аду» – самоотчет Рембо о хрупкости блаженства охоты за миражами, "история одного из безумств". Этим безумством была вера в волшебство, стремление приучить себя к галлюцинациям. Рембо яростно расправляется со всем, чему прежде поклонялся. Поэт полон решимости стряхнуть с себя морок, очиститься и отправиться "через реки и горы славить новый труд и новую мудрость, изгнание страхов и бесов, конец суеверий". "Я - возомнивший себя магом и ангелом, превыше всякой морали - я спустился на землю, снедаемый жаждой отыскать на ней мой долг - и заключить в объятия шершавую действительность. Пахарь!".

"Сезон в аду" - замечательный образец исповедальной прозы. Он может показаться результатом спонтанного акта, внезапного прорыва чувств, но в нем есть своя система и своя завершенность. "Сезон" - ритмическая проза, с членением на "главы", "строфы" и "строки", с употреблением различных риторических приемов и оборотов. И со своей внутренней динамикой, которая определяется одновременно путешествием по аду и оценкой этого путешествия, движением от признания вины ("я оскорбил красоту") к показаниям, от показаний, компрометирующих "ясновидца", к приговору.

Приговор - осуждение "ясновидения", за которым последовало расставание с поэзией. В духе Рембо - категорическое и бесповоротное. В 1880 г. Рембо покидает Европу, добирается до Кипра, до Египта, оседает до конца своей недолгой жизни в Эфиопии. Занимался он торговлей, быстро сжился с местным населением, усвоил тамошние нравы и обычаи - и словно бы забыл о том, что некогда был поэтом. Исчерпав эксперименты "ясновидения", он счел исчерпанными возможности поэзии и занялся делами и впрямь шершавыми - от работы в цирке до торговли рабами. Умер Рембо в возрасте 37 лет в полном одиночестве в Марсельском госпитале.

3. Стефан Малларме

Малларме (1842-1898) - один из наиболее последовательных символистов, глава символистской школы 1880-1890 гг. Начинает печататься в 1862 г. Учился мастерству у парнасцев, а миропониманию у Бодлера. Ряд стихов был напечатан в "Современном Парнасе" (1886). Но уже в эти годы намечается переход Малларме на позиции символизма. Малларме пытается избавиться от начиненности слов действительностью, над которой он хотел бы воспарить. Для этого он разработал приемы "запечатлеть не саму вещь, а производимые ею впечатления". Первым символическим опытом стали фрагменты драматической поэмы "Иродиада" (1867-1869). После разгрома Парижской Коммуны характерной для Малларме становится "темная поэзия", пронизанная тягой к потустороннему, разочарованием в реальности - "Гробница Эдгара По" (1875). В 1880 году организовал "вторники", на которые сходились молодые поэты символистской ориентации. Он по существу начал формирование символистской школы.

Малларме утверждал: "Поэзия есть выражение посредством человеческой речи, сведенной к своему основополагающему ритму, таинственного смысла сущего: она дарует этим подлинность нашему пребыванию на земле и составляет единственную настоящую духовную работу"; "Парнасцы берут вещь целиком и выставляют ее на обозрение; тем самым они изгоняют тайну; они лишают читателя восхитительной радости самостоятельного творчества. Назвать предмет - это утратить три четверти наслаждения поэтическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; внушить представление о нём - вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало - помалу воскрешать в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или наоборот, выбирать предмет и в нем найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания".

"В моем Разуме - дрожь Вечного", - писал Малларме. Такая "дрожь" могла быть выражена только "особенным способом". Рисовать не вещь, но "эффект" - это и есть "особенный способ". Он формировался и под пером Верлена, поскольку тот требовал "музыки прежде всего" и писал "романсы без слов", и под пером Рембо, коль скоро гласные уподоблялись цветам, - этот способ назывался "суггестивностью". Малларме традиции, в частности, парнасцам, "прямому изображению вещей" противопоставил искусство "намёка", "внушения", в жесткой формуле закрепляя творческую практику поэтов своего поколения.

Направляя все свои усилия к этой цели, Малларме все далее уходил от реального источника впечатления; усложняются бесконечные, субъективные аналогии, вытесняющие прозрачные аллегории первых стихотворений. Постоянные аббревиатуры, эллипсы, инверсии, изъятие глаголов - все создает впечатление тайны; таинством становилась и сама творческая работа. Каждое слово приобретало в шифре поэзии Малларме особенное значение, и каждому слову поэт отдавал многие часы поисков. Запутанные петли придаточных предложений, деепричастных оборотов, вставки, перебивки, витиеватый синтаксис - в результате слова, как бы выходят из своих обычных смысловых гнезд; грани между наблюдением и грезой стираются. Читатель должен расшифровывать словесную головоломку (керосиновая лампа - "стекло, пылающее запахами и золотом", дождь - "ливневая растрепанность на моем окне").

Воплощая Вечность, Малларме искал совершенства абсолютной Красоты. По этой причине он очень мало написал, всего лишь около шести десятков стихотворений (к ним, правда, надо добавить несколько десятков "стихов на случай", "стихов для альбома"). Каждое из них представляет собой обдуманную и тщательно отделанную композицию, где каждая деталь подчинена целому, поскольку Малларме не о смысле заботился, а об особом "мираже" словесных структур, взаимных "ответах" слов. Малларме

в общем следовал традиционным формам, что само по себе выдает органическую связь поэзии этого символиста с его предшественниками, с романтиками XIX в. Однако "миражи" расковывали и стих Малларме, даже при его строгой рассудочности продвигали в сторону музыкальной спонтанности.

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.

Так возводился храм Поэзии, в котором Малларме выступал в роли священнослужителя нового культа. В этом проявилось еще одно свойство символизма как искусства элитарного, предназначенного для немногих избранных. Куда-то в подпочву уходят, скрываясь от глаз, те социальные и личные первопричины отчуждения поэта, которые очевидны были и у Верлена, и у Рембо. По символистской поэзии Малларме невозможно обнаружить его глубочайшее разочарование "во всех политических иллюзиях", крайнюю степень неприятия им "толпы" с ее суестью, трагическое чувство одиночества и обреченности, вынуждавшее жить с постоянной мыслью о самоубийстве.

Все это ушло из поэзии вместе с уходом мира реальных "вещей". Малларме писал мало, писал все меньше, почти умолк и потому, что содержание его поэзии, ее главный герой - Идея - все больше походила на пустоту. Сколько-нибудь весомого философского содержания в ней не замечалось, что само собой побуждало все силы тратить на старательную шлифовку стиля, - поэзия становилась занятием самодовлеющим и самодовольным, мир существовал для того, чтобы возникла Книга.

В 80-е годы Малларме создает очень трудные для понимания стихи (сборник "Стихи" - 1887). Он изобретает головоломные способы уже вовсе ни к чему определенному не отсылать, а вкрадчиво навеять, как в музыке - то или иное смутное душевное настроение. Такие стихи влекут за собой множество толкований - всегда более или менее допустимых и всегда более или менее произвольных. Письмо позднего Малларме стало непроницаемо темным - своего рода искуснейшим безмолвием - и позже оказало влияние на сюрреалистов.

Итоговую, завершающую XIX век фигуру увидел в Малларме Поль Клодель (1868-1955), крупнейший поэт и драматург "католического возрождения" во французской литературе XX в. Клодель хорошо знал Малларме, посещал его еженедельные поэтические вечера, внимал урокам мэтра. По Клоделю, этот поэт - кульминация "нигилизма XIX века", освобождения духа от власти материи, от гнета "видимостей", осознания того, что человек "создан для владычества над миром". Однако, нацелив свой взор за видимую оболочку, в сердцевину явлений, переводя поэзию из области ощущений в область понятий, Малларме оказался перед лицом "отсутствия", перед неизбежностью безмолвия. По убеждению Клоделя, выход из этого тупика возможен только на пути возвращения к религии, к Богу.

4. Гийом Аполлинер

"Новый дух и поэты" (1918) - так называется статья Аполлинера, громко прозвучавшая как манифест нового поколения поэтов, поколения начала нового века.

Манифест этот завершил недолгий путь Гийома Аполлинера (псевдоним Костровицкого, 1880-1918), самого знаменитого и самого показательного французского поэта начала века. Все предназначало его к такой роли, начиная с происхождения: внебрачный сын польки и, возможно, итальянского офицера, Аполлинер был склонен мистифицировать свою генеалогию, что давало возможность представлять неким "гражданином

мира", открытым всем возможным; веяниям. Это была примета времени: на "вторниках" Малларме внимали мэтру - Аполлинер внимал "новому духу" новой эпохи.

Среди разнообразных литературных пристрастий Аполлинера самое заметное место занимали поэты французские, романтики, Верлен, Рембо, Малларме, хотя французским языком он овладел, оказавшись в монастырских школах на юге Франции (родился в Риме, родными языками были польский и итальянский). Начинал Аполлинер как поэт вполне традиционный, его первые опыты были традиционно стимулированы любовными увлечениями: сначала во время летнего пребывания в Бельгии (в 1899 г.), а затем и в особенности во время путешествия по Германии (1901-1902), где Аполлинер оказался в роли учителя французского языка в графской семье и где его посетила любовь к гувернантке-англичанке.

Впечатления от Германии и переживания любви питали собой то, что получило название "рейнского цикла" стихотворений, в котором связь с романтической и символистской традицией закрепляется глубоким эмоциональным восприятием немецкой романтической атрибутики, усвоением тем и ритмов немецкой народной песни. Вошли в творчество Аполлинера и славянские истоки, которым поэт всегда придавал очень большое значение. Но хотя прошлое культуры, классическое наследие неизменно сохраняло для Аполлинера свою непреходящую ценность, этого источника было недостаточно для поэта начала XX в. После "рейнского цикла" он мало писал, движение его явно замедлилось.

Не имевший никаких средств к существованию, Аполлинер вынужден был зарабатывать разными способами, делать то, что подвернется. Одновременно он все глубже погружается в своеобразный парижский быт, сближается с разношерстной, разноязычной художественной богемой, с полунищими художниками и писателями, в среде которых и вызревал дух нового искусства. В центральную фигуру быстро превращался испанец Пабло Пикассо; встреча с ним в 1904 г. сыграла заметную роль в формировании новой эстетики Аполлинера. Новая живопись была неожиданной и шокирующей, она не могла не увлечь поэта, делавшего ставку на обновление.

В 1913 г. Аполлинер издает книгу "Художники-кубисты", в которой возвещает о возникновении "совершенно нового искусства", основанного, в отличие от традиционного, "не на имитации, а на концепции", "видению" противопоставляющего "понимание", в качестве изобразительной "грамматики" употребляющего поэтому язык геометрии. Аполлинер признается в любви к "новому искусству", очевидно его прямое влияние на поэта, хотя определенную дистанцию он явно сохранял.

Следуя поэтам конца века, Аполлинер полагал, что магистральный путь развития ведет к созданию "синтеза искусств - музыки, живописи и литературы". В эссе "Новый дух и поэты" он поставил под сомнение необходимость "писать прозой или писать стихами", следуя при этом правилам грамматики или же нормам просодии. Даже свободный стих для Аполлинера - лишь первый порыв к свободе искусства, которая достигается только на путях синтеза, созданием "визуальной лирики". Аполлинер указывает на открытия науки и техники, на "новый язык" кино и фонографа как на средства обновления поэтического языка.

Поиски новой формы в "новой эстетике" Аполлинера были подчинены главному пафосу - "поискам истины", выражению "упоения жизнью", обнаружению "новой реальности", "нового духа". Уточнения этих понятий не последовало и в их границах помещалось буквально "всё", всё то, что привлекало внимание и вдохновляло, что удивляло - и даже само это "удивление", которое Аполлинер мог счесть за "самую мощную силу нового".

"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.

Образцами чистого эксперимента остаются "каллиграммы", "стихи-рисунки", эти довольно наивные образцы "визуальной" в буквальном смысле слова лирики. Однако и такие "рисунки" по-своему выражали аполлинеровскую потребность в некоей "тотальности", хотя бы в новом, "тотальном" языке, синтезе словесного и графического образов. Образ словесный предстает на "полотне", на данной странице, в пространственных параметрах, сочетая "нарисованное" словами с пропусками, с пустотой, т.е. с определенным звучанием текста. Аполлинер не скрывал зависимости своих экспериментов от "новой поэтики" Малларме, от поэмы "Удача никогда не упразднит случая".

"Каллиграммы" - крайняя реализация тенденции к освобождению стиха, действительно выходящая даже за пределы стиха свободного. Однако, дерзкий новатор, Аполлинер никогда не расставался с прошлым, не забывал о ценности классики. В сборнике "Алкоголи" (1913) Аполлинер нашел место для стихотворений, созданных в разное время, в том числе "рейнских", тем самым сохраняя свой путь целиком, ни от чего не отказываясь. Свободные стихи соседствуют с традиционными размерами, нередко включены в "правильные" поэтические структуры, которые свободно варьировались и преобразовывались поэтом. Ко времени издания сборника Аполлинер совершенно отказался от пунктуации как способа насильственного регулирования ритма стиха.

Сборник "Алкоголи" открывается стихотворением "Зона", образцом аполлинеровского "нового лиризма". Стихотворение написано как лирический диалог автора с самим собой, это раздумья поэта о своей жизни, отдельные факты биографии, парижские зарисовки, изображение судьбы эмигрантов, размышления о христианстве. В начале поэт провозглашает свою усталость от старого мира, а в конце рисует образ солнца, которое восходит над Парижем. Но это солнце - с перерезанным горлом. Образ гильотинированного солнца - очень емкий, в нем - и стремление верить в будущее, и предупреждение о трагедиях, которые ждут человека в будущем, и напоминание о современной трагедии одинокого и несчастного человека.

Желанная свобода реализуется здесь и на уровне идеи - брошен вызов старому миру, идолам прошлого, сам Христос понижен в ранге до летательного аппарата, и на уровне формы - раскрепостившийся поэт выражает себя в стихе абсолютно свободном. Кажется, что сам творческий акт освободился от правил, что поэт сочиняет на ходу, прогуливаясь, и его творческая лаборатория на улице, среди первых встречных. Угловатое, размашистое, вызывающе дисгармоничное, "некрасивое" (Аполлинер не выносил самой категории "вкуса") стихотворение невозможно отнести к определенному жанру. Написано оно под впечатлением очередной неудачной любви, болезненно пережитой поэтом, и в общем являет собой исповедь, предельно откровенную картину страдания и одиночества - именно картину, "я" тут же превращается в "ты", объективизируется, исповедующийся поэт словно наблюдает за собой со стороны и видит уже героя эпического, следит за его поступками, за его перемещениями.

Перемены "я" на "ты" - это лежащий в основе композиции поэмы прием симулянизма, заимствованный из современной живописи. В сплошном потоке, в данный момент, на данной странице возникают события, происходившие в разное время и в разных местах. Такая концентрация времени и пространства - способ воссоздания "тотальности"; стихотворение готово отождествиться со вселенной, возникает впечатление

"распахнутости", открытости текста, безмерной его широты. Тем более что "прогуливающийся" поэт подбирает на своем пути "всё", все приметы новой реальности, автомобили, самолеты, рекламу и, конечно, Эйфелеву башню, этот символ XX в.

Резкие скачки, перебои, сопоставление обычно несопоставляемых явлений - все это "удивляет", освещает мир неожиданным светом, создает эффект, близкий тому, которым прославятся вскоре сюрреалисты. Возвышенное и приземленное, поэтическое и прозаическое оказываются рядом, в одной плоскости; страдающий от несчастной любви поэт попадает в "стадо ревущих автобусов". Загадочные "кубистические" сущности, причудливые абстрактные пейзажи возникают в одних стихотворениях (например, любимые поэтом "Окна", посвященное Пикассо "Обручение"), в других же регистрируется все то, что "есть", фиксируется наплывающий поток жизненной прозы. Символичны для века фантастические образы его стихов: "стадо парижских мостов с пастушкой-башней Эйфеля"; в полночь "лающий взбесившийся колокол"; "афиши и реклама, как попугаи кричащие упрямо"; ночь, уходящая, "подобно красивой метиске"; "птица, летящая вспять"; "часов удар три раза прорыдал"; наконец, "век наш весь в черном, он носит цилиндр высокий...".

Таких произведений, прозаизированных "стихов-прогулок", "стихов-разговоров", которые порой больше похожи на склад строительных материалов, чем на возведенное здание, много в сборнике "Каллиграммы" (1918). И здесь особенно очевидно, что, в отличие от Верлена или Рембо, гибель богов Аполлинер, не переживал как трагедию. Утратив Создателя, Аполлинер довольствовался Созданием, наличным бытием, чувством своей к нему принадлежности. И унаследованным у Малларме осознанием особой функции Художника, занимающего вакантное место Творца.

На фронт Аполлинер отправился добровольцем, сражался рядовым в артиллерии, затем лейтенантом в пехоте. Вначале он попытался соединить тему войны с привычными мотивами любви, так что фронт оказывался составной частью мирного пейзажа очередной сердечной дуэли (цикл "Стихи к Лу", многочисленные послания к Мадлене), - все славил любимую и все соответственно казалось прекрасным, все "чудеса войны" ("как ракеты красивы!"). Наивная вера влюбленного в то, что "во имя нашего счастья схватились армии", а потому и "гранаты подобны падающим звездам", несмотря на устойчивое аполлинеровское легкомыслие (фарс "Грудь Тиресия", 1917, написанный с вполне серьезным намерением побудить французов позаботиться о деторождении), все-таки вытесняется пониманием трагедии, своей к ней приобщенности, своей ответственности. "Всё" к концу войны - это общая историческая судьба, в "сердце моем" сосредоточенная. Начался процесс обретения жизненной философии, которой Аполлинеру недоставало,- процесс этот был прерван внезапной смертью поэта, так и не поправившегося после тяжелого ранения.

Аполлинер оставил немало статей, фельетонов, заметок; к числу последних относится его своеобразное завещание (опубликованное посмертно) "Новое сознание и поэты". В нем высказаны прозорливые наблюдения над законами поэзии, содержатся раздумья о свободном стихе, о литературном экспериментаторстве. Эксперименты Аполлинера в области свободного стиха, создание сложной ассоциативной образности, введение в поэзию непоэтической лексики обновили поэтический язык, открыли новые горизонты. В.Незвал так отозвался об Аполлинере: «...Великий Гийом, без которого не было бы поэзии XX века, без которого наш век топтался бы на месте и питался крохами со стола классиков, парнасцев или символистов».

5. Эмиль Верхарн

Эмиль Верхарн (1855-1916) - поэт бельгийский. Однако Бельгия и Франция - соседи, многие французские и бельгийские писатели действовали совместно, осознавая близость своих задач. Французский язык, на котором писали де Костер, Верхарн, Метерлинк (существовала также литература на фламандском языке и на валлонских диалектах французского), приобщал к общеевропейской аудитории и к французской литературе. Верхарн истоки современной поэзии видел в романтизме, а Гюго представлялся ему гигантом, воплощением целой эпохи и непреходящих духовных ценностей. Очень высоко ценил Верхарн своих современников, Рембо, Малларме, особенно Верлена.

Как поэт бельгийский Верхарн начал свое творчество с тематики национально специфической (сборники "Фламандки", 1883, "Монахи", 1886), с обращения к прошлому своей родины, ее искусству, ее пейзажам и неповторимым характеристикам - к характеристикам "фламандок", этому олицетворению национального типа, закрепленного традицией великой фламандской живописи, почитавшейся Верхарном. В стихотворении "Фламандское искусство", славя старых мастеров, Верхарн писал, что их "кисть пренебрегла румянами", а созданные ими женские образы; "источали здоровье". Стих Верхарна, в свою очередь, чужд "украшательству", поэт передает ощущение здоровой силы, естественной красоты своих героев, отождествленных с самой природой. Зарисовки крестьянского быта чрезмерно, однако, картинны, ранний Верхарн не избежал стилизации, а идеализированные типы фламандок и монахов выполняют роль романтического противовеса настоящему времени, когда уже "нет ничего", "нет героев".

Утрата веры в Бога придала романтическому разочарованию смысл тотального неверия. В сборниках "Вечера" (1887), "Крушения" (1888), "Черные факелы" (1890) множатся картины тусклых вечеров, унылых сумерек, повторяются декадентские, мотивы увядания и гибели. Пласт декадентской культуры в Бельгии тех лет был весомым.

Смерть воцарилась в лирике Эмиля Верхарна. Фламандскую равнину с ее мельницами, колокольнями, фермами заполняют "круги из эфира и золота", некие "роковые структуры", розовощекие фламандки вытесняются таинственными "дамами в черном" и "черными богами". В небесах вспыхивают кошмарные "самнамбулические зори" и зажигаются "черные факелы" безумия. Поэт, его тело, его мозг словно населены чудовищами, затеявшими грызню, которая отдается чудовищной болью. Лирический герой концентрирует в себе все муки мира, через него протекает "пустая бесконечность".

Лиризм меняет поэтическую систему Верхарна. Оттесняется подчеркнутая предметность, материальная весомость, буквальность образов первых сборников, развивается сложная метафорическая образность. Поэзия Верхарна становится более одухотворенной и многозначной, тем более что, по его признанию, он "никогда не переставал наблюдать реальную жизнь". Трагические циклы - переход к последующей социальной трилогии. Поэт открывает себя, свое "я" - и одновременно сквозь "молчаливые монументы" символистского пейзажа просматриваются приметы реальной, а не картинной Фландрии.

Верхарн не любовался "цветами зла", не заигрывал со смертью. Утрата идеала была для него истинной, личной трагедией, и самые мрачные стихи обнаруживают не погружение в стихию декаданса, а нарастающее стремление одолеть зло, справиться с безумием. Недолгая для Верхарна фаза символизма отграничена в особые циклы, а следовательно, ограничена в своих рамках. Законченность, стройность композиции циклов, ее логичность и динамизм - немаловажный элемент концепции поэта, локализирующего область сомнений и разочарований, оставляющего разум, волю, целеустремленность вне этой области, вне сомнений.

Вследствие всего этого дальнейшее движение поэта было стремительным и резко отличалось от пути современных ему французских поэтов конца века. Изначально свойственная Верхарну как поэту бельгийскому масштабность и эпичность (не случайно высочайшими литературными авторитетами были для него Гюго и Бальзак) в полной мере реализовалась тотчас по преодолении кризиса конца 80-х годов. Немалую роль в этом переломе сыграла вошедшая в поэзию Верхарна тема счастливой любви (циклы "Часов"). Любовь для Верхарна - обретение доброты и простоты, целительное очищение души, а поэзия отражает процесс самоочищения, воспринимается в активной нравственной функции.

Рядом с интимной лирикой - могучие ритмы социальной трилогии. Их соседство не только свидетельствовало об универсальности поэта, сосуды эти были сообщающимися: осуществлялось разделение добра и зла, нравственная оценка всех жизненных процессов, в том числе процессов социальных. Символисты шли к абсолютизации зла, источником их тотального пессимизма становилось Неведомое, тогда как Верхарн быстро двигался по пути конкретизации этого источника, к социально конкретной оценке зла.

"Социальная трилогия" - условное наименование произведений 90-х годов, сосредоточенных вокруг тем деревни (сборник "Поля в бреду", 1893, и др.), города (сборник "Города-спруты", 1895), будущего (драма "Зори", 1898). Вновь образ Бельгии - главный образ, но лишь в "трилогии" была достигнута социальная полнота и историческая точность этого образа. Циклы построены в соответствии с верхарновским мастерством обобщенно-собирательной характеристики крупных, емких явлений. Каждый цикл предстает законченным целым эпическим полотном, исполненным внутреннего драматизма и динамики. "Равнины", "поля" - наглядный символический образ, соотношенный с образом города, ему противопоставленный.

Трагическое восприятие жизни сменяется изображением жизненных трагедий. Однообразие нищих равнин оттеняется многоликостью "пожирающего" равнины города-спрута, мощью "души города", тем грандиозным сооружением, которое Верхарн сумел создать средствами стихотворного цикла. Именно это полотно прославило Верхарна как великого поэта-урбаниста и оказало большое влияние на поэтов XX в. от Рильке до Брюсова.

За строениями из металла и камня поэт рассмотрел целый мир человеческих страстей, борений и порывов. "Душа города" - понятие историческое: "века и века" проживающего обуславливают невероятную концентрацию энергии, которая ломает все преграды, сметает все границы.

В том числе и границы, установленные традиционным стихосложением. Заявив о своем "восстании против любой регламентированной формы", Верхарн, начавший с традиционных форм, с "правильного" стиха, в социальной трилогии окончательно утвердил стих свободный. Основу поэтической реформы, осуществленной Верхарном, точно определил Валерий Брюсов, писавший, что бельгийский поэт "раздвинул пределы поэзии так широко, что вместил в нее весь мир" и что "во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей". Поэзия Верхарна действительно поражает богатством, исключительной глубиной своего содержания, но только в богатом, свободном, постоянно меняющемся ритме могло воплотиться такое содержание. Верхарн использовал все возможности стиха свободного, выстраивал строчки в причудливую "лесенку", ломал традиционную строфику; согласием ритма, ассонансов, аллитераций, звуковых сочетаний создавал "мощный и пленительный образ" и одновременно не забывал о рифме, писал стихи "правильные". Верхарн не заменял одну просодию другой, но добивался точного выражения мысли, не оглядываясь ни на какие правила.

Стремясь "вместить весь мир" в поэзию, Верхарн в самом существе своего искусства соединил лирическое и эпическое начала. Поэзия была для него откровением, исповедью - повернутой, однако, ко всем, ко всему, обращенной к другим, разговором, предполагающим собеседника. Стихи Верхарна драматичны и даже драматургичны, во многих из них наличествует сюжет, есть персонажи, есть конфликт. Верхарн написал четыре драмы, самая знаменитая из которых венчает социальную трилогию.

"Зори" - пьеса о революции, о будущем. Оптимистическая перспектива утверждается уже в финале "Городов-спрутов", составляя разительный контраст к финалу первой части трилогии, завершенной образом могильного заступа. В городе находит поэт готовность к "поискам и бунтам", которой лишена деревня. Он поет славу труду, созиданию, научному поиску, предвещающим будущее Идеям. В условиях 90-х годов порыв Верхарна политизируется, его увлекает социалистическая, революционная идея.

Верхарн покидает примелькавшиеся камерные сценические площадки. Действие "Зорь" вынесено на поля и улицы города, преобладают массовые сцены, совершаются величайшие исторические события, определяющие накал страстей, острую конфликтность сюжета, патетичность и декларативность стиля. Вместе с темой будущего в искусство Верхарна вторгся романтизм; и стилистика, и проблематика, и герои "Зорь" возвращают к романтической драматургии Виктора Гюго. Нечеловеческим усилием воли революционер Эрнъен поднялся до такой высоты, что смог увидеть зарю будущего. Но так он превратился в исполина, в новое божество, в спасителя.

Будучи уверен в том, что "боги устарели", Верхарн границу новой эры очерчивает таким именно героем, возлагающим на себя роль Всемогущего. В начале века поэзия Верхарна вышла на арену Бытия, существования во всеобщем, обобщенно-жизненном смысле. Всмотриваясь в "лики жизни" (сборник "Лики жизни", 1899), Верхарн видел "буйные силы" (сборник "Буйные силы", 1902), "многоцветное сияние" (сборник "Многоцветное сияние", 1906), слышал "державные ритмы" (сборник "Державные ритмы", 1910).

Все могучее восхищает поэта, все "Владыки" - Монарх, Полководец, Трибун, Банкир, Тиран, все "буйные силы", которые распоряжаются на безграничных пространствах поражающих воображение космических пейзажей. Но главный герой нового времени - "мыслитель, ученый, апостол", предвещающий грядущее, олицетворяющий неуклонное поступательное движение: "Мы живем в дни обновлений", "Все сдвинулось - горизонты в пути". Живое, поэтическое ощущение исторического потока насыщает поэзию Верхарна.

Мало-помалу "огромная интенсивная жизнь" возносится поэтом над реальным миром, выражает исполинский ритм идеального существования избранников судьбы и поистине пророческие видения становятся утопическими мечтаниями. Возникающую при этом абстрактность и декларативность сдерживал лиризм, исповедальность поэзии, воплотивший не сочиненный, а реальный образ человека бесконечного мужества, неисчерпаемой душевной энергии и огромных творческих сил - образ лирического героя, образ самого поэта. Утопические конструкции словно бы комментировались поэзией обыденного, "рядового" существования на данной, фламандской земле: параллельно создавался цикл "Вся Фландрия", поэтизировавший стихию народной жизни и традиционного народного сознания.

Оптимизму Верхарна внезапно был нанесен сокрушительный удар - началась мировая война. Поэт успел откликнуться на эту трагедию (сборник "Алые крылья войны", 1916), но и Верхарн, да и Аполлинер еще не могли осознать глобальный характер начавшейся катастрофы, они принадлежали началу века - Аполлинер даже не включил войну в число факторов, формирующих "новый дух"!

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Зарубежная литература XX века: 1871 – 1917 / под ред. В.Н.Богословского и З.Т.Гражданской.- М., 1979. – С.28-31.

История всемирной литературы: В 9 т. – М.,1991.- Т. 7.- С.315-324.

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина).- Минск,1998.- С.110-117

Дополнительная

Андреев Л.Г. Сто лет бельгийской литературы. М., 1967. Балашова Т.В, Французская поэзия XX века. М., 1982. Гарин И.И. Пророки и поэты. - В 2 т.- М.,1992. - Т.2. Обломиевский Д.Д. Французский символизм. - М.,1973.Фрид Я. Эмиль Верхарн. Творческий путь поэта. - М., 1985. Хартвиг Ю. Аполлинер.- М.,1971.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВВ.

1. Неоромантизм.

2. Колониальный роман. Джозеф Киплинг.

3. Эстетизм. Оскар Уайльд.

4. Герберт Джордж Уэллс.

В английской литературе конца XIX в. развиваются течения, отражающие кризис культуры (натурализм, декаданс) и течения реалистические. Тенденции натурализма проявились в творчестве ряда английских писателей — Джорджа Гиссинга, Арнольда Беннета, Джорджа Мура и др. Английский декаданс принял специфическую форму эстетизма и получил свое выражение в теоретических высказываниях У. Пейтера, А. Саймонса и О. Уайльда. Эстеты с их культом красоты группировались в 90-е годы вокруг журнала «Желтая книга», возглавленного художником О. Бердсли.

1. Неоромантизм

Параллельно с декадентством в Англии развивается неоромантизм. Неоромантизм (как ранее романтизм) враждебен буржуазной действительности. Неоромантиков отталкивают пошлость, однообразие, деячество, отсутствие сильных страстей. Протестуя против буржуазной обыденности, они воспевают романтику опасностей и приключений, перенося своих героев в прошлое либо в необыкновенные условия далеких стран, в обстановку, требующую исключительного мужества. Неоромантики любят сюжеты с запутанной интригой, но большое внимание уделяют и психологическому анализу. Они продолжают развивать жанр исторического романа, но в их историческом романе нет глубокого историзма, характерного для В. Скотта. Выдающимися представителями неоромантизма, воплотившими его лучшие черты, были Р. Л. Стивенсон и Джозеф Конрад.

Роберт Луи Стивенсон родился в Эдинбурге. (1850—1894) Отец его был инженером по строительству маяков, сам будущий писатель получил инженерное образование. Часто прикованный к постели, с детских лет больной туберкулезом, Стивенсон развлекался рассказами няни о шотландской старине и сказками. Его любимым писателем был Вальтер Скотт. Стивенсон много путешествовал и, наконец, в 1890 г. поселился на одном из островов группы Самоа. Экзотическая природа и коренное население очень понравились ему. Вскоре он увидел, как немецкие колониальные чиновники сеют вражду между племенами. Стивенсон принял живое участие в судьбе самоанцев, написал книгу, обличающую немецкого консула и губернатора, и добился их увольнения.

Стивенсон — мастер произведений с острым сюжетом, захватывающей интригой и яркой эмоциональной окраской. В романе «Остров сокровищ» (1883) увлекательная фа-

була сочетается с достаточно серьезным содержанием. Все герои романа оказываются в одинаковом положении: за кладом пирата Флинта отправились как уважаемые, обеспеченные люди, так и преступники, плававшие некогда с Флинтом. При всей социальной дистанции у них один и тот же стимул действия — жажда золота. Но пираты проигрывают в этой игре, так как они давно утратили какое-либо понятие о моральных обязательствах. Стивенсон на стороне тех героев, которым золото не вскружило головы: доктора Лавси, волевого и умного капитана Смоллета и юноши Джима Гаукинса. В исторических романах Стивенсона (в отличие от Вальтера Скотта) интересуют прежде всего быт и характеры. Больше всего историзма в романе «Черная стрела» (1888). В этом романе, где битвы, погони, переодевания чередуются с бытовыми сценами в феодальных замках, схвачен дух XV в. и переданы некоторые события войны Алой и Белой розы. Продолжая традиции Вальтера Скотта, Стивенсон ввел в роман образы простых людей из народа, мстителей за поруганную справедливость.

Стивенсон был незаурядным психологом, нередко его привлекали болезненные, патологические явления в психике человека. В повести «Странный случай с доктором Джекилем и мистером Хайдом» (1886) писатель показал расщепление личности. Доктор Джекиль, уважаемый и добрый человек, нашел способ выделить и персонифицировать зло, якобы присущее любой человеческой натуре. Этот опыт он проделывает на себе: приняв соответствующее лекарство, он внешне меняется и в новом отвратительном облике Хайда претворяет в действие свои тайные дурные желания. Совершив преступление, он спешит принять свой обычный, нормальный вид. Но пароксизмы зла становятся все длительней, и вернуться в свое основное «я» все труднее; Джекиль кончает самоубийством. При этом расщепление личности изображено без вмешательства таинственных потусторонних сил, как результат научного опыта.

Поляк по национальности, Юзеф Теодор Конрад Корженевский родился в Бердичеве в семье литератора, вскоре высланного за участие в восстании 1863 г. В 1874 г., 17 лет, будущий писатель, выбрав профессию моряка, уехал в Марсель, где поступил матросом во французский торговый флот, а с 1878 г. переехал в Англию и прослужил в английском флоте 16 лет. Все эти годы он плавал в южных морях. В 1895 г. был издан роман «Каприз Олмейра» за подписью Джозефа Конрада. Под этим именем бывший капитан вошел в английскую литературу. Оригинальный талант рассказчика сразу выдвинул Конрада в первые ряды английской литературы. Как и Стивенсон, Конрад любит романтику приключений на море и на суше, в далеких экзотических странах. Но прежде всего он — психолог, тонко анализирующий все движения души. Герои Конрада — изгои, отщепенцы; вдали от цивилизованного мира, в примитивных условиях жизни, они находят себя, пытаются построить неомраченное счастье. Эта попытка чаще всего кончается трагически.

В романе «Лорд Джим» (1900), наиболее типичном для Конрада произведении, раскрыты все особенности его мировоззрения и психологического метода. Джим — человек чести. Жизнь стала для него мучением, с тех пор как по приказу старших офицеров он вслед за ними прыгнул в лодку, покинув на тонущем корабле людей. Он не может простить себе этой минутной слабости, не может жить с сознанием, что он нарушил долг моряка. Некоторое самооправдание приносят ему усилия улучшить жизнь малайцев, среди которых он поселился. Но прямота и доверчивость Джима губят все его дело и стоят жизни его друзьям. Свою ошибку он искупает добровольной мужественной смертью. Ища суда над собой и смерти, он приходит к вождю племени, сын которого погиб по его невольной вине.

Артур Конан Дойл (1859—1930) прославился своими детективными рассказами о Шерлоке Холмсе, сумев поднять этого сыщика-любителя с его аналитическим умом и

острым чувством справедливости до степени одного из любимейших английских литературных героев. В 1887 г. вышла первая повесть о Шерлоке Холмсе — «Этюд в багровых тонах», и затем в течение почти двадцати лет появлялись новые, с нетерпением ожидаемые читателем повести и рассказы. Лучшей из них следует признать «Собаку Баскервилей» (1902), в которой мастерство детективного романа сочетается с романтической поэтичностью и незаурядным психологизмом. Шерлок Холмс руководствуется подлинной человечностью, и в его образе автор воплощает свою веру в мощь человеческого ума и доброго сердца. Постоянного спутника Холмса, доктора Уотсона, от лица которого ведется рассказ, Конан Дойл наделяет автобиографическими чертами. Он и сам был врачом, участником англо-бурской войны.

Заслуживают внимания также научно-фантастические повести А. К. Дойла («Затерянный мир», «Отравленный пояс», «Маракотова бездна»), написанные позднее, уже под влиянием научной фантастики Г. Уэллса. В них интересно задуман образ талантливого и вспыльчивого ученого, профессора Челленджера. В последние годы жизни писатель увлекся новомодными спиритуалистическими, мистическими теориями, и это наложило отпечаток на его позднее творчество.

2. Колониальный роман. Джозеф Киплинг.

Джозеф Редиярд Киплинг (1856—1936) родился в Бомбее, в семье профессора искусств и художника. В шестилетнем возрасте родители отвезли его в Англию. Здесь он получил образование в закрытом колледже, готовившем офицеров и чиновников для колоний. По окончании школы, в 1882 г., Киплинг вернулся в Индию, где стал сотрудником «Гражданской и военной газеты», в городе Лахоре. В 1886 г. вышел первый сборник его стихов — «Департаментские песни», а в 1888 г. — «Простые рассказы с гор». Литературное наследство Киплинга огромно и разнообразно. Он писал и стихи и прозу. Киплинг провел всю англо-бурскую войну в Трансваале, где издавал армейскую газету «Друг», идеализируя эту войну. Киплинг писал до самой смерти, но для читателей он остается писателем конца XIX в., так как его имя ассоциируется с ранними, лучшими книгами. В 1907 г. он получил Нобелевскую премию.

Для Киплинга характерно возвеличение всех видов и этапов колонизации — пиратства, деятельности карательных отрядов, деятельности шпионов. Расизм и колониализм оправданы в «Балладе о Востоке и Западе» — в настойчиво повторяющемся изречении: «О, Запад есть Запад, Восток есть Восток, и с места они не сойдут». Прославление бесстрашия, физической силы соединяется у Киплинга с поэтизацией буржуазного авантюризма. Его программный герой Энтони Глостер (в стихотворении «Мэри Глостер», 1896) — авантюрист и накопитель. Он — стяжатель старого типа, не боящийся лишения, риска и опасностей. Из морского капитана с дурной репутацией, выполнявшего за деньги поручения судовладельцев, он превратился в баронета. Киплинг наделяет его героическими чертами, идеализирует его любовь к рано умершей жене Мэри. Боязнь поэта за будущее английской буржуазии сквозит в упреках умирающего Глостера избалованному, изнеженному сыну, представителю новой, расслабленной буржуазии. Современного буржуа, трусливого и ничтожного, Киплинг осмеивает и в стихотворении «Томлинсон» (1891). Даже сатана отказывается от умершего Томлинсона, ибо тот ничтожен, у него нет своего «я», он жил по законам прописной морали.

В творчестве Киплинга выделяются анималистические произведения, обладающие большими художественными достоинствами. В 1894—1895 гг. появились книги о Маугли: две «Книги Джунглей» и завершающий их рассказ «В заповеднике». Создавая образ Маугли, Киплинг опирается на старинные легенды о волчьем выкормыше (начиная с истории Ромула и Рема и кончая индийскими преданиями), а также на сказки разных народов о герое, знающем язык всех тварей, «владычное слово». Но Маугли, кото-

рого звери признали высшим авторитетом джунглей, терзается от одиночества, от сознания своей исключительности и по совету пантеры Багиры уходит к людям. В рассказе «В заповеднике» Маугли из необыкновенного, экзотического героя превращается в законопослушного индийца.

«Джунгли» Киплинга — род воспитательного романа. В нем можно выделить несколько лейтмотивов, имеющих воспитательное значение: это мотивы защиты слабого, покорения природы, подчинения животного мира человеку в силу превосходства его разума. Универсальный закон, объединяющий зверей в джунглях, — закон братства. Клич Маугли: «Мы одной крови, вы и я» — говорит не о расовом признаке, а о принадлежности к одной и той же организации. Не физическому превосходству, а уму обязан Маугли общей любовью. Не насилие, а величая мудрость пользуется особым уважением в джунглях. Судья и глава джунглей — мудрый слон Хати, а не кровожадный тигр Шер-Хан. Но нельзя игнорировать и недостатки цикла «Джунглей». Расшифровка отдельных образов иногда обнаруживает их скрытую реакционность. В том как Акела управляет волчьей стаей, чувствуется утверждение дисциплины и примитивного гражданского кодекса. Осуждая сборища «бандар-логов» — обезьян, Киплинг, как это отмечали и современники, дал иносказательную сатиру на французскую буржуазную демократию и на ненавидимый им парламентаризм.

Анималистские произведения Киплинга, в том числе сборник «Просто сказки для детей» (1902), — лучшее в его творчестве. Рассказы о маленьком отважном мангусте Рикки-Тикки-Тави, о мятежнике Моти-Гадже — слоне, признающем над собой только власть хозяина, бедного рабочего-индийца, о любопытном слоненке доставляют настоящее удовольствие юному и взрослому читателю своим остроумием, наблюдательностью, живостью образов, жизнеутверждающим настроением.

3. Эстетизм. Оскар Уайльд

Оскар Уайльд (1856-1900) родился в Дублине, в семье знаменитого хирурга. Учась в Оксфордском университете, он сблизился с небольшим кружком декадентов, называвших себя эстетами, и возглавил его. Эстеты восприняли от прерафаэлитов и Раскина отвращение к капитализму и культ красоты; но они отбросили их религиозно-моральные тенденции; эстеты вообще постарались отделаться от всяких этических понятий. «Мы, представители школы молодых, отошли от учения Раскина... — писал впоследствии Уайльд. — Мы отошли, потому что в основе его эстетических суждений всегда лежала мораль...»

В 1881 г. вышел первый сборник стихов Уайльда, в которых он проявил большое мастерство формы. В своих стихах он стремился передать ряд непосредственных впечатлений, дать серию беглых, но ярких зарисовок. Известность Уайльда как главы модного направления достигла Америки, и он был приглашен туда для чтения лекций по английской литературе, а в основном — для приобщения «золотой» молодежи к тайнам эстетизма.

Свои эстетические взгляды Уайльд изложил в ряде статей и трактатов — «Упадок искусства лжи» (1889), «Перо, карандаш и отравы» (1889), «Истина масок» (1889) и др. Трактат «Упадок искусства лжи» был написан по поводу романа Золя «Жерминаль», вызвавшего бурную полемику. Буржуазная критика обвиняла Золя в безнравственности. Оскар Уайльд признает роман Золя вполне нравственным, но тем не менее осуждает его с точки зрения искусства. Отрицая натурализм, Уайльд нападает и на самые принципы реализма. Уайльд доказывает, что настоящее искусство всегда было искусством лжи. Отказ от красивой лжи, поиски жизненной правды привели к упадку искусства. «Жизнь

слишком едкая жидкость, — заявляет О. Уайльд, — она разрушает искусство, она, как враг, опустошает его дом».

По мнению Оскара Уайльда, не искусство отражает жизнь, а жизнь покорно следует за искусством. Уайльд подбирает доказательства для этого парадокса: он уверяет, что русских нигилистов создал Тургенев, что лондонские туманы были открыты французскими художниками-импрессионистами. Искусство, по мнению Уайльда, должно вырваться из «темницы реализма». Эта критика была в значительной мере вызвана упадком реализма, его натуралистическим перерождением

На первый взгляд, О. Уайльд проповедует безыдейность, аморальность искусства, в этой проповеди много бравады, погони за сенсацией. По его мнению, «нет книг нравственных или безнравственных — есть книги, хорошо или плохо написанные». Для Уайльда всякая картина, независимо от идеи и сюжета, — это только раскрашенная поверхность. Он считает, что прекрасная картина и гладкая стена из синего фарфора могут доставить человеку одинаковое эстетическое удовольствие, — следовательно, имеют и одинаковую ценность для искусства. В небольшом трактате «Перо, карандаш и отравы» Уайльд договаривается до того, что истинный художник стоит выше добра и зла, что он может быть даже преступником.

Эстетические и этические взгляды О. Уайльда представляют собою причудливую смесь нищезанятия и культа красоты. В своем творчестве Уайльд пытался иллюстрировать и воплощать эти взгляды; но гораздо чаще он в силу своего таланта и честности вынужден был их опровергать: его художественное творчество оказывалось выше, правдивей и человечней его теоретических положений.

В 1891 г. Оскар Уайльд пишет роман «Портрет Дориана Грея» — произведение крайне противоречивое. В нем чувствуется влияние готических романов о человеке, продавшем душу дьяволу за неувядаемую молодость и красоту. Юный красавец Дориан Грей неожиданно сталкивается с невероятным фактом: он перестает изменяться под воздействием времени; все эти изменения выпадают на долю его портрета. Воспользовавшись этим, Дориан Грей превращает свою жизнь в погоню за наслаждениями, предается самым гнусным порокам. Его лицо сохраняет юношескую привлекательность и свежесть; но где-то в задней комнате роскошного дома висит его портрет, на котором запечатлеваются следы жестокости и разврата.

Характерно, что старую тему «Лорда Артура Севиля», тему безнаказанного преступления, О. Уайльд решает здесь по-новому, в более гуманистическом плане: преступление неизбежно оставляет след на втором, тщательно запрятанном «я» человека.

В книге дана история артистки Сибиллы Вэн, брошенной Дорианом и лишившей себя жизни. Эта история должна подтверждать тезис Уайльда о том, что жизнь убивает искусство. Сибилла Вэн изумительно играла шекспировских героинь, пока не знала любви, и Дориан влюбился не в нее, а в созданные ею прекрасные образы. Полюбив Дориана, Сибилла сразу теряет свое мастерство. Воплощать на сцене страсть можно только с совершенно холодным сердцем. Дориан покидает Сибиллу, так как она перестала быть для него шекспировской героиней. Узнав о ее самоубийстве из газет, он восклицает: «Как бы я плакал, если бы прочел о ее смерти в каком-нибудь романе!» Эта фраза говорит о бездушии Дориана, но, по замыслу Уайльда, должна подчеркивать также превосходство искусства над жизнью.

В образе Дориана Грея осужден бессердечный гедонизм, ведущий к моральной деградации. Сочувствие Оскара Уайльда — на стороне простых и искренних людей, способных на большие чувства, — Сибиллы Вэн, ее брата матроса, художника Холуорда.

Опускаясь все ниже и ниже, Дориан Грей совершает убийство, чтобы скрыть свою тайну. Он убивает художника Холуорда, когда тот пытается увидеть спрятанный порт-

рет. Дориан умело скрывает следы преступления, но на руках другого, нарисованного Дориана появляется кровь. Пытаясь уничтожить портрет, Дориан Грей убивает себя. Смысл этой развязки ясен и очень далек от апологии рафинированного эстетства. Сам О. Уайльд говорил, что только ханжи могут не замечать весьма прозрачной морали, заключенной в романе: портрет Дориана олицетворяет совесть и, пытаясь убить свою совесть, Дориан убивает себя.

Неоднозначен образ лорда Генри в романе. Нередко его очерняли в советском литературоведении. Например, авторы учебника «Зарубежная литература (1871-1917)» Богословский и Гражданская пишут: «В романе действует циничный и бездушный остроумец лорд Генри Уоттоп, который сыплет блестящими парадоксами, прославляя красоту зла. Именно он увлекает юношу Дориана на путь порока». Вместе с тем в падении Дориана Грея лорд Генри повинен лишь косвенно: рассуждения лорда Генри о красоте взволновали Грея и заставили пожелать вечной молодости. Но Бэзил Холлуорд говорит о Генри: «Удивительный ты человек! Никогда не говоришь ничего нравственного и не делаешь ничего безнравственного». Твой цинизм – только поза». Генри прекрасно знает, что порок уничтожает красоту, накладывает на лицо человека страшный след. Вот почему он утверждает: «Правда, я считаю, что лучше быть красивым, чем добродетельным. Но, с другой стороны, я первый готов согласиться, что лучше уж быть добродетельным, чем безобразным». И не кто-нибудь, а лорд Генри говорит Дориану о необходимости сохранить душу, постоянно подчеркивает мысль о том, что для наслаждения жизнью необходимо спокойствие, которое дарит только чистая совесть. Генри вовсе не намерен развращать главного героя, ибо это неизбежно разрушит его красоту.

Генри исходит из идеи соответствия души и внешности: «цель жизни – самовыражение. Проявить во всей полноте свою сущность – вот для чего мы живем». Следовательно, Дориан должен проявить во всей полноте то, о чем свидетельствует его красота. Но в случае с Дорианом произошло противоестественное разделение человека и его совести, и, освобожденный от совести, Дориан постепенно утрачивает все лучшее, что было заложено в нем. Генри же как и другие герои романа (леди Нарборо: «Вы не можете быть дурным – это видно по вашему лицу») убежден, что порочный человек не может сохранить свою красоту. Дориан же разрушил идеал гармонии духа и тела, идеал единства красоты и нравственности.

В этом романе находят отражение принципы эстетизма автора. Дориан умирает, приняв принадлежащее ему безобразие, а прекрасное произведение искусства обретает первоначальную красоту и гармонию. Жизнь героя закончилась, но искусство выше жизни, ибо только ему принадлежит вечность. Искусство выше жизни, не оно подражает действительности, а действительность подражает искусству: портрет начинает изменяться раньше, чем реальный облик Дориана. Поскольку искусство выше жизни, оно не может рассматриваться с точки зрения человеческой морали. «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все». Это высказывание Уальда вовсе не утверждает безнравственность искусства. Хорошо написанная книга как произведение искусства всегда будет содержать урок человеку, ибо написана она с позиций идеала и по законам красоты. Плохо написанная книга просто не является произведением искусства и не заслуживает внимания независимо от того, содержит она мораль или нет. Следовательно, как утверждает в другом своем парадоксе Уальд, «искусство совершенно бесполезно»: понять произведение искусства может лишь человек, тонко чувствующий прекрасное, а для него моральный урок не нужен, ибо он сам живет по законам красоты (как лорд Генри), для других же такое искусство будет недоступным, а значит и тот урок, который содержится в произведении.

В те же годы Уайльд создает цикл сказок («Счастливый принц», «Молодой король», «Звездный мальчик» и др.). Красочная, поэтическая форма сочетается в них с серьезным, гуманистическим содержанием. Уайльд стремится выяснить, что важнее для человека — добро или красота. Ответ во всех сказках получается один — добро, служение людям несравненно выше и важнее красоты. Герои уайльдовских сказок — эстеты, как и он сам, страстно влюбленные в красоту. Таков молодой король, способный часами любоваться статуями и картинами и мечтающий о золотой мантии; таков Счастливый принц, которому после смерти воздвигли золотую статую в память о его блестящей и безмятежной жизни; таков Звездный мальчик, оттолкнувший от себя свою мать, так как она оказалась безобразной и старой. Но, столкнувшись с горем и нищетой, герои Уайльда прозревают и в своем стремлении помочь людям жертвуют всем, в том числе и своей жадной красотой. Его герои не могут быть счастливы и спокойны за счет страдающих других.

Наиболее декадентское произведение О. Уайльда — его драма «Саломея» (1893). Она была написана по-французски, что должно было еще больше подчеркнуть ее изысканность. Уайльд использовал в ней евангельскую легенду об иудейской царевне Саломее, потребовавшей от царя в награду за свою пляску отрубленную голову пророка Иоканаана (Иоанна Крестителя). Этой легенде Уайльд придал эротическую трактовку: Саломея добивается головы Иоканаана, чтобы поцеловать его губы. Любовь рисуется Уайльдом как неестественное, извращенное чувство. Саломея отвергает красивых, здоровых юношей и влюбляется в Иоканаана именно потому, что ее пугают его проклятья, его истощенное лицо. Ее любовь переплетается с ужасом и ненавистью; говоря Иоканаану о своей любви, Саломея подбирает для него самые отталкивающие сравнения: «Твои волосы — как клубок змей! Твое лицо бело, как кладбищенская стена при лунном свете! Оно бело, как кожа прокаженного». Такая эстетизация безобразного и стремление представить чувство любви в болезненном и извращенном виде характерны для декадентской литературы.

Но вслед за этой драмой Уайльд написал в 90-х годах ряд бытовых комедий реалистического типа. Среди этих пьес, имевших большой успех и освеживших английскую драму («Веер леди Уиндермир», «Незначительная женщина», «Как важно быть серьезным» и «Идеальный муж»), особенно интересна последняя. В ней раскрывается грязное прошлое всеми уважаемого политического деятеля м-ра Чилтерна; стремясь к обогащению, он когда-то продал важную военную тайну. Но, вскрыв лицемерие и фальшь респектабельного мира, Уайльд спешит иронически успокоить читателя своей старой концепцией отрицания добра и зла. Мистер Чилтерн спасен от разоблачения и получает портфель министра; его жена, строгая моралистка, вполне с ним примиряется.

В 1895 г. О. Уайльд был привлечен к суду по обвинению в безнравственности и приговорен к двухлетнему тюремному заключению. В 1897 г. он вышел из тюрьмы совершенно больным и сломленным человеком, уехал во Францию и умер там через три года, в нищете, всеми покинутый.

4. Герберт Джордж Уэллс

Герберт Уэллс (1866—1946) — автор ряда социально-психологических романов, мастер научно-фантастической повести и новеллы. Именно этот жанр характерен для его раннего творчества и сыграл большую роль в развитии литературы XX в.

В Герберте Уэллсе сочетались настоящий ученый и большой писатель. Первой его книгой был «Биологический справочник» — учебник по естествознанию. В дальнейшем, в научно-фантастических повестях Уэллса, всегда ощущалась подлинно научная

основа. Характерная для них тема биологической эволюции и необычных научных открытий была навеяна работой Уэллса в лабораториях выдающегося биолога Хаксли.

Для эстетических взглядов Уэллса характерна статья «Современный роман» (1914), в которой он выступает против эстетской и развлекательной литературы, требует насыщенности романа социальными и моральными проблемами.

В 1895 г. вышла первая научно-фантастическая повесть Г. Уэллса «Машина времени». За ней последовали другие: «Остров доктора Моро» (1896), «Человек-невидимка» (1897), «Война миров» (1898), «Когда спящий проснется» (1899), «Первые люди на Луне» (1901) и ряд небольших научно-фантастических рассказов. В своих повестях Г. Уэллс всегда опирался на подлинные научные открытия и гипотезы. Так, химическое обесцвечивание тканей и рентгеновское просвечивание подсказали ему идею «Человека-невидимки». Огромные успехи в области хирургии навели его на мысль о создании «Острова доктора Моро».

Уэллс, как и Жюль Верн, стремился к максимальной убедительности своих фантастических рассказов: он любит приводить точные описания несуществующих машин, выдержки из мнимых газетных статей и протоколов научных комиссий. Нередко встречаемся мы у него и с элементами научного предвидения: в 1908 г. в романе «Война в воздухе» он описывает разрушительные действия военной авиации, которая впервые была применена позднее, в войне 1914—1918 гг. Еще раньше он описывает военные аэропланы в романе «Когда спящий проснется» (1899). В повести «Освобожденный мир» (1914) он говорит об атомных бомбах и их радиоактивном действии за 30 лет до их изобретения и применения. Все эти предсказания говорят о могучей фантазии и глубоких научных познаниях автора.

Своеобразие научно-фантастических повестей Уэллса в их социальной остроте и проблемности. Очень часто они, не теряя своего научного значения, принимают характер социальной утопии или сатиры. Это сближает Уэллса с Д. Свифтом, его любимым писателем. Беспокойство за человечество стало главнейшей чертой творчества Г. Уэллса.

Уже в «Машине времени» тема необыкновенного научного изобретения — машины, которая может передвигаться во времени, переплетается с темой сословной вражды, жестокого социального антагонизма, приводящего к вырождению человечества. Г. Уэллс описывает фантастическую машину, сделанную из никеля, слоновой кости и хрусталя, дает великолепное по художественному мастерству описание полета во времени, когда дни и ночи кажутся взмахами серых крыльев, а солнце и луна превращаются в две огненные черты, пересекающие небо. Но не это главное. Главное — в противопоставлении элоев и морлоков, двух выродившихся рас, на которые постепенно разделилось человечество. Путешественник во времени, попав в 802701-й год, встречает в полуразрушенных дворцах и запущенных садах хрупких, изящных, но совершенно беспомощных элоев. Это потомки господствующих классов, особая раса, созданная презрением к труду и идеальными условиями жизни. А под землей, в колодцах и пещерах, живут бледные, ужасные морлоки, низведенные до степени животных. Это потомки рабочих, загнанных когда-то в подземные фабрики и жилища, вынужденных обходиться без света. Морлоки по привычке продолжают работать на элоев, доставляют им одежду и пищу, но похищают их по ночам и питаются их мясом.

В двух следующих повестях — «Остров доктора Моро» и «Человек-невидимка» — выступает вторая характерная для Уэллса тема — одиночество ученого в мире и страшные опасности, которыми может грозить наука в руках индивидуалистов. При всем своем преклонении перед наукой и ее деятелями Уэллс отлично понимал, какой разруши-

тельной силой она может стать на службе у чистогана, в руках продажных ученых или озлобленных эгоистов.

В повести «Остров доктора Моро» «сверхчеловеком» считает себя доктор Моро, гениальный хирург и вивисектор, озлобленный преследованиями ханжей, бежавший от них на пустынный остров. На этом острове он продолжает свои хирургические опыты над животными, превращая их в странные подобию людей. Он преследует при этом двойную цель: окружить себя покорными существами, почитающими его, как бога, и отомстить ненавистному миру людей, создав грубую пародию на человечество. Научный смысл эксперимента ускользает от него, он уже не руководствуется никакими соображениями добра и пользы и постепенно превращается в маньяка. Страшен и безнадёжен мир, созданный на острове доктором Моро, одинок и несчастлив творец и повелитель этого мира. В конце концов он погибает, уничтоженный своими питомцами. Полулюди-полузвери в этой повести, подобно иеху в «Путешествиях Гулливера», напоминают буржуазное общество. Жестокость соединяется в них с трусостью и лицемерием. Человек, случайно попавший на остров доктора Моро и вернувшийся затем в Англию, с горечью видит в цивилизованных англичанах все то же звериное общество.

Трагическое одиночество ученого, приводящее его к полному остракизму, - такова тема следующей повести – «Человек-невидимка» Действие здесь происходит уже не на экзотическом острове, а в маленьком городке Южной Англии. Молодой ученый Гриффин а, «самый даровитый из физиков, живших когда-либо на свете», погибает в борьбе с косным обывательским миром, после того, как ему удалось открыть секрет полного обесцвечивания тканей и стать невидимым. Но и сам он, отвергнутый и преследуемый людьми, совершает ряд бессмысленных преступлений. Крупный ученый превращается в убийцу. Уэллс приходит к выводу, что наука таит в себе колоссальные возможности, но она может стать и величайшей опасностью для человечества; поэтому она должна быть сосредоточена в руках бескорыстных и гуманных людей.

Повесть «Война миров» (1898) – один из шедевров Уэллса. В ней рассказ «очевидца» о вторжении марсиан на Землю ведется с потрясающей естественностью и простотой, достигает исключительной убедительности. Но и эта повесть, при всей ее научно-фантастической «точности», имеет, как и «Остров доктора Моро», оттенок социальной сатиры. Подробно описаны фигуры и действия марсиан, их шагающие машины и разрушительные тепловые лучи, но в то же время в их образах олицетворена примитивная жизненная философия ницшеанских «сверхчеловеков». Недаром марсиане выпивают кровь из живых людей и впрыскивают ее себе – это их способ питания. Недаром они мечтают о молниеносном покорении земного шара и превращении его в колонию.

Антивоенная тема, которая станет в дальнейшем ведущей в творчестве Уэллса, рождается впервые в этой повести.

ЛИТЕРАТУРА

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г.Андреева. 2-е изд.- М., 2000.- С.39-44, 267-283; Зарубежная литература XX века: 1871 – 1917 / под ред. В.Н.Богословского и З.Т.Гражданской.- М., 1979. – С.193-238; История всемирной литературы: В 9 т. – М.,1991.- Т. 7.- С.349-359. Урнов М.В. На рубеже веков. Очерки английской литературы (конец XIX – начало XX века).- М.,1970.

