**3 курс**

**Лекция 1. Общая характеристика литературного процесса рубежа веков и I пол XX в**.

**План**

1. Общая характеристика литературного процесса первой половины ХХ века.

2. Модернизм как культурологическая категория и тип творческого мировоззрения.

3. Основные художественно-эстетические течения первой половины ХХ века.

**1. Общая характеристика литературного процесса первой половины ХХ века**

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

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

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

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

Всё это не могло не сказаться на мироощущении людей, на судьбах культуры, искусства, на роли литературы в современном мире. К этим проблемам, связанным с вопросом о развитии цивилизации и будущем человечества, обращаются писатели, философы, социологи всех стран, решая их по-разному: одни – в пессимистическом ключе, другие, не отрицая переживаемых искусством ХХ века кризисов, верят в его возрождение.

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

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

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

**Основные темы в литературе первой половины ХХ века:**

1) тема войн и социально-политических катастроф;

2) трагедия личности, стремящейся к свободной самореализации и подвергаемой насилию, ищущей справедливости и теряющей душевную гармонию;

3) проблема веры и безверия;

4) соотношение личного и коллективного, нравственности и политики, духовного и этического.

Особенности развития реализма в ХХ веке

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

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

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

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

На смену традиционным описательным формам пришли аналитическое исследование (Т. Манн – «Доктор Фаустус» и «Волшебная гора»), эффект «отстранения» (драматургия Б. Брехта), ирония и подтекст (Э. Хемингуэй), гротеск, фантастическое и условное моделирование (М. Булгаков). Реализм продуктивно использует многие модернистские приёмы, например, «поток сознания» (У. Фолкнер), деформацию, абсурд и другие ранее недоступные приёмы.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Общие черты:

1) утрата точки опоры;

2) разрыв с традиционным мировоззрением христианской Европы;

3) субъективизм, деформация мира или художественного текста;

4) утрата целостной модели мира, создание модели мира всякий раз заново по произволу художника;

5) формализм.

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

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

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

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

* французский и чешский сюрреализм;
* итальянский и русский футуризм;
* английский имажизм и школа «потока сознания»;
* немецкий экспрессионизм;
* американский и итальянский герметизм;
* шведский примитивизм;
* французский унанимизм и конструктивизм;
* испанский ультраизм;
* латиноамериканский креасьонизм.

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

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

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

Существенно, что бурно развивавшееся в десятые – двадцатые годы авангардистское искусство оказалось обогащённым революционной идеей (иногда лишь условно-символической, как это было у экспрессионистов, писавших о революции в сфере духа, революции вообще). Это придало авангарду оптимизм, окрасив его полотна в красный цвет, и привлекло к нему внимание революционно настроенных художников, которые видели в авангардизме пример антибуржуазного протеста (Б. Брехт, Л. Арагон, В. Незвал, П. Элюар). Авангардизм не просто перечёркивает реальность – он движется к своей реальности, опираясь на имманентные законы искусства. Авангард отверг стереотипность форм массового сознания, не принял войну, безумие технократизма, закабаление человека. Посредственности и буржуазному порядку, канонизованной логике реалистов авангард противопоставил бунт, хаос и деформацию, морали мещан – свободу чувств и неограниченную фантазию. Опережая время, авангард обновил искусство XX века, ввёл в поэзию урбанистическую тематику и новую технику, новые принципы композиции и различные функциональные стили речи, графическое оформление (идеограммы, отказ от пунктуации), свободный стих и его вариации.

**3. Основные художественно-эстетические течения первой половины ХХ века**

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

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

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

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

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

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

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

История школы сюрреализма оказалась недолговечной. Французская школа, как и чешская, польская, а ещё ранее испанская и многие другие, возникшие в разных странах Европы, ощутила свою несостоятельность перед угрозой фашизма и надвигающейся Второй мировой войной и самораспустилась. Однако сюрреализм оказал влияние на искусство XX века: поэзию П. Элюара, Л. Арагона, В. Незвала, Ф. Лорки, на живопись и декоративно-прикладное искусство, кинематограф, на всё окружающее современного человека пространство.

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

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

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

Стиль экспрессионистской поэзии отмечен патетикой, гиперболами, символикой.

Творчество художников-экспрессионистов оказалось в фашистской Германии под запретом как болезненное, упадочническое, неспособное служить политике нацизма. Между тем опыт экспрессионизма продуктивен для многих художников, не говоря уже о тех, кто испытал непосредственное влияние его программы (Ф. Кафка, И. Бехер, Б. Келлерман, Л. Франк, Г. Гессе). В творчестве последних отразилась существенная особенность экспрессионизма – мыслить философскими категориями. Одна из важнейших тем искусства XX века – отчуждение как итог буржуазной цивилизации, подавившей человека в государстве, тема философская и центральная для мироощущения Кафки, – получила у экспрессионистов детальную разработку.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Список рекомендуемой и использованной литературы**

1. Анастасьев, Н. Обновление традиции. Реализм ХХ века в противоборстве с модернизмом ∕ Н. Анастасьев. – М., 1984.

2. Зарубежная литература ХХ века: учеб. для вузов ∕ Л. Г. Андреев [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. – 2-е изд. – М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 2000. – С. 4–24.

3. Зарубежная литература. ХХ век: учеб. для студ. / под ред. Н. П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 3–12.

4. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (ХХ век, первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск: Изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 11–44.

В 20 веке становится больше национальных литератур, главное, меняется их качество. Произошел кризис принципа национальной обособленности, идет объединение культур, культура становится интернациональной, полиэтничной, универсальной. Надо отметить, что серьезная литература 20 века выходит за рамки традиций русской литературы и традиций литературы 19 века. Она использует философские принципы, сложно организована, чтобы понять такую литературу, надо понять систему философии, систему мировидения.

Все это укрепляло людей в сознании того, что эпоха кончается, и это оказывает сильнейшее влияние на художественную литературу и звучит в литературе, определяет ее тематику и проблематику, позднее оказывает влияние и на поэтику. Конкретные результаты этого процесса очень разные.

Эволюция происходит прежде всего в творчестве молодых писателей. В их творчестве происходит пересмотр традиционных принципов литературы критического реализма.

Эти принципы сложились в середине 19 века, они существуют и развиваются на протяжении всего 20 века, это одно из магистральных направлений литературы 20 века. Но эти принцины присутствуют только в массовой литературу, только в такой литературе можно найти схему 19 века, схему Бальзака.

Серьезная литература 20 века многое меняет в методологии реализма, она вносит в нее свои изменения и дополнения.

У 20 века два начала, это начало календарное –  1901 год и начало реальное – август 1914 гола, начало первой мировой войны. Война стала рубежом, барьером, о который сломались все остатки 19 века. Первое десятилетие 20 века это только переходный этап, плавное перетекание из одной эпохи в другую.

В рассматриваемый период направления интегрировались, взаимопроникали друг в друга (наблюдалась художественная диффузия эстетических идей и приемок). Большинство писателей рубежа веков синтезировали в СВОИХ произведениях различные художественные методы (П. Верлен – импрессионизм и символизм, М. Метерлинк – символизм и романтизм), при этом даже выходя за рамки декларируемого направления (движение Э. Золя от натурализма к реализму).

Возрастает роль публицистического элемента в художественной литературе. Литература политизируется, что обусловлено общественно-политической напряженность». Эта тенденция интенсивно разовьется в 20-30 гг.. В разных странах складывается пролетарская литература (А.Барбюс, У. Моррис), ориентиром которой послужило творчество писателей Парижской коммуны (Э. Потье. Ж. Клеман)

Существенная черта – взаимодействие литератур, усвоение инонационального опыта в том числе и опыта русской литературы. Активно развиваются литературы стран Центральной и Восточной Европы, США, скандинавских стран, где на рубеже веков наблюдалось становление и развитие реализма в тесном взаимодействии с романтизмом и другими нереалистическими течениями.

Модернизм, пришедший на смену декадансу, воссоздавал мир как царство хаоса, абсурда, несвободы человека в частной жизни и перед лицом истории, которая развивается катастрофически. Это сильное художественное направление, выдвинувшее многих писателей первого ряда.

Но литература XX в. знала и совсем другие веяния. Далеко не все писатели были модернистами, если говорить о художественной сущности их творчества. 20 век вообще не знал какого-либо главенствующего направления.

Существенной его особенностью стало как раз очень широкое разнообразие художественных манифестов и школ (представители которых часто вступали в конфликт друг с другом по причинам творческим и политическим). Не обеспечив лидирующего положения ни одному из направлений, XX век внес в литературу ряд изменений.

1.      Человек – характерное социальное явление, симптом общественного, интеллектуального состояния. 20 в. – полное исчезновение человеческой личности. Исчезает индивидуальность.

2.      Вместо стремления к правде в литературе возобладала игра, свидетельство без философских претензий; часто можно наблюдать иронию как реакция на подобные претензии

3.      Ценятся условные формы с условным элементом гротеска, использование мифологических образов.

4.      Стали обычными скрытые  и  явные пародии (высмеивание  стандартов мыш пения, мировоззрения и т.д.)

5.      Художественный вымысел вытесняется документально подтвержденными фактами, достоверными свидетельствами.

6. Стиль отдельно от человека, отсутствие стиля. Нет собственного индивидуального языка. Джойс синтезировал стили. 18 глав, в каждой – своя техника.

7. Более рациональная литература. Мастерство, а не пафос. Литература –наука (Золя).

Отношение к национальной сознательной  литературе.  Писатели рационально выбирают страну и культуру, в которой они могут существовать. Пример: Паунд (амер-англ-итал), Джеймс (амер-англ-итал), Набоков (амер), Джойс (ирл-анг (2 раза) хорв-ит-фр) никакой принадлежности, космополит.

**Лекция 2. АМЕРИКАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ХХ В.**

1. *Периодизация американской литературы. Реализм рубежа веков.*
2. *Развитие американского романа. Драйзер и Фолкнер.*
3. *Литература битников.*

Историю США до начала Второй мировой войны определяли следующие события: победа в испано-американской войне (1899) и участие в   Первой мировой, промышленный бунт: индустриализация (появление трамвая, заводы Форда, панамский канал) окончательное заселение территорий (Аляска и Калифорния), рост городов, «великая депрессия» 1929 кризис перепроизводства), Новый экономический курс Рузвельта, в результате чего США становится ведущей мировой державой к началу Второй мировой войны.

На рубеже столетий основным общественным ориентиром Америки был миф о равных возможностях. Нельзя сбрасывать со счетов традиционную пуританскую мораль переселенцев и влияние нетрадиционных комплексов идей (марксизм, фрейдизм) и нового искусства (живопись кубизма, кинематографическая техника).

С началом 20 века в американской литературе связан факт рождения социальной реалистической, литературы, потому что это гораздо более молодая литература, которая развивалась ускоренными темпами на 2 века. Того, что было в европейской литературе в середине 19 века, то есть социально-реалистического романа (Бальзак, Диккенс и его компания), в американской литературе ни в это время, ни позже не было.

 По, Мелвилл, Готорн – американские романтики.

Литературу Америки ХХ в.  делят на  следующие этапы:

1)      1900-е гг. – господство позитивизма (О.Конт), сильное влияние позднего романтизма (Уитмен ).

2)      С конца 1910-х по 1930-е гг. американская литература решает вопрос индивидуального мастерства, распространен романтический конфликт культуры и цивилизации. время становление американской национальной драмы (Юджин О' Нил)

3) 1930-е гг. – лирическое и эпическое (натуралистическая техника  и романтическое представление о новом типе индивидуализма) примиряются. Наблюдается политизация литературы в связи с экономическим кризисом, гражданскими войнами, угрозой фашизма.

30-е годы ознаменовались бурным рабочим движением. Под влиянием этих событий американские писатели усиливают критику капиталистических порядков. В их числе – Томас Вульф и Джон Стейнбек.

4) Период ВМВ (конец 30-х гг – до 1945 гг). В годы 2МВ многие американские писатели включаются в борьбу против гитлеризма. С антифашистскими произведениями выступают Хэмингуэй, Синклер и другие.

5) Послевоенные годы (после 1945 гг.):

 а) Послевоенный период характеризуется периодом холодной войны. К нему относится творчество  Александр Сакстон, Шерли Грехем, Ллойд Браун, Уильям Сароян, Уильям Фолкнер.

 б) 50 е гг. В 50 годы США переживает разгул маккартизма (сенатор Маккарти). В литературе, кино, на ТВ усиливаются охранительные, конформистские тенденции (Микки Спиллейн, Герман Вук, Ален Друри). В 50 появляется ряд книг, явившихся прямым откликом на режим политических преследований, на реакционную деятельность сенатора Маккарти. Среди них – Джей Дайс «Вашингтонская история», Феликс Джексон «Да поможет мне Бог».

 в) В послевоенной ам. литературе появились произведения так называемых «битников» – молодых американцев, представителей послевоенного разбитого поколения. Битники восстают против уродства буржуазной цивилизации, осуждают буржуазную мораль. Представители – Норман Мейлер, Сон Беллоу, Джеймс Болдуин.

6) 60 е гг. В 60 годы усиливаются антивоенные настроения, нарастает борьба против агрессии во Вьетнаме. Вторая половина 60 отмечена усилением движения среди молодежи, появляется много новых ярких книг об американской действительности – Трумен Капоте, Джон Апдайк, Харпер Ли.

7) 70-90 е гг. ХХ вв. (Т. Уильямс, Т. Моррисон и др.)

Характеризуя литературный процесс США, следует в первую очередь отметить, что в американской литературе не было ситуации «конца века» (упаднических настроений, символизма). Реалисты приносят мировую  славу  американскому роману.   Натурализм прочно вошел в американскую лит-ру  20 в. При этом наблюдается его некая романтизация (у Драйзера). С середины 1910-х гг. реализм отходит от социальной ориентированности и берет курс на живопись точного слова.

Модернизм заявляет о себе школой имажинистов представленной главным образом творчеством Эзры  Паунда, чьи произведения дают все основания говорить о европейской школе американского модернизма.

1920-е гг. –

Поиск новых путей в литературе шел по разным путям:

1. В углубленном изучении человеческой психики (Фицджеральд)

2. На уровне формального эксперимента

3. В изучении законов нового общества (Фолкнер)

4. Вне Америки, в бегстве человека от цивилизации (Хемингуэй)

Реализм рубежа веков в американской литературе. Наиболее яркие имена этого периода – Марк Твен и О’ Генри.

**Марк Твен** (1835 – 1910), настоящее имя Самюэль Клеменс, писатель-сатирик, перестроивший американскую литературу, проводивший романтизм и открывший [дорогу](http://baumanki.net/definition-82.html) реализму. Родился в семье лавочника, рано качал работать типографским наборщиком (работа предполагала разъезды).

Первая проба пера – в 1863 г. под псевдонимом Марк Твен (на жаргоне лоцманов «двойная мерка» – расстояние, достаточное для прохождения судна). В ранних произведениях писатель примеряет маску простака, которая позволяла оценить явления «со стороны – («Как меня выбирали в губернаторы»). В своем творчестве полемизировал и боролся с «нежным», «розовым» реализмом и 40 лет дружил с его основателем. Ностальгия об утре Америки воплотилась в «Приключениях Тома Сойера» (1876), «Гимн в прозе» – так называл его автор. Книга проникнута светлым лиризмом, несмотря на поставленную проблему (традиционную для американской литературы) - противостояние естественности и   общественных условностей.

Настоящим трагизмом проникнуты романы «Принц и Нищий» (1882) и «Приключения Геккельбери Финна» – книга, из которой вышла вся американская литература» (Э. Хемингуэй). Здесь противоречия человеческих порывов и общественных установлений неразрешимы. Злая сатира пронизывает все позднее творчество М. Твена. «Янки при дворе короля Артура» превращают рыцарей Круглого стола в дельцов; находится человек, совративший целый город, населенный порядочными гражданами. Создав особую манеру повествования, М. Твен остался в истории литературы как «американский Вольтер».

**О’Генри** – псевдоним Уильяма Сиднея Портера (1862-1910), фармацевту по образованию, ему пришлось работать кассиром. Обнаруженная растрата заставила будущего писателя бежать в Латинскую Америку, где он почерпнул материал для своей будущей книги «Короли и капуста». По возвращении его ждал суд и тюремный срок.

В это время в его новеллах появляется тема судьбы оступившегося человека («Обращение Джимми Валентайна»). После освобождения переезжает в Нью-Йорк, где работает журналистом, получив известность после публикации сборника рассказов «Четыре миллиона». О’ Генри доводит до совершенства жанр новеллы (используя опыт В. Ирвинга, Э.По, М. Твена).

**Отличительные черты новеллистики О’ Генри:**

• захватывающая фабула и калейдоскопичность сюжетов

• краткость

• добрый юмор

• принцип «двойной сюжетной пружины», срабатывающей в финале: настоящая разгадка незаметно готовится с самого начала, но скрывается подстановкой ложной развязки.

**Джек Лондон** – псевдоним Джона Гриффита Лондона (1876 – 1916), писателя, чья жизнь, богатая событиями, послужила источником творчества. Проблемы социальной справедливости рано стали его волновать. Закономерным было его увлечение социалистическими идеями. Проявлял Лондон заинтересованность философией Ницше, хотя отношение к нему было неоднозначным.

Все свободное время Лондон отдавал чтению и самовоспитанию. Работоспособность и упорство сделали свое дело: в 1900 г. выходит первый сборник рассказов "Сын волка" и в 1901г. – сборник "Бог его отцов" В 24 года к Лондону приходят успех, слава и материальное благополучие.

Популярность новелл писателя отчасти объясняется литературной ситуацией. В американской литературе рубежа веков шло укрепление позиций реализма, влияние "традиции утонченности" явно ослабевало. В новых реалистических произведениях помимо социальной критики, изображался герой-жертва социальных условий. Это в чем-то исключительные герои – реальные и одновременно приподнятые.

 Д. Лондон был сторонником не "приземленного" реализма, основанного на бытовом правдоподобии, а реализма поэтического, одушевленного романтикой, возвышающей читателя над будничной повседневностью (Б. Гиленсон). Лондон в своих рассказах дает иной тип героя — это человек деятельный, утверждавший себя благодаря энергии, находчивости и смелости.

Поэтический реализм Д. Лондона отнюдь не мешает писателю исследовать жизнь. В 1902 г. Писатель едет в командировку в Лондон, итогом ее становится книга "Люди бездны". В 1904 г. Лондон в качестве корреспондента едет на русско-японскую войну. Много времени занимает общественная деятельность писателя-члена социалистической партии. Бунтарские настроения выразились в романе-утопии, романе-предупреждении "Железная пята"(1907).

 В этом же году Лондон отправляется в путешествие на собственной, построенной по его чертежам яхте. Главный итог поездки — роман "Мартин Иден" (1909). Автобиографичность, раскрытие психология писателя, пессимизм – вот вкратце основные характеристики романа. Книга во многом стала пророческой. Внешне это был пример процветания, но писатель находился в глубоком кризисе. Этот личный и творческий кризис был во многом связан с новым временем разбитых идеалов, в котором писатель так и не нашел себя и в 1916 г. покончил с собой, приняв большую дозу морфия.

В любом предисловии вы прочтете о романтизме Джека Лондона. Нет ничего более неверного. Человек, ходивший на штурм Аляски со Спенсером и Ницше под мышкой, романтиком быть не может. Но романтика событийная, местного колорита Аляски, как и во всем творчестве Джека Лондона присутствует. А строятся его "Северные рассказы" на идее естественного отбора. Выживает всегда сильнейший. Для Лондона сильнейшим является не физически сильнейший, а сильнейший духом, характером. И только в "Мартине Идене" идеи эти отходят на второй план, появляется способность Джека Лондона видеть мир в его социально-исторических категориях, как систему общественных отношений, хотя биологический фактор играет тоже свою определенную роль.

Важную роль для развития американской литературы сыграло антифашистское движение 30-40, возглавленное коммунистами. С резкой критикой фашизма выступили Синклер Льюис, Майкл Голд, Ричард Райт.

**С. Льюис** (1885–1951) был самым язвительным бытописателем американской провинции. Избрав родной городок мишенью своей талантливой сатиры в романе «Главная улица» (1920), он стал беспощадным критиком среднего класса Америки. Со смесью презрения и сочувствия выписан портрет героя его романа «Бэббит» (1922), чье имя стало нарицательным, а образ – впечатляющим олицетворением «маленького человека», боготворящего успех и бездуховное промышленное общество. «Эрроусмит» (1925) – история молодого врача, который мучительно выбирает между духовными и материальными ценностями; «Элмер Гентри» (1927) – безжалостная сатира на евангелиста со Среднего Запада. Льюис искал чистоту американского идеала, но повсюду видел лишь грязь и преклонение перед деньгами. В 1930 он первым из американцев стал лауреатом Нобелевской премии по литературе.

**Развитие американского романа** обусловлено популярностью Толстого и Достоевского в Америке (в 10-20е гг.), а также необходимостью осмыслить разрыв между «американской мечтой» и реальностью социальных контрастов.

Развивался роман в двух направлениях:

1) реалистический, ориентирующийся на натурализм (Т. Драйзер, ранний Д. Стейнбек);

2) синтетический, вместивший все романные традиции, в том числе и модернистские.

**Джон Стейнбек** (1902, Салинас, штат Калифорния, – 1968, Нью-Йорк), американский писатель. Учился на биологическом факультете Станфордского университета. В молодости сменил ряд профессий.

В раннем творчестве разделял романтические иллюзии о возможности бегства от буржуазного общества (роман "Чаша господня", 1929), тяготел к изображению причудливых типов провинциальной и сельской Америки (циклы рассказов "Райские пастбища", 1932, "Рыжий пони", 1933).

В 30-е гг. сложился как писатель острой социальной проблематики (роман "В схватке с сомнительным исходом", 1936, повесть "О мышах и людях", 1937, рус. пер. 1963).

Герои С. трагичны своей обездоленностью и непониманием причин преследующих их жизненных крушений.

Вершина творчества С. роман "Гроздья гнева" (1939, рус. пер. 1940), в центре которого судьба согнанных с земли фермеров, кочующих по стране в поисках работы. Через тяжкие испытания герои приходят к сознанию того, что они - частица страдающего и борющегося народа.

В 40-е гг. отступил от традиций пролетарской и революционной литературы (романы "Консервный ряд", 1945; "Заблудившийся автобус", 1947; "К Востоку от рая", 1952). Новый взлёт творчество С. пережило в начале 60-х гг. Роман "Зима тревоги нашей" (1961, рус. пер. 1962) и книга очерков "Путешествие с Чарли в поисках Америки" (1962, рус. пер. 1965) с тревогой поведали о разрушении личности в мире мещанских стандартов, в атмосфере обманчивого процветания. В годы войны во Вьетнаме выступил с оправданием агрессии США. Нобелевская премия (1962).

