

Учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»

Кафедра классической и современной
зарубежной филологии



ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Учебно-методическое пособие
для студентов филологического факультета заочной формы обучения
специальностей «Русский язык и литература» (1 – 02 03 02),
«Белорусский язык и литература» (1 – 02 03 01)

Брест 2009

УДК 82(1–87)(072)
ББК 83.3(0)
К 64

Учебно-методическое пособие обеспечивает систему подготовки студентов на основе базовой программы, утвержденной на заседании Совета университета 30 июня 2004 года (рег. № ТД – 421 / баз). В учебно-методическом пособии очерчивается парадигма развития современного литературного процесса зарубежных стран, прослеживается его взаимосвязь с философскими, идеологическими, социологическими тенденциями XX века. В пособии предлагаются справки о жизни и творчестве современных писателей, аннотации на наиболее значительные произведения.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов филологического факультета заочной формы обучения специальностей «Русский язык и литература» (1 – 02 03 02), «Белорусский язык и литература» (1 – 02 03 01).

Составитель:

Коновод Л.М.

Рецензент

Скибицкая Л.В.

Учреждение образования
«Брестский государственный университет имени А.С. Пушкина»

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XIX – XX ВЕКОВ

Введение. Общая характеристика рубежа XIX – XX веков как историко-литературного явления. Проблема переоценки ценностей, переходности и ее осмысление в философии и культуре. Хронологические границы периода, условность датировки, несовпадение исторических и литературных границ эпохи.

Философские доктрины субъективного идеализма рубежа XIX-XX веков: учение Ф. Ницше, А. Бергсона, А. Шопенгауэра, Г. Спенсера, О. Конта, И. Тэна.

Модернизм («новейший») как результат пересмотра философских основ и творческих принципов художественной культуры 19 века, восприятие своей эпохи как времени необратимых исторических перемен, краха верований и духовных ценностей, которыми жили предшественники. Движение от «реального к реальнейшему» как философская установка модернизма. Отказ от принципа репрезентации, т.е. изображения действительности в системе реально присущих ей связей, разрушение достоверности и жизнеподобия, утверждение подчеркнутой условности, идеи деформации, алогизма, игры смыслов в произведениях писателей-модернистов. Для модернизма характерно изображение действительности как хаоса и абсурда; личность описывается в контексте ее отчужденности от социума, частной жизни. Преодоление «миметической референциальности» в модернизме.

Формирование и генезис нереалистических (модернистских) явлений в литературе рубежа веков: символизм, импрессионизм, эстетизм, натурализм, неоромантизм.

Декаданс как выражение настроения «ускорения истории», «времени, вышедшего из колеи», «конца века», «заката цивилизации». Декаданс как центральная культурологическая эмблема эпохи. Обостренная нервичность, интеллектуальный критицизм, техническая изоциренность в декадансе.

Реализм в литературе периода, творчество американских писателей Т. Драйзера, М. Твена, Д. Лондона, О.Генри, Э. Дикинсон.

Символизм – направление в литературе рубежа XIX–XX вв. В основе его эстетики лежит идеалистическая концепция двоемирия, согласно которой весь окружающий мир – только тень, «символ» мира идей, и постижение этого высшего мира возможно лишь через интуицию, через «суггестивный образ», а не с помощью разума. Распространение этой концепции, опирающейся на труды А. Шопенгауэра и его последователей, связано с разочарованием в философии позитивизма.

Символизм явился реакцией на натурализм. Истоки символизма – в деятельности романтиков и парнасцев. Ш. Бодлер справедливо считается непосредственным предшественником символистов.

Основы художественного метода символизма закладываются в 1860-х годах в «Песнях Мальдорора» Лотреамона, ранних сборниках П. Верлена. Стихи символистов этого периода (Верлена, Рембо) носят бунтарский характер. В них выражены такие сильные стороны символизма, как обличение мещанства, новаторские поиски в области многозначности слова, создание двупланового образа, суть которого заключалась в том, что за изображаемым просматривается нечто мистическое, ирреальное, феномен превращается в символ иных миров, некую тайнопись.

В 1870 – 1880-е годы символизм сближается с декадансом, с его устремлением «от ценностей расцвета жизни – здоровья, силы, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти к ценностям, вернее, минус-ценностям жизненного упадка, т.е. красоте угасания, красоте, черпающей обаяние в баюкающей силе вялых ритмов, бледных образов, получувств, в очаровании, каким обладают для усталой души настроения покорности и забвения и все, что их навеивает» (А. В. Луначарский). В этот период **А. Рембо** выступает со своей теорией «ясновидения», создавая фантастические образы, обнаруживая сверхлогические связи между предметами, совершая прорыв в бессознательное. Лирике А. Рембо присущ дух нонконформизма, протеста против стандартов. **С. Малларме** обращается к экспериментам в области формы, в результате которых разрушается логика мысли и образа. **П. Верлен** занят изучением музыкальных свойств различных звуковых сочетаний, разрабатывает в пейзажной лирике (сборник «Романсы без слов») принцип параллелизма между внешним и внутренним, душой и природой, понимая пейзаж состоянием души. Поэзия Верлена фиксирует непосредственные впечатления, настраивает на дологическое, суггестивное восприятие стиха, обладает подчеркнуто музыкальной природой текстов.

Тяготение к декадансу способствует тому, что укрепляется репутация символистов как непризнанных, «проклятых» поэтов. Вокруг Малларме и Верлена начинает складываться школа. С символистскими произведениями выступают Жюль Лафорг, Гюстав Кан, Жильбер Самэн, Лоран Тайяд, Франсис Вьеле-Гриффен, Стюарт Мерриль и другие «малые символисты». Наиболее ярким явлением в области драматургии символизма становится творчество бельгийца **М. Метерлинка**. В произведениях драматурга формируется эстетика и поэтика «новой драмы», противопоставившей себя развлекательным, мелодраматическим пьесам. Тексты «новой драмы» не только злободневны, выводят новые социальные типы, но и подчеркивают драматизм человеческого существования, острый конфликт между «ложью» и «правдой», бытием и сознанием. Пьесы М. Метерлинка «Непрощенная», «Там, внутри», «Слепые» обращены к изображению трагизма повседневности, скрытого ужаса перед существованием, который проявляет себя в статичности сценического слова и действия, пафосе «молчания». Данные пьесы полны недосказанности, намеков, почти лише-

ны драматического действия, их персонажам присуще чувство смятения перед непознаваемым роком. Через подтекст, который М. Метерлинк называет «вторым диалогом», через настроение читатель получает доступ к истинной, духовно содержательной жизни. В диалоге метерлинковских пьес, как это бывает в поэтической речи, важным становится не столько рациональный смысл слова, сколько общий ритм словосочетаний, гипнотические паузы. Актер в творчестве М. Метерлинка – это актер-кукла, актер-марионетка, это становится наглядной метафорой человека – послушного орудия в руках тотально жестоко и абсурдной судьбы. Насилие в творчестве драматурга обретает безличный характер, от него нельзя укрыться, ему невозможно противостоять. Ранние маленькие пьесы, как впоследствии отмечал Метерлинк, написаны для театра марионеток. В первую очередь это относится к тем, где рок воплощен в образе смерти: «Непрошенная», «Слепые», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля». Драма «Слепые» – символическое изображение человеческой жизни. Священник-поводырь привел в лес слепых мужчин и женщин, теперь они сидят друг против друга, не зная, что проводник умер, а его труп здесь же рядом с ними. Сгущается ночной мрак, бушует море, слепые все ждут возвращения священника. Замерзающие, голодные люди постепенно начинают терять надежду на спасение. Собака, прибежавшая из приюта, подводит их к трупу, тогда слепые убеждаются, что помощи ждать неоткуда. Слышатся таинственные шорохи, шаги, невнятные звуки, заливаются плачем зрячий младенец на руках у слепой матери.

Слепые становятся символом человечества, вечно блуждающего в потемках, умирающий проводырь – это религия, которой больше нет у людей. Среди них – смерть, но они не знают и не видят этого, лишь немногие, самые чуткие, ощущают ее близость.

В пьесе нет традиционного драматургического сюжета, развивающегося по обычным законам театрального действия. Персонажи представляют собой не «характеры», социально-психологические типы, а типы мировосприятия, отношения к жизни

Натурализм – одно из важнейших направлений в литературе к. XIX – н. XX вв. Генезис натурализма связан с поражением европейских революций 1848 г., подорвавшим веру в утопические идеи, в идеологию вообще.

Философской основой натурализма стал позитивизм. Литературными предпосылками натурализма послужило творчество Г. Флобера, его теория «объективного», «безличного» искусства. Натуралисты ставили перед собой благородную задачу: от фантастических вымыслов романтиков, которые в середине века все более отходят от действительности в область грез, повернуть искусство лицом к правде, к реальному факту. Творчество Бальзака становится для натуралистов образцом. Представители этого направления обращаются к жизни низов общества, им присущ подлинный

демократизм. Они расширяют область изображаемого в литературе, для них нет запрещенных тем. Если безобразное изображено достоверно, оно приобретает для натуралистов значение подлинной эстетической ценности.

Натурализму свойственно позитивистское понимание достоверности. Писатель должен быть объективным наблюдателем и экспериментатором, истиной считаются лишь сведения, которые можно получить и проверить опытным путем. Автор-натуралист может писать только о том, что изучил. Отсюда изображение вместо типичного образа (как единства индивидуального и общего) лишь «куска действительности», воспроизведенного с фотографической точностью. Происходит отказ от изображения героической личности; замена сюжета («выдумки») описанием и анализом; эстетически нейтральная позиция автора по отношению к изображаемому, для него нет красивого или некрасивого; анализ общества на основе строгого детерминизма, отрицающего свободу воли; показ мира в статике, как нагромождение деталей; писатель не стремится предсказать будущее. Сборник французского писателя **Эмиля Золя** «Экспериментальный роман» стал декларацией теории натурализма, а цикл романов «**Ругон-Маккары**» блестящим практическим воплощением натуралистской эстетики и поэтики. В течение 25 лет Э. Золя работал над созданием социальной эпопеи «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» (1871 – 1893). В окончательном виде серия включает 20 романов. В ходе работы автор активно исследовал роль наследственности в поведении персонажей, а также влияние социальной среды на формирование характера героев. Роман «**Западня**» (1877) повествует о судьбе кровельщика Купо и его жены прачки Жервезы. Оба они трудолюбивы и готовы бороться за скромное счастье. Несчастный случай – падение Купо с крыши и его вынужденная праздность – приводят его в кабачок. Это и есть «западня», с этого начинается моральная и физическая деградация Купо, погибающего в конце книги от белой горячки. Печальная участь ожидает и Жервезу. В этом романе впервые в литературе была показана с суровой прямоотой обездоленность низших классов, бесправное и униженное положение рабочего люда, его физическая и духовная деградация. Вопреки первоначальному намерению – объяснить пристрастие к алкоголю дурной наследственностью – Золя показал алкоголизм как социальное явление. Мрачная и нищая обстановка жизни парижских ремесленников, атмосфера скандалов, пьянства, грубости, непосильный труд – все это показано автором с беспощадной правдивостью и гуманизмом.

Неоромантизм. Английский писатель **Роберт Льюис Стивенсон** основоположник, теоретик и ведущая фигура литературного направления, которое принято называть неоромантизмом в отличие от романтизма первых десятилетий XIX века. Самыми значительными неоромантиками, помимо Стивенсона, были Джозеф Конрад, Редьярд Киплинг, Эдмон Ростан,

Конан Дойл и Раидер Хаггард. Противодействие духовной инерции, потребность самостоятельности, бунт против нравственного шаблона и бытовой условности – характерные черты неоромантической литературы. Принцип мужественного оптимизма, провозглашенный Стивенсоном в конце 70-х гг., явился основополагающим в его программе неоромантизма. Неоромантики верят в сильную, яркую личность, утверждают единство обыденного и возвышенного. Сюжет большинства произведений выстраивается как напряженная интрига, приключение, наполненное невероятными испытаниями, неожиданными, часто роковыми поворотами событий. Романтика приключений сочетается у Стивенсона с точностью в описаниях экзотики и подлинным историческим колоритом. Достижения психологического романа XIX в. предопределили трактовку характеров в произведениях писателя. «**Остров сокровищ**» (1883) – приключенческий роман, наиболее популярное произведение Стивенсона. События его отнесены к XVIII в., написан он от лица мальчика Джима – участника поисков клада, находящегося на далеком морском острове. Сообразительному и отважному Джиму удается раскрыть заговор пиратов, собиравшихся отнять сокровища у организаторов этого романтического плавания. Испытав множество приключений, отважные путешественники достигают острова, находят там человека, некогда бывшего пиратом, и с его помощью завладевают кладом. Сочувствие Джиму и его друзьям не мешает читателю среди всех персонажей выделить Джона Сильвера. Одноногий корабельный повар, соратник пирата Флинта, – один из самых замечательных образов, созданных Стивенсоном. Джон Сильвер коварен и жесток, но в то же время умен, энергичен, ловок. В этом образе нашла воплощение парадоксальная идея, всегда занимавшая Стивенсона, – о жизнеспособности и привлекательности зла. Поиски клада становятся эффектным фоном для описания трансформации робкого мальчишки Джима, каким он предстает на первых страницах повествования, в сильного и смелого молодого человека, отыскавшего в себе самом «остров сокровищ».