ЛИТЕРАТУРА США КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX В.

1. *Общая характеристика*
2. *О’Генри*
3. *Марк Твен*
4. *Джек Лондон*

1. Общая характеристика

Во второй половине XIX в. создавал свои произведения Ф.Брет-Гарт. Слава Брет-Гарта как писателя основывается, главным образом, на его «Калифорнийских рассказах» (1857—1871), в которых описывались 50—60-е годы XIX в., когда в Калифорнии было найдено золото и началась золотая лихорадка. Их главные герои — золотоискатели, бродяги, игроки. Жизнь этих вольнолюбивых людей, близких к природе, свободных и независимых, изображается Брет-Гартом как романтический идеал, противостоящий бездушию и корыстолюбию буржуазного общества.

С точки зрения художественного метода творчество Брет-Гарта можно рассматривать как переходное от романтизма к реализму. Брет-Гарт как романтик противопоставлял «естественное общество» калифорнийских пионеров цивилизации. Ему удалось воссоздать колоритную картину приисковой жизни, красочно нарисовать живописную калифорнийскую природу. Вместе с этим Брет-Гарт не выходит за пределы реального. Он критикует социальное зло. В его творчестве появляется социальная критика, нарастают элементы критического реализма.

Критика складывающегося буржуазного общества, изображение его отрицательных сторон становятся отличительными признаками американского критического реализма. Появляются новые темы, выдвинутые на первый план изменившимися условиями жизни. Одно из первых мест начинает занимать тема разорения и обнищания фермерства (Эдгар Хоу, Гарленд, Норрис). Рождается тема капиталистического города (Фуллер, Норрис) и маленького человека, враждебного ему (Крейн). Вырисовываются характерные признаки «трагической Америки» — темы, которая станет одной из ведущих у позднейших американских художников слова (Лондон, Драйзер). Писатели отстаивают свое право на изображение жизни без всяких прикрас и умолчаний. Срывая розовый флер с американской действительности, они рассказывают о ее противоречиях.

Другой типологической особенностью, характерной для американского реализма, явилась социальная направленность, подчеркнута социальный характер романов и рассказов. Усиленное внимание к темам неравенства, бесправия способствовало тому, что в американской литературе конца XIX в. на первый план выдвигаются жанры социального романа, реалистической новеллы, социального очерка, в которых человеческие судьбы оказываются тесно связанными с экономическими, общественными, политическими условиями. Марк Твен создает жанр очерка-памфлета. Социальная тематика пронизывает рассказы и романы Гарленда и Крейна, Норрис в «Спруте» закладывает основы американского социального романа XX в.

Еще одна типологическая особенность американской литературы конца XIX в.— присущая ей публицистичность. О многих явлениях окружающей жизни писатели говорят прямо, резко, четко разграничивая свои симпатии и антипатии. Публицистическая струя прочно входит в ткань художественных произведений, заостряя тему, придавая ей гражданственное звучание.

2. О'Генри

О'Генри (1862—1910) (псевдоним Уильяма Сиднея Портера) - блестящий юморист и сатирик, большой мастер короткого рассказа. Известность ему принесли новеллы о Латинской Америке, где автор пребывал во время своих скитаний. Эти рассказы явились основой для романа «Короли и капуста», в котором сатирически изображались взаимоотношения между США и Латиноамериканскими республиками, рассказывалось о грубом вмешательстве американских монополий во внутренние дела других государств. Писатель осуждает колониалистскую политику США в отношении слабых стран, протестует против расхищения их национальных богатств. Созданный в романе

образ вымышленной республики Анчурии становится обобщенным символом стран Латинской Америки, находящихся в зависимости от США.

Значительная группа новелл О'Генри посвящена описанию буржуазного города. Большой город равнодушен и жесток к судьбе маленького человека. О'Генри рисует впечатляющую картину неустроенности, бедности простых людей, их несбывшиеся надежды, разбитые иллюзии. Тяжелое впечатление оставляет новелла «Меблированная комната», герои которой ищут свое счастье, не находят его и кончают жизнь самоубийством. Безработица подстерегает симпатичную мисс Лисон, чуть не погибшую от голодной смерти («Комната на чердаке»). Больно и обидно за молодых супругов, напрасно жертвующих своим последним достоянием, чтобы подарить друг другу рождественский подарок («Дары волхвов»). Машинистки, продавщицы, актеры, мелкие служащие, герои этих новелл, изображаются автором с симпатией и сочувствием, они — жертвы капиталистического города, жестокого и бессердечного, равнодушного к их судьбам.

Еще одно направление в новеллистике О'Генри связано с образом «благородного жулика». Героем многих его новелл выступает Джефф Питерс, авторское отношение к которому характеризуется двойственностью. С одной стороны, Джефф жуликуват, нахален. С другой стороны, он не лишен добрых порывов, любит приключения, иронически относится к себе. Образ Джеффа, как и других, подобных ему персонажей, рисуется в комически сочувственном плане. Комизм ситуации заключается в том, что жулики, авантюристы, искатели легкой наживы нередко сами попадают в затруднительное положение и вместо того, чтобы торжествовать победу, вынуждены расплачиваться за свои проступки. Именно такая ситуация возникает в знаменитой новелле «Вождь краснокожих», где похитители платят выкуп отцу украденного «вождя краснокожих», дикие выходки которого делают их существование невыносимым. «Благородный жулик» у О'Генри — порождение буржуазной среды. Он стремится к наживе и вместе с этим не лишен человечности и даже известного благородства. Так поступает Джимми Валентайн, известный «медвежатник», спасающий ребенка из несгораемого шкафа, хотя тем самым изобличает себя как правонарушитель.

Несомненная удача О'Генри — правдивое описание большого города, жизни и быта маленького человека. Очень многообразны жанровые разновидности в его новеллистике: новелла-сатира, новелла-анекдот, новелла-гротеск, приключенческая романтическая новелла, новелла-пародия и т. д. Наиболее характерными особенностями художественной манеры писателя являются юмор и сатира, ирония, комический гротеск. Рассказы динамичны, написаны разговорным языком с использованием жаргона, пародийных приемов, неожиданных сравнений. О'Генри в большей степени, чем кто-либо из его предшественников или современников, использовал форму остросюжетной новеллы с неожиданной концовкой. Это способствовало не только ее занимательности, но и выполняло определенную художественную функцию: неожиданный финал выявлял несоответствие между реальным и желаемым, обнаруживал противоречия действительности.

3. Марк Твен

Марк Твен (1835—1910) (Сэмюэль Лэнгхорн Клеменс) родился в местечке Флорида, в штате Миссури. Его детские годы прошли в городке Ганнибале, на берегу великой американской реки Миссисипи — там, где позднее будут жить веселые сорванцы Том Сойер и Гек Финн. Марк Твен рано лишился отца, юриста по профессии, который переселился на Запад в поисках более обеспеченной жизни, но так и умер бедняком, оставив семью без всяких средств к существованию. Будущий писатель не получил никакого систематического образования. Двенадцати лет он поступил учеником в типографию, после чего работал наборщиком в разных городах. Затем он выучился лоцманскому де-

лу и стал водить пароходы по Миссисипи. Именно профессия лоцмана дала ему псевдоним «Марк Твен» («мерка два», означающая глубину для прохождения судна), под которым он стал известен всему миру.

Первый период творчества. С началом Гражданской войны 1861—1865 гг. судоходство по Миссисипи прекратилось, и Марк Твен отправился на Запад, на территорию Невады, где были обнаружены месторождения золота и серебра. Здесь он на некоторое время стал старателем, тщетно надеясь найти богатую жилу, а затем занялся журналистикой. В области журналистики он уже не был новичком. Его первые статьи, очерки, фельетоны были написаны еще тогда, когда он работал наборщиком и лоцманом. Сотрудничая в газете «Энтерпрайз», Марк Твен в короткое время становится известным юмористом.

Ранние рассказы Марка Твена — это в основном юмористические произведения. Кроме «Знаменитой скачущей лягушки из Калавераса», к их числу принадлежат «Журналистика в Теннесси», «Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Мак Вильяме и Круп», «Часы» и др. В них описывались всевозможные удивительные происшествия, рассказывались забавные истории и анекдоты. При создании рассказов Марк Твен опирался на традиции американского фольклора. Из его сокровищницы он заимствовал сюжеты, образы, язык. Как и в фольклоре, отличительными чертами твеновских рассказов являются гиперболизм и фантастика, крайнее преувеличение всякого рода чудачеств, комическая трактовка событий.

Однако, следуя традициям народного творчества, Твен оригинально перерабатывал заимствованные сюжеты, видоизменяя их и наполняя новым содержанием. Как бы ни были фантастичны его произведения, в основе их всегда лежит реальная жизнь. Такова, например, «Знаменитая скачущая лягушка из Калавераса». В лице ее героя Смайли писатель создал не только комический, но и реальный образ. Отличительная черта Смайли — азарт, страсть к спорам. Реалистическая основа чувствуется и в «Журналистике в Теннесси». Хотя Твен здесь опять пользуется своим излюбленным приемом — преувеличением, рассказ в гротескных образах отражает реальное положение дел в американской журналистике того времени. Намеченная здесь критика буржуазной прессы с ее беспринципностью и ложью получит дальнейшее развитие в последующем творчестве Твена. Рассказ «Как я редактировал сельскохозяйственную газету» также является одним из известнейших юмористических произведений писателя. Его герой — временный редактор сельскохозяйственной газеты — пишет о том, что брюква растет на дереве, что гречневые блины сеют в июле, а тыква — это ягода, относящаяся к семейству апельсиновых. Но и здесь за комической формой скрывается реальное содержание. Рассказ высмеивает невежество многих американских редакторов. Большинство юмористических произведений написано от первого лица с использованием приема «рассказ в рассказе». Важное место принадлежит в них рассказчику. Обычно он выступает в роли простака, с серьезным видом рассказывающего комическую историю («Знаменитая скачущая лягушка»), или в роли непосредственного участника событий («Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Журналистика в Теннесси»). В юмористических рассказах много веселья, смеха, шуток и сравнительно мало критики в адрес американской действительности. В произведениях раннего Твена преобладают оптимизм, жизне-радостное мироощущение.

В 1876 г. было опубликовано одно из наиболее известных и популярных произведений Твена — **«Приключения Тома Сойера»**. «Приключения Тома Сойера» справедливо считаются одной из лучших детских книг в мировой литературе, но ее с не меньшим интересом читают и взрослые. Написанная с замечательным художественным мастер-

ством, книга поражает проникновением в сокровенные тайны детской психологии, искрится неподдельным юмором, увлекает интереснейшими приключениями.

Рассказывая о проказах Тома, Марк Твен высмеивает застойную мещанскую жизнь, ханжество и косность жителей маленького городка. История Тома Сойера — это своеобразный мальчишеский бунт против такой жизни. Начитавшись книг о Робине Гуде, о разбойниках, пещерах и спрятанных кладах, Том Сойер создает свой особый красочный мир, столь не похожий на окружающую действительность. В этом мире торжествуют принципы верности и дружбы, справедливости и мужества. Следуя им, Том и Гек, рискуя жизнью, спасают от гибели невинного человека, удостоверив его непричастность к преступлению. Столь же храбро и по-рыцарски ведет себя Том, заблудившись в многочисленных подземных ходах пещеры вместе со своей «дамой сердца», маленькой Бекки. Нельзя не отметить, что Том и Гек, разыскивая клад, мечтают вначале, как и взрослые обитатели Сент-Питерсбурга, о деньгах, о богатстве. Но когда они становятся обладателями клада, выясняется, что деньги им совершенно не нужны. «Знаешь, Том, — говорит Гек, — ничего хорошего в этом богатстве нет, напрасно мы так думали». «Приключения Тома Сойера» представляют собой сочетание реализма с романтизмом. Реалистически описывая маленький городок, его сонную, обывательскую жизнь, Марк Твен противопоставляет ему романтический мир Тома и его друзей, их необычайные приключения. В красочных тонах изображается река Миссисипи и окружающая природа, создающая романтический фон в книге. В повести много действия. Динамично развивается сюжет, занимательности которого способствует приключенческая основа.

Второй период творчества Марка Твена, который приходится на 80-е и начало 90-х годов, характеризуется нарастанием критицизма. В эти годы в Соединенных Штатах увеличивается количество стачек и забастовок, в которых принимают участие десятки и сотни тысяч рабочих. Если раньше в стране еще были свободные земли, дававшие возможность рабочим заняться земледелием, то теперь эти земли исчезли, и в сельском хозяйстве шел интенсивный процесс разорения и обнищания фермеров. Перед лицом этих фактов совершенно по-иному начинает восприниматься им американская действительность. Если в первый период у Твена преобладало оптимистическое, жизнерадостное восприятие жизни, то во второй период оно сменяется более критическим и скептическим.

Самое значительное произведение этих лет — **«Приключения Гекльберри Финна»** (1885). Здесь Марк Твен опять обращается к изображению прошлого Америки, ко дням своего детства, которые так красочно были описаны в «Приключениях Тома Сойера». Но по сравнению с «Томом Сойером» тема прошлого получает теперь другое звучание.

В «Приключениях Гекльберри Финна» центральным образом является образ Гека Финна, от лица которого ведется повествование. Образ Тома Сойера играет здесь второстепенную роль. По сравнению с первой книгой мы видим иного, повзрослевшего Гека Финна. Жизнь у него складывается иначе, чем у Тома Сойера, да и относится он к ней более серьезно. Большая разница между Геком и Томом заключается в том, что Том Сойер продолжает оставаться мальчиком, не знающим трудностей жизни, в то время как Гек Финн взрослеет на наших глазах, приобретает жизненный опыт, многое испытывает и многое видит. Образ Гека Финна близок и дорог автору. Марк Твен особенно высоко ценит гуманность Гека, его человеческое отношение к людям. Эта гуманность проявляется в отношении Гека к негру Джиму. Гек не сразу приходит к мысли об освобождении Джима. Воспитанный в специфических условиях узаконенного рабства, он постепенно преодолевает рабовладельческие предрассудки. В его душе все время идет внутренняя борьба. Тайный голос нашептывает ему, что Джим — беглый негр и что его

нужно выдать. Но гуманное, человеческое начало оказывается сильнее. Оно побеждает привитые с детства взгляды, и Гек Финн в конце книги уже сознательно принимает участие в спасении Джима.

Создавая реалистический образ Гека Финна, автор заставляет его действовать не в исключительных, романтических условиях, а в реальной жизненной обстановке. Одна из важнейших особенностей «Приключений Гекльберри Финна» в том и заключается, что в этой книге правдиво воссоздается картина жизни Америки 50-х годов XIX в. Главные герои повести, Гек Финн и негр Джим, принимают решение бежать из Сент-Питерсбурга совсем не из романтических побуждений. Их заставляет так поступать суровая необходимость. Попав в руки пьяницы-отца, Гек Финн подвергается побоям, и его жизни угрожает серьезная опасность, когда отец напивается до белой горячки. Еще более трагичным оказывается положение Джима. Он страшится быть проданным на плантации далекого Юга — в район самого дикого, самого зверского рабства.

По сравнению с «Томом Сойером» раздвигаются рамки повествования. В «Геке Финне» изображается уже не маленький городок, а значительная часть Америки. Гек и Джим плывут по Миссисипи — самой оживленной водной артерии Соединенных Штатов, мимо больших и малых городов, многочисленных местечек, одиноких ферм, — здесь рисуется широкая картина американской жизни. Путешествуя вместе со своими героями, писатель весьма критически оценивает все, что встречается на их пути. Вот на первый взгляд идиллическое поместье Грэнджерфордов, аристократической семьи, все члены которой вежливы, воспитанны, благопристойны. Но под личиной этой благопристойности скрываются дикие традиции родовой мести, во имя которой Грэнджерфорды и Шепердсоны безжалостно истребляют друг друга. Вот маленький захудалый городишко в штате Арканзас, в котором Гек оказывается свидетелем целого ряда событий. В городе старые, ветхие домишки, грязные, захламленные улицы. Жители городка ленивы, грубы и жестоки. Их любимое занятие — истязание собак и ловля беглых негров.

Обращает на себя внимание тот факт, что Гек и Джим мало встречают честных, порядочных людей. Бандиты, убийцы, грабители, просто жулики — такова многочисленная галерея лиц, с которыми они сталкиваются. Среди них наиболее полно и красочно показаны знаменитые «король» и «герцог». «Король» и «герцог» мало похожи на симпатичных героев юмористических рассказов. У них отсутствуют какие-либо привлекательные черты. Ловкие обманщики, алчные корыстолюбцы, они не привыкли жить честным трудом. Ради денег эти люди готовы на любую подлость. Достаточно вспомнить историю с наследством умершего Уилкса, за братьев которого они себя выдают, или другой эпизод, когда они за сорок долларов продают Джима в рабство.

Роман Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» рассматривается как одно из первых произведений критического реализма, только начинавшего утверждаться в Соединенных Штатах Америки. В противовес утверждениям расистов, доказывавшим духовную неполноценность негров, Твен создал замечательный образ негра Джима, человека большой души, необыкновенной отзывчивости и честности. Прекрасные качества Джима во всей полноте обнаруживаются, когда он, жертвуя своей свободой, спасает раненого Тома Сойера. Эта истинная человечность, соединенная с самоотверженностью и большой добротой, характеризует весь облик Джима и его поступки.

В «Геке Финне», как и в «Томе Сойере», мы встречаем немало комических ситуаций и забавных происшествий, но общий тон романа, его настроение отличаются большей серьезностью. Здесь нет того смеха, веселья, того радостного мироощущения, которое так полно выявилось в «Приключениях Тома Сойера».

«Принц и нищий» — это книга, проникнутая тенденциями гуманизма и демократизма. Совсем не случайно капризный и избалованный принц Уэльский оказывается в

самой гуще народной жизни и проходит через всевозможные испытания. Писатель заставляет его на собственном горьком опыте познать жизнь и убедиться в суровости и несправедливости существующих законов. Запоминается в книге фигура благородного спасителя Эдуарда — Майлса Гендона. Храбрый Майлс привлекает симпатии читателя бескорыстием и добротой. Демократизм Твена в еще большей степени проявляется в создании образа Тома Кенти. Том Кенти, этот выросший в бедности и лишениях мальчик, став принцем, при решении государственных вопросов проявляет истинно народную мудрость. Он правит не по законам крови, а по законам милости. В «Принце и нищем» много потрясающих картин народной нищеты. Автор изображает Англию как страну резких социальных контрастов. С одной стороны, Англия — страна разоренного народа: по ее дорогам бродят нищие и преступники. С другой стороны — королевский двор, утопающий в роскоши. Хотя книга и завершается благополучной концовкой, ее настроение, общий настрой и тон значительно отличаются от большинства предшествующих произведений. В «Принце и нищем» отсутствуют светлые, легкие краски. Они сменяются более сумрачными тонами. Почти совсем исчезает жизнерадостный юмор. На смену ему приходят сарказм и ирония.

Третий период творчества. В 90—900-е годы у Марка Твена исчезают последние иллюзии. Веселый юморист все больше превращается в горького сатирика, а порой и пессимиста. О его настроении в этот период со всей определенностью говорят отрывки из его писем. «Что я думаю о нашей цивилизации,— писал он в одном из писем.— Что она ничтожна и убога, полна жестокости, суетности, наглости, низости и лицемерия. Я ненавижу самый звук этого слова: в нем — ложь». Некоторые произведения Твена, созданные в 900-е годы, проникнуты безысходным отчаянием («Что такое человек», «Таинственный незнакомец»). Но наряду с ними Твен продолжает выступать с критикой язв и пороков американской жизни. Эти книги и составляют лучшее, что было создано писателем в последний период.

Одним из значительнейших произведений Твена в третий период творчества считается повесть «Человек, который совратил Гедлиберг» (1899). Ее основная тема — критика современного буржуазного общества, обличение делячества, жажды обогащения. Уже в начале своего повествования автор иронически подчеркивает, что «Гедлиберг считался самым честным и самым безупречным городом во всем ближайшем округе». Но выясняется, что город не оправдывает ожиданий, вызванных его популярностью. В действительности он не столь уж безупречен, как может показаться на первый взгляд. Когда начинается истинная проверка честности и неподкупности граждан Гедлиберга, то самые богатые и уважаемые жители города оказываются бессовестными обманщиками. По сути говоря, Гедлиберг — это Америка в миниатюре. Америка, охваченная жадой богатства, ради которой люди поступаются честью, совестью, своими убеждениями.

Таков творческий путь Марка Твена, крупнейшего американского писателя, которого его современник Хоуэллс назвал «Линкольном американской литературы».

4. Джек Лондон

Джек Лондон (1876-1916) родился в Сан-Франциско, в семье разорившегося фермера. В детские и юношеские годы он видел одну беспросветную нищету и начиная с восьмилетнего возраста помогал зарабатывать на жизнь родителям. «Я родился в бедной семье, часто бедствовал и нередко голодал, — писал он. — Я никогда не знал, что значит иметь собственные игрушки. Насколько я помню себя с раннего детства, нищета сопутствовала нам всегда». Будущий писатель окончил только начальную школу. Затем он был рабочим на консервной фабрике, с риском для жизни занимался незаконной

ловлей устриц в заливе Сан-Франциско, служил в рыбачьем патруле, матросом на шхуне, трудился на джутовой фабрике, на электростанции, странствовал по многим городам Соединенных Штатов и Канады.

В 1895 г., возвратившись из скитаний, Дж. Лондон успешно выдержал вступительные экзамены в университет, но через год болезнь отца заставила его бросить учебу и искать любую работу, лишь бы она давала средства к существованию. Так, после университета он очутился в прачечной, работа в которой, не давая никакого морального удовлетворения, физически и духовно истощала его. С прачечной он расстался лишь после того, как решил поехать на Аляску, где в 1896 г были найдены богатейшие залежи золота. Джек Лондон не разбогател на Аляске. Он возвратился таким же бедняком, каким и уехал. Но годичное пребывание на Севере явилось для него «последним университетом». «В Клондайке я нашел себя, — писал он, — там все молчат. Все думают. Там у нас вырабатывается правильный взгляд на жизнь. Сформировалось и мое мирозерцание». Многие американские писатели встречали трудности на пути в литературу, но едва ли их было столько, сколько пришлось встретить Лондону.

Поистине глубокого драматизма был полон начальный этап его литературной карьеры. Приехав в Сан Франциско, он уже не застал в живых отца. Теперь забота о семье целиком ложилась на его плечи. И вот, перебиваясь случайной работой, закладывая вещи, в том числе единственный костюм, частенько голодая, он начинает писать. Спустя ряд лет он так вспоминал об этом периоде жизни: «...с раннего утра до поздней ночи я не отрывался от своей работы. Писал, перепечатывал на машинке, изучал теорию словесности и знакомился с жизнью известных писателей, чтобы узнать, каким путем они добились успеха. Из двадцати четырех часов я тратил на сон не больше пяти и работал без отдыха остальные девятнадцать часов».

Голод, нищета, бесконечные мытарства с рукописями, безрезультатные хождения в редакции и переписка с ними — обо всем этом впоследствии он поведал в «Мартине Идене». В январе 1899 г. сан-францисский журнал «Оверлэнд мансли» опубликовал первый из северных рассказов — «За тех, кто в пути». Затем в этом же журнале в течение 1899 г. были напечатаны «Белое безмолвие», «Сын волка», «На сороковой миле», «В далеком краю», «По праву священника», «Жена короля», «Мудрость снежной тропы», т. е. те рассказы, которые вместе с «Северной Одиссеей» вошли в первый сборник «Сын волка» (1900), положивший начало литературной известности Лондона. Его популярность возросла после выхода в свет новых рассказов, вошедших в сборники «Бог его отцов» (1901), «Дети мороза» (1902), и особенно после публикации «Зова предков» (1903), который окончательно упрочил его репутацию как одного из крупнейших писателей Америки

Северные рассказы. Действие северных рассказов разворачивается на далеком Севере, в пределах Аляски и Канады, в краю Вечного Холода и Белого Безмолвия. Множество лиц, людей разных национальностей, вероисповедания и образования, различных характеров, мужчин и женщин выведено в них. Это — золотоискатели, охотники, погонщики собак, авантюристы, бродяги. Одна из ведущих тем северных рассказов — романтическое противопоставление природы и буржуазной цивилизации. Обществу с его собственнической моралью писатель противопоставляет дикий, суровый Север, где жизнь труднее, но и свободнее, где людям легче дышать. Мысль о благотворном воздействии Севера весьма определенно звучит в сборнике «Смок Беллью». Изнеженный, избалованный Смок Беллью приезжает на Аляску и перерождается. Север создает из него нового человека, мужественного, смелого, а новая страна становится для него второй родиной.

Во многих северных рассказах Лондон разворачивает бальзаковскую тему разлагающего влияния золота, превращающего людей в фанатиков и изуверов. Таков Джекоб Кент («Человек со шрамом»). Самовольно заняв пустующую хижину, он собирает плату с путников, останавливающихся в ней. Алчность, одолевавшая его всю жизнь, становится болезнью, убивающей в нем все человеческое. Кент превращается в маньяка, в ненормального человека. Похож на него Рассмунсен из «Тысячи дюжин». Как и Кент, Рассмунсен одержим одной идеей — идеей обогащения, и она поработает его. Ради нее он не щадит ни проводников, ни собак, выматывая из них последние силы. Не жалеет он и себя: страсть к деньгам вытесняет у него заботу о собственном здоровье. Все эти персонажи осуждаются писателем за то, что во имя золота, корыстного расчета они утрачивают человечность и тем самым приносят вред не только себе, но и другим, становятся общественно опасными. Приехав на Север, они не хотят считаться с его законами, нарушают его этику. Для них не существуют дружба и товарищество. Сила и жестокость — вот принципы, перед которыми они преклоняются.

Индивидуалистам, хищникам, стремящимся к богатству, к достижению личного успеха, Лондон противопоставляет бескорыстных людей; эгоизму, жажде наживы он противопоставляет искреннюю любовь, верную дружбу. Мэйлмут Кид — один из любимых героев Лондона. Он старожил Севера, хорошо знает его быт и нравы. Он пользуется огромным уважением и во всех спорных случаях обычно становится арбитром, слово которого имеет решающее значение. Это он решительными действиями пресекает глупую ссору товарищей, готовую закончиться кровавой дуэлью («На сороковой миле»). А в рассказе «За тех, кто в пути» он оказывает помощь и поддержку Джеку Уэстондейлу, скрывающемуся от преследования полиции. В «Белом безмолвии» он выступает в роли верного друга, после гибели Мейсона принимая на себя заботы о его жене и ребенке. Его великодушие и бескорыстие видны также из отношения к Наасу, которому он дает в долг деньги, не рассчитывая получить их обратно («Северная Одиссея»).

Каковы же те главные черты, которые выделяют положительных героев северных рассказов? Как правило, все они сильные, смелые люди, не отступающие перед трудностями и опасностями. Твердая воля, упорство в достижении цели — одна из характерных особенностей лондонского героя. Среди положительных героев Лондона мы почти совсем не встретим людей, явившихся на Север только за золотом. Бескорыстие — одна из характернейших их черт. Север привлекает их вовсе не потому, что там есть возможность обогатиться, а потому, что это — край, где существуют простые отношения, где человек может проявить свои способности, энергию, мужество. Они, как и другие, ищут золото, иногда находят его, но оно никогда не бывает для них самоцелью, не составляет смысла жизни. «...Человек должен жить не ради денег», — говорит Ситка Чарли. Положительные герои северных рассказов — настоящие, истинные романтики по своему настроению и поступкам.

Произведения Лондона полны бодрости, оптимизма, говорят о победе человека над всевозможными испытаниями, в том числе и над самой смертью. Такой мотив является главным в одном из лучших рассказов Лондона — в рассказе «Любовь к жизни». Рассказ замечателен тем, что его герой выявляет заложенные в нем и характерные для лондонских героев мужество, огромную силу воли, страстную любовь к жизни. Жизнь оказывается сильнее смерти. Человек бросает ей вызов и побеждает ее.

Являясь представителем критического реализма в США, защищая его основы, Джек Лондон в то же время на всю жизнь сохранил любовь к романтике. Романтика для него была одним из важнейших средств, с помощью которого он выражал свой протест против несправедливости и пошлости, серости буржуазной жизни. Сочетание реалистического с романтическим, «романтизм в реализме» и «реализм в романтизме» наиболее

полно выявились в северных рассказах. Писатель в большинстве случаев рассказывает о событиях необычайных, исключительных, овеянных романтикой приключений. В центре его внимания находятся романтически приподнятые исключительные личности: охотники, бродяги, золотоискателя. Они бегут от цивилизации и в условиях Севера ведут свободную, независимую, полную опасностей и приключений жизнь. Лондон смотрит на северную жизнь через призму романтического видения. Он чуждается бытовизма, противопоставляя ему романтизированные и героизированные образы. Это стремление к романтике, сочетание реалистического с романтическим является одной из главных особенностей его творчества. Поэтому не случайно, что реализм Лондона имеет романтические контуры, сочетается с романтикой, с вымыслом, насыщен подвигами, приключениями.

«**Морской волк**» (1904) написан в традициях морского приключенческого романа. Действие его разворачивается в рамках морского путешествия, на фоне многочисленных приключений. В «Морском волке» Лондон ставит перед собой задачу — осудить культ силы и преклонение перед ней, показать в настоящем свете людей, стоящих на позициях Ницше. Он сам писал, что его произведение «является атакой на ницшеанскую философию».

Уже начало романа вводит нас в атмосферу жестокости и страданий. Оно создает настроение напряженного ожидания, подготавливает к наступлению трагических событий. Капитан шхуны «Призрак» Вульф Ларсен создал на своем корабле особый мир, живущий по его законам. Матросы ненавидят Ларсена за то, что он груб и жесток по отношению к ним. Возглавляемые Джонсоном и Личем, они делают попытку убить его. Кок Магридж из-за жестокости капитана лишается ноги. Он клянется отомстить ему. Охотники поддерживают Ларсена, но они все время ссорятся между собой. Обстановка еще больше осложняется после появления Мод Брюстер. Ван Вейден оказывает открытое сопротивление Ларсену, готовому совершить насилие над девушкой.

Центральную роль в романе играет Вульф Ларсен, человек огромной физической силы, необыкновенно жестокий и аморальный. Его философия жизни очень проста. Жизнь — это борьба, в которой побеждает сильнейший. Слабым нет места в мире, где царит закон силы. «Право в силе, вот и все,— говорит он,— слабый всегда виноват. Быть сильным хорошо, а слабым плохо, или еще лучше, приятно быть сильным, потому что это выгодно, и отвратительно быть слабым, потому что от этого страдаешь». Этими принципами Ларсен руководствуется в своих поступках. Некоторые американские критики увидели в образе Ларсена прославление ницшеанского «сверхчеловека». Но с таким мнением трудно согласиться. Лондон не восхищается Ларсеном, а развенчивает его. Именно развенчанию, осуждению ницшеанства; связанных с ним вседозволенности, произвола, жестокости и посвящен «Морской волк». Концентрируя внимание на Ларсене, Лондон все время подчеркивает его внутреннюю, «глубинную» несостоятельность. Уязвимое место Ларсена — бесконечное одиночество. Крайний индивидуализм, ницшеанская философия воздвигают барьер между ним и другими людьми. Он возбуждает в них чувство страха и ненависти. Огромные возможности, неукротимая сила, заложенные в нем, не находят правильного применения. Ларсен несчастлив как человек. Он редко испытывает удовлетворение. Его философия заставляет смотреть на мир глазами волка. Все чаще одолевает его черная тоска. Лондон раскрывает не только внутреннюю несостоятельность Ларсена, но и показывает разрушительный характер всей его деятельности. Ларсен, разрушитель по своей натуре, сеет вокруг себя зло. Он может уничтожать и только уничтожать. Известно, что Ларсен и раньше убивал людей, а когда Джонсон и Лич бегут с «Призрака», он не просто убивает их, а смеется, издевается над

обреченными на смерть людьми. Ему чужды жалость и сострадание. Даже пораженный тяжелым недугом, ожидая приближения смерти, Ларсен не меняется.

В художественном отношении «Морской волк» — одно из лучших морских произведений американской литературы. В нем реалистическое содержание соединяется с романтикой моря: нарисованы замечательные картины жестоких штормов, туманов, показана романтика борьбы человека с суровой морской стихией.

Эстетические взгляды. С первых шагов своего творчества Лондон отстаивал реалистические принципы в искусстве. Он утверждал, что материалом для художника должна служить реальная действительность, что художник не имеет права приукрашивать ее и обязан показывать жизнь со всеми ее противоречиями. «Меня обвиняют в омерзительном реализме,— писал он.— Жизнь полна омерзительного реализма. Я знаю мужчин и женщин — их миллионы, и они в грязи». Большое внимание уделял писатель вопросу об идейном содержании художественного произведения. Он считал, что не может быть колебаний в выборе между содержанием и формой. «Я всегда буду жертвовать формой, если дело будет идти о выборе между формой и содержанием, — писал он.— Мысль — вот главное».

Наиболее полно эстетические взгляды Лондона выражены в статье, посвященной роману Горького «Фома Гордеев» (1901). Анализируя роман Горького, Лондон называет его великим произведением. «Фома Гордеев» является замечательной книгой не только потому, что в ней представлена широта России,— говорит он,— но и потому, что в ней изображена широта жизни». Огромное значение придает он тому духу протеста, который пронизывает книгу Горького, ее целенаправленности, идейности. «Подобно всем своим братьям-русским,— пишет Лондон,— он (Горький) поднимает горячий, страстный протест в своем произведении. Это произведение имеет свою цель. Горький пишет потому, что имеет что-то сказать, хочет, чтобы его услышал мир». Целенаправленность книги Лондон неразрывно связывает с жизненной правдивостью творчества Горького. Он резко противопоставляет «Фому Гордеева» тем легким салонным произведениям, которые ничего не дают ни уму, ни сердцу. «Из-под его жесткого пера, — пишет он, — выходят не легкие, приятные и очаровательные романы, а живая действительность — широкая, грубая, отвратительная действительность». Лондон выступает за изображение жизни как она есть, без всяких прикрас и умолчаний.

Джек Лондон был одним из крупнейших представителей анималистского жанра в американской литературе. Его **повести о животных** «Зов предков» (1903) и «Белый клык» (1906) продолжают пользоваться огромным успехом у читателей. Многие американские критики, говоря о них, обычно стараются подчеркнуть ту первенствующую роль, которую играет там биологическая философия жизни. «Восприняв более полно, чем Норрис, ницшеанскую точку зрения о примитивном человеческом эгоизме и следуя беспощадному закону борьбы за существование, Лондон добился превосходных результатов в «Зове предков»,— заявляет Роберт Спиллер в книге «Цикл американской литературы». Такой же точки зрения придерживаются Карл Ван Дорен, Рут Френчир, А. Кэйзин и другие американские литературоведы. Действительно, и в «Зове предков», и в «Белом клыке» изображено много кровавых схваток, победителем в которых выходит сильнейший. Закон борьбы за существование, бесспорно, играет в них значительную роль, как и во всей жизни животного мира. Однако тут, как и в северных рассказах, нельзя преувеличивать значение биологической философии жизни; она преобладает, когда речь идет о животных, о мире природы. По иным законам живет человеческое общество. Ни в «Зове предков», ни в «Белом клыке» нет примеров, подтверждающих, что Лондон якобы проводит аналогию между ним и миром природы. Наоборот, писатель выступает против отношений, основанных на праве сильного не только между

людьми, но и между людьми и животными. Вспомним, что Бэк, герой «Зова предков», попав к перекупщику собак, сразу испытывает на себе силу дубины. То же самое можно сказать о Белом клыке, когда он оказывается у Серого Бобра. Но в том-то и заключается пафос повестей, что они протестуют против дубины. Дубина символизирует жестокость, несправедливость, равнодушие. Не случайно, что к ней чаще всего прибегают такие люди, как Хэл («Зов предков») и «Красавчик Смит» («Белый клык»). Если следовать теории американских критиков, то, казалось бы, Бэк и Белый клык должны были в первую очередь слушаться и уважать их. Но ведь не это мы видим на самом деле. Собаки ненавидят своих мучителей. Что касается положительных героев, они не могут смотреть без возмущения на избиение животных. Показательно, что ни Торнтон («Зов предков»), ни Уидон Скотт («Белый клык») никогда не держали в руках дубину. А ведь они выражают точку зрения автора. В действительности анималистские повести и рассказы Лондона по-настоящему человечны, согреты большой теплотой как по отношению к людям, так и к животным. Животные для него не только помощники человека, но самые близкие друзья и товарищи. Писатель неустанно подчеркивает, что доброта, справедливость развивают в них лучшие качества: любовь, преданность, чувство долга. И, наоборот, побои озлобляют их, делают врагами человека.

«**Мартин Иден**» (1909). В лице своего героя, талантливого писателя Мартина Идена, Лондон показал трагедию художника. Образ Мартина Идена — одно из лучших созданий Лондона. Простой матрос, выходец из народа, Мартин Иден, чувствуя в себе талант и призвание, стремится стать писателем. Ценой невероятного труда, колоссального напряжения физических и духовных сил он ликвидирует пробелы в своем образовании и начинает писать. Его рассказы, повести, стихи правдивы, интересны, оригинальны. Но их никто не печатает. Редакции и издательства возвращают ему рукописи обратно. Кто для них Иден? Человек без имени, жалкий бедняк.

История Мартина Идена — это история его борьбы с буржуазным обществом. Иден отличается большой настойчивостью, он верит в себя, в грядущий успех. Он пытается бороться, но силы его постепенно иссякают. Проследившая историю Идена, Лондон убедительно показывает, что общество глухо к голосу таланта, что оно не в состоянии оценить настоящие произведения искусства. Богатство и слава в конце приходят к Идену. Но это не закономерный результат его талантливости и упорства. Успех приходит к нему случайно и при этом слишком поздно. Буржуазное общество уже сломало его: у него пропал интерес к жизни, к борьбе. Единственный выход для себя он видит в самоубийстве.

Если образ Идена нарисован с большой симпатией и теплотой, то буржуазное общество изображается в резко сатирическом плане. Типичными чертами буржуа наделена в романе семья Морзов. Мистер Морз, преуспевающий делец, питает презрение к людям, которые не умеют зарабатывать деньги. Мартин Иден для него презренный плебей, зараженный опасными мыслями. Он ни в коей мере не удовлетворяет тем требованиям, которые Морз предъявляет к будущему мужу своей дочери. Поэтому Морз отказывает Идену от дома и расстраивает его помолвку с Руфью. Не лучше Морза и его жена — практичная, расчетливая женщина. «Ничем, кроме грубости и невоспитанности, он не может ответить на всю твою нежность и деликатность, — говорит об Идене миссис Морз Руфи. — Он не может даже обеспечить тебя. Мы не гонимся за богатством, но комфорт и известное благосостояние муж обязан дать жене». Типичной представительницей буржуазного общества является Руфь Морз. Руфи нравится Иден. Ее влечет к нему его сила, энергия, искренность. Но она не в состоянии понять и оценить самобытность Идена. Руфь стремится к тому, чтобы переделать Идена по образу и подобию буржуа, она хочет создать из него копию своего отца, который кажется ей совершен-

ством. Она пытается внушить ему мещанские взгляды на жизнь, не сочувствует его мятежным мыслям, не верит в его литературный талант. Когда Идена начинают травить в буржуазной печати как «социалиста», она бросает его. Эгоистический расчет и приверженность мещанским традициям оказываются сильнее любви. Буржуазное общество развенчивается Лондоном и в символическом плане. Оно подобно той картине, которая висит в доме Морзов и кажется красивой только издали. Оно вначале представляется Идену средоточием культуры, прогресса. При более близком знакомстве под внешним лоском он обнаруживает корыстолюбие, лицемерие, фальшь, способные вызвать только отвращение.

Наиболее человечными, благородными оказываются люди из народа. Именно в их среде нужно искать верную дружбу, бескорыстие, истинную любовь. С большой теплотой нарисован образ простой женщины Марии, матери многочисленного семейства, помогающей Идену в самые трудные для него дни. Вызывают симпатию товарищи Идена — Джо и Джимми. На голову выше Руфи Лиззи Конолли. Эта девушка из народа ради большой любви к Идену готова пойти на все: «Я жизнь готова отдать за вас», — говорит она ему. Образ этой простой чистой девушки является противопоставлением Руфи, бросающей Идена в трудную минуту, но стремящейся вновь околдовать признанного писателя.

Мартин Иден — жертва общества, но он в то же время жертва индивидуализма. По своим взглядам он индивидуалист и поклонник философии Спенсера и Ницше. Выступая на митинге в рабочем клубе, он утверждает, что люди делятся на рабов и господ и что в жизни побеждает сильнейший. Такая идеология отрывает Идена от народа. Он теряет связь с массами и все надежды возлагает только на себя. Но сил для борьбы с обществом у него не хватает, и он гибнет. В конце своего пути Иден отчетливо осознает, что там, наверху, в среде Морзов и Бэтлеров он сам по себе никому не нужен. Эта среда вызывает у него гнев и отвращение. Но Иден не может также вернуться назад, к людям своего класса. Индивидуалистическая философия, которую он усвоил, становится барьером между ним и теми, кого он некогда любил. Следуя ей, Иден приходит к полному краху. Он разочаровывается буквально во всем.

Таким образом, по мысли Лондона, Мартин Иден не только жертва буржуазного общества, но и жертва буржуазного индивидуализма. В таком решении вопроса и заключается основное противоречие романа. В самом деле, внимательно присматриваясь к поведению Идена, нельзя не заметить, что он следует философии Ницше больше в теории, на словах, а не на деле, не в жизненной практике. Он, если так можно сказать, «теоретический ницшеанец». Противоречивость образа Идена в том и заключается, что его теоретические рассуждения находятся в вопиющем противоречии с его поступками.

Создавая за «Морским волком» «Мартину Идена», Лондон, очевидно, имел в виду нанести новый удар по идеологии Ницше. Только в этом плане можно понять его фразу: «Мартин Иден» и «Морской волк» — атака на ницшеанскую философию...» Но, сопоставляя Идена с Вульфом Ларсеном, нельзя не прийти к выводу, что они во многом сильно отличаются друг от друга. В то время как Волк Ларсен аморален, жесток, Мартин Иден добр и великодушен. Если в отношениях с людьми Ларсен действительно не признает ничего, кроме закона дубины, то Иден не стремится к тому, чтобы подчинять себе людей, быть над ними, заставлять их выполнять свои приказания. У него нет той «воли к власти», которая характерна для ницшеанского героя. Наоборот, он полон чувства справедливости, миролюбия и доброжелательности к окружающим. Благородная натура Идена не терпит, когда на одного нападают многие. В таком случае, по его мнению, каждый должен прийти на помощь слабейшему. Поэтому-то образ Идена так привлекателен для читателей. Являясь ницшеанцем в теории, на практике он гуманист,

добрый, отзывчивый человек. Вспомним, как, став богатым, он устраивает судьбу Марии, покупает прачечную для Джо, заставляет учиться Лиззи...

Смерть Идена не воспринимается как наказание за ницшеанские грехи. В романе показан крах романтической мечты героя, который приходит к разуверению во всем, к разочарованию в любви, в идеалах, в которые он раньше верил, к разочарованию в самой жизни. По этим причинам история Мартина Идена - один из вариантов «американской трагедии», темы, ставшей одной из центральных в американской литературе XX в.

С годами усиливался пессимизм писателя. В повести «Алая чума» Лондон высказал свой мрачный прогноз на будущее. На человечество обрушивается страшный мор, от которого нет спасения. Люди умирают массами. Оставшиеся в живых одиночки бегут из городов и ведут самый примитивный образ жизни.

В последние годы жизни Джек Лондон очутился в положении Мартина Идена. Он оказался в тупике. Писатель чувствовал свою трагедию. Забвения он искал в вине. Злоупотребление алкоголем серьезно пошатнуло его здоровье. В 1915 г. он отправился на Гавайские острова. После возвращения в Калифорнию, 22 ноября 1916 г., Лондон неожиданно умер. Врачи установили, что смерть наступила от чрезмерной дозы морфия. Но не было установлено, случайно или намеренно была принята эта доза. Так трагически закончил свой путь художник, воспевавший творческого, гуманного человека, веривший в будущее торжество разума и справедливости на земле.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд.- М., 2000.- С.312-323.

Зарубежная литература XX века: 1871 – 1917 / под ред. В.Н.Богословского и З.Т.Гражданской.- М., 1979. – С.239-305.

История всемирной литературы: В 9 т. – М.,1991.- Т. 7.- С.549-568.

Дополнительная

Засурский Я.Н. Американская литература XX века. М., 1966. История американской литературы. Под ред. Н. И. Самохвалова, ч. 1, 2. М.,1971. Старцев А. И. От Уитмена до Хемингуэя М., 1972. Боброва М. Н. Марк Твен. М., 1962. Мендельсон М. О. Марк Твен. М., 1963. Ромм А.С. Марк Твен. Л., 1977. Старцев А. Марк Твен и Америка. М., 1963. Фонер Ф. Марк Твен — социальный критик. М., 1961. Левидова И. О Генри и его новелла. М., 1973. Богословский В. Н. Джек Лондон. М., 1964. Быков В. М. Джек Лондон. М., 1964.

КНУТ ГАМСУН

(1853 – 1952)

1. *Особенности творческого метода*
2. *Роман «Пан»*

1. Особенности творческого метода

Кнут Гамсун (настоящая фамилия – Педерсен) родился на севере Норвегии в семье деревенского портного. Псевдоним – от названия хутора Гамсуна, где жила его семья. Литературную славу писателю принес роман «Голод» (1890). За роман «Соки земли» (1917) был удостоен Нобелевской премии.

В своих произведениях Гамсун вел спор с буржуазией и бездуховностью, которую она несла. Поэтому писатель испытывал неприязнь к Англии и Америке, олицетворявших в его глазах негативные стороны капиталистического прогресса, что привело Гамсуна к симпатии к Германии, которая представлялась ему хранительницей порядка и дисциплины, противостоящих распаду. В годы фашистской оккупации Норвегии Гамсун встал на сторону нацистов, за что после войны был предан суду, который был по преимуществу акцией морального характера. После суда норвежские власти прекращают преследования состарившегося писателя.

Капиталистическому развитию Кнут Гамсун противопоставляет идеал патриархальной жизни, естественного, природного развития свободного человека. Поэтический мир Кнута Гамсуна позволяет ощутить естественную красоту мира – запах горных лугов, тишину лунной ночи, блистание далеких молний.

Но еще более впечатляюще, чем жизнь природы Кнут Гамсун описывал жизнь человеческих чувств, дисгармонизм внутреннего мира человека, властную силу любви, ее странности и причуды, антогонизм и конфликтность человеческих отношений.

Кнут Гамсун – один из тех, кто подготовил изменения в характере художественного мышления XX века. Центр тяжести в его произведениях переносится на психологический анализ, на изображение сложных внутренних драм личностей, на передачу зыбких, тонких, не поддающихся логическому анализу психических состояний героев, труднообъяснимых перемен их настроения. Художественному миру писателя свойственны глубокая пронизательность, способность постигать самые сокровенные тайны человеческого сердца.

Опыты Кнута Гамсуна предвещали широкое введение в роман потока сознания. Одним из учителей писатель считал Достоевского, но на творчестве Кнута Гамсуна лежит печать модернизма. Достоевский всегда выходил за пределы изображения внутренних конфликтов личности, через них стремясь выразить дисгармонию мира, в его творчестве сильны социальные мотивы. Герой Кнута Гамсуна даже в самые отчаянные минуты жизни, богохульствуя, содрогаясь от гнева, принимает мир как данность, рассматривая свою судьбу как частный индивидуальный случай и не делает из превратностей судьбы далеко идущих выводов. Он не посягает на сложившийся миропорядок. Он замкнутая в себе монада среди множества таких же замкнутых в себе монад. Мотив одиночества человека среди себе подобных силен в романе «Пан» (1894).

2. Роман «Пан»

В «Пане» Кнут Гамсун подходит к человеку прежде всего как к неотделимой части природы. Герой романа лейтенант Глан живет в лесу со своим охотничьим псом Эзопом, счастье он ощущает лишь там - в полном одиночестве, наедине с природой, в цивилизованном мире он чувствует себя неуютно и неловко (разбивает стакан, его сапоги слишком громко стучат, он не умеет танцевать, вести светскую беседу). Глану скучно среди общества, которое собирается в доме местного богача – купца Мака, среди банальных разговоров о вещах, которые не представляют для Глана никакой ценности. Его характер – мужественной и рыцарской личности – чужд меркантильному духу этого общества. Он привык довольствоваться малым – дичью, которую подстрелил, рыбой, которую поймал. Язык природы более понятен и близок ему, чем язык цивилизованного мира.

Пан – сын Гермеса, бог лесов, стад и полей. Человек – часть природы, поэтому в каждом из героев живет Пан. Особенно близок Пан Глану. Его фигура украшает пороховницу Глана. Лейтенант часто слышит поступь Пана, чувствует его дыхание. Пан не только бог лесов, он еще и полон страстной влюбленности и преследует нимф. Глан тоже обладает почти безграничной властью над женщинами – его «звериный» взгляд не оставляет равнодушной ни одну девушку в романе.

Тема любви – главная в романе. Любовь здесь – неодолимая сила, она не поддается контролю рассудка, пренебрегает моральными установками. Властная стихия любви вовлекает Глана, но, как и всякая стихия, она и опасна: требует, подобно языческому божеству, жертв. Кнут Гамсун в мировой литературе занимает одно из самых видных мест среди певцов любви. Он открыл и изобразил новые оттенки любовного чувства. Именно оно и определяет поступки героев романа.

Любовь соединяет Еву, жену сельского кузнеца, и Глана. Ева ничего не требует от возлюбленного, не знает, чем завершатся их отношения и просто об этом не думает. Ее любовь абсолютно искренна и альтруистична. Она полна нежности и доверия к Глану. Когда Глан с ней, он ощущает счастье, но Ева не заполняет ни его сердца, ни его души. Стихия любви влечет за собой Еву и делает ее первой своей жертвой. Ева гибнет под обломками скалы... В мирные видения Пана врываются людские страсти – жестокие и опасные.

Эдварда – совершенно иной тип женщины. Она сильная натура, не способная раствориться в любви, как Ева. Для нее любовь – борьба и она хочет победить в этой борьбе, требуя подчинения, даже порабощения любящего. Их отношения с Гланом превращаются в любовный поединок, к которому примешиваются обоюдная гордость и самолюбие. В этой любви смешиваются разнородные эмоции, что и объясняет странность и непонятность их поступков, которые остаются непостижимыми для стороннего наблюдателя. Глан бросает туфлю Эдварды в воду – так проявляется его желание во чтобы-то ни стало обратить на себя внимание девушки. Он простреливает себе ногу, желая получить от нее равную долю участия, которое уделяет Эдварда доктору, страдающему хромотой. Плюет в ухо жениху Эдварды – финскому барону – ревность и презрение к сопернику, доводят Глана до потери самообладания. Поступки Глана и Эдварды импульсивны, что объясняется импульсивностью их любви, взрывчатостью их страсти. Даже в те минуты, когда их души готовы открыться друг другу, что-то удерживает их. Психологический рисунок борьбы двух сильных характеров сделан Кнудом Гамсуном точно и объективно. Он показал, что за внутренними метаниями Эдварды стоит нечто большее, чем каприз или незрелость. Эдварда ждет от любви чуда, необычайной полноты жизни. Ожидание чуда помешало ей оценить до конца и по достоинству реальность – любовь Глана. Но и это не до конца объясняет, почему они не смогли быть по-настоящему близки. По Гамсуну, не все можно объяснить в чувствах человека.

Роман, который начинается как идиллия, как гимн красоте мира, завершается драматически, полным печали финалом – гибелью Евы – и не разрешает конфликтов, увиденных писателем.

Однако Кнут Гамсун досказал судьбы главных героев. В новелле «Смерть Глана» - своеобразном эпилоге романа – говорится о том, что стихия любви, поражает, берет жизнь Глана. Глан охотится в Индии, где получает от Эдварды призыв вернуться, хотя она замужем за бароном. Глан отвергает самую мысль об этом – слишком мучительны были их взаимоотношения, но и жить без нее он не может. И он расстается с жизнью: делает все, чтобы вызвать ревность и гнев у своего спутника, который в конце концов убивает Глана.

Ф Р А Н Ц К А Ф К А

1. *Общая характеристика творчества*
2. *Новелла «Превращение»*
3. *Роман «Процесс»*
4. *Роман «Замок»*

1. Общая характеристика творчества

Творчество Франца Кафки (1883 – 1924), родившегося в Праге в еврейской семье, писавшего на немецком языке и принадлежащего литературе Австрии, может считаться символическим для своего века. Кошмары и фантазмагии, порожденные его болезненной фантазией, запечатленные в маленьких притчах и довольно растянутых, незаконченных романах, оказались, как показало время, пророческими. Годы второй миро-

вой войны, гитлеровских и сталинских концлагерей наполнили их содержанием, которое автор в них не вкладывал, да и вряд ли мог предвидеть. О Кафке-пророке заговорили после его смерти: его рассказы и романы, которые он завещал сжечь, исследуются учеными во всех уголках земного шара. Их обсуждают на конференциях, им посвящаются бесчисленные трактаты. В разное время в отдельных странах на них налагали запрет, их не переводили и не издавали. Творчество Кафки считается наиболее характерным для модернизма.

Всю прозу Франца Кафки можно назвать одним большим эссе о страхе, о состоянии одинокого и замордованного враждебной цивилизацией человеческого существа, обреченного в любой его попытке пройти к Закону, достичь справедливости, даже если он и проявит активность. Из этой психологии страха вырастает философия человеческого бытия, стоящего вне политики и классовых теорий. Как-то Франц Кафка сказал, глядя на плакат Г.Гросса, где был изображен толстяк-капиталист, восседающий на куче денег бедняков, что этот символ и правдив, и ложен: толстяк облечен властью, но он тоже носит цепи; капитализм – это "состояние мира и душ". Эту вселенскую несвободу человечества, опутанного цепями – социальными, идеологическими, психологическими, нравственными, – и воссоздавал Кафка в художественных образах.

Франц Кафка окончил юридический факультет Карлова университета в Праге, работал агентом по страхованию, и должность его считалась довольно престижной, ответственной, дававшей право не быть мобилизованным на фронт. О войне он отзывался в письмах достаточно иронично. Одинокий и непонятый в семье, где его увлечение литературой не прибавляло ему уважения, Кафка писал преимущественно по ночам. При жизни он печатался мало, хотя и получил в 1915 году одну из значительных в Германии премий – премию Фонтане, Творческое наследие Кафки состоит из трех неоконченных романов – "Америка", "Процесс" и "Замок", изданных сразу после смерти писателя (1925 – 1926) его душеприказчиком, литератором Максом Бродом, автором первой монографии о Кафке (1937), фактически нарушившим волю писателя, а также из новелл, среди которых наиболее известны "Превращение" (1914) и "В исправительной колонии" (1919), маленьких рассказов-притчей, дневниковых записей и переписки ("Письма к Милене"). Независимо от жанра, все написанное Кафкой может быть отнесено к притче – настолько ощутима эссеистичность его книг, подтекста, второго плана, возникающих ассоциаций. Так, например, в рассказе "Нора" наделенный человеческим сознанием крот живет в постоянном страхе, что его обнаружат. Люди уподобляются в притчах Кафки то срубленным зимой деревьям, которых не сдвинуть, – так крепко они примерзли к земле, то пассажирам, попавшим в крушение в длинном железнодорожном темном туннеле; им неизвестно, где начало или конец туннеля, а вокруг одни чудища, "то ли от смятения чувств, то ли от их обострения". В маленькой притче "Мост" использован прием, наделения неодушевленного предмета способностью чувствовать. Мост чувствует сильную боль от острого наконечника тросточки проходящего по нему человека. В притче "Верхом на бочке" (фантастичность ситуации заставляет вспомнить Гоголя) повествуется о холодной зиме семнадцатого года. Бедняк вынужден отправиться верхом на пустой бочке к торговцу углем, но тот его выгоняет. Здесь прочитывается трагизм существования маленького человека. При этом автор не задается целью выяснить причины бедственного положения своего персонажа и, тем более, пути преодоления нищеты.

2. Новелла "Превращение"

Хрестоматийна для Кафки и ситуация из новеллы "Превращение": кроме универсального смысла, она имеет и автобиографический. Коммивояжер Грегор Замза (заме-

тим, у героя пока еще есть имя и фамилия, которые в последующих произведениях частично исчезнут или же полностью окажутся замененными одной буквой) однажды утром после беспокойного сна обнаружил, что превратился в страшное насекомое с панцирно-твердой спиной и многочисленными ножками, плачевно-тонкими по сравнению с остальным телом, в нечто напоминающее то ли сороконожку, то ли громадного жука. Но сознание персонажа осталось прежним. Он, коммивояжер, в отличие от других своих коллег, никогда не высыпается, вынужден очень рано вставать. Он видит, что хозяин к нему несправедлив, но понимает, что, выказав неповиновение, тут же окажется на улице, и потому вынужден молчать, чтобы отработать то, что задолжали его работодателю родители, нещадно эксплуатирующие труд сына. За пять лет работы Грегор ни разу не позволил себе заболеть или опоздать, и происшедшее "превращение" воспринимается им, жившим в постоянном страхе, как ужасное и роковое. В новелле подробно описаны ощущения, мысли, страхи Грегора-животного. Он пытается встать, выйти к родителям и навестившему их тут же управляющему, как-то объяснить свой прогул, но все его попытки безрезультатны, а речь непонятна и лишь вызывает раздражение у отца и матери. Только сестра оставалась близка к нему, но спустя месяц и ей это стало в тягость. И, "поскольку они не понимали, никому, в том числе и сестре, не приходило в голову, что он-то понимает других...". Понял он и намек отца на то, что для них спасением была бы его смерть, а потому отказался от пищи и умер от голодного истощения. И всеми окружающими это было воспринято с облегчением. "Поглядите-ка оно издохло, вот оно лежит, совсем-совсемдохлое", – сказала служанка, первой увидевшая мертвого Грегора. Она же и уберет его как и прочий мусор. В своей беде Грегор оказался одиноким и беспомощным. Добрые отношения, которые связывали его с окружающими, были только видимостью. У него в комнате перестают убирать, сваливают туда ненужные вещи, мусор... А ведь он изменился только внешне, внутренне он тот же – покорный сын и любящий брат. Человек умерщвляется бесчеловечным отношением.

Ситуация "превращения" здесь, как и в других произведениях Кафки, допускает разные толкования, и эта полисемантичность – одна из особенностей творчества писателя. В то же время лежит почти на поверхности самое банальное прочтение "превращения". Это – отчуждение в семье и обществе, одиночество природы чувствительной, способной к страданию и самопожертвованию. Та же тема интерпретирована в романе "Процесс" (1915), воссоздающем кошмары судопроизводства, враждебного человеку, заглатывающего его, уничтожающего безо всяких на то оснований.

3. Роман «Процесс»

"Кто-то, по-видимому, оклеветал Йозефа К., потому что, не сделав ничего дурного, он попал под арест" – в этой первой фразе романа содержится единственное предположение о причине происшедшего с обыкновенным банковским служащим. В его серой жизни произошло нечто необычное: в день, когда ему исполнилось тридцать, к нему в комнату вторглись два чиновника и сообщили, что он арестован, но оставили на свободе. Через неделю последовал вызов на допрос. Следователь принимал его в комнате, до отказа забитой людьми, в каком-то жилом доме. Йозеф К. возмутился таким обращением, обвинил судебных чиновников (как выяснилось, именно они заполнили комнату) и тем самым навлек на себя страшные мучения, ибо столкнулся с разветвленной и могущественной организацией. Слухи о его процессе поползли по городу, проникли в банк, где чиновник по натуре, Йозеф К. имел безупречную репутацию, между ним и людьми вырастает стена молчания и подозрительности. В итоге – суд, сущность которого не в том, чтобы выяснить истину, а в том, чтобы затравить жертву, вынести Йозефу К. смертный приговор, который осуществляют те же два чиновника, сообщившие об аре-

сте в начале романа, осуществляют в каменоломне, странном, омертвевшем пространстве. В последние минуты жизни осужденному видится муха, прилипшая на клейкую ленту, обреченная, но в неведении о своем конце рвущаяся на свободу. И этот символ находит параллели в роковой судьбе маленького человека. Несмотря на то что роман "Процесс" остался незаконченным, его композиция достаточно продумана: параллель суда и банка обнажает социальную природу происходящего, хотя этот план в романе затушеван; параллель с еще одним обвиняемым – Блоком, волокита с делом которого тянется на протяжении уже пяти лет, еще более усиливает обреченность человеческого существования; условные исключительные ситуации, не отражая объективную логику самой жизни, получают философское общечеловеческое истолкование.