Реалистический роман в первую очередь представлен романистикой **Теодора Драйзера** (1871 – 1945) – публициста, репортера, создателя американского романа. Драйзер относил себя к сторонникам «разгребателей грязи» – группе журналистов, выступавших против традиций благопристойности в литературе. Создатель великого американского романа происходил из семьи иммигрантов и рано узнал жизнь дна.

Основной метод – критический реализм. В раннем творчестве испытывал сильное влияние О. де Бальзака (хотя есть мнение, что Драйзер – «второй Золя»). Так, Драйзер использовал основной бальзаковский принцип «видеть исторический смысл незначительных перемен», а также использовал тип молодого человека, стоящего на пороге жизни и бросающего ей вызов.

**ТЕОДОР ДРАЙЗЕР**  не только быстро набрал славу, а в определенной степени даже пережил свою славу. Он очень быстро превратился в живого классика, в памятник самому себе и в тот момент, когда его произведения утверждались в американской литературе, уже начало свою творческую деятельность следующее поколение, которое писало уже совершенно иначе. И Драйзер уже выглядел в 20-е годы архаичным. Недаром Фолкнер, считающийся лучшим писателем 20 века в Америке, говорил совершенно четко: "Тяжела была поступь Драйзера. но подобно тому, кок вся русская Литература вышла из "Шинели" Гоголя, все мы вышли из романов Драйзера". Все мы — это и он, и Фолкнер, и Фицджеральд, Хемингуэй...

Что сделал Драйзер, если говорить о его произведениях в целом? Они вообще чрезвычайно просты. Это романы-биографии по своей модели, все (от первого до последнего) плавно перерастающие в романы-эпопеи об одном и том же действующем лице, где центральная фигура, ее судьба всегда представлены в тесном взаимодействии с окружающим миром. Практически каждый его роман-биография - это исследование взаимодействий человека и окружающего его общества, социума.

В самом первом романе "Сестра Керри" (1901) чрезвычайно сильны опять же натуралистические тенденции. Там Драйзер, как и Лондон в это время, объясняет причины того, что жизнь его героини Каролины сложилась так, как она сложилась, потому что в ней есть психофизиологический потенциал, который тащит ее вверх по [реке](http://baumanki.net/definition-419.html) жизни.

А вот начиная со второго романа "Дженни Герхард" (1912) начинается исследование социальных отношений и того, как они определяют человеческую жизнь. И вот с этой точки зрения все романы Драйзера совершенно одинаковы по принципу построения, по объектам исследования. Разные среды только, так как герои принадлежат к разным социальным слоям, занимаются разными делами, скажем, "Гений" — разговор о судьбе художника не вообще в буржуазном обществе, а в мире формирующегося американского капитализма. "Трилогия желаний" ("Финансист", "Титан", "Стоик"). "Финансист" — там анатомия хапни американских капиталистов новой формации, тех, которые будут создавать капиталистическое общество 20 века.

Язык у Драйзера достаточно суконный, тяжеловесный; немецкий английский, так как он из семьи немецких эмигрантов и дома говорили по-немецки. Он пишет по-английски мерно, но иногда через мерный тяжелый стиль пробиваются очень яркие образы, очень яркие страницы.

 Так как Драйзер чувствует прекрасно эту новую Америку, формирующуюся на его глазах, в начале 20 века. Это капиталистическая Америка. До конца 19 века США были аграрной страной. Только средний запад — район вокруг Великих озер, Чикаго и т.д. на рубеже веков в начале 20 века — там начинает развиваться промышленность, и США очень быстро набирают промышленный потенциал, капиталистический индустриальный облик, чему очень помогают последовательно 2 мировые войны в Европе, в которой США принимают специфическое участие.

И Драйзер становится первым художником, кто черты новой Америки улавливает и отражает на страницах своего повествования. И вместе с этими чертами он ведет разговор о новых людях новой эпохи, кто эту эпоху строит и пользуется се плодами.

И отсюда содержательный итог романов Драйзера — рассказ о времени, об обществе, эпохе в простейшем виде романов-биографий.

 **«Сестра Кэрри».** Критики осудили сестру Кэрри за ее поведение, а Драйзера – за то, что он в свою очередь не осудил героиню. Но творческим методом Драйзера того времени был натурализм – метод, который признает не понятия плохо/ хорошо, а понятие существует в природе. Кэрри идет наверх, как кажется, при помощи мужчины, а на самом деле- благодаря своей внутренней энергии. Кэрри достигает благополучия, расстается со своими двумя мужчинами. Но второй и последний мужчина (Герствуд) не обладает такой энергией. Начинается расхождение этих людей. Кэрри способна сделать все, чтобы выжить, а Герствуд сломался, его психо-физиологический потенциал иссяк, а у Кэрри он огромен. Здесь никто не виноват, кроме самой сути жизни. Поэтому Д. и не осуждает Кэрри.

После «Сестры Кэрри» в творчестве Д. из-за ожесточенной критики последовал одиннадцатилетний перерыв.

1912 – **«Дженни Герхард**» - много сюжетных параллелей с «Сестрой Кэрри». В «Дж.Г.», однако, важна уже не психофизиология, а то, как эти отношения  интерпретируются окружающим обществом. Оба мужчины любимы Дженни, но оба они были выше по социальной лестнице, т.о.  смысл конфликтов был социальным. Миллионер из семейства миллионеров – Лестер. Ему предоставляется выбор: отказаться от Дженни (бывшая горничная в отеле) и быть полноправным членом клана либо не заниматься бизнесом. Лестер любит  свое дело, однако выбирает Дженни. Через некоторое время она сама возвращает его домой, так как жить без своего дела он не может. Но и там он несчастлив.

Страна отменила сословные предрассудки, но возвела материальные барьеры. История девушки, устраивающей свою жизнь, повторена, но показана с другой стороны – исследуется социальная сторона жизни общества. Драйзер исследует новую Америку, появляющуюся на свет на его глазах в начале ХХ века.

**«Трилогия желаний»**: романы «Финансист»(1912), «Титан»(1914) и «Стоик» (1945) – летопись  Америки. Эта трилогия – биография. Издана посмертно в 1947. Это история жизни Фрэнка Каупервуда и история Америки с рубежа 1860-70-х гг. до Великой депрессии – конца 1920-х гг. Действие происходит в Филадельфии («Финансист»), Чикаго («Титан»), Лондон («Стоик»).

Драйзер всегда писал романы-биографии, и рассказ о жизни героя в них соединялся  с характеристикой эпохи и жизни общества в тот или иной момент. Именно Драйзер стал первым поэтом новой индустриальной Америки, Америки небоскребов (эстетически значимой реальности ХХ века). Драйзер проводит анализ внутренней жизни общества, выявляет законы его развития.

**«Американская трагедия»** (1925). Название – оппозиция понятию «американская мечта» – путь наверх, при котором общество дает всем равные возможности. Это очень старый комплекс (американская мечта), многое объяснял один из основоположников этого комплекса – Бенджамин Франклин, автор изречения «Время – деньги»: каждый миг жизни должен быть посвящен конкретной производительной деятельности, тогда можно добиться высоких результатов и осуществить «американскую мечту».

В центре романа – история человека, который мечтал стать богатым и уважаемым членом общества – Клайда Грифитса.

**Причины неудачи**:

1) Особенности психологии героя: Грифитс –  слабый и заурядный человек. Клайд попадает к богатому дядюшке, который дает ему шанс сделать карьеру. Но Клайд этим шансом воспользоваться не сумел. У него обида на дядю, который дал ему небольшую должность, а Клайд ждал от него прямой реализации мечты (машина, высший свет и т.д.).

Клайд решает выгодно жениться, но это не выходит. Трагедия не в том, что он не может адекватно оценивать обстановку. Драйзер ставит под сомнение состоятельность принципа «американская мечта».

Клайд решается на убийство девушки, с которой у него был роман, чтобы она не могла  препятствовать женитьбе на Сондре. Решение убить Роберту происходит от слабости характера.

2) Личность существует в определенном социальном и идейном контексте, но не обладает способностью утвердить себя в этой жизни, как велит контекст.

3) Американская мечта становится стимулом не к работе, а к убийству.

Драйзер трижды повторяет ситуацию:

Сам Клайд; Роберта (убитая Клайдом)  хочет через Клайда подняться наверх: Клайд – племянник владельца фабрики, на которой она работает. При этом Драйзер не упрощает ситуацию: Клайд любит Сондру, вместе с тем женитьба для него – средство выбраться наверх. В то же положение попадает и Роберта, которая любит Клайда.

История обвинителя – прокурора Мейсона. Мейсон знает, как тяжело подниматься наверх. Он хочет добиться обвинительного приговора Клайду как представителю клана Грифитсов. Таким образом,он хочет отомстить тем, кто его когда-то унижал и одновременно получить шанс баллотироваться на должность прокурора штата.

Клайд не нанес Роберте смертельного удара, поэтому нет и решающего доказательства. Тогда прокурор позволяет своему помощнику сфальсифицировать это доказательство.

"Американская: трагедия" (1925) – роман о гибели двух влюбленных, явившейся следствием их стремления к достижению «американской мечты». В 1830-е гг. его оружием становится антифашистская публицистика. До конца, дней продолжал духовный поиск и поныне остается в литературе "непоколебимым гигантом реализма" (Т Булф).

Таким образом, Драйзер вводит тему автора социальной литературы. Драйзер считал себя обязанным принимать участие в общественной жизни. Он – автор многих очерков.

**Уильям Фолкнер** (1897 - 1962) – нобелевский лауреат, работал в жанре синтетического романа. Основные темы творчества — двойственность человеческой души; проблема преступления и наказания; крестный путь человека с идеалами. Сложный писатель: отечественная критика называет реалистом, одновременно признавая за писателем отчетливое тяготение к модернизму (особенно в романе «Шум и ярость»).

Это автор одной из самых своеобразных творческих моделей в американской, да и мировой литературе. Фолкнер оказал реальное глубокое влияние на американскую и мировую литературу. Считается, что он трудный писатель, но он не самый трудный писатель в этом мире.

Фигура Фолкнера интересна тем, что при оценке его жизни и творчества возникает ощущение, что он гулял сам по себе. Он не имел университетского образования, он вообще ничему не учился. На самом деле он самоучка в полном смысле этого слова, он очень много читал, причем Джойса, Достоевского, Толстого. Эта его особенность проглядывается еще в тематике, так как все произведения Фолкнера посвящены чему-то. Что не находится на острие истории человечества. Например. Хемингуэй пишет о мировых войнах. О разных странах и людях. Фолкнер все свои произведения написал об округе Йокнапатофа (индейское слово). Этот округ находится в штате Миссиссипи, в США, Земля, Галактика, Вселенная. Это кусочек американского юга, отсюда специфичность и трудности читателя.

Специфичность в том, что все особенности, частности той жизни и жанры, которые берет Фолкнер, для читателя вбирают в себя то, что для Фолкнера было частью человечества. На этом держится популярность и авторитет. Эта особенность основана на том, что американская литература складывалась из разных литератур, разных культурных традиций, сами люди пришли из разных мест в Америку, поэтому штаты очень разные, кроме того, для американцев важен именно закон штата, а не государства.

История Америки –  это история постоянного сближение регионов. Сначала война за независимость и распад на отдельные штаты, потом они объединились, потом война Севера с Югом, и опять деление на два региона. И тут происходит очень важная вещь: после победы Сервера Юг был насильно возвращен в лоно государства, и началась его фундаментальная реконструкция. Это привело к тому, что естественное развитие Юга было насильственно прервано, его положение это до сих пор положение края второго сорта. В принципе это аграрный кусок США. Американцы, разрушили плантатороское хозяйство, введя элементы промышленности, не очень спешат развивать здесь промышленные отношения, выравнивать его социальное и материальное положение с положением Севера. Это глубокая провинция, где много расовых проблем. Юг –  это достаточно нищий регион. Когда естественное развитие прерывается, то многое уничтожается очень быстро даже в памяти даже одного поколения. История превращается в миф.

На этих плантациях было все: и светлое, и темное, и благородство, и трагедия, и подлость, и угнетение. Память передается из поколения в поколение. Южный миф это очень живучая штука, это та самая облагороженная, преображенная, романтизированная память о предвоенном юге. Этот миф жив и до сих пор. С ним очень сильными цепями связаны литература. Этот миф приводит к довольно сложному результату, он помогает южанам, которых наиболее жестоким образом втащили в союз, в большей степени сохранить свою самостоятельность, пусть не административную и законодательную, но чувство своей особости, своей пусть духовной, пол все-таки отдельности от всех остальных соединенных Штатов.

Фолкнер очень колоритно и точно фиксирует суть этого мифа, мифа о жизни юга. История –  это то, что происходит в прошлом, это прошлое живет в мифе, этот миф всегда актуален. Прошлое, которое переживается как настоящее есть часть человеческой психологии и предмет изображения литературы. Он пишет о как будто совсем особых вещах, южане живут с мифом в душе, конкретные проявления мифа в душе южанина, это конкретные проявления законов психологии.

Фолкнер – талантливый писатель. Он нашел себя и нашел темы, которые он на протяжении всей своей жизни вел. Большая часть его творчества посвящена жизни маленького вымышленного округа Йокнапатофа. Индейцев там не осталось, там живут белые и негры. Вымышленный округ, внедренный в штат Миссисипи (его родной штат), придал ему особые черточки... Маленький городок Оксфорда, где он провел большую часть своей жизни, сейчас там музей в его доме. И когда ходишь по этому маленькому городку, как будто попадаешь в Джефферсон-таун, видишь памятник солдату-конфедерату, который стоит напротив суда на центральной [площади](http://baumanki.net/definition-561.html). Все эти детали из реальности. Фолкнер не ограничивается только Югом, в противном случае он не был бы таким популярным.

 Но специфические характеры, ситуации обитателей — это все у Фолкнера получается в проекции общечеловеческих законов явлений жизни, поэтому в этом сопряжении своеобразного и всеобщего — вот в этом состоит мир Фолкнера. Стиль его трудный, не типично английский стиль. Очень длинные, текучие фразы, очень притягательные, которые как бы затягивают. А с другой стороны, Фолкнер начинает как бы с середины фразы, полуслова, середины ситуации.

Первые страницы любого произведения — это загадка. Фолкнер делает это преднамеренно, ставит читателя в ситуацию, аналогичную жизненной. Допустим, вы приехали в какой-то город и вам нужно на некоторое время поселиться, и вот вы стоите посреди улицы, мимо вас идут люди, они вам чужие. Но постепенно вы в эту жизнь входите; хотите вы этого или нет, вы должны начать разбираться во взаимоотношениях людей, узнавать их

Большая часть произведений Фолкнера — это кусочки, зарисовки большого жизненного полотна, и в результате из кусочков складывается большая картина в человеческом сознании. И отсюда возможность говорить, как будто бы с середины. Это только как будто бы, потому что на самом деле Фолкнер дает-то количество информации достаточное, чтобы разобраться, но одновременно каждое последующее произведение проходит легче для читателя, потому что это уже что-то, дополняющее первое произведение. Широкий перечень характеров, есть герои, которые появляются однажды, и есть ряд героев, переходящих из повествования в повествование. Это дает Фолкнеру возможность продолжать рассказ, все как будто бесконечное продолжение.

В 20 веке в мировой литературе начинается мода на фолкнеровский принцип изображения, потому что этот принцип мозаики кусочков позволяет дописывать картину бесконечно.

**"Принцип неисчерпаемости Вселенной Фолкнера**". Закончен отдельный кусочек, но это не последний, всегда можно добавить что-то. И многие писатели этот принцип использовали.

Фолкнер, с одной стороны, сочетал описание южной особенности, позиции  южан.

Как Бальзак, делил романы на циклы, а также использовал деление по семьям (Сноупсы, Сарторисы).

•        Всеведущий автор заменяется рассказчиком, дающим читателю возможность размышлять.

•        Используется принцип недосказанности, который позволяет читателю создать собственное впечатление.

•        Новаторство формы: отсутствует жанровая определенность; писатель усложняет синтаксис (стремится выразить целое в одной фразе); использует технику множественного рассказчика (фолкнеровский. полифонизм); неоднократную повторяемость событий, нарушение хронологии, временные сдвиги. Использует специфические средства индивидуализации героев (южное красноречие, сленг, прием устного рассказа, своеобразный юмор).

•        Основные мотивы - мотив рока, греха, отказ от истории или от предков, влекущий страшные последствия; библейские аллюзии. Достижения Фолкнера — использование региональной мифологии (американский Юг), трагикомическое понимание истории, романтико-символическое мышление.

•        Влияние символизма: возведение частного, локального (Йокнапатофа) в общее, универсальное. От модернизма в творчестве Фолкнера изображение темных сторон человеческого сознания, распад больного общества. Но общее изображение жизни, по заявлению самого писателя, противопоставляется отчаянию и безысходности: «Я верю в человека. Хотел бы сразиться с модернизмом на его территории».

1-й роман (1926) **"Солдатская награда"** — не очень удачный. Фолкнер взялся за тему солдатского настроения, хотя сам эту тему не знал.

1929 — вышла повесть **"Сарторис"** (очень показательная - потерянное поколение молодежи) и роман "Шум и ярость" (были опубликованы с интервалом в несколько месяцев).

Герой повести "Сарторис", молодой Сарторис, возвращается с мировой войны, был летчиком. Джонни погиб, а его брат-близнец Боярд уцелел, вернулся. Боярд чувствует себя плохо, он неприкаян в этом мире, никак не может начать нормальную жизнь. Произведение по началу типичное, как все произведения о потерянном времени. Боярд мучим проблемой существования, его не волнует сохранение собственного духовного и физического "я". У него и людей, его окружающих — отличное отношение к смерти. Это не, мучительное размышление о том, что смерть — это переход из небытия в бытие, а о достойной и недостойной смерти. Тетушка Боярда говорит: "Люди рождаются, живут и умирают". Боярд мучается тем, что все Сарторисы, а это старый плантаторский [род](http://baumanki.net/definition-327.html), все мужчины служили в армии и были знамениты своей храбростью, и Боярду запомнился Джонни, когда он умирал — он смеялся, а Боярд испытывал страх, ему было страшно на войне, вот что его мучило. И вся послевоенная жизнь Боярда — это попытка преодолеть этот страх и доказать себе, что он этой смерти не боится.

 Вот типично фолкнеровский прием. Как будто все знакомо, а на самом деле в другом ключе, в традициях Юга. Но на этом Фолкнер не останавливается, он начинает исследование этих принципов, заветов южан. Боярд сравнивает свои внутренние ощущения с поведением брата-близнеца. Свои ощущения он поверяет бесконечными воспоминаниями о храбрости своих предков. Иногда абсолютная храбрость граничит с глупостью, когда один из Сарторисов был командиром взвода, повел своих солдат в разведку, они проголодались, им было нечего есть, он устроил набег на лагерь северян, достал кашу, но это было глупо, так как северян было намного больше и могло получиться так что каша никому не была бы нужна.

Любой рассказ — это трактовка, потому что не все Сарторисы поголовно были храбрецами, они приукрашивали свои рассказы. Сломанная жизнь молодого Боярда — все это производное, что он свою жизнь соизмерял с мифом, с легендой. Он соотносил свое собственное я с тем, что ему предлагалось. Неизвестно, что Джонни чествовал в глубине души, но вел он себя в соответствии с мифом, принятыми правилами. И вот тут ловушка, в которую Боярд попадает, о которой Фолкнер и хочет донести южанам. Когда мы соотносим реальность с какими-то легендами, то мы загоняем себя в ловушку, пытаемся строить свою жизнь под них. Эта проблема относится не только к специфической проблеме южан, здесь фолкнеровское отношение к мифу. Очень много подобных примеров можно найти в современной литературе.

**"Шум и ярость"** (1929) тоже об этом, большая часть семейства Кобсонов тоже живет с головой, повернутой назад. Один из героев просто-напросто кончает жизнь самоубийством. Семейство Кобсонов — это тоже старый плантаторский [род](http://baumanki.net/definition-327.html), который в гражданскую войну, в реконструкцию все потерял, и теперь у них только воспоминания о былом блеске, величии, и этим они живут.

Идея эстетическая, используемая здесь в качестве основания формы, потому что роман "Шум и ярость" был поздно переведен, считали, что Фолкнер — реалист, но в трудную минуту жизни взял и написал модернистский роман. Этот роман состоит из 4-х частей, 3 из которых — это записи потоков сознания 3-х членов семьи. Это прием модернизма, которым Фолкнер пользуется, но это совсем не значит, что этот роман модернистский, потому что эти 3 потока сознания рассказывают максимально непосредственным образом об этом самом явлении, о состоянии, качестве психологии, когда нет никакого "было", а есть только "есть" — это явление, психологическая характеристика человека, для Фолкнера есть продукт определенных социально-исторических условий. То есть формы и приемы Фолкнером черпаются отовсюду, в том числе и у модернистов, по перевоплощаются и используются лая того, чтобы создать максимально обобщенную, максимально метафорическую картину определенных социально-исторических условий. Он берет эстетический тезис, делает ею красивой фразой, показывая переживания героя, а на самом деле коллизии реальности. В этом привлекательность Фолкнера как для читателей, так и для писателей.

Квентин Кобсон кончает жизнь самоубийством в начале 20 века, потому что никак не может свести реальность, в которой он существует, и предъявляемые требования мифа. И в его психике рождается раздвоенность. Ему принадлежат знаменитые фолкнеровские слова: "Нет никакого "было", а есть только "есть", а если бы "было" существовало", то страдания и горе исчезли". Это превосходная характеристика, закон нашей жизни. "Утро вечера мудренее".

 Утром вы встаете и начинаете спокойно разбираться в том, что было вчера, и можно жить дальше, а для Квентина вот это "было" и "есть" слиты воедино. Он воспринимает все как свою личную трагедию. Для него все становится драмой, когда он узнает, что его сестра завела роман, забеременела, потом этот человек ее бросает, она выходит замуж за другого, чтобы все скрыть, но все выясняется, и семья распадается. Это драма.

         Но для Квентина драматично то, что он в этих новых жизненных обстоятельствах не может защитить честь сестры, что он не может вести себя, как полагается джентльмену, и груз мифа убивает его.