Эстетизм – течение в искусстве и литературе, зародившееся в 1870-е годы. Ярче всего эстетизм сказался в Англии, его крупнейшими представителями были У. Пейтер и О. Уайльд. Эстетическая теория У. Пейтера основана на субъективизме оценок и противопоставлении этики и эстетики. Искусство самодостаточно и не должно служить никаким другим целям, кроме своих собственных. Искусство существует само по себе, и оно не должно быть дидактическим, политическим, пропагандистским, моральным – ничем, кроме самого себя. В представлениях О. Уайльда искусство не только самоценно, но и первично по отношению к жизни; кроме того, ведущей мыслью уайльдовских рассуждений была идея примата формы над содержанием. Уайльд, отводивший содержанию второстепенную роль, не давал определения красоты – он придерживался убеждения, что суть прекрасного яснее всего видна из примеров, а не из философских

умозаключений. Таким образом, эстетизм – это поиски проявления прекрасного, то есть поиск секрета бытия, который проявляет себя повсюду: в повседневной жизни (костюм, прическа, обстановка), при поиске новых образных форм в искусстве. Эти мысли получают дальнейшее развитие и в программном эссе О. Уайльда «Упадок лжи». В нем автор выдвинул три основных тезиса. Первый тезис – «жизнь подражает Искусству куда более, нежели Искусство подражает жизни». Этот парадокс опровергает натуралистические представления о мимесисе. Искусство пересоздает жизнь, придает ей форму, безразличное к фактам, оно творит себя из фантазии и воображения, предоставляет жизни целый арсенал форм, в которых она может проявить себя. Жизнь смотрится в искусство как в зеркало и превращает в факты то, что было художественным вымыслом. Второй тезис – «все скверное искусство обязано своим существованием попыткам вернуться к Жизни и Природе, мысля их в качестве идеала». Стремление к жизненности материала, к точности и фактографичности бессмысленно – такое произведение устаревает, еще не появившись. Третий тезис – «искусство не выражает ничего, кроме самого себя», оно предстает как нечто самодостаточное, безначальное, трансцендентное земному бытию, как некая безусловно положительная данность. Роман «Портрет Дориана Грея» (1891) стал парадоксальной смесью апологетики и иронической критики эстетизма. Роман повествует историю молодого человека Дориана Грея. Презирающий мораль «эстет» и циник лорд Генри становится духовным «учителем» Дориана. Под влиянием лорда Генри Дориан превращается в безнравственного прожигателя жизни и совершает убийство. Несмотря на все это, лицо его остается молодым и прекрасным, ангельски чистым. Но на обладающем особым свойством портрете Дориана, когда-то написанном его другом художником Бэзилем Холуордом, отразились и жестокость, и безнравственность оригинала. Желая уничтожить портрет, Дориан вонзает в него нож – и убивает самого себя. Портрет начинает сиять прежней красотой, лицо же мертвого Дориана отражает его духовную деградацию. Трагическая развязка романа опровергает парадоксы лорда Генри: аморальность и бездушное эстетство оказываются качествами, уродующими человека и доводящими его до гибели. Стремление Дориана к жизни по ту сторону добра и зла во имя наслаждения приводит к краху.

Реализм. Перед писателями реалистами данного периода стояла непростая задача – найти адекватные средства для глубокого анализа новой действительности. Постепенное перерастание капитализма в империализм, связанное с этим обострение классовых противоречий, тотальная тенденция к нивелированию человеческой личности – наиболее характерные темы, нашедшие освещение в реалистической литературе. Философская мысль в это время колеблется от позитивизма к иррационализму, реализм приобретает полемическое звучание по отношению к разного рода модернистским течениям. В целом критический реализм на рубеже веков отли-

чается открытостью границ, испытывает влияние и вбирает в себя черты всех основных художественных методов эпохи, сохраняя главное качество – характер типизации. Качественно углубляются основные достижения критического реализма прошлых эпох – психологизм, социальный анализ, появляются новые объекты реалистического изображения, на новую художественную высоту поднимаются жанры новеллы, романа, эпопеи. **«Сестра Керри»** (1900) – первый роман **Теодора Драйзера**. В нем на широком социальном фоне показана судьба провинциальной девушки из рабочей среды. Глубоко проникая в психологию, Драйзер показывает, как усталость от тяжелого труда и одиночество, узость интересов и постоянная неуверенность в завтрашнем дне превращают Керри в содержанку коммивояжера Друэ. Преуспевающий делец Герствуд, внимание которого кажется Керри еще более лестным, чем привязанность Друэ, легко разлучает ее с любовником. Бросив семью и ограбив сейф, Герствуд увозит Керри из Чикаго. Образ Герствуда, вначале «добропорядочного» бизнесмена, который, однако, весьма быстро утрачивает нравственные принципы, превращается в босняка и кончает жизнь самоубийством, вызвал особо резкое осуждение со стороны критики. Керри, ушедшая от Герствуда и ставшая популярной актрисой театра легких жанров, чувствует себя несчастной и опустошенной. История Керри во многом является типичной: она добивается успеха ценой предательства любимого человека, утраты моральных качеств. **«Американская трагедия»** (1925) – роман Драйзера, в центре которого история юноши Клайда Гриффитса, ставшего жертвой социального мифа, так называемой «американской мечты», – мифа о возможности легкого обогащения и продвижения по ступеням социальной лестницы для каждого американца. Образ Клайда, поданный на широком фоне американского провинциального городка Ликурга, отмечен большой реалистической силой. Вырвавшись из бедной семьи уличных проповедников и работая мальчиком на посылках в чикагском клубе, Клайд случайно встречается со своим состоятельным дядей фабрикантом Гриффитсом из Ликурга и с радостью соглашается на любую работу на его предприятии. Он становится вхож в дом своих богатых ликургских родственников, им увлекается богатая девушка Сондра Финчли, женитьба на которой даст ему возможность осуществить свои стремления. Помехой на пути становится его любовница – работница Роберта, которая вскоре должна родить ребенка. С большой глубиной раскрывает Драйзер, как зреет в душе Клайда план убийства Роберты, который он намеревается осуществить во время прогулки на озере. Случай способствует исполнению его желания – Роберта сама падает в воду с лодки, и Клайд дает ей утонуть. Детальное описание судебного процесса дает писателю возможность показать работу американского суда, прессы, политических деятелей.

Творчество **Джека Лондона** увлекает и волнует читателя романтической мужества и приключений, поисками борьбы против порабощения лич-

ности, изображением лучших человеческих качеств – смелости, верности, достоинства. В «северных» рассказах и повестях повествуется о жизни и приключениях американских золотоискателей Севера, во многом наивных и грубоватых, но смелых и предприимчивых. В романе «**Мартин Иден**» (1909) воспроизведена трагедия художника, добившегося успеха и признания, но не получившего от этого творческого удовлетворения. Иден – человек из народа, матрос, рабочий – считает, что настоящую культуру он может найти только в привилегированном обществе, и стремится туда попасть. Много работая, голодая, он становится известным писателем. Трагедия героя-индивидуалиста состоит в том, что, поняв всю пошлость и пустоту своих почитателей и покровителей, он чувствует оторванность от народа. Внутренне опустошенный, одинокий, понявший иллюзорность «победы», он переживает и разочарование в любви. Стремясь спастись и от душевного кризиса, Мартин решает бежать от цивилизованного общества. Но еще в пути осознает, что надежды на счастье и душевную гармонию напрасны, и кончает жизнь самоубийством, бросившись в океан.

В данный период проходит этап становления жанр **детективного романа**. Его разработка связана с творчеством английского писателя **А. Конан Дойла**, который прославился серией повестей и рассказов о сыщике Шерлоке Холмсе. Сюжет детектива основывается на поиске решения сложной задачи, мотиве установления истины. В детективном романе Дойла доминирует интеллектуальное начало, они являются своеобразными логическими загадками, игрой мысли. Ключевыми в детективе являются три героя – жертва, преступник и сыщик, причем в противостоянии двух последних реализуется конфликт добра и зла, а жертва в большинстве случаев не участвует в конфликте непосредственно и поэтому не должна вызывать у читателя ни сострадания, ни антипатии. В качестве дополнительного конфликта в детективе часто используется столкновение ума и глупости (соперничество умного и глупого сыщика, отношения между умным сыщиком и недалеким помощником). Композиция детектива – центростремительная. Все сюжетные линии, внешне мало связанные в начале произведения, должны сойтись в финале в рамках единой развязки. Задачей сыщика является не только изобличение преступника, но и оправдание невиновных, установление справедливости.

Чаще всего сыщику Шерлоку Холмсу противопоставлены ограниченные и примитивные служащие Скотланд-Ярда, рядом с которыми наблюдательность Холмса, тонкость его анализа, быстрота и оригинальность умозаключений, безупречная логика и душевные качества становятся особенно очевидными (повести «Знак четырех», 1890; «Собака Баскервилей», 1901–1902; сборники рассказов «Приключения Шерлока Холмса», 1891–1892; «Воспоминания о Шерлоке Холмсе», 1892–1893).

Научная фантастика. Мировую известность получили научно-фантастические романы **Герберта Уэллса** («Машина времени», 1895; «Че-

ловек-невидимка», 1897; «Война миров», 1898; «Пища богов», 1904). Фантастика изображает явления, подчеркнута отличающиеся от явлений действительности, это создание странно-необычных событий, конструирование вымышленного «чудесного мира». Писатель может моделировать собственный невероятный, существующий по своим законам мир или параллельно воссоздавать два потока – действительного и сверхъестественного. Фантастическая образность присуща таким фольклорным и литературным жанрам, как сказка, эпос, легенда, гротеск, утопия, сатира.

Научная фантастика основывается на допущении рационального характера, согласно которой небывалое в произведении создается с помощью законов природы, научных открытий, технических изобретений, в принципе не противоречащих естественнонаучным воззрениям, существующим в то время, когда создавалось научно-фантастическое произведение. Научная фантастика показывает мир вероятный, представляющий собой модель возможной действительности, реалистически точную, убедительную в деталях. Лучшие романы Г. Уэллса сочетают в себе признаки научно-фантастической литературы, а также фантастики социально-философской. В романе **«Машина времени»** изображена модель общества далекого будущего 802701 года. Классовое общество, по мнению Уэллса, опасно для судеб человечества и цивилизации. Герой романа, прибывший на машине времени из нашего времени в будущее, обнаруживает, что человечество разделено на два класса – элоев, беззаботных бездельников, живущих на земле, и морлоков, работающих на элоев под землей и превратившихся, по сути, в животных. Беспечные элои ночью становятся легкой добычей для морлоков, выползающих из своих нор на охоту. В романе **«Человек-невидимка»** изображается конфликт между развитием науки и уровнем нравственного сознания человека. Выдающийся ученый Гриффин изобретает средство, делающее тело человека невидимым. Вместо пользы это изобретение приносит вред, губит изобретателя. Герой, крайний индивидуалист, эгоцентрик, равнодушный к судьбам других, становится невидимым. Люди видят для себя опасность в загадочной и невидимой силе, преследуют невидимку. От постоянной борьбы Гриффин еще более ожесточается, совершает бесчеловечные поступки. Так повышение уровня цивилизованности не способно привести к повышению уровня духовности и культуры.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА I ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Введение. Исторические и художественные координаты новой эпохи. Общественно-политические события периода. Позитивистские, экзистенциальные, психоаналитические, теологические подходы к рассмотрению человека и мира. Теория психоанализа З. Фрейда, феномен «коллективного бессознательного» К. Юнга, самосознание культуры в творчестве О. Шпенглера, игровая мифологема в трудах Й. Хейзинги, формирование экзистенциалистской концепции в трудах М. Хайдеггера. Литература и философия. Становление новой эстетики реализма. Модернизм как культурологическая категория и тип мировоззрения. Мифологизм мышления. Литературные течения в модернизме: дадаизм, сюрреализм, футуризм, имажинизм, экспрессионизм, литература «потока сознания». Отказ от принципа «мимесис». Общая лиризация творчества.

Сюрреализм. Инициаторы направления – А. Бретон, Ф. Супо, Л. Арагон, М. Эрнст, Ж. Рибмон-Дессень. Характер над-реальности у сюрреалистов определяется их близостью философским системам Гуссерля, Шопенгауэра, Бергсона, Фрейда. По Бергсону, мышление – категория сугубо метафизическая, неспособная проникнуть в суть явления, только интуиция помогает открыть тайны природы и сознания. Слово «сюрреализм» («над-реализм», «сверхреализм») ввел **Г. Аполлинер**, стоявший у истоков этого направления. Аполлинер закладывает основы сюрреализма в своей гротескной пьесе «**Грудь Тирезия**». Полное название пьесы «Грудь Тирезия, сюрреалистическая драма в двух актах и с прологом». Так впервые прозвучало слово «сюрреализм». В предисловии к драме, поясняя значение этого нового слова, Аполлинер отметил, что имеет в виду «возвращение к природе», но «без подражания на манер фотографий», ибо «театр не жизнь». Аполлинер декларирует «свободу воображения драматурга». Главная героиня Тереза – так описывается в ремарке автора: «Лицо синее, длинное синее платье из ткани, на которой нарисованы обезьяны и фрукты». Героиня, не желая быть игрушкой в руках мужа и рожать ему детей, превращается в мужчину по имени Тирезий. Ремарка Аполлинера: «Она издает громкий крик, расстегивает блузку и вынимает оттуда свои груди, красную и синюю; она бросает их, и они поднимаются вверх как воздушные шарики, привязанные за нитки».

В **Манифесте сюрреализма** 1924 года дается определение этого явления и подчеркивается, что сюрреализм – это чистый **психический автоматизм**, с помощью которого делаются попытки вербально, письменно или как-то еще выразить функционирование мысли, поток мыслей вне всякого контроля со стороны сознания. Так автоматическое письмо – это творчество без контроля сознания, опирающееся только на подсознательные импульсы. Формулируя его, теоретики сюрреализма опирались на

учение французского философа- интуитивиста А. Бергсона и на психоанализ Фрейда-Юнга. Манифест провозглашал раскрепощение от оков рационализма, которые препятствовали познанию еще не познанного сверхреального, и первенство образа, извлеченного из глубин подсознания.

Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых форм ассоциаций, в то, что художника окружают непознаваемые «вещи в себе», а за реальными явлениями стоит некая сверхреальность. Метафоричность абсолютизируется в сюрреализме и доводится до весьма смелых, эпатурирующих сопоставлений друг с другом несопоставимых предметов. **А. Бретон** в программной статье «**Сообщающиеся сосуды**» отмечает, что сравнение максимально отстающих друг от друга объектов или другой способ создания захватывающей или внезапной формы является фундаментом поэзии сюрреализма, который основывается на вере во всемогуществе грезы.

Среди приемов сюрреализма – приемы монтажа на основе далеких ассоциаций. В результате на место системы образов приходит система символов, имеющих, в отличие от образов, неограниченное количество интерпретаций. Из произведений исчезают характеры, сюжет, жизнеподобные элементы, их заменяет шокирующая неожиданность и новый способ моделирования действительности, который можно определить как ее переструктурирование.