Квинтэссенция замысла романа сконцентрирована в притче о поселянине – вставной новелле, имеющей самостоятельное структурное значение и моделирующей происходящее в романе. Ее рассказывает Йозефу К. священник, встреченный им в соборе (глава девятая), но назвавшийся тюремным капелланом. Поселянин просидел у врат Закона всю жизнь. Врата охранял привратник. Он не пропускал поселянина, но и не лишал надежды, что тот попадет к Закону впоследствии. Сказал, правда, что его власть велика и что на пути к Закону стоят привратники один могущественнее другого. Так тянется жизнь. Годы смиряют поселянина с судьбою: он уже никого не клянет и только спрашивает у привратника, почему же никто не прошел в эти врата, почему за долгие годы никто не требовал, чтобы его пропустили, – ведь люди так стремятся к Закону. И услышал ответ: "Никому сюда входа нет, эти врата были предназначены для тебя одного. Теперь пойду и запру их".

Притча о поселянине долго толкуется в романе. Священник с терпением талмудиста объясняет Йозефу К., что с ним произошло, и эти отвлеченные измышления, еще более связывающие жертву, становятся понятными, когда исходят из уст тюремного капеллана, тоже принадлежащего к огромной судейской машине, цель которой – уничтожить личность. Смысл этой притчи – в двоичности человеческого бытия: путь к правде есть, но на этом пути – страж; ворота отворены, но в них не пройти; человек надеется, но он обречен, он настойчив и бессилён, он чист перед совестью и подозреваем по Закону. В параболу притчи – распад мифологии права, семантика Закона-беззакония.

4. Роман "Замок"

Варианты этой притчи найдем и в романе "Замок" (1922), где также ощутимо влияние экзистенциализма. Как и в "Процессе", время действия здесь не уточняется, а место действия лишь по встречающимся в тексте немецким фамилиям можно соотнести с каким-нибудь немецким городом или поселением. Можно соотнести, но лишь условно, ибо такая расшифровка совершенно неважна в том типе прозы, который представляют книги Кафки.

Абсурдна и до предела запутана, как это под силу лишь изощренной и дошедшей до стадии своего вырождения бюрократической машине, история, происшедшая с неким К. Землемер по профессии, он получил приглашение из канцелярии) замка. Прибыв в поселение вокруг замка, он в течение всего романного времени так и не получит ни работы, ни каких-либо дельных инструкций замка, хотя настойчиво будет этого добиваться. Ожидания его напрасны. Более того, он нежелателен здесь, в деревне, и даже подозрителен; его считают по меньшей мере самозванцем, ибо землемер зимой не нужен Староста деревни открыто говорит о его ненужности. Главная цель К. – уладить отношения с властями, поэтому он и продолжает отираться в деревне, выполняя случайную работу и сожительствуя с подвернувшейся женщиной.

Композиция романа, растянутого и намеренно "бесконечного", строится на соотношении "замок – деревня". О замке мы узнаем лишь то, что это – гигантская бюрократически административная машина с разветвленным штатом чиновников посыльных, старших слуг, высших слуг, выполняющих волю графа Вест-Вест. Множество отделов, согласно инструкциям замка, раздувают бумажные вихри, запутывая все, и только мешают установлению справедливости. А справедливость вообще невозможна при таком обустройстве жизни. Об этом поучительно рассказывает хотя бы история с Амалией. Дочь сапожника, она отвергла наглые притязания чиновника из замка и тем самым навлекла беды на всю свою семью. Общественное мнение не могло простить такую смелость: от семьи Амалии отшатнулись все, а бедный отец забросил свое ремесло, остался без заказов подмастерья и, пока были силы, пробовал пройти к замку, Он долго сидел на дороге, ведущей к замку, но, подобно поселянину из романа "Процесс", к Закону так и не прошел.

Поведение К. выглядит более конформистским и соответствующим нравам деревни: его усилия скорее пассивны, чем активны, его воля парализована, как и все вокруг замка, она как бы находится в зоне поражающего влияния. Деревня живет убогой и уродливой жизнью. Люди молчаливы, их улыбки крайне редки, "головы сплющены, как будто их долго били по голове". Существование людям в тягость. Вся их жизнь – вымороженная и ложная; они не знают ни подлинных чувств, ни прекрасных поступков. Похотливые чиновники не способны любить, подстать им женщины. Тема сексуального отчуждения и деперсонализации любви превосходно раскрыта на образе Гардены – хозяйки постоялого двора. Гардена может служить примером для гордой Амалии, ибо не отвергла чиновника, когда тот вызвал ее к себе через посыльного. Более того, всю жизнь она пронесла память о трех свиданиях с Кламмом и хранит как реликвии его подпись на брачном свидетельстве, да еще фотографию, – нет, не Кламма, а всего лишь его курьера, но это – ее икона.

Неограниченная власть развращает тех, кто к ней приставлен, кто ее обслуживает, она калечит человека. Изолированные от мира, люди в деревне – это люди краха и тупика. В таком тоталитарном и бюрократизированном государстве есть два класса: слуги диктатуры, то есть функционеры, и людские существа с парализованной волей, неспособные к свободе и не стремящиеся к ней, ибо свобода им не по плечу. Роман "Замок" моделирует такой тип государственного устройства, являясь притчей о личности и уничтожающей ее власти диктатуры. Причем эта власть мистифицирована настолько, что ее практически невозможно обнаружить. Она невидима и для широкого круга людей нераспознаваема. Но эта власть вершит людские судьбы, повелевает людьми, ставит их в зависимость (пусть и невидимую) от себя, в рабскую и полную подчиненность себе, связывая всех демагогическими хитросплетениями. Заключительную главу Кафка не написал. Но по свидетельству его друзей и душеприказчика Брода, К. не прекращает борьбу, но от истощения умирает. К смертному одру приходит решение замка – разрешение жить и работать в деревне. Но он – пришедший жить – умирает.

Беспредельность и цинизм власти талантливо показаны Кафкой в чудовищном аппарате пыток, представляющем специальное устройство, вроде бороны с острыми шипами, накальвающее на теле провинившегося заповедь, которую тот нарушил, к примеру "чти своего начальника!" ("В исправительной колонии").

Большинство исследователей творчества Франца Кафки обратили внимание на приращение его стилю несоответствие между реалистическим способом изображения и абсолютно неправдоподобным центральным событием, между логикой грамматических конструкций, синтаксисом и зашифрованной ситуацией. Для его прозы характерен сухой стиль, она как бы протоколирует и "подшивает" судьбы героев и человечества. Ге-

рой его книг мало похожи на живых людей, это схемы, механизмы, но такими их сделала жизнь в этой системе. Убывание героя, а в герое – личности, столь характерное для литературы второй половины века, получило у Кафки неповторимое художественное воплощение. В его творчестве нетрудно отыскать сатирические мотивы, когда сравниваешь образы его книг с действительностью Австро-Венгрии, периода упадка и бесславного конца или с фашистскими концлагерями. Конкретные реалии, которые можно узнать в притчах Кафки, скорее вторичны. Автор пренебрегал реальностью как основой творчества, старался отталкиваться от своих ощущений и подчеркивал в дневнике: "Нет нужды выходить из дома. Оставайся за своим столом и прислушивайся. Даже не прислушивайся, жди, даже не жди, будь неподвижен и одинок. И мир откроется тебе, он не может иначе".

Объект изображения в прозе Кафки – "космос" внутренних сновидений, который не является тождественным внешнему миру, однако накладывается в восприятии читателя на конкретику бытия и создает лабиринт реального мира, точнее, модель его. В прозе Кафки нет ни истинного конца, ни истинного начала, нет мотивировки поступков, нет ни прошлого ни будущего, есть только сейчас и здесь - логика сна - никто ничему не удивляется, всё незыблемо и непременно, нет никаких сомнений и вопросов (почему К. так хотел поселиться в деревне? – это, в конечном счете, не важно).

Таким образом, классический принцип отражения ("мимесис") в литературе XX века проявляется по-разному, нередко во взаимоисключающих приемах и формах.

Творчество Франца Кафки, нашедшая в нем детальную проработку философия отчуждения "маленького" человека в государстве и новаторство формы ее воплощения во многом характерны для XX века. Гарсиа Маркес, посетив СССР 1957 году, не нашел книг Кафки и выразил сожаление "...думаю, он смог бы стать лучшим биографом Сталина".

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. - М., 2000. - С.240-251.

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). - Минск, 1998. - С.218-224.

Дополнительная

Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. - М., 1985.

Затонский Д.В. Кафка и проблемы модернизма. - М., 1972.

МАРСЕЛЬ ПРУСТ

1. *Особенности творческого метода Пруста.*
2. *Роман-поток «В поисках утраченного времени»*

1. Особенности творческого метода Пруста.

Марсель Пруст (1871–1922) — один из «отцов» западноевропейского модернизма, писатель, оказавший заметное влияние на развитие романа в XX веке, прежде всего в таких его жанровых модификациях, как лирический и психологический роман. Однако в своем романе «В поисках утраченного времени» (опубл. 1913—1927) Пруст создает свой оригинальный вариант по-бальзаковски многотомного цикла — «роман-поток», в котором стэндалевский психологизм преобразуется в особую технику «потока сознания», а внутренний монолог поглощает всю романную структуру.

Традиционные формы романного повествования не удовлетворяют прустовской потребности в субъективизации художественной реальности. Исходным тезисом Пруста становится мысль: «Все — в сознании, а не в объекте». Для Пруста подлинное бытие — не вне, а внутри сознания. Человек для автора «В поисках утраченного времени» это «*Nomo Reminiscens*» («Человек вспоминающий»). Модернист Пруст не верит в возмож-

ности разума. «С каждым днем я все менее ценю разум. С каждым днем все более отдаю себе отчет в том, что только выйдя за его пределы, писатель может вновь овладеть чем-то из наших впечатлений, то есть извлечь нечто такое из себя самого, что и есть единственный предмет искусства», — заявляет Пруст в предисловии к книге «Против Сент-Бёва». Зато самой высокой оценки удостоивается бергсоновская интуиция, проявляющаяся в те редкие мгновения «озарений», когда мир благодаря действию механизма произвольной памяти освобождается от притупляющего остроту восприятия действия привычки и предстает в своей подлинности, то есть в первоизданной свежести и остроте впечатления. Пруст создал новый тип лирического эпоса, которому предстояло повлиять на прозу века — творчество таких писателей, как С. Цвейг, Ф. Мориак, Н.Саррот, школу нового романа в литературе и искусство кинематографа, построенного на ассоциативности воспоминаний ("Амаркорд" Феллини, "Зеркало" Тарковского).

Не говоря о прямых аналогиях и заимствованиях, отметим продуктивность высказанных Прустом идей для развития нового типа психологического анализа в литературе XX века, расширившего параметры художественного изображения человеческой личности. Считая всякое знание субъективным, Пруст попытался познать законы человеческой психики, интеллекта, не выходя за пределы "я", а, напротив, исключительно изнутри личности. Исходной эстетической позицией его роман похож на "Улисса" Джеймса Джойса, что и дало основания некоторым исследователям рассматривать "В поисках утраченного времени" среди произведений модернистских. Однако, несмотря на сходство, произведения эти — совершенно разных типов одной экспериментальной прозы. Роман Пруста сохраняет более прочные связи с классической традицией.

Роман сугубо индивидуален и несет отпечаток неповторимой личности писателя, его судьбы; индивидуальны даже история и условия создания романа. Роман был написан в десятилетие с 1912 по 1922 год; последний том вышел спустя четыре года после смерти автора; позднее, уже в пятидесятые годы, были опубликованы и другие произведения Пруста — ранее неизвестные статьи, неоконченная повесть "Жан Сантейль", переписка с матерью за 1887 — 1905 годы. При жизни Пруст не пользовался и толикой той популярности, которую принесли годы, следовавшие после его смерти, когда критика в полную меру осознала значение эксперимента Пруста, подтвержденного последующим развитием искусства.

Марсель Пруст родился в семье профессора медицины, окончил юридический факультет Сорбонны. Интерес к интуитивизму Анри Бергсона, теории познания и символизму определил тематику первых его заметок о Ницше и Суинберне в светском журнале "Банкет". Позднее он будет писать для "Фигаро" (его заметки печатались в разделе о великосветских салонах Парижа). Часть из этих публикаций войдет в первый сборник "портретов и этюдов" под названием "Утехи и дни"; предисловие к нему написал Анатоль Франс. Уже в первых публикациях определилась изысканная манера одаренного писателя, его интерес к микромиру и психологической детали. Определился и объект его внимания — жизнь высшего света, которую сам Пруст знал великолепно. Акцент делается не стиле этой жизни — на мечтаниях, а не на действии. Заметим, что название первого сборника Пруста полемично по отношению к "Трудам и дням" Гесиода и важно для понимания складывающихся эстетических принципов молодого писателя.

Многое Пруст взял у английского писателя и теоретика искусства Джона Рескина, две книги которого ("Амьенская библия", "Сезам и лилии") он переводил на французский. Под их влиянием Пруст совершил паломничество к Амьенскому и Руанскому соборам, к архитектурным ансамблям Венеции. У Рескина он постигал тайнопись микроскопических описаний, учился тщательности рисунка, подражая полотнам Гольбейна и японских художников. Свою живописную манеру Пруст сосредоточил на сфере челове-

ческих чувств и взаимоотношений. Нашлось место в его эстетике и для философии немецкого романтизма и Шопенгауэра, трудов по психологии популярного в то время Ипполита Тэна и музыки Вагнера; высоко ценил он Бодлера и Флобера, Толстого и Бальзака. Восхищаясь Бальзаком, Пруст в своем романном цикле полемизирует с великим соотечественником, реализуя в полную меру свое кредо – уход от объекта в сознание, к мечтаниям. Вместе с тем Пруст постоянно, на многочисленных страницах микроанализа чувств в своем романе, стремясь уйти от бальзаковского типа прозы и его реализма, возвращается к Бальзаку. Возвращается к реальности, знакомой с детства и юности, к той действительности, которая питала мир его чувств и которая единственно и может материализовать прошедшее или утраченное время.

Уникальный роман-эксперимент Марселя Пруста создавался в лабораторных условиях полной изоляции писателя, чья жизнь с определенного момента становится легендой. Чтобы реализовать свой принцип о художнике, слушающем лишь голос своего инстинкта, Пруст заточил себя в комнате со стенами, обитыми пробкой, наглухо отгороженной от мира, солнечного света, цветущих растений, Приступая к написанию романа в 1905 году, Пруст сделал запись в дневнике: "Я более не выхожу..." Он выезжал только по ночам за впечатлениями, без которых в его лаборатории было трудно выстроить Руанский собор или вырастить цветущий боярышник. Его ночной фиакр, по словам Морюа, напоминал выезд Фантомаса. Неординарному образу жизни Пруста способствовали некоторые факты его биографии, в частности смерть отца в 1903 году и спустя два года особенно повлиявшая на писателя смерть горячо любимой и духовно близкой ему матери. Она искренне верила в талант сына и всячески стимулировала его литературную деятельность, что дало основания предположить, что роман Пруста в каком-то смысле был реализацией обязательств перед матерью и формой бегства от великосветского безделья. Фрейдистская методология позволяет рассматривать книгу Пруста как величайшую литературную сублимацию. Одиночество писателя усугубила и тяжелая форма астмы, которая преследовала его с девяти лет; болезнь способствовала развитию тонченного восприятия мира. Для Пруста создание художественных произведений – это отчаянная попытка остаться самим собой, забальзамировать в воспоминаниях самые дорогие ощущения детства, сферу чувств, наконец, свою родовую, фамильную память.

2. Роман-поток «В поисках утраченного времени»

Роман "В поисках утраченного времени" разросся в многотомный цикл. Первый том его – роман "По направлению к Свану" – был опубликован в 1913 году за счет автора и после того, как его отвергло несколько издательств. Андре Жид отозвался о книге иронично, как о произведении светского дилетанта. Второй роман, "Под сенью девушек в цвету", опубликован уже после войны, в 1919 году, и принес Прусту Гонкуровскую премию и орден Почетного легиона. Последующие романы выходили: "Сторона Германтов" – 1920, "Содом и Гоморра" – 1922, затем посмертно "Пленница" – 1923, "Беглянка" – 1925, "Обретенное время" – 1927. Замысел значительно изменился по сравнению с первоначальным. Правя корректуру, Пруст нередко вдвое увеличивал объем. В итоге – несколько тысяч страниц, семь книг, пятнадцать частей.

Все семь книг объединены образом рассказчика Марселя, пробуждающегося среди ночи и предающегося воспоминаниям о прожитой жизни Однако прустовский роман — не мемуары и не автобиографический роман Пруст видел свою задачу не в том, чтобы подвести итог прожитому. Писателю важно было донести до читателей определенную эмоциональную настрой, внушить некую духовную установку, открыть истину, важную для самого автора и обретенную им, сформулированную в результате творческого уси-

лия, в процессе написания романа Такая установка позволяет рассматривать роман Пруста как одну из разновидностей лирического романа

Пруст - прекрасный стилист, безукоризненно владеющий языковой палитрой, сделало очевидным, что сама по себе словесная ткань романа "В поисках утраченного времени" – одно из важнейших его художественных открытий. Пруст – выдающийся мастер живописания словом, искусно передающий нюансы эмоций, светотень чувственных проявлений, в чем он продолжил верленовские "пейзажи души" и может представлять импрессионизм в прозе. "В поисках утраченного времени" не укладывается в границы традиционного понимания романа как жанра. Это – автобиография, но поэтическая и беллетризованная, без хронологии событий, которые обычно выстраивают жизнь одного человека во времени и пространстве общественного бытия. Главный принцип повествования в романе Пруста – воспоминания, подвластные лишь ассоциативности; по точному определению Моруа, это "воскрешение прошлого посредством бессознательного воспоминания". Пространство романа – не только Франция, Париж, старинный Комбре, где в загородном доме бабушки писатель в детстве проводил летние месяцы, не только морские курорты, куда возили Марселя, хотя все это зримо и осязаемо воссоздано на его страницах. Пространство романа – скорее душа, мир внутренней жизни главного героя и рассказчика Марселя, совпадающего с автором романа многими фактами биографии.

В романе подробно передан мир переживаний Марселя, становление и утверждение творческой природы, психология вхождения молодого человека из аристократической среды в аристократию искусства, Роман населен шедеврами, в нем упомянуты десятки имен, причастных к музыке, живописи, поэзии. Искусством здесь становится и сама жизнь персонажей, развитие интимных чувств. Тема искусства – главная в романе. Среди его персонажей художник Эльстир, композитор Вентейль, писатель Бергот. Их образами, по мнению французских критиков, являются Ренуар, Дебюсси, Бергсон, близкие Марселю Прусту по духу и типу творчества. Книгу Пруста можно назвать и романом воспитания в творчестве и творчеством. Есть в романе черты семейной хроники, однако судьбы представителей семейств Сванов, Германтов, Вердюренов, Блоков не прослеживаются в сюжетных линиях и взаимоотношениях персонажей; они разбросаны в моментальных впечатлениях и переживаниях на многочисленных страницах всех романов.

Луначарский, под чьим патронажем выходило первое издание Пруста на русском языке (1934-1938), в предисловии к роману определил его как "субъективную эпопею". В этом парадоксальном словосочетании содержится характеристика его жанровой специфики. С одной стороны, это произведение эпического размаха, в поле зрения которого жизнь нескольких семейств парижской аристократии на протяжении четверти века. С другой – ни одно из исторических событий, пришедших на эти двадцать пять лет, даже такое неординарное, как первая мировая война, которая тягостно отозвалась на душевном состоянии самого Пруста, потерявшего на фронте друзей, не находит в этом многотомном романе сколько-нибудь последовательного осмысления, и лишь упоминается. Место действия эпопеи Пруста – душа героя-писателя, а время – субъективное и сутубо личностное. Трудно поэтому с достаточной определенностью сказать, сколько лет герою в том или ином эпизоде, когда произошло то или иное событие, сохраненное в его памяти, – в детстве или юности. Обо всем этом можно лишь догадываться по таким ориентирам, например, как детский характер влюбленности в Жильберту или уже более зрелое, утомленное, чувство по отношению к Альбертине. Субъективность повествования, размытых во времени воспоминаний прихотлива и неподвластна логике.

Изысканный психологизм – несомненное достоинство романа Пруста, воссоздавшего оттенки чувств и малейшие движения Души, рассмотренной под микроскопом. В отличие от психологизма Стерна и Флобера, для которых он был одним из приемов описания мира, психологизм у Пруста становится в определенном смысле главной конструкцией и сюжетом романа. Все в нем: человек, искусство, любовь – тщательно анализируется на уровне возникновения чувств и психологии переживаний. Толчком для них может быть случайная фраза, звуки сонаты, исполняемой у Вердюренов, внешнее сходство Одетты, избранницы Свана, с изображенной на фреске в Сикстинской капелле Сепфорой, дочерью Иофора, ария в исполнении знаменитой Берма и, наконец, просто вкус размоченного в липовом чае бисквита, навсегда связанный в генной памяти Марселя с детством и ритуальным поцелуем матери перед сном. Воспоминания трепещут в этом романе, как солнечные блики на воде или пламя свечи; образы появляются и сразу же ускользают. Остается лишь послевкусие, едва уловимое в призме прошедшего и утраченного времени впечатление и ощущение от прошлого.

"В поисках утраченного времени" – это попытка с помощью слова реставрировать прошлое. "Пытаться воскресить его (прошлое) – напрасный труд, – пишет Пруст, – все усилия нашего сознания тщетны. Прошлое находится вне пределов его досягаемости в какой-нибудь вещи (в том ощущении, какое мы от него получаем), там, где мы меньше всего ожидали его обнаружить. Найдем ли мы эту вещь при жизни или так и не найдем, – это чистая случайность". В романе много размышлений автора о предложенной им форме повествования, о том значении, которое играют мелочи и детали, запах и вкус: когда от далекого прошлого уже ничего не остается, люди умирают, а вещи разрушаются, тогда они, подобно душам умерших, несут на себе огромное здание прошлого. Свое искусство Пруст сравнивает с японской игрой: в фарфоровую чашку с чаем опускают клочки бумаги, которые, расправляясь, "принимают определенные очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами, зданиями, осязаемыми и опознаваемыми существами": "Все цветы и в вашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь, весь Комбре и его окрестности, все, что имеет форму и обладает плотностью, город и сады – выплыло из чашки чаю".

Из детских и юношеских впечатлений Марселя вырос гигантский замок романа, ставшего для писателя способом поиска прошлого, времени утраченного. А что же станет временем обретенным? Что противопоставляет автор "утраченному времени"? "Подлинная, высшая жизнь" для Пруста – это жизнь искусства: только в нем личность находит себя, а художник – поэтическую истину. В статье "О вкусе" Пруст размышлял: "Ведь не может же быть истинная красота до такой степени внешней – человеку присуще скорее предощущать и любить ее как душу, просвечивающую в несчетных тенях, нежели схватить ее материальный облик так непосредственно, так совершенно, что ему удастся воссоздать поистине равноценные подобию". Искусство Флобера и Леконта де Лиля Пруст называет "недвижными зеркалами красоты", ставя перед собой задачу иную – уловить и воссоздать не внешний, зеркальный, облик красоты, а ее внутреннюю, изменчивую и неуловимую суть. Однако поиски этой сути заставили Пруста вернуться к реальному миру, к своему прошлому, из которого он хотел бежать. Его одиночество – лишь способ творить, а подлинным источником впечатлений и красоты является жизнь. Она и присутствует на страницах эпопеи в формах то японской игры и ассоциативной памяти, то потока сознания или импрессионистического образа. В этом сила романа Пруста, на противоречивость позиции которого указывали многие исследователи. Провозгласив кредо о том, что художник должен слышать лишь голос своего инстинкта,

что "все – в сознании, а не в объекте", и реализовав его, Пруст в то же время дал непопорочимый и зримый облик мира, который познал с детства.

В поле зрения автора оказалась досконально изученная им жизнь светского общества, представленная соседями Сванами и Германтами, таинственный замок которых был с детства для мальчика понятием географическим ("сторона Германтов"), тем более что их род происходил от Женевьевы Брабантской. Описаны парижский особняк герцога, во флигеле которого жила семья Марселя, Сен-Жерменское предместье и парижские улицы, набережные курортов хрупкий и меланхолический Марсель, изумлявшая всех добротой бабушка, прообразом которой стала мать Пруста, эгоистичная герцогиня Германтская, порочный и болтливый Шарлюс, член Джокей-Клуба, друг принца Уэльского Сван, преданная служанка Франсуаза, писатель Бергот, врач-клиницист Котар... – все эти персонажи показаны в интимной сфере чувств, вне политики и деловых отношений, так, как воспринимает их Марсель, для которого звук колокольчика в саду Комбре – более существенный ориентир, нежели, скажем, война или дело Дрейфуса.

Скрупулезно исследована в романе любовь, иллюзорная, обманчивая, любовь-пытка, любовь-ревность, любовь-преследование. Такова любовь Марселя к Альбертине и любовь Свана, искавшего в Одетте, чей женский тип ему никогда не нравился, облик с картины Боттичелли. Таков и брак дочери Свана, Жильберты, с одним из Германтов, Сен-Лу. Описана в романе и любовь порочная. Тщательность проникновения в объект очевидна при пейзажных зарисовках, которых в романе множество; безупречностью, изяществом они могут спорить с картинами импрессионистов. Описания башен и колоколен, цветущих клумб и гобеленов, званых вечеров и премьер, торжественных церемоний и завтраков завораживают, как плавное течение. При этом они одухотворены авторской индивидуальностью, его философией бытия, как, например, наблюдение из первой книги, где описывается парк, по которому бежала река Вивона: "Сколько раз я наблюдал за гребцом, сколько раз я давал себе слово, когда буду жить самостоятельно, брать с него пример: выпустив из рук весла и запрокинув голову, он лежал на спине в лодке, которую уносило течением, видел только небо, медленно проплывавшее над ним, и лицо его выражало предвкушение блаженства и покоя".

Мастерски выполнены в романе портретные зарисовки служанки Франсуазы, на чьем лице читалась бескорыстная любовь к человечеству, и контрастирующая с ней характеристика герцогини Германтской, в которой Марсель "ощущал прирученную, укрощенную любезностью, уважением к духовным ценностям энергию и обаяние жестокой девочки-аристократки из окрестностей Комбре, которая с детских лет ездит верхом, перебивает позвоночник кошкам, выкалывает глаза кроликам".

Литература о Прусте необозрима, и почти все исследователи тщательно анализировали его стиль. Сложные, многоярусные фразы-периоды, пластичные подражания музыке и живописи, нередко занимающие по нескольку страниц, отвечают уникальной задаче писателя – создать не имеющий себе аналогий роман. Барбюс называл Пруста "коллекционером микроскопических впечатлений". Пруст предвосхитил эпоху исчезновения и трансформации чувств, относительность всего, что ранее отличалось искренностью и глубиной, и показал свой вариант "утраты иллюзий". Роман созидает социальность с помощью микроанализа чувств, а не описания процессов общественных. В этом его особенность как романа нового типа, как "субъективной эпопеи".

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. - М., 2000. - С.113-117.

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина).- Минск,1998.- С.103-110.

Андреев Л.Г. Марсель Пруст.- М.,1968. Кирнозе З.И. Французский роман XX века.- Горький, 1977. Мамардашвили М. Лекции о Прусте: психологическая топология пути.- М., 1995. Моруа А. Литературные портреты.- М., 1970.- С. 71-79.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

1. *Общая характеристика экзистенциализма.*
2. *Жан-Поль Сартр*
3. *Альбер Камю.*

1. Общая характеристика экзистенциализма

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.

Именно писатель стал высшим авторитетом для французских экзистенциалистов. Достоевский писал, что "если Бога нет, то все дозволено". Это предположение некоторых из его героев, людей "подпольных" ("Записки из подполья") - исходный пункт экзистенциализма.

Экзистенциализм предложил концепцию человека абсурдного, исходя из несовершенства и абсурдности мира. Экзистенциализм как философская концепция сложился в конце 19 – начале 20 века в трудах Хайдеггера и Ясперса, Шестова и Бердяева. Как литературное направление экзистенциализм сформировался во Франции в годы второй мировой войны в художественных произведениях и работах теоретического характера Альбера Камю, Жана-Поля Сартра и оказал существенное влияние на всю послевоенную культуру, прежде всего на кинематограф (Антониони, Феллини) и литературу (У. Голдинг, А. Мердок, Кобо Абэ и Кэндзабуро Оэ).

В литературе начала века экзистенциализм был распространен не столь широко, однако он окрашивал мироощущение таких разных писателей, как Франц Кафка и Уильям Фолкнер, под его "эгидой" закреплялся в искусстве абсурд как прием (вспомним русскую школу обэриутов, которую можно считать предтечей театра абсурда), и как взгляд на человеческую деятельность в контексте всей истории. Усиление интереса к экзистенциализму в кругах западной интеллигенции именно в годы фашистской экспансии имеет убедительное объяснение – разочарование в возможностях человеческой личности, и культуры, не сумевших противостоять фашистскому мракобесию.

Это настроение хорошо выразил Альбер Камю в одной из "шведских речей" (10 декабря 1957 года): "Люди моего поколения, родившиеся в начале первой мировой войны, которым исполнилось двадцать лет, когда Гитлер пришел к власти начались первые сталинские процессы, и которых потом, до завершения образования, жизнь поставила перед лицом мировой войны в Испании, второй мировой войны, перед лицом Европы, превращенной в континент пыток, тюрем, концлагерей, сегодня должны воспитывать сыновей и творить в мире, стоящем перед угрозой ядерного уничтожения".

Позволим себе лишь краткое пояснение экзистенциализма (от лат. *existentia* – существование) в плане его отношения к литературе. В абсурдном, пустом, по Сартру, мире, где нет Бога, нет и идеалов, остается одно – экзистенция, судьба-призвание, которой человек стоически беспрекословно подчиняется; существование-забота, которую человек должен принять, ибо разум не способен справиться с враждебностью бытия: человек обречен на абсолютное одиночество, его существование никто не разделит. В отличие от марксизма, исходная позиция экзистенциализма – не общество, а индивидуальное сознание; именно оно исследуется на уровне "жизни в себе" с предельной тщательностью, что является несомненной заслугой этой системы взглядов.

Провозгласив абсурдность человеческого бытия, экзистенциализм впервые открыто включил "смерть" как мотив доказательства смертности и аргумент обреченности человека и его "избранничества". Детально проработаны в экзистенциализме этические проблемы: свободы и ответственности, совести и жертвенности, цели существования и назначения, широко вошедшие в лексикон искусства века. Экзистенциализм привлекает желанием понять человека, трагизм его удела и существования; к нему обращались многие художники разных направлений и методов. В широком смысле экзистенциализм не столько система понятий, сколько выражение определенного настроения, переживание бытия в мире, где «все дозволено», и выбор соответствующего поведения.

2. Жан-Поль Сартр

Жан-Поль Сартр (1905-1980) окончил Эколь Нормаль – престижный гуманитарный вуз во Франции, защитил диссертацию по философии, преподавал в лицеях Гавра, Лиона, Парижа. С 1936 г. начинают издаваться его философские сочинения: «Трансцендентность Я», "Воображение", "Набросок теории чувств", "Бытие и небытие". Восприняв идею Ницше "Бог умер", Сартр в своей философской системе отталкивается от абсурда как объективной бессмыслицы человеческого бытия. Основные положения атеистического экзистенциализма, которому суждено было стать в послевоенной Франции ведущим течением духовной жизни наряду с католичеством изложены в работе Сартра "Экзистенциализм – это гуманизм?" (1946). Первые произведения Сартра-прозаика – роман "Тошнота" (1938) и сборник рассказов "Стена" (1939) – принесли ему признание писателя и родоначальника литературного экзистенциализма

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

Сартр не собирается создавать жизнеописание знаменитого маркиза. Его интересует состояние души и мироощущение своего современника Антуана Рокантена, и он намеренно строит роман как дневник ученого и философскую прозу нового типа. Это роман о власти тошноты, в которой оказался ученый, напряженно работающий над замыслом и находящийся в естественном для него состоянии изолированности от мира. Рокантен избегает рассматривать кружку, ибо испытывает непонятное беспокойство, испытывает страх, испытывает тошноту. Рокантен "подавился" вещами, очевидность их существования наваливается на него невыносимой тяжестью. Существовать - значит сознавать,

сознавать наличие вещей и присутствие собственного сознания, которое обретает себя в этом интенциональном акте. Роман написан в форме дневника, пространство книги - пространство данного сознания, ибо все "в перспективе сознания", все возникает в процессе осознания.

Тошнота возникает от того, что вещи "есть" и что они не есть "я". И одновременно оттого, что "я" не есть вещь, оно "ничто". Существование предшествует сущности, сознание "нигилирует" вещи, их преодолевает, без чего оно и не может быть собой. Рокантен улавливает и "бытие" и "ничто", улавливает отсутствие смысла, т.е. абсурдность существования. Отсутствие смысла влечет за собой неоправданность, все начинает Рокантену казаться "излишним"; обычные вещи преобразуются, становятся неузнаваемыми, пугающими. Бога не стало - воцарилась случайность (Сартр задумывал роман о случайности), может реализоваться любая сюрреалистическая причуда.

Рокантен испытывает обычные для творческого процесса сомнения (писать исторический труд или лучше роман, поскольку Рольбон-человек интересуется его куда больше, чем, книга, которую он должен написать) и неудовлетворенность. Вместе с тем состояние тошноты становится в романе Сартра емкой метафорой страха и одиночества, существования как такового. Это поиск своего "я" и смысла бытия, преодоления отворачивания к себе, к своему собственному "одному из никчемных существований", детально описанный на примере взаимоотношений персонажа с окружающими – прохожими, посетителями кафе, обслуживающим персоналом, читателями библиотеки, подругой Анни. Рокантен общается с ними, но чувствует себя лишним в этом мире странных, далеких и непонятных ему существ. Он слоняется по интерьерам и экстерьерам города, попадает то в "ловушку" зеркала и теряет очертания собственного лица от долгого созерцания, то в "ловушку" окна и пристально разглядывает старый вокзал, забор, стройплощадку Бувиля. Он вглядывается в корень каштана на бульваре, прикасается к вещам, предметам и обнаруживает их существование, но навязчивая близость этого существования невыносима для него и неизбежно ввергает его в тошноту. "Так вот, что такое тошнота, – понимает Рокантен, – значит, она и есть эта бьющая в глаза очевидность? Теперь я знаю: я существую, мир существует, и я знаю, что мир существует. Вот и все. Но мне безразлично. Странно, что все мне настолько безразлично, меня это пугает".

Помышляющий о самоубийстве, но неспособный его совершить в своем апатичном одеревенении, "лишний" Антуан Рокантен как бы предвосхищает мироощущение "чужого" Мерсо из повести Камю, хотя Сартр и Камю далеко не во всем принимали друг друга. Роднит этих писателей экзистенциалистская идея абсурдности мира, к которой приходит Рокантен в процессе мучительной работы Ума и Души: "Я понял тогда, что нашел ключ к Существованию, ключ к моей Тошноте, к моей собственной жизни. В самом деле, все, что я смог уяснить потом, сводится к этой основополагающей абсурдности". Для понимания позиции Сартра важен разговор его героя о гуманизме. Рокантен возражает Самоучке, который обратил на себя внимание в библиотеке тем, что читал все книги подряд в алфавитном порядке. Естественно, мысли Самоучки, взятые напрокат, банальны и однозначны. Самоучка допытывается от Рокантена, какова цель его трудов, и не может понять, что того не привлекает мирская суета и что он пишет только для того, чтобы писать. Рокантен вспоминает о разных типах гуманистов, не веря в искренность ни радикалов, ни католиков, ни коммунистов: "Писатель-коммунист любит людей со времени второго пятилетнего плана. Он карает их, потому что их любит. Стыдливый, как это свойственно сильным натурам, он умеет скрывать свои чувства, но за неумолимым приговором поборника справедливости умеет взглядом, интонацией дать почувствовать свою страстную, терпкую любовь к братьям". Рокантен настойчиво повторяет, что не считает себя гуманистом, из чего вовсе не следует, что он мизан-

троп, как показалось Самоучке. "Я не совершу глупости и не стану рекомендоваться "антигуманистом", – говорит Рокантен. – Я просто не гуманист, только и всего".

Осознание абсурдности создает условия для противопоставления сознания миру вещей, так как сознание - это "ничто", постоянный свободный выбор. Сознание - это и есть свобода, тот тяжкий крест, который взваливает на себя герой абсурдного мира. Свобода и одиночество: Рокантен в конечном счете рвет все связи, расстаётся с любимой женщиной, оставляет занятия историей, покидает мир обывателей, которые не живут, а "ломают комедию".

Рокантен предстал типичным для экзистенциализма героем вне социальных связей и нравственных обязательств, на пути обретения абсолютного одиночества и свободы. Он привлёк глубиной исследования жизни "в себе", провозглашением свободы от общества и бессмысленного мира, свободой делать выбор и отвечать за него, воспринимая ответственность вне социальной значимости.

Новеллы в сборнике "Стена" (1939) рисуют различные ограничения этой абсолютной, экзистенциальной свободы. В новелле "Стена" - это смерть, смертный приговор, который лишает героев новеллы права на выбор, на свободное действие, а значит, лишает их статуса человека, превращаемого в плоть, в мертвую "вещь". В новелле "Комната" Пьер и не посягает на какое-либо действие, он запирается в полутемной комнате, отгораживаясь от всех, от семьи, "нормальных" людей, самодовольных и плоских мещан. В новелле "Интимность" отчуждение переживается на уровне постели, где торжествует не любовь, а ненависть; для женщины границей свободы оказывается "сильный" мужчина. Герой новеллы "Детство вождя" сам убивает в себе человека, т.е. свободу, "поиск", "выбор", став "вождем", выбрав для себя "этикетку", ограничив себя определенной общественной позицией, позицией реакционера, националиста, заводчика.

2 сентября 1939 г. Сартр был мобилизован, служил в метеочастях, в июне 1940 г. оказался в плену. Весной 1941 г. Сартр был освобожден и немедленно включился в политическую деятельность, присоединился к Сопротивлению. Ни армейскую службу, ни тем более плен Сартр не "выбирал"; все это было ему навязано внешними обстоятельствами - во весь свой рост перед Сартром встала проблема свободы и детерминизма, свободного сознания и объективных границ свободного выбора. Сартр вынужден был решать ее в своей жизненной "практике", меняясь при этом, "становясь иным", иным писателем, иным философом.

В романе "Дороги свободы" (1949) главный герой Матье Деларю не может отделить себя от других людей, он говорит не о себе, а о "нас", о всех жертвах национальной катастрофы. Его сознание, пройдя через испытания войной, стало сознанием существования общественного. Матье берет винтовку. Он совершает акт свободного выбора - перед лицом исторической необходимости. Он предстает новым героем, "ангажированным", т.е. осознающим свою ответственность перед другими. Ангажированный экзистенциализм Сартра принес ему в послевоенные годы необычайную популярность; поистине олицетворением эпохи стала его попытка воссоединить индивидуальную свободу и общественную необходимость.

Никаких следов от довоенного сартровского аполитизма не остается. Сартр после войны - выдающийся общественный деятель, публицист, то и дело ввязывающийся в битвы, откликающийся на любые проявления несправедливости, отважно сражающийся против фашизма, национализма, колониализма, против всех перевоплощений тоталитаризма, от деголлизма до сталинизма.

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 форму-

лирует принципиально иные установки гуманизированного экзистенциализма. Главное в том, что выбор знаменует действительную общественную акцию, "выбор всех людей", а значит, он включает в себе нравственный смысл, по сути своей оптимистический. Свое понятие выбора Сартр отделяет теперь от "немотивированного действия" в духе Андре Жида.

Выбор исторически предопределен, осуществляется по необходимости в действии историческом, а свобода ныне не что иное, как "свободный выбор борьбы за освобождение". Такое понимание свободы Сартр противопоставлял "идеальному бунту" Альбера Камю, решительно расходясь с ним не только в теории, но и в практике: во имя "борьбы за освобождение" Сартр неизбежным считал объединение левой интеллигенции с коммунистами и с СССР.

3. Альбер Камю

Выдающийся мыслитель и писатель, лауреат Нобелевской премии 1957 года Альбер Камю (1913 – 1960) родился в Алжире, окончил философский факультет в Оранском университете. Детство Камю прошло в среде белой бедноты. В студенческие годы он активно работал в передвижном театре. Писатель состоял в Комитете содействия Международному движению в защиту культуры против фашизма, был членом коммунистической партии, но вышел из нее в 1937 году, возложив на коммунистическую идеологию вину за советский вариант казарменного социализма, уверовав в фатальную неизбежность перерождения Прометея в Цезаря.

Культура Средиземноморья воспринята Камю как основа ранней пантеистической концепции личности. Она базировалась на почти обоженной вере в радость бытия, отождествлении Бога и природы, в которой растворено божественное начало. Увлечение языческими культурами и дохристианскими заветами отразилось в сборнике Камю "Бракосочетание" (1939). Постепенно под влиянием событий истории Камю переходит к концепции человека абсурдного, которая предопределяет все нарастающий интерес писателя к экзистенциализму. В том, что это философское направление стало своеобразной религией творческой интеллигенции первой половины века, есть немалая заслуга Альбера Камю, все творчество которого от новелл, драм, романов до эссе и речей является философскими трактатами и притчами экзистенциализма.

Концепция человека абсурдного подробно разработана Камю в эссе "Миф о Сизифе" и повести "Посторонний", опубликованных в 1942 году. Через призму этих двух книг нетрудно представить себе круг вопросов и ракурсы их рассмотрения в школе литературного экзистенциализма, сложившейся во Франции в сороковые годы.

"Миф о Сизифе", над которым писатель работал с 1936 по 1941 год, состоит из четырех частей. Это – "Рассуждения об абсурде", "Человек абсурда", "Абсурдное творчество" и краткая беллетристическая интерпретация легенды, давшей название всей работе. Рассматривая различные версии Сизифа, в том числе и гомеровский вариант, Камю приходит к выводу, что Сизиф, обреченный богами вкатывать на вершину горы огромный камень, который сразу же под тяжестью собственного веса низвергается обратно к подножию, и есть герой абсурда. "Презрение к богам, ненависть к смерти, жажда жизни стоили ему несказанных мук, когда человеческое существо заставляют заниматься делом, которому нет конца. И это расплата за земные привязанности", – констатирует писатель и предлагает читателю более пристально взглянуть в Сизифа во время краткой передышки и спуска. Это час, когда можно вздохнуть облегченно, час "просветления ума". В каждое из таких мгновений Сизиф, подчеркивает Камю, "возвышается духом над своей судьбой. Он крепче обломка скалы".

Камю предлагает Сизифу возвыситься над своим уделом (камнем), обузой, богами и осознать, что "его судьба принадлежит ему самому", а "обломок скалы – его собственная забота". Как только Сизиф открывает для себя эту истину, принимает свое существование как заботу, понимает, что нет солнечного света без мрака и от ночи никуда не уйдешь, он становится человеком абсурда. Смирившись со своей судьбой, принимая ее как данность, он находит силы возвыситься над богами. Сизиф в эссе Камю становится символом Человека, его судьбы, обреченности на смерть и неизбежности экзистанса в абсурдном мире.

Художественным вариантом философского эссе "Миф о Сизифе" можно назвать повесть Камю **"Посторонний"**, композиционно напоминающую краткий вариант "Преступления и наказания" Достоевского. Повесть состоит из двух частей; в них изложена хроника одного достаточно заурядного (если можно считать таковым убийство человека) преступления и последовавшего за ним наказания. Француз Мерсо в жаркий день под палящим солнцем на берегу моря убивает араба. Стреляет в лежащего на песке человека, даже не попытавшегося вскочить или защищаться, хотя у него имелся при себе нож. Мерсо выстрелил в него раз, а потом еще четыре раза в уже неподвижное тело. День как бы застыл в океане расплавленного металла, и соединилось то, что несет в себе фамилия Мерсо (Meur Sault – смерть и солнце). Два эти слова звучат как рефрен к его жизни и к концепции абсурдного героя у Камю.

Убийство выглядит странно, если не учитывать жизненную философию Мерсо – человека абсурдного, развивающего на конкретной ситуации из живой действительности мифологическую конструкцию Сизифа; человека одинокого и не принимающего ритуалов, которым следуют люди, не принимающего ни их этики, ни их страданий и привязанностей. Он – чужой и посторонний. Многое в Мерсо и его преступлении проясняется в ходе расследования преступления, мотивов причин убийства. Расследование начинается с самой первой строки повести, где читатель знакомится с Мерсо. Разгадка преступления – в его личности, его отношении к миру и стилю бытия.

Расследование автора – объективно и доброжелательно и потому оно существеннее, чем расследование, которое проведут официальные структуры суда, проведут безразлично по отношению к личности Мерсо и слишком лениво, чтобы установить истинные причины происшедшего. Судьба Мерсо мало кого волнует в этих официальных структурах государства. Есть процессы посенсационнее, и даже журналисты не проявили интереса к делу Мерсо. Единственное чувство, которое тот вызывает у всех, – недоумение, а публика, пришедшая "позевать" в суде, вообще с самого начала отнеслась к нему враждебно уже потому, что почувствовала в нем чужака из другой стаи, другой породы и образа мыслей. А поскольку он – чужак, то, чем суровее будет приговор, тем большее удовлетворение испытает общественность.

Все сведения о Мерсо, которые приведены в первой части повести, во второй обрачиваются показаниями против него на судебном процессе. Доказательством его чужеродности, значит, и вины является стиль его отношений с подружкой, поведение на похоронах матери, участие в делах соседа Раймона Синтеса. По просьбе соседа, чьи занятия сутенерством ни у кого не вызывали сомнений, Мерсо написал письмо одной арабской девушке. Это лживое, гнусное письмо (тем более что оно касалось чужой интимной жизни) послужило поводом для сведения счетов с бедной девушкой. А на суде именно это письмо стало основанием для вынесения Мерсо окончательного приговора – смертной казни. Мотив, которым Мерсо объяснил сам факт написания письма, имевшего целью лишь угодить соседу ("У меня не было никакой причины писать так, чтобы ему не понравилось"), только усилил предположение о преднамеренном убийстве. Не

помогло разбирательству и поведение Мерсо на суде, его безразличие и отчужденность, как будто речь шла о ком-то другом, совершившем убийство, о постороннем.

Название повести фиксирует мироощущение героя; повествование от первого лица дает возможность познакомиться с его бытием и образом мыслей, понять суть его "посторонности". Мерсо равнодушен к жизни в ее привычном этическом смысле. Он отбрасывает все ее измерения, кроме единственного – своего собственного существования. В этом существовании не действуют привычные нормы: говорить женщине, что ты ее любишь; плакать на похоронах матери; думать о последствиях своих поступков. Здесь можно не притворяться и не лгать, а говорить и делать то, к чему ведет само существование, не думая о завтрашнем дне, потому что только психологические мотивировки и есть единственно верные мотивировки человеческого поведения. Герой Камю не решает социальных вопросов; общественной морали для него не существует. Единственное, в чем он уверен, это в том, что скоро придет к нему смерть. Он знает также, что ничто не имеет значения, что жизнь не стоит того, чтобы "за нее цепляться": "Ну что ж, я умру. Раньше, чем другие, – это несомненно. Но ведь всем известно, что жизнь не стоит того, чтобы за нее цепляться. В сущности не имеет большого значения, умрешь ли ты в тридцать или в семьдесят лет, – в обоих случаях другие-то люди, мужчины и женщины, будут жить, и так идет уже многие тысячелетия".

Смерть как проявление абсурдности существования – вот основа освобождения героя Камю от ответственности перед людьми. Он раскрепощен, ни от кого не зависит, ни с кем не хочет себя связывать. Он – посторонний в отношении к жизни, которая ему представляется нелепым собранием всевозможных ритуалов; он отказывается выполнять эти ритуалы. Гораздо важнее любых принципов и обязательств, долга и совести для Мерсо то, что в момент совершения им убийства было нестерпимо жарко, а голова страшно болела, что "солнце сверкнуло на стали ножа... и Мерсо будто ударили в лоб длинным острым клинком, луч сжигал ресницы, впивался в зрачки и глазам было больно". Солнце вообще преследовало героя Камю: судебное разбирательство открылось в самый разгар лета, когда в небе сверкало солнце, и проходило при все усиливающейся жаре.

Мерсо "не от мира сего" потому, что он принадлежит иному миру - миру природы. В момент убийства он ощутил себя частью космического пейзажа, его движения направляло солнце. Но и до этого мгновения Мерсо предстает естественным человеком, который может подолгу и без всякой как будто причины смотреть на небо, Мерсо - пришелец, инопланетянин; его планета - море и солнце. Мерсо - романтик, запоздалый язычник. Но Мерсо "романтик-экзистенциалист". Слепящее солнце Алжира освещает поступки героя, которые невозможно свести к социальным мотивировкам поведения, к бунту против формальной нравственности. Убийство в "Постороннем" - еще одно "немотивированное преступление". Мерсо в одном ряду с Раскольниковым. Различие между ними в том, что Мерсо уже не спрашивает о границах возможного, - само собой разумеется, что для него возможно все. Он свободен абсолютно, ему "все дозволено".

Мерсо абсолютно свободен потому, что "абсурд царит", а он себя осознает героем абсурдного мира, в котором нет Бога, нет смысла, есть одна истина - истина смерти. Роман Камю со смерти начинается, смерть - центральная точка повествования и его финал. Финал, в ракурсе которого все и оценивается - и все не имеет никакой цены, не имеет значения. Мерсо приговорен к смерти - как и все смертные, а потому он не подлежит суду, отсутствие смысла освобождает его от вины, от греха. Солнце и смерть – составные фамилии Мерсо – читаются в повести как символы радости и боли, трагизма человеческого бытия: "Из бездны моего будущего в течение всей моей нелепой жизни подымалось ко мне сквозь еще не наставшие годы дыхание мрака, оно все уравнивало

на своем пути, все доступное мне в моей жизни, такой ненастоящей, такой призрачной жизни. Что мне смерть наших близких, материнская любовь, что мне Бог, тот или иной образ жизни, который выбирают для себя люди, судьбы, избранные ими, раз единственная судьба должна избрать меня самого, а вместе со мною и миллиарды других избранных, даже тех, кто именуется себя, как господин кюре, моими братьями... Все кругом избранники. Все, все – избранники, но им тоже когда-нибудь вынесут приговор".

Конфликт, таким образом, в повести Камю находится на оси столкновения людей-автоматов, выполняющих ритуалы, и живого существа, не желающего их выполнять. Трагический исход здесь неизбежен. Трудно совместить собственное эгоистическое существование и движение человеческих масс, творящих историю. Мерсо напоминает и язычески раскрепощенную личность, выпавшую из лона церкви, и лишнего человека, и аутсайдера, который оформится в литературе во второй половине века. Образ "постороннего" вызвал много различных толкований. Он был воспринят в кругах европейской интеллигенции военного времени как новый "Экклезиаст", чему немало способствовало высказывание автора о своем герое: "Единственный Христос, которого мы заслуживаем". Французская критика проводила параллель между "посторонним" и молодежью тридцать девятого и шестьдесят девятого годов, так как и те и другие были своего рода посторонними и в бунте искали выход из одиночества.

Жан-Поль Сартр в статье «Объяснение Постороннего» (1943) трактует персонаж Камю как совершенно особую породу, требующую иных понятий, нежели привычные категории добра и зла, и принадлежащую к абсурду: "Абсурден" тот человек, который из изначальной абсурдности, не колеблясь, извлекает все необходимые последствия... Что же такое абсурд как порядок вещей, как исходная данность? Не что иное, как отношение человека к миру. Абсурдность изначальная – прежде всего разлад, разлад между человеческой жадной единения с миром и непреодолимым дуализмом разума и природы, между порывом человека к вечному и конечным характером его существования, между "беспокойством", составляющим самую его суть, и тщетой всех его усилий». "Посторонний" Камю – это герой своей эпохи в такой же степени, как Печорин был героем своего времени; это художественное воплощение тезиса Камю о том, что свобода есть "право не лгать".

Началась война - Камю перебрался во Францию и примкнул к Сопротивлению. История поставила писателя перед такими фактами, которые вынудили усомниться в идее абсурда, поскольку она легализует убийство, - "вседозволенность" из категории теоретической перешла в категорию практики, фашистской практики. Камю в "Письмах немецкому другу" (1943) заговорил об истине и справедливости, о нравственном содержании борьбы с фашизмом, защиты родины. "Спасти человека" призвал Камю, переводя понятия метафизические на язык конкретных обстоятельств Истории.

Роман "**Чума**" (1947) – философская притча, в которой Камю продолжает проверять позицию "постороннего" в экстремальной ситуации, требующей от "героя абсурдного" незамедлительного участия в событиях. Хроника стихийного бедствия, постигшего алжирский город Оран, задумана и решена как аллегория, возможная в двух прочтениях: конкретно-историческом (чума – фашизм) и в более широком смысле (чума – удел существования, «та же жизнь»), по выражению одного из героев).

Во время внезапно вспыхнувшей эпидемии жители города, в большинстве своем обыватели, неспособные осмыслить катастрофу и принимающие свою судьбу, оказались в условиях вынужденной изоляции. На общем фоне Камю выстраивает четыре модели поведения интеллигенции, делающей свой выбор. Это – иезуит Панлу, верящий в очистительную силу справедливого наказания, журналист Раймон Рамбер и сын проку-

рора Тарру, помогающие санитарным дружинам сражаться против болезни и смерти, хотя этот выбор, казалось, никак не предопределен их взглядами и прежней жизнью, и, наконец, доктор Риэ, выполняющий свой долг до конца. Однако подвижническая деятельность доктора расценена автором как бесконечное поражение: ведь чума пропала, как и возникла, сама по себе, с первым снегом. Доктор не разделяет всеобщую радость победы в финале романа, "...ибо он знал, что не ведала ликующая толпа и о чем можно прочесть в книжках, – что микроб чумы никогда не умирает, никогда не исчезает, что он может десятилетиями спать где-нибудь в завитушках мебели или стопке белья, что он терпеливо ждет своего часа в спальне, в подвале, в чемодане, в носовых платках и в бумагах и что, возможно, придет на горе и в поученье людям такой день, когда чума пробудит крыс и пошлет их околевать на улицы счастливого города".

Это книга о людях, которые ищут смысл существования среди бессмыслицы сущего. Вселенная неразумна, следовательно, абсурдности бытия должна противостоять осмысленность человеческих поступков. Рамбер, этот вариант «постороннего», осознает свою причастность к общим проблемам. Личное счастье невозможно, когда все вокруг несчастны. Таким образом, в нравственно-философском кодексе Камю появляется идея братства с другими в беде (участие Камю в движении Сопротивления не прошло даром).

Позитивное утверждается в "Чуме" не как истина, не в качестве идеала, а как выполнение элементарного долга, как работа, необходимость которой диктуется смертельной угрозой. Не убий - такова нравственная основа деятельности "врачей", "лечащих врачей". Профессия врача дает герою романа обходиться без идей, просто делать привычное дело, не ломая голову над сложными вопросами, не забывая ее идеологией, которая отпугивает "санитаров" Камю.

Герои романа - практики, "врачи" еще и потому, что болезнь неизлечима, болезнь поразила само существование, которое неизлечимо абсурдно. Врачи не справились с болезнью, она ушла сама - чтобы вернуться. Вот почему в облике Риэ нетрудно рассмотреть черты Сизифа. Как и Сизифа, Риэ не ожидает победа, ему дано только знание беды и возможность утвердить свое достоинство, свою человечность в безнадежном сражении со смертью.

Близкие проблемы подняты в пьесах Камю "Калигула", написанной в 1938 году и опубликованной уже после войны, "Недоразумение" (1944), пьесе-мифе "Осадное положение" (1948), повести "Падение" (1956).

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. - М., 2000. - С.127-149.

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). - Минск, 1998. - С.27-29, 130-141.

Дополнительная

Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. - М., 1994. Великовский С. Грани «несчастливого сознания». - М., 1973. Великовский С. В поисках утраченного смысла. - М., 1979. Современный экзистенциализм. - М., 1966.

Д Ж Е Й М С Д Ж О Й С

1. *Годы молодости*. - Дублин. - Ирландия
2. *На пути к «Улисс»*. - Статьи об искусстве. - Рассказы сборника «Дублинцы». - Роман «портрет художника в юности»
3. «Улисс»
4. *После «Улисса»*

Джеймс Джойс (1882-1941) — один из крупнейших писателей XX века, смелый экспериментатор в искусстве новейшего времени. Наряду с Прустом и Кафкой Джойс причислен к «отцам модернизма». В творчестве Джойса выражены особенности нового художественного мышления его эпохи, получившие широкий резонанс и во многом определившие пути развития прозы XX века. Воздействие Джойса испытали писатели разных стран и различных литературно-эстетической ориентации: англичанин Лоренс Даррел, ирландец Шон О'Кейси, американцы Хемингуэй, Фолкнер, Досс Пассос, немец Вольфганг Кёппен, южноафриканец Дж. М. Кутзее и многие другие.

Художественная система Джойса включает произведения разных форм— сборники стихотворений «Камерная музыка» (1907), «Пенни за штуку» (1927), «Избранные стихотворения» (1936), сборник рассказов «Дублинцы» (1914), романы «Портрет художника в юности» (1916), «Улисс» (1922), «Поминки по Финнегану» (1939), пьеса «Изгнанники» (1918).

Джойс разработал новые способы и приемы художественной изобразительности, открыл новые пути в передаче «потока сознания» и подсознания человека. Великий мифотворец XX века, он создал модель мира и человека в романе «Улисс», задумав его как современную «Одиссею». В «Улиссе» Джойс реализовал свое стремление к всеобъемлющим формам изображения законов бытия с извечно присущими ему проявлениями взаимодействующих страстей, импульсов, побуждений, инстинктов. Как создатель «Улисса», ставшего своего рода энциклопедией модернизма, Джойс вошел в историю мировой литературы.

1. Годы молодости. - Дублин. - Ирландия

Джеймс Августин Алоизий Джойс — таково полное имя писателя — родился в столице Ирландии Дублине 2 февраля 1882 года. Детские и юношеские годы Джойса прошли в Дублине. Он учился в иезуитском колледже, окончил университет, где изучал языки, философию, историю. Джойс учился прекрасно, завоевывая первые места и награды на экзаменах, что вызывало уважение близких и содействовало утверждению веры самого Джойса в свои возможности. Весьма часто получаемые награды представляли собой внушительные денежные суммы, что было столь необходимо для пополнения семейного бюджета. Особые успехи были проявлены Джойсом в изучении литературы и иностранных языков. В ранней юности, будучи пятнадцатилетним подростком, Джойс переживает кризис веры, навсегда порывает с церковью и догматами католицизма.

Годы студенчества в Дублинском университете пришлось на рубеж XIX—XX веков (1899—1902). Здесь он с увлечением занимается английской и итальянской литературой; в эти же годы Джойс начинает писать.

Годы юности Джойса совпали с бурным периодом в истории его родины. «Зеленый остров», как называли Ирландию, бурлил. В стране происходила, нарастая к концу века быстрыми темпами, борьба за независимость от Англии. На ирландской почве политические конфликты тесно переплетались с религиозными, не утихала борьба протестантов с католиками. С общественно-политической ситуацией в стране было связано движение Ирландского литературного возрождения. Его участники стремились к возрождению и развитию национальной культуры, в распространении гэльского языка, вытесняемого английским, в изучении фольклора, в создании национального театра. Джойс не был равнодушен к происходящим в стране событиям, но он изолировал себя от участия в движении Ирландского Возрождения, не принимал непосредственного участия в

политической борьбе. Тем не менее, именно с обновлением жизни и литературы были связаны его мысли и начало литературной деятельности.