Одновременно Фолкнер рассматривает другую сторону мифа, другой вариант действий. Брат Квентина и Кедди Джейсон принадлежит к тем людям, которые считают необходимым забыть о прошлом, это вериги на ногах, семья клонится к упадку, но живет под сенью этого прошлого. Но Фолкнер не был бы южанин, если бы эту идею принял.

Джейсон – один из самых грубых, жестоких персонажей. Это отличает Фолкнера вообще. Американцы вообще настроены на сегодняшнее и будущее, прошлое –  пусть мертвые хоронят своих мертвецов. Джефферсон говорит, что каждые 20 лет надо пересматривать конституцию. Поколение меняется. Эта устремленность в будущее – часть американской мечты. **Важно, что ТЫ построишь в этой жизни, как ТЫ будешь жить.**

Для Фолкнера вот такое пренебрежение прошлым и расчет на настоящее, будущее не близок. Во времена Фолкнера это было существенное отличие. Для него забвение прошлого ведет к регрессии. Ты перестаешь понимать существенную часть самого себя. Знание прошлого ответит тебе на вопрос: "Кто ты такой? Откуда ты такой взялся?"

Герой романа (одного из знаменитых) **"Свет в августе"** (1934) Джо Крисмас – подкидыш, он не знает, кто его родители, и для него это источник колоссальной трагедии. Он не знает, кто он, и потому он НИКТО. Не может занять место в социальной структуре, на него в Джефферсоне смотрят как на изгоя. Откуда он, из белой швали, из джентльменов? — ведь к каждым отношение свое. И как там насчет чистоты крови? И он в какой-то момент готов признать, что его отец цветной, это нехорошо для белого человека, но по крайней мере даст ему возможность ответить на вопрос "Кто он?". Все переплетено, социальное, сугубо южные исторические проблемы. Человек должен знать историю, но историю, а не миф. Миф — это возвышенно, но это миф.

Самый сильный и самый мрачный роман "**Авессалом, Авессалом!"** (1936). Время действия - начало и середина 19 века, начало гражданской войны. Показана история плантаторского рода. Фолкнер показывает их жизнь совсем не так красиво, как, например, в "Унесенных ветром". Тут различие между большой литературой и массовой. Мистер О'Хара, тоже пришлый, внедряется в среду плантаторов и получает респектабельную жену, становится членом общества. А Фолкнер показывает, что такие внедрения происходили действительно часто, они связаны с честолюбием, с жаждой богатства.

Томас Сапиенс принадлежит к т.н. "белой швали" (White trash). Были рабы, торговцы и т.д. и white trash — это белый, не имеющий своей собственности, они нанимались в батраки. Томас Сапиенс задумал вылезти из этой белой швали. И сколько он совершил, чтобы вылезти из этого. Это люди, которые на социальной лестнице стояли даже ниже негров, потому что всякий уважающий себя негр принадлежал какому-нибудь хозяину, то есть у него было "место под солнцем" (то есть в социальной структуре), а у "белой швали" не было. И вот Томас Сапиенс задумал из этой "белой швали" вылезти и, более того, стать плантатором. И сколько он всего совершил — подлостей, жестокостей, преступлений — прежде чем стал полноправным членом общины, участником жизни, только это произошло, А дальше идет довольно мрачное повествование. Как будто бы он был преследуем роком.

 Только вот вроде все хорошо: Томас - уважаемый член сообщества плантаторов, его сын Генри – среди респектабельной молодежи. И тут начинается гражданская война, которая грозит разрушить все, что они создавали. Потом беда приходит совсем с другой стороны: на горизонте, в поместье появляется молодой человек, который оказывается сыном Томаса от первого брака, заключенного на Гаити. Жена была дочерью плантатора (земли, деньги...), но Томас бросил ее сразу же, как только узнал, что в ней есть капля черной крови (на островах Карибского бассейна несколько иные отношения к креолам, метисам и т.д.). Он бросает ее без сожаления, считая, что этого брака не было вообще, потому что этот брак никоим образом не укладывается, не будет способствовать его мечте стать плантатором. А как у плантатора может быть официальная жена цветной?

Но вот появляется сын от первого брака, и у него к тому же начинается роман с дочерью Томаса от другого брака. Они не знают, что они брат и сестра.

И Томас, узнав об этом, рассказывает сыну от второго брака, Генри. Генри возмущается и убивает Чарльза, своего сводного брата, мстя за честь сестры, мстя за грех кровосмешения; но на самом-то деле и Томас, и Генри совершенно четко знают, почему они так действуют.

Томас рассказывает сыну, четко про себя сознавая, что Генри убьет Чарльза не из-за греховности, а прежде всего из-за того, что в нем течет негритянская кровь, а следовательно, сестра связалась с цветным, что, естественно, может нанести урон чести дома.

Этот роман очень хорошо показывает, с одной стороны, если говорить о содержании, что вы должны знать свою историю, реальную: а с другой стороны, этот роман очень хорошо демонстрирует специфику техники, которой пользуется Фолкнер.

Проблема, которая исследуется – это проблема социально-исторического характера, а форма, в которую она облечена (убийство братом брата, провоцирование на убийство) – это все "Шум и ярость" из Шекспира, Авессалом, сын Давида.

Во всех названиях есть какие-то ключи, часто цитаты. Мрачность романа проистекает из этой ветхозаветной насыщенности чем-то темным, подспудным, кровавым, но присутствие этих мифологем в тексте, написанном в конце 30-х годов, говорит о том, что Фолкнер (который всю жизнь притворялся "парнем от сохи", из категории, ничего не знающим и случайно пишущем) очень много работал над своим стилем.

Это все использование модернизмов, разработанных идей создания художественного произведения с помощью универсальной человеческой культуры, так же, как это делают модернисты (мифологические структуры используют). Но у Фолкнера, в отличие от Джойса или от Элиота, всегда эти мифологемы, с одной стороны, структурообразующие, а с другой стороны – это метафоры, это только образы для воплощения какого-либо социально-исторического подхода.

Если есть социально-исторический подход – значит, это реалистическое произведение. Если есть какой-то вариант универсального подхода (метафизический) – это литература модернистов. Нет никакого "было", и есть только "есть". Что это такое в философском плане? Эта метафора описывает Прусто-Бергсоновскую **идею спонтанной памяти**. Когда человек способен переживать прошлое, проживая его заново, как настоящее.

В 1940 году – написал и опубликовал роман "Деревушка", который положил начато трилогии о Сноубсах. 3 романа: "Деревушка", "Город", "Особняк". ("Город" и "Особняк" написаны в 1957-59 гг.)

Но это далеко не все произведения Фолкнера. Эта трилогия – продолжение разговора о материях Юга, о коренных южанах: а с другой стороны — разговор о перспективах жизни Юга в меняющемся мире. Перспективы могут стать достаточно мрачными, если произойдет то, что описано в этой трилогии. В один прекрасный день сначала в деревушке Французова балка, потом в Джефферсоне неизвестно откуда появился некий молодой человек Флем Сноубс (чужак, откуда-то совсем из низов), и происходит покорение деревушки, восхождение к власти.

Фолкнер еще и мастер детали, которые суперколоритные и суперинформативные. Вот одна-единственная фраза: В лавке Билла Уорнера, которая не бутик, а просто лавочка, вот в ней Флем Сноубс впервые в жизни увидел бумажные деньги, до этого больше доллара железного он не видел.    Проходит какое-то время, и вся эта Французова балка, и лавка Билла Уорнера, остальные дома и земли, дочка Билла Уорнера - все становится собственностью Сноубса, и ему уже тесно в Балке, и он перемешается в Джефферсон, основывает компанию, банки, появляются его многочисленные родственники из всех щелей.

Это прогноз изменений жизни южан, если они не будут настороже. То, что Юг не может остаться таким отдельным от остальной Америки, аграрным – это было абсолютно ясно для Фолкнера.

Вопрос в том, как пойдет эта интеграция? Пойдет ли она разумным путем, или чужаки, пришлые этот старый Юг уничтожат.

         Фолкнер — южанин, поэтому он столь трепетно относился к этой проблеме. Если южане не будут настороже, они окажутся пленниками таких вот Сноубсов. А в общем-то это опять частный случай той колоссальной проблемы, что 20 век — это процесс смены культуры цивилизаций.

Цивилизация — это то, что мы создаем в материальном плане, бытовой, государственный и общественный становления. Культура — личностно-духовное начало. И подменяем одно другим.

Нет более страшного героя в романах Фолкнера, чем Флем Сноубс. Его имя стало нарицательным. Фолкнер сгущает в нем сам образ с его отрицательными свойствами Флем – импотент, не обладает потенцией. Либидо по Фрейду определяет нашу личность, эмоции, а отсутствие — определяет отсутствие эмоций. Флем страшен для нас тем, что он машина, не радующаяся и не огорчающаяся. Но это безупречная машина, перед которой бессильны нормальные люди. Человек нормальный подвержен радости, грусти, он страдает и ненавидит, и все это может сделать человека уязвимым. У машины – Флема чувств нет, остановить его нельзя, победить его нельзя – он сильнее всех. Каждый из нормальных людей слабее, но побеждать надо, иначе такие люди нас победят.

В 30-40-е, 50-е годы гораздо больше из произведений Фолкнера привлекается к социально-историческим коллизиям.

В ранних произведениях – проблема Юга, в поздних масштаб расширяется — крупные проблемы человеческой жизни. Фолкнер заметил, что какой он умный, он создал Нацию раньше Гитлера, потому что один его персонаж Перси Грим (роман "Свет в августе") – идеология фашизма.

 Атмосфера 30-х годов заставляет писателей погружаться в общественную жизнь. На первый план выступает не модернизм, а открытое идейно-идеологически ангажированное искусство реалистической литературы; а если не реалистической, то все равно заряженной актуальностью, может, не сиюминутной, а принадлежащей к десятилетию 30-х годов. Было создано объединение писателей в защиту демократии, конгресс в защиту демократической литературы (1935г.), и появляется ангажированное, политизированное искусство. Публицистические книги, книги-эссе.

Большое влияние на американскую литературу 50-70-х гг. годов оказала философия экзистенциализма. Проблема отчуждения человека легла в основу идеологии и эстетики поколения так называемых «битников». В 50-х гг. в Сан-Франциско образовалась группа молодой интеллигенции, которая назвала себя «разбитым поколением» - битниками. Битники восприняли близко к [сердцу](http://baumanki.net/definition-253.html) такие явления, как послевоенная депрессия, «холодная война», угроза атомной катастрофы. Битники фиксировали состояние отчужденности человеческой личности от современного им общества, и это, естественно, выливалось в форму протеста. Представители этого молодежного движения давали почувствовать, что их современники-американцы живут на развалинах цивилизации. Бунт против истеблишмента стал для них своеобразной формой межличностного общения, и это роднило их идеологию с экзистенциализмом Камю и Сартра.

Смысловой центр – негритянская музыка, алкоголь, наркотики, гомосексуализм. В круг ценностей входит сартровская свобода, сила и напряженность душевных переживаний, готовность к наслаждениям. Яркая манифестация, контркультура. Безопасность для них – скука, а потому болезнь: жить быстро и умереть молодым. Но в действительности  все было пошлее и грубее. Битники героизировали хипстеров, придавали ми социальную значимость. Писатели этой жизнью жили, но маргиналами не были. Битники не были литературными выразителями, они только создавали культурный миф, образ романтического бунтаря, святого безумца, новую знаковую систему. Им удалось привить обществу стиль и вкусы маргиналов.

Знаковой фигурой среди писателей-битников стал **Джек Керуак.** Его творческое кредо заключено непосредственно в художественных текстах. Керуаком написано десять романов.

Манифестом писателей-битников стал его роман **«Городок и город»**. Керуак сравнивал все свои прозаические произведения с прустовской эпопеей «В поисках утраченного времени».

Изобретенный писателем «спонтанный» метод – писатель записывает мысли в том порядке, в котором они приходят ему в голову, - способствует, по мнению автора, достижению максимальной психологической правдивости, сокращению дистанции между жизнью и искусством. «Спонтанный» метод роднит Керуака с Прустом.

В большинстве произведений Керуака герой предстает в облике бродяги, убегающего от общества, нарушающего законы этого общества. Путешествие битников Керуака – это своеобразный «рыцарский поиск» по-американски, «паломничество к Святому Граалю», по сути –  путешествие к глубинам собственного «я». Для Керуака одиночество – главное чувство, уводящее человека от реального мира. Именно из глубин своего одиночества и следует оценивать окружающий мир.

В произведениях Керуака почти ничего не происходит, хотя герои находятся в постоянном движении. Герой-рассказчик – личность, идентичная автору. Но в романах Керуака почти всегда присутствует и второй герой, за которым ведет свое наблюдение повествователь.

**Д. Коупленд «Поколение Икс»**

Персонажи Коупленда не рвутся к славе, не делают карьеру, не устраивают свою семейную жизнь – даже  романов, в  сущности,  не  заводят.  Не  ищут  рецептов счастья  в  чужих  религиях и традициях. Только  разговаривают и  смотрят  на небо. Не  любуются небом,  а именно смотрят. А если и любуются бессознательно,  то  вслух об этом никогда не скажут.

С  материальным миром  вообще  и  предметами  массового  потребления  в частности  герои  Коупленда находятся  в особых  отношениях.  Всякий  объект накрепко  впаян   для  них  в  конкретный  ломоть   времени.

**Лекция № 1 (3 курс)**

**Особенности развития литературного процесса первой половины XX века**

Источник: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-1.htm>

##  Лекция 24.  Интеллектуальный роман в немецкой литературе

1. *Особенности интеллектуального романа.*
2. *Творчество Т. Манна*
3. *Г. Манн.*

Термин предложен в 1924 Т. Манном. «Интеллектуальный роман» стал реалистическим жанром, воплотившем одну из особенностей реализма 20 в. - обостренную потребность в интерпретации жизни, ее осмыслении и истолковании, превышающую потребность в «рассказывании».

В мировой литературе в жанре интеллектуального романа работали;  Булгаков (Россия), К.Чапек (Чехия), У.Фолкнер и Т.Вулф (Америка),но у истоков стоял Т.Манн.

Характерным явлением временем стала модификация исторического романа: прошлое становится плацдармом для прояснения социальных и политических механизмов современности.

Распространенный принцип построения - многослойность, присутствие в едином художественном целом далеко отстоящих друг от прута пластов действительности

В I пол. 20в выдвинулось новое понимание мифа. Он обрел исторические черты, т.е. воспринимался как порождение далекой давности, освещающей повторяющиеся закономерности в жизни человечества. Обращение к мифу раздвигало временные границы произведения. Кроме того, давало возможность для художественной игры, бесчисленных аналогии и параллелей, неожиданных соответствии, объясняющих современность.

Немецкий «интеллектуальный роман» был философским, во-первых, потому что существовала традиция философствования в художественном творчестве, во-вторых, потому что  стремился к системности.  Космические  концепции  немецких романистов не претендовали на научную интерпретацию мироустройства. Согласно желаниям его создателей, «интеллектуальный роман» должен был восприниматься не как философия, а как искусство.

**Законы построения « Интеллектуального романа»:**

\*        **Присутствие нескольких несливающихся  слоев действительности** (нем И.Р философичен построением – обязательное наличие разных этажей бытия, соотносимых друг с другом, друг другом оцениваемых и измеряемых. Художественное напряжение - в сопряжении этих  слоев в  единое целое).

\*        **Особая трактовка времени** в 20 в. (вольные разрывы действия, перемещения в прошлое и будущее, произвольное ускорение и замедление времени)

повлияла и на интеллектуальный роман. Здесь время не только дискретно, но еще разорвано на качественно разные куски. Только в немецкой литературе наблюдается такие напряженные отношения между временем истории и временем личности.  Разные ипостаси  времени часто разнесены по разным пространствам. Внутренне напряжение в немецком философском романе рождается во многом тем усилием, которое нужно, чтобы держать в цельности, сопрягать реально распавшееся время.

\*        **Особый психологизм:** «интеллектуальному роману» свойственно укрупненное изображение человека. Интерес автора сосредоточен не на прояснении скрытой внутренней жизни героя (вслед за Л.Н Толстым и Ф.М Достоевским), а на показе его как представителя рода человеческого. Образ становится менее разработанным психологически, но более объемным. Душевная жизнь персонажей получила могучий внешний регулятор, это не столько среда, сколько события мировой истории, общее состояние мира (Т. Манн («Доктор Фаустус»): «...не характер, но мир»).

Немецкий «интеллектуальный роман» продолжает традиции воспитательного романа 18в., только воспитание понимается уже не только как нравственное совершенствование, поскольку характер героев стабилен, облик существенно не меняется. Воспитание - в освобождении от случайного и лишнего, поэтому главным становится не внутренний конфликт (примирения стремлений самосовершенствования и личного благополучия), а конфликт познания законов мироздания, с которыми можно находиться в гармонии или в противостоянии. Без этих законов теряется ориентир, поэтому основной задачей жанра становится не познание законов мироздания, но их преодоление. Слепое следование законам начинает осознаваться как удобство и как предательство по отношению к духу и к человеку.

**Томас Манн** (1873-1955). Выдающийся немецкий писатель, романист, эссеист, лауреат Нобелевской премии по литературе за 1929 год и один из наиболее ярких и влиятельных европейских писателей XX века, Томас Манн рассматривал себя и рассматривался другими как ведущий поборник германских ценностей и главный представитель немецкой культуры с 1900 года вплоть до его смерти в 1955 году. Являясь стойким противником национал-социализма (нацизма) и режима немецкого диктатора Адольфа Гитлера, он стал хранителем жизненности этих ценностей и этой культуры в один из наиболее темных периодов истории Германии. Бесчисленное множество людей со всего мира читало переведённые на многие языки романы и рассказы Манна, наслаждаясь ими, изучая их и восхищаясь ими. А его повесть "Смерть в Венеции" признана лучшим произведением литературы XX столетия, среди тех, которые посвящены теме однополой любви.

Томас Манн родился 6 июня 1873 года, 4 года спустя после появления на свет своего старшего брата Генриха, в знатной и богатой купеческой семье (состоятельного зерноторговца)  в порту Любек, важном центре торговли на Северном море. В этом старинном, тихом немецком городе не сразу стали ощутимыми грядущие перемены, связанные с золотым дождем контрибуций из Франции, результата проигранной ею войны. Позднее именно он вызвал в Германии деловую лихорадку, спешное учредительство всяких предприятий и акционерных обществ.

Семья, в которой вырос будущий знаменитый писатель, всеми своими привычками, укладом, идеалами принадлежала предшествующей эпохе. Она тщетно силилась сохранить традиции купеческого патрицианского рода, культивировала обычаи "вольного города", каким столетиями был и продолжал считаться в конце XIX века Любек.

Юный Томас, впрочем, в большей степени интересовался поэзией и музыкой, чем семейным предприятием или занятиями в школе. После смерти отца в 1891 г., оставшаяся в наследство торговая контора была продана и семейство переехало жить в Мюнхен. Томас, работая в страховом агентстве, а потом учась в университете, обратился к журналистике и вольнонаемному писательству. Именно в Мюнхене Томас начал свою карьеру литератора самым серьезным образом, достигнув настолько приличного успеха рядом рассказов, что его издатель предложил ему попытаться создать более крупное произведение.

Даже после смерти отца семья была достаточно обеспечена. Поэтому  превращение из бюргера в буржуа происходило на глазах писателя.

Вильгельм II твердил о великих переменах, к которым он вел Германию, Т. Манн же видел ее упадок.

Оба брата — Томас и Генрих Манны — рано решили посвятить себя литературе. Первые шаги на этом поприще они совершили в полном согласии и поддерживая друг друга. Его отношения с братом Генрихом Манном были сложные, и вскоре их пути разошлись. Далеко и надолго. Взгляды, позиции жизни двух братьев (Генрих жил дольше) по многим пунктам различались.

Причиной отчасти была, вероятно, слава, выпавшая на долю младшего, едва он опубликовал "Будденброков". Она далеко превзошла известность старшего и могла вызвать в нем чувство понятной ревности. Но для взаимного охлаждения были более глубокие причины — различия в представлениях о том, чем должен и чем не должен заниматься писатель. Генрих и Томас сблизились вновь спустя десятилетия. Их объединила общая гуманистическая позиция и ненависть к фашизму.

После романтиков немецкая литература двигалась к временному закату, и перед молодежью стояла задача восстановить репутацию немецкой литературы. Следовательно, здесь тоже ситуация, когда человек вступает в творческую жизнь, начинает писать, он первое, что делает -начинает осмыслять, что происходит вокруг него, какова литературная ситуация, какую [дорогу](http://baumanki.net/definition-82.html) он должен выбрать. И вот этот рационалистический подход, характерный для Голсуорси, Роллана, в высшей степени был и у молодого Манна.

Если Генрих Манн для себя идеалом и примером выбрал Бальзака и традиции французской литературы (интерес Г.Манна к Франции был постоянен), а первые его романы вообще были выстроены по модели бальзаковского повествования, то Томас Манн для себя ориентир нашел опять же в русской литературе. Его привлекла масштабность повествования, психологическая глубина исследования, но одновременно еще сумрачный немецкий гений Т. Манна был очарован способностью, стремлением русской литературы добираться до того, что виделось как корни жизни, наше стремление познать жизнь во всех первоосновах. Это свойственно и Toлстому, и Достоевскому.

Писатель остро ощущал проблематичность своего места в обществе как художника, отсюда одна из главных тем творчества: положение художника в буржуазном обществе, его отчужденность от «нормальной» (как все) общественной жизни. («Тонио Крегер», «Смерть в Венеции»).

После Первой мировой воины Т.Манн некоторое время занимает позицию стороннего наблюдателя. В 1918 (год революции!) сочиняет идиллии в прозе и в стихах. Но, переосмыслив историческое значение революции, заканчивает в 1924 г. воспитательный роман «Волшебная гора» (4 книги).

 В 1920-х гг. Т. Манн становится одним из тех писателей, которые под влиянием пережитой войны, послевоенных пет, под влиянием складывающегося немецкого фашизма почувствовали своим долгом «не прятать голову в песок перед лицом реальности, а сражаться на стороне тех, кто хочет придать земле человеческий смысл».

 В 1939.в. - Нобелевская премия, 1936..в. - эмиграция в Швейцарию, затем в США, где активно занимается антифашистской пропагандой. Период отмечен работой над тетралогией «Иосиф и его братья» (1933-1942) - роман-миф, где герой занят сознательной государственной деятельностью.