Кроме записей сновидных сеансов, приемов монтажа, распространенным приемом создания текста стала словесная игра «Изысканный труп», участники которой подписывали к невидимым ими существительным-подлежащим глаголы-сказуемые с подчинёнными им словами. Что получается в результате таких игр – известно: это довольно распространённая забава в быту школьников и студентов всего мира. Но только сюрреалисты решились объявить эту нехитрую игру произведением искусства, поскольку она вполне совпадала с их представлением о спонтанности творческого процесса, его непредсказуемости. Тот же приём использовался и в других играх – и например, при составлении связных диалогов, в которых отвечающий не знает задаваемого ему вопроса. В результате получаются такие определения: «Что такое самоубийство? – Много оглушающих звонков; Что такое радость жизни? – Это шарик в руках школьника; Что такое живопись? – Это маленький белый дым». Диалоги эти, вполне подобные тем, что сюрреалисты сочиняли для героев своих индивидуальных пьес, нельзя назвать абсолютно лишёнными смысла – напротив, неожиданное столкновение фраз заставляет читателя искать в них скрытый смысл, и это, как правило, удаётся.

Продолжая теоретическое самоопределение сюрреализма, в 1927 году создаёт свой «Трактат о стиле» Луи Арагон, обосновав в нём принципиальный отказ сюрреалистической словесности от соблюдения правил правописания. Именно от них начался сознательный отказ поэтов самой

разной ориентации от использования в стихах традиционной, «прозаической» системы знаков препинания. Вообще, поэты-сюрреалисты заметно расширили диапазон художественных средств европейской поэзии. Они утвердили господство в ней свободного стиха (верлибра), не сковывающего поэта ограничениями в виде слогового метра, рифмы, регулярной строфики и так далее. Не менее важным оказался и отказ от обязательной логической связи элементов, переход от жёсткой конструкции поэтического текста к лирическому потоку сознания, включающему в себя на равных правах и закономерные, и совершенно произвольные, случайные ассоциации.

Экспрессионизм – наиболее характерен для немецкой литературы первой половины XX века. Термин экспрессионизм (выражение – фр.) был введен Х. Вальденом, редактором журнала «Штурм» в 1911 году для обозначения взвинченной эмоциональности, выразительности. Экспрессионисты в качестве героя выдвинули мятущуюся, захлестываемую эмоциями личность, не способную ввести гармонию в разрываемый страстями мир. Философская основа направления – трактат О. Шпенглера «Закат Европы» с рассуждениями о духовном кризисе, апологетика бессознательного в трудах А. Бергсона, социальный пессимизм А. Шопенгауэра. Экспрессионизм – острейший отклик на противоречия эпохи, проблему отчуждения человека, технократизацию существования общества. Экспрессионизм деформирует непосредственный жизненный опыт, искажает привычные предметные формы, тем самым выказывая недоверие к реальности, которая «выдает» свою суть лишь под пыткой деформации. Разорванность становится ведущей эстетической категорией, демонстрируя индивидуальность, смятенную хаосом мира. Для «активизации» искусства экспрессионисты используют такие средства как схематичность, гипертрофия, гротеск, антитеза.

Бертольд Брехт оставил глубокий след в развитии немецкого и мирового театра. **Эпический театр.** Прежняя драма, названная Брехтом «аристотелевской», культивировала чувства жалости и сострадания к людям, основывалась на принципе катарсиса. Катарсис – необычайная, высшая эмоциональная напряженность. Эту сторону катарсиса Брехт признавал и сохранил для своего театра; эмоциональную силу, пафос, открытое проявление страстей мы видим в его пьесах. Но очищение чувств в катарсисе, по мнению Брехта, вело к примирению с трагедией, жизненный ужас становился театральным и потому привлекательным, зритель даже был бы не прочь пережить нечто подобное. Брехт постоянно пытался развеять легенды о красоте страдания и терпения, хотел, чтобы трагедия возбуждала размышления о путях предотвращения трагедии.

Взамен этих чувств Брехт призывает театр вызывать эмоции социального порядка – гнев против поработителей и восхищение героизмом борцов. Вместо драматургии, которая рассчитывала на сопереживание зри-

телей, Брехт выдвигает принципы построения пьес, которые бы вызывали в публике удивление и действенность, осознание общественных проблем. Брехт вводит прием, названный им «эффектом очуждения», состоящий в том, что хорошо известное преподносится публике с неожиданной стороны. Для этого он прибегает к нарушению сценической иллюзии «подлинности». Он добивается фиксации внимания зрителя на важнейших мыслях автора с помощью введения в спектакль песни (зонга), хора. Брехт полагал, что главная задача актера – общественная. Он рекомендует актеру подходить к образу, создаваемому драматургом, с позиций свидетеля на суде, страстно заинтересованного в выяснении истины, то есть всесторонне анализировать поступки действующего лица и их побудительные мотивы. Брехт допускает актерское перевоплощение, но только в репетиционный период, на сцене же происходит «показ» образа.

«Мамаша Кураж и ее дети» (1938) – пьеса из эпохи Тридцатилетней войны, задуманная Брехтом как предостережение простым людям, обманутым фашистской пропагандой.

Характеры героев в «Матушке Кураж» обрисованы во всей их сложной противоречивости. Наиболее интересен образ Анны Фирлинг, прозванной матушкой Кураж. Многогранность этого характера вызывает разнообразие чувств зрителей. Героиня привлекает трезвым пониманием жизни. Но она – порождение меркантильного, жестокого и циничного духа Тридцатилетней войны. Кураж равнодушна к причинам этой войны. В зависимости от превратностей судьбы она водружает над своим фургоном то лютеранское, то католическое знамя. Мамаша Кураж бредет вслед за армией, стараясь нажиться, и в то же время лелеет мечты, что своих-то детей, двух сыновей и дочь, она сумеет уберечь от гибели. Однако жизнь безжалостно рушит ее иллюзии: гибнут сыновья, умирает и дочь, немая Катрин. Один за другим исчезают друзья мамы Кураж. Старая женщина, которая хотела нажиться на войне, остается одна, сломленная горем.

Волнующий Брехта конфликт между практической мудростью и этическими порывами заражает всю пьесу страстью спора и энергией проповеди.

Помимо раскрытия конфликта посредством столкновения характеров Брехт дополняет картину жизни в пьесе зонгами, в которых дано непосредственное понимание конфликта. Наиболее значительный зонг – «Песня о великом смирении». Это сложный вид «очуждения», когда автор выступает словно от лица своей героини, заостряет ее ошибочные положения и тем самым спорит с ней, внушая читателю сомнение в мудрости «великого смирения».

Вся пьеса, критически изображающая практическую, полную компромиссов «мудрость» героини, представляет собой непрерывный спор с «Песней о великом смирении». Матушка Кураж не прозревает в пьесе, пережив потрясение, она узнает «о его природе не больше, чем подопытный

кролик о законе биологии». Трагический опыт, обогатив зрителя, ничему не научил матушку Кураж и нисколько не обогатил ее. Катарсис, пережитый ею, оказался совершенно бесплодным.

Франц Кафка демонстрирует в своих произведениях совершенно особенную художественную манеру, перекликающуюся в некоторых аспектах с эстетикой экспрессионизма. Писатель часто прибегает к таким средствам сатирического иносказания и философского обобщения, как гротеск, аллегория, притча. Герой новеллы «**Превращение**» (1914) маленький чиновник Грегор Замза обнаруживает, что превратился в огромное насекомое. Это неправдоподобное событие изображается обстоятельно и подробно, с большим количеством натуралистических деталей и в результате вызывает жуткое ощущение достоверности. Но подлинно ужасное заключается в другом: Грегор Замза оказывается совершенно одиноким и беспомощным в своей беде. Добрые отношения, которые связывали героя с людьми, были лишь видимостью: даже семья Замзы не чает, как избавиться от чудовищного человека-насекомого, и в конце концов способствует его гибели. Мотив превращения, распространенный в фольклоре и литературе, в данной повести трактуется по-новому. Превращение у Кафки возможно только в одну сторону, в сторону зла, оно необратимо, так как посочувствовать, полюбить и тем самым спасти человека некому, одиночество непреодолимо. **Роман «Процесс»** (1914) – произведение, где особенно удалось сочетание фантастики и реальности, столь свойственное манере Кафки. Двое неизвестных бесцеремонно вторгаются в квартиру чиновника Йозефа К. и объявляют ему, что он арестован и против него возбуждено следствие. Йозефа К. обвиняет Суд – таинственная организация, всемогущество которой герой осознает лишь постепенно. Арест наложен на него формально и не мешает ему по-прежнему свободно передвигаться, исправно выполнять служебные обязанности, жить привычной жизнью, но непостижимая сила Суда преследует его ежечасно. Суд в романе – аллегорически-гротескное олицетворение власти, охраняющей жестокие законы общества. В жернова этой бездушной, обезличенной власти попадает Йозеф К. и погибает, как считает Кафка, не безвинно. Беда и вина Йозефа К. в том, что он пассивно и охотно следовал этим законам, не задумываясь об их несправедливости до тех пор, пока сам не стал их жертвой. Смерть Йозефа К. воспринимается как возмездие за утрату человечности, как кара за бездумное отречение от исконного нравственного долга человека – служить добру. Глубокий трагизм «Процесса» отмечен печатью безысходности: человек, морально изувеченный обществом, не может вырваться из-под его губительной власти.

Литература «потока сознания» – модернистское направление, представители которого пытаются воспроизвести мысли, пронесшиеся в голове человека, во всей их беспорядочности. Писатели деклинируют мысль на мельчайшие «элементарные» частицы и связывают их не по пра-

вилам логики, а по законам ассоциаций. Термин «поток сознания» введен У. Джеймсом в книге «Основы психологии» (1890), где приводятся размышления о том, что по отношению к сознанию человека слова типа «вереница», «цепочка» не подходят. Поскольку сознание «течет», то метафора «поток» или «река» с большей естественностью обрисовывают сознание. Произведения данного направления – роман Д. Джойса «Улисс», В. Вулф «Миссис Деллоуэй», У. Фолкнера «Шум и ярость» – основываются на внутреннем монологе героя, раскрывающем его духовный мир, который принципиально текуч, то есть мысль только отталкивается от факта, в акте мышления участвует весь предшествующий опыт человека, мысль сопрягает настоящее, прошлое и будущее. Характерными чертами произведений литературы «потока сознания» становятся обрывистость повествования, алогичность, субъективность, сознательная незаданность. Мысли, впечатления, воспоминания и фантазии перебивают друг друга, соединяясь по принципу случайности.

Роман «Улисс» (1922), который Джеймс Джойс создавал в течение семи лет (1914–1922) и объем которого составляет более 700 страниц, рассказывает лишь об одном дне – 16 июня 1904 года – в жизни трех дублинцев: Стивена Дедалуса, Леопольда Блума и его жены Мэрион Блум. Текст произведения представляет собой подробное описание «жизни сознания» героев. В романе уничтожены классические представления о фабуле, сюжете, характере. Стивен Дедалус находится в угнетенном моральном состоянии. Юношеские мечты стать писателем, пользующимся мировой славой, рухнули. Его мучает совесть: он отказался выполнить волю умирающей матери и помолиться о ней. Ему душно в атмосфере провинциальной Ирландии, но участвовать в общественной и политической жизни страны он не желает. В начале романа Стивен уходит рано утром из башни Мартелло, где он живет со своими друзьями, и начинает свои странствия, свою «одиссею» длиной в день по Дублину. Параллельно в романе развивается линия странствий Леопольда Блума, еврея, агента по сбору объявлений для местной газеты. Блума мучит неверность жены Мэрион, певички в дублинском кабаре; он тяжело переживает смерть маленького сына, свое нестабильное положение в Ирландии, где в ту пору были сильны антисемитские настроения, конце романа происходит встреча героев. Мэрион Блум тоже совершает свою «одиссею» – при этом она не покидает постели, предаваясь воспоминаниям о своей жизни. Уже по названию романа можно судить, что для Джойса весьма важно обращение к гомеровскому мифу об Одиссее. Стивен соотносится с Телемаком, сыном Одиссея, представляет рациональное, сугубо интеллектуальное начало жизни. Блум – Одиссей, символ материального, чувственного начала. Он – воплощение идеи «маленького человека». Именно поэтому столь значима встреча Блума со Стивеном. Блум становится символическим отцом Стивена: у Блума Стивен должен учиться преодолению голого рационализма, пониманию жизни.

Лишь обрета такое знание, Стивен сможет стать художником. Мэрион Блум соотносится с верной женой Пенелопой; Мэрион – символ утверждающей, рождающей, дарящей плоти. Стремясь создать эпос, где один день в жизни трех людей превратился бы в символ истории Ирландии и всего человеческого существования во все времена, Джойс должен был найти прием, способный сдержать огромный материал. Таким стержнем стал миф. Эпос Гомера у Джойса превратился в своеобразный этический эталон, способ критики современного ему мира, в частности, социально-нравственного состояния современников – людей разобщенных, потерявших духовный стержень. Однако неверно считать, что мир героев Гомера – идеал Джойса. Идеал в том виде, как его понимали писатели XIX века, для Джойса не существует: для него вселенная лишена гармонии и разума, все века одинаковы и все далеки от совершенства. «Улисс» – это и роман-символ, в котором каждая деталь, слово, по замыслу Джойса, отсылают читающего к другому, более высокому плану.

Цикл романов **Марселя Пруста «В поисках утраченного времени»** (1905-1922) демонстрирует оригинальную технику письма. Цикл состоит из семи романов. Все семь книг объединены образом рассказчика Марселя, пробуждающегося среди ночи и предающегося воспоминаниям о прожитой жизни: о детстве, о своих родителях и знакомых, о любимых и светских друзьях, о путешествиях и светской жизни. Реальный мир вытесняется субъективными впечатлениями, происходит смешение временных пластов в духе философии А. Бергсона.

Писатель отказывается от традиционной сюжетности, разрушает целостность характера, изображает не типичное, а единичное. В кратком изложении фабула романа **«По направлению к Свану»** (1913) незатейлива. В первой части герой-повествователь Марсель вспоминает о своем детстве в поместье Комбре, о нежности к матери, о друге семьи Шарле Сване, в тайне от соседей ведущем великосветскую жизнь. Марсель вспоминает об излюбленных маршрутах для прогулок: по направлению к имению буржуа Свана и к имению аристократов Германтов. Уроки жизни маленькому Марселю преподносят учитель музыки Вейтель, писатель Бергот. Из очарования герцогиней Германтской, окруженной мифическим ореолом титула, рождается мечта Марселя о писательском поприще. Рассказ о знакомстве Свана в салоне Вердюренов с вульгарной дамой полусвета Одеттой де Кресси, напоминающей ему «Весну» Боттичелли составляет вторую часть романа. Из последующего повествования выясняется, что Сван внезапно охладевает к Одетте, в которой разобрал весьма заурядную особу, но женится на ней и становится отцом Жилберты, первой любви юного Марселя.