Джойс подготовил доклад на заседании студенческого литературного и исторического общества. С текстом доклада, как это было принято, он ознакомил университетское начальство. Доклад, называвшийся «Драма и жизнь», не был одобрен, и Джойсу пришлось убеждать наставников в необоснованности запрета. Ему это удалось, и доклад был сделан. В нем Джойс высказал свои суждения о соотношении искусства и жизни, которые принципиально важны для его эстетики. Еще более смело повел он себя во время состоявшейся в мае 1889 года премьеры пьесы ирландского поэта Йетса «Графиня Кэтлин». Премьера проходила на сцене только что открывшегося в Дублине Ирландского литературного театра. Еще задолго до спектакля она была объявлена кардиналом Логом еретической, так как содержала критику положения дел в Ирландии. Молодежь из католической организации университета Дублина во время премьеры освистала пьесу Йетса, а Джойс оказался в числе немногих рукоплескавших после закрытия занавеса, и он был единственным студентом, отказавшимся поставить свою подпись под письмом, выражающим протест против этой пьесы.

Увлечение театром побудило Джойса испробовать свои силы в драматургии. Летом 1900 года он пишет пьесу «Блестящая карьера». Ее рукопись не сохранилась, но известно, что написана она под влиянием драмы Ибсена «Враг народа». В следующем году Джойс переводит на английский язык драмы Гауптмана «Перед восходом солнца» и «Михаэль Крамер». Ибсен и Гауптман составили целую эпоху в жизни Джойса. Он ценил смелость и прямоту Ибсена в высказывании своих суждений, его нежелание мириться с установленными канонами, его удивительное умение концентрировать всю жизнь человека в отдельных мгновениях бытия, передать многое в малом. Впоследствии Джойс и сам будет стремиться к этому, преломляя широкие обобщения в «моментах прозрения» (в «эпифаниях», как он будет это называть).

Джойс принимает решение посвятить себя искусству уже в годы студенчества. Судьбу ирландской культуры он связывает не только с ее прошлым, но и с необходимостью приобщения к европейской культуре. Он считал пагубной замкнутость Ирландии, на которую ее обрекали, как он полагал, ревностные защитники ее самобытности.

В 1902 году Джойс едет в Париж, где, претерпевая материальные лишения, знакомится с новыми явлениями европейской литературы. Среди множества прочитанных им книг был роман французского писателя Э. Дюжардена «Лавры сорваны» (1888), в котором применен прием «потока сознания». Здесь вновь продумываются и перечитываются произведения, особенно интересовавшие молодого Джойса — французские символисты, философские труды Ницше и Шопенгауэра, средневекового схоласта Фомы Аквинского, драмы Метерлинка, произведения английских писателей, связанных с эстетизмом.

В 1903 году в связи со смертью матери Джойс возвращается в Дублин. Летом следующего года он знакомится со своей будущей женой — Норой Барнакл, служившей в то время горничной в одном из отелей. Их решающая встреча произошла 16 июня 1904 года. Именно этот день и будет по часам и минутам расписан в романе «Улисс». Июньским днем 1904 года Леопольд Блум совершает свою одиссею по Дублину. Как «День Блума» 16 июня и до сих пор отмечается жителями Дублина, а также всеми, кто приезжает сюда на этот праздник, ставший традицией.

В том же 1904 году Джойс начал писать автобиографический роман «Стивенгерой», переработанный впоследствии в «Портрет художника в юности». Тогда же, но уже вместе с Норой, Джойс вновь и теперь уже навсегда покидает Ирландию.

2. На пути к «Улиссу». - Статьи об искусстве. – Рассказы сборника «Дублинцы». - Роман «Портрет художника в юности»

Джойс приезжает в Цюрих, где не смог найти работу, затем — в Триест. Здесь он зарабатывает на жизнь уроками английского языка в школе Берлица. В 1907 году в Лондоне был опубликован его первый поэтический сборник («Камерная музыка») В 1914 году опубликованы «Дублинцы». В 1914 году журнал «Эгоист» начал знакомить читателей с главами романа «Портрет художника в юности»

Когда началась первая мировая война, Джойс переехал из Триеста в Цюрих, а в 1920 году — в Париж, где прожил до второй мировой войны. Находясь вдали от родины, он писал только об Ирландии, о Дублине, в котором происходит действие его рассказов и романа «Улисс».

Все созданное Джойсом составляет единую систему, одно вырастает из другого и с ним связано. Все произведения Джойса составляют единое целое, каждое произведение — ступень той лестницы, по которой он шел к созданию «Улисса». Его взгляды на искусство и задачи художника сложились в молодости, и он оставался им верен в последующие годы.

В статье «День толпы» Джойс утверждает право художника на полную свободу и изоляцию от общества ради создания совершенных эстетических форм В записных книжках 1903—1904 годов Джойс формулирует основные положения своей эстетики. Здесь он дает определение прекрасного, ссылаясь при этом на Фому Аквинского - «Те явления прекрасны, восприятие которых доставляет удовольствие». Он видит цель искусства в доставляемом им эстетическом наслаждении, не связывая свое понимание прекрасного с этическими началами, считая, что по самой природе своей искусство не может быть ни моральным, ни аморальным. Произведение искусства пробуждает в людях статические эмоции, зачаровывает их и приводит в состояние покоя — эстетического стазиса. Всякая попытка нарушить его и пробудить в человеке желание определенным образом действовать расценивается Джойсом как нарушение законов прекрасного.

Одно из ключевых положений эстетики Джойса: «Искусство есть основное выражение жизни» — реализуется в его творчестве в «эпифаниях», то есть в изображении моментов духовного прозрения человека, наивысшего напряжения его духовных сил, позволяющего ему проникнуть в сущность явления, понять смысл происходящего во всей полноте и ясности. Слово «эпифания» заимствовано из церковной лексики, где оно означает «богоявление». В «Стивене-герое» Джойс писал: «Под эпифанией он подразумевал внезапное раскрытие душевного состояния, проявляющегося в грубости речи, в жесте или в просветлении разума. Он считал, что дело писателя запечатлеть эти эпифании с большой тщательностью, понимая, что сами по себе они очень эфемерны и мимолетны». В истолковании Джойса эпифании — это моменты познания, высшая ступень восприятия, прозрение, помогающее определить место того или иного явления во всей сложности его взаимосвязей с окружающим.

Эпифании по-разному переданы в стихах, рассказах, романах Джойса, но всякий раз они становятся моментами прозрения, пронзающе яркими картинками реальной действительности во всей сложности присущих ей драматических конфликтов. Поток живых чувств, мыслей, страстей поднимается из глубин. Расплывчатость и неуловимость образов в стихах сочетается с проникновенным лиризмом, искренностью чувства. В рассказах эпифании — это моменты, в которых, как в фокусе, концентрируются чувства, помыслы, желания героев, это моменты постижения ими самих себя, своей судьбы.

В «Дублинцах» Джойс передал тягостную и давящую атмосферу, в которой пребывают его соотечественники. «Моим намерением, — писал Джойс, — было написать главу из духовной истории моей страны, и я выбрал местом действия Дублин, поскольку, с моей точки зрения, именно этот город является центром паралича». Он повествует о том, как гибнут надежды людей, как проходит их жизнь, лишённая будущего, в ситуациях бездуховности и косности, благоприятных для процветания пошлости и лицемерия. За внешней бесстрастностью тона — сострадание к человеку, униженному безысходностью своего существования, к его боли, страданию. Но наступает момент, когда загнанные в глубину души чувства прорываются наружу, когда человек с особой ясностью понимает свое положение и самого себя. Это далеко не всегда возвышенные мгновения его жизни. Отец избивает тростью ни в чем не повинного сына (рассказ «Личины»), на что толкает его боль унижения. Духовное озарение нисходит на героя рассказа «Мертвые» в момент, когда он слышит старинную ирландскую песню и понимает глубину своего эгоизма, скрывавшего от него мир подлинных чувств. Светом этого понимания освещается прошлое Габриэля Конроя и его жены Греты. В такого рода мгновениях раскрывается многое: одиночество человека, отчужденность людей друг от друга, их духовное оскудение, превращение в живых мертвецов. Рассказ «Мертвые» — ключевой в сборнике «Дублинцы».

Во многом автобиографичен роман «Портрет художника в юности», написанный в традициях воспитательного романа. Джойс повествует о самом себе, воспроизводит атмосферу жизни Дублина и обстановки в родительском доме в дни его детства и юности, но вместе с тем он говорит о становлении личности художника, призванного творить новаторские произведения искусства, ищущего и обретающего свой путь в жизни и творчестве.

Движение от детства к юности, история разрыва Стивена Дедалуса со всем, что поработало его, ограничивало свободу его творчества — с семьей, религией, родиной, — передано в пяти главах романа, составляющих пятиактную драму жизни художника в молодости.

Четвертая глава написана в форме внутреннего монолога Стивена. Он принимает решение отказаться от предлагаемого ему сана священника, порывает с католической церковью и приходит к выводу о том, что происходящее в его собственном сознании имеет гораздо большее значение, чем окружающая жизнь. Стивен сравнивает себя с Дедалом, поднявшимся над землей на крыльях. Пусть он погибнет, но у него достаточно смелости, чтобы испытать свои силы. Образ Дедала превращается в символ художника, порывающего с обыденным окружением и творящего силой воображения свой особый мир и новаторское искусство.

3. «Улисс»

Работа над «Улиссом» продолжалась семь лет (1914—1921). Она была начата в Триесте, продолжена в Цюрихе и завершена в Париже. Появилось произведение уникальное, не похожее ни на одно из тех, которые были известны мировой литературе. Замысел романа связан со стремлением создать универсалию жизни и человека, современную «Одиссею», с которой претворяются извечные начала бытия.

Один из самых крупных биографов и исследователей творчества Джойса Ричард Элман систематизировал факты, свидетельствующие о том, что подготовка к созданию «Улисса» началась задолго до того, как Джойс приступил к его написанию. В сентябре 1906 года в письме к брату Станиславу Джойс упоминает о своем желании написать рассказ под названием «Улисс». Героем его должен был стать дублинский буржуа по имени Хантер, о котором ходили слухи как о роконоце. Рассказ этот Джойс задумал

написать в юмористическом стиле. Но замысел этот не был выполнен, и в феврале 1907 года Джойс признался брату, что дальше заглавия дело не пошло.

Планы создания произведения об обманутом муже — дублинском буржуа Хантере (в романе он станет Леопольдом Блумом) соединяются у Джойса с замыслом написать продолжение романа о художнике Стивене Дедалусе. Эти две линии, две темы тесно связываются друг с другом в сознании писателя и место, которое будет уделено каждой из них в «Улиссе» равнозначно, хотя и может показаться, что юмористическое изображение мужа-рогоносца и продолжение истории Стивена имеют мало общего. И все же даже в самых первоначальных замыслах романа их связь и внутреннее единство намечаются.

Свой замысел о создании универсалии бытия Джойс реализует в изображении одного дня из жизни трех основных героев — Леопольда Блума — агента рекламного отдела одной из дублинских газет, его жены Мэрион (Молли) — певицы и Стивена Дедалуса — писателя, зарабатывающего на жизнь преподаванием истории в гимназии. Воспроизводятся события, происходящие с каждым из них в течение дня (16 июня 1904 года), передается поток сознания, в котором преломляется прошлое и настоящее Блума, Мэрион, Дедалуса. Джойс отказывается от традиционного для жанра романа приема описания, портретных характеристик, экспозиции, диалогов. Он передает движение мыслей, фиксирует мельчайшие детали потока сознания, передает внутренние монологи, имитируя в структуре фраз перебои мысли, обрывая фразы, недоговаривая слова, отказываясь временами от знаков препинания. Исследуя лабиринты сознания, Джойс подвергает своих героев почти рентгеновскому просвечиванию с помощью различных модификаций потока сознания. Этот стиль открывал необыкновенные возможности для воссоздания внутреннего мира человека во всей его ассоциативности, сложности, сплетении сознательного и подсознательного.

Джойс, прекрасно знавший мировую классику, в «Улиссе» отказался от описательности и занялся мифотворчеством. Его роман — это и аналогия с «Одиссеей», и пародия на него (как считает переводчик «Улисса» И.Шамир, «гомеровская параллель тут пародийна, как поцелуй в Моллин зад пародирует Одиссея, целующего камни Итаки»). Аналогии с гомеровской «Одиссеей»: Блум уподобляется странствующему Одиссею (Улису), Мэрион — Пенелопе, Стивен — сыну Одиссея — Телемаху. Все они вместе — само человечество, а Дублин — весь мир. Странствия Блума по Дублину завершаются его возвращением домой (на Итаку), но уже вместе с Дедалусом, в лице которого он обрел сына, а Дедалус, в свою очередь, находит в Блуме отца. Их встреча происходит в 14-м эпизоде романа и становится его кульминацией. К ней все устремляется и ею все разрешается: достигается цельность, гармония, ясность. Воссоединение Дедалуса и Блума — это епифания, духовное прозрения для каждого из них, постижение истины и скрытого прежде смысла существования. Последние эпизоды романа и заключающий «Улисс» внутренний монолог Мэрион-Пенелопы с его знаменитым утверждающим «Да» — это тоже итог, результат этой встречи.

Вопрос об отношении Блума и Стивена как отца и сына требует некоторых пояснений. Их дает Ричард Эллман, отмечая, что в июне 1904 года, т.е. именно тогда, когда происходит действие «Улисса», Джойс, глубоко интересовавшийся «Гамлетом» и трактовавший его в связи с биографией Шекспира, начал развивать теорию о том, что свое авторское «я» создатель этой великой трагедии воплотил не в самом Гамлете, а в образе отца Гамлета. И подобно тому, как отец Гамлета был убит своим братом Клавдием и предан женой, так и сам Шекспир был предан своей женой Анной, в девичестве Хэтевей, изменившей Уильяму с его братом. В «Улиссе» Блум страдает от измены Мэрион, скорбит о безвременной кончине своего сына Руби, умершего в детском возрасте. Мыс-

ли о сыне не покидают Блума, в сближении со Стивеном он стремится возместить утрату.

В 15-м эпизоде романа есть знаменательная сцена: Стивен и Блум смотрятся в зеркало и вместо своего собственного отражения видят лицо Шекспира. Оно возникает перед ними как символ их общности, как знак их единения. Желанная цельность достигнута. Джойс этим подчеркивает кровную связь между Леопольдом и художником. Джойс признает и свою собственную близость уже не только к художнику Дедалусу, но и к «отцу» Дедалуса — Леопольду Блуму. Его «я» воплощается в каждом из них.

«Улисс» состоит из 18 эпизодов; их последовательность определяется движением времени от утра к вечеру. Действие романа начинается в 8 часов утра 16 июня 1904 года и завершается в 3 часа ночи. Каждый из эпизодов соотнесен с определенной песней «Одиссеи». В тексте романа это соотнесение не обозначено, но эти указания содержались в рукописях романа. 18 эпизодов романа Джойс подразделял на три части: первую часть он назвал «Телемахией» (1—3-й эпизоды), вторую — «Одиссеей» (4—15-й эпизоды) и третью *Nostos* (16—18-й эпизоды).

В общем схема построения «Улисса» такова:

1-й эпизод («Телемах») — 8 часов утра. Утро в башне Мартелло, где вместе со студентом-медиком Маллиганом живет Стивен Дедалус. За завтраком к ним присоединяется англичанин Хейнс. Старая ирландка приносит молоко. Она кажется Стивену воплощением Ирландии.

2-й эпизод («Нестор») — 10 часов. Стивен дает урок истории в школе мистера Дизи. На перемене помогает одному из учеников решить задачу. Директор мистер Дизи приглашает Стивена в свой кабинет, вручает жалование, просит оказать содействие в опубликовании его статьи.

3-й эпизод («Протей») — 11 часов Стивен идет вдоль берега моря, предается воспоминаниям. Поток его мыслей напоминает движение моря и изменчивость волн

4-й эпизод («Калипсо») — 8 часов утра Леопольд Блум просыпается в своем доме на Эклес-стрит. Готовит завтрак. Получает утреннюю почту, разговаривает с Мэрион Завтракает.

5-й эпизод («Лотофаги») — 10 часов Блум выходит из дома. Минуя витрину чайного магазина, заходит на почту, где получает письмо от своей машинистки Марты Клиффорд. Заходит в аптеку, заказывает необходимый Мэрион лосьон и покупает кусок мыла. Отправляется в городские бани.

6-й эпизод («Гадес») — 11 часов. В старом кэбе в обществе Пауэра, Каннингема и Саймона Дедалуса (отца Стивена) Блум едет на кладбище. Хоронят их общего знакомого Пэдди Дигнема. На одном из перекрестков перед ним мелькает лицо Бойгуна — антрепренера и любовника Мэрион. Это неприятно действует на Блума. Кладбище. Молебен. После похорон Дигнема Саймон Дедалус склоняется над могилой своей жены, матери Стивена

7-й эпизод («Пещера Эола») — Полдень. Редакция газеты «Фримен». Сюда приходит Блум, выполняя обязанности рекламного агента. После ухода Блума в редакцию заходит Стивен Дедалус. Столкнувшись с Дедалусом в дверях, Блум мельком бросает на него взгляд. Они минуют друг друга, не останавливаясь.

8-й эпизод («Листрогоны») — Час дня. Блум идет по улице, размышляя, где лучше позавтракать. Закусывает в кабачке Дэви Бирна. После бургундского и сэндвича с сыром его настроение улучшается, но возле музея он вновь наталкивается на Бойлена, что приводит его в смятение.

9-й эпизод («Сцилла и Харибда») — 2 часа. Дублинская национальная библиотека. Здесь между Стивеном Дедалусом, Джоном Эглинтоном и Джорджем Расселом проис-

ходит спор о Шекспире, об идее «Гамлета». Звучит тема «отца и сына». В библиотеку заходит Блум, покидая ее одновременно со Стивенем. Блум с интересом рассматривает Стивена, однако тот не обращает на Блума никакого внимания. Он поглощен своими мыслями о Шекспире.

10-й эпизод («Блуждающие скалы») — 3 часа дня. По городу в сопровождении свиты проезжает вице-король. Кортиж экипажей движется по улицам. Мозаика лиц, разговоры граждан.

11-й эпизод («Сирены») — 4 часа. ОТЕЛЬ «Ормонд». Здесь Стивен Дедалус. Сюда же перед свиданием с Мэрион заходит Боилен. В «Ормонд» направляется и Леопольд Блум.

12-й эпизод («Циклоп») — 5 часов. Блум в баре Барни Кирнана. Блум беседует с посетителями бара, которые не прочь выпить за его счет. Мирно начавшийся разговор завершается насмешками над Блумом со стороны граждан Дублина. Их злобные выпады вызваны еврейским происхождением Блума.

13-й эпизод («Навзикая») — 8 часов вечера. После пережитых волнений Блум отдыхает на набережной. Он идет по тому же пути, по которому утром шел Стивен. Блум наблюдает за прогуливающимися женщинами и детьми, за молоденькой Герти Мак Дауэл, пораженной выражением лица Блума. Сидя на скамье, Блум предается воспоминаниям о юности, думает о Мэрион, ее образ живет в его сознании.

14-й эпизод («Быки Гелиоса») — 10 часов вечера. Блум заходит в родильный дом, чтобы справиться о здоровье Мины Пьюрфой, производящей на свет очередного младенца. Среди студентов-медиков он видит Стивена Дедалуса. Встреча с ним пробуждает отцовскую нежность в душе Блума, он вспоминает умершего сына Руди.

15-й эпизод («Цирцея») — Полночь. В одном из кабаков Стивен принимает участие в студенческой попойке. Здесь же и Блум, принявший решение следить за Стивенем и оберегать его. Он идет за Стивенем по ночным улицам Дублина. Теряет его, находит в публичном доме. Пьяного Стивена избивают пьяные солдаты. Стивен теряет сознание. Блум рядом с ним. Он не оставляет Стивена.

16-й эпизод («Хижина Эвмея») — Ночь. Блум и Стивен идут по городу. В дешевой харчевне выпивают по чашке жидкого кофе. Беседуют с матросом, потом, направляясь к дому Блума, ведут разговор об Ирландии.

17-й эпизод («Итака») — Блум приводит Дедалуса к себе домой. Они размещаются на кухне. Вспоминают события дня. Блум засыпает.

18-й эпизод («Пенелопа») — В сознании засыпающей Мэрион всплывают воспоминания об ее жизни, о прошедшем дне, возникают и исчезают образы близких и знакомых ей людей.

Таковы временные и пространственные координаты романа. Аналогии с «Одиссеей» часто весьма условны и без специального путеводителя по тексту романа установить параллели между поэмой Гомера и «Улиссом» Джойса подчас весьма сложно. Однако иногда они очевидны. Система аналогий придает структуре романа единство. Но обращение к Гомеру имеет и иной смысл. Джойс вскрывает извечные начала, присущие природе человека испокон веков. Все повторяется, история движется по кругу. Человек — в большей степени биологическое, нежели социальное существо.

Каждый из трех основных персонажей романа имеет свою линию, свою тему, свой мотив. В Стивене воплощены начала интеллектуальные. Он образован, обширность его познаний передана в сложном потоке его сознания, включающем элементы из текстов Шекспира и Данте, Гомера и Вергилия, Аристотеля и Гете, Малларме и Метерлинка. Его речь пересыпана историческими именами, поток его мыслей включает слова на многих языках — латинском, греческом, итальянском, французском, испанском, немец-

ком. Реализуются представления Джойса о языке как самодовлеющей ценности, способной творить свой особый мир. Размышляя об искусстве, Стивен определяет свою задачу: прочесть «отпечатки всех вещей», столь же изменчиво «зыбких, как море», «запечатлеть формы их форм и быстротечные мгновения».

Линия Блума выдержана в иной стилистике: преобладают детали бытового характера, постоянно присутствует нечто жизненно-приземленное и теплое, конкретное. Дублинский Пер Гюнт многолик: этот «великий мещанин», «рогоносец» отзывчив и добр, привязан к семье, тяжело переживает утрату сына, неверность жены, с готовностью помогает людям. Через весь роман проходит тема Блума-странника, гонимого и одинокого. «Блум» — цветок, выросший на ирландской почве, но лишенный корней, уходящих глубоко в землю. Поток сознания Блума прозаичен, его обуревают мысли о повседневном и будничном. Но именно его дом, его «Итака» становится прибежищем для Стивена, в Блуме находит Дедалус своего «отца». Во время ночного разговора выясняется внутреннее родство столь, казалось бы, разных людей. Это как будто две половинки расщепленного единого целого — то, чего не хватает одному (Блуму — культуры, интеллигентности, Стивену — доброты) есть у другого. Близким оказывается и интересующий их круг проблем. А разговаривают они о многом: о музыке, литературе, Ирландии, о воспитании, медицине и многом другом. Мир вещей, наполняющих дом Блума, поглощает Стивена, втягивает его в себя — белье на веревке, посуда на полках, громоздкая мебель, большие настенные часы. Так завершается психологический конфликт романа — изображение агонии двух одиночеств, внутренней борьбы личности с «кошмаром истории», грязью и пошлостью повседневности, с бесцельностью и пустотой существования.

Торжество жизни, изначально земной сущности человека утверждается в заключающем роман внутреннем монологе Мэрион. Эти две с половиной тысячи слов, не разделенных знаками препинания, этот несущийся поток воспоминаний, ассоциаций, перебивающих одна другую мыслей является синтезом и вместе с тем наиболее сильным проявлением самой сущности «Улисса».

Проза Джойса уникальна. Повествование многопланово и насквозь символично. В нем есть сюжетное повествование, лабиринт сознания и внутреннего мира человека, газетные сообщения, автобиографические данные, цитаты из научных трактатов, исторических сочинений, английской и мировой классики, политических манифестов, в которых доминирует тема Ирландии. Символичен каждый эпизод романа, имеющий свои знаки и цвет, соотнесенный с определенным органом человеческого тела (глаз, ухо, скелет, система кровообращения, мышцы, нервная система, половые органы и т.д.) и областью духовной деятельности человека (религия, литература, музыка, живопись, магия и т.д.). Многозначно в романе почти каждое слово и каждый образ. Джойс стремился к «эффекту одновременности впечатления», производимого формой и звучанием творимого образа. Подобный эффект достигается при слиянии зрительного и слухового восприятия. В «Улиссе» Джойс реализовал те принципы, о которых писал в «Портрете художника в юности»: «Художественный образ предстает перед нами в пространстве или во времени. То, что слышно, предстает во времени, то, что видимо, — в пространстве. Временной или пространственным художественный образ прежде всего воспринимается как самостоятельно существующий в бесконечном пространстве или во времени. Вы воспринимаете его полноту — это цельность». Цельность слухового и пространственного впечатления, производимого художественным образом, достигнута в «Улиссе».

4. После «Улисса»

Над своим последним романом «Поминок по Финнегану» Джойс работал семнадцать лет, но завершить его не успел. Джойс задумал свой последний роман как передачу подсознания спящего человека, как попытку передать «бессловесный мир сна». Он искал необходимые ему для этого средства, изобретал язык «сновидений и дремы», не протягивая руки помощи читателю. В одном из своих писем Джойс заметил, что судить о том, что он пишет, смогут через сто лет. Со времени создания «Поминок по Финнегану» прошло уже шестьдесят лет, но и сейчас чтение текста без «ключа» к нему почти невозможно.

Название романа перекликается с известной ирландской балладой о Тиме Финнегане, отличавшемся пристрастием к спиртному и удивительной жизнестойкостью. Образ героя народной баллады трансформировался в романе Джойса сложным образом. Джойсовский Финнеган — не только жизнелюбивый Тим. Его прототипом становится также и легендарный ирландский мудрец Финн Маккумхал. Передан поток видений, которые посещают лежащего в забытьи на берегу реки Лиффи Финна Маккумхала. В сознании Финна, погруженного в сон, проносится история Ирландии и всего человечества; проходят картины не только прошлого, но настоящего и будущего. Действующими лицами в условном смысле этого слова становятся обобщенно-символические образы Человека, его жены, их детей и потомков. В реке времени движутся они: наступает XX век и Человек («человек вообще» — так задуман он Джойсом) предстает перед нами в образе некоего Хамфри Иэрвикера, содержателя трактира; его жена обретает имя Анны Ливии, его сыновья-близнецы названы Шимом и Шоном, дочь — Изабеллой. Но в каждом из них заключена не одна сущность: Иэрвикер — не только трактирщик и отец семейства, он — великан, гора, божество, двуединая сущность которого воплощена в его сыновьях. Анна Ливия — это река, изначальная сущность природы. Изабелла — вечно изменяющееся облако. Джойс передает видения и сны своих героев, события, происходящие в настоящем, сопоставляет с прошедшими, сближая, перекрещивая различные временные пласты. Человек в настоящем таков, каким он был испокон веков. Может меняться его имя, сущность остается неизменной.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе — М, 1998. — С. 6-23.

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. - М., 2000. - С.296-304.

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). - Минск, 1998. - С.154-158.

Дополнительная

Література Англії XX ст. / За ред. К.О.Шахової. — К., 1993.

МОДЕРНИСТСКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

1. *Райнер Мария Рильке*
2. *Томас Стернз Элиот*
3. *Федерико Гарсиа Лорка*
4. *Витезлав Незвал*

1. Райнер Мария Рильке

Рильке (1875-1926) – поэт-символист, который сам превратился в символ одинокого поэта, который чуждался быта, чтобы познать суть бытия, творца высокой духовности,

которой так не хватало в реальной жизни. Рильке вобрал поэтический опыт культур разных народов, многих поэтов. Переписывался с Пастернаком и Цветаевой, перевел на немецкий язык «Слово о полку Игореве».

Поэзия Рильке исполнена музыкой и лиризмом. Она глубоко философична и интеллектуальна, объединяет, казалось бы, несовместимое: эмоциональность и рациональную мысль. В его поэзии сущность вещей познается не по их внешним проявлениям, а по внутреннему естеству - и в каждом явлении проявляется и святость и греховность, и добро и зло. В его стихах есть и поиски Бога и богоборчество, и разочарование и вера в жизнь.

Следование глубинным душевным движениям и их запечатление в необычайно музыкальной, завораживающе ритмичной лирике, изысканность звуковых метафор при скупости словаря – все это составляет особое звучание ранней лирики Рильке (сборники “Мне на праздник” – 1900, “Книга образов” – 1902). В эту пору творческий процесс представляется ему как иррациональный, требующий от поэта только чуткого терпения и самоуглубленности; произведение “самозарождается”, оно не зависит от воли поэта. Развитие этих представлений и их упрочение произойдет в результате поездок в Россию (1899, 1900), которую поэт увидит как средоточие мистического духа творчества и которую до конца своей жизни будет называть своей “духовной родиной”. Результатом пребывания в России стал сборник “Часослов” (1905), исполненный религиозного смирения и попыток постижения божественных начал творчества.

В 1912 г., живя в качестве гостя в замке Дуино на Адриатике, Рильке начинает самый знаменитый труд – “Дуинезские элегии” (1923). Это была эпоха творческого итога, когда все предыдущие находки и прозрения о творчестве синтезировались в окончательном единстве – в мифологизированном пространстве элегий. Человек мал и сир, ему противостоят символические образы ангелов, о которых Рильке особо предупреждал, чтобы их не отождествляли с ангелами христианского учения. Бога в “Элегиях” нет. А ангелы действительно неортодоксальны: к ним взывают, но они едва ли слышат, они недоступны в своем величии. Они – знаки, символы духовного совершенства; но само лицемерие их лишь еще больше являет человеку глубину его собственного несовершенства. Отсюда – убийственный парадокс, который траурным аккордом открывает “Элегии”: “Всякий ангел ужасен”. Тема недоступности ангелов дополняется мотивами человеческой покинутости, обреченности всего сущего на смерть, человеческой раздвоенности.

Горестное ощущение заброшенности определяет стиль элегий. Никогда поэзия Рильке не была еще столь темна, герметична “некоммуникативна”. Мы остро чувствуем боль поэта, но смысл строк, откуда она звучит, часто закрыт. Поэт разговаривает, но лишь с собой. Отсюда – обилие умолчаний, прием везапного обрыва, паузы, интервалы, характерные для позднего Рильке. Понимание некоторых пассажей без соответствующего комментария заведомо исключено: поэтическая речь часто строится на сугубо личных впечатлениях, ассоциациях. Это ли не выражение утраты, распада сопричастности?

“Сонеты к Орфею” (1923) – последнее слово Рильке, обращенное к поэту-творцу, обладающему силой преображения мира и потому богоравного. К образу Орфея Рильке уже обращался: стихотворение “Орфей, Эвридика и Гермес” (1904). Здесь автор сосредоточил внимание на душевных страданиях героев мифа, усиливая тем самым его трагическое звучание: мотивы отчаяния, душевных мук. В “Сонетах...” Рильке подходит к теме Орфея с принципиально новой позиции. Орфей здесь мужественный, мудрый, жаждущий жизни и добра. Да, он побывал в Аиде, видел подземный мир, но он познал значение корня для дерева, которое поднимается вверх: чтобы дерево могло тянуться

своей кроной к солнцу, его корни должны быть крепкими и уходить глубоко в землю. Так в традиционный сюжет об Орфее вводятся философские мотивы: соединение космического и земного как двух начал, двух величин одного целого – Вселенной. Так в сонетах появляется мотив Вселенной, он переплетается с другими мотивами, и это сплетение составляет философскую картину Вселенной – изменяющейся, непознаваемой, с любовью и смертью.

Мотив смерти присутствует даже в самых светлых сонетах Рильке, это придает его поэзии характерное трагическое звучание. Но в то же время смерть – одна из реалий жизни, которая неизменно прорастает вопреки темным силам Аида. Отсюда – утверждение жизни, бытия самоценной человеческой личности, отсюда гуманистическая позиция Рильке.

2. Томас Стернз Элиот

Томас Стернз Элиот (1888—1965) — англо-американский поэт, признанный мэтр модернистской поэзии, лауреат Нобелевской премии (1948). Его называют поэтом-реформатором, содействовавшим обновлению современной поэзии, а время его литературно-критической деятельности определяют как «век Элиота». Он утверждал роль и значение поэзии, ее морально-эстетической ценности в условиях исполненного трагизма XX столетия, обращался к теоретическим проблемам литературной критики, исследуя и демонстрируя ее новые возможности в изучении и объективной оценке явлений искусства.

Главные проблемы творчества Элиота — трагизм существования человека, кризис духа, порождаемый антигуманной цивилизацией. Атмосфера творчества Элиота, художественный мир его произведений определяются неверием в общественный прогресс и нравственные силы людей. Он пишет об отчуждении человека в вырождающемся мире. Ключевые образы поэзии Элиота — «бесплодная земля» и «полые люди». Глубокий пессимизм взаимодействует в творениях Элиота с перерастающей в сатиру иронией. Прозревая возможность гибели европейской культуры, Элиот ищет и обретает опору в христианской религии и вере, противостоящих отчаянию и бездуховности. Ни у кого из современных английских поэтов не переданы с такой пронзительной и впечатляющей силой ощущения человека, пережившего первую мировую войну и ступившего на «опустошенную» и «бесплодную» землю, в мир без Бога.

Уже при своей жизни Элиот был признан классиком. Его стихи, вызывая поклонение в среде литературной элиты, вошли в школьные хрестоматии; над его статьями размышляли новые поколения литературоведов и философов. Он был удостоен одного из самых почетных британских орденов — ордена «За заслуги»; он пользовался признанием в среде молодежи. Во время выступления с лекциями в университетах его приветствовали убеленные сединами профессора и толпы студентов. Так было в 1956 году в США, где в Миннеаполисе Элиота слушала многотысячная аудитория, заполнившая громадный стадион. Так было в 1958 году в Италии во время выступления Элиота в Риме.

Элиот родился и провел свою юность в США. Его родина — город Сент-Луис в штате Миссури. Он вырос в состоятельной и уважаемой семье, где получил пуританское воспитание, где уже в раннем детстве ему были преподаны уроки строгой самодисциплины и выдержки. Выдержка, такт, достоинство определили особенности его поведения и личности. Элиот окончил школу в Сент-Луисе, в 1906 году поступил в Гарвардский университет.

В своих ранних поэтических опытах Элиот ориентировался на романтиков — Байрона, Шелли и Китса, он увлекался стихами Россетти и Суинберна, во многом подражал

им. Однако вскоре его интересы изменились. Элиот обратился к средневековью. Определяющую роль в этом сыграло его знакомство с «Божественной комедией» Данте, которое сам Элиот считал важнейшим событием своей жизни. Художественно-интеллектуальный мир этой великой поэмы захватил молодого Элиота, побудил обращаться к его неисчерпаемым богатствам вновь и вновь.

Не менее важное значение имели для становления интересов Элиота лекции литературоведа И. Бэббита, читавшиеся в Гарвардском университете. Бэббит развивал идеи школы «нового гуманизма», отрицал современную цивилизацию во всех формах ее проявления (демократия, индустриализация, романтизм). Лекции Бэббита оказали определяющее влияние на Элиота в его студенческие годы, породили сомнения в ценности романтической традиции, побудив противопоставить им классицизм с его строгой упорядоченностью. Слушая лекции Бэббита о французской литературной критике, Элиот познакомился с книгой Артура Саймонса «Символизм в литературе» (1899), открывшей ему поэтический мир Рембо, Верлена, Жюль Лафарга, стихи которого, по признанию Элиота, произвели на него особенно сильное впечатление.

В период 1910—1912 годов были созданы стихотворения «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруффока», «Портрет леди», «Рапсодия в ветреную ночь». В первом из них иронически изображаются претензии жалкого человека на искреннее чувство. Ироническая точка зрения раскрывается в пародийном использовании мотивов из Данте, Шекспира, Донна, Браунинга, Теннисона. Стихотворение представляет поток сознания лирического героя. Альфред Пруфрок осознает, что его переживания смешны. Заканчивается стихотворение мрачным выводом о бесполезности мечты и неизбежности гибели: *«Мы грезили в русалочьей стране // И, голоса людские слыша, стоим // И к жизни пробуждаемся и тонем».*

Глубоким пессимизмом проникнута урбанистическая тема («Рапсодия в ветреную ночь»). Жизнь города представлена как жуткое царство роковой силы, как безумное существование.

Стихи Элиота холодны, в них переданы внеличные чувства людей. В отличие от романтиков Элиот не высвобождает эмоции, а бежит от них. Элиот создавал деперсонализированную поэзию, в которой нет образа индивидуализированной личности.

Идея кризиса гуманизма, столь характерная для Элиота, проявилась уже в его ранних стихах в образе холодного бездушного мира, где гибнут мечты и надежды, где затухают голоса людей и слышны лишь стоны, где умерщвляются эмоции.

В 1914 году Элиот покидает Америку. Некоторое время он слушает лекции в Германии, затем во Франции. В 1915 году Элиот приезжает в Англию, где становится студентом Мортон колледжа в Оксфорде. Вскоре он поселяется в Лондоне и навсегда остается в Англии. Литературную деятельность Элиот совмещает с преподаванием, выступает как рецензент, принимает участие в издании журнала «Эгоист». С 1922 по 1939 год он является издателем журнала «Крайтерион», с середины 20-х годов работает в издательстве «Фейбер». Некоторое время Элиот служил в банке. На протяжении всей жизни Элиот был консультантом ряда издательских фирм, содействовал вступлению в литературу молодых поэтических талантов.

Творчество Элиота развивалось под воздействием эстетической программы неоклассицизма и имажизма. Родоначальником этих течений в Англии был философ и поэт Томас Эрнест Хьюм, выступивший против романтического искусства. Поэты-имажисты, группировавшиеся вокруг журнала «Эгоист», — Ричард Олдингтон, Хильда Дулитл, американец Эзра Паунд — выступали сторонниками строгого, точного, образного стиля и цельного ритмического рисунка стиха. Они увлекались французской, раннеитальянской, китайской и японской поэзией. Идеал строгой системы неоклассицизма

был близок Элиоту. Он отрицательно относился к искусству Ренессанса, полагая, что оно подготовило индивидуализм.

Образцом для Элиота стали английские «метафизические» поэты XVII века, прежде всего Джон Донн. В своих эссе «Метафизические поэты» (1921) и «Эндрю Марвелл» (1921) Элиот сближает французских символистов с «метафизиками», считая, что в своих стихах Лафорг и Корбьер «ближе школе Донна, чем любой современный английский поэт». Элиот считает, что и поэты классицизма (Расин) обладают способностью чувственного выражения мысли, что так привлекало его у «метафизиков».

Таким образом, Элиот выделяет три особенно близкие ему поэтические традиции — метафизическую, классицистскую и символистскую. Он декларирует и осуществляет в своих стихах отказ от романтической традиции, что связано с отказом от эмоционального и индивидуального восприятия жизни. В поэтике Элиота использован принцип слияния различных видов искусства — музыки, живописи, развивающегося кинематографа.

В эссе «Традиция и индивидуальный талант» (1919) Элиот рассматривает проблему «деперсональности» в поэзии и вопросы мастерства. Элиот определяет поэзию не как свободное излияние чувств, не как выражение личности, а как «бегство от нее». Однако это не следует понимать прямолинейно: речь идет не о том, что личность должна быть устранена из поэзии, а о том, чтобы в условиях кризиса личности избегать лишнего, чрезмерного выражения субъективного, сугубо индивидуального. Поэзия имеет иную, более высокую цель, более значимый смысл: выражать «внеличное», а тем самым более близкое объективному миру. «Личное» связано с субъективным, «внеличное» — с объективным. Поэт, по Элиоту, призван не выражать страсти, не выражать себя в своем творчестве, как это делали романтики, а «перерабатывать и преобразовывать страсти, которые являются его материалом».

Но значит ли, что отказ от непосредственного выражения эмоций, должен приглушить эмоциональную сферу у читателя или слушателя поэтического произведения? Во все нет. В статьях и эссе Элиота мы встречаем еще один очень важный термин — «объективный коррелят», требующий своего разъяснения. Этот термин появляется в эссе Элиота «Гамлет и его проблемы» (1917). Он означает следующее: поэт передает читателю свои эмоции не непосредственно, а опосредованно — через художественный мир произведения, его структуру, ритм, звучание; не себя самого, не свою личность выдвигает поэт на первый план, а ищет пути, адекватные приемы и способы, которые и пробуждают у читателя определенные чувства, соответствующую реакцию.

Европейскую известность Элиоту принесла поэма «Бесплодная земля» (1922). Ее появление совпало с публикацией джойсовского «Улисса» и последних книг многотомного цикла романов Пруста «В поисках утраченного времени». Молодое поколение восприняло поэму Элиота как откровение. Потрясала глубина и сила выраженного в ней «социального чувства». Однако замысел самого Элиота был иным: говорить не о конкретном историческом времени, но передать саму природу жизни, извечную трагичность бытия. «Когда я написал поэму «Бесплодная земля», — говорил Элиот в 1931 году, — некоторые из благожелательных критиков отметили, что я выразил «разочарование поколения», но это вздор. Может быть я и выразил, как им кажется, настроения разочарования, но не это было главным в моем намерении».

По собственному признанию Элиота, он не любил слово «поколение» и не о настроениях своего поколения и следующего за ним поколения, в чью жизнь вторглась война, стремился он рассказать; но тем не менее его современники восприняли атмосферу и воплощенные в образной системе поэмы идеи адекватно: в «Бесплодной земле» запечатлены состояния и чувства людей, переживающих психологическую катастрофу, в

которую повергла их первая мировая война. «Мы чувствовали, — писал А.Л. Мортон, вспоминая о 20-х годах, — наконец-то пришел поэт, разделявший нашу тревогу об условиях существования в нынешнем мире и не желавший изображать дело так, что все прекрасно, не желавший бежать от правды в какой-нибудь самодельный игрушечный мир».

Поэме Элиота присущ мифологизм. В обращении к мифу Элиот, как и Джойс, видел путь к созданию универсалии бытия. «Использование мифа, — писал Элиот в статье «Улисс: порядок и миф» (1923)— установление параллели между современностью и древностью... есть способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой история». Стремление показать «сознание вечного и сегодняшнего в их единстве», создать произведение, включающее в себя все эпохи, выявляющее то общее, что есть между ними, — вот главное в поэме Элиота, в его замысле, реализованном на всех уровнях художественного мира «Бесплодной земли».

В поэме использованы мифы о святом Граале, об Адонисе и Озирисе. Акцентируется библейский образ земли, возникшей на месте прежних городов, образ долины костей. Стихи ироничны и мрачны. Они отличаются усложненностью и фрагментарностью формы. Поэма построена на ассоциативной связи разнородных образов, мотивов, сцен. Используются штрихи из «Ада» Данте, из «Бури» Шекспира, встречаются фразы на различных языках.

«Бесплодная земля» посвящена теме безуспешных действий и бессмысленных тревог человека, неотвратимо ведущих к смерти. В поэме выражены представления о деградации современного мира, о безжизненности современной цивилизации. Преобладают апокалиптические настроения.

Поэма состоит из пяти частей. В первой части («Погребение мертвого») возникает тема смерти. Смерть предсказывает ясновидящая Созострис: «Я покажу тебе ужас в пригоршне праха». Во второй части («Игра в шахматы») развивается идея о том, что жизнь — есть игра в шахматы, перестановка фигур, перемена ситуаций; сильные страсти отсутствуют: любовь это тоже игра. В этой части, как и в первой, настойчиво говорится о смерти.

В третьей части («Огненная проповедь») звучит хихиканье смерти и лязг костей. Больше ничего не слышно в холодном ветре. Слепой прорицатель Терсей говорит о мужчине и женщине, не знающих, что такое любовь, об объятиях без взаимного влечения.

В четвертой части («Смерть от воды») главенствует мотив: труп финикийца в море.

И, наконец, в последней, пятой части акцентируется тема гибели всего живого. В безводной каменной пустыне гремит гром, но нет дождя. Каждый живет в страхе, как заключенный в тюрьме. Поэма заканчивается мотивом безумия и троекратным повторением синкритского слова «шанти» («мир»).

Поэма сложна для истолкования. Элиот сопроводил ее комментариями, изложенными на нескольких страницах

Написанная в 1925 году поэма «**Полые люди**» тесно связана с поэмой «Бесплодная земля» общностью темы смерти при жизни. Вспомним, что в эпиграфе к «Бесплодной земле» прозвучали слова «Хочу умереть». Эпиграфом к поэме «Полые люди» взяты слова из повести Джозефа Конрада «Сердце тьмы» — «Мистер Курц умерла». Эти слова произносит чернокожий слуга, сообщая о смерти белого торговца. К атмосфере дантовского Ада, воспроизводимой в «Бесплодной земле», прибавляются новые ассоциации, рождаемые темой ужаса, охватывающего человека в африканской тьме непроходимых джунглей.

«Полые люди» — своего рода эпилог к «Бесплодной земле». Очевидна переключка мотивов и образов, используемых реалий и ключевых метафор. Скрежещет жесьть и стекло, прозрачное царство смерти, крысы и кости, пустынные долины, иссохшая трава, бездушное царство опустошенных людей. *Мы полые люди, // Мы чучела, а не люди // Склоняемся вместе — // Труха в голове, // Бормочем вместе Тихо и сухо, // Без чувства и сути, // Как ветер в сухой траве // Или крысы в груди // Стекла и жести.*

Весь строй поэмы подчеркивает монотонность существования полых людей, чьи души иссушены так же, как сухая трава на бесплодной неорошаемой дождями земле. Но за внешней неподвижностью — нервная напряженность, передаваемая короткими строками, в каждой из которых лишь изредка более двух-трех слов. Между фиксируемыми деталями как бы и нет связей, все лишь пунктирно намечено, лишь обозначено, но в своей совокупности все это и создает картину всеобщего хаоса и распада. Однако ради чего проходят души через загробный мир Ада? Не ради ли очищения, как это и представлено в «Божественной комедии» столь высоко чтимого Элиотом великого итальянца? И если первая тема поэмы — тема смерти при жизни, то вторая — «Дантовская тема странствий по преисподней, очищения и духовного возрождения» (Зверев А.М. Модернизм в литературе США. — М., 1979. — С. 81). Об этом Данте писал в «Чистилице», через которое он и прошел вместе со своим проводником Вергилием.

В «Бесплодной земле» эта тема не прозвучала, она ощутима в подтексте: поиски воды ни к чему не приводят. Но и «Полые люди» обречены, хотя и звучат в этой поэме слова: «мы не заблудшие бурные души — но только полые люди». Они обречены, ибо не причастны к «немеркнувшей звезде тысячелепестковой розы» — этого символа невидимой церкви, с которой связывает всех верующих земная церковь. Образ «розы света», розы «высших небес», куда Беатриче ведет Данте, образ розы, созданной из искр, появляется в третьей части «Божественной комедии» («Рай»). Возникает этот образ (и тоже как символ католической церкви) и в поэме Элиота. Однако здесь роза появляется в «сумраке царства смерти». Поэма Элиота завершается словами о конце мира: *«Вот как кончится мир // Вот как кончится мир // Вот как кончится мир // Не взрыв но всхлип».* Это троекратное повторение слов о гибели мира, отказ от знаков препинания в их написании, снижение значительности происходящего («не взрыв но всхлип»), смещение в одной фразе слов из детской песенки и молитвы («Отче наш»), нарочито измененных, — усиливает ощущение неизбежности происходящего.

В позднем творчестве Элиота обозначилось движение к неоклассицизму, что было связано с его обращением к англо-католицизму. Современная буржуазная цивилизация претила Элиоту утратой духовного начала, вырождением культуры. В поисках идеала и цельности мира он обращается к средневековью и религии. Идея цельности мира отождествляется Элиотом с Богом.

Элиот выступал как литературный критик, обращаясь к рассмотрению важных теоретико-методологических проблем. Элиот теоретически обосновывал формализм в литературной критике. Одним из его основных принципов был отказ от рассмотрения литературного произведения в связи с личностью писателя, его биографией. По мнению Элиота, произведение существует независимо от автора, оно автономно и представляет самостоятельную ценность. Оно — замкнутая в себе данность. Этот взгляд лег в основу англо-американской «новой критики», которая отказывается от социально-исторического истолкования литературного произведения, настаивая на его имманентной сущности.

3. Федерико Гарсиа Лорка

Слава и гордость Испании, поэт и драматург Гарсиа Лорка (1898 – 1936) был расстрелян сразу же после фашистского путча, став символом поэзии и любви, таланта и свободы, неугодных диктаторским режимам во все времена. Поэт родился в андалузском селении. Просторы и ритмы родного края позже отзовутся в "Поэмах о канте хондо" (1931) – подражания особому типу древнего андалузского пения, во многих других стихах и драмах. Поэт был разносторонне талантлив. Он сочинял музыкальные композиции. В 1927 году в Барселонс состоялась выставка его рисунков. Начал печататься в годы учебы в Гранадском университете. В 1920 году мадридский театр поставил его пьесу "Злые чары бабочки".

Первый поэтический сборник Лорки "Книга стихов" вышел в 1921 году. Всеобщее признание к писателю приходит после постановки драмы "Мариана Пинеда" в 1927 году (декорации С. Дали) и публикации в следующем году сборника "Цыганское романсеро". "...В нем (сборнике) впервые, – говорил поэт, – выявилась моя поэтическая индивидуальность, уже свободная от влияний". Лорка возродил и преобразовал традиционный испанский жанр народного романса. "Я хотел слить цыганскую мифологию со всей сегодняшней обыденностью, – признается он, – и получается что-то странное и, кажется, по-новому прекрасное". В течение многих лет поэт выступал с чтением фрагментов и этого сборника со своими комментариями, читал лекции, и которых раскрывал свои творческие поиски, свое понимание поэтической тайны. Он повторял, что "Цыганское романсеро" – книга об Андалузии, "алтарь Андалузии, оваянной римскими и палестинскими ветрами"; она названа цыганской, потому что цыгане, как писал Лорка, – самое благородное и глубокое на его родине, "ее аристократия, хранители огня, крови и речи".

Однако поэт сознательно уходил от банально-фольклорного живописания: "Никакой цыганщины. Здесь нет ни тореадоров, ни бубнов, а есть один-единственный персонаж, перед которым все расступается, огромный и темный, как летнее небо. Это тоска, которой пропитаны и наша кровь, и древесные соки, тоска, у которой нет ничего общего ни с печалью, ни с томлением, ни с какой другой душевной болью, это скорее небесное, чем земное чувство, андалузская тоска – борение разума и души с тайной, которая окружает их, которой они не могут постичь". Для Лорки было важным не воссоздание местного колорита, а «колорита духовного», т.е. народного мировосприятия

Поэт много ездил по Испании, вслушивался в народные песни, постигал душу, историю Испании, взаимодействие в ней разных религиозных, этнических, культурных слоев. Все это переплывалось в ритмах и образах его книг – в "Поэме о цыганской сигирийе", "Поэме о солеа", "Поэме о сазте", "Вариациях", "Лунных песнях"; Они музыкальны, звучат неповторимыми образами: "крик ударил по туго натянутым струнам", "тишина склонила свое лицо к земле". Стихи Лорки, стремительные и темпераментные, похожи на танец, на молитву и плач. Его поэтические образы всегда обусловлены звуковыми или зрительными ассоциациями (знаменитая «Гитара» - это целая вереница звуковых ассоциаций).

В стихах Лорки оживает подлинный карнавал бытия, ключевые понятия которого – луна и смерть, ночь, кинжал, любовь, цыгане и жандармы, песня, запредельность и черная тоска ("Сомнамбулический романс", "Романс о черной печали", "Неверная жена", "Погибший из-за любви"). Этой жизни соответствует жанровое богатство поэзии Лорки: плачи романсы, мадригалы, сюиты, сонеты, сцены, каприччо, баллады, балладильи.

Впечатлениями от путешествия в Америку, где Лорка читал лекции в Колумбийском университете, навеян его сборник "Поэт в Нью-Йорке" (опубликован посмертно в 1940 г.). Поэт далек от идеализации заокеанской цивилизации: он отмечает "нечеловеческую архитектуру и бешеный ритм жизни, геометрию и ощущение неустроенности".

"Несмотря на яростный темп жизни, радости в нем, однако, не сыщешь, – пишет Лорка. – И человек и машина – только рабы времени... Стихами я заслонялся от вспышек громадных огненных реклам Таймс-сквера, от их изматывающего ритма".

Драматургом и режиссером поэт проявил себя с детства: у него был свой кукольный традиционно народный театр. Лорка был организатором студенческого театра "Ла Баррака", основу репертуара которого составляла национальная классика. Поэзия и драматургия соседствуют в его творчестве, на котором лежит трагический отпечаток диктатуры и грядущих кровавых событий фашистского режима в Испании.

Драма в стихах "Мариана Пинеда" (1925), которую поэт называет "народным романсом в трех эстампах", посвящена народной героине и патриотке. Легенды о ней поэт слышал в детстве, памятник видел на одной из площадей Гранады. Подвиг Марианы Пинеды, казненной в 1831 году, Лорка подает по-своему, как драму романтических страстей, отступая от исторических событий и воспринимая Мариану как "истинно испанскую душу".

В основе трагедии «Кровавая свадьба» (1933) – бегство невесты в день свадьбы от жениха с возлюбленным. На этом интригующем сюжете строится анализ вины и ответственности. Трагичен финал "Йермы" (1934), героиня которой наказана бесплодием за корыстный расчет в браке. В последней драме Лорки – "Дом Бернарды Альбы" (1936) – классически строгими и скупыми средствами изображено тягостное бремя патриархального обычая, согласно которому Альбе и ее дочерям приходится соблюдать траур по их отцу на протяжении восьми лет. Этот обычай лишает живых молодости, любви, радости общения с другими, а затворничество становится мукой, порождает взаимную ненависть, зависть и злость. Жизнь человека вне свободы противоестественна, разрушительна и губительна. Дочери, сломленные самодурством матери, истязают себя и других.

В драмах Лорки отстаивается союз человека с природой, естественная жизнь и страсти, не искаленные обществом.

В творчестве Лорки развиваются несколько линий. Фольклорная («Сюиты», «Песни», «Мариана Пинеда»), фольклорно-мифологическая («Поэма о канте хондо», «Цыганское романсеро», андалузские трагедии) и экспериментальная. Лорка пристально всматривался в художественные открытия современников. Ему были интересны и кубизм, и сюрреализм. Внутри его поэтической системы сюрреалистические элементы сталкиваются с фольклорными и изменяются, обретают новый смысл под влиянием последних. В противовес сюрреалистическим принципам все написанное Лоркой отличается строгой поэтической логикой, его произведениям чужд пафос неистового разрушения вечных истин и ценностей.

4. Витезслав Незвал

Выдающийся поэт, драматург, прозаик и публицист, В.Незвал (1900 – 1958) проявил себя в разных жанрах. Дебютировал сборником "Мост" (1922) – стихами самобытными, с особым настроением и колоритом, чистой образностью и музыкальной ритмикой. В них – картина детства, мира, знакомого художнику, образы реальные и грезы, стихи авангардные, сюрреалистические видения.

В двадцать два года поэт опубликовал свою первую поэму – "Удивительный кудесник" (1922), продиктованную стремлением к эпичности и поисками более многомерных синтетических форм. Кудесник, человек необузданной фантазии, творит свою жизнь словно магическое представление. Его предки – цветок, фонтан, пещеры, месяц; он порождение всего мира, как будто разрезанного вертикально. Он был возникшим в Мадриде, официантом в Лондоне; он вспоминает парижских красавиц и холод петербургских

тюрем. Работа в госпитале показала ему хрупкость человеческой жизни, и он приходит к выводу о том, что для продолжения жизни нужно превратиться во что-то прочное. Последнее его превращение – фонтан, который способен утолять жажду людей. Проблематика поэмы универсальна: жизнь, смерть, революция, любовь, искусство, любовь, будущее Европы, судьба чешского народа. Поэма написана белым, свободным, рифмованным стихом – в этом безусловное влияние Аполлинера. Жизнь кудесника – символ человеческого бытия.

Вступает в "Деветсил" – союз современной чешской культуры (1920) . Как и некоторые другие деветсилловцы, пытается соединить пролетарское искусство и сюрреализм. Своеобразной вехой на этом пути можно считать поэтизм, в разработке концепции которого Незвал активно участвовал. Поэтизм провозглашает раскрепощение личности, в том числе и творческой, стремление сделать из жизни «эксцентричный карнавал, арлекиниаду чувств и образов». Поиски нового стиля основывались на несогласии с академизмом и канонами классического искусства. Поэтизм ставил своей целью благотворное воздействие на самые широкие массы людей, прежде всего на человека «электрического века», современной эпохи радио и кино. В программной декларации поэта "Попугай на мотоцикле" (сборник "Пантомима", 1924) необходимость новой поэтики обосновывается "нервным здоровьем XX века". Незвал предлагает свободную ассоциативность вместо "идеологии, сюжета, логики", спонтанность как выражение естественности и непредвзятости. Концепция жизни как праздника в буйстве проявленных стихий отражается в сборнике "Маленький садик роз" (1925), где поэт рисует яркие шатры бродячих артистов, дальние странствия и экзотическую любовь к женщине "с желтыми волосами и фиолетовыми глазами". Однако даже авангардистские стихи Незвала не порывали с национальной чешской традицией. Основа поэзии Незвала при всей экспериментальности и магии трюкачества естественна и проста.

В поэме Незвала "Эдисон" (1925) создан образ великого американца, перевернувшего многие представления о жизни, человека, повлиявшего своим открытием на судьбы цивилизации. Однако это очень личная поэма, как и все созданное Незвалом, и параллельно с жизнью Эдисона и его работой ученого идут воспоминания о жизни самого автора. Поэт-ученый – основа размышлений о радости бытия. Своеобразная философия жизни зашифрована в первых строках пяти песен, составляющих поэму: 1. "Жизнь у нас тоскливая хоть плачь..." 2. "Жизнь у нас, как судно без ветрил..." 3. "Жизнь у нас обманчива, как сон..." 4. "Жизни наши вновь не возвратятся..." 5. "Жизнь у нас веселая, как смех...". Построенные на контрасте эмоционального состояния лирического героя, эти строки-зачины как формулы бытия, не претендующие на универсальность.

Трагические мотивы и тема смерти присутствуют почти во всей поэзии Незвала, в которой синтезирована многомерность бытия: восторг перед жизнью и необходимость противостоять злу в разных его проявлениях – от эгоизма индивидуума до милитаризма и войн. Эстетические опыты на основе новых идей рождают и новую образность. Высокое гражданское служение жизни характерно для всей поэзии Незвала, особенно для сборников второй половины тридцатых годов: "Пражский пешеход", "В пяти минутах от города", «Прага с пальцами дождя». Можно сказать, что Незвал создал свой вариант сюрреализма, о чем свидетельствует его сборник «Прага с пальцами дождя» (1936). Открывается он стихотворением «Город башен». Готическая архитектура Праги ассоциируется с пальцами, направленными в небо. Выражение «с пальцами» встречается 55 раз – иногда это сравнения, иногда метонимия, иногда синекдоха. Самые разнообразные явления объединяются в целостный образ города. Другие стихотворения сборника также построены на ассоциациях, призванных раскрыть тайны внутренней, скрытой жизни

Праги. Прага запечатлена в разное время года, суток, с разным настроением, но неизменно с влюбленностью и обожанием.

В 1938 г. Незвал распустил группу чешских сюрреалистов, обвинив ее участников в творческом и социальном бесплодии.

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе — М, 1998. — С. 116-146.

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г.Андреева. 2-е изд.- М., 2000.- С.149-168, 229-240, 331-337

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина).- Минск,1998.- С.238-241,269-271, 305-307.

Дополнительная

Будагова Л.Н. Витезслав Незвал: Очерк жизни и творчества.-М.,1967. Венедиктова Т.Д. Обретение голоса: американская национальная традиция,-М.,1994. Ионкис Г.Э. Английская поэзия XX века.-М.,1980. Мортон А.Л. От Мэлори до Элиота.-М.,1970. Тертерян И.А. Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века.-М.,1973. Шерлаимова С.А. Чешская поэзия XX века: 20-30-е годы. - М., 1973.