**Упадок одной семьи** – подзаголовок первого романа «Буденнброки» (1901). Полное название романа "Будденброки, или история жизни одной семьи". Автор – Томас Манн, которому было 25 лет. Это была его вторам крупная публикация, и этот роман сразу же сделал его знаменитым. Но в 25 лет стать национальным гением — это психологически рано, большая нагрузка. И с сознанием того, что он национальный гений, Томас Манн и прожил всю оставшуюся жизнь, ничего не мешало писать ему прекрасные произведения.

 Особенность жанра - семейная хроника (традиции романа-реки!) с элементами эпопеи (историко-аналитический подход). Роман вобрал в себя опыт реализма 19 в. и отчасти технику импрессионистического письма. Сам Т. Манн считал себя продолжателем натуралистического направления.

В центре романа - судьба четырех поколении Будденброков. Старшее поколение еще в согласии с собой и внешним миром. Наследованные моральные и коммерческие принципы приводят второе поколение к конфликту с жизнью. Тони Будденброк не выходит замуж за Мортена по соображениям коммерческим, но остается несчастной, ее брат Кристиан предпочитает  независимость, превращается в декадента. Томас энергично сохраняет видимость буржуазного благополучия, но терпит крах, поскольку внешняя форма, о которой заботите, уже не соответствует ни состоянии, ни содержанию.

 Т. Манн уже здесь открывает новые возможности прозы, интеллектуализируя ее. Появляется социальная типизация (деталь приобретает символическое значение, их разнообразие открывает возможность широких обобщении), черты воспитательного «интеллектуального романа» (герои почти не меняются), но еще есть внутренний конфликт примирения и время не дискретно.

Вместе с тем Томас Манн был человеком своего времени в национальной специфической ситуации. Почему роман "Будденброки" обрел такую популярность? Потому что читатели, открывшие этот роман, когда он был опубликован, нашли в нем исследование основных тенденций национальной жизни.

"Будденброки" — это произведение, которое тоже отличается масштабным охватом реальности, и жизнь героев, Будденброков, есть часть жизни страны. Это такая же семейная хроника, такая же роман-эпопея, перед нами рассказ о жизни 4-х поколений семейства Будденброков. Это бюргеры из города Любека, достаточно богатая семья, и время действия романа — большая часть 19 века. Томас Манн использует в повествовании какие-то данные и реалии жизни своей семьи, которая тоже происходила из города Любека. В случае с Маннами — они потомки рода вольных бюргеров, они несут в себе это ощущение принадлежности к роду. Но в случае с Маннами эта традиция рода была очень резко оборвана; их отец женился на дочери своего компаньона, и когда он умер, мать (их мачеха) еще 2- дочерей решила, что ее сыновья будут заниматься чем угодно, но только не делом торговли. Она продала фирму, сыновей готовили современно, к другой жизни, ориентировали на написание книг, возили в Италию, во Францию с детства. Мы все эти биографические детали найдем в "Будденброках". Манны получили прекрасное образование.

Томас Манн весь этот материал о своей семье, включая ситуацию со своими братьями и сестрами, все принес в этот роман в 3-м поколении, но этот материал претерпевает изменения в трактовке, к нему что-то добавляется.

Каждый представитель рода Будденброков является представителем своего времени: он и несет свое время в себе, и как-то пытается выстроить свою жизнь в этом времени.

Старый Иоганн Будденброк – это типичный представитель бурного времени, человек редкого ума, очень энергичный, принял фирму. А сын? — продукт эпохи священного союза, человек, который может только сохранять то, что сделал его отец. В нем нет такой внутренней силы, но есть приверженность к устоям.

И наконец, 3-е поколение. Ему в романе уделено большее внимание: центральной фигурой становится Томас Будденброк. На долю Томаса и его братьев и сестер выпадает тот отрезок времени, когда начинают происходить в немецкой жизни  эти кардинальные изменения. Семья и фирма должны справляться с этими изменениями, и выясняется, что эта приверженность традициям, это осознанное бюргерство Будденброков уже становится своеобразным тормозом. Будденброкн порядочнее, может быть, спекулянтов, они не могут использовать оперативно новые формы отношений, которые возникают на рынке. Внутри семьи то же самое: приверженность традиции - источник бесконечных драм, которая впитала в себя бюргерский дух.

И с какой стороны мы не посмотрим на жизнь Будденброков 3-го поколения — они оказываются не вписанными во время, как-то конфликтуют со временем, с ситуацией, и это ведет к закату семьи. Итог общения Ганно с другими детьми - это для него мучительно: любимое место жизни — это под роялем в гостиной матери, где он может слушать музыку, которую она играет, такая замкнутая жизнь.

(Последний представитель Будденброков — сын Томаса маленький Ганно, этот слабенький мальчик заболевает и умирает.)

Эта книга — анализ семейной хроники, одна из первых семенных хроник, воздействие смены эпох на судьбы людей. И это было после долгого перерыва в немецкой литературе, первое произведение вот такого масштаба, такого уровня, такой глубины анализа. Поэтому Томас Манн и стал в 25 лет гением.

Но постепенно, когда первые впечатления, восторги улеглись, стало проступать, что в этой книге есть второе дно, второй уровень.

С одной стороны, это социально-историческая хроника, рассказывающая о жизни Германии 19 века.

А с другой стороны, это произведение выстроено с другими задачами. Это было одно из первых произведений литературы 20 века, рассчитанное как минимум на два уровня прочтения. Второе дно, второй уровень связан с философскими взглядами Т.Манна, с той картиной мира, которую он создает себе (Томас Манн интересовался самым высоким уровнем осмысления реальности).

Если мы посмотрим на историю семейства Будденброков под другим углом зрения, мы увидим, что столь же важную роль, как время и социально-исторические изменения, в их судьбах играют некие константы.

 Будденброки Манна эволюционируют от бюргерства к художничеству. Иоганн Будденброк-старший — 100%-й бюргер. Ганно — 100%-й художник.

Бюргер для Манна — это не только человек 3-го сословия, это человек, полностью слитый с окружающей реальностью, живущий в неразрывном союзе с окружающим миром, лишенный того, что у Томаса Манна обозначается словом "душа", но только не в каноническом смысле слова "бездушный", а в бюргере совершенно отсутствует художническое начало по Т.Манну, но не в том смысле, что это люди безграмотны, глухие к красоте.

          Старый Иоганн — не только человек образованный, но и живущий тем, что он знает; но это человек, неразрывно слитый с миром, в котором он живет, который наслаждается каждой минутой своего существования, для него жизнь в физическом плане – то великое наслаждение. Все планы жизни. Это тип людей.

Противоположный тип — это художники. Это не значит, что это люди, которые рисуют картины. Это человек, который живет жизнью души, для него внутреннее существование, духовная жизнь и внешний мир представляются отделенными от него суровым высоким барьером. Это человек, для которого контакт с этим внешним миром мучителен, неприемлем.

Очень часто гении, творчески очень одаренные — они художники. Но совсем не всегда. Есть творческие личности с мироощущением бюргера. И   есть обыватели с мироощущением художника, как по Томасу Манну.

 Его первый сборник рассказов (он называется по названию одного из включенных в него рассказов) — "Маленький господин Фридеман". Вот этот маленький господин Фридеман – это типичный обыватель, по этот маленький обыватель с душой художника, который живет внутри себя, своей жизнью духа, он полностью во власти этого художнического начала, хотя он не продуцирует никакой художественной деятельности, он продуцирует только невозможность существования в этом мире, чувство невозможности контакта с другими людьми. То есть для Томаса Манна эти слова "бюргер" и "художник" имеют совершенно особый смысл. И кто чем профессионально занимается, владеет фирмой ли нет — это не важно. Пишет картины или нет — не важно.

Показывая эту трансформацию, трагедию, гибель семейства Будденброков Т.Манном объясняется еще и как процесс накопления художнических качеств в душах Будденброков. что делает существование их в окружающей реальности все более сложным, а потом и мучительным для них и лишает их возможности жить. Что касается их профессиональных увлечений, здесь это особой роли не играет. Томас занимается торговлей, его избирают в Сенат. А его брат уходит из семьи, объявляя себя художником в прямом смысле слова.

Важно то, что они и тот, и другой наполовину "бюргер" и "художник" в манновском смысле слова. И вот эта половинчатость никому из них не дает ничего совершить в этой жизни.

Состояние неустойчивого равновесия, в котором находится и Томас, и его брат, становится мучительным. С одной стороны, Томаса захватывают книги. Но при чтении их что-то его отталкивает — это бюргерское начало. А отправляясь в Сенат, начиная заниматься делами фирмы, он не может ими заниматься, так как художническое начало не выносит всего этого. Начинаются метания. Томас и женился на Герде, девушке, принадлежащей к другому миру, он почувствовал в ней духовность, художническое начало. Ничего не получилось. Сын Ганно пребывает в мирке матери, вот эта отгороженность от мира позволяет Ганно существовать внутри себя.

Т.Манн делает так, что Ганно заболевает тифом, наступает кризис. Он состоит из 2-х элементов: с одной стороны, подходит к нижней точке, но от нижней точки может начаться падение вниз. И Томас Манн ставит Ганно перед выбором, заданность книги выступает на первый план, так как ни Бальзак, ни Диккенс, ни Голсуорси не мог бы себе позволить такого произвольного обращения. Ганно лежит в постели в спальне, перед окнами разложена солома, чтобы экипажи не грохотали. Ему очень плохо, и он вдруг видит солнечный луч, пробившийся через шторы, слышит приглушенный, но все же шум этих телег по улице.

*"И в этот момент, если человек прислушивается к звонкому, светлому, чуть насмешливому призыву "голоса жизни", если в нем вновь пробудится радость, любовь, энергия, приверженность к пестрой и жесткой сутолоке, он повернет назад и будет жить. Но если голос жизни заставит содрогнуться от страха и отвращения, если в ответ на этот веселый, вызывающий окрик он только покачает головой и отмахнется, тогда это ясно каждому — он умрет."*

И вот Ганно как бы в этой ситуации. Это вызвано не самой болезнью, кризисом, не самим тифом, а том, что Ганно в какой-то момент становится страшно, когда он слышит это голос жизни, у него возвращение в эту яркую, пеструю, жестокую реальность — оно мучительно. Он не хочет снова переживать прикосновение к окружающему бытию, и тогда он умирает, не потому что болезнь неизлечима.

Если посмотреть, что стоит за этой концепцией бюргерства и художничества, мы увидим, что за ними стоит Шопенгауэр, прежде всего с его концепцией мира как воли и представления. И действительно, Т.Манн в это время очень увлекается философией Шопенгауэра. И отсюда этот принцип -  они отказываются от принципа объективной эволюции. В этих философиях (Ницше, Шопенгауэра) выступает противоположная тенденция — поиск абсолютных качал. Мир строится на неких абсолютных началах, они самые разные, но принцип один и тот же. По шопенгауэровской системе есть два: воля и представление. Воля порождает динамику, а представление статику. А оппозиция "художник — бюргер" это как бы производная от шопенгауэровского представления. Это тоже некие абсолюты, характеризующие внутреннее качество человеческой личности, они не подвержены времени.

Старый Иоганн Будденброк — абсолютный бюргер не потому, что он живет в свое время, а потому что он такой. Ганно — абсолютный художник, потому что он такой. Просто качества, свойственные человеческой душе, не меняются, но ситуация, показанная Т.Манном, это внутренние изменения, которые могут происходить; могут происходить и в обратную сторону. Потом после этого он написал целый ряд рассказов, как простой бюргер превращается в художника. Эта трансформация тоже может происходить: из бюргера в художника, из художника и бюргера, как угодно, но это некие абсолюты, которые реализуются в человеческой душе или полностью, или относительно, но они есть.

То есть система мироздания приобретает таким образом некую статичность. И с этой точки зрения роман "Будденброки" приобретает совершенно другое качество – это не столько социально-историческая хроника, это произведение, в котором реализована какая-то определенная философская идея. И потому с этой точки зрения соблазнительно называть роман Т.Манна философским. Но его нельзя назвать философским, так как не философское повествование. **Это интеллектуальный роман** (анализ философских идей).

Это что касается литературной стороны. Что же касается места этого романа в контексте мировой литературы, очевидно, что "Будденброки" открывают новый этап в литературном развитии не только типом, формой повествования, но и открывают следующую страницу мировой литературы, которая начинает осознанно строить себя па философских абсолютах при создании своей картины мира.

Оставаясь консервативным пессимистом, верящим, тем не менее, в прогресс, Томас Манн пишет второй полномасштабный роман "Волшебная гора" (Der Zauberberg, 1924, англ. пер. 1927), который представляет собой грандиозную панораму упадка европейской цивилизации. С изданием этого романа Манн утверждается в положении ведущего писателя Веймарской Германии.

Двойственное отношение к однополой любви, которой он любуется и которую одновременно осуждает, сквозит во многих произведениях Томаса Манна. Не исключение из этого и данный роман.

Главный герой "Волшебной горы" молодой инженер Ганс Касторп преодолевает наваждение своей подростковой — все те же 14 лет! — влюбленности в одноклассника в осуществленной любви к похожей на этого мальчика женщине.

После выхода в свет «Волшебной горы» писатель опубликовал специальную статью, полемизируя с теми, кто, не успев освоить новые формы литературы, увидел в романе только сатиру на нравы в привилегированном высокогорном санатории для легочных больных. Содержание «Волшебной горы» не сводилось и к тем откровенным диспутам о важных общественных, политических тенденциях эпохи, которыми заняты десятки страниц этого романа.

Ничем не примечательный инженер из Гамбурга Ганс Kасторп попадает в санаторий «Бергхоф» и застревает тут на семь долгих лет по достаточно сложным и смутным причинам, отнюдь не сводящимся к его влюбленности в русскую Клавдию Шоша. Воспитателями и наставниками его незрелого ума становятся Лодовико Сеттембрини и Лео Нафта, в спорах которых скрещиваются многие важнейшие проблемы Европы, стоящей на историческом перепутье.

Время, изображенное Т. Манном в романе, — эпоха, предшествовавшая первой мировой войне. Но насыщен этот роман вопросами, обретшими острейшую актуальность после войны и революции 1918 г. в Германии.

 Сеттембрини представляет в романе благородный пафос старого гуманизма и либерализма и поэтому гораздо привлекательнее своего отталкивающего противника Нафты, защищающего силу, жестокость, перевес в человеке и человечестве темного инстинктивного начала над светом разума. Ганс Касторп, однако, отнюдь не сразу отдает предпочтение первому своему наставнику.

Разрешение их споров вообще не может привести к развязке идейных узлов романа, хотя в фигуре Нафты Т. Манн отразил многие общественные тенденции, приведшие к победе фашизма в Германии.

Причина колебаний Касторпа не только в практической слабости отвлеченных идеалов Сеттембрини, потерявших в XX в. опору в реальной действительности. Причина в том, что споры Сеттембрини и Нафты не отражают всей сложности жизни, как не отражают они и сложности романа.

Политический либерализм и идеологический комплекс, близкий фашизму (Нафта в романе не фашист, а иезуит, мечтающий о тоталитаризме и диктатуре церкви с кострами инквизиции, казнями еретиков, запрещением вольнодумных книг и т.д.), писатель выразил еще относительно традиционным «представительным» способом. Чрезвычаен лишь упор, который делается на столкновениях Сеттембрини и Нафты, количество страниц, которые отведены их спорам в романе. Но самый этот нажим и эта чрезвычайность нужны автору для того, чтобы возможно более ясно обозначить для читателя некоторые важнейшие мотивы произведения.

Столкновение дистиллированной духовности и разгула инстинктов происходят в «Волшебной горе» далеко не только в диспутах двух наставников, как не только в политических общественных программах реализуется оно и в жизни.

Интеллектуальное содержание романа глубоко и выражено гораздо тоньше. Вторым слоем, поверх написанного, придавая живой художественной конкретности высший символический смысл (как придан он, например, и самой изолированной от внешнего мира Волшебной горе — испытательной колбе, где ставится опыт познания жизни), ведет Т. Манн важнейшие для него темы, и тему об элементарном, необузданно-инстинктивном, сильном не только в горячечных видениях Нафты, но и в самой жизни.

При первой же прогулке Ганса Касторпа по коридору санатория за одной из дверей раздается необычный кашель, «будто видишь нутро человека». Смерть не влезает в санатории Бергхоф в то торжественное фрачное облачение, в каком герой привык встречать ее на равнине. Но и многие стороны праздного существования обитателей санатория отмечены в романе подчеркнутым биологизмом. Устрашают обильные трапезы, с жадностью поглощаемые больными, а часто и полуживыми людьми. Устрашает царящая здесь взвинченная эротичность. Сама болезнь начинает восприниматься как следствие распущенности, отсутствия дисциплины, непозволительного разгула телесного начала.

Через приглядывание к болезни и смерти (посещение Гансом Касторпом комнат умирающих), а заодно и к рождению, смене поколений (главы, посвященные воспоминаниям о дедовском доме и купельной чаше), через упорное чтение героем книг о системе кровообращения, строении кожи и т.д. и т.п. («Я заставил его пережить явление медицины как событие», — писал впоследствии автор) ведет Томас Манн одну и ту же важнейшую для него тему.

Постепенно и исподволь читатель улавливает сходство разнообразных явлений, постепенно осознает, что взаимоборство хаоса и порядка, телесного и духовного, инстинктов и разума происходит не только в санатории Бергхоф, но и во всеобщем существовании и в человеческой истории.

Интеллектуальный роман **«Доктор Фаустус»** (1947) - вершина жанра интеллектуального романа. Сам автор говорил об этой книге следующее: «Втайне я относился к Фаустусу, как к своему духовному завещанию, опубликование которого уже  не играет роли и с которым издатель и душеприказчик могут обойтись как им заблагорассудится».

«Доктор Фаустус» - роман о трагической судьбе композитора согласившегося на сговор с чертом не ради познания, а ради неограниченных возможностей в музыкальном творчестве. Расплата – гибель и невозможность любить (влияние фрейдизма!).

 Для облегчения понимания романа Т.Манн  создает «Историю Доктора Фаустуса», выдержки из которой возможно помогут лучше понять замысел романа:

«Если прежние мои работы и приобретали монументальный характер, то получалось это сверх ожидания, без намерения»

«Моя книга является в  общем-то книгой о немецкой душе».

«Главный выигрыш - при введении фигуры рассказчика возможность выдержать повествование в двойном временном плане, полифонически вплетая события, которые потрясают пишущего в самый момент работы, в те события, о которых он пишет.

Здесь трудно различить переход осязаемо-реального в иллюзорную перспективу рисунка. Такая техника монтажа входит в самый замысел книги».

«Если пишешь роман о художнике, нет более пошлого, чем только восхвалять искусство, гений, произведение. Здесь нужна была реальность, конкретность. Мне пришлось изучать музыку».

«Самая трудная из задач -убедительно-достоверное, иллюзорно-реалистическое описание сатанински-религиозное, демонически-благочестивое, но  в то же время нечто очень строгое и прямо таки преступное глумление над искусством: отказ от тактов, даже от организованной последовательности [звуков](http://baumanki.net/definition-134.html)...»

 «Я возил с собой томик шванков 16 века - ведь повесть моя одним беком всегда уходила в эту эпоху, так что в иных местах требовался соответствующий колорит в языке».

«Главный мотив моего романа - близость бесплодия, органическая, предрасполагающая к сделке с дьяволом обреченность эпохи».

«Я был околдован идеей произведения, которое, будучи от начала и до конца исповедь» и самопожертвованием, не знает пощады к жалости и, притворившись искусством, одновременно выходит за рамки искусства и является подлинной действительностью».

«Был ли прототип Адриана? В том и была трудность, выдумать фигуру музыканта, способную занять правдоподобное место среди реальных деятелей. Он - собирательный образ, человек, несущий в себе всю боль эпохи.

Я был покорен его холодом, далекостью от жизни, отсутствием у него души.. Любопытно, что при этом он почти лишен у меня здешнего вида, зримости, телесности.. Тут надлежало соблюдать величайшую сдержанность во здешней конкретизации, которая грозила сразу же принизить и опошлить духовный план с его символичностью и многозначностью».

 «На эпилог потребовалось 8 дней. Последние строки Доктора проникновенная молитва Цейтблома за друга и Отечество, которая уже давно мне слышалась. Мысленно перенесся через 3 года 8 месяцев, прожитых мною под напряжением этой книги. В то майское утро, когда  в самом разгаре воины взялся  я за перо».

«Доктор Фаустус» -  это рубежное произведение, одно из самых известных, сложных, один из самых последовательных вариантов литературы. История жизни Адриана Леверкюна - это метафора важных, достаточно абстрактных вещей. Манн выбирает довольно сложную структуру, каркас который трещит под тяжестью. Во-первых, Адриан воспринимается как воплощение Фауста (продавшего душу дьяволу). Если приглядимся поближе, то мы увидим, что соблюдены все каноны. Манн говорит о Фаусте другом, ни в коем случае не о таком, как у Гете. Им движет гордыня и холодность души. Томас помогает вспомнить из народной книжки конца 16 века.

Манн — мастер лейтмотива. Холодность души, а кто холоден — тот становился добычей дьявола. (Вот набор ассоциаций, вспоминается Данте). Встреча с гетерой Эсмеральдой (есть такая бабочка, которая мимикрирует — изменяет цвет). Она награждает Леверкюна болезнью, которая вот так же скрывается в его теле. Эсмеральда предупреждала о том, что больна. Он же испытывает себя, как далеко он может зайти. Это эгоцентрум, любование. Судьба предоставляет ему шансы. Последний шанс — эхо — мальчик, который заболевает менингитом. Он полюбил этого мальчика. Если этот мир допускает страдания, значит, этот мир стоит на зле, а я буду поклоняться этому злу. И тут приходит черт. История выдержана в определенном ключе. Леверкюн заплатил собственной дезинтеграцией, но когда эта музыка исполняется, она ввергает слушателя в ужас.

Наряду с темой Фауста образованный немецкий читатель видит, что биография Леверкюна — это парафраз на тему Фридриха Нищие. Годы жизни: 1885-1940. Этапы жизни те же самые. Леверкюн говорит цитатами из Ницше (особенно встреча, где он говорит об искусстве). Но фаустовский мотив расширяет образ Леверкюна.

Манн в 1943 году начал писать записки о Леверкюне, закончил — в 1945г. Фаустовкий пласт (время сложения этих легенд - 15-16 вв.) Т.о. цепочка протяженности романа очень длительна, с 15 века до 1940 года. Новое время в истории отсчитывают с начала эпохи Великих географических открытий (конец 15 — качаю 16 века).