Образ героя – Свана – дробится на множество составляющих. Так, Сван, умный и утонченный посетитель аристократических салонов, каким он предстает на первых страницах романа в детском восприятии Марселя,

и Сван – любовник Одетты, а затем увиденный уже глазами повзрослевшего Марселя, Сван, – благополучный семьянин, заискивающий перед ничтожными гостями своей супруги, и, наконец, Сван – неизлечимо больной, умирающий человек, – все это как бы разные люди. Такое построение образа отражало мысль Пруста о субъективности наших представлений о личности другого, о принципиальной непостижимости его сущности. Человек осмысливает не объективный мир, но лишь свое субъективное представление о нем. Такой подход к внутреннему миру романа отражает одну из основных особенностей психологизма самого произведения.

Следует отметить, что произведение Пруста с трудом поддается жанровой классификации: хотя оно прочно связано с романической традицией, это не совсем роман, не мемуары, несмотря на углубленную автобиографичность. Метод, использованный для его создания, не только реалистический, хотя реализм и составляет здесь ядро. Он вобрал в себя свойства и принципы самых различных течений: таких приближенных во времени, как символизм и импрессионизм, и таких отдаленных, как романтизм и классицизм.

Интрига в произведениях М. Пруста практически отсутствует: вместо нее функцию цементирующего вещества этой огромной конструкции, которую автор любил сравнивать с готическим собором, выполняют ощущения, приводящие в действие механизм непроизвольной памяти и связующие прошлое с настоящим.

Важной особенностью произведения является как раз то, что в нем закладывалась основа нового типа романа – романа «потока сознания». Архитектоника «романа-потока», воссоздающего воспоминания главного героя Марселя о детстве в Комбре, о родителях, о знакомых и светских приятелях, свидетельствует о том, что Пруст запечатлевает текучесть жизни и мысли. Для автора «длительность» психической деятельности человека – это способ воскрешения прошлого, когда реконструируемые сознанием прошедшие события зачастую приобретают большее значение, чем ежеминутное настоящее, несомненно, воздействуя на него.

Литература «потерянного поколения». Со страниц книг Э.М. Ремарка, Р. Олдингтона, А. Барбюса, Э. Хемингуэя в полный голос заявили о себе представители «потерянного поколения». Это поколение западной молодежи, которое ушло на Первую мировую войну во всеоружии прекрасных иллюзий защищать «цивилизацию», «культуру» и «демократию», а вернулось с бойни не только без иллюзий, но внутренне жестоко травмированным, утратившим веру в справедливость миропорядка, в духовные ценности западной цивилизации. Герои, прошедшие ад войны, не способны «вписаться» в мирную жизнь, они сомневаются в любых высоких словах, обесцененных войной. Моральный стоицизм героев – единственный выход из трагичности их положения. Мучительное осмысление «заката цивилизации», собственного одиночества, ностальгия по цельности и гар-

моничности мира приводят литераторов «потерянного поколения» к поискам нового идеала – лиричности, исповедальности, «ярости» творческого порыва. Познание через отрицание, поиск идеала в разочаровании – характерные приметы мировидения «потерянного поколения»

Действие романа **Э. Хемингуэя «Фиеста»** (1926) происходит в Париже и Испании. В центре книги американский журналист Джейк Барнс, бывший солдат, искалеченный войной физически и духовно. Жизнь его разбита, но он находит в себе достаточно мужества и сердечного тепла, чтобы не отчаяться и не озлобиться; более того, он морально поддерживает своих друзей – любимую женщину Брет Эшли, боксера Роберта Кона, начинающего писателя Билла Гортон и других, – каждый из которых так или иначе травмирован опытом военных лет, несчастен и неприкаян на свой лад. Все они стремятся уйти от тягостных воспоминаний, все ищут какой-то опоры в жизни и не находят ее. Отсюда – лихорадочный темп их существования, постоянная жажда новых переживаний и голод по сердечному человеческому общению. За их невеселым искусственным весельем кроется трезвый взгляд на мир и понимание своего морального долга. Герои романа ощущают себя обновленными, полнокровно живыми лишь в те редкие минуты, что дают им самозабвенная любовь, общение с природой (рассказ о поездке Джейка с другом на ловлю форели) и растворение в праздничной карнавальной народной стихии, какой предстает под пером Хемингуэя фиеста – сезон боя быков – в испанском городе Памплоне.

Роман **Э.М. Ремарка «На западном фронте без перемен»** (1929) первый роман писателя, принесший ему мировую известность. Автор повествует о страшных буднях империалистической войны 1914 года, «о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал ее жертвой, даже если спасся от снарядов». Пауль Боймер, главный герой произведения, ушел на войну, как и его товарищи, со школьной скамьи. Юношам чужды и непонятны цели этой военной мясорубки, они ощущают всю фальшь шовинистических и милитаристских лозунгов. В их сознании все чаще возникает мысль о том, что война ведется не в интересах простых людей. Внешне сдержанно, но с большой внутренней силой и состраданием описаны мучительный страх новобранцев во время первых боев, их гибель на полях сражений и госпиталях. Бесчеловечность войны раскрывается и в батальных картинах романа, и в исповедальных по интонации описаниях жизни героев со всеми их сомнениями и смятением.

Ремарк дегероизирует образ войны, представляя всю ее отвратительную окопную изнанку, вздувшиеся животы трупов, размазанный по стенкам окопов мозг, извивающиеся змеи человеческих внутренностей. Батальные сцены лишены ореола романтичности, с невеселым юмором в романе воспроизводятся бытовые эпизоды фронтовой жизни.

Жестокой насмешкой звучат слова официальной сводки радио – «на западном фронте без перемен», – которые произносятся как будто в ответ

на трагическое сообщение о гибели Пауля, главного героя романа. Смерть, наступающая героя, выглядит избавлением, вроде даже наградой за страдания, так велика пропасть между сломленным, отчужденным героем и миром, так силен разрыв между сегодняшним отчаянием и безмятежными невозвратимыми идеалами: «Нам было восемнадцать лет и мы только начинали любить мир и жизнь; нам пришлось стрелять по ним. Первый же разорвавшийся снаряд попал в наше сердце. Мы отрезаны от разумной деятельности, от человеческих стремлений, от прогресса. Мы больше не верим в них».

Простые человеческие чувства – любовь, доверие, дружба – живут в сердцах ремарковских героев вопреки бессмысленным и кровавым законам войны. Порочный круг войны, при этом, не разомкнуть, внутреннее сопротивление героев безнадежно, чем более верна их дружба, чем благороднее поступки, тем более мрачной представляется судьба персонажей.

Реализм. Среди принципов, получивших наибольшее развитие в литературе реализма XX века. Прежде всего выделяются психологизм, историзм, философичность, интеллектуализм, документальность. Другие принципы, такие, как критический пафос, конкретно-социальный анализ, напротив, отходят на второй план. В произведениях реализма данного периода звучит трагическая боль за человека. Вера в человека, его благородство и доброту оказалась подорванной бурными и жестокими событиями новейшей истории.

Среди выдающихся памятников реалистической гуманистической литературы – творчество **А. де Сент-Экзюпери**. Уже в раннем произведении, повести «**Южный почтовый**» (1929), виден незаурядный художник с собственной манерой письма. Пустыня, небо, пески, красота планеты, когда глядишь на нее с высоты, внутренняя красота людей, покоряющих пустыни и небеса, – вот чем населен мир книги Сент-Экзюпери. Герой повести, молодой летчик Жак Бернис, работающий на линии Тулуза – Южная Америка, напряженно ищет смысл существования. В свой мир, в свою систему мысли и действия он пытается увлечь и ввести любимую женщину, но для Женевьевы мирок обывательского существования оказался сильнее любви. Женевьева умирает, погибает Жак, но он – победитель, потому что он – Человек...

Как бы ни был трагичен каждый конкретный кусок, каждый конфликт в повести Сент-Экзюпери, она проникнута оптимистической верой в созидательные возможности людей. В каждой главе «Южного почтового» – суровая и нежная дружба пилотов, занятых общим делом; порыв к преодолению одиночества; мотив детства, воспоминания о школьных годах, о юношеской любви; поиски нравственных формул, необходимых молодому мятущемуся герою; диалог летчика с тучами, с читателем, с самим собой.

В жанровом отношении проза Сент-Экзюпери представляет собой сплав разнородных литературных стихий, сплав органичный и редкий.

Сюжетные куски, законченные вставные новеллы входят сюда как части сложного литературного организма. Интерес читателя поддерживается не только остротой событий, не только динамикой смены ситуаций, а прежде всего важностью их внутреннего смысла, неожиданностью авторского к ним подхода, новизной угла зрения, под которым они рассматриваются. Это – интеллектуально-лирическая проза, одновременно философская и художественная, документальная и «придуманная», это доверительный разговор с читателем, в котором автор предполагает своего единомышленника.

В прозе, которую создает Экзюпери, организующим смысловым и композиционным центром становится жизнь сознания героя, воплощенная в цепи душевных переживаний и мыслей. В поэтике произведений этого писателя переплетаются свойства лирики и эпоса. От лирики заимствуется субъективизация повествования, преломление мира в индивидуальном сознании. Кроме того, для произведений Экзюпери свойственны моноцентричность и монологизация повествования, единовластный монолог героя «впитывает» в себя весь мир, делая второстепенных персонажей своими объектами, лишенными смыслового и композиционного равноправия с главным героем. Явления и факты в книгах Экзюпери излагаются не в естественной последовательности, а в связи с воспоминаниями, осмыслением, по принципу ассоциаций и аналогий.

От эпоса подобная проза заимствует присутствие сюжета (в ослабленной, редуцированной форме), всестороннее раскрытие характера, осмысление социальных связей и мотивировок. Поэтика лирической прозы Экзюпери включает такие средства, как внутренний монолог, самоанализ, исповедь и дневник, ретроспективность, импрессионистичность повествования.

В философской сказке «**Маленький принц**» (1943) звучит любовь к жизни, чувство ответственности за будущее планеты, гордость за беспредельные возможности человека, поэтизация подвига, умение раскрыть героическое в будничном, неповторимая интонация раздумья и напряженного поиска идеала. Эта сказка – мудрая притча, обращенная с поучением и к детям и к взрослым. «Взрослые», увиденные глазами Маленького принца, бесхитростного и честного, утратили непосредственность, исчезла из их обихода хозяйская заботливость о своей планете. За цифрами доходов, за игрой честолюбия, за алчностью «взрослые» забыли о призвании Человека.

Утверждается гуманистическая концепция и в повести-притче Э. Хемингуэя «**Старик и море**» (1952), в которой предельно отчетливо и концентрированно выражены философия и миропонимание автора: вера в человека, силу его духа («Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения»). Утверждается необходимость братства людей и в то же время трагический взгляд на удел человека, чьи усилия перебороть судьбу в конечном счете оказываются тщетными, поскольку, как сформулировал пи-

сатель эту мысль в заглавии одного из сборников рассказов, «победитель не получает ничего». Сюжет повести ограничен несколькими днями и одним частным случаем: старому кубинскому рыбаку Сантьяго, чье одиночество скрашивают только беседы с мальчиком Маноло, ценой неимоверного напряжения сил удается поймать огромную рыбу, но при возвращении его добычу пожирают акулы, и он остается ни с чем. Однако в строго очерченные сюжетные рамки вложена богатейшая философская проблематика, и автор не только раскрывает историю долгой, нелегкой и достойной жизни человека труда, но и ставит вечные вопросы – о смысле и ценности жизни, о преемственности поколений, о солидарности людей, о единстве человека и природы. Общий философский итог притчи вполне однозначен: «Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

Романтический поиск самоутверждения и восхождения к неведомым высотам, один из основных мотивов американской литературе, нашел воплощение в творчестве **Ф.С. Фицджеральда**. Вершиной творчества писателя стал роман «**Великий Гетсби**» (1925), первоначальное название которого «Среди мусорных куч и миллионеров» очень точно раскрывает идейный замысел писателя. Роман изображает трагедию незаурядного человека, погубленного миром денег.

Герой романа – Джей Гетсби – не умеет держать себя в обществе, одет он безвкусно, речь нелепа и претенциозна. Слава «великого» Гетсби зиждется на роскошных приемах-маскарадах, которые он устраивает у себя на вилле. Многочисленные гости строят самые невероятные предположения о хозяине, обсуждают его неслыханное богатство, эпитет «великий» в их устах звучит как насмешка, прямо противоположная смыслу этого слова.

Но герой романа – это его скрытое лицо – романтический мечтатель-идеалист, в толпе прожигателей жизни он чужак: поднявшись на вершину материального успеха, он сохранил моральную ценность. Среди духовно опустошенных, циничных и безнравственных людей Гетсби возвышается как последний романтик, стойко верящий в юношеские идеалы и живущий этой верой – вернуть и повторить прошлое. Постепенно образ Гетсби приобретает ряд исключительных черт и смысл эпитета «великий» начинает приближаться к своему прямому значению.

Весь блеск, роскошные приемы нужны герою, чтобы вернуть чувства его бывшей возлюбленной Дэзи, мечта эта несбыточна и обманчива, не стоит усилий, затраченных на нее. Дэзи – это женщина, в мелодичном голосе которой слышится «звон монет», она воплощение представлений об успехе. Все рыцарское благородство, романтические иллюзии Гетсби рушатся от столкновения с действительностью, убивают самого героя.

Роман становится комедией и сатирической картиной современных нравов, темы американской мечты и ее крушения.

Интеллектуально- философскую прозу реализма представляет в данный период творчество **Т. Манна**. Постоянные темы его произведений – судьба человечества, ответственность интеллигенции, роль и значение искусства, место художника в обществе – ярко воплотились в романе «**Доктор Фаустус**» (1947). Это произведение повествует о моральном состоянии немецкого общества с конца 80-х гг. 19 столетия до середины 20 века. Герой произведения Адриан Леверкюн – талантливый музыкант, который ради своего искусства живет затворником, не зная ничего о происходящем в стране. Это одиночество и отчужденность героя перерастают в трагедию. Кроме того, давняя, «стыдная» болезнь неотвратимо разрушает его психику, что приводит, как кажется герою, к сделке с дьяволом, из-за чего утрачивается и талант, и разум. В помраченном сознании Адриана катастрофы эпохи странным образом сопрягаются с его музыкой и с ним лично. Ему кажется, что он несет гибель всему, чего касается, что любит. Последнее произведение Леверкюна «Страсти Фауста» становится скорбной песнью о больном времени, недуге фашизма, вничеловеческой безысходности. Роман, рассказывая о трагической биографии Леверкюна, согласившегося, как средневековый Фауст, на сделку с дьяволом, повествует о расплате, о разъединенности духа и тела, теории и практики, сиюминутности и вечности.