ДРАМАТУРГИЯ XX ВЕКА

1. *Генрик Ибсен*
2. *Джордж Бернард Шоу*
3. *Морис Метерлинк*
4. *Бертольд Брехт*
5. *Театр абсурда*

1. Генрик Ибсен

Генрик Ибсен (1828—1906) был не только великим норвежским драматургом, но и создателем новой социально-психологической драмы, оказавшим сильнейшее влияние на мировую драматургию.

Г. Ибсен родился в приморском норвежском городке Шиене в семье судовладельца. В 1836 г. отец Ибсена разорился. Резко изменилось не только имущественное положение семьи, но и отношение к ней окружающих. Ибсену было только 8 лет, но он остро чувствовал эту перемену. Он учился в школе, поражая учителей своими способностями, особенно к литературе и рисованию, но о поступлении в университет не приходилось и думать. Перед 15- летним мальчиком встал вопрос о куске хлеба. Он начал работать учеником аптекаря в соседнем городке Гримстэде. Однообразная жизнь в Гримстэде длилась 6 лет — с 1844 по 1850 г. Получая гроши и выполняя свои обязанности, молодой аптекарь отдавал досуг самому любимому делу — литературе. Он много читал и писал стихи. В его тетрадях встречались эпиграммы и карикатуры на местных богачей и чиновников,— они распространялись, создавая ему влиятельных врагов, и привлекали к нему сердца передовой молодежи. Известность юного помощника аптекаря росла и уже явно не соответствовала его скромному положению в городе. Его бунтарская настроенность особенно, усилилась в связи с революцией 1848 г. «Под шум великих международных бурь я, со своей стороны, воевал с маленьким обществом, к которому был прикован волей обстоятельств и житейских условий»,— писал впоследствии Ибсен. Тогда же, 20 лет от роду, Ибсен написал свою первую драму — «Катилина» (1848—1849). В этой слабой юношеской трагедии уже наметилась ведущая тема ибсеновского творчества — бунт сильной, одинокой личности и ее гибель.

В 1851 г. 24-летний драматург получил лестное приглашение от известного музыканта Оле Бюлля, недавно основавшего в Бергене Национальный норвежский театр.

Ибсену было предложено фактически возглавить театр, стать его художественным руководителем, режиссером и драматургом. Ибсен провел в Бергене 5 лет. Он оказался незаурядным режиссером. Каждый год он создавал для бергенского театра новую пьесу. В 1857 г. он вновь вернулся в Христианию.

Первый период творчества Ибсена (1848—1864) обычно называют национально-романтическим. Главная его тема в этот период — борьба Норвегии за независимость и прославление ее героического прошлого. Метод Ибсена остается романтическим — его привлекают исключительные, мощные характеры, сильные страсти, необыкновенные коллизии. За это время Ибсеном написано девять пьес. Большинство из них имеют исторический характер («Фру Ингер из Эстрота», «Борьба за престол») или основаны на скандинавских легендах. В пьесах первого периода действуют цельные героические натуры, которые Ибсен находит в прошлом Норвегии. Ибсен рисует крах сильной личности, если она избрала преступный или эгоистический путь. Самая значительная пьеса Ибсена первого периода его творчества — «Борьба за престол» — отмечена влиянием Шекспира. Она написана с духом шекспировских хроник и пронизана тем же пафосом объединения страны. Действие происходит в XIII в., когда Норвегия была ареной феодальных междоусобиц.

В 1864 г. Ибсен покинул родину. Для этого отъезда были две основные причины. В 1864 г. вспыхнула так называемая прусско-датская война, прусские войска вторглись в пределы Дании. Второй причиной, заставившей Ибсена покинуть Норвегию, была ожесточенная травля, которой он подвергался в связи с его пьесой «Комедия любви», бичующей норвежское мещанство. Около 30 лет Ибсен провел за границей, в Италии и Германии. Вернулся он только в 1891 г., и был восторженно встречен своими соотечественниками.

Второй период творчества Ибсена (1864—1884) творчества считают реалистическим. Это период высшего расцвета его драматургии, беспощадного и резкого обличения современной действительности. Уйдя от древних героических сказаний и далекого прошлого Норвегии, он обращается теперь в большинстве пьес к современности, к миру, всегда готовому убивать и травить бескорыстных борцов. В этот период Ибсеном написано восемь драм: «Бранд» (1865), «Пер Гюнт» (1866), «Союз молодежи» (1869), «Кесарь и галилеянин» (1873), «Столпы общества» (1877), «Кукольный дом» (1879), «Привидения» (1881) и «Враг народа» (1882). «Бранд» и «Пер Гюнт» — пьесы, внутренне связанные друг с другом, философско-психологические, решающие одну и ту же проблему. В них ставится вопрос о призвании и моральном облике человека, о его назначении на земле и долге перед людьми.

Драматическая поэма «**Пер Гюнт**» (1866) — очень сложная пьеса, объединяющая различные мотивы и жанры — драматизированную народную сказку, социально-сатирическую комедию, политический фарс и философскую драму. Герой ее — веселый и беспутный деревенский парень, натворивший множество бед в родной деревне, хвастун и фантазер, мечтающий о богатстве и славе. Это самовлюбленный эгоист, живущий ради личных наслаждений. И в то же время Пер не лишен своеобразного обаяния. Он красив и весел, влюблен в народные сказки, и, когда фантазирует, приписывает себе сказочные подвиги, в нем чувствуется настоящий поэт. Он горячо любит свою мать и скромную девушку Сольвейг. Ибсен взял своего героя из народных преданий: по норвежским селам рассказывали о хвастливом и удачливом Пере Гюнте, жившем в XVIII в. Ибсен использовал и эти устные легенды, и норвежские сказки. Образ Пера овеян дыханием сказки и северной природы, вольнолюбивым духом норвежского крестьянства. Но Пер понемногу теряет связи с родной природой и простыми, скромными людьми, теряет свои крестьянские и национальные черты. Его беспринципность показана в алле-

горически-сказочном плане, в эпизоде пребывания его у троллей. Мечтая стать королем — хотя бы в подземном царстве троллей, он соглашается жениться на дочери Доврско-го деда, короля троллей, соглашается отречься от дневного света и своей человеческой сущности и даже нацепить себе хвост. Он протестует лишь тогда, когда ему хотят выколоть глаза. Беспринципность Пера символизирована и в образе странного чудовища Кривой, с которой Пер вступает в единоборство.

И встреча с Кривой, и пребывание у троллей взяты Ибсеном из народных сказок, но там Пер Гюнт оставался победителем. Здесь же он капитулирует на каждом шагу. Коварный совет Кривой «обойти стороной» становится жизненным принципом Пера, удерживая его от принципиальных решений. Пер Гюнт уезжает в Америку и становится работоторговцем. Мы вновь встречаем Пера Гюнта на африканском берегу, когда он решил посвятить остаток жизни отдыху и развлечениям; Пер Гюнт окончательно приобретает черты самодовольного и лицемерного мещанина. Прихлебатели всячески унижаются перед Пером Гюнтом, восхваляют его ум и величие, но в конце концов похищают его яхту и деньги. Многократно ограбленный, претерпев всевозможные злоключения на суше и на море, состарившийся Пер Гюнт возвращается на родину. Здесь наступает час расплаты за бесполезно прожитую жизнь.

Ибсен вводит ряд аллегорических образов, символизирующих отчаяние и душевную опустошенность Пера. В пустынной местности ему попадают под ноги сухие листья, сломанные соломинки, какие-то клубки. Все это — мысли, которые Пер Гюнт не додумал, дела, которые не осуществил, песни, которые не сложил. Пер не принес миру никакой пользы, он не дорожил именем человека. Наконец Пер встречается с Пуговичником, который намерен взять его душу и переплавить как испорченный материал. Пер потрясен, больше всего он боится утратить свое «я», хотя уже понял, насколько ничтожно это «я». В минуту предсмертного отчаяния его спасает Сольвейг, которую он покинул еще в юности и забыл. Она же сохранила память о нем, всю жизнь, до глубокой старости, она ждала его в лесной избушке. Те поэтические черты, которые были в молодом Пера, смогли покорить навсегда сердце девушки, он пробудил в ее душе великую любовь. «Ты песнью чудной сделал жизнь мою!» — говорит ему старая, ослепшая Сольвейг. Пер Гюнт умирает на ее руках, под ее колыбельную песню. Он спасен от полного забвения, жизнь его, оказывается, прошла не даром. Родина и связь с нею, юношеские воспоминания, материнская и супружеская любовь — вот те мощные силы, которые способны спасти даже погибающего человека.

«Кукольный дом» («Нора»). Фальшь и лицемерие пронизывают домашнюю жизнь Гельмеров. Кроткая, всегда оживленная Нора, нежная мать и жена, пользуется как будто безграничным обожанием и заботами мужа; но на самом деле она остается для него только куколкой, игрушкой. Ей не позволено иметь свои взгляды, суждения, вкусы; окружив жену атмосферой поддразнивания и слащавых шуток, а иногда и строгих упреков за «мотовство», адвокат Гельмер никогда не говорит с ней о чем-либо серьезном. Сами заботы Гельмера о жене носят показной характер: это мелочная опека, пронизанная сознанием собственного превосходства. Гельмер и не подозревает, что в их браке наиболее тяжелые испытания и заботы уже выпали на долю жены. Чтобы спасти мужа, заболевшего туберкулезом в первый год брака, чтобы отвезти его по совету врачей в Италию, Нора тайно занимает деньги у ростовщика и впоследствии, ценой напряженного труда, выплачивает эти деньги. Но по законам того времени, унижающим женщину, она не могла занять деньги без поручительства мужчины. Нора поставила под векселем имя своего тяжело больного отца, якобы поручившегося за ее платежеспособность, т. е., с точки зрения буржуазного правосудия, подделала вексель. Дочерняя и супружеская любовь толкнула Нору на ее «преступление» против закона. Ростов-

щик Кrogстад в дальнейшем шантажирует Нору, угрожает ей тюрьмой, требует места в банке, директором которого назначен ее муж. Смертельно боясь грозящего ей разоблачения, Нора вынуждена изображать счастливую женщину, веселую куколку. На этом глубочайшем контрасте между внешним поведением и подлинными переживаниями героини построена пьеса. Нора все еще надеется на «чудо». Ей кажется, что ее муж, сильный и благородный человек, спасет ее, поддержит в беде. Вместо этого адвокат Гельмер, получив письмо шантажиста Кrogстада, впадает в ярость, обрушивается на жену с грубыми упреками, предрекает ей страшную, полную унижений жизнь в его доме. С его точки зрения, она преступница, он запретит ей общаться с детьми, чтобы она не могла развратить их. В этот момент Кrogстад, под влиянием любимой женщины, уничтожает вексель Норы и отказывается от своих замыслов. Но это неожиданное спасение возвращает душевное равновесие только Гельмеру, ничтожному эгоисту. Он снова осыпает Нору ласковыми именами, она снова его куколка и птичка. Нора прерывает этот поток нежностей неожиданным предложением сесть и спокойно обсудить, что же произошло. С резкой прямоотой и суровостью она характеризует ту бездну, которая обнаружилась между ними, ту ложную основу, на которой был построен их брак. Это не был союз двух равных, любящих людей; их брак был простым сожителем. Так Ибсен и его героиня срывают с буржуазной семьи все сентиментальные и идиллические покровы. Нора считает, что, прежде чем быть женой и матерью, она должна стать человеком. Она уходит от мужа, покидает его и троих детей. Громко раздается стук захлопнувшейся за ней наружной двери.

Не удивительно, что эта концовка вызвала ожесточенные нападки на Ибсена. Его героиню обвинили в легкомыслии и лживости, его самого — в стремлении оклеветать брак и разрушить семью. Многие считали конец драмы просто неестественным, утверждали, что никакая мать не покинет своих детей. Артистки отказывались играть «чудовищную мать» Нору. По настоянию одной из них, известной немецкой актрисы, Ибсен написал вторую концовку: в последний момент Гельмер распахивает дверь в детскую, Нора видит своих малюток и остается. Однако Ибсен восстановил при первой возможности прежний конец.

Рост личности Норы, созревание ее характера автор превосходно изобразил языковыми средствами; речь персонажей — это почти единственный строительный материал драмы, не считая ремарок. В первом акте и в начале второго основой поведения Норы были лишь смятение, растерянность, порой ужас, ее мысль прорывалась наружу короткими репликами, как в приведенных отрывках из первого акта или в первых сценах второго. Весь второй акт — это попытки Норы разными средствами отвлечь то, что она называет «бедой» — разоблачение Кrogстада, и то, чего она и хочет и больше всего боится, — «чудо», т. е. самопожертвование ради нее Хельмера. На наших глазах мечется испуганное, растерявшееся существо. Это состояние передает короткая, порой оборванная фраза, иногда лишенная содержания, ибо слова, не связанные с основным настроением, нужны, чтобы преодолеть его. Но к концу второго акта зреет решение ценой своей жизни спасти честь мужа.

Подсчет часов оставшейся жизни уже лишен прежнего смятения. Поэтому нет больше оборванных фраз, как нет лихорадочных действий, долженствующих заглушить мысль. Нора внутренне готова встретить опасность лицом к лицу. В ней зреет человек, способный не только танцевать и декламировать. Внутренняя, потаенная жизнь Норы окончательно выйдет наружу только во второй половине третьего акта, после рождественского бала и второго письма Кrogстада, отказывающегося от притязаний и преследований. Это кульминация, переломный момент в развитии сюжета. Следующая за

тем беседа Норы с Хельмером подведет нас к полному выявлению сущности конфликта и развязке интриги.

Возникает дискуссия — спор героев об идеях. Беседа Норы с Хельмером из последнего акта, лишенная связей с интригой, явилась одним из основных композиционно-идейных элементов, превративших это произведение в первую ступень развития драмы идей.

Сцена после чтения первого и второго писем Кругстада разоблачает в Хельмере косного и мелкого труса и одновременно бесчеловечность, догматичность законов общества, приверженцем которых является именно он. Здесь Нора впервые до конца поняла, что это она имеет право называться человеком, а не он, что у нее «есть что сказать» об этом обществе. Впервые за восемь лет муж и жена сели поговорить серьезно, но Хельмер чувствует себя при этом очень неловко.

«Ну, милочка. Нора, — говорит он ей, — разве это... по твоей части?..»

Нора. Вот мы и добрались до сути. Ты никогда не понимал меня... Со мной поступили очень несправедливо, Торвальд. Сначала папа, потом ты.

Хельмер. Что! Мы двое?.. Когда мы оба любили тебя больше, чем кто-либо на свете?

Нора (качая головой). Вы никогда меня не любили. Вам только нравилось быть в меня влюбленными!... Когда я жила дома, с папой, он выкладывал мне свои взгляды, и у меня оказывались те же самые; если же у меня оказывались другие, я их скрывала, — ему бы это не понравилось. Он звал меня своей куколкой-дочкой, забавлялся мной, как я своими куклами. Потом я попала к тебе в дом.(...) Но весь наш дом был только большой детской. Я была здесь твоей куколкой-женой, как дома у папы была папиной куколкой-дочкой. А дети были уж моими куклами. Мне нравилось, что ты играл и забавлялся со мной, как им нравилось, что я играю и забавляюсь с ними».

Конфликт определен. Нора, прежде избалованное и беспечное дитя, поняла, что она не жила, а играла в жизнь. На бессмысленную и, в конечном счете, жалкую игру со обрели законы общества, которые, по ее теперешнему мнению, не выдерживают серьезной проверки жизнью. Парадоксальность мира, которая раньше лишь смутно тяготила, стала очевидной. Нора боролась за сохранение счастья, которое оказалось призрачным. Но эта борьба, начавшаяся внутри семьи, столкнула ее с настоящей жизнью, а не с «игрушечными» отношениями. Она нравственно и умственно выросла, прежняя игра для нее теперь оскорбительна. Нора считает (это право она выстрадала), что у нее есть обязанности перед самой собой, что она прежде всего человек, а уж потом жена и мать. Она хочет самостоятельно подумать и разобраться в вопросах религии, права, нравственности, ибо это все те старые догмы, которые связали, как цепи, человеческую личность нового времени. Так формируется романтический пафос, позволяющий семейную драму воспринимать как социальную, со обобщением придавать философское значение.

Изменилась и сама форма, в которой Нора выражает свои ощущения и мысли. Это уже не монологи, где отдельные реплики прерывались лихорадочными действиями, нужными для того, чтобы усилием воли подавить страшные и новые мысли. Нора освоилась с новыми мыслями, приняла их, осознала их справедливость и свое право на них. Она уже не прячет свою душу от всех (тогда-то и нужен был ее своеобразный монолог), а открыто, последовательно, логично говорит о том, что не станет более покоряться тому, справедливости и человечности чего не уяснила себе сама. Догмы старого мира — их носитель Торвальд Хельмер — посрамлены. Теперь Торвальд лепечет в растерянности, ибо нет привычной игры. Однако в этой пьесе основной конфликт не разрешен непосредственно на материале пьесы. Разрешение конфликта, т. е. финал борьбы Норы с догмами общества, возможен лишь вне рамок произведения.

Как же быть с внешним конфликтом, возникшим между Норой и Кrogстадом? Драма обязательно должна разрешить конфликты, подвести их к разрешению или снять вообще. Ибсен показывает, что по сути дела нет конфликта между представлениями о мире Норы и Кrogстада: Кrogстад — изгой в этом обществе. На его совести преступление, подобное тому, что было совершено Норой. Ему, чтобы прокормить семью, приходилось, как выясняется постепенно, браться за самую грязную работу даже за ростовщичество. Но он хочет стать равноправным членом общества, выбиться из положения парии. Общество, где преуспевают Хельмеры, оставляет одно средство — шантаж. Он пугает Нору, но и сочувствует ей, он лучше, чем ее любящий муж, понимает душевное состояние несчастной. Именно он, постоянно гонимый обществом, догадывается, что Нора думает о самоубийстве. Особенно ярко их внутренняя близость видна в следующей сцене из второго акта.

Нора. Откуда вы знаете, что я додумалась до этого? (До самоубийства)

Кrogстад. Большинство из нас думает об этом — вначале, И я гождс в свое время... Да духу не хватило...

Нора (упавшим голосом). И у меня.

Кrogстад (вздыхнув с облегчением). Да, не так ли? И у вас, значит, тоже? Не хватает?

Нора. Не хватает, не хватает».

Кrogстад не случайно говорит «большинство из нас» и «вздыхает с облегчением». То, что они обсуждают, как страшно убить себя, ставит их в положение не противников, а одинаково гонимых, способных понимать друг друга и сочувствовать друг другу.

Специфика пьесы Ибсена не исчерпывается логикой развития идей и характеров. В его драмах есть еще одно обязательное свойство — символика, реалистический символ, связанный с социальными проблемами, призванный дать им объяснение и раскрыть их античеловеческую сущность. Главный символ этой драмы — «кукольный дом». Он дан уже в заглавии. Но смысл символа раскрывается не сразу. Все три действия, где последовательно снимаются покровы с жизни-игры, неумолимо приводят нас к цитированным выше словам Норы о том, что всю жизнь ею играли и она играла. Поддерживается главный символ целым рядом игровых ситуаций: игрой Норы с детьми, с Ранком, историей с миндальным печеньем и особенно — с тарантеллой. Лишь в финале сама Нора скажет, что играли ею и что играла она сама (см. приведенный выше диалог Норы с Хельмером из последнего акта).

Против «кукольных домов», против попрания человечности, против догм бесчеловечного общества восстает автор в этой пьесе. Символ помогает ему назвать явления, назвать как художнику — образно, а не как исследователю — точной социальной формулой.

Символика пьесы не исчерпывается главным символом. В «Кукольном доме» есть целый ряд символических деталей и эпизодов. Вот елка, ставшая такой символической реалией. Ее Нора начинает украшать в первом акте, когда ее «игрушечная» жизнь еще ничем не омрачена. Авторская ремарка в начале второго акта свидетельствует: «В углу... стоит обобранная, обтрепанная, с обгоревшими свечами елка». Жизнь Норы, как та елка, потускнела, потеряла внешнее очарование, место игры заняла страшная правда.

К числу символических реалий относится и миндальное печенье. Его тема возникает в первом акте, когда все еще совершенно спокойно, — тогда оно связано с игрой, милым обманом очаровательной плутовки Норы. Тема миндального печенья снова используется в конце второго акта после репетиции тарантеллы, перед тем как Нора, решившись убить себя, будет считать часы оставшейся жизни. Она уже вырывается из-под власти мужа и его законов, хотя пока это только эмоциональный протест. Нора

кричит, теперь при Хельмере: «И немножко миндальных печений, Элене. Нет, побольше!.. Один раз куда ни шло». Решение открыто заявить о любимом миндальном печенье свидетельствует о зреющем перерождении героини, которое приведет в последнем акте не только к открытому протесту против запрета на миндальное печенье, но и к желанию заново осмыслить принятые на веру все современные верования и запреты. Так у Ибсена деталь становится емкой, превращается в символ, раскрывающий два разных этапа в жизни героини.

В драме Ибсена ней нет чисто бытовых сцен и деталей: каждая несет большую идейную нагрузку. Автор держит зрителя в постоянном и все более возрастающем напряжении. Пьеса Ибсена раскрывает абсолютную невозможность примирения сторон с их теперешним отношением к жизни. Идея не исчерпывается с падением занавеса, потому что Ибсен не решил задачи, возникающей перед героиней в финале, — что же надо сделать, чтобы стать личностью, какими должны стать новые нормы общества. Нора ушла из семьи. Но что ждет ее в жизни? Ибсен немного приподнял занавес над будущим, дав путь Кристины. Но у Норы совсем не такой характер, как у ее школьной подруги, да и задачи много шире. Зритель должен сам ответить на возникающие вопросы. Эта незавершенность в развитии конфликта создает открытый финал.

Ибсен так определял цель любой драмы: «Пьеса не кончается с падением занавеса после пятого действия — настоящий финал находится вне ее рамок; поэт наметил направление, в котором приходится искать этот финал, затем — наше дело, дело каждого читателя или зрителя в отдельности дойти до этого финала путем личного творчества». Избранные автором средства достигли цели: о пьесах Ибсена его современники говорили, что в светских салонах Дании, например, где громкое искреннее суждение считалось неприличным, вывешивались таблички: «У нас о «Кукольном доме» не говорят».

Третий период творчества Ибсена (1884—1900) охватывает восемь пьес: «Дикая утка» (1884), «Росмерсхольм» (1886), «Женщина с моря» (1888), «Гедда Габлер» (1890), «Строитель Сольнес» (1892), «Маленький Эйольф» (1894), «Йун Габриэль Боркман» (1896) «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» (1899). В этот период углубляется психологизм Ибсена, приобретая порой несколько изощренный характер. В этих пьесах можно заметить некоторый отход от реализма: слабеет социальное звучание пьес, они приобретают более камерный характер; слабеет и типизация, на образах главных героев лежит отпечаток известной изысканности. Часто это больные, надломленные люди. Трагедия старости или угасания таланта становится теперь любимой темой Ибсена. Всегдашнее тяготение Ибсена к символике усиливается, моментами она теряет прежнее реалистическое содержание.

Тайна обаяния Ибсена и своеобразие его метода заключались не в увлекательности сюжета, не в погоне за эффектом. В своих лучших драмах он дает строго реалистические картины повседневной жизни и стремится к максимальной простоте. Давно уже отмечалось, что он часто воскрешает принципы трех единств. Действие у него часто разворачивается в одной и той же комнате, в течение одних суток. Из этого, разумеется, не следует, что Ибсен был классицистом: классицизм давно отошел в прошлое; Ибсен только оттенял простотой и единством обстановки значительность содержания своих пьес.

Характерная черта творческого метода Ибсена — наличие в его пьесах дискуссии, длительных споров, носящие идейный, принципиальный характер. Герои сами обсуждают и объясняют случившееся. Так, Нора разбивает все доводы Гельмера в защиту буржуазной семьи. Это соединение глубокой психологической драмы с ее четким и эмоциональным объяснением придает пьесам Ибсена особенную убедительность.

Драмы Ибсена, обошедшие все театры мира, оказали сильное влияние на мировую драматургию. Критика социальной действительности и интерес к душевной жизни героев становятся законами драмы на рубеже XIX и XX вв. Под непосредственным воздействием Ибсена складывается творчество таких драматургов, как Б Шоу и Г. Гауптман.

2. Джордж Бернард Шоу

Джордж Бернард Шоу (1856—1950) — крупнейший английский драматург конца XIX — начала XX в. Ему удалось вывести английскую драму из художественного тупика 60—70-х годов XIX в. Он придал ей социальную остроту, проблемный характер и блестящую сатирически-парадоксальную форму.

В 1876 г. 20-летний Шоу из Дублина, где он родился, в Лондон. Он нашел работу в телефонной компании, главной же целью его жизни стало литературное творчество. Он зарабатывал гроши, плохо питался и носил рваную обувь, но писал роман за романом и безуспешно отсылал их в издательства. В последствии он утверждал, что его романы были отвергнуты 60 издательствами. Шоу остро ощущал свое отличие от английского буржуазного общества «Я был иностранец,— пишет он в своих воспоминаниях,— я был ирландец, т.е. более чем иностранец. Я не был необразован. Но все, что я знал, не изучалось в английских университетах. А того, чему там учили, я не знал и не мог в это верить. Я был провинциал. Я должен был изменить образ мыслей Лондона».

Свою борьбу за новую драму – драму идей - Шоу начал как теоретик — прежде всего с пропаганды творчества Ибсена. В 1890 г Шоу прочел лекцию об Ибсене, которая легла в основу его книги «Квинтэссенция ибсенизма», вышедшей в 1891 г.

«Квинтэссенция ибсенизма» — не только блестящий критический очерк, не только одна из самых интересных книг о творчестве Ибсена. В «Квинтэссенции ибсенизма» намечаются важнейшие вопросы и темы, которые Шоу попытается затем разрешить в своей драматургии. Для Шоу Ибсен — новатор не только в области драмы, но и в развитии новых общественно этических принципов и понятий. Главную цель Ибсена, «квинтэссенцию ибсенизма», Шоу видит в разоблачении лживых идеалов. Шоу воспринимает творчество Ибсена как своего рода революцию в литературе. Новаторство Ибсена в области драмы Шоу видит, помимо ее проблемного характера, в наличии умных, тонких дискуссии. Дискуссия становится, по мнению Шоу, неотъемлемой частью современной драмы.

Борясь за современную драму, актуальную, проблемную, насыщенную дискуссией, Шоу ополчается при этом и на Шекспира. Страстно любя Шекспира, будучи редким знатоком его творчества, он тем не менее решил выступить против Шекспира, так как традиционные шекспировские спектакли давно уже превратились в своеобразное убежище консерватизма. Шоу пишет в одном из своих писем знаменитой актрисе Эллен Терри в 1897 г.: «Шекспир для меня — одна из башен Бастилии, и он должен пасть».

Однако, будучи пламенным адептом Ибсена, Шоу, в сущности, во многом с ним расходится. Он выдвигает особую концепцию положительного героя. По мнению Шоу, человечество делится на филистеров (мещан), идеалистов и реалистов. Слово «идеалист» Шоу употребляет не в смысле философского мировоззрения. Идеалист или романтик в понимании Шоу — это человек, презирающий обывательскую пошлость, стремящийся к высоким целям, но не понимающий реального положения вещей и практических путей к исправлению мира. Реалист — это человек, не питающий никаких иллюзий, никаких бесполезных идеалов, но стремящийся к постепенному практическому улучшению мира.

По мнению Шоу, Ибсен не создает в противовес своим обаятельным, но заблуждающимся героям — «идеалистам» подлинного положительного героя — «реалиста». Создание такого образа должно стать главной задачей драматурга.

Первую попытку создания положительного героя Шоу сделал в **«Профессии миссис Уоррен»** (1894) в лице Виви Уоррен. Эта пьеса отмечена печатью зрелого таланта, конфликт в ней приобретает глубокий, трагический характер. Молодая девушка Виви, только что окончившая колледж, делает страшное открытие: она узнает, что ее мать, миссис Уоррен, — содержательница сети публичных домов, точнее — их официальная директриса, так как в это выгодное «предприятие» замешаны и другие всеми уважаемые лица, в том числе титулованные аристократы. Удар за ударом обрушивается на Виви. Виви убеждается, что мать ни за что не бросит своего позорного «дела», хотя она уже скопила громадное состояние; узнает, что старый компаньон матери, капиталист и баронет Крофтс, нагло претендует на брак с Виви; что сын пастора, Фрэнк, которого она любила, является, возможно, ее братом. И, что самое страшное, перед Виви открывается мир буржуазных отношений, мир, в котором наиболее грязные профессии пользуются особым успехом. Виви находит в себе силы отвергнуть грязные деньги матери и заняться честным самостоятельным трудом. В пьесе сказалось отвращение Шоу к мелодраматическим эффектам и трагическим развязкам. Концовка пьесы кажется даже обыденной: молодая девушка, порвавшая с матерью и своей средой, одиноко сидит в конторе над расчетными книгами. Но в этой концовке много трагизма и величия, потому что перед нами первый поединок честной юности с миром грязи и зла.

Пьеса **«Пигмалион»** (1912) обошла все ведущие театры мира и пользуется до сих пор сценическим успехом. Заглавие напоминает об античной мифе, согласно которому скульптор Пигмалион влюбился в созданную им статую Галатеи и оживил ее своими мольбами. Точно так же талантливый профессор фонетики Хиггинс сумел превратить уличную цветочницу — замарашку Элизу Дулиттл — в обаятельную и изящную женщину, сумел научить ее правильной речи и пробудить в ней большие чувства. Но переключка с античной легендой — только одна сторона этой сложной пьесы. В ней налицо подлинный демократизм: Шоу доказывает, что бедную работницу отличают от герцогини только неправильное произношение и вульгарные манеры. Но он не ограничивается этим: в дальнейшем мы убеждаемся, что Элиза Дулиттл гораздо выше аристократической среды, с которой ей пришлось столкнуться. Не профессор Хиггинс воспитал в ней высокие принципы честности, строгости к себе и другим, трудолюбия: все это она принесла из того мира трущоб и беспросветного труда, в котором выросла. Трагический оттенок придает блестящей и остроумной пьесе тема холодного экспериментирования над живым человеком.

Совершенно очевидно намерение, которое преследовал Шоу, назвав пьесу именем мифического скульптора. Имя Пигмалион должно напомнить о том, что Элиза Дулиттл была создана Альфредом Хиггинсом таким же образом, как Галатея Пигмалионом. Человек создается человеком — таков урок этой, по собственному признанию автора, «интенсивно и сознательно дидактической» пьесы. Это тот самый урок, к которому призывал Брехт, требуя чтобы «построение одной фигуры проводилось в зависимости от другой фигуры, ибо в жизни мы взаимно формируем друг друга».

Главной проблемой, которую Шоу искусно решает в «Пигмалионе», стал вопрос «является ли человек изменяемым существом». Это положение в пьесе конкретизируется тем, что девушка из Ист Энда Лондона со всеми чертами характера уличного ребенка превращается в женщину с чертами характера дамы из высшего общества. Чтобы показать, как радикально можно изменить человека, Шоу выбрал переход из одной крайности в другую. Если такое радикальное изменение человека возможно в относительно

короткое время, то зритель должен сказать себе, что тогда возможно и любое изменение человеческого существа.

И не важно, что девушка, овладевшая языком и манерами леди, не становится «настоящей» леди, поскольку у нее нет соответствующего дохода. В этом отношении характерен финал пьесы, который показывает, что желательным является не превращение жителей трущоб в леди и джентльменов, а превращение их в леди и джентльменом нового типа, чувство собственного достоинства которых базируется на их собственном труде. Элиза в своем стремлении к труду и независимости является воплощением леди нового идеала леди. она не стала графиней, но стала женщиной, сила и энергия которой вызывают восхищение. Знаменательно, что даже Хиггинс не может отказать ей в привлекательности – разочарование и враждебность скоро превращаются в свою противоположность.

В 1914 г., когда началась первая мировая война, Шоу в статье «Здравый смысл о войне» резко выступил против войны. Интересен тот вывод, к которому приходит Шоу с точки зрения здравого смысла. Он считает, что солдаты враждующих армий должны перестрелять своих офицеров, возвратиться по домам и мирно заняться выращиванием и сбором урожая.

«Дом, где разбиваются сердца» (1913—1917) — одна из самых причудливых пьес Шоу. В подзаголовке Шоу назвал ее «фантазией в русской манере на английские темы». Этим он подчеркнул родство своей пьесы с пьесами любимых драматургов — Л. Толстого и А. Чехова. Все свои надежды писатель возлагал на либеральную интеллигенцию; ему казалось, что именно она способна удержать человечество от всех ошибок, спасти его от всех опасностей. Но война показала полную неспособность интеллигенции решать важнейшие общественные вопросы. Социалисты различных стран проголосовали за военные кредиты.

В пьесе изображен дом старого капитана Шотовера, построенный в форме корабля и оглашаемый свистками и криками дряхлого хозяина. Этот дом ничем не напоминает конкретных усадеб и домов, изображенных в пьесах русских писателей. Все в этом доме кажется невероятным, доведенным до гротеска. Дом этот символизирует Англию, плывущую в неизвестность, а его странный, богемный быт символизирует беспорядочную жизнь английской интеллигенции. Красавицы дочери старика, его зять и их гости чувствуют свою обреченность и никчемность и глубоко страдают от этого. Их редкие достоинства, которые могли бы принести пользу Англии и человечеству, их изящество, начитанность, остроумие, бесстрашие — все это пропадает даром, вырождается в бесконечную болтовню и прозябание. Это напоминает нам трагедию чеховских «Трех сестер», которые также выделяются в родном городе своим образованием и душевной тонкостью и также обречены на бездействие.

Шоу раскрывает трагедию буржуазной интеллигенции в различных аспектах. Так, старый капитан Шотовер — талантливый изобретатель. Но за военные изобретения ему платят огромные суммы; за изобретения, полезные для человечества, не платят ничего. Иногда с ним поступают еще хуже: купив у него проект и чертежи полезного изобретения, кладут их под сукно. Зато все его проекты смертоносных орудий немедленно воплощаются в жизнь. На его иждивении большая семья: его дочь, зять и внуки не хотят и не умеют работать. И с отчаянием в душе старый изобретатель создает все новые и новые средства убийства и разрушений для ненавистной ему буржуазии. Свое отчаяние он топит в вине. Есть в доме погреб со взрывчатыми веществами, куда пьяный капитан часто спускается со свечой в руке. Это опять-таки символизирует неблагополучие и обреченность, царящие в Британской империи.

Пьеса кончается катастрофой — налетом германских аэропланов и бомбардировкой. Герои Шоу ждут смерти как освобождения: они зажигают свет, чтобы привлечь внимание вражеских летчиков. Только два человека в доме трепещут за свою драгоценную жизнь и бегут прятаться в пустой песчаный карьер за домом: капиталист Менген, приехавший сватать бедную девушку, и взломщик, проникший в дом с целью шантажа. Шоу сознательно сближает этих двух грабителей общества. «Два вора, два деловых человека», — говорят о них другие. По иронии судьбы сброшенная немцами бомба попадает именно в убежище, в которое спрятались Менген и взломщик, — оба они погибают, а интеллигентные герои пьесы остаются живы. Этот финал пьесы глубоко символичен.

3. Морис Метерлинк

Талантливым представителем бельгийского символизма, создателем символистской драмы был Морис Метерлинк (1862-1949). Он выступил в 1889 г. с пьесой «Принцесса Мален», драматизацией старой немецкой сказки, которой он придал безысходно-трагический колорит. Чувствуется и некоторое подражание «Гамлету» — в образе принца Ялмара, жениха Мален, и особенно в обстановке королевского замка, где совершаются ужасные преступления. Но пьеса имеет двоякий смысл: за сказочной историей безвинно гонимой девушки угадывается трагедия человеческой обреченности. Человек показан игрушкой незримых таинственных сил, которые душат его, как петля злой королевы сдавила шею Мален. Отсюда и необычайно мрачный пейзажный фон пьесы: замок окружен кладбищем, оно наступает на замок и постоянно упоминается в разговорах. В этом образе кладбища символизирована обреченность человека — любимая идея Метерлинка. Смерть как бы делается главной героиней его первых драм.

За «Принцессой Мален» последовали пьесы: «Слепые» (1890), «Непрошенная» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Пелеас и Мелисанда» (1892), «Алладина и Паломид» (1894), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), «Аглавена и Селизетта» (1896). Неизбежное вторжение смерти в обыденную, мирную человеческую жизнь — тема большинства из этих драм. В пьесе «Слепые» несколько слепых мужчин и женщин приведены из приюта на прогулку на пустынный берег моря. Их поводырь — дряхлый священник — внезапно умирает. Слепые тщетно пытаются выбраться из леса и спешат навстречу звукам, которые кажутся им человеческими шагами; но это шум нарастающих волн, шум прилива. Символика этой небольшой пьесы ясна: слепые обозначают человечество, не видящее смысла жизни. Старый священник олицетворяет религию, прежнюю руководительницу человечества, одряхлевшую и умирающую. В пессимистических драмах Метерлинка нет места надежде, но нет, в сущности, места и христианскому Богу. Он во многом предваряет экзистенциалистов.

В пьесе «Непрошенная» умирает после родов молодая женщина. Семья сидит вокруг стола в соседней комнате, не ожидая ничего дурного. Смерть уже входит в дом и по некоторым признакам можно угадать ее приход: слышен звук оттачиваемой косы; сама собой отворяется дверь; гаснет лампа. Но лишь слепой дед угадывает вторжение смерти — именно в силу своей слепоты, своей отрешенности от внешнего мира. В драме «Там, внутри» под окном стоят прохожие, принесшие страшную весть о самоубийстве молодой девушки. Они не решаются постучать, видя, как мирно семья погибшей проводит вечер, ничего еще не зная о случившейся беде. В пьесе «Смерть Тентажиля» посланницы злой королевы, символизирующей смерть, похищают мальчика Тентажита из тесного круга охраняющих его близких; крик ребенка замирает где-то за железной дверью, и его сестре остается только проклинать чудовище, убившее мальчика.

Свои философские и эстетические взгляды Метерлинк изложил впервые в трактате «Сокровище смиренных» (1896). Драматургу он предлагает искать «трагическое в по-

вседневном». Ничего нет более трагичного, по мнению Метерлинка, чем фигура старика, мирно сидящего у себя дома под зажженной лампой. Таинственный смысл скрыт, по мнению Метерлинка, в любом беспорядочном диалоге, а еще сильнее — в молчании. Драматург, которому приходится оперировать диалогом героев, договаривается здесь до разрушения диалога, молчание ставит выше речи. Речь героев в ранних пьесах Метерлинка беспорядочна, разорванна, прерывается бессвязными междометиями. Эти восклицания и стоны должны отражать душевное смятение героев, их нарастающий страх перед Неведомым. За беспорядочным диалогом и минутами молчания должен, по мысли Метерлинка, скрываться второй, внутренний диалог, беседа душ или беседа человека с его судьбой.

«Синяя птица» — вершина творчества Метерлинка. Конечно, и в эту пьесу проникают элементы идеалистической неокантианской концепции мира (души вещей, напоминающие кантовскую «вещь в себе», стремление разглядеть за реальным миром особый, идеальный мир). Но в этой пьесе проявились лучшие черты Метерлинка — умение оживить и драматизировать детскую сказку, увлечь зрителя богатством фантастики, редкая поэтичность. Символика приобретает здесь сказочный и гуманистический характер, вера в человека, в будущее, в успехи науки, в победу человека над ужасами войн и болезней придают пьесе оптимистическое звучание. В 1918 г Метерлинк написал продолжение «Синей птицы». Это пьеса «Обручение». В ней выросший Тильтиль ищет и находит невесту, которой оказывается его бывшая маленькая соседка. Но вторая пьеса слабее, лишена сказочной прелести и глубины первой.

Метерлинк дожил до глубокой старости и написал еще ряд произведений, в том числе драму «Жанна д'Арк», навеянную патриотическим подъемом 1945 г.

4. Бертольд Брехт

Бертольд Брехт (1898-1956) – поэт, драматург, режиссер, предложил новую теорию «эпический театр». Эстетическая программа Брехта близка к тому направлению в театре, которое разрабатывали Е.Вахтангов, Вс.Мейерхольд, она оказала влияние на современный театр и кинематограф.

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

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

Классический театр, из которого Брехт заимствовал немало, идей, не устраивал его из-за принципа катарсиса, ориентированности на переживания и эмоции. Наркотическое воздействие театра, считал он, способно внушить зрителю фатальную покорность судьбе и пассивность. Не принимал Брехт и "натуралистический иллюзионизм" современного ему театра Веймарской республики. Он создает свой театр, в котором главная фигура – простой человек и его жизненная позиция. В диалогах, собранных в книге "Покупка меди", в разделе "О театральности фашизма" есть высказывание, позволяющее многое понять в эстетике Брехта, в частности его тягу к сдержанности и неверие в

эффекты и мистику, альтернативность его театра фашистской культуре: "Нет сомнения, что фашисты ведут себя подчеркнуто театралью. Они питают к театральности особое пристрастие. Они откровенно толкуют о режиссуре и вообще используют множество средств, заимствованных непосредственно из театра... Гитлер брал уроки у мюнхенского придворного актера Базиля, и тот обучил его не только дикции, но и манере держаться". Брехт думал и о том, как предостеречь публику от опасности фальсификации и обмана, скрытых за потрясающими эмоциями и нервы внешними эффектами фашистских массовых зрелищ и представлений, за красивыми, но пустыми и небезопасными речами.

Свою театральную теорию Брехт назвал "эпическим театром", заимствовав этот термин у Шиллера. Рассказывание, эпичность играет в его спектаклях важную роль, но термин этот все же условен и не во всем противостоит драматической форме театра, которую Брехт назвал "аристотелевской":

"Аристотелевский театр"	"Эпический театр"
Сцена воплощает событие	Рассказывает о нем
Вовлекает зрителя в действие	Противопоставляет событиям
Переносит зрителя в другую обстановку	Ставит в положение наблюдателя
Обращается к чувству зрителя	Обращается к разуму
Заставляет его сопереживать	Заставляет изучать показываемое, спорить
Изнашивает активность зрителя	Заставляет принимать решения
От актера требует перевоплощения	Требуется анализа событий и суда над персонажем
Возбуждает интерес к развязке	Возбуждает интерес к ходу действия, что предопределило заимствование сюжетов

Театральная система Брехта захватывает все компоненты театра: драматургию, игру актера, стиль режиссуры, оформление спектакля, зрителя. Как же реализовать программу и задачи, выдвинутые драматургом? Самое существенное в театральном системе Брехта – это принцип, названный эффектом остранения. Цель этого приема – показать явление с неожиданной стороны, разрушить объективную видимость, вернуть первоначальный смысл, чтобы внушить зрителю аналитическое и критическое отношение к изображаемым событиям. Остранения можно добиться, если сгустить объективную (и часто ложную) видимость, довести ее до абсурда, сделать, по методу Швейка, "удивительное само собой разумеющимся, а само собой разумеющееся удивительным". Таким образом обыденное предстает как нечто особенное, чтобы зритель мог примелькавшиеся в быту вещи увидеть так, как будто он их видит в первый раз. Так, на примере матушки Кураж зритель впервые увидел мать-маркитантку, которая, сама того не сознавая, становится в ряд с теми, кто губит ее детей, кому выгодна война. Все в театре Брехта: поэзия, музыка, нарочито заимствованные известные сюжеты из Шекспира, Мольера, Софокла, Горького и Гашека, перенесение действия в экзотические страны Востока и Азии, отказ от костюмов и привычных декораций, элементы эксцентриады и балагана – служило созданию эффекта остранения.

Один из приемов театра Брехта – зонги. Зонг – это песня балладного типа на злободневную тему, ритмизированный монолог или сольная песня, в которой содержится комментарий к происходящему в спектакле, заостряются выводы. Это – смысловые точки, пунктир авторской и режиссерской мысли. Зонги часто исполняются на аван-

сцене с обращением актеров в зрительный зал, нередко для их фиксирования используется в спектакле экран. Зонги из пьес Брехта исполняются и самостоятельно; их роль могут выполнять стихи, куплеты на злободневные темы. Брехт давал тем, кто будет ставить его пьесы, свободу выбора. Известны зонги из "Матушки Кураж": "Песня о содате и бабе" (исполняет Эйлиф), "Песня о братании" (исполняет Иветта), "Песня о великих мужах" (исполняет повар).

Театральная система Брехта, новаторская по сути, вместе тем многое брала в классическом театре Японии, Китая, средневековой мистерии. Она родственна и балладам Франсуа Вийона, и гротеску Чаплина.

Огромной популярностью пользовалась у публики уже с первой ее постановки в Берлине в 1929 году "Трехгрошовая опера" - пьеса-предупреждение для Германии, находившейся накануне гитлеровского переворота. Действие перенесено в викторианскую Англию 19 века, в сферу площадного сознания. Пьеса населена ворами, проститутками, продающими и предающими все, жаждущими удовольствия любой ценой и как можно скорее. Их трезвый ум и наступательный темперамент заставляют вспомнить современную Брехту Германию, лихорадочно обогащающуюся, готовящуюся делить рынки в угоду своим интересам. В пьесе показан механизм скорого накопительства; в речи преобладает коммерческая лексика, что может быть воспринято как пародия на пособие по частному предпринимательству. Бандитская шайка, во главе которой стоит, элегантный Мэкки-нож, владеет дешевыми лавками, где сбывают краденый товар, и в этом ее привлекательно-продажная двойственная сущность.

Лишенный германского гражданства, Брехт длительное время прожил в эмиграции (Прага, Вена, Цюрих, Париж, США). За пределами отечества им были написаны знаменитые на весь мир пьесы "Круглоголовые и остроголовые", "Карьера Артура Уи", "Кавказский меловой круг"... И среди них – хрестоматийная **"Матушка Кураж и ее дети"** (1938), написанная в жанре исторической хроники. Действие в пьесе происходит в 17 веке, в течение двенадцати лет – с 1624-го по 1636-й. Однако эта "историческая хроника" была весьма современна и поучительна в XX веке, в конце тридцатых, накануне второй мировой. Не утратила она, к сожалению, своей актуальности и сегодня.

Матушка Кураж с тремя своими детьми колесит с фургоном по дорогам Европы (Польша, Моравия, Бавария, Италия), расколотой тридцатилетней войной. Кураж живет войной – торгует товаром, который может понадобиться солдатам, рассуждая: "А торговать, не все равно ли: свинцом или пивом торговать". Она имеет на всякий случай знамена протестантов и католиков, подымая то одно, то другое в зависимости от того, к кому занесла ее судьба. Жизненная философия матушки Кураж складывалась под гнетом тяжелых испытаний: имея троих детей от разных мужчин, она многое вытерпела, выкручиваясь из опасных обстоятельств, но всегда заботилась о детях как о самом большем своем богатстве, единственном, что у нее есть. При этом она не теряла надежды подзаработать на войне. Ее жизненная философия тривиальна и состоит из азбучных истин так называемого "здорового смысла", презирующего высокие идеалы и принципы: "рука руку моет", "надо уметь ладить с людьми", "плетью обух; не перешибешь". Верит она в продажность, в то, что, пока та существует, "судьи нет-нет да будут выносить мягкие приговоры и даже невиновного могут, глядишь, оправдать". Знает она, что, приспособившись, можно обойти суровый закон, и вообще любит повторять: "Кружка пива да небольшая компания и никаких высоких стремлений".

Но война обманула "хитрую матушку Кураж" и забрала троих ее детей. "Войною хочешь ты прожить – за это надобно платить" – этот рефрен настойчиво звучит в пьесе, но смысл его до Кураж так и не доходит. Она, считающая себя и детей "деловыми людьми", была уверена, что ее дети не станут солдатами. Но, как показывает автор,

маркитантка Кураж проторговала (хотя и не хотела этого) своих детей. Она не осознала ни своей вины перед ними, ни своей трагедии "Кураж слепа, – писал Брехт, – должен прозреть зритель" Этот ход и создает в пьесе эффект остранения, с помощью которого трагедия Кураж, оставаясь очевидной, вызывает недоумение и возмущение зрителя. Начинает и кончает пьесу матушка Кураж одной песней – призывом к маленькому человеку участвовать в войне. "Надо опять за торговлю браться", – говорит она скорее по неосознанной инерции бытия:

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

Неожиданно и, казалось бы, вопреки сложившейся легенде, подан образ Галилея в пьесе "**Жизнь Галилея**". Брехт заканчивал работу над пьесой, когда атомный век "дебютировал в Хиросиме" (первая редакция написана в 1938 – 1939 годах, вторая – в 1945 – 1946 годах). Взрыв атомной бомбы над японским городом открыл новую эру в судьбе науки и в роли ученого, и, чтобы ее понять, Брехт обращается к началу 17 века и показывает конфликт ученого с государством, усугубленный кризисом Возрождения и кризисом науки: ученый перестал нести ответственность за свои открытия перед человечеством, а наука стала ориентироваться на вещественно-товарные отношения. Уже немолодой учитель математики в Падуе Галилей, которому платят меньше, чем возчику винных бочек, бедствует. Открытым им законам падения рукоплещут в университетах Парижа и Праги, а он вынужден продавать какие-то мелочи, вроде подзорной трубы, за которую неплохо платят, и давать уроки богатым бездельникам.

В пьесе о Галилее Брехт ведет разговор о трагедии науки и ответственности ученого, о неразрывной взаимосвязи интеллектуального и морального в науке, об измене ученого и самопокаянии его. Сломленный пыткой, Галилей не выдержал и отрекся от своего "еретического учения". Но в пьесе Брехта не звучит знаменитая фраза "а все-таки она вертится!". Галилей Брехта изменил и науке, и себе. В четырнадцатой картине в его монологе и разговоре с учеником, сначала возмущенным своим учителем ("несчастлива та страна, у которой нет героев!"), а позже снявшим с него вину ("несчастлива та страна, которая нуждается в героях") и попытавшимся осознать поступок учителя как проявление новой морали, Галилей казнит себя: "Если б я устоял, то ученые-естествоиспытатели могли бы выработать нечто вроде Гиппократовской присяги врачей – торжественную клятву применять свои знания только на благо человечества! Я предал свое призвание. И человека, который совершает то, что совершил я, нельзя терпеть в рядах людей науки». В этой пьесе Брехт избрал другой путь к эффекту остранения – отступление от легенды.

5. Театр абсурда

С начала 1950-х гг. на подмостках маленьких французских театров стали появляться спектакли, приводившие как публику, так и критиков в недоумение, нередко перераставшее в негодование. И немудрено: лежащие в их основе пьесы Э. Ионеско, С. Беккета, Ж. Жене, А. Адамова, казалось, бросали резкий вызов не только вековым театральным условностям, но и требованиям здравого смысла. Вместо привычного движения сюжета от завязки к развязке на сцене порой вообще ничего не происходило; если же события все-таки развивались, то поражали своей нелепостью и невероятностью. Вме-

сто психологически вылепленных образов в качестве персонажей выступали то клоуны, то марионетки, а то и вообще человекоподобные обрубки, поведение и слова которых были ничем не мотивированы. Вместо содержательного диалога из их уст звучала лишенная логики белиберда, а то и просто нечленораздельные звуки. При этом действие нередко разыгрывалось в «реалистических декорациях, что еще более усугубляло необычность новой драматургии. По всем известным критериям это были не просто плохие пьесы — это были вообще не пьесы. Судя по всему, их создатели прекрасно сознавали, что делают, недаром Э. Ионеско, один из зачинщиков нового театрального движения определил жанр своего произведения как «антипьеса».

Первоначальное зрительское неприятие и критические насмешки понятны; сложнее объяснить последовавший за ними продолжительный успех «антидрамы», с триумфом прошедшей в 50—60-е гг. по сценам всех континентов. Вероятно, авторам «странных» пьес удалось сказать нечто глубинно-важное для людей второй половины XX столетия, причем такое, что не поддавалось выражению в рамках системы драматургических условностей, почти не подвергавшейся пересмотру со времен античности. Потребовались иные театральные средства, выработкой которых и занялись драматурги середины века. Характерно, что они никогда не объединялись в группы, не публиковали общих манифестов и не считали себя принадлежащими к одному идейно-эстетическому течению. Каждый из них, напротив, подчеркивал сугубо индивидуальный характер своего творчества, стремление передать в нем лишь собственное видение. И тем не менее, в их картинах мира было много общего, что и составило единую почву пьес, весьма различных по своей поэтике,— алогизм и иррациональность происходящего, сочетание буффонады и глубокого трагизма, деградация и распад языка. Эта внутренняя близость дала первому исследователю новой драматургии 50—60-х гг. М. Эслину основания объединить ее под общим термином «театр абсурда», который прочно вошел в историю культуры XX в. Применяются к ней и другие определения — «театр парадокса», авангард, антитеатр. Помимо уже названных драматургов, к этому направлению относят, по крайней мере частично, театральное творчество Ф. Аррабаля (испанца по происхождению, многие годы жившего во Франции), итальянца Дино Буццати, англичан Н. Симпсона и Г. Пинтера, американцев Э. Олби, Дж. Ричардсона и А. Копита, поляка С. Мрожека, чеха В. Гавела. Как видим, абсурдизм — это феномен, выходящий за рамки отдельной национальной культуры.

Какое же ощущение мира и себя в этом мире вызвало к жизни парадоксальные антидрамы абсурдистов, заставило их прибегнуть к столь необычным формам? Как явствует из пьес, это восприятие мироздания как лишено цели и смысла, реальности как ирреальности, а человека — как одинокого существа, брошенного во враждебный мир, недоступный его пониманию, на короткое мгновение между рождением и смертью, т. е. в театре разыгралось следующее действие драмы экзистенциализма.

Ощущение покинутости и бесприютности человека максимально обострилось в послевоенной Европе, испытавшей бесчеловечность нацизма и разделенной на два враждующих лагеря, один из которых отталкивал интеллигенцию куцым буржуазным практицизмом, а другой пугал зловещим призраком коммунистического тоталитаризма. Война и мир, возникший после нее, беспощадно высветлили относительность всех ценностей и хрупкость человеческой жизни. Призрачной оказалась надежда на способность социальной революции сделать людей счастливыми; внешне процветающее западное общество было духовно опустошено; надо всем миром нависла угроза ядерного уничтожения.

Настроения, вызванные крушением попыток рационального истолкования реальности, выразила в значительной степени философия экзистенциализма. Само понятие «аб-

сурд» не просто в бытовом его значении, как чего-то нелепого и несообразного, а в философском смысле наиболее полно раскрыл именно Альбер Камю в эссе «Миф о Сизифе» (1942). Исходя из постулата о несостоятельности как религиозного, так и научного сознания в деле истолкования и оправдания мира, мыслитель приходит к следующему выводу: «Абсурд рождается в этом столкновении между призыванием человека и неразумным молчанием мира», между людской «ностальгией по единству и рассыпавшимися на бесчисленные осколки универсумом» и оказывается при этом единственным связующим звеном между ними. Э. Ионеско, едва ли не единственный драматург-абсурдист, склонный к теоретизированию по поводу собственного творчества, вторит Камю: «Абсурдно все, что лишено цели... Оторванный от своих религиозных, метафизических и трансцендентальных корней, человек теряется, и его действия становятся бессмысленными, абсурдными, бесполезными». В то же время, в отличие от Сартра и Камю, театр абсурда не сосредоточивает внимания на категории ответственности или ситуации выбора.

Именно таким — непостижимым и лишенным смысла — предстает перед нами мир абсурдных пьес; человек утрачивает в нем свою неповторимость, автоматизируется, а язык, драгоценный инструмент познания и общения, вырождается в набор ничего не значащих звуков, барьер на пути взаимопонимания меж людьми. И в то же время вряд ли правы критики, обвиняющие этот театр в тотальном нигилизме и пессимизме. Теоретики и практики абсурдизма видели в этой слепящей ясности, четком осознании человеком своего положения в мире, каким бы трагичным оно ни было, залог его внутреннего освобождения. Принятие безысходности, отсутствие надежды избавляет человека от бесплодных иллюзий и тем самым придает ему силы. Сизиф, застывший на вершине горы, счастлив, ибо подлинно свободен. Понимание того, что все предыдущие объяснения тайн мироздания не соответствуют действительности, кажется источником отчаяния лишь для тех, кто ищет простых ответов. Театр абсурда их не дает, он лишь, как неоднократно повторяет Ионеско, задает вопросы. Усвоив, что нам придется жить без окончательных ответов, мы станем счастливее, так как наше видение реальности будет более адекватным. Таким образом, абсурдизм, по мысли его создателей, способен помочь человеку стать лицом к лицу со Вселенной, лишенной единого принципа, расчлененной, в общем — абсурдной. В результате, как это ни парадоксально, фантазмагорические «антидрамы», по мысли «создателей, следует признать более «реалистичными», нежели построенные по всем канонам традиционные пьесы, так как первые в большей степени соответствуют действительному положению вещей.

Кратко обобщим **основополагающие черты поэтики театра абсурда.**

Из пьес абсурдистов уходит ядро традиционной драмы — *драматический конфликт*, и это вполне закономерно. Драматический конфликт, т. е. столкновение между индивидуальными волями или различными силами, возможен в мире, где существует иерархия ценностей — религиозных, политических, нравственных, где жива вера в существование этих сил. Когда она размывается, конфликт, предполагающий разрешение в конце пьесы, становится невозможным.

Место последовательно развивающегося («линейного») действию занимает *развертывание поэтического образа* или комплекса образов с переплетающимися темами и мотивами, что сближает пьесы с лирическими стихотворениями и музыкальными произведениями. Нередко эти образы кажутся онирическими (порожденными сновидениями), и, следовательно, реальность абсурдистских драм предстает как проекция снов и кошмаров, терзающих автора. «Для человека, который занимается театром,— признает Ионеско,— сновидение, по сути своей,— прототип драмы. Это и ее собственно драма. Во сне мы всегда в «драматической ситуации». В результате динамику раскрывающего-

ся конфликта заменяет статика первичной ситуации человека в мире.

Один из важнейших аспектов театра абсурда — *переосмысление роли языка*, ставшее следствием недоверия к нему как к средству миропознания и коммуникации. В нынешнем мире, говорят создатели антидрамы, язык родился в ничего не значащие клише, неспособные пробиться за поверхность человеческого опыта, а потому бесполезные как орудие передачи его истинной сущности. «Слова не нужны, они только вносят путаницу». У разных авторов атака на омертвевшие формы языка ведется с помощью разнообразных тактических приемов. Это и доведение до абсурда застывших формул повседневного речевого ритуала с помощью гротеска; и пародирование пустопорожнего политического жаргона или утратившего содержание языка философии и науки; и сознательное снижение возвышенных «поэтизмов»; и, наконец, изображение смерти языка, его безжалостное разъятие и дезинтеграция на отдельные морфемы и фонемы, затем на нечленораздельные возгласы, постепенно затухающие в своей крайней точке — молчании.

Несмотря на отсутствие привычных компонентов драмы, многие спектакли театра абсурда, в частности по пьесам Ионеско и Жене, чрезвычайно зрелищны. Отказав в легитимности языку, их авторы переносят центр тяжести на невербальные сценические средства — изобретательную игру с предметами и яркие костюмы, световые и звуковые эффекты, актерские движения и жесты, вплоть до виртуозной пантомимы и укрупненной мимики.

Неотъемлемым качеством абсурдизма является его специфический *комизм, черный юмор*, где смех соседствует с ужасом. Благодаря комической составляющей зритель может отстраниться от кошмара, захлестывающего подмостки; он не должен идентифицировать себя с гротескными персонажами. В такой отстраненности от действия можно усмотреть точки пересечения с театром Б. Брехта. Однако если брехтовская драма взывала к разуму человека, театр абсурда обращается к более глубинным уровням его сознания (и даже к подсознанию). Выводя наружу с помощью освобождающего смеха глубоко запрятанные страхи и опасения, абсурдная драма помогает зрителю избавиться от них, т. е. играет роль своеобразной психотерапии.