16 век — это век, в котором было положено начало движения Реформации. Мотив Фауста — это не просто сказка, это одна из первых попыток осмыслить то новое, что появляется в характере человека, когда меняется мир и меняется сам человек. 1945 год — это рубеж в новейшей истории. Томас Манн начал писать роман в 1943 году. Это время совпадает. Цейтблан (?) завершает свое повествование в 1945 году. "Боже, помилуй моего друга, мою страну!" — последние слова в записках Цейтблана. Временной режим романа четко показывает, что Манн не рассматривает итог 1945г.

1885г. – год рождения Леверкюна – год начала формирования империи. Фаустовский мотив раздвигает временные рамки романа до 16 века, когда формируется новое отношение к миру и к себе, когда начинается развитие буржуазного общества.

Религиозный вопрос – это настроение, идеология 3-го сословия. Об этих сторонах Манн пишет: : *"Мое я" может утвердиться в этом мире.*

Это выделение человека, несколько самодостаточный индивидуум. С этого все начинается и все приходит к краху в 1945 году. По сути Манн оценивает судьбу цивилизации. Финальная катастрофа — это оценка эпохи. По Манну это закономерно.

Самодостаточность индивидуума стала двигать прогресс этого мира, но одновременно стала закладывать мину эгоизма.

Где граница между любовью к себе и безразличием к другим? Холодность Леверкюна – это эгоизм. Манн оценивает один из осуществившихся вариантов жизни. Леверкюн не смог перешагнуть через эту холодность. Любовь Леверкюна к музыке, племяннику и т.д. иногда пересиливает его любовь к себе. Именно эта точка зрения привела его к краху.

Эгоизм дал обществу огромные возможности и он же привел его к краху. Искусство, философия привели к "окостенению" мира, к его краху.

Какую музыку по качеству написал Леверкюн? Одно время он писал музыку по Стравинскому, затем набрел на Шомберга, где на гармонии все строилось, когда чем ближе к 20 веку, гармония чаще всего не использовалась, более того – они дисгармоничны. Это материализовано не только в музыке, но и в философии музыки. И Леверкюн хочет создать такое произведение, которое  "снимет 9 симфонию Бетховена". А 9 симфония Бетховена – по всем своим канонам и девизом из Шиллера: "Из страдания к радости". А Леверкюн хочет написать музыку, эпиграфом к которой было бы "через радость к страданиям". Все наоборот.

9 симфония – одно из высших достижений искусства, прославляющих человека. Через драматизм, через трагедию человек приходит к высшей гармонии.

Ницше как раз создавал философию, в т.ч. и философию искусства, кот. тоже работала на разрушение гармонии. С точки зрения Ницше, разные эпохи рождают разные типы искусства.

Соответственно катастрофа 1943-1945гг. – итог длительного развития. Не зря этот роман считается одним из лучших романов 20 века, одним из самых важных.

Этим романом Манн подвел черту не только в своем творчестве (после этого он создает ряд произведений), он подводит черту развития немецкого искусства. Этот роман масштабен невероятно, как итог, осмысляет колоссальный период в истории человечества).

Если предыдущие романы были воспитательными, то в «Докторе Фаустусе» воспитать некого. Это действительно роман конца, в котором различные темы доведены до предела: гибнет герой, гибнет Германия. Показан опасный предел, к которому пришло искусство, и последняя черта, к которой подошло человечество.

После 1945 года начинается новая эпоха со всех точек зрения в социальном, политическом, экономическом, философском, культурном плане. Томас Манн понял это раньше других.

 В 1947 году роман выходит в свет. И тут встал вопрос: что будет? После войны этот вопрос занимал всех и вся. Вариантов ответов было много. С одной стороны — оптимизм, а с другой –  пессимизм, прямо пессимизм не прямолинейный. Человечество стало держать и ощущать себя "скромнее", прежде всего потому, что человеку в связи с открытиями в науке и технике открывается средство, как убивать себе подобных.

Выдающийся немецкий писатель **Генрих Манн (1871 – 1950)** родился в старинной бюргерской семье, учился в Берлинском университете. При Веймарской республике был членом (с 1926), затем председателем отделения литературы прусской Академии искусств. В 1933-40 в эмиграции во Франции. С 1936 председатель Комитета германского Народного фронта, созданного в Париже. С 1940 жил в США (Лос-Анджелес).

Ранние произведения М. несут на себе следы разноречивых влияний классических традиций немецкой, французской литератур, модернистских течений конца века. Проблема искусства, художника рассматривается М. сквозь призму социальных контрастов и противоречий современного общества.

В романе "Земля обетованная" (1900) собирательный образ буржуазного мира дан в тонах сатирического гротеска. Индивидуалистические, декадентские увлечения М. сказались в трилогии "Богини" (1903).

В последующих романах М. реалистическое начало укрепляется. Роман "Учитель Гнус" (1905) - обличение прусской муштры, пронизавшей систему воспитания молодёжи и весь правопорядок вильгельмовской Германии.

Роман "Маленький город" (1909) в духе весёлой иронии и трагикомической буффонады изображает демократическую общественность итальянского городка. С начала 10-х годов 20 века развёртывается публицистическая и литературно-критическая деятельность М. (статьи "Дух и действие", "Вольтер и Гёте", обе - 1910; памфлет "Рейхстаг", 1911; очерк "Золя", 1915).

За месяц до начала 1-й мировой войны 1914-18 М. закончил одно из самых значительных своих произведений - роман "Верноподданный" (1914, русский перевод с рукописи 1915; первое издание в Германии 1918). В нём дано глубоко реалистическое и одновременно символически-гротескное изображение нравов кайзеровской империи. Герой Дидерих Геслинг - буржуазный делец, оголтелый шовинист - многими чертами предвосхищает тип гитлеровца. "Верноподданным" открывается трилогия "Империя", продолженная в романах "Бедные" (1917) и "Голова" (1925), в которой подводится итог целому историческому периоду в жизни различных слоев немецкого общества накануне войны.

Эти и другие романы М., созданные до начала 30-х годов, по реалистической ясности и глубине уступают "Верноподданному", однако все они отмечены резкой критикой хищнической сущности капитализма. В этом же русле развивается публицистика М. 20 - начала 30-х годов. Разочарование М. в способности буржуазной республики изменить общественную жизнь в духе подлинной демократии постепенно приводит его к пониманию исторической роли социализма. В практике совместной антифашистской борьбы М. в эмиграции сближается с деятелями КПГ, утверждается на позициях воинствующего гуманизма, по-новому осознаёт историческую роль пролетариата (статья "Путь германских рабочих"); против гитлеризма направлены сборники статей М. "Ненависть" (1933), "Настанет день" (1936), "Мужество" (1939).

 В исторической дилогии «Молодые годы короля Генриха IV» 1936 года и «Зрелые годы короля Генриха IV» 1938 года, ему удалось создать убедительный и яркий образ идеального монарха. Историческое повествование выстроено писателем как биография героя с детских лет до трагического конца его жизни. Об этом говорят сами названия романов, создавших дилогию.

Исторический фон дилогии - французское Возрождение; герой Генрих IV, "гуманист на коне, с мечом в руке", раскрывается как носитель исторического прогресса. В романе много прямых параллелей с современностью.

Жизнеописание Генриха открывается знаменательной фразой: «Мальчик был маленький, а горы были до неба». В дальнейшем ему предстояло вырасти и найти свое особое место в мире. Мечтательность и беззаботность, свойственная его молодым годам, по ходу произведения уступает место мудрости в зрелые годы. Но в ту самую минуту, когда ему открылись все грозные опасности жизни, он заявил судьбе, что принимает ее вызов и сохранит навсегда и свое изначальное мужество и свою прирожденную веселость.

Путешествуя по стране по направлению к Парижу, Генрих никогда не оставался один. «Вся сомкнувшаяся вокруг него кучка его молодых единомышленников, тоже искавших приключений и таких же благочестивых и дерзких, как он, увлекала его вперед с неправдоподобной быстротой». Всем, окружавшим молодого короля, было не больше двадцати лет. Они не знали бед, несчастий и поражений и «не желали признавать ни земных установлений, ни сильных мира сего». Полный убеждений в том, что его дело правое, Генрих сохранил в памяти стихотворение своего друга, Агриппы Д’Обинье, и решил, «что никогда не будут из-за него люди лежать убитыми на поле боя, платя своей жизнью за расширение его королевства». А также, только он в полной мере осознал, что «на общество Господа нашего Иисуса Христа ему и его товарищам едва ли можно рассчитывать. По его мнению, надежды на такую честь у них было не больше, чем у католиков». Этим он существенно отличался от многих протестантов, ревнителей истинной веры, и католиков, схожих в стремлении к превосходству над остальными - еретиками. У Генриха никогда не было таких кардинальных наклонностей, о чем он и скажет людям в будущем.

Но тем не менее, после знакомства с парижским двором, его нравами и правилами, некоторым ранним убеждениям молодого короля пришлось исчезнуть, а некоторым еще раз доказать свою точность и справедливость. Только одно ощущение, что жить важнее чем мстить, сопутствовало ему на протяжении всей жизни, и Генрих всегда придерживался этого убеждения.

Следующий этап его жизни – пребывание в Париже, столице французского государства, он начал со знакомства с Лувром и людьми, жившими в этом дворце. Там ему «не изменяло критическое остроумие, и никакой показной блеск не мог затуманить зоркость его взгляда». В этой обстановке Генрих научился сохранять спокойствие и веселость в самых трудных ситуациях, а также обрел способность смеяться над своими единомышленниками, для того, чтобы заслужить благосклонность и столь необходимое доверие королевского двора. Но тогда он еще не догадывался, сколько раз еще ему придется испытать одиночество и становиться жертвой предательства и поэтому «спорил, обратив к сидевшему перед ним обломку миновавшего века (адмиралу Колиньи) свое смелое и устремленное к будущему, хотя еще и не отчеканенное жизнью лицо», называя свое поколение молодежью и стремясь сплотить свою страну против ее врага. Уверенно глядя вперед, он весело и искренне смеялся. И этот смех еще много раз помогал ему в будущем, в те часы, когда Генрих, познавший ненависть, оценил и великую пользу лицемерия. «Смеяться в лицо опасностям»,- таков девиз молодого короля на всю жизнь.

Но, безусловно, Варфоломеевская ночь сильно повлияла на взгляды и психологию Генриха. Утром в Лувре появился совсем другой Генрих, чем тот, который еще вечером весело пировал в большом зале. Он распрощался с дружеским общением людей между собой, с вольной, отважной жизнью. Этот Генрих в дальнейшем «будет покорным, будет совсем иным, под обманчивой личиной скрыв прежнего Генриха, который всегда смеялся, неутомимо любил, не умел ненавидеть, не знал подозрений». Он взглянул совсем другими глазами на подданных, простолюдинов и понял, что добиться от них зла гораздо легче и быстрее, чем чего-либо доброго. Он увидел, что «поступал так, как будто людей можно сдержать требованиями благопристойности, насмешкой, легковесным благоволением». Правда после этого он не изменил своим гуманистическим убеждениям и избрал сложный путь, то есть тот, цель которого – все-таки добиться от людей добра и милосердия.

Тем не менее, Генриху еще предстояло пройти все круги ада, пережить унижения, обиды и оскорбления, но помогла ему пройти через это одна особенная черта, присущая его характеру – осознание своей избранности и понимание своего истинного предназначения. Поэтому он храбро шел по своему жизненному пути, уверенный в том, что он должен пройти все, что предначертано ему судьбой. Варфоломеевская ночь дает ему не только познание ненависти и «ада», но и понимание того, что после смерти его матери, королевы Жанны, и главного ревнителя истинной веры – адмирала Колиньи, ему не на кого больше положиться и он должен был выручать себя сам. Хитрость становится его законом, потому что он узнал, что именно хитрость управляет этой жизнью. Он умело скрывал свои чувства от других, и лишь «под прикрытием ночи и тьмы лицо Наварры наконец выражает его истинные чувства: рот скривился, глаза засверкали ненавистью».

«Несчастье может даровать недоданные пути к познанию жизни», - пишет автор в поучении (moralite) к одной из глав. В самом деле, после многочисленных унижений Генрих научился смеяться над собой, «как будто сторонний человек», а один из его немногих друзей, Д’Эльбеф говорит про него: «Он – незнакомец, проходящий суровую школу».

Пройдя эту школу несчастий под названием «Лувр», и наконец вырвавшись на свободу, Генрих еще раз подтверждает собственные выводы о том, что религия не играет особой роли» «Кто исполняет свой долг, тот моей веры, я же исповедую религию тех, кто отважен и добр», а самая главная задача короля – укрепить и объединить людей и государство. В этом еще одно отличие его от других монархов – стремление к власти не для того, чтобы удовлетворить собственные интересы и получить выгоду для себя, а для того, чтобы сделать свое государство и подданных счастливыми и защищенными.

Но для того, чтобы добиться этого, король должен быть не только храбрым, потому что храбрых людей на свете много, главное – быть добрым и мужественным, что дано не каждому. Как раз этому смог научиться Генрих в жизни. Он легче извинял другим их проступки, чем себе, а также обрел редкое для того времени качество, которое было ново и незнакомо народу – человечность – заставившее людей усомниться в прочности привычного им мира долговых обязательств, платежей и жестокости. По мере того как он приближался к престолу, он показал миру, что можно быть сильным, оставаясь человечным, и что, защищая ясность разума, защищаешь и государство.

Воспитание, полученное им в годы плена, подготовило его к тому, что он стал гуманистом. Знание человеческой души, давшееся ему так нелегко, - это самое драгоценное знание эпохи, в которую он будет государем.

Несмотря на столь бурную жизнь, которую вел Генрих, и на все его многочисленные увлечения, лишь одно имя сыграло действительно большую роль в его молодости. Королеву Наваррскую, или же просто Марго, можно назвать роковой фигурой в жизни Генриха. Он любил и ненавидел ее, «расстаться с нею тоже можно, как и со всякой другой; но ее образ отпечатлелся на всей его юности, как волшебство или проклятие, и то и другое захватывает самую суть жизни, не то, что возвышенные музы». Марго не делала ему особые подарки, не бросила ради него свою семью, но именно с нею связаны все трагические и прекрасные моменты молодости короля Генриха IV.

Но даже после женитьбы на принцессе Валуа, Генрих не стал серьезным врагом в глазах королевского дома и могущественного года Гизов, он не был трагической фигурой и не находился у всех на виду, в центре событий. И вот, во время столкновения с королевской армией наступает переломный момент. «Он становится даже чем-то большим: борцом за веру по образу и подобию библейских героев. И все сомнения людей в нем исчезают. Ведь он сражается уже не ради земли или денег и не ради престола: он жертвует всем ради славы Божией; с непоколебимой решимостью принимает сторону слабых и угнетенных, и на нем благословение Царя Небесного. У него ясный взор, как у истинного борца за веру».

В это время он делает свой самый большой и значительный шаг на пути к престолу. Но окончательное торжество будет куплено не только ценой его собственных жертв: «Генрих становится свидетелем того, как приносятся в жертву люди, которых он хотел бы сохранить. На поле битвы при Арке король Генрих, весь залитый потом после стольких боев, плачет под песнь победы. Это слезы радости, другие он проливает об убитых и обо всем том, что кончилось вместе с ними. В этот день кончилась его молодость».

Как мы видим, его [дорога](http://baumanki.net/definition-82.html) к престолу была наполнена суровыми школами и испытаниями, но его истинная удача заключается в том, что он обладал огромной прирожденной твердостью характера, выражающейся в вере в то, что эта долгая [дорога](http://baumanki.net/definition-82.html), несмотря на все невзгоды, победоносна, что через трагические ошибки и потрясения, Генрих медленно движется по пути нравственного и интеллектуального совершенствования, и что в конце этой [дороги](http://baumanki.net/definition-82.html), молодого короля обязательно ожидает справедливый и верный конец.

Последние книги М. –  романы "Лидице" (1943), "Дыхание" (1949),"Приём в свете" (опубликован 1956), "Печальная история Фридриха Великого" (фрагменты опубликованы в ГДР в 1958-1960) отмечены большой остротой социального критицизма и вместе с тем резкой усложнённостью литературной манеры.

Итог публицистики М. - книга "Обзор века" (1946), сочетающая в себе жанры мемуарной литературы, политической хроники, автобиографии. В книге, дающей критическую оценку эпохи, доминирует мысль о решающем воздействии СССР на мировые события.

В послевоенные годы М. поддерживал тесные связи с ГДР, был избран первым президентом Германской академии искусств в Берлине. Переезду М. в ГДР помешала его смерть. Национальная премия ГДР (1949).

Лекция 25. **Драма нового времени**

Экспериментальная драма была частью истории, а основное место на театральных подмостках занимали так называемые "хорошо сделанные" пьесы — мелодрамы. Они закладываются явно в 19 веке. У мелодрамы свои задачи, своя структура, своя поэтика, свой зритель. Драматургические жанры это трагедия, комедия, драма (в порядке возникновения). Трагедия и комедия существуют с античных времен, драма возникла последней. Мистерия — особый вид средневековой пьесы. В 18 веке появляется мещанская драма, а в 19 веке формируется ее знаменитая разновидность — мелодрама. С этих пор любая пьеса, поставленная в театре, именуется драмой. В 20 веке трагедии в натуральном виде можно пересчитать по пальцам в жанровом отношении. Их появление связано с той или иной философией. Комедии уходят в область кино. А все, что в театре, мы привыкли называть драмой, возводя как бы наше определение к литературному роду.

Не надо путать драму как [род](http://baumanki.net/definition-327.html) драматургический и драму как жанр. Единицы драмы чрезвычайно расплывчаты, то есть в пьесе может присутствовать и комическое начало, и трагическое, фарсовое и т.д. — это все будет драма. Эта закрепившаяся на сцене с середины 19 века модель драмы, получившая название мелодрамы, отличается от других прежде всего качеством интриги, героев, повествования. Термин - "мелодрама" обычно указывает то, что речь Идет о каких-то событиях из личной жизни людей, связанных чувствами. Любовь — непременный атрибут мелодрамы. Любовные отношения, наличие трех- или четырехугольника. Бывает авантюрная мелодрама (Сирано де Бержерак). Чистейший образец воплощения мелодраматической структуры — "Дама с камелиями", поэтому она бессмертна. Этот жанр настолько прочно завоевал подмостки европейских театров, что практически все драматурги 2 половины 19 века пытались мелодраму писать. Пьесы Оскара Уайльда - это парафраз одновременно с пародией на мелодраму: в то время как используются какие-то клише, ходы мелодраматические, только они соответствующим образом обыгрываются, пародируются и т.д. Самым крупным реформатором театра второй половины, последней трети 19 века считается норвежский драматург Генрих Ибсен. Для самого Ибсена все, что он писал — и романтические пьесы, и позднее симфонистские — все важно чрезвычайно. Но в процессе развития европейского театра особую роль имеют его социально-психологические драмы: "Нора", "Привидения". Драмы эти были новым словом не только в скандинавской драматургии, но и новым словом в европейской драме, потому что они не только пародировали, использовали, переосмысляли традиции мелодрамы, они эту мелодраму снимали практически. "Кукольный дом" — пьеса, которая отчетливо противопоставлена мелодраматическим традициям, потому что все время все стереотипы восприятия жизни не только зрителей, но и, скажем, мужа Норы, соответствую мелодраме. Все готовы воспринимать ситуацию в мелодраматическом ключе, в то время (об этом эта пьеса) как жизнь — не мелодрама, в ней есть важные, особого качества проблемы.

Позже в начале 20 века европейские переводчики доберутся до Чехова. Чеховские пьесы станут тоже чрезвычайно важными для реформы театра, драматургии. Очень помогут тому, что европейские драматурги выйдут на новый уровень развития. Особая роль в процессе реформы театра, драматургии, в преодолении мелодраматических канонов. (Никто не говорит сейчас, когда все битвы отгремели, что мелодрама - это плохо. Скажем, Ростановские пьесы ("Сирано де Бержерак") –   это мило, интересно. Люди порыдают над "Дамой с камелиями". Но не этим только надо ограничиваться. Это все сейчас понимают.) Это стало возможно благодаря деятельности целого ряда драматургов, их борьбе. Особое место в этом ряду занимает драматург Джордж Бернард Шоу.

Рубеж веков и I пол. XX в. дали мировой сцене выдающиеся драматические произведения Б.Шоу, Б.Брехта и Ю. О’Нила. Их заслуги в литературе были отмечены Нобелевскими премиями.

Бернард Шоу (Великобритания) (1856-1930) – творческий соперник

О. Уайльда, учредитель фабианского общества. Карьеру начал как музыкальный критик и романист. Большой поклонник Шекспира, Б.Шоу видел необходимость в преобразовании театра нового времени:

•        Основная мысль драматурга – «Пьесы создают театр, а не театр создает пьесы», считал, что основа нового театра – это прежде всего Ибсен, Метерлинк и Чехов

•        Больное значение в новой драме, по мнению Б.Шоу, должны занимать ремарки, содержащие информацию о времени суток, обстановке, политической и общественной ситуации, манерах, внешности и интонации актеров

•        Появляется особый жанр интеллектуальной «драмы-дискуссии», посвященный «описанию и исследованию его [общества] романтических иллюзий и борьбе отдельных личностей с этими иллюзиями». Так, в драме «Дом, где разбиваются сердца» (1913-1917) изображены «красивые и милые сластолюбцы», создавшие для себя нишу, в которой не терпели ничего, кроме пустоты

•        Драма получила свое название, во-первых, из-за использования дискуссионного приема доведения идеи до абсурда; во-вторых, из-за действия, которое разворачивается в спорах. В названной драме разочарованные, одинокие герои беседуют и спорят, но их суждения о жизни обнаруживают бессилие, горечь, отсутствие идеалов и целей.

•        Интеллектуальная драма-дискуссия отличается обобщенно-художественной формой, т.к. «изображение жизни в форме самой жизни» затемняет философское содержание дискуссии и не подходит для интеллектуальной драмы. Этим обусловлено использование символики в драме (образ дома-корабля, населенного людьми с разбитыми [сердцами](http://baumanki.net/definition-253.html), у которых «хаос в мыслях, и в чувствах и в разговорах»), философскому иносказанию, фантастике, парадоксальным гротескным ситуациям

Юджин Гладстон О’Нил (США) (1883-1953) – основатель американской драмы, родился в актерской семье, перепробовал множество низкоквалифицированных профессий (от моряка до почтальона), прежде чем поступил в Гарвард, решив профессионально заняться драматургией. В эту эпоху в США был популярен коммерческий театр, ставивший только заимствованные европейские драмы с характерными штампами.