В глубоко философичных, интеллектуальных произведениях **Г. Гессе** мало героев, непосредственно связанных с реальностью материального существования, вплетённых в социальные отношения. Это прежде всего искатели, скитальцы и бродяги, странствующие из произведения в произведении в поисках самих себя. **Кнульп**, герой одноименного произведения (1915), – бродяга по убеждению, всей своей жизнью он демонстрирует преимущества бездомного странника, отрекшегося от узости бюргерского существования во имя личной свободы и независимости. В повести присутствует противопоставление бюргеров, довольных своей оседлой жизнью, достатком и спокойствием (Эмиль Ротфус, доктор Махольд), бездомному бродяге, избравшем наблюдение над жизнью и наслаждение свободой, радостью каждого её мгновения. Его душа раскрыта навстречу природе, навстречу красоте, он рассматривает людей не с точки зрения их общественного положения, а с точки зрения их душевного богатства, их чисто человеческих, а не бюргерских качеств.

Умирая, герой исповедуется Богу, который является не чем иным, как персонифицированной совестью Кнульпа. Бог оправдывает его: «Ты ещё не догадался, дитя неразумное, в чём был смысл всего? Ты ещё не догадался, мой милый, зачем тебе суждено пройти по жизни легкомысленным бездельником и бродягой? Да затем, чтобы внести в мир хоть малую толику детского сумасбродства и детского смеха. Затем, чтобы люди тебя повсюду чуточку любили, чуточку поддразнивали и чуточку были тебе благодарны... Ты что, и в самом деле не понимаешь, что всё было хорошо

и не могло быть иначе? Неужто тебе сейчас хочется быть почтенным господином или мастером, иметь жену и детей, читать по вечерам газету? Да разве мог бы ты не удрать от всего этого куда глаза глядят, в чащу лесную спать вместе с лисами, ставить ловушки на птиц и дрессировать ящерику? <...> ты Мне был нужен такой, какой ты есть. Во имя Моё ты странствовал и пробуждал в оседлых людях смутную тоску по свободе. Во имя Моё ты делал глупости и бывал осмеян; это Я Сам был осмеян в тебе и в тебе любим. Ты дитя Моё, брат Мой, ты частица Меня Самого, всё, что ты испытал и выстрадал, Я испытал вместе с тобой». В этом обращении звучит утверждение свободы и независимости в мире потребительских идеалов.

«**Степной волк**» (1927). Гарри Галлер, Степной волк, как он сам себя называет, мятущийся, отчаявшийся художник, измученный одиночеством в окружающем его мире, не находящий с ним общего языка. Действие романа занимает около трех недель жизни Галлера. Некоторое время он живет в небольшом городке, а затем исчезает, оставив «Записки», которые и составляют большую часть романа.

Из «Записок» выкристаллизовывается образ талантливого человека, не способного найти свое место в мире, человека, живущего мыслями о самоубийстве, для которого каждый день становится мукой. Степной волк ждет момента, чтобы покончить со своей ненужностью, невозможностью либо соединиться с миром бюргерства, мещанства, либо уйти от него. Ненависть к своему веку, к обществу, неприятие бюргерства – это лишь одна сторона натуры Гарри. Она – причина его одиночества и отверженности. Но есть в нём и другое – постоянная тяга к людям, к их обыденной жизни, спокойной и гладкой. Его умиляет раз и навсегда установленный порядок, размеренность жизни добропорядочных домов, умиляет основательность, с которой всё делается, чистится и убирается, умиляет точность, с которой ходят на работу. Гарри не может совсем порвать свои связи с обществом, и в то же время он от всей души его ненавидит – вот одна из причин раздвоенности личности героя и его духовной трагедии.

Сильнейшее стремление в Гарри – порыв к независимости, к свободе; всякая кабала, будь то работа в учреждении или визит, невыносима. Желание освободиться Гарри стал ощущать как свой рок. И вдруг он с ужасом понял, что он совершенно один, безнадежно одинок и никому не нужен: «Властолюбец погибает от власти, сребролюбец – от денег, раб – от рабства, искатель наслаждений – от наслаждений. Так и Степной волк погибал от своей независимости... Оказалось, что быть одному и быть независимым – это уже не его желание, не его цель, а его жребий, его участь, что волшебное желание задумано и отмене не подлежит, что он ничего уже не поправит, как бы ни простирали руки в тоске, как бы ни выражал свою добрую волю и готовность к общению и единению: теперь его оставили одного».

В противопоставлении человека века Гарри и волка Гарри возникает тема двойника, известная по творчеству многих писателей. Волче в Гарри – свободное, неукротимое, то, что приводит его к полному одиночеству и отчуждению от людей, человеческое – способность восхищаться Моцартом, Гёте, читать стихи, писать стихи, иметь идеалы человечности. Таким воспринимает сам себя Гарри, таким представляет читателем его Гессе вначале.

Постепенно читатель начинает понимать, что волк – не Гарри, волки – это бюргеры вокруг него. А между тем именно это общество относится к Гарри, как к волку. Если правы они в своей жизни, лишённой идеалов, то тогда Гарри действительно волк или безумный.

Галлер мечется по городу и в ресторане неожиданно встречает Гермину, благодаря которой оставляет мысль о самоубийстве. Гермину учит Гарри видеть маленькие радости жизни, она способна понять уставшего от одиночества Степного волка. Роман заканчивается спектаклем в «магическом театре» саксофониста Пабло, друга Гермину. «Магический театр» – символическая картина духа, мечты, вечных ценностей, наглядно показавшая Гарри Галлеру его внутренний мир, высокое предназначение человека.

Роман-эпопея. В книгах Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах», Р.-М. дю Гара «Семья Тибо», Э. Базена «Змея в кулаке» ярко проявляют себя такие реалистические принципы освоения действительности, как историзм, понимание общества как некоей объективной целостности, подвластной научной систематизации и типизации в формах, аналогичных жизни. Данные произведения утверждают жанр романа-эпопеи. Это наиболее крупная и монументальная форма эпической литературы. В основе эпопеи Нового времени лежит реалистическое сознание мира. Основной чертой современной эпопеи является то, что она воплощает в себе судьбы народов, сам исторический процесс, изображает масштабные события в жизни целого социума. Для эпопеи характерна широкая, многогранная, даже всесторонняя картина мира, включающая и исторические события, и облик повседневности, и многоголосый человеческий хор, и глубокие раздумья над судьбами мира, и интимные переживания личности.

В книгах Дж. Голсуорси «Сага о Форсайтах», Р.-М. дю Гара «Семья Тибо», Э. Базена «Змея в кулаке» переплетаются элементы социального романа с описанием деградации буржуазного идеала из просветительского в предпринимательский. С другой стороны, определение жанра этих произведений возможно с позиций семейной хроники, где семья становится микромоделью общества и царящих в нем отношений. В романе **Джона Голсуорси «Сага о Форсайтах»** (1906 – 1921) автор дает развернутую характеристику многочисленной семьи Форсайтов, рисует яркие типы «викторианской» буржуазии с ее собственнической психологией, кастовостью и косным традиционализмом. Страсть, красота и искусство, глубоко чуж-

дые прозаичным Форсайтам, вторгаются в их сплоченную семью вместе с женой Сомса Форсайта Ирен и ее другом архитектором Босини. После смерти Босини Ирен оставляет мужа – человека, наиболее последовательно воплотившего собственный «форсайтизм». Голсуорси придает этой «болезни» семьи масштабы социальной болезни нации. В семье Форсайтов, как в миниатюре, отразилось все современное общество с его безудержной погоней за преуспеванием, с подчинением закону конкуренции.

В поле зрения писателя-реалиста **Ф. Мориака** – мир провинциальной, в частности бордоской (*провинция Франции*), буржуазии и мещанства. Хотя картины человеческих отношений, которые рисует Мориак, замкнуты в границах семейных отношений, распад их становится выражением кризиса общественной морали. Этот мотив особенно сильно звучит в романах «Клубок змей» (1925), «Тереза Дескейру» (1927), «Дорога в никуда» (1939).

Роман «**Тереза Дескейру**» начинается сценой, которая сразу же вводит читателя в глубины мрачного сознания затравленной героини. Терезу обвиняют в попытке убить собственного мужа. На суде она оправдана – «за недостаточностью улик», но писатель не оставляет сомнений: героиня виновна, она умышленно давала заболевшему Бернару вместо лекарства яд. Однако исследования психологии отравительницы не является целью писателя. На первом плане – рассказ о том, как современная мораль равнодушна к факту преступления, к его этической и моральной стороне, но испытывает ужас перед скандалом и оглаской. Чудовищное преступление Терезы лишь частный случай, лишь следствие общего порядка вещей. Провинциальный мещанский быт бесчеловечен, дышать этим воздухом природы деятельные и живые не могут. Тереза, сильная и волевая женщина, стремится к духовно богатой жизни, но не может оторваться от своего окружения, ее угнетает тоскливое существование, «где нет ничего живого, кроме перелетных птиц да бродячих вепрей», прозаичный муж, расчетливый и в хозяйственных делах, и в своих чувствах к жене. Тереза бесконечно одинока, ее желание бороться за свободу принимает извращенное и безнравственное направление. В крови героини живет цепкое чувство собственности, в ее характере уживается мечтательность и жесткий практицизм, способность «выйти замуж за сосны», она хотела вырваться на свободу, но леса, наследство, стремление одной владеть всем – все это она тоже хотела оставить. Поступки героини – иллюстрация противоестественных и преступных взаимоотношений, складывающихся в современном обществе «купли-продажи».

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА II ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Введение. Социокультурная парадигма периода, его исторические координаты. Ситуация кардинального пересмотра социологических и культурологических категорий. Осмысление II Мировой войны в творчестве писателей периода. Бунтарство «новых левых». Развитие философии и литературы экзистенциализма. Нереалистические тенденции в развитии литературы, явление неоавангардизма, формирование постмодернизма. Влияние идей М. Фуко, К. Мерло-Понти, К. Леви-Стросса, Р. Барта, Ж-Ф. Лиотара на развитие литературы. Литература стран Латинской Америки. Явление «магического реализма». Творчество писателей Дальнего Востока, Африки. Явление «массовой» литературы и культуры.

Экзистенциализм. Философия экзистенциализма, или философия существования, – иррационалистическое направление в философии, сыгравшее огромную роль в развитии литературного процесса зарубежных стран. Уже в трудах Б. Паскаля, С. Кьеркегора отразились идеи этой доктрины. У русских философов рубежа 19-20 веков Л. Шестова, Н. Бердяева, немецких мыслителей 1920-1930 гг. М. Хайдеггера, К. Ясперса появляется систематическое изложение идей экзистенциализма. Суть экзистенциализма – признание первенства существования над сущностью. Человеческая личность в экзистенциализме представляется принципиально оригинальной. Люди настолько оригинальны, что общение между ними невозможно, поэтому каждый обречен на одиночество. Человек эгоцентрично замкнут, живет во имя себя, поэтому смерть перечеркивает жизнь. Личность, живущая для себя, абсолютно конечна и бесследно стирается смертью. Это замыкает человека в себе и разрушает понимание истории как преемственности. Высшим постулатом экзистенциализма становится концепция абсурдности мира, бессмысленности жизни человека и человечества.

Романы и повести **А. Камю**, написанные внешне сдержанно и сухо, волнуют читателя остротой проблематики, своеобразием характеров персонажей, изощренностью психологического анализа. В повести «**Посторонний**» (1942) проповедуется идея личной внутренней независимости человека от абсурдного бытия. Эта повесть, принеся писателю литературную известность, ставит проблемы подлинной и мнимой свободы. В «Постороннем» мелкий служащий Мерсо, равнодушный ко всем и «свободный» от моральных норм, осужден и приговорен к смерти за убийство. Несмотря на это, он чувствует себя счастливым и внутренне свободным от решения бесчеловечного лицемерного суда. Роман «**Чума**» (1947), построен на рассказе о воображаемом бедствии, постигшем жителей городка Орана в Алжире, о котором рассказывает доктор Риэ, возглавивший борьбу против вспыхнувшей «в 194.. году» эпидемии чумы. Камю создал реальную картину изменений психики, поступков и отношений тех, кто жи-

вет под угрозой страшной болезни и мучительной смерти в изолированном от мира закрытом городе. Вереница людей, так или иначе соприкоснувшихся с чумой, проходит перед нами: это Риэ, самоотверженно, скромно и честно выполняющий работу врача, это его помощники – Тарру, отказавшийся от революционной деятельности как от насилия и нашедший себя в жертвенном подвиге борьбы с чумой, и случайно оказавшийся в Оране журналист Рамбер, который проникся чувством долга и товарищества в поединке со страшным бедствием. Но это и спекулянт Коттар, богатеющий на чуме и потерявший разум от охватившей его жажды наживы. Однако «Чума» в большой мере и роман-иносказание. Об этом говорит и сам автор: «Явное содержание «Чумы» – борьба европейского Сопротивления против нацизма». И действительно, страусова политика администрации, не желающей называть болезнь чумой, стремление убедить уже заболевших, что эпидемия чумы невозможна, «оккупация» города чумой, подчинение отвратительному врагу, которое для многих становится привычным, сопротивление чуме – все это заставляет вспомнить о Франции времен войны и фашистской оккупации.

Первый роман **Ж.-П. Сартра «Тошнота»** (1938) воплотил экзистенциалистскую мысль о головокружении, «тошноте», охватывающей человека от сознания своего одиночества в чуждом и абсурдном мире. Роман изображает болезнь сознания Антуана Рокантена – отращение к абсурдному миру и безысходность нигилистического бунта интеллигента Рокантена, который чувствует себя лишним в «обезбоженном мире». Роман написан в форме дневника, отражения сознания главного героя. Тошнота возникает от того, что вещи «есть» и что они не есть «я», от раздвоенности мира и сознания, которые никогда не смогут стать гармоничной общностью.

В определении метода **А. Мердок** большинство исследователей сходятся в том, что писательница стремится к продолжению традиций романа XIX века (сохраняется сюжет, присутствуют характеры, образы персонажей), но влияние новых течений в литературе XX века также проявляется в ее художественных произведениях. Творческий метод А. Мердок особый, он допускает смешение нескольких методов (романтизм, классический реализм, модерн, постмодернизм, сюрреализм и др.). Многосложность – отличительная черта стиля писательницы. Она же и определяет жанровое своеобразие ее произведений. Жанр произведений А. Мердок большинство исследователей определяет либо как философский роман, либо как интеллектуальный, либо как сплав черт философского и плутовского романов, комедии интриги и лирической повести. Литературный стиль писательницы подразумевает непредсказуемые ситуации, сложные, запутанные сюжеты.