Как уже отмечалось, театр абсурда возник в Париже. Примечательно, однако, что творцами его были «изгнанники», аутсайдеры. Ионеско — наполовину румын, Беккет — ирландец, Адамов происходит из семьи обрусевших армян; все они нашли во Франции вторую родину. Жене, в свою очередь, хоть и не был экспатриантом, являлся отщепенцем в социальном плане — как брошенный ребенок, ставший преступником и неоднократно подвергавшийся тюремному заключению. В этом была своя закономерность: именно «чужой» в географическом или социальном смысле, оказавшийся в незнакомом окружении, где говорят на непонятном языке, наиболее рельефно воплощал в себе архетипическую ситуацию человека XX в., потрясенного утратой смысла в мире, и был поэтому способен в наиболее законченной форме выразить ее средствами искусства.

Эжен Ионеско

Признанным мэтром театра абсурда, классиком современной литературы считают сегодня Эжена Ионеско (1912—1994), удостоившегося в 1970г. избрания во Французскую академию. Плодовитый и оригинальный драматург (полное собрание его пьес насчитывает более 30 произведений), Ионеско является также автором романа «Наедине с одиночеством» (1973), рассказов-притч, ряда эссе о театральном искусстве.

Отвечая на вопрос о смысле его драматургии, Ионеско пояснял, что хотел «объяснить всю нелепость существования, отрыв человека от его трансцендентных корней», показать, что, «разговаривая, люди уже не знают, что хотели сказать, и что разговаривают они, чтобы ничего не сказать, а язык, вместо того чтобы их сблизить, только еще

больше их разделяет», а еще — выявить «необычный и странный характер нашего существования» и «пародировать театр, то есть мир».

Своей репутацией родоначальника абсурдизма Ионеско обязан в первую очередь ранним пьесам начала 50-х гг. («Лысая певичка», 1950, «Урок», 1951, «Стулья», 1952). Уже в них присутствовали сквозные темы всей драматургии Ионеско — атака на застывшие языковые стереотипы и довлеющее присутствие смерти, которое, по признанию писателя, он ощутил еще детстве.

Приход Ионеско в театр был жестом «от противного» — стимулом для написания первой пьесы послужило активное неприятие почти всей мировой драматургии (за исключением разве что Шекспира), неспособной, по мнению будущего абсурдиста, выразить экзистенциальное состояние человека. Театр, полагал он, должен уйти как можно дальше от реализма, лишь затемняя сущность человеческой жизни. На его стремление противопоставить фальши жизнеподобного искусства правду вымысла наложило случайное знакомство с самоучителем английского языка, банальные фразы которого, как показалось начинающему автору, весьма удачно передают общее вырождение языка. Так родилась «**Лысая певичка**», заложившая фундамент эстетики абсурдизма. В пьесе отсутствует сюжет в традиционном смысле, а сценическая ситуация весьма проста — к «английскому» семейству Смитов приходят в гости такие же «англичане» Мартины, они ведут алогичную и бессодержательную беседу, к которой время от времени подключаются служанка Смитов и ее друг брандмайор. Финал застаёт персонажей в той же позиции, за исключением того, что Смиты и Мартины меняются местами. Главным «героем» произведения, по сути, становится язык, переживающий ряд метаморфоз, — если в начале он грамматически правилен, хоть и лишен реального содержания, то по ходу пьесы утрачивается его связность, реплики персонажей становятся все отрывистее и короче, пока не превратятся в конце концов в отдельные выкрики. Как видим, в пьесе легко узнать мотивы и приемы, вошедшие затем в общий арсенал театра абсурда: беспомощность языка как инструмента общения, утрата идентичности (похожие на автоматы персонажи пьесы полностью взаимозаменяемы), критика неосознанного («растительного») существования, довольствующегося расхожими мнениями. Не отрицая антибуржуазной направленности пьесы, за которую автора хвалила пресса, он счел нужным внести необходимую поправку: для Ионеско «мелкий буржуа» — это не классовое, а скорее психологическое понятие, это любой человек, некритически принимающий общепринятые идеи.

Критические интерпретации ионесковских пьес часто расходятся с замыслом автора. В пьесе «**Стулья**», по его признанию, для него был важен прежде всего образ пустой сцены, постепенно заполняющейся стульями; однако зрители увидели в ней трагедию одинокой старости и невозможности для человека «высказать себя». Престарелая чета, доживающая свой век на острове, ожидает гостей — старику есть что сказать людям, он поделится с ними накопленной за долгую жизнь мудростью. Слышен первый звонок, затем еще и еще... Но гости призрачны, они существуют лишь в воображении хозяев, незримо рассаживаясь на все новых и новых стульях, пока все сценическое пространство не оказывается занятым ими. Считая свою миссию выполненной, — ведь провозглашение истины поручено профессиональному оратору, — старики выбрасываются из окон. Но из уст оратора слышно лишь мычание — он глухонемой...

Как эстетические, так и политические взгляды Ионеско сформировались довольно рано и были достаточно постоянными. Одним из наибольших зол, грозящих современному человеку, Ионеско считал тоталитаризм, с которым был знаком не понаслышке, а по собственному опыту пребывания в Румынии. Одной из его излюбленных мишеней был конформизм, не только отчуждающий человека от него самого, но и делающий

возможным общественное зло. В 1959 г. появилась пьеса «Носороги», демонстрирующая необъяснимое превращение жителей небольшого провинциального городка в этих несимпатичных животных. Автор прослеживал, как агрессивное «носорожество», сперва вызывавшее отвращение и неприязнь, постепенно завоевывает все больше сторонников; иные примыкают к нему из идейных соображений, но большинство — из страха остаться в одиночестве. В конце лишь один Беранже, «маленький человек», отнюдь не герой, а, наоборот, мечтатель и неудачник, находит в себе внутренние силы для сопротивления болезни. Поначалу с восторгом принятая левой критикой как антифашистская, пьеса на самом деле имела более широкую направленность. «Носороги», — пояснял автор, — несомненно, антинацистское произведение, но прежде всего это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личиной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьезными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии».

Своеобразным театральным завещанием Ионеско стала его обработка шекспировского «Макбета» (1972), подчеркивающая тиранический характер всякой власти и в гротескно-саркастической форме утверждающая неизменность человеческого удела, обреченного на войны, жестокости и смерть.

Сэмюэль Беккет

Подлинным поэтом театра абсурда, самым глубоким и загадочным из его драматургов считают Сэмюэля Беккета (1906—1989), ирландско-французского писателя, создававшего свои произведения на двух языках. В 1969 г. Беккету была присуждена Нобелевская премия за «корпус произведений, которые с помощью новых прозаических и драматургических форм преобразовали убожество современного человека в его величие».

Мировая слава Беккета зиждется в первую очередь на первой из его поставленных драм — «В ожидании Годо» (1950, пост. 1953). Несомненное влияние на его становление как писателя оказало творчество Дж. Джойса, секретарем которого Беккет был некоторое время. Как сознается сам автор, его обращение к драматургии было вызвано желанием освободиться от «ужасной депрессии», в которую его ввергла проза. С 1937 г. Беккет окончательно обосновывается в Париже; в годы войны принимает участие в движении Сопротивления, но в дальнейшем, как и Ионеско, настойчиво отстаивает свою непричастность к политике. Концепция мира как иррационального хаоса, исповедуемая Беккетом, находит наиболее адекватное выражение в жанре трагифарса, хотя из-под его пера и после начала драматургической деятельности выходила и проза (трилогия романов «Моллой», 1951, «Мелоун умирает», 1951, «Безымянный», 1953). Философию писателя можно охарактеризовать как трагический стоицизм перед лицом абсурда, как пафос выживания человека, от рождения обреченного на страдания и гибель.

Действие в пьесе «В ожидании Годо» практически стоит на месте. И место этого (без)действия — пустынная дорога (один из излюбленных символов писателя) с одним полузасохшим деревцем. В отличие от Ионеско с его обманчивым «реализмом» автор сразу погружает зрителя в атмосферу метафизической абстракции, подчеркивающей универсальность (не)происходящего». Двое бродяг, весьма напоминающих цирковых клоунов, Владимир и Эстрагон, проводят время в бесплодном ожидании некоего Годо, который так и не появляется. Ненадолго к ним присоединяется еще одна странная пара — властный и деспотичный Поццо и его слуга Лакки. Два действия пьесы, кажется, почти буквально повторяют друг друга, хотя пристальный взгляд и обнаружит в них различия. Из пьесы очевидно, что отрезок времени, представленный на сцене, ничем не отличается от «вчера» или «завтра» — все дни, вся жизнь персонажей (и всех людей вообще) проходит в постоянном ожидании, завершающемся смертью. Высказывались раз-

личные смелые предположения относительно природы таинственного Годо — возможно, имеется в виду Бог (на эту мысль наводит аналогия между его именем и звучанием слова «Бог» по-английски), или некая высшая цель, а то и смерть. Однозначный ответ принципиально невозможен: именно мерцание вероятностей, неоднозначность образа создают магию статичной, почти полностью «разговорной» пьесы. Речь служит ее персонажам исключительно для проведения («убивания») времени, не неся никакой информации и не двигая действие вперед. В то же время трагичная клоунада Беккета ставит наиболее фундаментальные вопросы человеческой жизни, отвергая удобные ответы, предлагавшиеся в прошлом различными системами мысли. Возникают мотивы, которые получают развитие в дальнейшем творчестве писателя: неуклонное приближение к смерти, которая, однако, так и не настает (вслед за Камю Беккет отвергает самоубийство, означающее приятие абсурда); неразрывные нити любви-ненависти, намертво соединяющие его персонажей; отношения господства и подчинения; застывшее время, давнее критикам основание окрестить его пьесы «театром остановившихся часов», наконец, распад языка. Всемирную известность приобрел финал: *«В л а д и м и р. Так, значит, идем. Э с т р а г о н. Идем. (Не двигаются)»*. Воплощая чрезвычайно мрачное видение мира, произведение Беккета в то же вое несло в себе искру сочувствия к ее жалким и обреченным антигероям, которого не могли не ощущать зрители. Поэтому так многие «узнали» себя в беккетовских персонажах, что обусловило громкий успех антидрамы во многих странах Европы, Америки и Азии.

В последующих пьесах 50—60-х гг. — «Эндшпиль» (название также переводят как «Конец игры») (1957), «Последняя лента Крэппа» (1959) «Прекрасные дни» (1962) — принцип «неподвижного театра» доводится до абсолюта. Почти все их немногочисленные персонажи физически лишены возможности не только действовать, но и просто передвигаться — сидит в инвалидном кресле калека Хамм, высовываются из баков для мусора его родители Нелл и Нагг, все глубже уходит в песок Винни, едва способен к движению старый Крэпп. Изображая все степени физической немощи, до которых может прийти человек, Беккет в символической форме говорит о бессилии индивидуума перед лицом враждебного мира. В этих пьесах с особой силой проявилась еще одна особенность дарования писателя — сочетание подавляющей фантазмагоричности общего драматического панно со сверхточностью его отдельных деталей, что побудило критиков назвать его метод «аллегорическим натурализмом». Вновь и вновь он привлекает наше внимание к самому «низу» человеческой жизни — болезням и распаду, физиологическим проявлениям человеческого тела. При этом нельзя не восхищаться отточенной техникой его письма, тонкостью психоаналитического «среза» внутренней патологии персонажей. Одним из постоянных приемов Беккета являются продолжительные монологи, написанные в технике, близкой к джойсовскому «потoku сознания», где, в отличие от Джойса, Беккет акцентирует неструктурированность, произвольность первичного хаоса человеческого «я».

ЛИТЕРАТУРА

Основная

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд.- М., 2000.- С.24-34, 39-44, 57-65, 215-229.

Зарубежная литература XX века: 1871 – 1917 / под ред. В.Н. Богословского и З.Т. Гражданской.- М., 1979. – С.120-123, 175-192, 219-231.

История зарубежной литературы XX века / Под. ред. Л.Я. Михайловой и Я.Н. Засурского. – М., 2003. – С. 393-408.

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина).- Минск, 1998.- С.149-154, 199-206.

Дополнительная

Андреев Л.Г. Морис Метерлинк // Сто лет бельгийской литературы.- М., 1967. Адмони В.Г. Генрик Ибсен.- Л., 1989. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы XX века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй.- М., 1979. Ключев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. – М., 1966. Образцова А.Г. Драматургический метод Бернарда Шоу. – М., 1965. Фрадкин И.М. Бертольд Брехт. Путь и метод.- М.,1966.

ЛИТЕРАТУРА «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»

1. *Общая характеристика*
2. *Эрнест Хемингуэй*
3. *Эрих Мария Ремарк*

1. Общая характеристика

Новая литературная эпоха, воцарившаяся после окончания Первой мировой войны, отмечена появлением новой генерации писателей, лейтмотивом творчества которых стал болезненный «расчет с прошлым» без обретения настоящего и надежды на будущее. Речь идет о литературе «потерянного поколения», получившей это название благодаря Гертруде Стайн, как-то мимоходом назвавшей поколение молодых людей, прошедших войну, потерянным поколением, и Э. Хемингуэю, употребившему эти слова в качестве эпиграфа к своему первому роману «И восходит солнце» и тем самым придавшему этому образу права литературного термина. Война обнажила фальшь многих привычных догм и общественных институтов, опровергла считавшиеся незыблемыми нравственные ценности и лишила молодых людей, переживших войну, идеалов и жизненных целей. «Ложь, которой была проникнута довоенная жизнь, сделала ложь войны и жизни во время войны возможной»,— восклицал Р. Олдингтон в своем романе «Смерть героя», объясняя процесс утраты молодым поколением веры в общепринятые основы и святыни общества. Тревожная, сотрясаемая кризисами и инфляциями жизнь послевоенного западного мира лишь укрепляла в их душе мучительную опустошенность, болезненную надломленность. На жестокость и хаос окружающего мира «потерянные» молодые люди отвечают самоизоляцией, стремлением разрушить свое одиночество посредством ухода в любовь, в вино.

Ф.С.Фицджеральд, один из представителей литературы «потерянного поколения», назвал свою эпоху джазовым веком. Термин «век джаза», появившийся благодаря Фицджеральду, дал новую оценку послевоенной Америке. Он выразил ощущение неустойчивости, мимолетности жизни изверившись в ней молодыми людьми, спешащими жить и тем самым убежать, хотя бы иллюзорно, от своей потерянности.

Национальные причины, вызвавшие яростный бунт «потерянных», в каждой стране носили специфический характер. Бунт англичанина Р.Олдингтона был направлен в первую очередь против морали и нравственных норм изжившего себя викторианского века, его ханжества и лицемерия; немца Э.М.Ремарка — против милитаризованного прусского государства, видящего в личности только пушечное мясо и с неумолимой кафкианской логичностью превращающей его в таковое; бунт американцев против бесчеловечного алогизма войны, пожирающей самое себя, ее бессмысленной жестокости, не разбирающей ни врагов, ни «своих».

Книги писателей «потерянного поколения» отличаются трагической тональностью, интерес к теме самопознания, лирическое напряжение. Беспощадная критика устоев цивилизации, допустившей войну, яростный пафос неприятия этой цивилизации определили место литературы «потерянного поколения» в ряду произведений реалистического направления, однако пессимизм, погружение героя в свои эмоции и переживания, восприятие им общества как злой враждебной силы, ощущение фатальности конца, жизни властью злого рока позволяют говорить о романтических тенденциях, свойственных

этой литературе, и о ее близости модернизму.

Крупнейшими писателями «потерянного поколения» стали англичанин Р.Олдингтон со своим романом «Смерть героя» (1929) и книгой «Прощайте, воспоминания» (1930), немец Э.М.Ремарк (романы «На западном фронте без перемен» (1929), «Возвращение» (1931), «Три товарища» (1938), американцы Э.Хемингуэй («И восходит солнце» (1926), «Прощай, оружие» (1929)), Дж. Дос Пассос «Три солдата» (1921), Ф.С. Фицджеральд («Рассказы века джаза» (1922), «Великий Гэтсби» (1925), «Ночь нежна» (1934)), У.Фолкнер «Солдатская награда» (1926).

2. Эрнест Хемингуэй

Эрнест Хемингуэй (1899—1961) родился в городке Оук-Парк в окрестностях Чикаго в семье врача. Хемингуэй рос на лоне природы и в единении с ней, с детства увлекался рыбной ловлей, позже — охотой. Матушка писателя, пуританка, заставляла сына после каждого грубого, с ее точки зрения, слова полоскать рот с мылом, и взрослый писатель признавался, что вкус мыла он постоянно ощущал во рту, став взрослым. Он вырос в любви к природе и простым людям, живущим с ней одной жизнью, и в ненависти к истеблишменту, его фальши и лицемерию. Это стало основным в его жизненной позиции и эстетике.

Окончив школу, Хемингуэй уезжает в Канзас и начинает репортерскую работу в газете «Канзас Стар». После вступления США в Первую мировую войну Хемингуэй пытается уйти на фронт, и в мае 1918 г. с автоколонной Красного Креста ему удается уехать в Италию санитаром. В начале того же года Хемингуэй был тяжело ранен при попытке спасти раненого солдата-итальянца. Несколько месяцев он пролежал в госпитале в Милане, там же пережил первую любовь, перед самым заключением перемирия вновь выехал на фронт.

Военный опыт в большой степени определил мировоззрение Хемингуэя, характер его творчества. В своих ранних произведениях 20-х гг. Хемингуэй выступает как писатель «потерянного поколения» — сборнике рассказов «В наше время» (1924—1925), романах «И восходит солнце» (1926, в русском переводе «Фиеста»), «Прощай, оружие!» (1929). Но если сборник рассказов «В наше время» только констатировал ощущение потерянности, а роман «И восходит солнце» показал «потерянных» молодых людей уже в послевоенном мире, прожигающих жизнь, чтобы прогнать ужас перед реальностью и чувство беспросветности, то роман «**Прощай, оружие!**» был призван исследовать причины появления «потерянного поколения».

Герой романа, лейтенант Генри, американец, добровольно вступивший в итальянскую армию, поддавшись шовинистической пропаганде, alter ego самого автора, на собственном горьком опыте познает бессмысленную и жестокую сущность войны. Дегероизация войны, познание лейтенантом Генри ее рутинной сути являются главной темой романа, заявленной автором уже на первых страницах: прелестный осенний ландшафт, чистая вода горной речки и движущиеся колонны военных, вносящие диссонанс в эту природную красоту и гармонию, и уничтожающие ее. «Затем пришли дожди, а вместе с дождями — холера, но ее вовремя удалось остановить, и в армии от нее умерло только семь тысяч человек». Так гуманистическая трагедия, которой является смерть человека, любого человека, во время войны, обесценивающей человеческую жизнь, превращается в безликую статистику.

Хемингуэй тщательно и психологически точно прослеживает в романе постепенное отрезвление лейтенанта Генри от шовинистического угара, постижение им суровой правды. Для усиления основной идеи романа о войне как о бессмысленной бойне Хемингуэй идет на нарушение некоторых важных деталей собственной биографии. Сам

Хемингуэй был ранен, когда пытался вынести из огня товарища; его автобиографический герой получает тяжелое ранение самым прозаическим образом, во время трапезы в траншее.

С течением времени рокантеновская «тошнота», сопутствующая, по Сартру, познанию мира, приводит героя к тому, что для него «абстрактные слова, такие, как «слава», «подвиг», «доблесть» или «святыня», были непристойны рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами», а жертвы военных действий отличались от чикагских боен только тем, что «здесь мясо просто зарывали в землю».

Кульминационным моментом романа становится поражение итальянцев при Капорето, сцена, в которой итальянская военная полиция расстреливает офицеров, выходящих из окружения, в которое итальянская армия попала по вине собственного бездарного руководства. Герой спасается бегством, прыгнув в реку, и вода «смывает с него гнев вместе с чувством долга». Отныне он решает заключить сепаратный мир с войной, но в мирной Швейцарии, где герой находит прибежище от войны вместе со своей возлюбленной Кэтрин Баркли, рок, воплощающий неумолимую логику войны, призванной уничтожать, находит героя. При родах умирает его возлюбленная, погибает и сын, а сам Генри, раздавленный горем, оставлен автором под дождем, извечным символом надвигающегося несчастья в романе, на улицах чуждого городка. Его история тоже окончена.

Уже в первых произведениях Хемингуэя складывается основной тип его героя, нерв личности которого — в стоическом следовании лично сформулированному кодексу чести, хотя с прагматической точки зрения подобный стоицизм не приводит ни к каким практическим результатам. В хемингуэевском мире понятия «победа» и «поражение» меняются местами. Одну из статей 20-х гг. Хемингуэй озаглавит: «Победитель не получает ничего». Зато победу, нравственную победу, его герои часто обретают именно в поражении. Таков путь исканий всех героев Хемингуэя, наивысшим выражением которого станет история Старика в повести «Старик и море» (1952), суммированная автором в сентенции, являющейся кредо его творчества: «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

В ранних произведениях Хемингуэя определилась также его творческая манера, его стиль. Для его прозы характерна крайняя сжатость лапидарность повествования, нетерпимость к высокопарному слову, к риторике, слезливой напыщенности, мастерское использование неоднократно повторяющегося лейтмотива (лейтмотив дождя в романе «Прощай, оружие!»), естественный диалог, мастерство изображения «говорящей» детали (теория айсберга).

В 20-е гг. Хемингуэй в качестве корреспондента канадской газеты «Торонто Стар» объездил многие европейские страны, становясь свидетелем последствий той мировой бойни, которую он заклеил в романе и рассказах; долгое время жил в Париже среди артистической богемы (Г.Стайн Дж.Джойс, Э.Паунд). Успех романов «И восходит солнце» и «Прощай оружие!» обеспечил писателю материальную независимость. Хемингуэй поселяется на крайней южной оконечности США — на острове Ки-Уэст во Флориде, не раз выезжает в Африку, охотясь в саваннах Кении и Конго на львов и носорогов; посещает Испанию ради столь любимой им корриды. Его увлечения отражены в книгах очерков «Смерть после полудня» (1932) и «Зеленые холмы Африки» (1935). Тема богатства и богатых и их тлетворного воздействия на жизнь людей блестяще развита в новеллах «Недолгое счастье Фрэнсиса Макомбера (1936) и «Снега Килиманджаро» (1936), в одном из лучших социальных романов этих лет — «Иметь и не иметь» (1937).

Отвращение Хемингуэя к войне не сделало его пацифистом. Хемингуэй в своем от-

ношении к войне всегда различал ее причины и движущие силы, видел ее социальную суть, и когда в 30-е гг. в Европе стал поднимать голову фашизм, Хемингуэй не колеблясь встал в ряды борцов с угрозой демократии и ценностям гуманизма. В борьбе с фашизмом он увидел «совсем другую», справедливую народную войну. В 1936 г. Хемингуэй принял участие в Гражданской войне в Испании, снарядив на свои средства санитарные автомашины для республиканцев. Результатом участия Хемингуэя в Гражданской войне стали пьеса «Пятая колонна» (1938), сценарий «Испанская земля» (1938) и роман «По ком звонит колокол» (1940), пожалуй, лучший роман писателя.

«По ком звонит колокол» — роман о борьбе испанских республиканцев с фашизмом, показанной на небольшом участке в тылу противника, в горном партизанском крае. Главное действующее лицо — американец Роберт Джордан, преподаватель испанского языка в одном из американских колледжей, добровольцем отправившийся на войну, подрывник. История засылки Джордана во вражеский тыл, подробный рассказ о трех днях и ночах, проведенных им в партизанском отряде, о взрыве моста, который должен был сыграть существенную роль в общем наступлении республиканской армии, — таков сюжет романа. Джордан идет на опасное задание и ведет за собой партизан, будучи убежден, что выполнение задания на любом участке фронта — залог общей будущей победы: «Если они не пройдут здесь, пройдут нигде».

Взорвав мост и распрощавшись с уходящими партизанами, Роберт, тяжело раненный, с карабином в руках, остается у моста, чтобы и в последние минуты своей жизни сразить еще нескольких фашистов. Правда, героический пафос произведения несколько снижен за счет того, что самоотверженный поступок Джордана, оказывается, не имел никакого практического значения — противник к этому времени уже раскрыл план наступления республиканцев. Таким образом, поступок Роберта Джордана, его героическая смерть приобретают значение не как эпизод Гражданской войны, но как великая победа Человека в войне, которую ему приходится вести от начала мира, — войне с самим собой, за преодоление своего индивидуализма и единение с другими людьми во имя общих значительных целей. В этом контексте и следует воспринимать слова из проповеди английского поэта XVII в. Джона Донна, которые Хемингуэй поставил в качестве эпиграфа к своему роману: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе; каждый человек есть часть материка, часть суши; и если волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа. Смерть каждого человека умаляет и меня, ибо я един со всем человечеством; а потому не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе».

Войну с фашизмом Хемингуэй продолжил затем на фронтах Второй мировой войны. Он выслеживал немецкие подводные лодки у берегов Флориды в Кубы, в 1944 г. вместе с отрядом вторжения высаживается во Франции и присоединяется к партизанам французского Сопротивления. Вместе с ними доходит до Парижа, врывается туда и захватывает с группой партизан отель «Ритц». В декабре 1944 г. он уже на фронте в Арденнах, где был дважды ранен в голову.

Послевоенная повесть **«Старик и море»** заслуженно принесла писателю Нобелевскую премию в 1954 г. Весной 1936 года Хемингуэй опубликовал очерк, в котором рассказал об эпизоде рыбной ловли в Гольфстриме. Старый рыбак поймал большую рыбу, долго тянувшую лодку. Когда старика нашли, от рыбы, объединенной акулами, мало что осталось, а рыбак в крайнем отчаянии рыдал и не мог успокоиться. Этот подлинный случай составил основу сюжета повести «Старик и море». Только в конце 1950 Хемингуэй принимается за художественную разработку давно найденного сюжета. 17 февраля 1951 года писатель закончил работу над рукописью, но лишь в начале сентября 1952 года повесть была напечатана в журнале «Лайф», а вслед за этим вышла отдельным изда-

нием. Промедление с разработкой сюжета и публикацией не было случайным. В одном из своих поздних интервью автор говорил: «Повесть «Старик и море» можно было растянуть и больше, чем на тысячу страниц: там были бы описаны все жители деревушки, их жизнь, где они родились, как они росли, как вырастили своих детей и т. д. Другие писатели делают это превосходно. Когда вы пишете, вы ограничены тем, что уже достигнуто в вашей области. И вот я попробовал пойти другим путем. Для начала я выкинул все, без чего мог передать читателю этот опыт. Я хотел, чтобы прочитанное казалось ему пережитым, чтобы у него было такое впечатление, как будто это произошло на самом деле. Задача была очень трудная и мне пришлось много поработать». Как видно, писатель задался не совсем обычной целью: сжать широкое полотно до размеров небольшой повести, но без ущерба для художественных достоинств и существенной идейно-эстетической информации. Повесть «Старик и море» – своеобразный эпилог большой книги.

«Старика» нужно читать на двух «уровнях» - как реалистический рассказ и как символическое произведение. «Старик и море» - философская повесть, в основе которой лежит чисто реалистический сюжет, лишенный каких бы то ни было элементов чудесного, фантастического или сверхъестественного. В бытовом плане в повести все логично, причинно обусловлено, и границы реального мира нигде не нарушаются. Размеры марлина не превышают пределы возможного, в самой рыбе нет ничего мистического или «рокового».

В этой вещи поставлены в обобщенной форме важнейшие темы: человек и природа, внутреннее наполнение жизни, обуславливающее чувство человеческого достоинства, самоощущение человека, другими словами смысл жизни, преемственность поколений и проекция в будущее. Сама проблематика повести свидетельствует о ее философском характере, отнюдь не умаляя реальности отображенного. В ней все важно, все играет значительную роль. Речь в повести идет не только о старике и мальчике, но о человеке и человечестве. То, что происходит с рыбаком, оказывается важным для людей вообще, независимо от рода занятий.

В «Старике» мы действительно находим реалистический рассказ о жизни одного человека. Но то, как живет человек, как он мыслит и чувствует, как он действует, заставляет задуматься о принципах человеческого существования, об отношении к жизни. Эта работа стала философским эпилогом той большой книги, которую писатель писал всю свою жизнь, превратилась в гимн мужеству, стойкости, достоинству, гимн человеку и самой жизни

В центре повести находится фигура старого рыбака Сантьяго. Это просто обыкновенный старик. Это настоящий человек, живущий в соответствии с собственным трудовым этическим кодексом, но как будто обреченный на поражение. Проблема победы и поражения – едва ли не первая, естественно возникающая в повести: «Старик рыбачил один в своей лодке в Гольфстриме. Вот уже восемьдесят четыре дня он ходил в море и не поймал ни одной рыбы». Это первые слова произведения. На восемьдесят пятый день старик поймал огромного марлина, но не смог доставить добычу домой. Рыбу съели акулы. Кажется, старик вновь потерпел поражение. Но если учесть философский характер повести, тема победы и поражения обретает особую важность.

В первом абзаце повествования говорится: «Мальчику тяжело было смотреть, как старик каждый день возвращался ни с чем, и он выходил на берег, чтобы помочь ему отнести домой снасти или багор, гарпун и обернутый вокруг мачты парус. Парус был весь в заплатках из мешковины, и, свернутый, напоминал знамя наголову разбитого полка».

В дальнейшем нота отчаяния противопоставляется победный мотив. Устанавлива-

ется торжество победного оптимистического начала. Измученный борьбой с марлином, Сантьяго мысленно обращается к нему: «Ты губишь меня, рыба, - думал старик. – Это, конечно, твое право. Ни разу в жизни я не видел существа более громадного прекрасного спокойного и благородного, чем ты. Ну что же, убей меня. Мне уже все равно кто кого убьет». А вот в мыслях старик не позволяет себе отчаиваться до тех пор, пока на рыбу не нападают акулы. Кажется даже, что напрасными были все муки старика все его упорство и настойчивость: «Дела мои шли слишком хорошо. Дальше так не могло продолжаться. Хотел бы я, чтобы все это было сном: я не поймал никакой рыбы, а сплю себе один на кровати, застеленной газетами». Однако тут же следует опровержение отчаяния: «Но человек не для того создан, что бы терпеть поражения, - сказал он. – Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

Хемингуэй не устает вновь и вновь подчеркивать тему непобедимости человека. В сущности, повесть учит, что не бывает безнадежных положений, пока человек жив, пока он ощущает себя человеком. Старик остается без оружия, усталость его, кажется, превышает пределы возможного. Он знает, что ночью акулы нападут снова. Что может старик? «... драться, - сказал он, - драться, пока не умру». Чуть позже он мечтает о том, чтобы ему не пришлось больше сражаться, но снова и снова вступает в борьбу. Старик не побежден, потому что готов начать все сначала. О не подводит итоги происшедшего: «Кто же тебя победил, старик? – спросил он себя... Никто, - ответил он. – Просто я слишком далеко ушел в море». И когда Сантьяго вновь несет домой – даже без помощи мальчика – мачту со свернутым парусом, мы не находим в тексте никаких сравнений со знаменем поражения.

Повесть заканчивается многозначительной картиной: «Наверху, в своей хижине, старик опять спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил мальчик. Старику снились львы». Эти сны для старого рыбака неизменно символизируют молодость, радость жизни, счастье. Последняя фраза повести как бы подводит итоги теме поражения и победы. То, что в конкретно-событийном плане представляется поражением, в плане нравственном, в плане философского обобщения оказывается победой. Вся повесть превращается в демонстрацию непобедимости человека даже тогда, когда внешние условия против него, когда старик сталкивается с невероятными трудностями и страданиями.

Через всю повесть проходит тема единения с природой, неизменно открывая мир, полный красоты и прелести, не враждебной человеку, а такой, в котором настоящий человек чувствует себя и его частью, и его хозяином. Этот мир писателю уже случалось называть «хорошим местом», за которое стоит бороться. Именно так воспринимает старик Сантьяго Вселенную. Он принадлежит к числу неимущих, обретающих свое достоинство в труде. Самоотверженный труд составляет содержание его жизни. В труде он обрел те качества, которыми восхищается читатель. В труде проявляется его отношение к жизни, к миру в целом, и в труде он получает возможность самовыражения.

И все же чувство единения, единства со всем человечеством, похоже, уходила в мироощущении писателя, сменяясь ощущением одиночества, отразившимся в названии одного из его последних романов — «Острова в океане». Человек все же становится Островом в Океане, отъединенным от Суши. Очевидно, это чувство и привело писателя, долго и тяжело болевшего в последние годы жизни, к самоубийству 2 июля 1961 г. Гуманист и демократ, блестящий художник-новатор, Эрнест Хемингуэй навсегда останется одним из крупнейших американских писателей XX в.

3. Эрих Мария Ремарк

Эрих Мария Ремарк (1898—1970), немецкий писатель, родился в семье переплетчика в Оснабрюке. В 1916 г. с гимназической скамьи ушел на фронт добровольцем и бо-

лее двух лет провел в окопах Западного фронта. Из фронтового опыта вырастет его антивоенная проза, переведенная на все языки мира. После войны был учителем, коммерческим служащим, репортером, редактором журнала, писал развлекательные романы.

Всемирную известность принес Ремарку его первый роман о войне — «На Западном фронте без перемен» (1929), роман, открывший тему «потерянного поколения» в творчестве Ремарка. В нем Ремарк рассказывает о «поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов». В центре внимания автора — семь одноклассников, отравленных шовинистической пропагандой в школах кайзеровской Германии и прошедших подлинную школу на холмах Шампани, у фортов Вердена, в окопах на Сомме, где обесценились прежние идеалы и ценности, исчезла разница между добром и злом и остались только безысходное чувство обреченности и фронтовая дружба, бессильная перед лицом смерти. В своем обреченном одиночестве эти юноши прозревают и начинают понимать, кто их истинные враги. Герой романа Пауль Боймер, вглядываясь в документы убитого им француза-печатника Жерара Дюваля, в фотографию его жены и дочери, говорит: «Прости меня, товарищ! Мы всегда слишком поздно прозреваем. Ах, если б нам почаще говорили, что вы такие же несчастные маленькие люди, как и мы, что в матерям так же страшно за своих сыновей, как и нашим, и что мы с тобой одинаково боимся смерти, одинаково умираем и одинаково страдаем от боли!» Другой герой романа предлагает, чтобы «при объявлении войны устраивалось нечто вроде праздника, с музыкой и с входными билетами, как во время боя быков. Затем на арену должны выйти министры и генералы враждующих стран, в трусиках, вооруженные дубинками, и пусть они схватятся друг с другом. Кто останется в живых, объявит свою страну победительницей. Это было бы проще и справедливее, чем-то, что делается здесь, где друг с другом воюют совсем не те люди».

Стремясь передать суровую правду войны и ее бессмысленную жестокость, Ремарк намеренно сужает сферу своего обзора видением окружающего Паулем Боймером. А война для Пауля и его друзей — это прежде всего «свой» окоп или блиндаж, товарищи рядом и безымянные враги по другую сторону фронта, бомбежки, грязь. Постепенно бессмыслица жизни на войне перерастает в роковую необходимость смерти на ней. Постепенно погибают все семеро. Алогизм войны достигает своего апофеоза в сцене гибели Пауля, погибшего «в один из тех дней, о которых в газетах сообщалось: «На Западном фронте без перемен».

Книга Ремарка, правдивая и искренняя, отмеченная особой доверительной интонацией, выросла на почве немецкой литературы о войне, хотя некоторые исследователи считают, что на ней заметны следы литературно-стилистического влияния американских писателей «потерянного поколения». Вряд ли в этом случае имеет смысл говорить о влиянии, скорее, о типологическом сходстве. Сходные общественно-политические ситуации содействовали почти одновременному рождению сходных явлений в культуре — война породила «потерянное поколение» в ряде воевавших стран, а каждая национальная литература адекватно отразила этот процесс.

Продолжением темы «потерянного поколения» стали в творчестве Ремарка романы «Возвращение» (1931) и «Три товарища» (1938). В «Возвращении» Ремарк рисует только последние дни войны, да и то лишь в начале романа, а свою главную художественную задачу он видит в том, чтобы показать, как труден и мучителен обратный путь к мирной жизни для тех, кто уцелел, но вернулся с войны искалеченным физически и морально, как сложно бывшим солдатам адаптироваться к мирной жизни, руководствуясь теми нравственными принципами, которые помогали им выживать на фронте. Логика мирной жизни, социальные различия и имущественное неравенство разрушают прозрачную гармонию фронтового братства. Война показана в этом романе ретроспектив-

но, через ее последствия, через раны, которые продолжают кровоточить, и оттого военные картины производят еще более удручающее впечатление на читателя. Мужская дружба, верность и любовь, как последние прибежища против враждебных и, в конечном итоге, сокрушающих человека сил жизни,— такова трагическая концепция романа «Три товарища». При прочтении этих романов создается впечатление, что в них действует один и тот же герой. Эрнст Биркхольц, герой «Возвращения», очень похож на Пауля Боймера, которому удалось выжить, а Роберт Локамп, центральный персонаж «Трех товарищей»,— словно дальнейшее развитие образа Эрнста Биркхольца. И дело не столько в сходстве биографий, в совпадении ряда подробностей в жизни этих трех героев, сколько в общности их судьбы, типичной для целого поколения.

Начиная с романа «Возлюби ближнего своего» (1940) в творчестве Ремарка усиливается антифашистская тема, наиболее яркое воплощение получившая в романе «Триумфальная арка» (1946), который принес автору новый международный успех. Доктор Равик, герой «Триумфальной арки», наиболее полно воплощает тип ремарковского героя, человека всегда одинокого, не знающего ни семьи, ни дома. «Далеко не все люди могут распоряжаться собственной жизнью, как домом, который можно все роскошнее обставлять мебелью воспоминаний,— объясняет своей возлюбленной доктор Равик.— Иной проводит жизнь в отелях, во многих отелях. Годы захлопываются за ним, как двери отдельных номеров». Подобное мироощущение близко и самому писателю, который эмигрировал из Германии и с 1932 г. жил за рубежом во Франции, США, Швейцарии. Сама земля кажется его герою недостаточно надежной, история представляется чередой кровавых преступлений, обманов, демагогии, фанатизма. «В век, когда все рушится, вновь и вновь, с муравьиным упорством строить солидную жизнь? — думает Равик.— Лучше переждать, а потом откапывать заживо погребенных». Время жизни для него — это только отсрочка от падения мира в пропасть войны, в еще более губительный хаос.

Экзистенциальная обреченность мироощущения героя «Триумфальной арки» имеет четко обозначенные в романе исторические детерминанты. Хирург Равик пережил приход к власти фашистов, гестаповские застенки, полгода в Испании воевал на стороне республиканцев, а теперь, во время романного действия, вынужден жить во Франции на положении нелегального эмигранта и оперировать под чужой фамилией. Оpozнав палача-гестаповца Хааке, Равик в одиночку расправляется с ним. Антифашизм доктора Равика носит индивидуалистический характер, что несколько не умаляет его значения для оценки поступка героя. «Он понимал, что Хааке, маленький прислужник смерти, сам по себе значит очень немного, и все же убить его было бесконечно важно». Равик заставляет себя увидеть в этом ничтожном, пошлом говоруне и любителе выпить не человека, а представителя сил зла. Казня Хааке, он, как умеет, наносит удар по этим силам, оставляя насущные для себя человеческие ценности. Отказ от этой ненависти, от действия равносильны для него дезертирству, предательству.

«Тема моя — человек нашего века, вопросы гуманизма»,— заметил однажды Ремарк. В его произведениях обычен трагический финал; в каждом новом романе герой Ремарка словно поднимается вновь и, несломленный, упорный, ироничный, продолжает свою одинокую борьбу. Он всякий раз заново ищет путь к другим людям.

После романа «Искра жизни» (1952), события которого происходят в гитлеровском концлагере, Ремарк создал в романе «Время жить и время умирать» (1954) собирательный образ нового «потерянного поколения», разочарованного и дезориентированного недавней войной, обманутого фашизмом. В романе «Черный обелиск» (1956), рассматривая события 20-х гг. в исторической перспективе, писатель обнаруживает истоки гитлеризма и Второй мировой войны в политической действительности Веймарской республики и тем самым проводит параллель с настоящим, вновь, его мнению, чреватый

фашизмом.

Художественная манера Ремарка с годами заметно менялась. Если в первых романах еще слышались запоздалые отзвуки экспрессионизма, то «Три товарища» возвестили о приближении писателя к литературной школе Э. Хемингуэя с характерными для него сюжетными мотивами, с особой техникой лаконичного диалога, с недосказанностями и психологическим подтекстом. А в романе «Черный обелиск» наметились новые для Ремарка черты гротескно-символического стиля.

ЛИТЕРАТУРА

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. - М., 2000. - С. 342-356.

История зарубежной литературы XX века / Под. ред. Л.Я. Михайловой и Я.Н. Засурского. - М., 2003. - С. 251-260.

Грибанов Б. Эрнест Хемингуэй: Герой и время. - М., 1980. Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. - М., 1966. Лидский Ю.А. Творчество Хемингуэя. - К., 1973. Старцев А. Молодой Хемингуэй и «потерянное поколение» // Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4-х т. - М., 1968. - Т. 1. - С. 705-716. Уоррен Р.П. Эрнест Хемингуэй // Уоррен Р.П. Как работает поэт: Статьи, интервью. - М., 1988. - С. 98-127.

АНТИУТОПИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

1. *Особенности жанра*
2. *Антиутопия и утопия*
3. *Романы Е.Замятина «Мы» и Дж.Оруэлла «1984»*
4. *«Звероферма» Дж. Оруэлла*

1. Особенности жанра

По мнению многих ученых, XX век антиутопичен: именно в XX веке потерпели крах попытки осуществить одну из старейших человеческих утопий о веке общечеловеческого счастья - «золотом веке». Кроме того, это век, когда был создан целый ряд антиутопий.

Жанр антиутопии существует как явление философско-художественной мысли ещё со времен античности, то есть с того времени, когда возникла сама утопия. Первым известным утопистом был древнегреческий философ Платон. Он сформулировал основы идеального государственного устройства, которого ещё нет, но которое должно быть (Атлантида). Столетия спустя другие утописты широко использовали его идеи. Само слово, термин «утопия» происходит от названия произведения английского мыслителя Томаса Мора, который так окрестил вымышленный остров, где господствовало идеальное общественное устройство. Он создал слово «утопия» из греческих корней со значением «несуществующий город». Ещё до появления термина, антиутопия, её элементы уже существовали. Их мы найдём уже у Аристофана. Позже - у Свифта.

Для жанра антиутопии характерны следующие признаки: современность часто карикатурно заостренных идей, критический пафос в оценке негативных тенденций действительности; это и элемент фантастического, который вырастает из реальности, из современных автору фактов, событий и процессов. Это ироничное или саркастическое пародирование нежизнеспособных и угрожающих, по мнению автора, идей и представлений об идеальном обществе и идеально счастливом человеке. Это и пророческое понимание главных тенденций развития общества, эволюции человека и природы путем эволюции, а не по теориям и не по приказам всемогущих тиранов. Антиутопия изображает последствия (трагического характера), связанные с построением идеального общества.

2. Антиутопия и утопия

Пока общественный идеал не осуществлен, он остаётся утопией. Конкретное его воплощение никем не было материализовано, и по тому не известно никому. До сих пор известно лишь то, как его пытались осуществить путем государственного насилия, как искажались основные понятия гуманизма, блага человека, свободы, духовность во имя равного для всех, жестко регламентировались «счастья». Социалистический идеал был «воплощен» в тиранических интерпретациях Гитлера, Муссолини, Сталина. В антиутопии развивалось как правило два основных мотива: развенчание мифа о будущем рае и обличение современного ада, который пытаются выдать за рай, о котором мечтали утописты.

Корни антиутопии лежат в старых утопиях: «Утопия» Томаса Мора (1516), «Город Солнца» Томазо Кампанеллы (1602). Антиутопия противостоит утопии, как тезис анти-тезису. Долгое время отечественная наука рассматривала эти книги, главным образом, как явление прогрессивной мысли своего времени, как материализованную в слове мечту угнетенных о равенстве и материальном достатке. Действительно, в этих произведениях мы встречаем целостный образ упорядоченного на основе природного права людей общества, отрицание частной собственности как основного источника социальных зол, требование морально - политического единства всех граждан.

Но в то же время, зная события XX века, мы можем увидеть в утопиях Мора, Кампанеллы и в более поздних - Шарля Фурье и Роберта Оуэна (перв. пол. XIX века) ростки многих негативных сторон нашего времени: всем утопическим произведениям XVI-XIX веков в той или иной мере присущи дух казарменности, жесткой регламентации всего образа жизни и мышления граждан идеального государства. Как и в аракчеевских поселениях, где крестьяне стройными колоннами в определенное время должны были идти на поля и возвращаться с них желательно с бодрыми песнями, так и у Томаса Мора законодательно установлено, в какое время нужно заниматься полезным трудом, отходить ко сну. Одежда, занятия - всё в жизни человека было регламентировано. Даже поездка в другой город была возможна лишь с разрешения властей.

Особенно устрашающа казарменность у Кампанеллы: регламентация переносится и на отношения между мужчиной и женщиной - указывается каким представителям одного пола нужно совокупляться с представителями другого пола: так как нельзя, «заботясь об улучшении коней и собак, пренебрегать породой человеческой». У Гитлера в «*Mein Kampf*» («Майн Кампф») есть глава, где он говорит о подобном способе улучшения арийской расы. Унификация бытовой жизни дополняется у Кампанеллы контролем над жизнью духовной. Наука и искусство должны лишь прославлять и укреплять государство. В «Городе Солнца» дозволено лишь единодушие. Все люди искусства - по сути - государственные служащие, их задача - воспевать славные победы полководцев. Непослушные будут наказаны. Система наказаний разработана детально. Преступника нужно убедить в том, что он заслуживает казни, а казнь исполняет народ, который выступает как коллективный палач - забрасывает виновных камнями.

3. Романы Е.Замятина «Мы» и Дж.Оруэлла «1984»

Наиболее известные фантастические утопии - «Мы» (1923) Е.Замятина (1884 - 1937) /опубликован на родине лишь в 1988 году («Знамя» N4,5)/ и «1984» (1948) Джорджа Оруэлла (1903 - 1950). Перу Оруэлла (настоящее имя - Эрик Блэр) принадлежит рецензия на английское издание «Мы» (1946). В ней он очень высоко оценивает актуальность романа, его политическое содержание. Оруэлл считает «Мы» не памфлетом или сатирой на какую-либо конкретную страну, а произведением, целью которого было показать, «чем нам угрожает машинная цивилизация». Здесь рассказывается о бунте при-

родного человеческого духа против рационального, механизированного, бездушного мира. В том же 1946 году Оруэлл закончил свою статью «Задушенная литература», в которой в публицистической форме высказал мысль относительно существования литературы в тоталитарном государстве. Эти мысли получили чрез два года художественное воплощение в романе-антиутопии «1984» - безжалостном сатирическом произведении о тоталитаризме и его влиянии на человека.

В Испании, где писатель провел полгода (1936) и был ранен, он испытал на себе преследования со стороны коммунистов, ибо присоединился не к интернациональным бригадам, как большинство иностранцев, а к милиции ПОУМ, то есть к испанским троцкистам, и чудом избежал расстрела. Оруэлл имел возможность сравнить охоту на инакомыслящих, которым вменялся "тайный сговор с фашизмом", в Испании с "большим террором в Советском Союзе", где шла фактически война против своих "врагов народа", и уверовал в то, что испанская республика была задущена не только фашистами – ее погубила идейная нетерпимость, подозрительность коммунистов.

Оруэлл никогда не был в Советском Союзе, но пристально изучал его опыт по литературе и много раздумывал над советским мифом, в который, как писал он, "люди на Западе верят главным образом потому, что им хочется верить в то, что где-то на земле есть идеальное общество". В результате писатель вынес свой окончательный вердикт коммунизму, назвав его религией людей, угробивших родину и веру. Тяжелый духовный кризис, пережитый Оруэллом в Испании, определил генезис его политической философии и утвердил писателя в настоящей цели – разоблачить советский миф в доступной широкой массам форме. Он нашел эту форму в жанре антиутопии и классической сатирической притчи свифтовского образца – и та и другая превосходно соответствуют поставленной задаче.

Кошмарная реальность диктатуры изображена в романе "1984" (1948) и аллегорической притче "Звероферма" (1945). Оруэлл не ставил целью конкретное воспроизведение советской действительности: он моделирует государственное устройство, удивительно напоминающее сталинское, подтверждая тезис Бердяева о кошмаре, в который превращается осуществившаяся утопия. 1984 – это год торжества революционной утопии, которая воплотилась в милитаризованном государстве, где преследуются мысль, правда, любовь, все нормальные человеческие проявления личности, где упразднены культура и сам человек, изъясняющийся на чудовищном новоязе. В основе сюжета романа "1984" – столкновение личности и государства, основанного на ненависти. Некто Уинстон Смит, сотрудник министерства Правды, заподозрен в отклонении от предписанного норматива: он имел несчастье ответить на любовное чувство и стал жертвой. Чудовищная гигантская машина враждебного личности государства поглотила его в своих недрах. В этом государстве все нелепо и противоестественно: непрерывно ведется война, ибо мир расколот на три сверхдержавы; постоянно исчезают люди, как правило, по ночам; по стране идут сеансы ненависти – проецируются на огромные телеэкраны авторы запрещенных книг и прочие преступники, а люди, согнанные на пятиминутки, изошряются в бичевании абсолютно им неизвестных авторов, нечитанных книг. В стране ведется тотальная слежка: вертолет-муха может заглянуть в окна, расположенные очень высоко над землей, а определенные приборы улавливают даже ритм биения сердца. Неограниченная власть партии требует, чтобы у ее членов были не только правильные воззрения, но и правильные инстинкты. Министерства Любви, Мира, Правды, Изобилия есть, но нет ни любви, ни мира, ни правды, ни изобилия. Есть абсурдные, как и вся эта жизнь, лозунги: "Мир – это война", "Любовь – это ненависть", "Правда – это ложь". Гротескная образность и фантазмагорическая символика романа "1984" дают

возможность Оруэллу сделать очевидным кошмар диктатуры, показать циничное подавление личности, уничтожаемой духовно и физически.

Емкие метафоры содержатся в приложении "О новоязе": "Новояз, официальный язык Океании, был разработан для того, чтобы обслуживать идеологию англофа... новояз должен был не только обеспечить знаковыми средствами мировоззрение и мыслительную деятельность приверженцев англофа, но и сделать невозможным любые иные течения мысли". Блестящие пассажи о словарях, подразделявших лексику на три класса, о переводе на этот официально узаконенный как необычайно функциональный, а главное, лишенный всяких оттенков смысла язык классических творений Шекспира и Байрона.

И в романе Замятина, и Оруэлла есть любовная история: любовь - единственное природное чувство, которое тоталитарная власть не может полностью задушить. Но любовь наделена здесь привкусом условности, рационалистичности, холодности. Это обусловлено своеобразием жанра: утопия и антиутопия обращены прежде всего к разуму, а не к душе читателя. Это не их недостаток, а особенность жанра, их основной принцип. И у Замятина, и у Оруэлла есть яркие эмоциональные сцены, образные описания, даже своеобразный лиризм, но главное в них - пафос обличения и разоблачения античеловеческого государственного устройства, пафос такого рода часто выливается в открытую публицистичность.

В обоих романах главный герой - интеллектуал. У Замятина - Д-503, строитель Интеграла - один из математиков Единого Государства. Он рассказывает о себе сам и к тому же ведёт запрещенные в стране личные записи, раскрывая таким образом свои мысли и чувства, тем самым предавая самого себя. У Оруэлла о герое рассказывает сам автор, но и этот герой - Уинстон Смит, прячась от вездесущего телеглаза, опять-таки делает какие-то записи, ведёт что-то на манер дневника. Он не может не записывать свои сомнения, крик своей души, хотя знает, что может заплатить за это жизнью. Уинстон имеет специфическую для своей страны профессию - он перерабатывает изданные когда-то материалы в духе, нужном для современного момента, то есть фальсифицирует факты и цифры, изымает имена врагов государства, переписывает историю. Чёрное в его руках становится белым, герой - преступником и т.п. Делает он это легко и искусно и часто не без удовольствия. Это его специальность, профессия. Работа есть работа.

Интересно, что и у Замятина герой имеет специальность такую, которая в наибольшей мере отвечает нуждам обезображенного общества, в котором он существует. Д-503 - математик, строитель сияющего Интеграла, который должен принести счастье не только жителям Земли, но и других планет. А в Англии 1984 года Оруэлл делает своего героя фальсификатором, так как страна живет по законам страха, террора, всепоглощающей лжи, возведенной в N-ую степень. Каждый из этих интеллектуалов по-разному, но ощущает какую-то неудовлетворённость своим четко регламентированным существованием: какая-то червоточина есть в душе даже законопослушного Д-503, а Уинстон Смит - с первой же страницы враг системы, в которой живёт - напуганный, несчастный, дрожащий - но враг. И чтобы погасить пламя протеста в его голове, нужно воздействовать на него насильем - физическим и психологическим, чтобы превратить его в дебильного верноподданного системы с угодливой усмешкой на устах и трепетной любовью к усатому вождю, фюреру-дуче, Старшему Брату.

Но в обоих романах не мужчины, а женщины более решительны и активны. В женщине - сильнее интуитивное начало, она не поддаётся разъедающей рефлексии. Но судьба их трагична. В «Мы» очаровательная, энергичная и умная I-330 - заговорщица, которая втягивает осторожного Д-503 в антигосударственную деятельность. Она стано-

вится жертвой его предательства, его доноса, молчит под пытками в вакуумном колпаке и погибает в аннигиляторе. В «1984» темноволосая спортивная Джулия умело и хитро нарушает закон государства, позволяя себе запрещенную свободную любовь по собственному выбору. Она первая признаётся в любви, находит способы встретиться с избранником. И она может погибнуть, так как её возлюбленный под пыткой выдаёт её.

Трагический конфликт в романе возникает из-за природного чувства - любви. Заглушенное, затоптанное, заменённое суррогатом, почти уничтоженное, оно вспыхивает и толкает героев на поступки, на которые они, казалось, не способны. Но эта вспышка оказывается напрасной - государственная система празднует победу. Для героев это означает одно - духовную или физическую смерть. Пессимизм вытекает не из мировоззрения Замятина или Оруэлла, а из самого жанра антиутопии, отрицания утопических идеалов механической цивилизации, казарменного социализма, одинакового для всех счастья, которое достигается придушением всего индивидуального в человеке.

Для изображения этого общества авторы использовали все хмурые краски палитры писателя: карикатура, гипербола, гротеск, сатирическое изображение, иногда - упрощение, схематизация - для более действенного восприятия авторских идей. Океания в «1984» - сатирическое изображение СССР сталинских времен. Оруэлл сам объяснял, почему именно на сталинский тоталитаризм он направил острие своей сатиры. В предисловии к «Скотскому хутору» Оруэлл вспоминает о своем участии в гражданской войне в Испании, о тех преследованиях, которым подверглись многие бойцы-республиканцы со стороны своих же соратников по причине идеологических расхождений. Кампания преследований и расстрелов была инспирирована в Испании агентами НКВД и проводилась в то же время, что и в СССР. Оруэлл пишет, что ничто так не способствовало искажению идеи социализма в Англии, как убеждение в том, что Россия - социалистическая страна. И если у англичан после 2 мировой войны и Нюрнберга сформировалось представление, что такое фашизм и национал-социализм, то понимание, что такое советский тоталитаризм не было. Оруэлл обращался прежде всего к своим соотечественникам и показал им, какой будет Англия, если в ней победит социалистическая утопия сталинского образца.

Время романов - условно. То, что происходит через 600 лет в «Мы» и через 40 лет в «1984» - не имеет ничего общего с близким или далёким будущим. 1984-м годом может быть и любая другая дата. Это тенденции реального процесса, факты действительности XX века, доведённые до абсурда, до своего логического триумфа. Логика утопий антиутописты спроецировали на человеческую психологию, и обнаружилось, что эта логика нечеловеческая. В счастливом будущем должны счастливо двигаться безликие человеческие единицы, унифицированные существа, так же как и у Мора, и у Кампанеллы, где живых людей не было.

Таких переключек много. У Оруэлла и Замятина идёт речь о любви без влюблённости, без ожидания, разлук и встреч, без ревности, без всей гаммы чувств, свойственных любви. Это самодостаточное физическое наслаждение без намёка на духовность и без главной цели - продолжения рода. Обо всём этом говорилось и у утопистов. Правда, граждане «Города Солнца» или «Утопии» рожали детей, но кроме этого физиологического акта они ничего для своих потомков не делали.

В произведениях утопистов предусматривается наказание для граждан, которые описаны так, словно в дантовском аду. Система наказаний существует в обеих антиутопиях. Человека можно держать в повиновении только тогда, когда он исполнен страха перед неизбежностью ужасных мук и наказаний. Чтобы не выпускать людей из-под своего контроля, власть разрабатывает и в утопиях, и в антиутопиях идеально действующие системы надзора, контроля, доносительства, провокаций. Как и в утопиях, люди в

антиутопиях не имеют право иметь никаких тайн от власти и общества. В романе «Мы» - люди живут в своего рода аквариумах. У Оруэлла везде телекамеры, даже в лесах и лугах установлена аппаратура для подглядывания и подслушивания. Но кроме всех этих форм контроля, действует тотальная форма самоконтроля, самопроверки, самоцензуры, которая уже в зародыше подавляет желание мыслить самостоятельно, неординарно.

Интересно, что и Оруэлл, и Замятин видит в будущем не бесклассовое, а классовое общество с запланированным неравенством. У Мора и Кампанеллы - тоже классовое общество - но это понятно, они не могли даже мысленно оторваться от современного им государственного устройства. Но почему у Оруэлла и Замятина? Ведь идея бесклассового общества была широко распространена ещё в XIX веке. Очевидно, они тоже не представляют другой возможности, но уже не потому, что фантазии не хватает, а потому, что исходят из реалий своего времени.

Особенно ярко выражено классовое общество у Оруэлла. Пролы - социально обездоленные люди, которые живут в духовной темноте, бедности и грязи. Их мозги словно ампутированы пропагандой, дешёвой массовой культурой. Каста избранных в Океании называется партией, но она имеет ещё и центральное ядро – «внутреннюю» партию, которой и принадлежит настоящая, реальная власть (партноменклатура).

Антиутопии - романы предостережения. О том, что эти предостережения были не бредом запуганных интеллигентов, свидетельствуют всё новые и новые попытки осуществления тоталитарных утопий в Азии, Африке, Латинской Америке. Не случайно 1984 год был провозглашен ЮНЕСКО годом романа Оруэлла. Небывалый случай в практике мировой культуры.

4. «Звероферма» Дж. Оруэлла

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

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

Исследователи отмечали среди "прототипов" "Зверофермы" Сталина, Троцкого, Маркса. Гимн "Все животные Британии" напоминает "Интернационал". Отдельные этапы революционных преобразований на ферме – это гротесковая аллегория русской революции, доведенная до абсурда катастрофа пролетарской революции. И в этом произ-

ведении Оруэлла использованы фантастическое и гротеск, публицистика и философский подтекст.

ЛИТЕРАТУРА

Шабловская И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина).- Минск, 1998. - С.169-173.

Література Англії ХХ ст. / За ред. К.О.Шахової. – К., 1993.

ГАБРИЭЛЬ ГАРСИЯ МАРКЕС

(родился в 1928 г.)

1. *Особенности творческого метода*
2. *Воплощение эстетики «магического реализма» в романе Маркеса «Сто лет одиночества»*
3. *Проблематика романа Маркеса «Сто лет одиночества»*

1. Особенности творческого метода.