О’Нил разработал свою теорию трагедии:

•        Прежде всего, она должна быть актуальной, связанной с самой жизнью. Отсюда — напряженность действия и острота конфликта. Так, в самой известной драме «Страсть под вязами» (1924) борьба за землю уничтожает любовь и родственные связи, заменяя их расчетом, обманом, жадностью.

•        В драме сочетаются натуралистичность и экспрессионистическая поэтика. Особое значение придается диалогу и подтексту, поскольку изучается характер, исследуются сознательное и бессознательное в человеке.

•        О’Нил отказывается от устойчивых актерских амплуа, заменяя их драмами человеческих душ: человек значителен только тогда, «когда личность ради будущего и его благородных ценностей вступает в схватку со всеми враждебными силами внутри себя и вне себя».

•        Считал, что истинная трагедия заключается в невозможности осуществления высокой мечты, но в то же время «тот, кому дана способность надеяться в безнадежности, ближе других к звездам и подножию радуги»

•        О’Нилу было близко античное понимание трагедии, «которая возвышала их [греков], побуждала жить все более н более полкой жизнью. Она, давала, им глубокое духовное восприятие вещей».

Бертольд Брехт (Германия) (1393-1956) – сын фабриканта, участник Первой мировой войны. 1933-1948 прожил в эмиграции, откуда вернулся состоявшимся поэтом, прозаиком, драматургом. Творчество находилось под влиянием теории марксизма.

Как и Б. Шоу, Брехт ставил задачу преобразования современного театра. С середины 1920-х гг. разрабатывал теорию эпического театра (теоретические работы «Об опере» (1920), «Об экспериментальном театре» (1939),«Диалектика в театре» (1953)).

Задача эпического театра – раскрытие социальных закономерностей к социальное просвещение зрителя, его перевоспитание на началах разума и справедливости.

Основные принципы эпического театра:

•        Замена традиционного действия повествованием

•        Зритель должен помнить, что не переносится в иллюзорный мир, а участвует в спектакле («театр не должен быть фабрикой снов»)

•        Важнейшая принцип - отчуждения, отстранения: на близкое зритель смотрит со стороны, что должно стимулировать мысль. («Я смеюсь над плачущим, и плачу над смеющимся»). Зритель должен дальше видеть и больше понимать, чем сценические персонажи. Его позиция по отношению к действию – позиция духовного превосходства. «Смысл эффекта отчуждения заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям» (Б Брехт).

•        Нет эмоционального потрясения и катарсиса. Зритель не должен сопереживать герою, он обязан соотносить свои решения и оценки с поступками героев, сохранять если не спокойствие, то контроль над чувствами, ясное сознание и критическую мысль

•        Драматург приравнивается к рассказчику, который использует сюжет как аргумент в дискуссии со зрителем

•        Актер должен показывать определенный характер в определенных обстоятельствах, а не просто быть им. В определенные моменты стоять «рядом с образом», т.е. быть не только его воплотителем, но и его судьей

•        Особые приемы в эпической драме: 1. Использование зонгов – песни хора, обращенные к зрителю; 2. Употребление парадоксов; 3. Наивное применение слов, значение которых противоречит смыслу контекста; 4. Перестройка декораций на сцене при раздвинутом занавесе; 5. Условный характер декораций; 6. Маски актеров.

Вершина творчества Б. Брехта – драма «Мамаша Кураж и ее дети» (1939) Сюжетные мотивы взяты Брехтом из повести немецкого писателя XVII в. Ганса. Гиммельсгаузена. «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Кураж». Антивоенная драма-предупреждение, в которой Брехт заставляет зрителя стать мудрее героини и понять, что платой на войне становится человеческая жизнь.

Пьеса - парабола «Добрый человек из Сычуани» (вариант перевода - из Сезуана) (1938-1940) дает полное представление об особенностях жанра. Свое название получила из-за композиции: подобно этой функции большая часть повествования на первый взгляд не имеет общего с началом и только конечная идея возвращает читателя к начальной мысли (в целом это построение сходно с притчей).

Основные жанровые особенности драмы «Добрый человек из Сычуани»:

1. Условно-сказочная форма.

2. Воплощение отвлеченных философских идей (Диалектика добра и зла)

3. Техника цитирования: такое построение сценического действия, при котором оно существует в виде цитат в устах повествователя, материализацией его рассказа. Например, после повествовательных фраз героя («Я хочу вам рассказать...»), его рассказ предается в виде сценического действия и диалога, которые время от времени прерываются комментариями героя-рассказчика.

4. Использование киноприемов, например, рассказчик-герой у края рампы в ярком свете (что соответствует крупному плану), затемнение, затем в глубине сцены разыгрывается действие с участием рассказчика).

В целом изменение содержания в новой драме сочеталось с изменением формы выражения идей, что усложнило драму, сделало ее интеллектуальной, повлекло за собой изобретение новых художественных приемов.

 ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ (1856-1950)

Шоу тоже относится к числу тех, кто разбивает каноны мелодрамы, лишая этот жанр господства на английской, возможно европейской сцене. Главное, Шоу не только атаковал прошлое, он в своей драматургии создал определенные основы, на которых стала расти драма уже 20 века. Разные драматурги в 20 веке шли своим путем. Шоу начинал свою деятельность в конце (80-90-е годы) 19 века прежде всего как критик театральный, музыкальный — в своих статьях он осуществлял критику театра, критику ситуаций, когда большинство составляют авантюрные любовные мелодрамы. Специфика английской сцены – мемориальный Шекспир. У англичан колоссальное умение его ставить, кроме колоссального уважения. Во времена Шоу он считал, что это были музейные, антикварные постановки, с богатой обстановкой, костюмами, декламацией текста. Шоу понимал, что Шекспир здесь ни при чем. Все дело в интерпретаторах. Но в то же время он понимал; что культ Шекспира во многом мешает развитию английского театра, который сидит под сенью Шекспира и боится оттуда выбраться.

Шекспир всегда присутствовал в сознании Шоу. Есть у него одноактная пьеса "Шекс против Шо" - - воображаемый диалог его с Шекспиром по поводу того, что нужно, а что не нужно писать. Еще одноактная пьеса — "Смуглая леди сонетов", где речь идет о Шекспире. Часто пишут, что Шоу критиковал Шекспира. Он критиковал не Шекспира. Вся его полемика как бы с Шекспиром направлена на то, чтобы побудить своих современников выйти из ступора, когда произносилось имя Шекспира, потому что Шекспир — прекрасный драматург, и нельзя делать из него мумию, ореол из его пьес, спектаклей и т.д. Позднее Шоу издаст лучшие статьи раннего периода в сборнике под названием "Квинтэссенция ибсенизма". Это красноречивое название, которое выдает Шоу с головой — помимо критики у него существовала положительная программа, она была связана с моделью, разработанной Генрихом Ибсеном. Шоу превозносил социально-психологические пьесы Ибсена, он подчеркивал, что вот это новый герой, современный, с современными проблемами, выведенный на сцену. Это то, что нужно современному зрителю.

Когда в Лондоне открылся Независимый театр режиссерами, актерами, которые тоже (Шоу был не одинок в желании реформировать театр) попытались что-то сделать для реформы английского театра, то в нем в начале 90-х годов стали ставить пьесы Ибсена. Затем они стали испытывать некоторые затруднения с репертуаром. Тогда руководитель и главный режиссер театра предложил молодому критику, который хорошо рассказывал, какими должны быть пьесы, и был автором нескольких романов, попробовать себя в драматургии. Романы были неудачными, хотя были изданы, но Шоу был недоволен, когда их вспоминали.

 Шоу попробовал себя в драматургии и написал 3 пьесы, которые позже были опубликованы в качестве сборника "Неприятные пьесы". Для автора судьба их была не очень приятной: одну пьесу из этого сборника цензура запретила сразу (она была поставлена в начале века на частной сцене, ставили на Бродвее, потом она вернулась в Лондон). Вторая пьеса была со скандалом снята после нескольких представлении. Была поставлена третья, которая сейчас практически неизвестна, это самая слабая с нашей точки зрения пьеса этого сборника. Остановлюсь на этих пьесах.

Шоу написал за свою жизнь достаточно много. Умер в 1950 году из-за несчастного случая. Работал в своем поместье в саду, подрезал изгородь из высокого кустарника. Он стоял на верху садовой лестницы (это в 94 года!) и, к несчастью, упал с нее, сломал шейку бедра. В те времена исход был предрешен. Если бы не этот несчастный случай, вполне возможно, он справил бы 100-летний юбилей при жизни.

Принципы, на которых выстроены пьесы, в общем одни и те же. С ростом мастерства Шоу учится владеть материалом, приемами. Поэтому пьесы зрелого периода изысканные, сложнее, чем ранние. Но ранние удобны для анализа. Одна из пьес, входящих в цикл "Неприятные пьесы" — "Дома вдовца". Она начинается практически как мелодрама. Где-то за границей в Европе, в Германии знакомятся молодая девушка-англичанка, путешествующая со своим отцом, и молодой англичанин, путешествующий со своим приятелем. Они нравятся друг другу; отец следит, чтобы все шло в заданном направлении. Дело доходит практически до помолвки. Но далее автор делает шаги, не предусмотренные законами мелодрамы. Любовь любовью, свадьба свадьбой, но родители жениха и невесты всегда склонны выяснять, к какому социальному слою принадлежат жених и невеста. Желательно, чтобы к тому же самому высшему. Коме того, существуег брачный контракт. В ходе выяснений становится ясно, что молодой человек — мистер Тренч, принадлежащий к высшему английскому обществу — настоящий светский шалопай, не очень богатый, но из хорошей фамилии, живущий на не очень большие проценты с капитала. Но это прекрасная партия для Бланш Сарториус. так как Тренч принадлежит к высшему обществу, а папаша Сарториус чрезвычайно богат, но богатство его темно, репутация в свете мутновата; его не везде воспринимают, за ним тянется какая-то тень, даже не слушок. Это выясняется при оформлении юридических вещей (поэтому и пьеса называется "Дома вдовца"). Выясняется, что у капитала мистера Сарториуса определенное происхождение. Он владелец домов-трущоб в Ист-энде, знаменитом трущобном районе Лондона 19 века. Агент Мистера Сарториуса ходит по квартирам и у несчастных нищих, безработных, больных, убогих выбивает вместе со слезами и кровью последние пенни, чтобы составить состояние мистеру Сарториусу. Понятно, мистер Сарториус — нехороший человек. Мистер Тренч реагирует на это таким образом — Сарториус нехороший человек, деньги у него нехорошие, и Бланш не нужна. Как будто бы мелодраматично. Но следующий шаг, который делает драматург (хотя не мелодраматическая основа — деньги), уводит все дальше от мелодрамы. Мистер Сарториус задает жениху вопрос — а откуда его деньги? Тренч говорит, это чистые деньги, так как это % с банковского капитала. А откуда в банке деньги? Очень просто — именно банк, где лежит капитал мистера Тренча, владеет землей, на которой стоят дома, которыми владеет Сарториус, и за эту землю он платит банку аренду, которая затем превращается в те %, которые получает Тренч. Механизм гуляния денег очень подробно обсуждается в пьесе. Вот почему пьеса неприятная еще: представьте, приходит публика пристойная в пристойный театр. Поднимается занавес, а там сидят люди, обсуждающие вопрос, где кто взял деньги, кому что отдал... Еще неприятней: оказывается, что вся эта публика благополучная на 90% в роли мистера Тренча, она тоже живет на проценты с капитала. В этом смысле их репутация безупречна. Вот есть такие Сарториусы, которые что-то нехорошее делают, но с ними они дела не имеют.

Шоу вытащил на сцену типичнейшую ситуацию для современной ему общественной жизни и показал ее социальную первооснову, более тою — ее социально-экономическую первооснову, одновременно сказав всем своим знакомым из благополучных кругов, что они точно такие же, как мистер Сарториус, и как вот те, кого они в таком случае не любят — нувориши к респектабельные традиционно. На самом деле нет никакой разницы между Тренчем и Сарториусом. Их капитал одного и того же происхождения. Он основан на эксплуатации богатыми бедных, сильными слабых. Все денежные вопросы если обсуждать, то нужно видеть их первооснову. А порядочный человек или нет — это что мы надстраиваем, пытаясь экономическую основу куда-то убрать. Вторая пьеса, "Дома вдовца", была снята после нескольких представлений.

Пьеса, которую так и не допустили к постановке – "Профессия миссис Уоррен". Многие студенты, отвечая на вопрос "Какова профессия миссис Уоррен?", говорят "Проститутка". Нет. Самое интересное заключается в том, что не об этом идет речь, хотя цензура запрещала ее на этих основаниях. Что же шокировало в этой пьесе? Шоу отнес первую профессию, которой предавалась миссис Уоррен в молодые лета (первая профессия для нее — действительно проституция), в годы далекой юности. Мы узнаем об этом только из ее собственного рассказа. Причем рассказ выстроен таким образом, что (рассказ адресован ее взрослой дочери) и дочь, и автор в равной мере признают неизбежность того, что миссис Уоррен в юности была проституткой. Эту мысль Шоу хочет до нас донести. Она из семьи рабочего, выросшая в полной нищете. Когда она подросла, то поняла, что перед ней 2 дороги: 1) пойти по [дороге](http://baumanki.net/definition-82.html) матери — выйти замуж в 16 лет за рабочего, родить ему десяток детей, в 40 лет превратиться в старуху, смотреть, как медленно умирает муж, все время пытаться что-то сделать, чтобы накормить своих детей и т.д.; 2) [дорога](http://baumanki.net/definition-82.html) ее старшей сестры, уехавшей в город, занявшейся проституцией и обеспечившей себе благосостояние. У девушки из низших слоев, без образования, без репутации, без связей, без денег в середине 19 века другой [дороги](http://baumanki.net/definition-82.html), чтобы выжить, не было. Она должна была продавать себя. И миссис Уоррен пошла по этой [дороге](http://baumanki.net/definition-82.html). Но когда мы знакомимся с ней в настоящий момент этой пьесы, то она проституцией не занимается. Во-первых, в силу возраста. Во-вторых, в силу своего материального положения (она хорошо обеспеченный человек). Оказавшись в такой ситуации, ее старшая сестра отправилась на покой. И вот это типичный прием Шоу. Типичная деталь бросается в глаза. Шоу — мастер парадокса мы до них доберемся). А вот такого рода детали, нельзя назвать парадоксальными. Это способность шоу подмечать черточки действительности. Старшая сестра удалилась на покой, купила дом в небольшом городке, и скоро стала самой респектабельной дамой этого городка, так как у нее деньги, прекрасные манеры, она обходительна, и когда нужно было молодую девушку вывести в свет, лучшей компаньонки найти нельзя. И благодаря ее безупречной, репутации к ней обращались. Вот такой возможен вариант. А миссис Уоррен оказалась не просто умной, а очень умной женщиной. И потому она стала прекрасным соучредителем некоего акционерного общества, владеющего сетью публичных домов. Она умный, энергичный, знающий человек. Но знания ее в специфической области, и там она их применяет. Она прекрасный менеджер. Если компания задумывает открыть публичный дом, компания вкладывает деньги. По дом выбирает миссис Уоррен, она подбирает персонал, запускает дело. Потом этот дом становится частью акционерного общества. То есть профессия миссис Уоррен — не проституция, это бизнес на проституции. Она не продает себя, она организует наиболее прибыльный вариант продажи других. И вот этот бизнес, эту профессию Шоу, конечно, принять не может. Поэтому он наказывает миссис Уоррен тем, что от нее отказывается ее собственная дочь. Не за то, что та когда-то торговала собой и в результате она родилась от неизвестного отца. Тогда у нее не было выбора. А вот когда она обеспечила существование себе и дочери, но не хочет остановиться и занимается накоплением капитала таким вот образом — тут ей нет прощения. И когда дочь ей говорит, что нужно эту компанию закрыть, лорд Крофтс (один из компаньонов матери) произносит фразу, выдающую с головой Шоу, оказывая, откуда все эти идеи: "Бросить дело, которое даже в худшие времена приносит 300% годового дохода? Ты с ума сайта!" Собственно, вся пьеса об этом. То, что взят бизнес проституции, то из желания Шоу максимально заострить ситуацию. Речь идет не о проституции как таковой, а о том, что экономическая система, общество организовано таким образом, что одни определенные дела, деловые предприятия выгодны, другие - особенно выгодны. Пока существует экономическая выгода от какого-либо дела, ситуация не изменится. Откуда годовой доход, прибыль, экономическая целесообразность? Такой бизнес знает только экономическую целесообразность, не знает нравственных начал.

Товар -- деньги -- товар. Шоу в эти годы читает "Капитал" с восторгом, она является его настольной книгой, потому что он в это время увлекается радикальными социально-политическим идеями, концепциями. И в итоге в 80-е годы примыкает к социал-реформистскому кружку, т.н. Павианское (?) общество, члены которого были сторонниками социализма, к которому Англия, а за ней и весь мир желательно, должны прийти через парламентские реформы. То есть реформирование страны, ее социально-экономических оснований должно осуществляться сверху, не революционным, а эволюционным путем. Для этого необходима была пропаганда этих идей социализма, прежде всего, воспитания людей. Социал-реформистское крыло прежде всего интересовалось экономической моделью, основой иного общества. Среди принявших идею социализма людей должны были быть те, кто принимал участие в политической жизни: члены парламента и т.д. Когда в парламенте будет большинство таких людей, тогда можно будет проводить реформы. Такой постепенный парламентский путь перехода к социализму. Эта идея была не только павианству (?) свойственна. Это существенная часть социалистического движения конца 19 - начала 20 века. Реформистский, экономический, парламентский социализм (его называли по-разиому). Шоу как раз в это время эти идеи разделяет и соответственно мир видит не через' призму морально-этических категорий, а через призму социально-экономического анализа, который предлагают сторонники социализма и, в частности, Маркс. И вот эти идеи, относящиеся к социально-экономическому устройству общества, вытаскивает на сцену. При их помощи он осуществляет то, что он считает необходимым для драматургии, а именно — анализ социально-экономической современной ситуации.

Шоу обвиняли не сколько в том, что он выдвигает идеи марксизма, а столько в том, что он не умеет писать пьесы, что он настолько сосредоточен на бредовых идеях, что у него нет характеров, нет действия, нет интриги и т.д. Шоу на эти обвинения отвечал очень четко: " Особенность моего таланта состоит в том. что я умею собрать на сцене несколько человек и дать им выговориться". С течением времени становится ясно, что (может быть, в первых пьесах чувствуется ослабленность действия как недостаток) мы не найдем во всем творчестве Шоу пьес с чрезвычайно развитой, лихо закрученной интригой, с тем. что можно назвать "динамичный сюжет". Шоу действует другим образом: он создает ситуацию, в которой принимают участие определенные люди. И в ходе диалогов, разговоров эта ситуация развивается как-то, и вместе с тем она постоянно обсуждается. Ее причины, основы, производные, следствия — все это есть предмет разговора. Отсюда та формула, которой обозначается подобный тип драмы. Шоу становится создателем пьесы-дискуссии. Какую бы пьесу Шоу мы не взяли - - например, самая известная пьеса "Пигмалион". Какое там действие? Приходит Элиза Дулитл к профессору Хиггинсу и говорит: "Научите меня правильно говорить". И он ее учит и выучивает. Все. Конец истории. Вот этой развитой событийной интриги, неожиданных поворотов нет. Есть ситуация, внутри себя развитие проходит, сохраняется до конца. Важно не что происходит с героями, а как они понимают или не понимают; важно, как они пытаются осознать, как они обсуждают, что с ними происходит. Потому самое важное в пьесах Шоу — что герои думают о той ситуации, в которой они оказались. А их позиции реализуются через диалог, через дискуссию. Но это не просто пьесы-дискуссии ради каких-то споров, обсуждений, обсуждения ради обсуждений. Каждый из участников дискуссии имеет какое-то отношение к какой-то идее, которую хочет донести до читателя, зрителя Шоу. Эти дискуссии, речи идейно заряжены. И вот тут авторский выбор и произвол. Ему нужно обсудить какую-то идею, представить ее зрителю, свое понимание этой идеи зрителям. И он может сделать все что угодно.

Один из ярких примеров - - пьеса "Цезарь и Клеопатра". Она принадлежит к другому циклу, 3-му и последнему: "Пьесы для пуритан". Опять максимальная насыщенность смыслов. Расхожий смысл слова "пуритане" — ханжа. 1-е значение слова - - течение по очищению церкви и т.д. Шоу обыгрывает оба эти смысла. В этих пьесах нет любовных интриг. Они абсолютно хорошо для всех пуритан, так как в них нет ничего такого, щекочущего их чувство благопристойности. Проблема "кто кого любит" присутствует лишь в пьесе "Ученик дьявола". Но в ходе развития пьесы жена понимает, что единственный человек, которого она любит -это ее собственный муж. Лучше его нет никого в целом свете. Это антимелодраматический вариант, так как обычная мелодрама о том, что жена понимает, что хуже ее мужа нет никого на свете, любить надо совсем другого. Более того, пуританизм этих пьес доведен до своего абсолюта, он становится пародией на самого себя, когда Шоу в угоду как бы пуританским замашкам отступает от исторической правды. Потому что в пьесе "Цезарь и Клеопатра" представлены взаимоотношения этих исторических лиц как отношения дедушки и внучки (даже не отца и дочки), что не совсем правда (так как с чего бы взяться Цезариончику). Но все приличия соблюдены. Но с другой стороны, нельзя забывать, что пуританин — человек, обладавший колоссальной жизненной стойкостью и способностью, стремлением защищать свои принципы в жизни, даже, если хотите, революционным духом. Так как пуританизм - движение, протестантство, это революция внутри церкви, революция в мировоззрении. "Мне не нужны посредники, я имею право и возможность общаться с Богом непосредственно." Именно пуритане осуществили английскую революцию 1640 года, отрубили голову королю Карлу I. Пуритане осваивали новоанглийские колонии в Новом свете. То есть это люди, наделенные жизненной энергией и способностью следовать своим принципам, революционным духом в том смысле, что они способны, у них есть энергия, чтобы разрушить отжившее старое. Для таких пуритан современности Шоу и пишет эти пьесы. Основное в них — разговор о сознании человека, не подвластном мертвым принципам, мертвым традициям, во имя развития  живого от мертвого отрекаться. О сознании человека, который может идти своим путем, понимая, что этот путь благотворен для него самого и для других людей. Вот об этом идет речь. Разными путями, разными способами.