Искусство писательница считает символом или источником добра. Наслаждение искусством Мердок определяет как явление, полностью про-

тивоположное эгоизму. Это дает ей возможность назвать настоящего художника «аналогом» хорошего человека. Для А. Мердок искусство – высота, с которой природа морали видна особенно ясно. «Дальше искусства, могу вас заверить, ничего нет», – говорит Локсий, один из персонажей романа А. Мердок «Черный принц».

Внешний слой романа «**Черный принц**» (1973) – социально-психологический роман, в котором воспроизведены реалии Лондона, его интеллектуальных кругов с большим количеством точных деталей. На этом фоне история главного героя, Бедли Пирсона, – трагифарс: герою 58 лет, а он все еще мечтает о своей главной книге, смешон и его несостоявшийся роман с Рейчел Баффин, женой друга и литературного соперника. Парадоксом выглядит и любовь с юной Джулиан Баффин, подъем душевных сил, творческое озарение, а затем Бредли становится героем криминальной истории, обвиняемым в убийстве Арнольда Баффина. Роман «Черный принц» – отчасти детектив с увлекательной интригой, отчасти психологический роман. Но это глубокая книга об искусстве, причем об искусстве в философском аспекте.

Для осмысления произведения важным представляется обращение к философии Платона, который считал, что искусство не учит добродетели. Напротив, утверждал он, искусство как подражание уводит человека от истины и правды. Мердок в романе «Черный принц» реабилитирует искусство, отводя ему важную роль в формировании человеческого сознания. Тема искусства задана уже в названии произведения. Образ «Черного принца» доминирующий в этом тексте, как любой образ-символ он многозначен. Сама А. Мердок отмечает, что «в романе намечена связь с «Гамлетом» Шекспира, черным Эросом и Локсиасом (*сакральное имя Аполлона*) – источником вдохновения художника».

Пирсон воплощает несостоятельный идеал художника, который промолчал всю жизнь, дожидаясь ясных указаний муз, мучаясь от собственной требовательности к себе. Его внешний антипод – Арнольд Баффин – штампует книги, разменивается, не помышляя даже об Аполлоне и его благословлении, что также трагично.

Театр абсурда – одно из самых ярких явлений в литературе середины XX века. Творчество С. Беккета, Э. Ионеско, А. Адамова, Ж. Жене перевернуло все представления о сущности и формах театрального искусства. Мир в произведениях театра абсурда предстает алогичным, глобально бессмысленным, что сопровождается чувством отчаяния, безысходности, ощущением краха всех мировоззренческих подходов и трактовок современного бытия человека. Диалоги персонажей в антидрамах нелепы и бессмысленны, трагизм этой абсурдности передается через повсеместное использование приемов гротеска, абсурдизации, иронического смеха. Человек мыслится как жалкое и беспомощное существо, трепещущее перед лицом вселенского хаоса. Э. Ионеско называл свой театр «антитематическим,

антиидеологическим, антиреалистическим». Поскольку современный мир находится в состоянии распада, то на сцене должен воцариться распад тотальный: слова, действия, характеров, обстоятельств, драматургических жанров и стилей.

Центральное место в творчестве **Э. Ионеско** занимает драматургия, в которой он произвел подлинно революционные изменения. Абсурдную реальность, по мнению драматургов театра абсурда, следовало отображать соответствующими драматургическими средствами, поэтому представители «антитеатра» отбросили традиционную технику, отказались от психологического правдоподобия, причинно-следственной связи между эпизодами и линейного сюжета. Продолжая линию А. Жарри и сюрреалистов, Ионеско исходил из убеждения, что театр должен максимально преувеличивать изначально присущую ему условность, одновременно обнажая «фантастику повседневности».

«Лысая певица» (1948) Герои «Лысой певицы», супруги Смиты и чета Мартенов, – образцовые конформисты. Сознание их, обусловленное штампами, имитирует спонтанность суждений, порой оно наукообразно, однако внутренне – дезориентировано, они лишены способности к общению. Догматичность, стандартный фразеологический набор их диалогов бессодержателен. Их доводы лишь формально подчинены логике, набор слов делает их речь подобной нудной монотонной зубрёжке штудирующих иностранный язык. Ионеско побудили к написанию пьесы, по его словам, занятия английским языком. «Я добросовестно переписывал фразы, взятые из моего руководства. Внимательно перечитывая их, я познавал не английский язык, а изумительные истины: что в неделе семь дней, например. Это то, что я знал и раньше. Или: «пол внизу, потолок вверху», что я тоже знал, но, вероятно, никогда не думал об этом серьёзно или, возможно, забыл, но это казалось мне столь же бесспорным, как и остальное, и столь же верным...».

Не случайно Ионеско даёт пьесе подзаголовок «трагедия языка», намекая, очевидно, на попытку разрушить здесь все его нормы: заумные фразы насчёт собак, блох, яиц, ваксы, и очков в финальной сцене прерываются бормотанием отдельных слов, букв и бессмысленных звукосочетаний. «А, е, и, о, у, а, е, и, о, а, е, и, у», – кричит один герой; «Б, с, д, ф, ж, л, м, н, п, р, с, т...» – вторит ему героиня. Из средства коммуникации язык превращается в набор штампов, парализующих мышление людей и препятствующих нормальному общению. Драматург пародирует стереотипы человеческого сознания, создавая автоматизированную речь.

В пьесе действующие лица говорят чепуху под аккомпанемент часов, которые бьют сначала семь часов, потом три часа, затем молчали и «били, что вздумается». Часы потеряли способность объективно отсчитывать время, потому что сам внешний мир утратил реальность. Слова словно

срываются с цепи, поскольку их не сдерживает никакая объективно существующая действительность.

Трагические события драматург изображает в комическом ключе, а комические – в трагическом. Во многих его пьесах преобладает языковой абсурд: связи между словом и поступком разрушаются, фразеологизмы и метафоры реализуются буквальным образом, нонсенс соединяется с волшебной сказкой и приемами театра гиньоль.

С. Беккет – писатель, драматург, эссеист, один из создателей театра абсурда. Лауреат Нобелевской премии по литературе (1969).

В пьесе **«В ожидании Годо»** (1953) контрапунктом размышлений является мысль о том, что нет ничего более реального, чем Ничто. Действие в этой пьесе сводится к ожиданию некоего Годо, а персонажи Владимир и Эстрагон ничего не знают, ничего не помнят, ничего не умеют, они бездействуют посреди абстрактного, химерически пустого пейзажа. Исходя из этимологии (от англ. God – Бог), Годо может быть истолкован и как высшее бытие, и как непостижимый смысл жизни, и как сама смерть. Годо так и не появляется. Кажется, что время остановилось, но оно продолжает свой неподвластный разуму ход, оставляя неизгладимые следы старения, физического и духовного уродства.

Эта пьеса-притча повествует о пародийной вариации гамлетовского вопроса «быть или не быть», превращенного в «ждать или не ждать». Сценические диалоги характеризуются десемантизацией речи, расстыковкой языка и реальности.

Трагические темы отчаяния, одиночества, отчуждения, самоотчуждения, гибели решаются в творчестве С. Беккета в стиле клоунады. Заимствованные у цирка и мюзик-холла жест, трюк, жонглирование предметами демонстрируют неловкость, неприспособленность персонажей, повторяющих одни и те же ведущие к беде ошибки.

«Магический реализм». Термин «магический реализм» стал употребляться с 1923 года, когда немецкий критик Ф. Роо охарактеризовал творчество экспрессионистов как возвращение на полотно предметного мира, конкретной, отчетливой и зримой реальности, которая, однако, с помощью смещения перспективы, искажения пространственного жизнеподобия приобретала сверхреальное, магическое наполнение. В творчестве «магических реалистов» угадывается загадочная и необъяснимая, скрытая от наивного взгляда действительность, которую писатель и должен изобразить. Явление «магического реализма» характерно для литературы стран Латинской Америки, в нем угадывается смещение опыта европейского сюрреализма, экзистенциализма, мотивов Джойса, Кафки с национальной историей, реалиями Латинской Америки, ее богатым и оригинальным фольклором.

Специфика – придание магическому статуса реального, сплав реального и волшебного как наиболее адекватный способ художественного ви-

дения истории и культуры. В произведениях магического реализма народные верования трактуются не как экзотический фольклор, но как достоверное знание. Им невозможно овладеть посредством западноевропейской научно-рационалистической традиции. В литературе магического реализма выражаются эстетические чувства, вкусы, ценности регионов, не прошедших этап модернизации, не воспринявших идеи рационализма и прогресса, «ученой» культуры. Его основа – устная культурная традиция с ее магически-суеверным отношением к миру.

В основе «магического реализма» лежит отрицание законов рационалистического мышления и обращение к мифически-магической модели мировидения.

Характерными чертами является специфическое использование категории времени с целью раскрыть его субъективность и относительность; отказ от конкретики изображения общества и изображение его на уровне мифического сознания; показ взаимосвязи «низшей», очевидной, но не подлинной реальности и «вышей», в которой не действуют обыденные стереотипы.

В произведениях М.А. Астуриаса, А. Карпентьера, Х. Кортасара, Г.Г. Маркеса и других «магических реалистов» нет противопоставления рационального и иррационального сознания, главную роль играет мифически-магическое мировидение, цельное, доисторическое, характеризующееся наличием смеховой, карнавальной культуры, живой реальности Латинской Америки, выступающей непосредственным выражением жизненности и активности. Главным философским внутренним содержанием произведений является поиск гуманистической альтернативы современному индивидуализму, стереотипам общества потребления, обращение к народной культуре, мифологии. Карнавал для латиноамериканских писателей – это разноголосье индейской, африканской, европейско-иберийской культуры, в котором рождается новая мелодия. Карнавальный смех, звучащий в произведениях литераторов «магического реализма» – крайнее, «предельное» выражение полемичности, критически очищающей жизнь и утверждающей иную картину мира.

Важным вопросом в латиноамериканской литературе является проблема «недобротного сознания», ненормального состояния человеческих отношений в мире, зажатом в тиски насилия и жестокости. В повести «**Полковнику никто не пишет**» (1957) Г. Г. Маркес воссоздает нравственное состояние мира, охваченного виоленсией (насилием). Общая ситуация складывается из ряда картинок будничной жизни некоего провинциального городка и старого полковника, которому никто не пишет. Маркес избегает психологизма, экстремальность условий жизни полковника и его жены автор характеризует лаконичными деталями: жена ставит на очаг во дворе кастрюлю с камнями (чтобы соседи не узнали, что в доме нечего есть); износились ботинки и старику полковнику приходится наряжаться в

лакированные туфли, в которых он когда-то венчался с женой; герой присоединяется к процессии, хоронящей человека, впервые за долгое время умершего своей смертью. Вопреки всему полковник не отступает, ждет пенсии, как чего-то такого, что должно опровергнуть порочное движение мира к жестокости. Повесть утверждает человеческое достоинство как средство в борьбе с безнадежностью и виоленсией, собственным одиночеством. Роман «Сто лет одиночества» (1966) – блестящая попытка создать «тотальный роман», в котором бы переплелись признаки семейной эпопеи, исторического романа о реалиях Колумбии с 1840 гг. XIX века по 1930 гг. XX века, а кроме того, история человеческого рода от сотворения мира до апокалипсиса. Основой «внешнего» сюжета стала история рода Буэндиа, совпадающая с историей провинциального колумбийского городка Макондо, который воплощает пример космоса действительности на малой, локально ограниченной территории. Мифологическими источниками романа «Сто лет одиночества» являются библейские сюжеты, античная мифология, латиноамериканские сказки, источником магического стали народные суеверия, бытовые чудеса народной культуры, вера во взаимопроницаемость мира живых и мира мертвых. Трагический финал семьи Буэндиа заведомо предрешен, коренится он в одиночестве, заведомой неспособности членов этой фамилии к любви, высшей форме гуманистического единения.

Литература «потока сознания». Данное явление в литературе современной зарубежной литературе получило блестящее развитие в творчестве лауреата нобелевской премии (1949) **У. Фолкнера**. Стиль писателя отмечен глубоким историзмом, тяготением к символике, ведению повествования в нескольких временных пластах, повышенной эмоциональностью. Действие практически всех произведений У.Фолкнера происходит в вымышленном округе Йокнапатофа, своеобразном микрокосме американского Юга. Чрезвычайно важной категорией в творчестве писателя является мотив греха, рока, тяготеющего над Югом. Наступил час расплаты за злодеяния, идущие из прошлого, – угнетение негров и убийство индейцев. Именно моральная неправота, греховность привела к духовному измельчанию и перерождению Юга. В романе «Шум и ярость» (1929) повествуется о распаде аристократической семьи Компсонов, не сумевшей приспособиться к новому укладу жизни при «янки». У семьи нет будущего, поскольку из нее уходят дети: сын Бенджи потерян для рода с рождения, поскольку он умственно неполноценный. Дочь Кэдди отлучена от семьи в связи с рождением у нее внебрачного ребенка. Еще один сын, Квентин, надежда семьи, кончает жизнь самоубийством, а единственный оставшийся в семье сын страстно ненавидит все «компсоновское». Идею романа Фолкнер сформулировал метафорично: «Как на кровь находит порча». На семье Компсонов, как и на всем Юге, лежит «черное» проклятие негров. Единственным выходом представляется писателю соборное объединение душ, к которому не способны внутренне опустошенные и одинокие Комп-

соны. Избранная повествовательная манера «потока сознания», внутреннего монолога демонстрирует обособленность, оторванность каждого героя. Роман характеризуется большим количеством временных сбоев, логической неупорядоченностью.