В творчестве Маркеса преломились основные особенности латиноамериканской литературы второй половины XX века. Латиноамериканская романная система 20-30-х гг. представлена была такими жанрово-тематическими разновидностями как «роман земли», «социальный роман», «роман сельвы» - Ромуло Гальегос, Хосе Эустасио Ривера, Хорсе Икаста, Мариано Асуэла. Произведениям этих писателей свойственны были острый разоблачительный пафос, стремление воссоздать основной социальный конфликт. Во второй половине XX века стала очевидной ограниченность романа такого типа. Как правило, он довольствовался локальной проблематикой, не поднимаясь до охвата общего смысла бытия и не выходя к всеобщей гуманистической проблематике. Этому типу романа Маркес противопоставил идею «интегрирующего» или «тотального» романа, который воссоздал бы всю целостность бытия, которое по остроумному замечанию писателя «далеко не исчерпывается ценой на томаты».

Маркес стремится к полифонизму мировосприятию, которое отрицает всякую догматизированную картину мира, он утверждает историю как неистощимое, вечно развивающееся бытие, многомерность жизни, неограниченность возможностей ее развития. В этой связи интересна реакция Маркеса на попытки критиков определить его художественный метод с позиции понятия «магический реализм». Термин «магический реализм» пустил в оборот немецкий искусствовед Франц Рот в монографии «Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблема новой европейской живописи» (1925), где предложено следующее определение: «Магический реализм» - это такая концепция, противостоящая футуризму, которая, не отказываясь от мимесиса [мимесис – воспроизведение действительности в формах самой действительности], выявляет внутренне присутствующий обыденности «магический» смысл».

Маркес говорил, что ему ближе понятие «чудесная реальность» и называл свой метод «фантастической действительностью». Автором концепции «чудесной реальности» был Алехо Карпентьер, который говорил о том, что сюрреализм и экспрессионизм являются порождением иссушенного, бесплодного индивидуалистического сознания, которое создает механическое, «сфабрикованное» чудо. Сфабрикованному чуду сюрреализма Карпентьер противопоставляет естественное, органичное чудо народной мифологии Латинской Америки, народный «реальный» мифологизм, который становится важнейшим источником художественности латиноамериканских произведений 2-й половины XX века.

Идея «чудесной реальности» получила наиболее яркое воплощение в творчестве именно Маркеса. Главным звеном этой цепи Маркес считал неразрывную связь с

народным бытием. Мир Маркеса очень тесно, двойным узлом, связан с действительностью Латинской Америки: писатель изображает не только то, что происходит в народной жизни, но и то, как народ это видит и понимает. Кроме того, творческая концепция Маркеса очень тесно связана со смеховой стихией народной культуры. Фантастическая действительность Маркеса – это карнавальная действительность, т.е. действительность, взятая не только в серьезном, но и смеховом аспекте.

Маркес воссоздает жизнь народа в сущностных, бытийственных основах жизни, в аспекте родового бытия. Категория «социального» претерпевает огромное расширение: «социальным» оказываются не гражданско-политические стороны жизни народа, но и вся его жизнь в целом, в том числе и легенды, мифы, суеверия, коллективная психология народа. Подобную концепцию действительности Маркес назвал «фантастической действительностью». Рассмотрим ее с точки зрения соотношения составляющих понятий – «фантастическое» и «действительность».

Мировая литература знает множество вариантов включения фантастического элемента в произведение. Романтическая концепция основана на идее двоемирия: фантастическое и реальное существуют, как правило, отдельно, взаимодействуя, но не сливаясь (Э.Гофман, Н.Гоголь, М.Булгаков).

Реалистическая литература XIX в. использовала фантастическое как нечто исключительное, что может осветить реальность под новым углом зрения («Нос» Н.Гоголя, «История одного города». М.Салтыкова-Щедрина), либо допускала фантастику как результат помрачения сознания, бреда и т.п. («Медный всадник», «Пиковая дама» А.Пушкина).

Ф.Достоевский понимал фантастическое как средство концентрации, выявления смысла обыденности, иными словами, рассматривал фантастическое в его реалистической функции. Такое понимание близко и Маркесу, который тоже рассматривал фантастическое как средство обнаружения глубинных и подлинных смыслов действительности с помощью концентрации и гиперболизации типического до такой степени, когда оно уже переступает порог реальности. Но принципы выявления этих смыслов у Достоевского и Маркеса различны. Мир Достоевского ближе к пушкинскому методу двойственности фантастического – то ли бред, то ли явь (явление черта Карамазову). У Маркеса фантастическое входит в художественную ткань безо всяких оговорок о сновидениях, человеческом бреде; фантастическая действительность утверждает себе как единственная и подлинная реальность, причем взятая в самом земном, обыденном, бытовом и даже приземленном измерении. Фантастическое и реальное у Маркеса сплавлено воедино, самое невероятное происходит в обыденной, тривиальной обстановке. Чудо оформляется как естественная вещь, не вызывающая ни у кого удивления. Писатель изображает действительность народного бытия, непременной частью которой является фантастика, создание мифологического сознания народа.

2. Воплощение эстетики «магического реализма» в романе Маркеса «Сто лет одиночества».

В.С. Столбов отметил такие источники фантастического у Маркеса: библейские легенды, евангельские притчи, античная мифология, сказки. Кубинский критик Вирхилио Лемус отметил влияние на творческую манеру Маркеса братьев Гримм, Э. Гофмана, Э. По. Сам Маркес указывал на воздействие «Тысячи и одной ночи» и Библии. В.Б.Земсков усматривает влияние Ф.Рабле, Сервантеса.

Но у Маркеса нет практически ни одного мотива в чистом виде. Все переплавлено и воссоединено на почве народного мифологизированного сознания. Для древнего мифологического сознания реальность – это часть чудесного, для бытового (народного) со-

знания чудесное – это часть обыденной действительности, в которой все может произойти и этому никто не удивляется. Например, в сцене вознесения Ремедиос Прекрасной реакция окружающих поддерживает будничность, обыденность, даже заурядность ситуации. Не в том событие, что Ремедиос вознеслась, а в том что на новых простынях, которые жаль Фернанде, и она ворчит, недовольная утратой нужных в обиходе вещей. В основе такого сознания – убеждение, вопреки прагматической жизненной логике, в том что действительность таит в себе бесконечные возможности преобразования, превращаемости, переходимости явлений во всех сферах жизни. Например, жизнь и смерть в романе изображаются как взаимопроникаемые миры. Пруденсио Агиляр, которого убивает основатель рода Хосе Аркадио, постоянно является к нему на беседы, и в конце концов они даже становятся друзьями. Мелькиадес умирает и воскресает, остается после смерти жить в доме Буэндиа в комнате, где образуется место без жизни и смерти – «филиал вечности» - здесь хранится рукописи с зашифрованными пророчествами о судьбе рода. Основатель рода умирает, но остается сидеть под каштаном. Амаранта, собираясь умереть, забирает с собой письма на тот свет от жителей Макондо. Последние в роду слышат разговоры мертвых предков, их возню, вздохи – жизнь и смерть неразрывны.

Небывалое, чудесное носит у Маркеса не абстрактно-пугающий а максимально жизненный характер. Это вызывает смех: вознесение Ремедиос происходит на простынях, в комнате Мелькиадеса, где царит время судьбы, хранятся не только загадочные рукописи но 68 ночных горшков, оставшихся от подружек Лили, приглашенных на гимназические каникулы. В романе сильно смеховое начало, карнавализация, мир как будто выворачивается наизнанку. Царит стихия бытового анекдота, народной молвы, примет – обычное, бытовое превращение в фантастическое: вода закипает в кастрюле без огня, предметы поднимаются в воздух, кости в мешке квохчут, как курицы. Способ превращения обычного в фантастическое здесь прост и элементарен. Это метод бытового вранья – гиперболизация обыденного явления, путем нагнетания качества или количества до тех пор, пока не наступает качественный скачок, который выводит феномен в область фантастического – 65 кругосветных путешествий совершает Хосе Аркадио, 4 года 11 месяцев и 2 дня идет дождь над Макондо, полковник Аурелиано развязывает 32 войны, да еще выживает в 73 засадах.

Представители рода, типы их поведения изображены так же гиперболизировано, почти фантастически. Буэндиа поражают или своей мощью, или страстностью, или самоуглубленностью, или равнодушием, или холодностью, и в любом случае в максимальном своем выражении, как бы доведенном до точки кипения. Они не умирают от чашки кофе со стрихнином, возносятся на небо, жгут руки в огне, поедают сырую землю. Такая гиперболизация не случайна: в семейной жизни Буэндиа отражено всеобщее: большая жизнь, сама история. Причем это не просто 100 лет из истории Колумбии – от 1-й четверти XIX в., когда Колумбия освободилась от власти Испании, до конца 1-й трети XX в. История в романе охватывает в метафорическом плане намного больше 100 лет.

Сам Маркес как-то сказал о том, что он совершенно не уверен, что действия в романе происходят на протяжении 100 лет. Точно так же он мог бы сказать, что не уверен, происходят ли действия в Колумбии или в другой стране. Размываются хронологические рамки и географические – история Макондо превращается в образ истории всей Латинской Америки – от времен открытия континента до современности.

В романе множество деталей-символов, которые вызывают ассоциации с различными этапами истории Латинской Америки. Предки основателей рода – переселенцы из Испании, появились в Латинской Америке еще во времена Френсиса Дрейка, нападение которого на Риоачу положило начало дорожкам судеб людей, приведших к встрече ос-

нователей рода. Основание Макондо напоминает поселения первых поселенцев на девственных землях континента в первые столетия после конкисты. Дальнейшая история Макондо – патриархальное замкнутое существование латиноамериканских городов и поселений, отделенных друг от друга природой и живущих в отрыве от цивилизации. Цивилизацию приносят с собой бродячие цыгане, которые как будто белые индейцам приносят новинки цивилизации – лупу, секстант... Затем в романе изображается упорядочивание государственной жизни латиноамериканской республики – в Макондо появляются коррехидор, падре. Позже начинаются гражданские войны между консерваторами (представителями патриархально-помещичьих слоев) и либералами (сторонниками буржуазного прогресса). Затем в Макондо приходит буржуазная эпоха, и поселок охватывает банановая лихорадка, а жители Макондо оказываются рабочими на банановых плантациях. Вслед за телефоном, телеграфом, граммофоном новая эпоха приносит такие новинки как полицейский террор, забастовки, расстрел забастовки.

Маркес расширяет хронотоп романа еще больше. Перед читателем разворачивается история не только Латинской Америки. 100 лет здесь, как в детском сознании, – неопределенно большое число, сказочное время, «несметное количество», не век, а вечность. Основатели рода живут в мире юном, свежем, где огромные камни, напоминают яйца доисторических животных, где никто еще не умирал; это мир до грехопадения. Их потомки живут в разложившемся Макондо, который гибнет в апокалипсическом вихре. Пал Вавилон – перед нами сюжет с библейской структурой и библейского масштаба.

В романе можно заметить сплав двух стихий – социально-исторической и фантастической, – который рождает массу ассоциаций, мифосхем, мифообразов:

- 1) образ мирового и одновременно генеалогического древа жизни – гигантский каштан;
- 2) образ земли обетованной – земного рая, в котором живут безгреховные перво-предки;
- 3) дождь, идущий над Макондо почти пять лет, – библейский потоп;
- 4) Мелькиадес – дьявол-искуситель (он открывает глаза Хосе Аркадио, как открыты они когда-то были Еве) и в то же время Прометей (даритель знаний о мире);
- 5) вихрь, сметающий с лица земли Макондо, – апокалипсис;
- 6) типичный для всех мифологий мотив инцеста.

Все Буэндиа тяготеют к инцесту – к повторяемости родовых черт, и все они зеркально воспроизводят черты первопредков. Это подчеркивается повторяемостью имен, мотивом близнецных пар, которых все путают. Инцестом начинается и завершается история рода – рождается мифологическое хвостатое чудовище.

3. Проблематика романа Маркеса «Сто лет одиночества».

Центральная проблема романа вынесена автором в заголовок, это – проблема одиночества, ставшего проклятием рода Буэндиа. Вторым проклятием и второй ведущей проблемой произведения стал инцест.

В мифологии начало рода связывается именно с инцестом. Но по мере разрастания рода инцест оказывается под запретом, а если он происходит, то вызывает беспорядок в природе, даже катастрофы. Например, у Софокла инцест порождает мор. У Маркеса возмущенная природа сметает мир с лица земли. Отрицание инцеста, запрет на него, стали важнейшей нормой общества. Инцест – это шаг назад от социума, попятное движение за пределы гуманистичности, к животному миру. Это животное начало сильно в семье Буэндиа, чей род завершится рождением ребенка со свиным хвостом.

Начало рода имело животные истоки – насилие, убийство и инцест, к своим истокам род и вернется. Не то чтобы Буэндиа были злодеями. Нет, автор далек от ригоризма в

отношении к ним, он даже любит их жизнестойкостью, необузданной энергией, жаждой познания. Но та норма человеческого, что им свойственна, оказывается суженной, ограниченной животным, эгоистическим началом – всем Буэндиа свойственны разные формы индивидуализма. Самое яркое проявление ограниченности человеческого в роду Буэндиа – их неспособность к любви. Любовь – одна из высших форм гуманистичности и единения, не известная животному миру. Урсула, уже совсем древняя ослепшая старуха, прозревает внутренне, поняв, что все беды Буэндиа происходят из-за их неспособности любить.

Среди Буэндиа любовь – это или грубый произвол эгоистичной плоти (у всех, кто носит имя Хосе Аркадио), либо самопожирательная страсть (у всех Аурелино), либо холод, страх, самопоедание (Амаранта, Фернанда). Любви не знает даже самая совершенная героиня романа Ремедиос Прекрасная. Итог один – не объединение, а разъединение людей, одиночество.

Мотив одиночества – главный мотив, который организует всю образную сеть романа. Г.М. превратил одиночество – ключевую позицию экзистенциального сознания – в главную черту рода Буэндиа, всех его представителей. Но с наибольшей полнотой тему одиночества воплощает полковник Аурелиано. Именно он выводит животное, свиное начало своей семьи за пределы рода на простор истории. Он превращается в «мачо» – рвущегося к власти тирана, проходит все круги братоубийственной гражданской войны. Мечтатель, ювелир и поэт Аурелиано Буэндиа, став прославленным полководцем, превратился в слишком честолюбивого и эгоистичного человека, война развратила его, отравила душу, превратила в жестокого диктатора. И «вывалявшись в навозе славы», он гниет заживо, отделив себя от всех меловым кругом диаметром в три метра. Его сжигает холод одиночества, он не способен любить настолько, что не пускает за пределы круга даже мать, приговаривает к смерти своего друга – Херинельдо. Урсула, узнав об этом приговоре, скажет своему сыну: «Ты делаешь то что делал бы, если бы родился со свиным хвостом». Неспособность любить – конечная точка в этом процессе одичания. Полковник Аурелиано отрекается от всех – и чужих и своих. Не случайно он не видит умершего отца под каштаном – родовым деревом. Он даже мочится на это дерево. Не случайно все зачатые без любви семнадцать сыновей Аурелиано гибнут – одиночество не может продолжать род.

Род Буэндиа совершает большой круг – от небытия до небытия. Жизнь каждого из Буэндиа – это тоже круг – от рождения до смерти. Время жизни рода – круговое, циклическое. Повторяются судьбы представителей рода – дети рождаются с одиноким видом, юноши первый сексуальный опыт приобретают с Пилар Тернерой, повторяются и имена. Пилар говорит, что жизнь рода Буэндиа – «цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо».

Колесо – универсальный классический образ кругового мифологического времени. Время мифа замкнуто в границах мира и не выходит за его пределы. Это время рока. История времени в романе противоречива, двойственна, как и все остальное в романе. Маркес создает иллюзию тщательно выведенной хронологии. Цыгане появляются в Макондо ежегодно точно в марте. Хосе Аркадио открывает, что земля круглая в декабрьский вторник, в обеденный час. Жители Макондо теряют сон на заре в понедельник. Амаранта умирает в четверг. Но что это за время? Вторник, четверг. Какого года? А год какого века? Псевдодаты создают впечатление движения жизни, но движения вперед нет. Время кружит на месте. Главное противоречие в том, что время развивается и не развивается. Более того, оно превращается в вещественную субстанцию, может застрять, испортиться, остановиться. Хосе Аркадио обнаруживает, что время портится и наступает «вечный понедельник». Время сначала расширяется до предела, а затем

начинает движение вспять, оно сжимается, возвращаясь обратно, к исходной точке, к истокам, к концу самого времени. Движение вперед – дагерротип, пианола, телеграф, железная дорога, телефон, чужеземцы. Движение назад – возвращение цыган и чудес, новое появление Мелькиадеса.

Из повторяющихся образов особое значение имеет повторяющаяся эпидемия болезни утраты памяти. В начале времен жители Макондо писали «это корова», «Бог есть» – это смешило. В конце времен эта болезнь носит страшный, зловещий характер. Она начинается после массового расстрела забастовщиков – апогея мировой язвы насилия и отчуждения, животного начала, которые охватывают весь мир. Макондовцы слишком быстро забывают о трагедии, которая произошла на их глазах. Маркес пишет о самой страшной беде, которая может произойти с народом, – утрату им исторической памяти. Фантастическое обретает огромный социальный смысл, так как оказывается, что причиной болезни стали лживая официальная пропаганда и страх перед репрессиями. Теперь становится понятным смысл первой утраты памяти. Ее принесли индейцы, которых белые завоеватели заставили утратить всякую память о прошлом, о своей истории. Цивилизация, тоталитарные режимы, в основе которых лежит все то же животное начало, лишает истории и исторической памяти целые народы, заставляя их кружиться на кругах отчуждения, одиночества.

Животно-эгоистическое начало приводит мир, символом которого являются Буэндиа к отчуждению, одиночеству, неспособности любить. Это начало материализуется в апокалиптическом образе человека-животного (вспомним, что в «Одиссее» на острове Цирцеи люди также превращались в свиней). Анимализация человека, наделение его признаками животного – это всегда указание на недостаточность гуманистического в человеке, на его «недочеловечность». Буэндиа начали с животного насилия и кончили тем же – погрузились в животную стихию, обзаведясь хвостами. Душой Макондо последних времен становится зоологический бордель, где развращены животные, то есть сама природа. Наказанием роду становится апокалиптический ветер, который стирает с лица земли Макондо. Отец хвостатого младенца – Аурелиано Бабилонья, то есть Вавилонский. Пал Вавилон.

По поводу основной идеи романа в свое время высказался сам автор: «О «Сто лет одиночества» написаны тонны и тонны бумаги, говорились глупости, высказывались блистательные идеи, однако никто не коснулся той мысли, которая более всего меня интересовала, когда я писал книгу. Это мысль о том, что одиночество – противоположность солидарности, и эта мысль является сущностью, основой книги. Это объясняет поражение Буэндиа, одного за другим, и крах Макондо».

ЛИТЕРАТУРА

Зарубежная литература XX века / Под ред. Л.Г. Андреева. 2-е изд. - М., 2000.- С.542-548.
Земсков В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес.- М., 1986.

КАВАБАТА ЯСУНАРИ

(1899—1972)

1. *Кавабата Ясунари - выразитель сути японского мышления*
2. *Особенности творческой манеры Кавабаты*
3. *«Тысячекрылый журавль»*

1. Кавабата Ясунари - выразитель сути японского мышления

Ясунари Кавабата родился 1899г. в одном из больших городов Японии Осаке в зажиточной семье врача. Мальчик был совсем маленький, когда умерли его родители.

Сначала Кавабата воспитывался у родственников, потом жил с дедушкой. После его смерти шестнадцатилетний юноша переехал в город Ибарага, где учился в средней школе и жил в общежитии. Горькие воспоминания детства легли в основу одного из первых его рассказов – «Дневник шестнадцатилетнего юноши». А в «Литературной автобиографии» (1934) он писал: «С ранних лет я рос сиротой, и люди окружили меня заботой, и поэтому я стал человеком неспособным сердиться или ненавидеть. Кроме того, о чем бы я ни просил, мне всегда шли навстречу, и от этого до сих пор на душе тепло. Мне много чего прощали, и я не припоминаю, чтобы думал про кого-нибудь со злостью».

Еще в школьные годы Кавабата написал свой первый рассказ «С могилой учителя на плечах», который был опубликован в журнале «Данран». Тогда же на страницах местной газеты появился рассказ «Лейтенанту №», «Фиолетовая чашка», «Девушке» и др.

В 1920г. Кавабата поступил на английское отделение Токийского университета, а со временем перевёлся на отделение японской литературы. Через год вместе с товарищами он издает молодёжный литературный журнал «Новое течение», где был напечатан его рассказ «Картины поминовения погибших на войне». Произведение вызвало незаурядный интерес в литературных кругах.

В 1923г. по предложению писателя Кан Кикиути Кавабата стал членом редколлегии еще одного журнала «Литературная летопись», а после окончания университета (1924) принимал участие в выпуске журнала «Литературная эпоха», с появлением которого связано возникновение в японской литературе неосенсуализма.

В неосенсуализме писателя привлекло чувственное восприятие мира, а не его «осмысление». Неосенсуалисты считали, что художник в своих произведениях отображает не реалии мира, а лишь собственные ощущения. Вместе с тем Кавабата не воспринимал в неосенсуализме его оторванности от реальной жизни, формализма утверждений о том, что всем руководит слепой случай. Сторонник всего национального в искусстве, Кавабата в своём духовном развитии остался верным традиции национальной культуры - источнику его творческого вдохновения. Со временем он писал: «Увлекаясь современной литературой Запада, я временами старался следовать её образцам. Но по сути я - восточный человек и никогда не терял из поля зрения своего пути».

Начало литературной деятельности Ясунари Кавабаты приходится на 10 – 20-е гг., период сложный и неоднозначный, не только в истории, а и в литературе Японии. Это было время социально-политических изменений в жизни страны, связанных с демократизацией общества. В литературе – это время «освоения» западного искусства, появления новых художественных стилей, течений, направлений – неоромантизма, неореализма, неосенсуализма, поиска путей развития национальной литературы. Японские писатели ощутили тогда немалое воздействие европейской модернистской литературы, в особенности произведений Джойса, Пруста, Кафки, что сказалось на отображении в их произведениях духа «потока сознания» и других популярных европейских течений. Японские модернисты своим творчеством противостояли пролетарской культуре с её шаблонностью, подменой эстетизма идеологией. Не удивительно, что и Кавабата, как настоящий художник, тоже был близок к модернистам.

Следствием увлечения писателя европейским модернизмом стали сборник рассказов «Возле чувств» (1926) (из-за краткости формы эти произведения были названы «рассказами величиной с ладонь») и незавершенный рассказ «Хрустальная фантазия» (1930), написанный под влиянием романа Джойса «Улисс» в духе «потока сознания». Уже в этих произведениях отразились особенности стиля Кавабаты – экспрессивность, необыкновенное видение мира, искренность интонации, глубокий подтекст.

Наблюдается неразрывная связь поэтики Кавабаты с традициями классической японской литературы. В юности он усвоил ее глубины. Среди чтимых им авторов – японские писатели Рюноске Акутагава, Юрико Миямото, а также зарубежные Стриндберг, Шоу, Чехов и др. Тем не менее, наибольшее впечатление на писателя, по его словам, произвёл классический японский роман «Гендзи моногатари» - памятник японской классической литературы XII в. Это произведение стало для писателя своеобразным этапом эстетического усовершенствования, в котором властвуют красота, гармония, культ естественности чувств - всё то, что соответствует традициям национального мирозерцания.

Путь писателя в жизни и творчества неотделим от философии буддизма, в особенности, учения дзен, эстетичные принципы которого он исповедовал в своих произведениях. *Дзен* учит, что истинный художник тот, кто имеет детскую непосредственность и естественную простоту, кто ощущает свое единство со Вселенной, растворяя собственное «я» в атмосфере реальности. Принцип интуитивного восприятия дзен противопоставлен интеллектуальному анализу, так как истина открывается мгновенно, в ней отсутствует традиционная логика. Японцы говорят: «Что истинно, то прекрасно, что прекрасно, то истинно». В учении *дзен* Кавабата открыл для себя тайну классического понимания красоты. Это учение помогло ему в поисках ответов на вечные вопросы бытия: что такое жизнь? в чём тайна смерти? что такое прекрасное? Кавабата писал: «Высшей литературой в мире я считаю восточную классику, в частности буддийские сутры. Я уважаю буддийскую литературу не только как религиозную установку, а и как литературную мечту».

В 30-е гг. творческая активность писателя возрастает. Появляются его роман «Путешественники с Асакуса» (1930). Асакуса - район Токио – «дно общества». Художник, проникая в жизнь своих жителей, открывает для себя и читателей тайны человеческой души, ее сущность. Среди произведений этого периода выделяются такие рассказы, как "Птицы и звери" (1933), "Элегии" (1933), "Зеркало вечернего пейзажа" (1937).

В послевоенные годы появляются его лучшие произведения: «Снежная страна» (1937), «Тысячекрылый журавль» (1949), романы «Стон горы» (1954) и «Старая столица» (1962), которые принесли автору мировую славу и Нобелевскую премию - "За писательское мастерство, которое с чрезвычайной яркостью воссоздает суть японского способа мышления". Некоторое время Кавабата читал лекции о японском искусстве в университете Гонолулу (Гавайские острова). Незавершенный роман "Одуванчики" стал последним его произведением.

В 1970 г., после неудачной попытки организовать восстание на одной из японских воинских баз, ученик Кавабаты, известный прозаик и драматург Мисима делает харакири (ритуальное самоубийство), а два года спустя тяжелобольной писатель, который только что вышел из больницы, тоже заканчивает жизнь самоубийством - он отравился газом у себя дома. Этот поступок взбудоражил всю Японию, весь литературный мир. Поскольку Кавабата не оставил посмертной записки, мотивы самоубийства и до сих пор не известны, хотя высказывались предположения, что, возможно, оно связано с аналогичным поступком его друга.

По иронии судьбы, в своей Нобелевской лекции Кавабата говорил: "Каким бы ни был уровень отчужденности человека от мира, самоубийство не может быть формой протеста. Каким бы идеальным ни был человек, если он совершил самоубийство, ему далеко до святости..."

2. Особенности творческой манеры Кавабаты

Основа письма Кавабаты - органическое объединение достояний западноевропей-

ского модерна с традициями японской классической литературы, в частности школы "женского письма", которая отличалась изысканностью стиля, глубиной изображаемого переживания, простотой и прозрачностью образов, каждый из которых скрывал глубокий подтекст, часто символический.

В лучших произведениях японской классики, Кавабату привлекали приподнятость мыслей и верность учению о прекрасном как важнейшем факторе культуры и нравственной силы. Идеи сущностной красоты, её неизбежности в человеческой жизни и искусстве постоянно владели сознанием писателя в течение всего его жизни.

О своем отношении к национальным традициям японской литературы Кавабата писал: "...Во времена ядерной физики и покорения космоса все, даже люди, ужасно нивелируется, стандартизируется. Огромное влияние телевидения. В Японии еще слишком дает себя знать безумие наследования Западу, прежде всего США, некритическое усвоение западной культуры. И все же я верю, что суть души японца останется неизменной". Именно это - "суть души японца" - и является определяющим в творчестве писателя. Традиция в его художественном мире не оторвана от современности, не заперта в себе. Прошлое и настоящее тесно переплетены в его произведениях, остро ощутима в них связь времен. Поэтизируя прошедшее как красоту, Кавабата старается привнести ее дух в современность.

Кавабата с любовью описывает хорошо известную ему среду, изображая аналитические портреты героев, создавая сложные реалистические характеры и образы, в которых обобщаются житейская мудрость, обычаи, привычки, представление о бытии национальной интеллигенции.

Кавабату волнуют вечные вопросы: добро и зло, истина и фальшь. Вот почему его внимание сосредоточивается на внутреннем, скрытом мире героев, на той позиции, которую они занимают по отношению к миру. Он утверждает нравственную красоту людей, их великодушие и благородство.

Способы раскрытия характеров - внутренние монологи, авторские отступления, использование специфической японской символики. Особое значение приобретает у Кавабаты деталь, "намек", которая дает возможность читателю понять саму суть того или другого персонажа (скажем, в "Тысячекрылом журавле" изображение птиц на платке девушки).

Писатель старается подчеркнуть обостренное ощущение прекрасного, способность во всем заметить красоту, оценить её проявления в обыденности. Ведь это одна из особенностей художественного бытия японского народа. Цель жизни для Кавабаты - поиск прекрасного. Он видит задачу художника в том, чтобы открывать то, что другие пропустили в суете повседневных хлопот, помогать людям постигать красоту каждого мгновения.

В соответствии с положениями философии *дзен* Кавабата сосредоточивается на поисках вечных ценностей, которые находятся вне времени и пространства. Усложненность подтекста в его произведениях дает возможность ощутить их глубинную суть. Эстетические основы *дзен* требовали предельного лаконизма средств выражения, поэтому чаще мы встречаем не законченный, застывший образ, а лишь неожиданный намек на что-либо. Всё остальное должно дорисовать воображение читателя. И в этом скрытое глубинное содержание, за которым возникает тайная красота. Недоговоренность, намек - все эти разновидности определенной незавершенности активизируют процесс восприятия произведения, выводят читателя на уровень сотворчества.

Для писателя самое важное то, что воплощено в невысказанном. Именно это создает эмоциональность восприятия, «воспоминания чувств».

Наиболее яркие особенности творческой манеры писателя проявляются в повести

3. "Тысячекрылый журавль"

Повесть «Тысячекрылый журавль» (1949) была удостоена премии Академии искусств в Японии в 1952 г.

Основой для ее сюжета стал древний национальный обычай японцев - чайная церемония, превращенная ими в искусство. Чайная церемония - "тядо", в буквальном смысле "путь чая" - содержит в себе элементы как духовного, так и эстетического плана. Это искусство японцев, которое играет существенную роль в их духовной жизни уже свыше пятисот лет.

Еще Оакура Какудзо, известный деятель японского искусства, противопоставил в своей "Книге о чае" (1906) "путь чая" и "путь самураев" («бусидо»). Он утверждал: "Бусидо" - это искусство смерти... Искусством жизни является "тядо".

Согласно философии дзен, смысл чайного действия состоит в ощущении свободы, независимости от времени и места. Оно как будто дает возможность подняться над бытием, постигнув незримое, слившись с ним.

Суть этого обряда для японца состоит не в физиологическом удовлетворении, а в тяготении к катарсису - очищению души, к освобождению её от пошлости. Это таинство обретения человеком прекрасного и божественного, того, что дает ему чувство покоя и гармонии, ощущение радости бытия.

Кавабата писал: "... если вы найдете в моей повести желание показать внешнюю красоту чайной церемонии, вы ошибётесь. Я в ней скептически настроен и предостерегаю против той пошлости, в которую впадают современные чайные церемонии". Обряд в произведении является не только фоном, на котором развиваются события, с его помощью раскрывается идейное содержание повести - тревога за будущее национальной культуры, за основу духовности нации.

Повесть имеет традиционное для японской литературы "линейное" построение и сюжетные линии почти не пересекаются. Повесть открывается картиной чайной церемонии в храме Камакура. Во время этого ритуала читатель встречается с юношей Кикудзи и полной обаяния Юкико, судьбы которых составляют главную сюжетную линию произведения. Учительница чайной церемонии Тикако хочет познакомить молодых людей и в будущем соединить их. Большая часть повести посвящена описанию отношений главных персонажей Кикудзи с госпожой Оота, девушками Фумико и Юкико. В образах Оота и Юкико автор воплотил два типа идеала красоты: земную, чувственную воплощает Оота; ирреальную, утонченную - Юкико. Вечно то, что недосыгаемо: в повести эта мысль подчеркивается в смерти Оота. В девушке Юкико Кавабата воплотил традиционное классическое понимание красоты с ее утонченностью, простотой, недосыгаемостью: "Заученными движениями выполняла чайный обряд. Делала все искренне, без малейшей манерности. От ее стройной фигуры веяло благородством. Позади девушки падала тень от молодой листвы, а ее яркое кимоно словно брезжило мягким отраженным сиянием. Волосы тоже будто искрились. Свет подчеркивал красоту девушки, ее шелковая салфетка, красная, как пламя, поражала свежестью. Казалось, в руках девушки распускается красный цветок. Кикудзи чудилось, будто вокруг девушки вот-вот закружат небольшие белые журавлики". Образ крылатых журавлей постоянно привлекал Кавабату, ведь в японской символике они - воплощение надежды, благополучия, счастья.

Госпожа Оота была тоже совершенным произведением природы: "Природа хотела создать женщину и создала госпожу Оота. А шедевр нельзя судить. У него нет недостатков". В образе Оота автор актуализирует основной признак классического идеала красоты - женственность. Женщина в произведениях Кавабата - это берегиня и творец

прекрасного.

Антиподом Оота и Юкико является образ Тикако. Создавая его, автор стремился предостеречь от опошления древнего обряда, который сохраняет дух нации, дух времен. Носителем такого опошления обряда и выступает Тикако. Пошлая и грубая тетка учит правилам чайной церемонии. Касаясь священных предметов чайного обряда, Тикако своим духовным убожеством, грубостью уничтожает их красоту, сохраненную на протяжении веков. Мужеподобная Тикако утратила женственность, а с ней и ощущение прекрасного. Её внутренняя уродливость усиливается внешней художественной деталью - родимым пятном на груди, покрытой волосами. Оно вызывает у Кикудзи какое-то отвращение к Тикако. Это пятно будто подчеркивает всю аморальность героини, низость её характера. Отсутствие вкуса, тонкого ощущения прекрасного у Тикако дисгармонирует с традициями древнего обряда. Не поэтому ли Кикудзи покупает у нее чашку, которую передавали из поколения в поколение четыре столетия его предки. Красота всегда мыслится художником в объединении с духовной чистотой, целомудрием человека. Через отношение к чайной церемонии Кавабата раскрывает характеры своих героев.

Обычная чайная утварь имеет в произведении как будто автономную, реальную жизнь. Каждый предмет - глубокий образ-символ. "У этой чашки своя судьба и своя жизнь", - говорит герой произведения. Чашка - символ культурной памяти нации, ее истинных духовных ценностей.

Всю повесть пронизывает образ журавлей на фуросико Юкико. Как отмечалось, у японцев журавль символизирует счастье и чистоту, вместе с тем этот образ-символ обязательно ассоциируется с образом херосимской девочкой Садако, которая страдала от лучевой болезни. Веря в то, что журавль приносит надежду и счастье, девочка вырезала бумажных журавликов и была убеждена, что после того, как появится тысячный, наступит выздоровление. Но Садако не дожидаясь этого... Японцы воздвигли в Хиросиме монумент, построенном в память о Садако; она держит во вздетых кверху руках изображение журавля с распахнутыми крыльями. Фигура юной японки стала символом надежды нового поколения Японии на воцарение мира и покоя на земле.

Журавль на розовом фуросико Юкико символизирует беззаботное будущее ее обладательницы. Повесть имеет счастливую концовку - Юкико выходит замуж за Кикудзи. И есть ли гармония, красота в их семейной жизни? Нет. Для Кикудзи Юкико остаётся чем-то недостижимым, божественным, и близость с ней вызывает у героя какой-либо страх перед потерей этой красоты. Он постоянно просыпается утром с осознанием того, что может завтра не увидеть Юкико.

Повесть "Тысячекрылый журавль" - произведение о прекрасном, которое дает смысл жизни, одухотворяет ее, и о человеке, который создает эту красоту. Поэтизируя в своих произведениях древнюю японскую культуру, обращаясь к ее истокам, Ясунари Кавабата утверждает истинность прекрасного в мире во всех его проявлениях, его вечность. Творчество Ясунари Кавабата напоминает человеку, что его жизнь так же прекрасна, как прекрасен мир, который его окружает.

ЛИТЕРАТУРА

Федоренко Н.Т. Кавабата Ясунари. – М., 1978.

ПОСТМОДЕРНИЗМ

1. *Общая характеристика*
2. *Хорхе Луис Борхес*
3. *Роман Умберто Эко «Имя розы»*
4. *Роман П. Зюскинда «Парфюмер»*

1. Общая характеристика

Постмодернизм (англ. Postmodernism) — буквально: то, что приходит после модернизма. Со смысловым наполнением это слово в культурологический контекст ввел впервые английский историк культуры Арнольд Тойнби, который, исследуя развитие западной цивилизации, предложил четырехчастную ее периодизацию, когда за «Тёмными» и «Средними» веками начиная с 1475 по 1875 гг. следовали «новые» (Modern) века, а после наступало время «постмодерна».

Итак, А. Тойнби определяет как постмодернистский этап в развитии западной цивилизации, который настал после модернизма, т. е. «нового времени», основной пафос которого составляла вера во всемогущество человеческого разума, а значит — науки, способной обеспечить прогресс в движении человеческого общества и в конечном счете привести к его оптимальной для человеческого счастья организации. (То, что со временем получило название «стиль модерн», никак не идентично модернизму как направлению в искусстве, литературе.)

Главные приметы постмодернизма обусловлены кризисом постренессансного гуманизма, обозначившимся, когда вследствие превалирования рационалистических подходов, перерастания рационализма в логоцентризм, наметившегося еще в Просвещении и выразившегося в XIX в. в господстве системности в науках, в частности — общественных, человек оказался редуцированным до функции в различных системах (в основном, социально-политических). Первые ощутимые признаки кризиса приходятся на последнюю треть XIX в. и обусловлены открытиями в естественных науках (относительность времени и пространства, подвижность личности, роль подсознательных уровней в психике), его апогей в 70-х гг. XX в. вызван последней НТР и с распадом социалистического лагеря вступил в новую фазу. В постиндустриальном западном обществе постмодернизм стал реакцией на деиндивидуализацию, характерную для общества потребления; на востоке Европы и в бывшем Советском Союзе — на деиндивидуализацию тоталитаризма. Сегодня очевидно, что в немалой мере способствовал возникновению и развитию постмодернистского этапа и весь сложный комплекс проблем, связанных с колонизацией и деколонизацией, с характером взаимоотношений различных цивилизаций, который сегодня в условиях нарастающего глобализма обретает статус первостепенной важности, добавляя свою — достаточно значительную — порцию кризисности.

В середине XX в. формируется и все более широко распространяется массовая культура, которая, не будучи однородной или неизменной, тем не менее обладает общими приметами: она рассчитана на то, чтобы оказывать непосредственное влияние на первичные человеческие чувства, инстинкты, реакции, эксплуатируя чувство страха и полового влечения; она распространяется средствами массовой коммуникации, активнее всего — зрелищными (теле-, кино-, а со временем — виртуальными); она ориентирована на нетребовательный неискушенный вкус усредненного большинства потребителей; она умело и быстро имитирует приемы «высокой» литературы, ее открытия и находки, упрощая их и тиражируя. «Высокий модернизм», временем расцвета которого считается межвоенный период, постепенно трансформируется, центр тяжести смещается к литературе экзистенциализма с постепенным переходом к абсурдизму. Реализм и модернизм сосуществуют, сближаются, отталкиваются, скрещиваются, т. е. находятся в сложных творческих отношениях. Трагизм, сосредоточенность на отчуждении, на моральных категориях, апробация реальности через ее отражение во внутренней жизни, в мироощущении каждого человека становятся нормой, постоянными

компонентами эстетической позиции художника, первоэлементами самого произведения.

60—80-е годы в Европе отмечены резким всплеском активности философских, теоретико-литературных, культурологических, лингвофилософских направлений и школ, которые осмысливают комплекс проблем, так или иначе связанных с пересмотром основанных на ренессансном гуманизме и Просветительстве парадигм (структурализм, деконструктивизм, семиотика, герменевтика, лингвофилософия и др.). В США почти параллельно с развитием контркультуры выходит на арену «черный юмор». Американский «черный юмор» наследует традиции европейского абсурдизма, соединяя ее с национальной — грубой, достаточно жестокой традицией юмора фронта, границы цивилизации. Фактически термин «постмодернизм» в качестве дефиниции начинает функционировать именно в отношении школы «черного юмора», которую сегодня уже принято считать первой начальной фазой постмодернизма.

Итак, постмодернизм — явление достаточно масштабное, он возникает как протест против тотальных идеологий и универсальных технологий, засилья массовости. Программная новелла Томаса Пинчона называется «Энтропия». Это математический термин, который употребляется в термодинамике, теории информации и кибернетике, применим только к большим системам и обозначает остановку, смерть системы, если во всех ее частях устанавливается одинаковая температура, а значит — исчезают внутренние источники движения.

Доминанта постмодернизма диктуется приоритетом уникально-индивидуального над универсальным, личности — над системой, человека — над государством, стремлением вернуться к человеческой полноте и неповторимости. Постмодернистское сознание, мировидение и мироощущение антидогматично и плюралистично. Его основной внутренней двигатель — сомнение. Альтернативному выбору оно предпочитает широкий спектр равноправных решений, перебор вариантов.

Не отдавая приоритета отдельным избранным или традиционно утвердившимся культурным моделям, оно готово черпать из всего наработанного человечеством. При этом тотальная ироничность взгляда не только отделяет постмодернизм от предыдущих этапов, но и предохраняет его от пафосности, обеспечивает объективность оценок и создает условия для дальнейшего выбора.

Существенный вклад в обоснование постмодернистской парадигмы вносят философы, культурологи, лингвисты, историки. Среди них — французские философы-постструктуралисты Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, М. Фуко, американский неомарксист Ф. Джеймсон.

В работах «Состояние постмодерна» (1979) и «Объяснение постмодерна» (1988) эпоха постмодернизма характеризуется Лиотаром как эра эрозии веры в «великие метанарративы» (этим термином и производными от него исследователь обозначает все «поясняющие системы», которые организуют западное общество и служат фундаментом его функционирования: религию, науку, историю, искусство, любое знание).

В применении к литературе термин «постмодернизм» появляется в Южной Америке в 30-е гг., когда Ф. де Онис обозначает им период 1905 — 1914 гг. в испаноязычной литературе Америки как переходный от модернизма к ультрамодернизму. В США начала 60-х гг. им оперирует И. Хау, желая отделить новый период в развитии искусства от межвоенного модернизма. Затем в работах И. Хассана, который активно и объективно исследует текущий литературный процесс, «постмодернизм» приобретает статус термина, хотя и не очень удачного, с точки зрения Хассана, но сегодня уже очень широко признанного.

В отличие от реализма постмодернизм даже не претендует на создание каких-

либо убедительных моделей мира, исходя из понятия «эпистемологической неуверенности» (Д. Фоккема), т. е. неуверенности в иерархии и содержании жизненных ценностей. Потому у писателя не может быть и претензий на роль автора-демиурга, на логически развивающееся действие, на единство или связанность хронотопа, на стабильность и психологическую однозначность героев, объединенных конфликтом. Постмодернистский текст вариативен, фрагментарен, многозначен. В отличие от модернизма как экспериментального трагического искусства отчужденного индивидуума, постмодернизм — как правило — искусство трагикомическое, фарсовое, не только ироническое и пародийное, но и самоироническое и самопародийное. Радикальная ирония становится основой творческого подхода.

Постмодернизм не признает никаких форм монизма, унификации, конкуренции художественных решений, ему органически присущи эстетический плюрализм и амбивалентность на всех уровнях — сюжетном, композицией, ном, образом и т.д., мифологичность мышления, творческое использование любых традиций, игнорирование причинно-следственных связей, опора на принцип игры, интертекстуальность. Как необходимое предварительное условие существования любого текста, интертекстуальность не может быть сведена только на уровень других текстов, как бы упреждающих вновь создаваемый, существующих до него и служащих ему источником цитации и влияний. Она представляет собой весьма сложное поле культурологического, литературного и эстетического претекста, которое и способствует созданию новых, как правило, неоднозначных смыслов. Каноническую формулировку интертекстуальности и интертекста находим у Р. Барта: «Каждый текст является интертекстом, другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат». «Ирония, метаязыковая игра, пересказ в квадрате» — такое определение постмодернизму дает У.Эко.

Ключевыми образами-знаками постмодернистской литературы становятся карнавал, лабиринт, библиотека, сумасшедший дом, полисеманичность которых очевидна, общепризнанна. Металитературность — также один из ключевых признаков постмодернизма, который склонен к цитированию и самоцитированию, иногда оперируя целыми блоками семантических цитат (А. Роб-Грийе назвал постмодернистскую прозу «цитатной литературой»). Причем в постмодернистском коллаже не происходит взаимовлияния, переплетения, синтезирования материала. Он переоценивается, как бы высвечивается со всех сторон для полной апробации.

Постмодернизм нельзя рассматривать как некое синтезирующее искусство, как окончательный вариант современности. Но ощущение исчерпанности старого и непредсказуемости нового, контуры которого еще неясны и не обещают ничего определенного и надежного, делает постмодернизм, в котором это настроение превалирует, очень ярким выразителем «духа времени» конца XX столетия, стыка веков и тысячелетий.

2. Хорхе Луис Борхес

Борхес (1899 -1986) – один из родоначальников постмодернистской литературы - родился в 1899 году в Буэнос-Айресе. Его полное имя — Хорхе Франсиско Исидоро Луис Борхес Асеведо, однако, по аргентинской традиции, он никогда им не пользовался. В возрасте десяти лет Борхес перевёл известную сказку Оскара Уайльда «Счастливый принц». Сам Борхес так описал своё вступление в литературу: «С самого моего детства, когда отца поразила слепота, у нас в семье молча подразумевалось, что мне надлежит осуществить в литературе то, чего обстоятельства не дали совершить моему

отцу. Это считалось само собой разумеющимся (а подобное убеждение намного сильнее, чем просто высказанные пожелания). Ожидалось, что я буду писателем. Начал я писать в шесть или семь лет». В 1914 году семья выехала в Европу. В 1919 году семья переехала в Испанию. 31 декабря 1919 году в журнале «Греция» появилось первое стихотворение Хорхе Луиса.

Книжник, пишущий для книжных же людей, Борхес долгое время (1937—1946) работал в библиотеке хранителем, однако впоследствии называл это время «девять глубоко несчастливых лет», хотя именно в тот период и появились первые его шедевры. После прихода к власти Перона в 1946 году Борхес был уволен с библиотечной должности. Судьба вновь вернула ему роль книжника в 1955 году, причем весьма почетную — директора Национальной библиотеки Аргентины, — однако по ее же злой воле к тому времени Хорхе Луис Борхес был слеп.

Уже на раннем этапе творческой деятельности Борхес отказался от неожиданных визуальных метафор. Зато в его прозе, а потом и в стихах появилась иная метафоричность — не визуальная, а интеллектуальная, не конкретная, а абстрактная. Метафорами стали не образы, не строки, а произведения в целом, — метафорой сложной, многосоставной, многозначной, метафорой-символом. Если не учитывать этой метафорической природы рассказов Борхеса, многие из них покажутся лишь странными анекдотами. Многократно, в интервью, статьях и рассказах, Борхес говорил о том, что философия и искусство для него равносильны и почти тождественны, что все его многолетние и обширные философские штудии, включавшие также христианскую теологию, буддизм, суфизм, даоизм и т. п., были нацелены на поиск новых возможностей для художественной фантазии.

Рассказ **"Сад расходящихся тропок"** можно прочесть как занятную детективную историю. Но и тут ощутим глубинный метафорический пласт. "Во все века и во всех великих стилях сады были идеальным образом природы, вселенной. Упорядоченная же природа — это прежде всего природа, которая может быть прочтена как Библия, книга, библиотека". Именно таков смысл сада-книги, задуманный китайским мудрецом и разгаданный английским синологом. По ходу сюжета символ как будто воплощается и оживает: сад-лабиринт — это изменчивая, капризная, непредсказуемая судьба; сходясь и расходясь, ее тропы ведут людей к неожиданным встречам и случайной смерти.

Как правило, рассказы Борхеса содержат какое-нибудь допущение, приняв которое мы в неожиданном ракурсе увидим общество, по-новому оценим наше мировосприятие. Среди борхесовских рассказов есть также предвосхищения, предостережения, интерпретации. Вот один из лучших его рассказов — **"Пьер Менар, автор "Дон Кихота"**. Если отвлечься на время от вымышленного Пьера Менара с его выдуманной литературной биографией, то о чем, собственно, идет речь? В отстраненной, эксцентричной форме здесь рассмотрен феномен двойственного восприятия искусства. Любое произведение, любую фразу художественного произведения можно читать как бы двойным зрением. Глазами человека того времени, когда было создано произведение: зная историю и биографию художника, мы можем, хотя бы приблизительно, реконструировать его замысел и восприятие его современников и, следовательно, понять произведение внутри его эпохи — такой способ обдумывает Пьер Менар, но отказывается от него. И другой взгляд — глазами человека XX века с его практическим и духовным опытом. Это именно то, что, по мнению рассказчика, пытался совершить Пьер Менар, успевший "переписать", то есть переосмыслить, лишь три главы "Дон Кихота": в главе IX первой части речь идет о сугубо литературных проблемах — соотношении между реальным автором, автором-рассказчиком и вымышленным повествователем

(эта проблема сейчас пристально исследуется литературоведением); в главе XXXVIII первой части продолжается древний спор о превосходстве шпаги или пера, войны или культуры; в главе XXII первой части Дон Кихот освобождает каторжников и высказывает при этом весьма современные мысли о справедливости, о правосудии, которое не должно опираться только на признания осужденных, о могуществе человеческой воли, которой под силу победить любые испытания.

В последние десятилетия наука всерьез взялась изучать исторически обусловленные сдвиги в понимании и восприятии произведений искусства. По существу, борхесовский рассказ метафорически предвосхищает быстрое развитие таких областей культурологического знания, как герменевтика (наука об истолковании текстов) или рецептивная эстетика.

Но особую тревогу вызывает у Борхеса пластичность человеческого ума, способность поддаваться внушению, менять идеи и убеждения. Борхес нередко постулирует относительность всех понятий, выработанных нашей цивилизацией. В "Сообщении Броуди", например, показано общество, где все: власть, правосудие, религия, искусство, этика, — с нашей точки зрения, поставлено с ног на голову. Самый впечатляющий символ этой относительности — рассказ **"Тлён, Укбар, Orbis Tertius"**, входящий в сборник «Вымышленные истории». Сюжет рассказа состоит в том, что однажды друг героя-рассказчика, названный по имени реального друга Борхеса, писателя Адольфо Бией Касареса, упомянул поразившую его цитату, приписываемую некоему ересиарху. Рассказчик заинтересовался источником цитаты. Его друг вспомнил, что видел эту фразу в одной энциклопедии, в статье посвященной некоей местности Укбар. Рассказчик и его друг ищут эту статью в доступном им издании этой энциклопедии, но не находят ее. Вскоре друг рассказчика, Бией Касарес, находит в своем экземпляре той же энциклопедии упомянутую статью, где герои и находят разыскиваемую цитату. Прочитав статью «Укбар», они приходят к выводу, что в ней повествуется о вымышленной стране, и статья — чья-то мистификация.

Проходит время, и случайно в руки рассказчику попадает 11-й том «Первой энциклопедии Тлёна», в статьях которого даны отсылки к иным, недоступным рассказчику, томам того же издания. Эта книга повествует о реалиях целой неведомой планеты. Причем, изложение совершенно связное, серьезное, без тени пародии или шутки. Далее рассказчик приводит соображения различных ученых насчет происхождения этой книги, описывающей несуществующий мир во всех подробностях, и рассказывает о тех спорах, которые вызвало ее появление. Рассказ наполнен псевдоцитатами из описываемого 11-го тома «Энциклопедии Тлёна», посвященным описанию языка и философских представлений неведомого мира.

Среди версий происхождения удивительной книги автор выбирает одну. И описывает ее подробно в Дополнении. Существует тайное общество, которое задумало создать полностью вымышленный мир во всех деталях и постепенно заполнить нашу реальность приметами того выдуманного мира. Постепенно, может быть, Земля станет Тлёном, меланхолично замечает рассказчик. Рассказ, таким образом, посвящен философской проблематике верификации подлинности знания, взаимозаменяемости мира подлинного и выдуманного. В рассказе — привычный борхесовский антураж — зеркала, удивительные книги, философские дискуссии о природе времени, мотивы двойничества и подмены реальности.

Таким образом, группе интеллектуалов удается постепенно навязать человечеству совершенно новую систему мышления, произвольно изменить логику, весь свод человеческих знаний, этических и эстетических ценностей. Борхес не может скрыть, что восхищается силой воображения тех, кто создал новую систему взглядов, продумал ее

до мелочей, сделал импонирующе стройной. Американский критик Дж. Ирби, почувствовав только эту тональность, счел "Тлён, Укбар..." "идеалистической утопией, которая представляет нам будущую победу духа над материей". Однако в голосе рассказчика восхищение мешается с ужасом, поэтому правильнее было бы причислить рассказ к антиутопиям, и недаром автор называет Тлён "прекрасным новым миром" (*Brave new world*) — таково заглавие знаменитого в 30 — 40-е годы романа-антиутопии Олдоса Хаксли, изображающего обездушенное технократическое общество будущего. Ведь дух в рассказе Борхеса одерживает победу не над материей, а над духом же. Дух немногих над духом всех остальных. Понятия людей оказались так непрочны, незащищены, что их легко заменили на абсолютно противоположные.

В радиоинтервью Борхес как-то признался: "Предмет рассказа — не Тлён, не "третий мир", а, скорее, человек, брошенный в новый, поражающий, недоступный его пониманию мир". Вспомним, что этот рассказ был опубликован в 1944 г., и не удивимся тогда, что даже на краю света, вдали от Европы, художник испытывал "чувство тоски и растерянности" (выражение из того же радиоинтервью) при известиях о фашистском "новом порядке" в третьем рейхе.

Сочиняя свои интеллектуальные метафоры, Борхес проявляет дерзость по отношению к устоявшимся и общепринятым понятиям и даже к священным мифам и сакральным текстам западной цивилизации, в лоне которой он был воспитан. Чтение Евангелия, долженствующее внушить любовь и смирение, может привести к неожиданному смертоносному результату ("Евангелие от Марка"). А герой рассказа "Три версии предательства Иуды" вообще оспорил Новый завет, предположив, что богочеловеком был не Иисус, а Иуда, и искупление состояло не в смерти на кресте, а в гораздо более жестоких муках совести и бесконечном страдании в последнем круге ада (именно туда поместил презреннейших из грешников — Иуду и других предателей — Данте). Заключительные строки этого рассказа: "...он обогатил новыми чертами — зла и злосчастия" — приближают нас к пониманию критериев, которыми руководствуется Борхес, создавая свои фантастические постулаты.

"Ведь истории вымышленные только тогда хороши и увлекательны, когда они приближаются к правде или правдоподобны..." — поучает Дон Кихот книгоиздателей. Этому правилу следует и Борхес, разработавший систему приемов для мимикрии вымысла под реальность. Нередко он ориентирует фантастические события по действительным эпизодам ар гентинской истории, упоминает подлинные факты своей биографии, заставляет реальных, всем известных людей делать вместе с ним самые невероятные открытия. Так, все имена участников поиска таинственного энциклопедического тома из рассказа "Тлён, Укбар..." — Адольфо Биои Касарес, Карлос Мастронарди, Энрике Аморим, Альфонсо Рейес — принадлежат знаменитым в Латинской Америке аргентинским, уругвайскому и мексиканскому писателям. Еще чаще употребляет Борхес прием "нарочитого анахронизма и ложных атрибуций". То и дело Борхес подкрепляет свои вымыслы цитациями и библиографическими справками, где только при помощи специальных разысканий можно отделить подлинные имена и названия книг от вымышленных.

Эффект таких повествовательных приемов не сводится к элементарному жизнеподобию. Борхес как бы разрушает средостение между реальной и воображаемой жизнью, заставляет читателя испытывать подчас головокружительное ощущение, что все может случиться, что в любой библиотеке, на любой книжной странице его ждут неслыханные новости. На свой лад Борхес добивается того же, чего добиваются другие латиноамериканские писатели: Гарсиа Маркес, Карпентьер, Амаду, — разница лишь в том, что их фантастическая действительность питается иными, фольклорными, источ-

никами. В прозе Борхеса реальное и фантастическое отражаются друг в друге, как в зеркалах, или незаметно перетекают друг в друга, как ходы в лабиринте. Вспоминается строка Анны Ахматовой: "Только зеркало зеркалу снится..." Рассказы Борхеса тоже нередко кажутся снами: ведь во сне действуют обычно реальные, хорошо нам известные люди, но с ними происходят невероятные вещи. Зеркало, лабиринт, сон — эти образы особенно любимы Борхесом.

Многие критики и весьма искушенные читатели были заворожены несравненной эрудицией Борхеса, его манерой подавать вымысел как комментарий, глоссу, просто пересказ чужих книг. "Писатель-библиотекарь"— так называлась статья Джона Апдайка, появившаяся в 1965 году в связи с выходом нескольких книг Борхеса в английском переводе. Апдайку вторит другой известный американский писатель, Джон Барт: "Точка зрения библиотекаря! ... Рассказы Борхеса не только постраничные примечания к воображаемым текстам, но вообще постскрипtum ко всему корпусу литературы".

Последнее соображение очень интересно. Обнаружить и перечислить все реминисценции, заимствования, скрытые цитаты в прозе Борхеса не под силу целому коллективу исследователей. Отметим лишь несколько фактов, чтобы дать представление о принципах переработки чужих мотивов у Борхеса. В "Трех версиях предательства Иуды" и некоторых других рассказах, в которых новаторская и парадоксальная интерпретация мифа или классического литературного мотива дана преломленной в сознании вымышленного персонажа, как результат его духовных поисков или заблуждений, можно усмотреть влияние "Легенды о великом инквизиторе" Достоевского. В "Сообщении Броуди" содержится прямая отсылка к Свифту, только никаких утопически-благородных гуигнгнмов у Борхеса нет и быть не может, а отвратительные йеху интересны не тем, чем они похожи на людей, а как раз тем, чем они непохожи.

Борхес вступает с заимствованными мотивами в перекличку, в диалог, в игру. Вторичность, внутрилитературность — это осознанная позиция писателя. В прозаическом эпилоге к одной из последних книг своих стихов ("История ночи", 1977) Борхес соглашается с теми, кто именует его "библиотекарем": "Будет ли мне позволено повторить, что библиотека моего отца была определяющим фактором моей жизни? На самом деле я так и не вышел оттуда, как никогда не выходил из своей библиотеки Алонсо Кихано". Но как библиотека Алонсо Кихано — Дон Кихота не просто несколько растрепанных рыцарских романов, но целый духовный мир с его заповедями и законами, так и библиотека Борхеса — это вся мировая культура. Борхес похож на героя романа Германа Гессе, он также мог бы стать Великим Магистром Игры в бисер, "игры со всеми смыслами и ценностями нашей культуры". Художник-культуролог, Борхес анатомирует и интерпретирует "общее интеллектуальное достояние" (термин Г. Гессе), доискивается скрытых смыслов и прослеживает образные метаморфозы (весь цикл "Новые расследования", миниатюры "Превращения", "Притча о Сервантесе и Дон Кихоте", "Четыре цикла", 'и др.). Борхесовские "вымыслы" отличаются от рассказов западных писателей-фантастов (Азимова, Шекли, Саймака и т. п.) как раз тем, что Борхес не нуждается ни в каком научном и техническом реквизите. Его "машина времени" — книга, его "гиперпространство" — история культуры, его "пришельцы" — художественные метафоры, философские гипотезы, вековые образы.

Рассказ «**Вавилонская библиотека**» опубликован в книге «Сад расходящихся дорожек» в 1944 году. Слово «Вавилон» в названии рассказа не имеет в виду древний город в Междуречье, а, по-видимому, является для автора синонимом всеобщности, как и в рассказе «Вавилонская лотерея», где в игру-лотерею оказывается вовлечено всё население вымышленного города (ср. идиому *Вавилонское столпотворение*).

Рассказ написан в обычной для Борхеса форме эссе-фантастики, поэтому в нём практически нет повествовательности, он описывает особую, созданную воображением писателя, вселенную-библиотеку.

Библиотека состоит из шестигранных комнат, в каждой из которых имеется по двадцать полок, на каждой из которых находятся тридцать две книги одного формата, во всех книгах по четыреста десять страниц, на странице сорок строк, в строке около восьмидесяти букв черного цвета, которые допускают двадцать пять орфографических символов: 22 буквы, точку, запятую и пробел.