"Ученик дьявола" — это пьеса формально об американской войне за независимость. Формально, так как все события высвечиваются через какие-то определенные свойства сознания. И об этом же пьеса "Цезарь и Клеопатра". И то, что Шоу отступает от исторической правды, это не столько дань пуританским взглядам, сколько обеспечение ему возможности без помех, не отвлекаясь на любовные коллизии, заниматься рассказом о свойствах сознания, качествах характера, о ценностных установках, присущих пуританину в первоначальном смысле этого слова, человеку, способному на сотворение масштабных перемен в своей жизни, своей страны, так как он понимает, что это необходимо. Такой фигурой в этой пьесе сделан Цезарь. Самое последнее дело на свете — пытаться учить историю по Шоу, так как для него история не важна, он берет исторических лиц (Цезаря и Клеопатру) потому, что в сознании каждого нормального человека эти имена вызывают ряд других понятий — власть, лидерство. Важно, что перед нами властители. Основное, что волнует Шоу — это то, как каждый из них понимает, что такое власть и как это показать. Очень просто. Вот эта ситуация взаимоотношений дедушки и внучки предполагает не только отсутствие любовной связи, но и то, дедушка дает уроки внучке, он ее учит жизни. Это то, что составляет основной корпус этой пьесы — это проповеди. В это смысле Юлий Цезарь — пуританин (только в этом), который рассказывает и доказывает Клеопатре, готовя ее к единоличному правлению Египтом, каким должен быть властитель. Он ей об этом рассказывает в беседах, и различные сцены, включающие в себя какие-то действия и события, становятся иллюстрациями того, что говорит Цезарь. Вся эта пьеса именно о том, каким должен быть властитель, каковы должны быть его принципы. Необходимо думать о своем народе прежде всего, а не о себе, своем величии. Чтобы любому было понятно, о чем эта пьеса, Шоу говорит об этом в прологе. В прологе древнеегипетский бог Ра произносит разные речи, в том числе проводит открытое сравнение между судьбой и проблемами Рима маленького, который превратился  в  Рим большой,     и  Британией  маленькой,  которая превратилась в Британию большую. То есть речь идет о Британской империи и проблемах правления. С самого начала говорят, что все это имеет отношение к большой Британии, а Цезарь, Клеопатра и другие — просто имена для того, чтобы кому-то эти речи отдать. Чтобы внутри пьесы разрушить историзм, который ему не нужен, Шоу наряду с историческими фигурами вводит секретаря Цезаря, которого зовут Британик (чтобы не забывали о Британии), который разговаривает не только с произношением, но и формулирует свои мысли абсолютно типично для лондонца конца 19 века, который заражен снобизмом, пуританизмом во втором смысле этого слова, и пытается комментировать поступки Цезаря с этих позиций. То есть историзм как бы всячески нарушается, не об истории, а о том, каким должен быть властитель. У Шоу своя концепция властителя: сильный, храбрый, своего рода сверхчеловек. Шoy не боится и это время этого слова, потому что философия Ницше в это время достаточно популярна, только ее по-разному читают. Но для шоу сверхчеловек — тот, который общественное ставит выше личного. Все это прекрасно возникает в разговорах, в микродействиях. Но действия сплошного, сквозного в пьесе нет, есть, ситуация. Когда Цезарь вместе с Клеопатрой и компанией сидят в Александрии и ждут, когда подойдут войска Митр и дата и можно будет одним сражением подчинить Египет — это не действие, это ситуация.

Возникает тогда вопрос, как сделать пьесу (это было для Шоу чрезвычайно важно) зрительски интересной, как ее собрать воедино. И Шоу разрабатывает свою систему художественных средств, чтобы эта пьеса-дискуссия стала не менее интересной, чем мелодрама, насыщенная интригами. Зритель существо любопытное, поэтому на этом можно строить всегда произведение: "Что будет дальше?". Шоу разрабатывает свою систему, на что нужно направлять интерес зрителей, чтобы им было не скучно, интересно. В принципе в "Цезаре и Клеопатре" мы знаем, что будет дальше по истории. Все так и происходит. Цезарь появляется в Александрии, пребывает там некоторое время, возвращается в Рим. В этом плане история соблюдена. НО: пьеса начинается с того, что Клеопатра узнала, что высадился Цезарь со своими легионами, а нянька сказала, что придет Цезарь -страшный человек — и ее съест. Не очень согласуется с нашим представлением о Клеопатре, что она от кого-то прячется, боится, что ее съедят. Клеопатра прячется от Цезаря. Это четко обозначено в ремарке: "маленькая, тощенькая, смуглая черноволосая девчонка 13 лет". Изящность, с которой Шоу работает: Клеопатре, когда она встретилась с Цезарем, действительно было 13 лет. Но до этого она 2 года была замужем за своим братом. В древние времена (если вспомнить хотя бы "Ромео и Джульетту") 13 лег - - это вполне не то что бы зрелый, но солидный возраст, взрослая женщина. Шоу формально соблюдает историческую правду. Но это не 13 лет античного мира, а 13 лет наших дней, нашего восприятия. У нас детство растянулось, в 13 лет мы еще дети. Шоу играет этим. Он как бы использует этот факт, но вместе с тем этот факт представлен в восприятии, характерном нашему времени. Тем временем, пока эта маленькая девчонка прячется, ища убежища, на сцене появляется пожилой господин, толстоватый, с добродушным лицом, голова украшена лавровым венком. Он начинает разговаривать с девочкой. Она видит, что такой добрый, милый, симпатичный дядя. Она осмелела и начинает его расспрашивать, что у него на голове. Цезарь отвечает, что это лавровый венок, надевают триумфаторы, что он не любит этого, но он удачно лысину прикрывает. Милый разговор. Она рассказывает, что скрывается от Цезаря. Он ведет ее в зал, и там выясняется, что он — Цезарь. То есть имена введены, а дальше Шоу начинает работать не столько со своими персонажами, сколько с нашими стереотипами. У каждого человека есть стереотипы Цезаря, Клеопатры. Портреты Цезаря скульптурные есть но всему миру, портретов Клеопатры нет, но это – роскошная женщина. А перед нами, тощая девица, то есть возникает контраст с привычным стереотипным знанием и тем, что предлагает шоу. Наличие этого контраста вызывает наш интерес. Зачем, почему так сделано? Наш интерес сосредоточен не на самом событии, а на том, что какие-то известные, привычные вещи вдруг начинают выглядеть по-другому. Для чего? Зачем? Почему?

Через эту необычность Шоу предлагает нам очень многое, важное для себя. Вот такой стереотип работает: Цезарь – великолепный полководец. Половину пьесы все обсуждают, почему Цезарь так трусливо, пассивно себя ведет, не вступая и сражение, не выказывая себя великим полководцем. И тем самым Шоу готовит нас к пониманию того, что затем скажет, что для нормального правителя важна не слава великого полководца и не хула трусливого полководца, а важно с наименьшими потерями добиться того, что нужно его стране. Риму нужен Египет, как колония. И ради этого Цезарь и действует. Он готов прослыть трусом, но победить Птолемея, готов поступиться властью: вместо того чтобы убить всех правителей и сделать Египет открытой колонией, посадить наместника, он оставляет царицу Клеопатру, как бы в ущерб его владычества, его власти. Цезарю важно воспитать эту царицу так, чтобы она осуществляла политику, необходимую для Рима. Пусть Египет будет считаться самостоятельной страной, пусть Клеопатра будет царицей — важно, чтобы он работал на Рим. Но Шоу все время выстраивает контрасты между нашими представлениями и тем, что нам предлагается. Иногда и историческая правда не важна. Шоу лепит свою концепцию на контрастах — что нам кажется тем, что он нам предлагает. И тем самым возникает постоянный зрительский интерес. Эти же контрасты и словесно очень часто оформлены и приобретают названия знаменитых парадоксов Шоу.

Эти парадоксы связаны с разными вещами, с важными для Шоу идеями социально-исторического, социально-экономического плана, житейской психологии, литературы, скульптуры. Само название пьесы явно выстроено по аналогии с названием другой пьесы, где тоже фигурирует имя Клеопатры. Это пьеса Шекспира "Антоний и Клеопатра". Зритель, созерцающий пьесу "Цезарь и Клеопатра", вспоминает (Шоу на это рассчитывает) пьесу "Антоний и Клеопатра". "Цезарь и Клеопатра" — это пьеса для пуритан, без любви. А "Антоний и Клеопатра" — пьеса о любви, душераздирающая трагедия. Естественно, зритель сам противопоставляем. А если вы об этом не вспомните, то Шоу об этом сам напомнит. В финале пьесы, когда Цезарь уезжает домой, он говорит Клеопатре, что пришлет ей своего друга, который моложе его и красивее и с которым она явно подружится. Она спрашивает, как его зовут. Цезарь отвечает, что Антоний. Т.о. практически Шоу делает свою пьесу как бы прологом шекспировской пьесы, выстраивая мостик. Но Шоу был бы не Шоу, если бы он на этом мостике подножки не подставил. Потому что одна из самых последних фраз этой пьесы, когда Клеопатра говорит, что с нетерпением будет ждать Антония, который заменит ей Цезаря, один из присутствующих тут военачальников Цезаря открыто заявляет: "Ах, Антоний приедет! Ну, вообще-то, продешевила." Из пары Цезарь и Антоний наибольшего внимания, конечно, достоин Цезарь.

 Таким образом Шоу скромно нам намекает, что он написал о более достойной паре, что он более достойный человек, чем тот, которого Шекспир. То есть это бесконечная игра с тенью знаменитого предка на ниве драматургии. То есть все способы представления, показа ситуации, которая пробуждают наш интерес.

Много лет спустя – одна из поздних пьес Шоу (30-х годов) "Золотые времена славного короля Карла", ее интересно посмотреть с точки зрения сценических приемов. В этой пьесе вообще ничего не происходит. Она из 2-х действий, первое действие длиннее второго. Второе действие — диалог двух людей. Первое действие –  диалог 5-6 человек. Собираются вместе и разговаривают о самых разных вещах. Но, во-первых, кто эти люди? Это король Англии Карл II, его брат Джеймс, будущий король Яков II, один из основоположников протестантского движения "друзей внугренпего света" (квакеров) Ричард Фокс, один их известных архитекторов того времени. Собираются они в доме человека, которого зовут Исаак Ньютон. То есть власть, наука, искусство, религия. Разные люди, каждый из которых воплощает свое понимание, внес существенный вклад в дело, которым занимается. Вклад Ньютона – организатор сильного протестантского движения.

Карл II пришел к власти после смерти Кромвеля. С одной стороны, монархия реставрирована, с другой — очень шаткая. Поэтому позиция Карла II всю жизнь была очень сложная. Кард II остался в истории Англии. У него была подпольная кличка "старина Роули" (?). Так звали самого могучего жеребца в его конюшне. Карл II был известен своими безумными похождениями. А Яков II это человек совершенно иных качеств, других наклонностей, других жизненных принципов. Но Карл, при всей свой развратности, довольно много сумел сделать для Англии и царствовал для смерти, а результатом правления Якова была революция ("славная революция" 1689 года), которая окончательно определила современную -политическую и государственную структуру Англии, и Яков был свергнут. За каждой из этих личностей, таким образом, стоит нечто. Это нечто и представляется все время в этой пьесе, в их словах, интонациях.

Разумеется, такого рода пьеса требует определенного общекультурного уровня для того, чтобы быть воспринятой, но надо понять, что именно личности, а не события составляют смысл, центр этой пьесы, так как все, что там происходит, это прибегают любовницы Карла и начинают драть друг другу волосы, а король, уставши от них, выставляет их всех, чтобы поговорить спокойно с господином Исааком Ньютоном. Так выстроить пьесу помогло Шоу его владение словом. Этот принцип пьесы дискуссии, является одним из классических вариантов социальной драмы. Таким образом, можно сказать, что Шоу это создатель социальной драмы в этом ее варианте. С другой стороны, основная часть серьезной драматургии 20 века это именно драматургия идей, пьесы идей. Это может быть событийная, дискуссионная драматургия, но чаще дискуссионная, но практически всегда драма каких-то идей. Этот принцип Шоу ввел, и в этом смысле роль Шоу колоссальна.

**Лекция 26. Литература Франции рубежа веков и I половины 20 в.**

***1. Общественно-политическая ситуация во Франции и литературный процесс.***

Литература нового времени ведет свой отсчет с Парижской коммуны (март-май 1871), которой предшествовало поражение Фракции во франко-прусской койне. После разгрома Коммуны в 1871 — 1875 образовалась и утвердилась Республика буржуа. В 1890-е гг. Франция вступила в эпоху империализма, когда наблюдается объединение капитала, сращение капитала и власти, бурное развитие науки и техники (появление кинематографа в 1895). Стабилизация третьей республики принесла разочарование надеявшимся на прогресс цивилизации. Активизация французского общества в итоге привела к тому, что к концу века «Робеспьеры превратились в лавочников». Натурализм переживает кризис. Последователи Э.Золя (Меданская школа) приходят либо к узкому бытописанию, либо к уходу от грязного мира в сферу мистики. Период1880-1890-х гг. - переходный для французской прозы.

Натурализм переживает упадок. Не прекращается развитие романтизма. Выходят романы *Ж.Санд*, творит *В.Гюго* (утл, в, 1895). Под воздействием романтизма развивается проза декаданса. Появляется произведения, связанные с социалистическими идеями. Наконец, на литературную арену выступают писатели, ознаменовавшие новый этап в развитии критического реализма.

Поэзия последней трети века — это   поэзия французского символизма  (А Рембо, П.Верлена,  Малларме, получивших всемирную известность), и вместе с тем — поэзия пролетариата.

Участие Франции в Первой мировой войне, раскол политического мира на два лагеря приводит к появлению литературы абсурда (творчество Ж.-П.Сартра, А.Камю) и литературы соцреализма.

2. **Жанр романа-реки (романа-потока) во французской литературе.**

В рассматриваемую эпоху наиболее популярен жанр романа-реки, в котором произошли существенные изменения как в плане содержания, таки в повествовательной технике.

РОМАН-РЕКА (фр. roman-fleuve) - серия повествований, каждое из которых выступает как самостоятельное произведение, но все связаны между собой общностью героев или сюжета. Термин используется западными литературоведами для обозначения того, что в русской традиции иногда именуют романом-эпопеей ("Человеческая комедия Бальзака") или просто романом ("В поисках утраченного времени" М. Пруста) "Ругон-Маккары" (1871-93, 20 книг) Э.Золя, "Национальные эпизоды" (1873-1912, 46 томов) Переса Гальдоса. В 20 в. наблюдается расцвет жанра Р.-р.: Р.Роллан. Жан-Кристоф (1904-12, 10 книг), Очарованная душа (1922-33, 7 книг); М.Пруст. В поисках утраченного времени (1913-27, 7 книг); Ж.Дюамель. Жизнь и приключения Салавена (1920-32,5 книг), Хроника семьи Паскье (1933-44, 10 книг); Ж.Ромен. Люди доброй воли (1932-46, 27 т.), Ч.П.Сноу. Чужие и братья (1940-70, 11 томов), 11 -томная эпопея Э.Синклера о Ланни Бэдде (1940-53). Иные писатели стремились достичь такого же результата в трилогиях и тетралогиях (три трилогии Дж.Голсуорси о Форсайтах, 1906-33).

**Поток сознания** - это:

1. **объект описания**, то, что описывается модернистами, именно в нем с точки зрения модернистов сосредотачивается жизнь человека;

2. это   новое  **художественное   средство**,   оказалось,   что   традиционными художественными   средствами   внутреннюю   жизнь   человека   описать невозможно,  писатели  модернисты разработали  новый художественный ***прием***, технику потока сознания, это новый прием организации текста. Этот прием может быть использован в любой эстетической школе, он нейтрален, и это не принадлежность одного только модернизма (например, модернист Кафка этим приемом не пользовался, а реалист Фолкнер использовал).

О французском романе рубежа веков и I половины XX в. приходится говорить в альтернативе «модернистский.. — не модернистский».

Хотя социально-критический роман в его более или менее традиционном виде определяет французскую литературу, поскольку существовали сильные романные традиции. Особенности жанра романа-реки:

|  |  |
| --- | --- |
| Модернистский | Немодернистский |
| Река мыслей (смена впечатлений)Разорванность времени и сознанияВыражает субъективное Я | Большой временной охватНесколько поколений героевМноготомностьВыражение авторских идей  |

Устойчивая традиция «романа-реки» — по распространенному во Франции наименованию, — т.е. традиция многотомного романа, является одним из очевидных подтверждений связи литературы XX в. с реализмом и романтизмом XIX в.

Самым значительным явлением прозы конца века был 20-томный роман Эмиля Золя  (1840-1902) «Ругон-Маккары», создававшийся в прямой зависимости от «Человеческой комедии» Бальзака. Потребовалось, однако, некоторое время, чтобы зависимость эта писателем была осознана.

В первоначальных заметках о «Ругон-Маккарах» Золя писал не о чем ином, как о «различии» между собой и Бальзаком. Золя намеревался написать роман «научный», исходя из «гипотез», почерпнутых в «работах по медицине». Не быть политиком, философом, моралистом — это и значит, по Золя, «не быть Бальзаком».

Однако, едва начав свое движение, Эмиль Золя попал в глубокую колею, проложенную французским реализмом. Каждый из романов, входящих в эпическое полотно, несмотря на эти связи, воспринимается как произведение вполне самостоятельное, со своим объектом, своим героем и своей частной, историей, завершенной в каждом данном случае. Однако Золя — автор не просто многих романов, но трех больших циклов [1] . В многотомности — эпическая природа искусства Золя, его своеобразие как писателя «позитивного» XIX в., вдохновленного идеей научного прогресса и устремленного к всеохватывающему познанию природы и общества.

**МАРСЕЛЬ ПРУСТ (1871-1922)**

В 1894 он публикует книгу стихов в прозе в декадентском стиле. Книга проходит почти незамеченной и стоит Прусту репутации светского человека и дилетанта. Первое свое произведение Пруст (в 25 лет) опубликовал в 1896 году, это сборник новелл "Наслаждения и дни" («Утехи и дни»). Неудача была  полной.  Оформление  книги  могло  лишь оттолкнуть разборчивого читателя. Пруст  пожелал,  чтобы  обложку  украшал рисунок Мадлен Лемер, предисловие написал Анатоль Франс, а его собственный текст перемежался мелодиями Рейнальдо Ана. Это слишком роскошное издание и причудливый состав имен, его украшавших, не создавали впечатления  чего-то серьезного. И, однако, если бы какой-нибудь значительный критик сумел найти в книге среди пустой породы несколько крупиц драгоценного металла, то  это был бы отличный повод для предсказаний!

Внимательно читая "Утехи и дни", замечаешь уже кое-какие темы,  которые будут характерны для  последующего творчества Пруста. Молодой человек из светского общества оказывается в ситуации, когда его влечет к блестящей светской жизни, но при этом многое отталкивает от нее.

В "Утехах и днях" есть до неправдоподобия  странная  новелла,  в которой герой, Бальдасар Сильванд, перед смертью  просит  юную  принцессу, которую любит, побыть с ним пару часов; она отказывается,  ибо  в  эгоизме своем не может лишить себя удовольствия даже  ради  умирающего.  Мы  снова встретимся с подобной ситуацией,  когда  умирающий  Сван  поделится  своим страданием  с  герцогиней  Германтской,  после  чего  тем  не  менее   она отправится на обед.

Есть в "Утехах и днях" рассказ  "Исповедь  девушки",  героиня  которого становится причиной смерти своей матери -  она  позволяет  юноше  целовать себя, а мать (у которой больное сердце)  видит  эту  сцену  в  зеркале.  С подобной темой мы  снова  встретимся,  когда  мадемуазель  Вентен  глубоко опечалит своего отца и, с другой стороны, когда  рассказчик  (или  же  сам Пруст) своей  слабостью  и  неспособностью  трудиться  принесет  огорчение бабушке.

Пруст пытается обрисовать психологическое состояние человека. В этом он показывает себя импрессионистом, мы видим зарисовки настроения, какие-то впечатления. И уже в этих ранних новеллах Пруст показывает себя мастером психологической прозы.

В 1895 г. Марсель Пруст  начинает писать большой роман, многие мотивы которого были повторены в «Поисках». Это был «Жан Сантей», работа над которым прервалась в 1899 году и была окончательно оставлена.

Активное участие в политической жизни Пруст принял лишь однажды, в период «дела Дрейфуса». Он подписал воззвание деятелей культуры о пересмотре приговора, уговорил Анатоля Франса также подписать этот текст. В феврале Пруст присутствует на процессе Золя.

В 1904 — 1906 годах Пруст выпускает переводы книг английского художественного критика Джона Рёскина «Библия Амьена» и «Сезам и лилии».

Около 1907 года он начал работу над основным своим произведением — **«В поисках утраченного времени».** К концу 1911 года первая версия «Поисков» была завершена. В ней было три части («Утраченное время», «Под сенью девушек в цвету» и «Обретенное время»), и книга должна была уместиться в двух объемистых томах. В 1912 году она называлась «Перебоями чувства». Пруст не может найти издательство. В конце года отказы присылают издательства «Фаскель» и «Нувель Ревю Франсез» («Галлимар»), в начале следующего приходит отказ от «Оллендорфа». Издателем стал Бернар Грассе. Он выпустил книгу (за счет автора), но потребовал рукопись сократить.

Роман «По направлению к Свану» вышел в ноябре 1913 года и был встречен прохладно читателями и критикой. Этот роман озадачил многих, так как его трудно было отнести к какому-либо из имеющихся жанров литературы, книга на первый взгляд представляла собой хаотическое нагромождение случайных восприятий, не связанных не композиционно, ни идейно. Этот роман стал первой книгой целого цикла.

Начавшаяся война, уход Грассе на фронт и закрытие издательства (хотя уже набирался второй том), вынудили Пруста продолжить работу. Три части превратились в пять — «По направлению к Свану», «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра» (которая распалась на собственно «Содом и Гоморру», в двух частях, «Пленницу» и «Беглянку») и «Обретенное время». В 1916 году издательство «Галлимар», выпускает все остальные тома. Хотя Пруст считал, что в 1918 году он завершил книгу, он продолжал усиленно работать, и править её до последнего дня своей жизни.

За роман «Под сенью девушек в цвету» 10 декабря 1919 года Прусту присуждают Гонкуровскую премию.

В целом, цикл "В поисках утраченного времени" состоит из семи романов, которые все вместе составляют цельное повествование **(«По направлению к Свану», «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра» (в 2х ч.), «Пленница», «Исчезнувшая Алъбертина» (Беглянка), «Обретенное время»)**. Все книги объединены образом рассказчика Марселя, который пробуждается ночью и вспоминает прошлое. Автор — тяжело больной человек, изолированный от жизни. Произведение — средство замедлить бег времени, поймать его в сети слов.