Антиутопия. Произведения данного жанра предупреждают об отрицательных социальных следствиях того или иного общественного, экономического, научного, религиозного проекта. Если утопия сообщает человечеству рецепт спасения от всех социальных и правовых бед, то антиутопия предлагает разобраться, как расплачивается простой обыватель за всеобщее счастье. Художественная реальность антиутопии чудовищна: подавление личности, слежка, репрессии, лишение права на любовь, казни инакомыслящих и всеобщее поклонение Благодетелю, замена истины и красоты комфортом и ширпотребом. Произведения Д. Оруэлла (роман «1984», повесть «Скотный двор»), У. Голдинга (роман «Повелитель мух»), О. Хаксли («О дивный новый мир») повествуют о судьбах человеческой личности, гуманизма в мире всеобщего помешательства, коллективного психоза и тоталитарного насилия. В 1944 году, когда остро встал вопрос, что ждет мир после победы над Гитлером, **Д. Оруэлл** пишет сатирическую «животную» сказку **«Скотный двор»**, пародирующую историю революции и советской власти в СССР. Причем эта трагическая история в обобщенно-типизированном виде предстает как неизбежная, предрешенная судьба всякой социалистической революции, где неминуемо возникает ситуация предательства, девальвации прежних идеалов, всегда находятся те, «кто более равны, чем другие». Следующее произведение Оруэлла роман **«1984»** (1948) представляет собой описание страшного и обыденного «рая», воплощения социалистической утопии о свободе и всеобщем равенстве. Главный герой романа-предупреждения, Уинстон Смит, предстает скорее как антигерой, беспомощный борец с всевластным и вездесущим тоталитаризмом. Борьба его заведомо безысходна, и кончается она не просто поражением, а безоговорочной душевной и духовной капитуляцией, переходом на сторону противника. Книга повествует о вариантах манипуляции человеческой личностью, описывает изощренные способы подавления воли, механизмы становления тоталитаризма.

У. Голдинг. «Повелитель мух» (1954) – книга об одичании цивилизованных английских подростков, оказавшихся в результате кораблекрушения на пустынном острове посреди океана. Голод и условия жизни на острове очень скоро разбудили в этих школьниках разного возраста страшные инстинкты – жажду крови, жестокость, даже садизм, все, что якобы «от природы» присуще человеку и лишь более или менее далеко спрятано в каждом самом цивилизованном человеке нашего цивилизованного XX века.

Главные герои «Повелителя мух» – хорошо подобранный ансамбль. В соответствии с жанром иносказания каждый как бы представляет свою

определенную позицию (сторону человеческой души) в борьбе двух миров – мира дикарства, безответственности и мира здравого смысла, цивилизации.

Так, во главе лагеря демократии стоит Ральф, и хотя по сюжету именно он основной противник предводителя «охотников» Джека, в философском плане дикарству противостоят прежде всего Хрюша и Саймон. Неуклюжий и близорукий, физически немогущий, беспомощный без своих очков, толстяк Хрюша присваивает себе роль идеолога, для которого и в этой экстраординарной ситуации все логично, однозначно и просто. Это тип технократа, рационалиста, воплощенный здравый смысл. Главная беда Хрюши заключается прежде всего в том, что рационализм не дает ему возможности осознать сложность, многоплановость жизни, заставляя его все упрощать, все сводить к разумной, логической основе.

Из всех подростков лишь Саймон поймет, кто этот зверь, которого сделали своим идолом охотники: «Зверь – это мы сами», это потаенные страхи, и жестокость, едва прикрытая благовоспитанностью, и чувство стадности, и легкая готовность убивать, пока убийство ненаказуемо. Это массовый иррационализм, своими трагическими вспышками пометивший историю XX столетия и пошатнувший основания, на которых покоилась вера в то, что человек неизменно добр и прекрасен.

Право на верховенство Джека – голая звериная жестокость, он самая зловещая фигура в романе. Автор часто сравнивает его с животным, зверем. И только в одной, довольно короткой третьей главе несколько раз использует для его характеристики слово «mad» – бешеный, безумный. Джека не интересует природа зла, но как человек действия и прирожденный политик, он берет его на вооружение: раз Зверь, выдуманный или реальный, появился в существовании героев, значит, к нему нужно приспособиться, тем более что это выгодно для достижения власти. Джек действительно прирожденный лидер: он не теряется в непредвиденных ситуациях, тонко чувствует настроения толпы и умело ею манипулирует. Умело используя страхи мальчиков, апеллируя к самому темному, первобытному в их душах, освобождая их от чувства ответственности и долга, Джек захватывает на острове власть. Если к тому же вспомнить его демагогию в начале романа, то действительно получится законченный образ диктатора фашистского толка.

Постмодернизм. Понятие «постмодернизм» многозначно, оно используется и для обозначения своеобразного направления в современном искусстве, и для характеристики определенных тенденций в политике, религии, этике, образе жизни, мировосприятии, но так же и для периодизации культуры и обозначения соответствующей концепции, которая вызвана необходимостью обозначить появляющиеся новации в культуре, порождаемые изменениями в общественной жизни и экономических струк-

турах, – всем тем, что часто называется модернизацией, постиндустриальным, посттехнотронным или потребительским обществом.

Термин «постмодернизм» указывает как на противопоставление модерну, так и на его преемственность. Таким образом, уже в самом понятии «постмодернизм» отразилась двойственность (амбивалентность) породившего его времени. И. Хассан, Д. Фоккема, Ж.-Ф. Лиотар понимают постмодернизм как отказ от доминирования логических, детерминированных умозаключений в пользу интуиции, ассоциативности, отражающей алогичность внешнего мира. Все более четко в этот период проступает и доминанта постмодернизма – ироническое переосмысление прошлого и настоящего, а в художественной культуре – смешение «низкого» и «высокого», массового и элитарного.

Главный метод постмодернизма – деконструкция. Полем проявления деконструкции являются тексты, по отношению к которым допускается особая стратегия, включающая в себя одновременно их деструкцию (разрушение) и реконструкцию (воссоздание). Реконструкция должна восстановить текст во всем его объеме с одновременным толкованием и интерпретацией. Деконструкция сосредотачивается на элементах структуры, оставшихся незамеченными вначале автором, а затем и читателем, то есть на пограничных внесистемных элементах. А письмо утрачивает качества одномерности, что приводит к нелинейности самого мышления. Текст превращается в череду отрывков, в текст без границ – интертекст, гипертекст. Любой текст можно условно рассматривать как интертекст, ибо человек, творец, приходя в мир культуры, встречается с текстами иных ее слоев и времен, сознательно или бессознательно заимствует «чужие» мотивы, сюжеты, образы. Обнажая контекст, обнаруживая предшествующую традицию, деконструкция провоцирует игру между различными текстами: текстом, образованным нынешним и предшествующим культурным контекстами; текстом произведения, созданного автором, и текстом-интерпретацией, сделанной читателем.

Постмодернизм критикует версию о системности, соподчиненности, четкой структурированности мира культуры, художественного текста. Вместо «картины мира» выдвигается символ «идеи мира», нашедший воплощение в понятии «ризомы» и ее художественном образе – лабиринте. Такой тип нелинейных связей предполагает иной способ чтения: из любой точки в любом направлении, полагаясь на собственный читательский выбор, скользая по тексту как доска для серфинга. Текст, созданный на основе модели-ризомы не обладает смысловым, логическим центром, он не авторитарен, позволяет свободу интерпретации и приветствует «инакомыслие».

Как стилистическая категория постмодернистской культуры, ризома выдвигает **коллаж**, основанный на принципе объединения множественности. Коллаж как стилистическая форма является реализацией принципа

постмодернистского плюрализма. Он не представляет собой соединение образов, лишенных абсолютного единства, а воплощает идею Ж. Делеза об «уравнивании» противоположностей-различий в некоем моменте единения. Признание ризоматичности в развитии природы и общества нашли воплощение в калейдоскопичности, мозаичности, «лоскутности» многочисленных образов постмодернистской эстетики. Яркий пример литературы постмодернизма – творчество итальянского филолога и писателя **У. Эко**. Он написал ставший программным для постмодернизма роман **«Имя розы»** (1980), уже будучи известным ученым-семиологом и медиавистом. Роман **«Имя розы»** сконструирован специалистом, хорошо разбирающимся в культуре Средневековья, в проблемах современной лингвистической философии. В нем два плана. Первый – экзотерический. В этом аспекте произведение представляет собой детективный роман, действие которого разворачивается в средневековой Италии в эпоху гонений на альбигойскую ересь. В одном из бенедиктинских монастырей происходит серия таинственных убийств, расследовать которые приходится монаху-францисканцу Вильгельму Баскервильскому. Его имя должно даже самому неначитанному человеку напомнить о Шерлоке Холмсе, расследовавшем дело о собаке Баскервилей. При средневековом Шерлоке есть свой «доктор Ватсон» молодой послушник Адсон, ведущий в романе повествование. Весь роман можно с удовольствием прочесть как замечательный детектив. Второй план (эзотерический) адресован интеллектуалам. Вильгельм не только «сыщик» – он ученик выдающегося философа Роджера Бэкона и глубокий знаток философских и религиозных вопросов, тайно посланный в монастырь императором для того, чтобы принять участие в диспуте между бенедиктинцами и францисканцами по основным вопросам веры. У Вильгельма есть и собственная скрытая цель: в библиотеке монастыря он ищет считающуюся утраченной вторую часть «Поэтики» Аристотеля, посвященную анализу жанра комедии (для постмодерниста более важный жанр, чем трагедия, так как он связан с карнавализацией, травестией, амбивалентностью). Интересно, что второй план не скрыт от непосвященного читателя, он так же полно представлен в тексте, как и первый.

Произведения М. Павича организованы как системы, состоящие из некоторого количества фрагментов, объединенных перекрестными ссылками и абстрактно существующим сюжетом, раскрывающимся разновариантно по мере чтения фрагментов и в зависимости от способа навигации. Нелинейность повествования в произведениях Павича позволяет войти в текст множеством способов, из разных точек и передвигаться в нем в любом направлении, получая при этом произведение-двойник. Тексты Павича, таким образом, бесконтурные, подобны мозаике. На уровне организации произведения гипертекстуальность проявляется в таких признаках, как фрагментарность, хаотичность композиции, смешении разнородных жанровых элементов, коллажности. Гипертекст устроен таким образом, что он

превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов.

Я. Михайлович, жена Милорада Павича и талантливый пропагандист его творчества, самый квалифицированный поклонник и самый внимательный читатель его произведений, считает ключом или руководством к книгам своего супруга пособия по компьютерной грамоте. Она же сравнила структуру рассказов Павича с компьютерной видеоигрой: пространство их столь неограниченно, что кажется бесконечным. «Перемещения с одного уровня на другой, вверх – вниз, вправо – влево, позволяют отгадывать загадки, получать сведения и в результате сложить мозаику в единое целое, – отмечает Михайлович.

Сам Павич об особенностях своих произведений говорит так: «Чтение моих романов можно начинать с конца, их можно читать по диагонали, перескакивая с места на место, но сюжет все равно выстраивается. Такие способы чтения использовались и ранее, но не в художественной прозе например, в словарях. Книга есть дом для читателя – на некоторое время. У каждого дома – несколько дверей, окон, чердачных отверстий, и из него можно выйти разными способами – как и из моих романов». Подобным образом устроен роман М. Павича «Хазарский словарь» (1984), «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988), «Внутренняя сторона ветра» (1991), «Последняя любовь в Константинополе» (1993).

Такой способ организации текста обозначают термином «гиперлитература» или «интерактивная литература». Термин «гиперлитература» Павич, как свидетельствуют его биографы, выдумал в 1990 году. Павич, поэт, переводчик, историк сербской литературы по «первой профессии» (он – автор многих научных работ, в том числе фундаментального труда «История сербской литературы»), так объясняет новое понимание сути писательского ремесла: «Я всю жизнь изучал классическую литературу и очень люблю ее. Но, думаю, классический способ прочтения книг уже исчерпал себя, настало время изменить его – прежде всего когда речь идет о художественной прозе. Я стараюсь дать читателю большую свободу; он вместе со мной несет ответственность за развитие сюжета. Я предоставляю читателю возможность самому решать, где начинается и где завершается роман, какова завязка и развязка, какова судьба главных героев. Это можно назвать интерактивной литературой – литературой, которая уравнивает читателя с писателем. Версия «Хазарского словаря» на компактном диске предлагает пользователю два с половиной миллиона способов чтения романа. Каждый человек может выбрать свою фазу чтения, создать собственную карту книги».

«Хазарский словарь» (1984), «словарь словарей о хазарском вопросе» – самое знаменитое и самое сложное произведение Павича («Словарь – книга, которая, требуя мало времени каждый день, забирает много времени за годы. Таковую трату не следует недооценивать»). Роман повествует о том,

как когда-то в Средневековье между двумя морями хазары основали сильное степное государство и исповедовали забытую теперь религию. Из этой неведомой веры они обратились в одно из известных и тогда и ныне учений – иудейское, исламское или христианское. Какой именно из миссионеров убедительнее других истолковал хазарскому кагану его сны – дервиш, раввин или монах? М. Павич не для того, чтобы искать ответ на этот вопрос, привел хазарское племя в свое литературное царство. Его интересует сплетение легенды и летописи, предания и исторической хроники – в конечном счете слияние полуправды и полувывымысла, яви и сна, мечты и реальности. На этой мистической грани с удовольствием и уже не один десяток лет балансирует творчество писателя М. Павича. Однажды сам себя он нарисовал так: человек со скрипкой вместо головы.

Проза Павича основана на византийской, во многом – религиозной традиции. Эта традиция позволяет писателю, в частности, представлять цивилизацию по модели монашеского православного государства на горе Афон в Северной Греции, где есть два типа братии – киновиты и идиоритмики. Первые связаны святым заветом братства и объединены в своего рода коммуну, вторые живут сами по себе, почти не соприкасаясь с остальными монахами. Сам Павич называет себя идиоритмиком, имея в виду оригинальность и непохожесть своего стиля, творческой манеры. Кроме того, традиция византийского «плетения словес» сообщает прозе Павича причудливость стиля, усложненный баланс языка и смысла, изощренность и красочность деталей.

Роман писателя-реалиста Г. Белля «Глазами клоуна» (1962) написан от лица клоуна-эксцентрика, профессионального шута, способного видеть и замечать то, что скрыто под внешней личиной. Профессиональная острота зрения помогает герою выворачивать весь этот благополучный мир на изнанку. Беспощадно и бескомпромиссно герой изображает современную католическую церковь и ее политику тесном союзе с католической партией.

Внешний сюжет романа прост: от героя, Ганса Шнира, уходит женщина, с которой они прожили шесть лет, которую он любит и которая любит его. Она уходит со словами: «Мой долг – идти путем, который мне указывает мой долг», Мари уходит, соvrащенная проповедями церковников, мыслями о греховности «незаконного» сожительства с любимым, уходит, чтобы стать женой одного из них. Поступок Мари сражает Ганса. Роман рассказывает о бесконечном одиночестве героя, трагической судьбе героя, который хотел быть собой, сохранить свой мир от писанных и неписанных стандартов общества и церкви.