Большинство книг абсолютно бессмысленны, так как они являются собой комбинаторный перебор всех возможных вариантов двадцати пяти знаков. Однако эти варианты никогда не повторяются, главный закон библиотеки: *в библиотеке не бывает двух одинаковых книг*. Поэтому количество книг конечно и библиотека имеет границы. Характерный пример текста, который можно найти в случайной книге, взятой со случайной полки:

g.brnxnqnqnsy.oybolvvifaejasldedsyxjnlesyrxqee.nxvrnfnod...bsgionoydmoijr,j,jm.

Хотя процент осмысленных книг от общего количества очень небольшой, такие книги потенциально содержат абсолютно все созданные и даже не созданные человеком тексты. Борхес приводит в качестве примера подробнейшую историю будущего, автобиографии архангелов, верный каталог библиотеки, тысячи и тысячи фальшивых каталогов, доказательство фальшивости верного каталога, гностическое Евангелие Василида, комментарий к этому Евангелию, комментарий к комментарию этого Евангелия, правдивый рассказ о твоей собственной смерти, перевод каждой книги на все языки, интерполяции каждой книги во все книги, трактат, который мог бы быть написан (но не был) Бэдой по мифологии саксов, пропавшие труды Тацита.

Теоретически в Вавилонской библиотеке Борхеса имеется и эта статья во всех своих вариантах, отличающихся друг от друга всеми сделанными и не сделанными (но потенциально возможными) правками.

Можно посчитать, что в библиотеке $24 \times 1\,312\,000 = 31\,488\,000$ книг, отличающихся всего одной буквой и $991\,493\,388\,288\,000$ книг, различающихся только двумя буквами.

В своём рассказе Борхес реализует один из вариантов теоремы о бесконечных обезьянах («Если вы посадите бесконечное количество обезьян за пишущие машинки, то одна из них обязательно напечатает „Войну и Мир“ или пьесы Шекспира»), вводя ограничение для возможных вариантов, но предполагая обязательную реализацию всех потенциалов в системе.

Исходя из приведённых Борхесом параметров количество книг в библиотеке рассчитывается так:

- Количество символов в одной книге: $410 \times 40 \times 80 = 1\,312\,000$;
- Количество символов в алфавите: 25;
- Если учитывать, что в Вавилонской библиотеке невозможны две одинаковые книги, количество книг будет равно количеству вариантов расположения знаков в книге:

$$25^{1\,312\,000}$$

Таким образом, ответом на вопрос о количестве книг в Вавилонской библиотеке будет число, требующее для записи в десятичной системе 1 834 098 цифр (длина такого числа превышает количество знаков в стандартной книге библиотеки). Первые семьдесят цифр этого числа: 19560399176013321291099221883522448546756341265197230144220784247878... Поскольку в одном шестиграннике $20 \times 32 = 640$ книг, то необходимо $3056 \times 10^{1\,834\,094}$ шести-

гранных комнат, чтобы вместить все книги библиотеки.

Так как библиотека по Борхесу не имеет границ, мы должны предположить, что она дугообразно заключена в самой себе, то есть в гиперсфере с объемом поверхности $2\pi^2 r^3$. Её радиус вычисляется из объема одной шестиугольной комнаты ($\approx 30 \text{ м}^3$). Придуманная Борхесом библиотека превосходит объем видимой Вселенной примерно в $10^{611\ 338}$ раз.

"Вавилонская библиотека", в которой заперт герой-рассказчик,— это одновременно метафора и космоса, и культуры. Непрочитанные или непонятые книги — все равно что нераскрытые тайны природы. Вселенная и культура равнозначны, неисчерпаемы и бесконечны. В поведении разных библиотекарей метафорически представлены разные позиции современного человека по отношению к культуре: одни ищут опоры в традиции, другие нигилистически зачеркивают традицию, третьи навязывают цензорский, нормативно-моралистический подход к классическим текстам. Сам Борхес, как и его герой-повествователь, хранит "привычку писать" и не примыкает ни к авангардистам-ниспровергателям, ни к традиционалистам, фетишизирующим культуру прошлого. "Уверенность, что все уже написано, уничтожает нас или обращает в призраки". Иными словами, читать, расшифровывать, но в то же время творить новые загадки, новые ценности — вот принцип отношения к культуре, по Хорхе Луису Борхесу.

3. Роман Умберто Эко "Имя розы"

Имя Умберто Эко (род в 1932 г.) - одно из самых популярных в современной культуре Западной Европы. Семиотик, эстетик, историк средневековой литературы, критик и эссеист, профессор Болонского университета и почетный доктор многих университетов Европы и Америки, автор десятков книг, Умберто Эко - один из самых бурлящих кратеров вулкана современной интеллектуальной жизни Италии. То, что он в 1980 году круто переменил русло и вместо привычного облика академического ученого, эрудита и критика явился перед публикой как автор сенсационного романа, сразу получившего международную известность, увенчанного литературными премиями и послужившего основой также сенсационной экранизации, показалось ряду критиков неожиданным. Говорили о появлении "нового Эко". Однако если пристально вчитаться в текст романа, то станет очевидной органическая связь между ним и научными интересами его автора. Более того, сделается очевидным, что роман реализует те же концепции, которые питают научную мысль автора, что он представляет собой перевод семиотических и культурологических идей Умберто Эко на язык художественного текста. Это дает основание по-разному читать "Имя розы".

Первый, наиболее доступный пласт смыслов, который может быть "считан" с текстовой поверхности романа, - детективный. Автор с подозрительной настойчивостью предлагает именно такое истолкование. Уже то, что отличающийся замечательной проницательностью францисканский монах XIV века, англичанин Вильгельм Баскервильский, отсылает читателя своим именем к рассказу о самом знаменитом сыщицком подвиге Шерлока Холмса, а летописец его носит имя Адсона (прозрачный намек на Ватсона у Конан Дойля), достаточно ясно ориентирует читателя. Такова же роль упоминаний о наркотических средствах, которые употребляет Шерлок Холмс XIV века для поддержания интеллектуальной активности. Как и у его английского двойника, периоды безразличия и протрации в его умственной деятельности перемежаются с периодами возбуждения, связанного с жеванием таинственных трав. Именно в эти последние периоды во всем блеске проявляются его логические способности и интеллектуальная сила. Первые же сцены, знакомящие нас с Вильгельмом Баскервильским, ка-

жуются пародийными цитатами из эпоса о Шерлоке Холмсе: монах безошибочно описывает внешность убежавшей лошади, которую он никогда не видел, и столь же точно "вычисляет", где ее следует искать, а затем восстанавливает картину убийства - первого из происшедших в стенах злополучного монастыря, в котором разворачивается сюжет романа, - хотя также не был его свидетелем.

Итак, читатель уверовал, что перед ним средневековый детектив, а герой его - бывший инквизитор (латинское *inquisitor* - следователь и исследователь одновременно, *inquistor rerom naturae* - исследователь природы, так что Вильгельм не изменил профессии, а только сменил сферу приложения своих логических способностей) - это Шерлок Холмс в рясе францисканца, который призван распутать некоторое чрезвычайно хитроумное преступление, обезвредить замыслы и как карающий меч упасть на головы преступников. Ведь Шерлок Холмс не только логик - он еще и полицейский граф Монте-Кристо - меч в руках Высшей Силы (Монте-Кристо - Провидения, Шерлок Холмс - Закона). Он настигает Зло и не дает ему восторжествовать.

В романе У. Эко события развиваются совсем не по канонам детектива, и бывший инквизитор, францисканец Вильгельм Баскервильский, оказывается очень странным Шерлоком Холмсом. Надежды, которые возлагают на него настоятель монастыря и читатели, самым решительным образом не сбываются: он всегда приходит слишком поздно. Его остроумные силлогизмы и глубокомысленные умозаключения не предотвращают ни одного из всей цепи преступлений, составляющих детективный слой сюжета романа, а таинственная рукопись, поискам которой он отдал столько усилий, энергии и ума, погибает в самый последний момент, так и ускользая навсегда из его рук.

В конце концов, вся "детективная" линия этого странного детектива оказывается совершенно заслоненной другими сюжетами. Интерес читателя переключается на иные события, и он начинает сознавать, что его попросту одурачили, что, вызвав в его памяти тени героя "Баскервильской собаки" и его верного спутника-летописца, автор предложил нам принять участие в одной игре, а сам играет в совершенно другую. Читателю естественно пытаться выяснить, в какую же игру с ним играют и каковы правила этой игры. Он сам оказывается в положении сыщика, но традиционные вопросы, которые всегда тревожат всех сыщиков: кто и почему совершил (совершает) убийство (убийства), дополняются гораздо более сложным: зачем и почему нам рассказывает об этих убийствах хитроумный автор, появляющийся в тройной маске: бенедиктинского монаха захолустного немецкого монастыря XIV века, знаменитого историка этого ордена отца Ж. Мабийона и его мифического французского переводчика аббата Валле?

Автор как бы открывает перед читателем сразу две двери, ведущие в противоположных направлениях. На одной написано: детектив, на другой: исторический роман. Мистификация с рассказом о якобы найденном, а затем утраченном библиографическом раритете столь же пародийно-откровенно отсылает нас к стереотипным зачинам исторических романов, как первые главы - к детективу. В какую же из дверей войти?

Исторический момент, к которому приурочено действие "Имени розы", определен в романе точно. По словам Адсона, "за несколько месяцев до событий, кои будут описаны, Людовик, заключив с разбитым Фредериком союз, вступил в Италию". Людовик Баварский, провозглашенный императором, вступил в Италию в 1327 году. Эти события непосредственно не описываются в романе Умберто Эко. Лишь упоминания о том, как Адсон оказался в Италии, и, в дальнейшем, описание вражды "иностранцев" и "итальянцев" в стенах монастыря служат отсветами этих смут. Но они составляют фон действия и незримо присутствуют в сюжете. Более подробно касается автор (и монах-летописец) внутрицерковной борьбы.

Кардинальным вопросом внутрицерковной борьбы, отражавшим основной социальный конфликт эпохи, был вопрос бедности и богатства. Основанный в начале XIII века Франциском Ассизским орден миноритов (младших братьев), в дальнейшем - францисканский, проповедовал бедность церкви. В 1215 году папа Иннокентий III вынужден был признать легальность ордена. Однако в дальнейшем, когда лозунг бедности церковной был подхвачен воинствующими народными еретическими сектами и получил широкое распространение в массе простонародья, отношение курии к францисканцам сделалось вопросом весьма деликатным. Герард Сегалелли из Пармы, призывавший вернуться к обычаям первых христиан - общности имущества, обязательному труду для монахов, суровой простоте нравов, - был сожжен на костре в 1296 году. Учение его подхватил Дольчино Торинелли из Новары (Пьемонт), ставший во главе широкого народного движения, возглавленного "апостольскими братьями". Он проповедовал отказ от собственности и насильственное осуществление раннехристианской утопии. Папа Климент V объявил крестовый поход против Дольчино и его армии, укрепившейся на горе Дзебелло и с 1305 по 1307 год упорно сопротивлявшейся, преодолевая голод, снежные заносы и эпидемии

Одним из центральных событий романа "Имя розы" является неудачная попытка примирения папы и императора, который пытается найти союзников в ордене Св. Франциска. Эпизод этот сам по себе незначителен, но позволяет вовлечь читателя в сложные перипетии политической и церковной борьбы эпохи. На периферии текста мелькают упоминания тамплиеров и расправы с ними, катаров, вальденцев, гумилиатов, многократно всплывает в разговорах "авиньонское пленение пап", философские и богословские дискуссии эпохи. Все эти движения остаются за текстом, но ориентироваться в них читателю необходимо, чтобы понять расстановку сил в романе.

Итак, исторический роман? Автор сам подталкивает читателя именно к такому выводу в одном из автокомментариев к "Имени розы". Напоминая о делении исторической прозы на произведения, в центре которых - известные в истории лица, и на такие, где последние отнесены на периферию, а действуют созданные авторской фантазией образы простых людей, У. Эко отдает предпочтение второму разряду и в качестве образца, которому он якобы следовал, именует "Обрученных" Алессандро Манцони. Однако подсказки автора "Имени розы" всегда лукавы, и параллель с великим произведением Манцони - еще один ложный ключ, подброшенный читателю. Пушкин в свое время говорил о влиянии Вальтера Скотта на Манцони: приключения влюбленной пары на фоне широко описанных исторических событий, история, пропущенная через приключения простого человека. Сюжетная структура "Имени розы" даже отдаленно не напоминает подобной схемы: любовная интрига сведена лишь к одному эпизоду, не играющему существенной роли в композиции, все действие происходит внутри одного и того же весьма ограниченного пространства - монастыря. Значительная часть текста - размышления и умозаключения. Это не структура исторического романа.

Итак, обе двери, распахнутые перед читателем коварным автором, ведут не в просторные и ясные залы, а в некоторый запутанный лабиринт. Слово это употреблено нами не случайно: образ лабиринта - один из сквозных для самых разных культур символов - является как бы эмблемой романа У. Эко. Каждый лабиринт подразумевает своего Тесея, того, кто "расколдовывает" его тайны и находит путь к центру. В романе это, безусловно, Вильгельм Баскервильский. Именно ему предстоит войти в обе двери - "детективную" и "историческую" - сюжета нашего романа. Присмотримся к этой фигуре. Герой не принадлежит к историческим персонажам - он целиком создан фантазией автора.

Вильгельм прибыл в "монастырь преступлений" (так Умберто Эко, по собственному признанию, намеревался сначала обозначить место действия) с некоей важной миссией. В чем состоит эта миссия? Мы уже упоминали о конфликте в начале XIII века между папской курией и орденом францисканцев. Спор связан был с вопросом о бедности или богатстве как идеале церковной жизни. Когда папа преследовал "братьев свободного духа" (спиритуалов), генерал францисканцев Михаил Чезенский из тактических соображений поддержал курию. Но позже Михаил отказался от требования папы признать орден владельцем богатств и был обвинен в ереси (предлогом стал спор о догмате пресуществления). Для разбора обвинения были вызваны авторитетные богословы-философы Уильям Оккам, Марсилиус Падуанский. Однако они приняли сторону Михаила Чезенского и, как и он, были отлучены папой от церкви (1328 г.). Им удалось бежать, причем Оккам и Марсилиус нашли убежище в Мюнхене у императора Людовика, образовав группу так называемых "имперских богословов". В этой группе не было единства: Михаила Чезенского интересовало лишь сохранение статута ордена, порывать с папой окончательно он не желал, император же хотел иметь надежный богословский щит в борьбе с папой. Но Оккам и особенно Марсилиус Падуанский смотрели дальше: им мерещилась широкая реформа церкви, верховным органом которой должен был стать не папа, а Вселенский собор, избираемый на неслыханно широкой основе с участием не только клириков, но и мирян. Именно к этой группе принадлежит друг Оккама Вильгельм Баскервильский. Император для них - лишь средство, опорная сила, с помощью которой они стремятся реализовать свои планы. Эта ситуация объяснит современному читателю слова Вильгельма на встрече с папской делегацией: "Если один человек плохо управляет законами, не лучше ли справятся с этим многие, трудясь сообща". Слова эти могут современному нам читателю показаться анахронизмом, под сказанным нашим историческим опытом, однако они вполне соответствуют исторической истине, суть которой раскрывает Вильгельм в словах, обращенных к Адсону: "Минориты участвуют в императорской игре против папы. Но для Марсилиуса и для меня игра, которая ведется, - двойная. И мы хотели бы, чтобы императорская игра способствовала нашей и послужила бы нашей идее человеческого правления". Это же поясняет и слова Михаила, обращенные к Вильгельму после его речи: "Ты, Вильгельм, сегодня высказался весьма ясно и недвусмысленно и дал понять, куда метишь. Так вот, мы метим вовсе не туда. И я прекрасно сознаю, что постановления перуджийцев использованы вами, имперскими богословами, вовсе не в том духе, в котором они замыслились".

Но Вильгельм выполняет в монастыре и другую роль - он расследует таинственную цепь убийств, всколыхнувшую мирную жизнь святой обители. Здесь ему приходится вступить в лабиринт с другого хода.

Попробуем определить в одном предложении, чем занят Вильгельм Баскервильский в монастыре. Он занят расшифровками. И в прямом смысле - чтением закодированной рукописи, - и в переносном. То, что для других людей - молчащие предметы, для него - знаки, которые многое могут рассказать тому, кто поймет их язык. И так - расшифровки, знаки, языки... Вильгельм Баскервильский - семиотик XIII века, и все действия, поучения, обращенные к юному послушнику, выкладки можно назвать практиком по семиотике. Он истолковывает знаки, реконструирует тексты по фрагментам и коды по текстам. Так, реконструкции подлежит утраченная вторая часть поэтики Аристотеля. Особенно изящна расшифровка сна Адсона. Адсон рассказывает Учителю свой сон, который невнимательный слушатель воспринял бы как бессмысленную путаницу образов и идей. Вильгельм ищет в нем смысл, заранее презумируя, что рассказ Адсона - некоторым образом закодированный текст.

Вильгельм не сыщик, безошибочно сопоставляющий улики, - он семиотик, знающий, что один и тот же текст может шифроваться многими кодами, а один и тот же код может порождать разные тексты, он пробирается по лабиринту, ищет путь методом проб и ошибок. Так, до того, как он задумался над "Киприановым пиром", он попытался использовать в качестве кода Апокалипсис и, как кажется, успешно. Но объяснение было ложным, случайный ряд в сознании ищущего превратился в квазисимволический.

В итоге диалог:

"Какой идиот..." "Кто?" Я. Хватило одной фразы Алинарда, чтобы я вообразил, будто череда преступлений повторяет музыку семи апокалиптических труб. В случае Адельма - град; а это было самоубийство. В случае Венанция - кровь; а это была нелепая мысль Беренгара. В случае самого Беренгара - вода. А это чистая случайность. В случае Северина - третья часть небес... А Малахия попросту ухватился за звездный глобус, как за первый попавшийся тяжелый предмет".

Но совпадение последней смерти (если не считать убийства аббата, уже не входящего в этот ряд) с апокалиптическим текстом уже не случайно. Это подстроил убийца - Хорхе. И на вопрос Вильгельма, зачем он это сделал, последовал ответ: "Нарочно. Для тебя. Алиnard делился и со мной догадками насчет Апокалипсиса. Тогда же кто-то из монахов сказал мне, будто ты готов в это поверить. И я осознал, что некий божий порядок определяет эту цепочку смертей, а я за них не в ответе..." "Вот, оказывается, как вышло! - удивленно замечает Вильгельм. - Я сочинил ошибочную версию преступления, а преступник подладился под мою версию". Вот такого уж с Шерлоком Холмсом не случилось бы никогда. Ошибочная версия (конечно, принадлежащая служащему полиции, так как Холмс обречен изрекать только истины) - это глупость, она просто не существует и исчезает как пар под лучами логики Холмса. Но, с семиотической точки зрения, "неправильный" текст - тоже текст, и коль скоро он стал фактом, он включается в игру и оказывает влияние на ее дальнейший ход. Наблюдатель влияет на опыт, сыщик воздействует на преступление.

Вспомним подробное описание кошмарной казни, которой был подвергнут Дольчино. Читатель наших дней воспримет этот эпизод как "колорит эпохи" и картину "ужасов средневековья". И то и другое имеет смысл. Действительно, картина ужасна, и она, в самом деле, помогает нам перенестись в обстановку социально-церковных конфликтов XIII-XIV веков. Но важнее другое: то, что Дольчино наказан как "разделитель", ведет нас к одному из главных символов как романа, так и средневековой культуры в целом. Средневековый мир жил под знаком высшей целостности. Единство божественно, разделение исходит от дьявола. Единство церкви воплощено в инквизиторе, единство мысли - в Хорхе, который, несмотря на слепоту, запоминает огромное число текстов, полностью, наизусть, интегрально. Такая память способна хранить тексты, но не нацелена на создание новых, и память слепого Хорхе - это модель, по которой он строит свой идеал библиотеки. Библиотека, в его представлении, - это гигантский спецхран, место, где в целостности хранятся тексты, а не место, где старые тексты служат отправными пунктами для создания новых.

Символу целостности противостоит символический же образ расчленения, анализа. Ереси ("расколы") раздробляют монолитный универсум средневековья и выделяют личные отношения между человеком и Богом, человеком и государством, человеком и истиной. В конечном счете, это вело к непосредственному соприкосновению между человеком и Богом и устраняло необходимость церкви. В области мысли это привело к анализу: раздроблению, критическому рассмотрению, перекомбинации тезисов и созданию новых текстов. Хорхе воплощает дух догмы, Вильгельм - анализа. Один созда-

ет лабиринт, другой разгадывает тайны выхода из него. Мифологический образ лабиринта связан с обрядом инициации, и Вильгельм - борец за инициацию духа. Поэтому библиотека для него - не место, где хранятся догмы, а запас пищи для критического разума.

В символическом языке романа особое место занимают фантастические перекомбинации образов, стабильно интегрированных в рамках догматического сознания. В романе это, прежде всего, образы фантастических созданий художественного гения, порождающего чудовищные и смехотворные сочетания в орнаментах книжных заставок или на фронтоне и капителях монастырской церкви. Адсон "над этими листами погибал от восхищения и смеха", а монахи "захохотали во всю глотку". Свободное комбинирование деталей в новых, запрещенных для существующей модели культуры сочетаниях есть творчество. Мир существующий отражается в символах, как учит Адсона Вильгельм. Но если мир, данный человеку, отражается в системе знаков, то творчество, создавая новые, неслыханные знаки, дестабилизирует старый мир и творит новый. Поэтому у творчества - два лица: смех и мятеж. Родство их раскрывается в общем слиянии в стихии карнавала. Хорхе Бургосский недаром пытается запретить смех: "Пустословие и смехотворство неприличны вам!" Запрещение смеха в его устах равносильно утверждению неподвижности порядка в мире.

Скрытым сюжетным стержнем романа является борьба за вторую книгу "Поэтики" Аристотеля. Стремление Вильгельма разыскать скрытую в лабиринте библиотеки монастыря рукопись и стремление Хорхе не допустить ее обнаружения лежат в основе того интеллектуального поединка между этими персонажами, смысл которого открывается читателю лишь на последних страницах романа. Это борьба за смех. Смех для Вильгельма связан с миром подвижным, творческим, с миром, открытым свободе суждений.

Интеллектуальным стержнем романа является поединок между Вильгельмом и Хорхе. Оба они проявляют незаурядную силу ума, причем если для Вильгельма ум Хорхе "извращенный", то его собственный разум, с позиции слепого испанца, "шутовской". На самом же деле - глазами автора - они воплощают две различные ориентации культуры. Хорхе исходит из того, что истина изначально дана, ее следует только помнить. Его интеллект - это изошренная память. Создавать новые тексты кощунственно.

Отождествление ума и памяти характерно для культуры, основанной на запоминании множества текстов, а не на генерировании новых. В частности, средневековая образованность, отождествлявшая обучение с зубрежкой, видела идеал учености в безграничной памяти. Здесь мы встречаем ряд мотивов, реализованных Умберто Эко в образе Хорхе: память как высшее проявление учености, ученый, которому читают и который не забывает ничего из прочитанного, искусство находить в книгах нужные места, скрытое от других людей и таинственно открытое лишь этому искуснику, и, наконец, мотив сожженных или разорванных книг Аристотеля, содержание которых таинственно хранится в памяти сатаны.

Вильгельм тоже стремится восстановить утраченный текст Аристотеля. Именно восстановить, так как, прежде чем найти рукопись, ему надо ее опознать, т. е. реконструировать в своем уме. Но он интересуется не текстом, который надо хранить интегрированным в памяти, а смыслом сочинения. Поэтому он, в конце концов, утешается после гибели столь вожделенного ему трактата: содержание он смог восстановить по косвенным данным, следовательно, грядущие реконструкторы также смогут это сделать. Усилие Вильгельма направлено в будущее: хранить - означает регенерировать, воссоздавать заново. Отсюда же разное отношение к библиотеке: хранить, чтобы спрятать, или хранить, чтобы постоянно генерировать вновь и вновь старое, превращая его

в новое. С этим же связаны и два понимания лабиринта: войти, чтобы не выйти, - войти, чтобы найти выход.

Весь строй романа показывает, что автор на стороне Вильгельма. Однако утверждение это хочется сопроводить оговорками: лукавый автор окончил спор двух веков - Хорхе и Вильгельма - ничьей, и это заставляет предположить, что и за Хорхе видится ему какая-то правда, правда Великого инквизитора из "Братьев Карамазовых". Вообще диалогический опыт Достоевского не прошел для Эко даром, а рассуждения о сладострастии пытки звучат как прямая переключка с русским автором.

Роман Умберто Эко начинается цитатой из Евангелия от Иоанна: "В начале было Слово" - и кончается латинской цитатой, меланхолически сообщающей, что роза увяла, а слово "роза", имя "роза" пребыло. Подлинным героем романа является вечное Слово.

4. Роман П. Зюскинда «Парфюмер»

Роман Патрика Зюскинда (род. в 1949 г.) «Парфюмер» ("Das Parfum") – уникальное явление в современной немецкой литературе. Выйдя из печати в 1985 году, он добился такой мировой известности, какой в немецкой литературе последними пользовались произведения Т. Манна, Г. Бёлля и Г. Грасса.

Тираж только в Германии составил более двух миллионов экземпляров, был осуществлен перевод на 31 язык. Однако в филологических кругах Германии роман был воспринят довольно прохладно, и только спустя несколько лет стали появляться критические статьи и работы о нем, которых, впрочем, пока сравнительно немного. Высказывания рецензентов и газетных критиков о романе поражают полярностью оценок: от «китча» и «эпигонства», «искусственного смешивания стилей и мотивов» до «читательского потрясения», «феноменального замысла» и «счастливого случая в немецкоязычной литературе».

Роман Зюскинда можно назвать первым истинно постмодернистским немецким романом, прощанием с модерном и культом гения. По мнению Виттштока, роман является элегантно замаскированным путешествием по истории литературы. Автора интересует прежде всего проблема творчества, творческой индивидуальности, культ гения, который взращивался немецкими писателями со времен романтизма. Безусловно, проблема гения волновала и романтиков в Англии и Франции, и в "Парфюмере" есть аллюзии на литературные произведения этих стран. Но в немецкой литературе гений превратился в культовую фигуру, на произведениях немецких писателей можно поэтапно проследить эволюцию образа гения, его расцвет и деградацию. В Германии культ гения оказался более живучим и, наконец, в XX веке в восприятии миллионов немцев воплотился в зловещей и загадочной фигуре Гитлера и превратился в идеологию. Послевоенное поколение писателей осознавало немалую долю вины, лежащую на литературе, взлелеявшей этот культ. Роман Зюскинда разрушает его, применяя излюбленный прием постмодернизма – "use and abuse", «использование и оскорбление», то есть одновременное использование какой-то темы, стиля, традиции и демонстрация ее несостоятельности, подрыв, сомнение. Зюскинд использует огромное количество произведений немецких, французских, английских писателей, касающихся темы гениальности, и с их же помощью критикует традиционные представления об оригинальности, исключительности творческой личности. Зюскинд вписывает свой роман в традицию культа гения, подрывая ее изнутри.

"Парфюмер" – это характерный для постмодернизма многоуровневый роман. Его жанр, как и любого другого постмодернистского произведения определить непросто, потому что границы жанров в современной литературе размыты и постоянно наруша-

ются. По внешним признакам его можно отнести к историческому и детективному жанрам. Подзаголовок «История одного убийцы» и репродукция картины Ватто с мертвой обнаженной девушкой на обложке явно рассчитаны на привлечение массового читателя и однозначно дают понять, что это детектив. Начало романа, где указывается точное время действия, описывается жизнь Парижа той эпохи, характерно для исторического романа. Само повествование нацелено на широкий спектр интересов читателей: высоколитературный язык, стилистическая виртуозность, ироническая игра с читателем, описание частных сфер жизни и мрачных картин преступлений.

Описание рождения, воспитания, учебы главного героя предполагают жанр романа воспитания (*Bildungsroman*), а постоянные упоминания о гениальности, неординарности Гренуя, его необыкновенном таланте, который ведет его по жизни и подчиняет все остальные свойства характера и даже организм, намекают на то, что перед нами настоящий *Kunstlerroman* – роман о художнике, гении.

Однако, ни одно из ожиданий читателя, вызванных намеками на тот или иной жанр, не оправдывается. Для детектива необходимо, чтобы зло было наказано, преступник изобличен, миропорядок восстановлен, ни одно из этих условий в романе не выполнено. В. Фрицен назвал "Парфюмера" реквиемом по криминальному роману. Система ценностей романа воспитания оказывается подорванной. «Учителя» Гренуя не испытывают к нему никаких чувств, кроме неприязни. Образование Гренуя сводится к узнаванию и запоминанию запахов и смешиванию их в воображении. Любовные, дружеские, семейные отношения как факторы формирования личности, без которых невозможно представить роман воспитания, здесь вообще отсутствуют, герой полностью изолирован духовно от окружающего мира. До некоторого времени Гренуй не испытывает вообще никаких чувств, как будто из всех органов восприятия у него существует только обоняние. Тема любви, сострадания, дружбы и прочих человеческих чувств закрыта Гренуем с самого начала, когда он своим первым криком проголосовал «против любви и все-таки за жизнь». «Он был с самого начала чудовищем». Единственное чувство, которое вызревает в Гренуе, - это отвращение к людям, но даже оно не находит у них отклика. Заставив людей полюбить себя, отвергнутого и уродливого, Гренуй осознает, что они ему отвратительны, а значит, их любовь ему не нужна. Трагедия Гренуя в том, что сам он не может узнать, кто он такой, и даже не может наслаждаться своим шедевром. Он осознал, что люди воспринимают и любят лишь его маску из аромата. Пародийный пастиш или пастиш-пародия на исторический и детективный роман, роман воспитания, на различные жанры романтизма и символизма свободно перетекают из одного в другой, не затрудняя читательского восприятия. Пародии на роман воспитания, детективный, исторический романы рассыпаются в фантастическом, дионисийском финале, где иррациональное берет верх над рассудочным рецептом криминального романа.

В «Парфюмере» воплощаются практически все основные установки постмодернизма. Здесь и многослойность, и критика просвещения, представлений об оригинальности, идентичности, игра с читателем, прощание с модернистской тоской по всеохватывающему порядку, целостности, эстетическим принципам, которые противостоят хаосу действительности, и, конечно, интертекстуальность – аллюзии, цитаты, полуцитаты – и стилизация. В романе воплощены отказ от тоталитарной власти разума, от новизны, свободное обращение с прошлым, принцип развлекательности, признание вымышленности литературного произведения.

Вымышленность главного героя, Гренуя, подчеркивается с первых же строк: «...его гениальность и его феноменальное тщеславие ограничивались сферой, не оставляющей следов в истории». Не мог оставить следов Гренуй и потому, что растер-

зан и съеден до последнего лоскутка в финале романа. В первом же абзаце автор заявляет о гениальности своего героя, неразрывно связанной со злом, Гренуй – «гениальное чудовище». Вообще, в образе Гренуя автор объединяет многие черты гения, как его представляли от романтизма до модернизма – от мессии до фюрера. Гротескное соединение этих черт в одно целое напоминает создание доктором Франкенштейном своего монстра. Свое творение автор называет «чудовищем», это лишенное практически всех человеческих качеств, кроме ненависти, существо, отвергнутое миром и само отвернувшееся от него, стремящееся покорить человечество с помощью своего таланта.

Отсутствие у Гренуя собственного запаха означает отсутствие у него индивидуальности, собственного «я». Его проблема в том, что, столкнувшись с внутренней пустотой, Гренуй не пытается обрести свое «я». Здесь мы имеем дело с квестом, которого не было, в отличие от других романов, анализируемых в данной работе. Поиск аромата должен был бы символизировать творческий поиск себя. Однако гений Гренуя способен сотворить лишь искусную подделку человеческого запаха.

Свою индивидуальность он не ищет, а лишь маскирует ее отсутствие, что оборачивается крахом и саморазрушением гения в финале. Полная дезинтеграция Гренуя иронически буквально представлена как поедание его бродягами, под влиянием духов сделавшимися каннибалами.

На образе Гренуя В. Фрицен выстраивает целую историю болезни гения. Во-первых, поскольку гений должен и внешне выделяться из толпы, он непременно имеет некий физический недостаток. Герой Зюскинда несет гротескные черты дегенерации. Больна его мать, значит, наследственность он получил плохую. У Гренуя горб, изуродованная нога, всевозможные тяжелые болезни оставили свои отметины на его лице, вышел он из клоаки, «он был даже меньше, чем ничто». Во-вторых, гений антирационален, всегда остается ребенком, его нельзя воспитать, так как он следует своим внутренним законам. Правда, у гения романтиков воспитатель все же был – это природа. Однако Гренуй – свое собственное произведение. Он родился, жил и умер, словно вопреки всем законам природы и судьбы, лишь по своему желанию. Гений Зюскинда, как абсолютный субъект Фихте, создает себя сам. Более того, природа для него – голый материал, Гренуй стремится вырвать у нее душу, разложить на составные части и соединив в нужной пропорции создать свое произведение. В-третьих, гений и интеллект – не одно и то же. У Гренуя есть уникальный дар – его обоняние. При этом все считают его слабоумным.

Только к четырем годам Гренуй научился говорить, однако с абстрактными, этическими и моральными, понятиями у него были проблемы: «...совесть, Бог, радость, ... благодарность... было и осталось для него туманным». По определению Шопенгауэра, гений соединяет в себе огромную силу воли и большую долю чувственности – о разуме нет и речи. Гренуй настолько одержим работой и желанием достичь могущества, что это подчиняет все его жизненные функции (например, работа у Бальдини, в Грассе).

В-четвертых, гений тяготеет к безумию или, по крайней мере, к эксцентричности, никогда не принимая норм жизни обывателя. Поэтому в глазах бюргера гений-романтик всегда сумасшедший, дитя природы, он не считается с устоями общества. В конце XIX века связь гениальности и безумия становится предметом научного изучения. Для Ницше гений – межвидовое существо, между преступником и безумцем.

Гренуй – преступник а priori, приговор ему вынесен уже в подзаголовке – «История одного убийцы», а первое убийство Гренуй совершает только что появившись на свет, своим первым криком, который стал смертным приговором для его матери. И в

дальнейшим убийство будет для него чем-то естественным, лишенным какой бы то ни было моральной окраски. Помимо 26 убийств, совершенных уже в сознательном возрасте, Гренуй магическим образом приносит несчастья людям, связанным с ним: погибают Грималь и Бальдини, исчезает маркиз, казнят Дрюо. Гренуя нельзя назвать аморальным, так как ему чужды всякие моральные понятия, которые он мог бы отрицать. Он – вне морали, над ней. Однако Гренуй вначале не противопоставляет себя окружающему миру, маскируясь с помощью духов. Романтический конфликт переносится во внутреннюю сферу – Гренуй сталкивается с собой, точнее с отсутствием себя, в чем усматривается конфликт постмодернистский.

В-пятых, гений является аутсайдером общества, изгнанником. Гений живет в воображаемом мире, в мире своих фантазий. Однако аутсайдерство Гренуя переходит в аутизм. Из-за отсутствия запаха Гренуя либо просто игнорируют, либо чувствуют к нему непонятное для себя отвращение. Сначала Гренуя это не волнует, он живет в мире запахов. В горах, куда он удаляется от мира, Гренуй создает царство запахов, живет в воздушном замке ароматов. Но после кризиса – осознания отсутствия собственного запаха – он возвращается в мир, для того чтобы войти в него, и люди, обманутые «человеческими духами» Гренуя, принимают его.

В-шестых, гению требуется автономность, независимость. Этого требует эгоцентризм гения: его внутреннее «я» всегда ценнее и богаче, чем окружающий мир. Одиночество требуется гению для самосовершенствования. Однако самоизоляция представляет для художника и большую проблему. Вынужденная оторванность от мира людей трагически воспринималась романтическим героем-гением.

Гренуя заставляет замыкаться в себе не окружающий мир, отвергающий его, а внутренняя потребность. Своим первым криком новорожденный Гренуй противопоставил себя внешнему миру и после выстаивал все жестокие удары судьбы с нечеловеческим упорством, с первых лет жизни продвигаясь к цели, даже еще не осознавая ее. Семилетнее пребывание Гренуя в горах, где он погружается в свою экзистенцию, – это доведенная до абсурда аллегория аполитического существования художника, его безответственности и вне-моральности.

Наконец, в образе Гренуя можно выделить и такую черту, как исключительность гения, мессианство, которая подчеркивается на протяжении всего повествования. Гренуй был рожден для некой высшей цели, а именно – «осуществить революцию в мире запахов».

После первого убийства ему открылось его предназначение, он осознал свою гениальность и направление своей судьбы: «...он должен был стать Творцом запахов... величайшим парфюмером всех времен». В. Фрицен замечает, что в образе героя Зюскинда проглядывает миф о подкидыше, который должен вырасти в спасителя своего народа, однако вырастает чудовище, дьявол.

Когда Гренуй создает свой первый шедевр – человеческий запах, уподобив себя Богу, он понимает, что может достичь и большего – сотворить сверхчеловеческий аромат, чтобы заставить людей полюбить себя. Теперь он хочет стать «всемогущим богом аромата... - в действительном мире и над реальными людьми». В соперничестве Гренуя с Богом видится намек на любимый романтиками миф о Прометее. Гренуй крадет у природы, у Бога секрет души-аромата, но он использует этот секрет против людей, похищая у них души. К тому же Прометей не хотел замещать богов, свой подвиг он совершил из чистой любви к людям. Гренуй действует из ненависти и жажды власти.

Наконец, в сцене вакханалии парфюмер осознает себя «Великим Гренуем», переживает «величайший триумф своей жизни», «Прометеев подвиг».

Кроме того, что герой Зюскинда сочетает в себе практически все черты, которыми писатели от романтизма до модернизма наделяли гения, Гренуй проходит несколько стадий развития – от романтизма до постмодернизма. Вплоть до ухода в горы Гренуй стилизован под художника-романтика. Вначале он накапливает, поглощает запахи, постоянно составляет новые комбинации ароматов в своем воображении. Однако он пока творит без всякого эстетического принципа: он создает и разрушает свои фантазии «как ребенок, играющий в кубики, - изобретательно и деструктивно, без различного творческого принципа».

Гренуй-художник развивается и, встретив свою первую жертву, находит в ней высший принцип, по которому должны строиться остальные ароматы. Убив ее, он осознает себя как гения, узнает свое высшее предопределение. «Он хотел выразить вовне свое внутреннее «я»,.. которое считал более стоящим, чем все, что мог предложить внешний мир». Поэтому Гренуй уединяется в горах на семь лет. Однако там ему не открылись ни тайны мироздания, ни пути самопознания. Вместо обновления Гренуй столкнулся с отсутствием собственной личности. Возрождения через смерть не произошло, так как не было «я», которое могло бы переродиться. Эта внутренняя катастрофа разрушила его мир фантазий и заставила вернуться в мир реальный. Он вынужден совершить обратный побег – от себя во внешний мир. Как пишет В. Фрицен, в горы Гренуй уходит как романтик, а спускается как декадент: «На своей «волшебной горе» оригинальный художник состарился, превратился в художника- декадента».

Попав к маркизу-шарлатану, Гренуй учится искусству иллюзии, создает человеческий аромат, маску, которая прикрыла его отсутствие индивидуальности и открыла дорогу в мир людей. В Грассе Гренуй осваивает науку парфюмерии, технику извлечения запаха. Однако цель Гренуя уже не совершить революцию в мире запахов. Первый удавшийся шедевр позволил Греную настолько увериться в собственной гениальности, что он не довольствуется просто принятием его в среду людей, он хочет заставить их полюбить себя как Бога. Гений-декадент деградирует дальше – в фюрера, когда стремление к целостности и единству оборачивается тоталитаризмом. В сцене вакханалии в Гренуе узнается и Наполеон, и Бисмарк, и Гитлер. После распада монархии общество жаждало гения-фюрера и учителя, который должен был вывести из хаоса, объединить. Параллели с Гитлером здесь вполне четкие. В. Фрицен приводит отрывок из речи Гейбеля, в которой говорится, что «гений строит новый мир». Документальные кадры публичных выступлений Гитлера свидетельствуют о массовом экстазе, в который он повергал своих слушателей, они в буквальном смысле слова впадали в безумие и испытывали к фюреру огромную любовь. В сцене вакханалии Гренуй, не имеющей собственной индивидуальности, заставляет и остальных терять ее, люди превращаются в стадо диких животных. Произведение искусства должно противостоять хаосу действительности, а Гренуй, наоборот, сеет вокруг себя хаос и разрушение.

Гренуй, наконец, постмодернистский гений. Он творит свои шедевры как истинный постмодернист: не создавая свое, а смешивая украденное у природы и живых существ, тем не менее получая нечто оригинальное, а главное – оказывающее сильное воздействие на зрителя/читателя. По мнению В. Фрицена, Гренуй – псевдогений (пост)модернизма – творит в собственных целях, крадет чужое, чтобы слепить свое. Постмодернизм гения Гренуя и в том, что он соединяет в себе все исторические фазы культа гения с разочарованием в нем, осознанием его несостоятельности. Творчество Гренуя сводится к тому, что он крадет у природы душу, немногим отличаясь от Бальдини – филистера, который крадет сами произведения. Гренуй – гений-импотент.

"Парфюмер" не случайно навлек на себя обвинения в эпигонстве, модной эклектической стилизации, уже хотя бы потому, что автор как раз и подвергает пересмотру

идею гениальной индивидуальности, оригинальности, следуя концепции постмодернизма. Действительно, роман чрезвычайно полифоничен, голоса разных эпох и жанров звучат достаточно отчетливо. Роман соткан из аллюзий, цитат, полуцитат, тем и мотивов немецкой и не только немецкой литературы. Зюскинд использует технику гомогенизации цитат, тем, элементов других текстов – по принципу композиции духов. Образ гения, идея творчества организуют повествование, а новеллы Гофмана, главным образом «Девушка Скюдери», являются системой координат для ориентации читателя. Роман Зюскинда – не конгломерат цитат, а тщательно выстроенный диалог-игра как с литературной традицией, так и с читателем, точнее с его литературным багажом. Что касается раскодирования текста, то тут немецкий читатель находится в более выгодном положении: большинство аллюзий в романе – на хорошо знакомый немцам с детства литературный канон.

Ю. Риан считает, что сложность интерпретации постмодернистского текста проистекает из уникальной ситуации, в которой этот текст находится – между пародией и пастишем. Риан прибегает к параллели между автором и его героем: роман так же существует между пародией и пастишем, как Гренуй – между миром людей и природы, относясь и к тому и к другому, но не принадлежа ни к одному из них.

Роман Зюскинда прекрасно иллюстрирует эту ситуацию. Пастиш – стилистическое подражание – называют нейтральным вариантом пародии, пародией в условиях интертекстуальности, нередко считают признаком низкого качества произведения. Зюскинд балансирует на грани между пастишем и пародией, поэтому его роман труднее интерпретировать, чем, например, «Имя розы», где пародийное начало перевешивает.

"Парфюмер" – это типичный постмодернистский роман и потому, что он осознанно вторичен. Это роман-пастиш, роман-игра, его можно подвергать бесконечным интерпретациям, находить всё новые аллюзии.

Секрет читательского успеха романа Зюскинда, безусловно, не только в широкой рекламе, но и в искусной стилизации, качественной подделке под детектив и исторический роман. Занимательный сюжет и хороший литературный язык обеспечивает роману внимание как со стороны интеллектуальной публики, так и со стороны массового читателя – любителя тривиальной литературы.

5. Роман К. Рансмайра «Последний мир»

Кристоф Рансмайр (р. 1954) — современный австрийский писатель, автор таких произведений, как книга эссе «Сияющий закат. Ирригационный проект или Открытие существенного» (1982), романы «Ужасы льдов и мрака» (1984) и «Болезнь Китахары» (1995), путевые заметки «Путь в Сурабайю» (1997), пьеса «Невидимая» (2001).

Мировое признание австрийский прозаик получил после выхода в свет своей третьей книги, романа «Последний мир» (1988). Кроме восторженных откликов читательской аудитории эту книгу сопровождает и солидный перечень литературных премий, присужденных автору, наиболее значимые из которых — премия Антона Вильдганса (1990), Большая литературная премия Баварской академии искусств (1992), премия Франца Кафки (1995), Европейская премия Аристеон (1996). О повсеместном интересе к роману свидетельствуют и появившиеся вскоре его переводы практически на все европейские языки.

Замысел «Последнего мира», по словам самого автора, изначально был «обречен на успех», так как в качестве главного претекста он использовал известнейшую в истории западноевропейской литературы поэму «Метаморфозы» великого древнеримского поэта Овидия. Причины обращения Рансмайра к столь значительному литературному

памятнику были довольно разные. Во-первых, идея нового прозаического переложения «Метаморфоз» Овидия была «подарена», по признанию самого писателя, его другом и коллегой по журналистской работе, Гансом Магнусом Энценбергером, которому и адресовано посвящение в начале романа. В статье «Наброски к роману», предвосхитившей появление книги, Рансмайр прямо говорит о том, что его произведение — действительно заказная работа для издательства «Грено», перевернувшая его представления о великой поэме: «Неожиданно для себя я узнал в античных фигурах людей из своего окружения со всей их любовью, печалью и яростью». Во-вторых, у европейских народов поэма Овидия считается чем-то вроде «языческой Библии», а положенная в ее основу идея метаморфозы — источник появления многих произведений последующих эпох, столь же значимых для западноевропейской культуры.

«Последний мир» рассказывает о судьбе римского поэта Овидия, сосланного императором Августом на край света, в причерноморский городок Тома, и перед отъездом в ссылку, по преданию, сжегшего свою знаменитую поэму «Метаморфозы». Овидий — великий римский стихотворец, сделавшийся неугодным режиму императора Августа и сосланный на край земли, в захолустный город Тома. Честолюбивый, дерзкий поэт, посмевавшийся выступить с речью на открытии нового стадиона, не преклонив колена перед сенаторами и императором. Отчаявшийся, беспомощный, сжигающий главный труд своей жизни — «Метаморфозы». Призрак, тень, навязчивая идея римлянина Котты, главного героя «Последнего мира», отправившегося на поиски поэта после распространения слуха о его смерти в ссылке.

При всем том, что роман имеет конкретную отсылку ко временам Овидия, его никак нельзя назвать историческим, исходя из классического определения этого жанра. Римская империя Октавиана Августа является местом действия лишь номинально. Реалии того времени, правда, присутствуют в тексте, но они умышленно и демонстративно перемешаны с реалиями, взятыми из других эпох — от Средневековья вплоть до наших дней. Цель Рансмайра — показать *модель* мира, универсальную структуру некоего конгломерата живых существ и взаимоотношений между ними, поэтому он обращается не к Истории, а к мифологизации, то есть строит свой мир по законам мифа, для которого категория прошлого является «классическим» способом выражения, а собрание анахронизмов позволяет ему балансировать между эпохами вообще, точнее говоря, над течением исторического времени. Присутствие на разных уровнях романа элементов овидиева текста придает повествованию значимость, еще раз подчеркивая «модельность» всего в нем происходящего. Кроме того, палимпсестный принцип построения повествования (когда сквозь новый текст постоянно просвечивает старый текст-основа) имеет более глубокое значение, если рассматривать его с точки зрения постмодернистской эстетики. Речь идет об авторитете текста или авторитете письма. Он возникает исключительно интертекстуально, то есть благодаря ссылкам и аллюзиям на другие тексты, уже приобретшие свой «авторитет» в данной культурной среде». В «Последнем мире» — это ссылка на куда как более авторитетный для европейской культуры текст овидиевых «Метаморфоз», соперничать с которым по частоте заимствований образов и сюжетов может разве что Библия. Обращаясь к тексту Овидия, а через него и к мифам, Рансмайр пытается придать значимость не только и не столько человеческим характерам и взаимоотношениям, не только и не столько изображаемой картине мира, сколько изображаемой книге — ведь речь в романе идет о поиске утраченной поэмы, внутрь которой и попадает главный герой Котта. Перед нами, по сути, модель создания и существования текста, который рождается из слов и фраз, высеченных на каменных обломках, лоскутков со сделанными на них чьей-то рукой надписями, отрывков воспоминаний, пересказов сплетен и легенд, карнавальных инсцениро-

вок, интерпретаций фильмов, видений и снов (Котта собирает их, пытаясь найти пропавшие по сюжету «Метаморфозы»). Элементы, составляющие текст как самого «Последнего мира», так и якобы утерянных «Метаморфоз», иногда узнаваемы, иногда лишь угадываются, но чаще всего предстают в виде тех самых анонимных формул и отрывков, происхождение которых давно утеряно. В свете этой концепции новый смысл получает и использование такого количества анахронизмов в повествовательной ткани романа. С самого начала непонятно время действия романа: казалось бы, Назон, Котта, император Август – первый век до нашей эры, расцвет Римской империи. Но Котта списывает расписание автобусов на изъеденной ржавчиной остановке, Назон выходит говорить речь в «букет микрофонов», а поток машин на римских улицах похож на вереницы блестящих жуков. Калейдоскопический метод смешения реалий, взятых из самых различных эпох и периодов, помогает Рансмайру не только показать модель создания и существования текста, но и модель постмодернистского сознания, то есть, по сути, модель сознания современного человека.

В «Последнем мире», несмотря на всю его «надвременность», прочитывается много других актуальных тем, передающих настроение австрийского общества. Само обращение к мотиву метаморфоз — многозначительный посыл в адрес страны, пережившей за столь короткий исторический промежуток столько изменений. Явно австрийским намеком был и тот факт, что уничтоженная в реальной жизни поэма продолжает влиять на жизнь людей и всплывать в ней то здесь, то там в виде некоей идеальной силы. Сделанный в романе акцент на конце мира, после которого жизнь продолжается, созвучно австрийскому самосознанию, прошедшему все соответствующие исторические уроки и приученному к «концам эпохи», к «Апокалипсисам», постоянно их предчувствующему, но при этом тайно абсолютно уверенному в том, что именно Австрия выдержит и останется последней.

В течение одной только первой половины XX столетия жители Австрии пережили несколько кризисов национального самосознания. В 1918 году перестала существовать огромная Австро-Венгерская империя, гражданами которой они привыкли себя осознавать. От нее осталась ничего не значащая «точка» на карте мира, будущее ее было неопределенным. Аншлюс 1938 года, встреченный большинством австрийцев с восторгом, сулил надежды вернуть былое величие — но ценой отказа от собственной «австрийскости» и признания себя частью «великой германской нации». В 1945 — очередной час «ноль»: державы-победительницы, исходя из собственных интересов, объявили Австрию жертвой гитлеровской Германии и предложили ей, закрыв глаза на недавнее фашистское прошлое, начать строить новое государство с чистого листа. Какого-либо глубокого покаяния, «проработки» комплекса коллективной и индивидуальной вины и ответственности за недавнее прошлое в Австрии — в отличие от той же Германии — не случилось. Серьезные попытки разобраться с этими проблемами, а главное — выяснить степень их влияния на формирование национального характера и национального самосознания современных жителей страны начались лишь в середине 1980-х годов.

Рансмайр одним из первых ощутил витающую в воздухе потребность разобраться в этих вопросах. Романы «Последний мир» и «Болезнь Китахары» буквально пронизаны австрийской проблематикой тех лет и австрийским мироощущением — как это ни парадоксально звучит на первый взгляд. Парадоксально, потому что название страны «Австрия» Рансмайр в них не упоминает, а место действия переносит в фантастические, выдуманные по собственному творческому произволу миры. В «Последнем мире» Рансмайр, кроме того, чутко уловил не только австрийское, но и общее настроение, доминирующее в Европе на фоне великого слома мировой системы в конце 1980-

х. Явные ссылки на Австрию и параллели с австрийской действительностью, да еще и с подведенной под них «авторитетнейшей» древнеримской основой, лишней раз косвенно подтверждают традиционно любимый австрийцами тезис, сформировавшийся вместе с габсбургским мифом, об Австрии как уменьшенной модели всей Европы, мира вообще.

Описывая жизнь Овидия в Риме, Рансмайр создает очень емкий — и куда как более современный — образ известного писателя, существующего в системе литературно-книжного рынка. Автор выявляет основные алгоритмы функционирования этой системы и показывает, что, независимо от личности той или иной «звезды от литературы» и художественных особенностей ее произведений, их набор всегда будет более-менее одинаков. Снова опираясь на почти чисто номинальную, но оттого не менее авторитетную «древнеримскую» основу, Рансмайр создает некую универсальную модель или притчу о взаимоотношениях художника с властью и с публикой. Кроме того, Рансмайр осмысляет в этом романе и более глубокие, философские проблемы осознания художником своего творческого призвания и предназначения. И в этой связи нельзя не обратить внимание на то, что, помимо «Метаморфоз» и легенд об Овидии, есть еще один текст, поверх которого, выражаясь фигурально, написан «Последний мир»: это «Смерть Вергилия» Германа Броха. Разница между этими произведениями — полвека, и путь развития немецкоязычного романа за эти годы просматривается при их сопоставлении весьма наглядно. В одном случае — полный символических образов и серьезных философских сентенций внутренний монолог как наиболее совершенная и адекватная форма передачи важнейших и глубочайших авторских откровений; в другом — канва внешних событий, опосредованная взглядом «маленького человека» Котты, «одного из», его интерпретации и догадки, услышанные им обрывки слухов и фрагменты чужих рассказов, «пересказ пересказов», и незаметное прохождение по этапам того же пути, по которому прошел Поэт.

«Последний мир» затрагивает самые различные аспекты «литературной» темы. Его можно рассматривать и как символический срез австрийской литературы конца 1980-х. Во всяком случае, он отражает наиболее заметные ее тенденции и представляет своеобразные символические модели произведений, эти тенденции воплощающие. Особенно хорошо здесь просматриваются отсылки к жанру антипатриотической литературы. Ведь захолустные Томы, куда в поисках «Метаморфоз» отправляется Котта, по сути, — собирательный образ всех тех многочисленных провинциальных местечек, где протекает действие «антипатриотических» произведений австрийской прозы.

ЛИТЕРАТУРА

Барт Р. Мифологии. - М., 2000.

Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм. — Х., 2000. — С. 7-23.

Зверев А. Преступления страсти: вариант Зюскинда // Иностранная литература. - М., 2001. - № 7.

Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. — М., 1998.

Карельский А.В. О людях и камнях, о людях и птицах. // Рансмайр К. Последний мир. М.: Радуга, 1993. С. 5 - 15.

Лотман Ю. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. - М., 1998. - С. 650-669.

Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. — СПб., 2000.

Потехина И.Г. Метаморфоза читателя в романе Кристофа Рансмайра "Последний мир" // Вопр. филологии. — СПб., 2002. — № 8. — С. 172 - 178.

Тертерян И. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса // Борхес Х. Л. Проза разных лет. - М., 1989. - С. 5-20.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностранная литература. – 1988. – № 10.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	1
ГИ ДЕ МОПАСАН	5
1. МИРОВОЗЗРЕНИЕ МОПАСАНА.....	5
2. НОВЕЛЛИСТИКА.....	6
3. РОМАНЫ МОПАСАНА	10
НАТУРАЛИЗМ. ЭМИЛЬ ЗОЛЯ	14
1. НАТУРАЛИЗМ	14
2. ЭПОПЕЯ «РУГОН-МАККАРЫ»	16
3. РОМАН «КАРЬЕРА РУГОНОВ».....	18
4. РОМАН «ДОБЫЧА»	19
ДЕКАДАНС И МОДЕРНИЗМ	20
1. ДЕКАДАНС.....	20
2. ИМПРЕССИОНИЗМ.....	21
3. СИМВОЛИЗМ	22
4. МОДЕРНИЗМ.....	23
5. ФУТУРИЗМ	25
6. ЭКСПРЕССИОНИЗМ	28
7. ДАДАИЗМ	29
8. СЮРРЕАЛИЗМ.....	30
9. ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ	31
ФРАНЦУЗСКАЯ ПОЭЗИЯ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВВ.	34
1. ПОЛЬ ВЕРЛЕН.....	35
2. АРТЮР РЕМБО.....	38
3. СТЕФАН МАЛЛАРМЕ.....	43
4. ГИЙОМ АПОЛЛИНЕР	44
5. ЭМИЛЬ ВЕРХАРН.....	48
АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XIX-НАЧАЛА XX ВВ.	51
1. НЕОРОМАНТИЗМ	51
2. КОЛОНИАЛЬНЫЙ РОМАН. ДЖОЗЕФ КИПЛИНГ	53
3. ЭСТЕТИЗМ. ОСКАР УАЙЛЬД	54
4. ГЕРБЕРТ ДЖОРДЖ УЭЛЛС	57
ЛИТЕРАТУРА США КОНЦА XIX—НАЧАЛА XX В.	59
1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА	60
2. О'ГЕНРИ.....	60
3. МАРК ТВЕН	61
4. ДЖЕК ЛОНДОН.....	65
КНУТ ГАМСУН	72
1. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА	72
2. РОМАН «ПАН»	73
ФРАНЦ КАФКА	74
1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ТВОРЧЕСТВА	74
2. НОВЕЛЛА "ПРЕВРАЩЕНИЕ"	75
3. РОМАН «ПРОЦЕСС»	76
4. РОМАН "ЗАМОК"	77
МАРСЕЛЬ ПРУСТ	79
1. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА ПРУСТА.....	79
2. РОМАН-ПОТОК «В ПОИСКАХ УТРАЧЕННОГО ВРЕМЕНИ».....	81

ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ.....	85
1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМА	85
2. ЖАН-ПОЛЬ САРТР.....	86
3. АЛЬБЕР КАМЮ	89
ДЖЕЙМС ДЖОЙС	93
1. ГОДЫ МОЛОДОСТИ. - ДУБЛИН. - ИРЛАНДИЯ	94
2. НА ПУТИ К «УЛИССУ». - СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ. – РАССКАЗЫ СБОРНИКА «ДУБЛИНЦЫ». - РОМАН «ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЮНОСТИ»	96
3. «УЛИСС»	97
4. ПОСЛЕ «УЛИССА»	102
МОДЕРНИСТСКАЯ ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	102
1. РАЙНЕР МАРИЯ РИЛЬКЕ	102
2. ТОМАС СТЕРНЗ ЭЛИОТ	104
3. ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА	109
4. ВИТЕЗСЛАВ НЕЗВАЛ	110
ДРАМАТУРГИЯ XX ВЕКА.....	112
1. ГЕНРИК ИБСЕН.....	112
2. ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ.....	119
3. МОРИС МЕТЕРЛИНК	122
4. БЕРТОЛЬД БРЕХТ.....	123
5. ТЕАТР АБСУРДА	126
ЛИТЕРАТУРА «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ».....	133
3. ЭРИХ МАРИЯ РЕМАРК.....	133
1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА	133
2. ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ.....	134
3. ЭРИХ МАРИЯ РЕМАРК	138
АНТИУТОПИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА.....	141
1. ОСОБЕННОСТИ ЖАНРА	141
2. АНТИУТОПИЯ И УТОПИЯ	142
3. РОМАНЫ Е.ЗАМЯТИНА «МЫ» И ДЖ.ОРУЭЛЛА «1984».....	142
4. «ЗВЕРОФЕРМА» ДЖ. ОРУЭЛЛА.....	146
ГАБРИЭЛЬ ГАРСИА МАРКЕС	147
1.ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА.	147
2. ВОПЛОЩЕНИЕ ЭСТЕТИКИ «МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» В РОМАНЕ МАРКЕСА «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА».	148
3.ПРОБЛЕМАТИКА РОМАНА МАРКЕСА «СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА».	150
КАВАБАТА ЯСУНАРИ	152
1. КАВАБАТА ЯСУНАРИ - ВЫРАЗИТЕЛЬ СУТИ ЯПОНСКОГО МЫШЛЕНИЯ	152
2. ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОЙ МАНЕРЫ КАВАБАТЫ	154
3. "ТЫСЯЧЕКРЫЛЫЙ ЖУРАВЛЬ"	156
ПОСТМОДЕРНИЗМ.....	157
1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА	158
2. ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕС	160
3. РОМАН УМБЕРТО ЭКО "ИМЯ РОЗЫ"	166
4. РОМАН П. ЗЮСКИНДА «ПАРФЮМЕР».....	172
5. РОМАН К. РАНСМАЙРА «ПОСЛЕДНИЙ МИР».....	177