Реальное действие в романе длится неполный день, когда Ганс впервые без Мари возвращается в родной город, в пустую квартиру, которая становится своеобразной сценой для одного актера. Текст романа пред-

ставляет собой непрерывный, беспорядочный сбивчивый монолог, прерывающийся несколькими телефонными звонками да визитом отца. Перед нами роман-монолог, исповедь, роман состояния. Все действия героя вызваны его состоянием – потрясением глубоко чувствующего человека. В памяти всплывают картины прошлого, лица, разговоры, его Мари. События в полубреде-полуреальности смешиваются, прошлое сливается с настоящим.

Герой связан с реальностью только телефонными звонками. Возбужденное состояние героя, его ранимость, гипертрофированная честность заостряют все события. Вокруг героя нет никого, кто мог бы вызвать симпатию: любимая сестра Генретта погибла во имя «фатерланда», отправленная на войну собственной матерью, за что Ганс так и не простил ее, отца Мари, старика Деркума, антифашиста, нет в живых. Мир глазами клоуна Ганса Шнира – это мир лицемеров, двурушников, бывших и настоящих нацистов, ставших уважаемыми чиновниками, церковников, исповедующих ту же идеологию.

В послевоенной американской литературе выделяется творчество Д. Апдайка, талантливого писателя-реалиста. По-настоящему Апдайк заявил о себе романом **«Кролик, беги»** (1960). Герой романа – «средний американец», 26-летний Гарри Энгстром по прозвищу Кролик. Когда-то герой был хорошим игроком в баскетбол, звездой школы, но сейчас он продавец чудо-терки, подвиги его забыты, он чувствует себя застрявшим на обочине. У Гарри есть семья, вечно уткнувшаяся в телевизор жена, к тому же прикладывающаяся к рюмке, маленький сын. Кролик испытывает глухое недовольство своим бытом и иногда пускается «в бега».

Герой инфантилен, лишен внутреннего стержня, его побег всегда заканчивается возвращением Кролика на круги своя, так как принять какое-то окончательное решение (жить с женой или остаться с любовницей) выше его сил.

«Единственный способ куда-то попасть – это сперва разобраться, куда ты едешь» – такова одна из главных идей в романе. Кролик признается, что «все время чувствует, что приклеен ко всем ломаным игрушкам, пустым стаканам и к телевизору: никогда невозможно вовремя поесть и никак оттуда не уйти».

Бегство героя – движение по кругу без надежды выбраться за барьер, воздвигнутый обстоятельствами. В финале герой, возвращаясь в семью, к реальности, демонстрирует тщетность романтизированных иллюзий.

«Кентавр» (1963) – лучший и наиболее известный роман писателя. В нем много автобиографического, хотя он и озадачивает своей необычностью, ибо здесь сплелись воедино древнегреческие мифы и действительность. Автор писал: «Идея книги родилась из нескольких строк, встреченных мною в собрании легенд и древних мифов. Ныне ими открывается роман. В этих строках меня потряс образ Хирона, жертвующего, подобно

Христу, собой и своим бессмертием ради человечества. Мне захотелось пересказать, заново прочесть эту легенду. В моем воображении она сливается с воспоминаниями собственного детства, Пенсильвании 1947 года».

Выбрав из богатейшего художественного запаса греческой мифологии историю кентавра, Апдайк стремился обобщенно выразить и мысль о двойственности человеческого естества, в котором начало духовное и физиологическое вечно противостоят одно другому.

Миф запечатлел кентавра Хирона мудрым и благожелательным наставником, выпестовавшим прославленных героев – Тесея, Ясона, Асклепия. И в будничном, и в мифологическом измерениях предстают и учителя, и ученики, и другие обитатели городка Олинджер. Сам Колдуэлл уподобляется Хирону, учительница физкультуры Вера – Афродите, Эплтон – Аполлону, директор школы Зиммерман – Зевсу. Яркая фантазия автора расцветывает внутренний мир героя. Колдуэлл, как легендарный Хирон, порой шагает меж растениями, на самом деле отсутствующими в американском городке – тамарисками, тисами, лаврами, кермесовыми дубами. Городок Олинджер вызывает ассоциации с Олимпом.

При этом, Колдуэлл видит перед собой в классе огрубевших, дичающих подростков, чьи интересы не простираются дальше баскетбола да все более изощренных издевательств над педагогом, который тщетно пытается говорить с ними о происхождении жизни и о сущности человека.

В преданиях Зевс – божество всемогущее, грозное и величественное. Директор школы Зиммерман сохранил от этого мифологического прототипа лишь чувство своей беспредельной власти над подчиненными, сладострастие, превратившееся в мерзкую старческую похоть, и глумливое своеволие чиновника, которого некому одернуть.

Кузнец Гефест на Олимпе был равным среди равных – олинджерский механик Хаммел, хоть у него и золотые руки, еле сводит концы с концами и, конечно, не выдержит конкуренции со стороны хорошо организованных фирм. Афродита навсегда осталась для человечества символом красоты, а учительница физкультуры Вера даже для влюбленного в нее Колдуэлла не больше чем героиня тех грез, в которых животное начало современного кентавра заглушает благородство и ум, присущие ему как человеку.

И сам Прометей, явившийся на страницах романа в облике Питера Колдуэлла, страдающего и от обостренного ощущения собственной социальной отверженности, и от неумения приладиться к нравам окружающей среды, и, наконец, от кожного заболевания, может быть воспринят только как трагикомическое снижение легенды.

Обращение Джона Апдайка к мифологии подчеркивает глубину и объем решаемых им задач. Благодаря мифологическому ключу изображение действительности приобретает под пером автора широкий временной размах и метафорическую глубину. Таким приемом Апдайк, очевидно,

стремился подчеркнуть «извечность» нравственно-этических проблем, поднятых в романе, неизменность свойств человеческой природы, противоборства в ней разумного и чувственного начал, добра и зла. Мифологические сюжеты и персонажи не просто заимствованы писателем, а творчески переработаны и осмыслены. Они демонстрируют стремление писателя к воссозданию идеализированного героя, к художественному воплощению человеческой личности, исполненной высшего духовного совершенства.

Один из выдающихся писателей современной Америки – Д.Д. Сэлинджер, известность к которому пришла с выходом в свет романа «Над пропастью во ржи» (1951). Роман представляет собой исповедь подростка Холдена Колфилда, отвергающего конформистское единомыслие, потребительский образ жизни. Герой исключен из очередной школы за академическую неуспеваемость, поскольку не в силах принять законы школы, в которой учится и мира, в котором живет. Холден, искренний, ненавидящий лицемерие и фальшь человек, сбегает в Нью-Йорк, слоняется по городу, строит невероятные планы на будущее. Очень остро герой ощущает разлад действительного и желаемого в школе, в семейных отношениях, в обществе – во всем том, что именуется «миром взрослых». Главное обвинение, которое бросает Холден этому миру, – это обвинение в притворстве, сознательном лицемерии, показухе.

Сам монолог героя представляет собой смесь отчаяния, ненадуманного трагизма и отчаянного шутовства, подростковой бравады, напускного цинизма. Речь героя сбивчива, насыщена сленговым языком подростка, незлобными ругательствами, словами-паразитами, что сообщает тексту достоверность. Герой Сэлинджера не становится борцом с системой, его отрицание звучит убедительнее, чем утверждение, герой всего лишь ищет убежище, где можно скрыться от тотального лицемерия. Живя в большом городе, в людской сутолоке, он чувствует себя бесконечно одиноким, только привязанность к маленькой сестре Фиби и мечта оградить от пошлости и разврата, от падения «в пропасть» других детей удерживают его в цивилизованном мире и спасают от отчаяния. События нескольких дней становятся для героя своеобразной инициацией, он усваивает важные уроки, встречаясь и с миром насилия, преступности, и с хорошими и обаятельными людьми. Суждения Холдена становятся не такими безапелляционными, не такими однолинейными, настроение тотального отрицания заменяется пониманием, что холод отношений можно растопить теплом любви.

Р.-П. Уоррен. «Вся королевская рать» (1946). Главный герой романа – политик Вилли Старк. Поднявшийся из низов общества прирожденный лидер искренне верил, что может сделать мир лучше. Однако открывшаяся перед ним правда жизни превращает его в жестокого бесприн-

ципного политика. Его девиз – «Добро можно делать только из зла, потому что больше его просто не из чего делать».

Прототипом губернатора Вилли Старка является известный в свою пору американский политик, губернатор Луизианы и вероятный претендент на место в Овальном кабинете Белого дома Хьюи Лонг – личность с явно диктаторскими замашками, чья дешевая демагогия снискали ему необыкновенную популярность в толпе. Роман был написан сразу после окончания Второй мировой войны, так что сама дата публикации, помимо личности героя, в котором проглядывают черты фашистского свойства, могла способствовать восприятию книги как произведения на злободневную тему.

Однако события, описанные в романе «Вся королевская рать», не следует трактовать в узких рамках конкретной биографии или определенных событий истории. Наиболее существенная проблема романа, сообщающая ему высокий драматизм, это мера ответственности человека, который, быть может, того и не осознавая, неизменно держит ответ перед историей.

На полюсах два персонажа: Вилли Старк с его полным имморализмом и наследник старинного южного семейства Адам Стентон, безупречный гуманист традиционной выучки. Выясняется, однако, что «человек идеи», не в состоянии, при всем своем благородстве, превозмочь зло. Адам Стентон убивает губернатора, но и сам гибнет, очищая таким образом губернаторское кресло Крошке Дафи, беспринципному авантюристу, шантажисту, перебежавшему в свое время на сторону Старка из лагеря его главного политического конкурента Мак-Мерфи.

Повествователем в романе является Джек Бёрден, помощник Старка, один из немногих в его окружении, кто еще сохранил остатки порядочности. Джек пытается проповедовать философию «моральной нейтральности», питает иллюзии, что можно оставаться непричастным к сложившимся условиям. Однако по ходу повествования Джек Бёрден тяжело приходит к мысли о неизбежном участии в мировых событиях, пусть даже обретают они форму случайных, незначительных эпизодов жизни. История герой наконец осознает как бремя, от которого личности не уйти. С обретением такого взгляда можно говорить, что человек становится личностью, а не Шалтаем-Болтаем, которого, по известной песенке, подсказавшей автору название романа, не может собрать ни вся королевская конница, ни вся королевская рать.

Термин **«массовая литература»** в литературоведении обычно понимается как многозначный, имеющий несколько синонимов: популярная, тривиальная, бульварная, паралитература и др. Традиционно этим термином обозначают ценностный «низ» литературной иерархии – произведения, относимые к маргинальной сфере литературы, отвергаемые как китч, псевдолитература. Массовой литературой обычно считают даже не литера-

туру, а низкопробное чтение, ориентированное исключительно на коммерческий рынок.

На фабульно-сюжетном уровне многие отмечают как отличительный признак таких произведений динамично развивающееся действие с обилием невероятных происшествий; «лжедокументализм», то есть попытку убедить читателя в достоверности самых невероятных событий. Литературовед В. Хализев добавляет к этому «конвейерность» производства, а также наличие клише и определенных схем относительно сюжета, языка, стиля и даже объема произведения.

Расцвет массовой литературы в середине XX в. во многом обусловлен научно-техническим прогрессом в сфере книгоиздания и книжной торговли: удешевлением процесса книгопечатания, вызванным, в частности, изобретением ротационного печатного пресса, развитием сети лавок, благодаря которым издательства успешно распространяли свою продукцию среди представителей «средних» и «низших» классов, организацией массового выпуска изданий карманного формата и книжек в мягкой обложке, введением системы подсчета популярности (т. е. наибольшей продаваемости) книг, среди которых стали выявляться бестселлеры. Вышеперечисленные факторы способствовали превращению книги, с одной стороны, из предмета роскоши в легкодоступный предмет культурного обихода, а с другой – в предмет промышленного производства и средство обогащения.

В жанрово-тематический репертуар массовой литературы, сложившийся примерно к середине XX в., обычно зачисляются такие разновидности романного жанра, как детектив, шпионский роман, боевик (при желании эти три типа можно объединить под рубрикой криминальный роман), фэнтези (в качестве исходной модели имеющий трилогию английского писателя Дж. Р.Р. Толкиена «Властелин колец»), триллеры (романы ужасов, типологически восходящие к «готическим» романам А.Радклифф), любовный, дамский, сентиментальный, или розовый роман (romance), костюмно-исторический роман с примесью мелодрамы или даже порнографического романа (ныне считающегося «умирающей» разновидностью массовой литературы, вытесненной соответствующего рода кино и видеопродукцией).

В массовой литературе утверждается
 общедоступное и «легкое» против «трудного», требующего специальной подготовки и мыслительной работы;
 развлекательное против серьезного, проблемного;
 всеобщее против индивидуального (такова критическая позиция Адорно и Хоркхаймера в их «Диалектике просвещения»);
 низкое, вульгарное против высокого, возвышенного;
 шаблонное, традиционалистское в искусстве против элитарного, радикально-экспериментаторского.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гребенникова, Н. С. Зарубежная литература. XX век : учебное пособие по курсу «История зарубежной литературы XX века» / Н. С. Гребенникова. – Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 128 с.
2. Зарубежная литература XX века : учебник для вузов / Л. Г. Андреев, А. В. Карельский, Н. С. Павлова [и др.] ; под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Высшая школа ; Изд. центр «Академия», 2000. – 559 с.
3. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева [и др.] ; под ред. В. М. Толмачева. – Москва : Издательский центр «Академия», 2003. – 496 с.
4. Зарубежная литература XX века : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. М. Толмачев, Г. К. Косиков, А. Ю. Зиновьева [и др.] ; под ред. В. М. Толмачева. – Москва : Издательский центр «Академия», 2004. – 537 с.
5. Луков, В. А. История литературы : Зарубежная литература от истоков до наших дней : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. А. Луков. – Москва : Издательский центр «Академия», 2003. – 512 с.
6. Основные произведения иностранной художественной литературы. Европа. Америка. Австралия : Лит.-библиогр. справочник / Всесоюзная гос. б-ка иностр. лит. ; под общ. ред. В. А. Скороденко. – 6-е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург : Азбука ; Москва : ТЕРРА, 1997. – 688 с.
7. Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. и научн. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
8. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск : Издательский центр «Экономпресс», 1998. – 382 с.