Этот цикл построен на принципиально иных основаниях, чем это было принято в литературе 19 века, он знаменовал собой новую эпоху в литературе, и в плане интеллектуальном, и в плане эстетическом. Это направление в литературе, называемое **модернизм,** получает признание в послевоенные годы, и это показывает, как менялся человек в новую эпоху.

**Принципы Пруста**

Все гигантское сооружение романа Пруста покоится на фундаменте тщательно обдуманных, лаконично и жестко сформулированных принципах:

\*        Объектом исследования Пруста становится человеческая жизнь, и он задается вопросом о том, что же такое жизнь человека, каковы ее свойства, качества, параметры. Для него важна не сама объективная реальность и человек в ней, для него реальность существует прежде всего в сознании человека. Его тезис: "Все в сознании, а не в объекте». Мир, который существует вокруг человека, умещается в его сознании, мир таков, каков он в сознании человека. Объекты объективной реальности отражаются и вызывают движение в сознании.

 1) «Все — в сознании», поэтому конструкция романа-потока (реки) выражает его бесконечную сложность и [текучесть](http://baumanki.net/definition-449.html). В сознании оказался огромный мир, разместившийся в семи частях романа. Из чашки чаю, из ее запахов и вкусов, пробудивших воспоминания, внезапно выплывает «весь Комбре со своими окрестностями», вся жизнь повествователя, жизнь множества других лиц, наконец, жизнь Франции конца XIX — начала XX в. Портреты Германтов, Вердюренов, Норпуа и некоторых других персонажей выполнены в характерных подробностях, из которых можно извлечь множество сведений о парижских салонах, завсегдатаем которых был Марсель Пруст, о быте и нравах аристократов и богатых буржуа.

         Вначале рассказчик относится к «стороне Германтов», т.е. к миру богатых и родовитых аристократов, восторженно. Для него этот мир загадочен и притягателен, он отождествляется с внешним блеском, с веками отшлифованной элегантностью, остроумием, тонкостью речей, природным изяществом. Молодой человек проникает в этот мир и с удовольствием его описывает в бесконечно повторяющихся обстоятельствах великосветских приемов и обедов.

Однако от пристального взгляда писателя не может укрыться и бессердечие, и предрассудки, и скудоумие, прикрытые импозантной внешностью. Появляются иронические интонации, сатирические характеристики, не скрывает Пруст и прямых оценок «деградирующей аристократии».

\*        2) «Впечатление — критерий истины» (импрессионист). Мимолетное впечатление (названо озарением) и ощущение от него живут одновременно в прошлом и позволяют воображению насладиться ими и в настоящем. По выражению автора, «схватывается частичка времени в чистом виде»

\*        В механизме творчества главное место занимает «инстинктивная память». Разум бессилен — «мое тело припоминало», припоминает «оцепеневший бок». Весь необъятный материал жизненных впечатлений увековечивается в матрицах различных материальных объектов. Вызвать эти впечатления к жизни, «припомнить», вернуть утраченное время в состоянии лишь ощущение, лишь чувство. Таким образом, писательское «я» — пассивный воспроизводитель тех запасов, которые хранятся в глубинах подсознания.  Писательское «я» только воспроизводит запасы субъективных впечатлений, которые хранятся в подсознании. Искусство - высшая ценность потому, что оно (с помощью памяти) позволяет жить сразу в нескольких измерениях. Искусство — плод молчания, оно, отстраняя разум, способно проникнуть в глубину и установить контакт с длительностью. Такое искусство не изображает, а намекает, оно суггестивно и воздействует с помощью ритма, подобно музыке.

Как бы ни складывалась жизнь повествователя, что бы с ним ни случалось, его память одержима первыми, казалось бы, незначительными впечатлениями детства, прогулок то в сторону Свана, то в сторону Германтов, видом местной колокольни, деревьев, запахами придорожных трав. Эти впечатления навсегда остаются пробным камнем и истинно живой реальностью, законсервировавшись и выходя на поверхность сознания в живом виде. Все огромное сооружение романа — в ракурсе этих мелочей бытия, реставрация которых сопровождается острым чувством радости, ибо таким образом обретается утраченное время, таким образом начинается искусство. Припоминание, по Прусту, сродни художественному творчеству, плоды его сопоставимы с произведениями искусства.

 «Инстинктивная память» (прихотливая игра субъективных ассоциаций, то пропадают целые годы рассказанной истории, то разрастаются мгновения) хозяйничает в отведенных ей границах. Какой бы она капризной ни была, роман делится на несколько частей, логически следующих одна за другой в соответствии с развитием тем, которые превращаются в «мотивы», среди которых выделяются «лейтмотивы». Роман Пруста сравним с музыкальным произведением, автор сопоставлял его с произведением архитектуры, придавая большое значение крепкой и надежной постройке.

Значение определяется только данным «я» — а для него, например, поцелуй матери перед отходом ко сну несравненно значительнее, чем первая мировая война. Война и упоминается вскользь, тогда как обряд поцелуя становится темой подлинного эпоса.

- Поскольку «все в сознании», роман необычно построен, он лишен хронологической ясности и определенности, с величайшим трудом определяется время действия. Господствует «инстинктивная память»,

Как подлинный импрессионист, Пруст полагал, что лишь доступный непосредственному восприятию факт обладает ценностью эстетической. «В поисках утраченного времени» — эпопея повседневного, данного, торжество настоящего времени.

Время утраченное найдено тогда, когда оно интенсивно переживается в данный момент настоящего времени.

\*        Мир в романе показан с чувственной стороны: цвет, залах, [звук](http://baumanki.net/definition-134.html) составляют импрессионистические пейзажи романа. Структура романа — реставрация, воссоздание мелочей бытия с радостным чувством, потому что таким образом обретается утраченное время. Развитие образов — в порядке припоминания, в соответствии с законами субъективного восприятия.

Поэтому отстраняется общепринятая, иерархия ценностей, значение определяет Я., а для него поцелуй матери более значим, чем катастрофы мировой войны. Здесь основной принцип     —      история где-то рядом.

Своеобразие искусства Пруста — в импрессионистическом фиксировании микрокосма субъективных впечатлений, расчленяющихся на мельчайшие частицы. Пруст ловит каждый миг, все стадии перемен вечно изменчивого мира «элементарных частиц». С детских лет Пруст обладал способностью необычайно интенсивно воспринимать различные детали внешнего мира, запоминая их на всю жизнь. Внешний мир оборачивается к воспринимающему своей чувственной стороной, своей плотью, запахами, цветами, [звуками](http://baumanki.net/definition-134.html), составляя подлинно импрессионистические пейзажи, которыми насыщен роман Пруста.

·                                                  Движущей силой поступков героя становится подсознание. Характер не развивается под воздействием окружения, меняются моменты его существования и точка зрения наблюдателя. Впервые *личность осознается* не как сознательный индивидуум, но *как цепь последовательно существующих «Я».* Поэтому образ часто строится из ряда зарисовок, дополняющих друг друга, но не дающих целостной личности (Сван представлен в разных ситуациях как несколько разных людей). Здесь последовательно проводится мысль о непостижимости человеческой сущности. Сознание человека дискретно. В нем выделяются несколько слоев: рацио, это там, где действуют законы логики, далее идет подсознание, где все пульсирует, там как бы нет связи между явлениями, но там нет логических связей, там действуют законы ассоциативного мышления, то есть все связано по закону ассоциаций. Это все в модернистской литературе активно используется. Пруст для характеристики сознания Марселя строит сложные изысканные ассоциации, что характеризует изысканную, развитую фантазию героя. Мышление Марселя очень сложное, ассоциативное. Его поток сознания это рассказ о времени, о ситуации, о самом Марселе, о том, какой он человек. Все это мы можем узнать из бесконечной вязи повествования, лексически и ритмически организованной.

Романы Пруста- это бесконечно тянущаяся [ткань](http://baumanki.net/definition-182.html) сознания. При этом бессмысленно пересказывать содержание. Очень часто цитируемый образ из этого романа это печенье Мадлен, запах печенья ранним утром вызывает у героя массу ассоциаций, унося его в далекое детство. Наша память — это одна из важнейших характеристик нашего потока сознания.

Для Пруста сознание человека это сложный комплекс, это и рациональная деятельность, и иррациональная деятельность, и подсознательное, это все то, что составляет суть каждой человеческой личность, то, что придает ей индивидуальность. Прусту самое главное воспроизвести внутреннюю жизнь, и все его произведения так и выстроены, перед нами развернут с наибольшей полнотой поток сознания героя. Модернизму это очень свойственно.

**Поток сознания**- это:

1. объект описания, то, что описывается модернистами, именно в нем с точки зрения модернистов сосредотачивается жизнь человека;

2. это   новое  художественное   средство,   оказалось,   что   традиционными художественными   средствами   внутреннюю   жизнь   человека   описать невозможно,  писатели  модернисты разработали  новый художественный прием, технику потока сознания, это новый прием организации текста.

Этот прием может быть использован в любой эстетической школе, он нейтрален, и это не принадлежность одного только модернизма (например, модернист Кафка этим приемом не пользовался, а реалист Фолкнер использовал).

\*Пруст пишет повествование типа романа-биографии, но он принципиально иной, там последовательность событий представлена не напрямую, как это принято в классическом романе-биографии. Более того, последовательность событий вообще не является предметом описания, хотя ее можно реконструировать.

Можно реконструировать и систему отношения героев, их принадлежность к социальной системе, их социальный статус. Но Пруста это интересует мало. Он организует повествование иначе, его биография это рассказ о жизни человеческого "я" в буквальном смысле этого слова. Он раскрывает внутреннюю жизнь своего героя, его, кстати зовут Марсель, описывает потоки переживаний, вызываемых объективным миром. Автор представляет непосредственный ход этого потока, и в этом он пытается быть объективным, он пишет так, будто автора нет, он не пытается интерпретировать, что всегда писатели делали всегда, явно или неявно. Пруст как бы фотографирует картину человеческого сознания, удаляясь полностью из этой картины.

\*        В создании образа повествователя господствует «Я», т.е. герой - не тень автора, но словно бы сам автор (герой-рассказчик наделен всеми чертами жизни Пруста, вплоть до газеты, в которой работал). Пруст не доверяет тому, что выходит за пределы личного опыта, поэтому «я» повествователя господствует в романе, этом своеобразном дневнике воспоминаний. Поэтому герой уже не роллановская «тень» автора, но словно бы сам автор. Во всяком случае герой-рассказчик болеет астмой, как и Пруст, печатает статьи в газете «Фигаро» и т.д. Все персонажи романа — родные героя-автора или же хорошие знакомые, все — из «его сознания». Пруст отличал свой роман от роллановского по тому признаку, что сознание для Роллана — «сюжет», тогда как сознание присутствует в книге только тогда, когда она им, сознанием, творится и свою подлинность, «аутентичность» сохраняет.

\* Время для Пруста -  это внутреннее время, это те процессы, которые в человеке протекают. Поэтому изобразить жизнь для Пруста это значит изобразить поток, текущий через сознание, в него включаются и объективные объекты, но они тоже пропущены через сознание.

 У модернистов особый взгляд на время. Для них астрономическое время мертво, время- это только точка в потоке нашей жизни. В реалистической литературе важна информация, которую несет текст, там будет более или менее точное указание на то, когда происходят события, но для человеческого сознания не свойственно помнить точные даты, но мы выстраиваем ассоциации, мы помним последовательность событий, мы не помним день, когда что-то произошло, но очень часть можем восстановить эмоции по этому поводу, то, что было накануне, что было утром этого дня, и именно этим свой ством человеческой памяти и пользуются модернисты.

\* Темы — а) традиционная для французской литературы бальзаковская тема утраченных иллюзий; 6) тема нетождественности человека и художника в структуре творческой личности: нет зависимости таланта от человеческих качеств личности. По мнению Пруста, художник — это тот, кто может престать жить собой и для себя, может «превращать свою индивидуальность в подобие зеркала».

\*        Метод М.Пруста — трансформация реалистической традиции на уровне импрессионизма, не классического (конца XIX в.), а модернистского (начала XX я.. Основа — философия Бергсона (интуитивизм), вслед за которым Пруст считал, что сущность - это длительность, непрерывный поток состояний, в котором стираются грани времен и определенность пространства. Отсюда понимание времени как безостановочного движения материи, ни одно из мгновений и фрагментов которого не может быть названо истиной. Т.к. все — в сознании, в романе нет хронологически ясности, преобладают ассоциации (то пропадают годы, то растягиваются мгновения). Целостное подчинено детали (из чашки чая, ее вкуса и запахов, пробудивших воспоминания, выплывает внезапно «весь Комбре со своими окрестностями»).

\*        Стиль романа — поразил современников. На уровне композиции -**кинематографичность видения** (образ Свана — как будто смонтирован из кусков). Лексика отличается нагромождением ассоциаций, метафоричностью, сравнениями, перечислениями. Синтаксис сложен: передавая ассоциативное мышление, фраза развивается свободно, расширяется как поток, вбирая риторические фигуры, дополнительные конструкции и заканчивается непредсказуемо. При всей сложности структуры, фраза не ломается. Словесная [ткань](http://baumanki.net/definition-182.html) прустовского романа, необычайный синтаксис — непосредственное выражение этого пассивного, порой полудремотного состояния, в котором пребывает повествователь. Невозможно представить, чем закончится предложение, как построится его капризная линия. В языке Пруста, как кажется, ничто заранее не продумано, фраза свободно разливается, обрастая сравнениями, перечислениями, метафорами.

Весь конец 19 века идет поиск художественных, эмоциональных, а не только информационных качеств слов. Писатели приходят к мысли, что [язык](http://baumanki.net/definition-217.html) имеет огромное число возможностей. Слова могут и не нести оценки, но организация языка, определенный ритм фразы дают оценку, нужную автору. Например, рваный ритм фразы может выдать раздражение, даже если слова нейтральны. Автор имитирует интонацию грамматикой, организацией слов, выбором слов, такие фразы воспринимаются не на уровне логики, а на уровне ощущений и ассоциаций. Все в итоге служит характеристике внутреннего "я" человека, так как восприятие предмета не характеризует сам предмет, это характеристика воспринимающего сознания, его настроения, например.

Астрономическое время повернуть вспять невозможно, но, благодаря памяти, некоторые события мы можем переживать как бы заново, вспомнив его, в нас как бы вспыхивает поток сознания, который владел нами тогда, мы переживаем заново эмоции.

Поток сознания, таким образом, богат нашим прошлым, поэтому так сложно организован поток жизни, текущий в нас, в нем буквально соединены настоящее и будущее, это так же можно показать только новыми художественными средствами.

Модернисты расширили возможности авторского письма, а не только создали новую философию, они дали читателю новые возможности самопознания. Святая троица модернизма: Пруст, Джойс, Кафка.

Лекция 27.

**I МИРОВАЯ ВОИНА И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Особую страницу в мировой литературе составляют те произведения, центральной темой которых является I мировая война. Она получала отражение в романах как предмет исследования и оказала существенной воздействие на художников, стимулировала поиск иных художественных средств при разговоре о мире, о смысле жизни, о человеке. Мир изменился и в политическом отношении, и в социальном, изменились стиль и качество жизни. Все эти моменты воздействовав на человеческое восприятие жизни, заставляли по новому смотреть на мир. Война покончила с историческим оптимизмом 19 века. Это была первая война, в которой воевали не профессионалы, а люди, призванные в армию, "солдатская мacca", то есть те люди, которые еще вчера были рабочими, клерками, такого не было раньше. Это причина психологических сдвигов в мироощущении.

Изменился сам характер войны, способ ее ведения. Раньше войны велись "кампаниями", зимой отдыхали, летом воевали, причем воевали профессионалы.

I мировая война это первая и последняя позиционная война. В течение четырех лет Европа была перерезана линией фронта. Понятие "солдатская масса" становится очень значимым, знаковым, имеет под собой очень конкретные основания. Кончилось время парадных форм, введена была форма хаки, чтобы сливаться с землей. Получалось, что вчера ты еще кто-то, а сегодня – "единица солдатской массы". Появляется момент размытости, покушение на основу основ западного отношения к себе, на философию индивидуализма, на доктрину особости, самоценности, самодостаточности человеческой личности. Эта идея индивидуализма, из поколения в поколение воспитывавшаяся в человеке, оказывается несостоятельной. Человек должен стать частью безликой, автоматизированной в своих действиях массы, а масса это "пушечное мясо", именно в эти годы появляется это определение.

Кончается эпоха сражений "глаза в глаза", смерть приходит неизвестно откуда. Массовость смерти, ее анонимность, все это колоссальный удар по идее самодостаточности отдельной человеческой личности. Это был удар по гуманизму, по идее, что человек это мера всех вещей. Через призму этих исторических моментов и надо воспринимать литературу о первой мировой войне. Отсюда насыщенность натуралистическими сценами, это свойственно всем, кто писал об этой войне. Писатели пытались дать ответы на вопросы, которые мучили их современников: почему эти ужасы возможны, что с ними можно делать. Поэтому литература о I мировой войне как бы распадается на две группы:

1. Одна часть произведений о войне пишется теми, кто на этой войне сам не воевал по возрасту, это Роллан, Т. Мани, Голсуорси, создающие достаточно отстраненные повествования.

2. Вторая группа произведений – это произведения писателей, чья жизнь как писателя началась с войны.  Это ее непосредственные участники, люди, пришедшие в литературу, чтобы передать при помощи художественного произведения свой личный жизненный опыт, рассказать жизненном военном опыте своего поколения. Кстати, вторая мировая война дала аналогичные две группы писателей.

Самые значительные произведения о войне написаны представителями второй группы. Но и эта группы тоже в свою очередь подразделяется на две подгруппы:

 1. Война привела к возникновению целого ряда радикальных движений, радикальных идей, концепций, к общей *радикализации общественного сознания.* Самый зримый результат такой радикализации это те самые революции, которыми эта война заканчивается. Шоу обозначил не только возможности, но и необходимость этой радикализации еще в 1914 году, когда он написал статью "Здравый смысл и война": "Самым разумным делом для обеих воюющих армии было бы перестрелять своих офицеров, разойтись по домам и произвести революцию". Так и произошло, но только через 4 года.

2. Вторая часть участников этой войны вышли из нее, разуверившись во всем: в человеке, в возможности изменения к лучшему, они вьшли из войны травмированными ею. Эту часть молодых людей, которые соприкоснулись с войной, стали называть *''потерянное поколение"*. Литература отражает это разделение мировоззрений. В части произведений мы видим рассказы о радикализации, к которой приходит человеческое сознание, в другой — разочарование. Поэтому нельзя называть всю литературу о 1 мировой войне литературой потерянного поколения, она гораздо более многообразна.

ХЕМИНГУЭЙ

Он сам очень сердился, когда его причисляли к потерянному поколению, и в чем-то был прав, хотя для нас он первый ассоциируется с такой литературой. Само это определение вошло в обиход, благодаря ему, оно из эпиграфа к его первому роману "И восходит солнце" — "Все мы потерянное поколение".

Его произведения 20-х годов это классические произведения литературы потерянного поколения. Это прежде всего его первый сборник рассказов "Наше время", который вышел в 1925 году. В нем это мироощущение очень хорошо зафиксировано. В этих рассказах разделение тематическое: война, до войны, после войны. Этот цикл выстроен в технике потока сознания. Большие рассказы набраны обычным шрифтом, маленькие рассказы набраны курсивом. Графически обозначается перебив в манере повествования. В результате эти раздельные эпизоды монтируются в некую целостность. У этого сборника есть неофициальное название "Рассказы Ника Адамса", настолько точно они сопоставлены.

"И восходит солнце".

Это роман о послевоенном времени, война присутствует как часть воспоминаний об этом времени, но именно война определяет все поступки героев. Война в них живет.

"Прощай, оружие". (1929)

Этот роман описывает события первой мировой войны. Он показывает, что в этой ситуации люди пытаются защитить себя, свое собственное я. Война это колоссальная молотилка. У Хемингуэя позиция циническая, ироническое отношение, отчужденный взгляд на все это. И девочки в борделе, которых не меняют уже вторую неделю, это уже старые боевые товарищи. Но это цинизм во спасение. В этом контексте практическая вещь это бегство от войны. Это прежде всего формальное бегство - дезертирство. Именно это и делает герой, он бежит от войны. Но это не акт трусости, а акт мужественности, акт сопротивления. За этим стоит целый пласт первой мировой войны. Но любовь это тоже способ отстоять себя, способ сохранить себя. Любовь молодых людей это тоже акт мужества. Вопреки той реальности, которая давит и уничтожает тебя как личность, это большое чувство помогает тебе выстоять. Это мужество в себе. Любовь, дружба в итоге оказываются слишком хрупкими и спастись не помогают.

Надо посмотреть на повествование несколько попристальнее, так как Хемингуэй совсем не так прост. Как это кажется на первый взгляд. Его простой способ  письма хранит в себе большие глубины. Это происходит оттого, что Хемингуэи не только изучает окружающую реальность, но и бросает внимательный взгляд на литературу вокруг него. Повествование в романе ведется от первого лица, перед нами рассказ самого Фредерика Генри о событиях, которые с ним происходят. Человек, который рассказывает сам о том, что он пережил минуту назад, дает вольно или невольно, но всегда, свою версию событий и то, каким ему это событие представляется на данный момент. Если событие произошло вчера, то он показывает, как он это событие видит сегодня. Человек каждый раз об одном и том же событии будет говорить по-разному, даже пытаясь передать одно и то же. Это закон психологии реальной личности. Рассказ Фредерика Генри, это не одномоментное повествование, а рассказ с некоторой дистанции.

Мотив дождя становится мотивом всего произведения, там постоянно упоминается погода, это важно на фоне лаконичного стиля. В этом повествовании отсутствуют лишние детали. И вот в нем солнце светит всего два раза. Второй раз тогда, когда Фредерик вместе с Кэтрин убежали от войны и наслаждались мирным утром. А вот остальное время, если речь идет о погоде, то это дождь. Но та часть Европы, где происходит действие, обладает хорошим климатом, поэтому трудно поверить, что там действительно все время идет дождь. Ответ на этот дождь заключается в самом романе. Солнце светит только тогда, когдаесть надежда, что жизнь сделает новый поворот. Мы понимаем, что Фредерик всю свою жизнь будет помнить этот дождь. Ведь мы, рассказывая о том или ином событии, отбираем те или иные детали, которые потом представляются значимыми. В подсознании Фредерика в первую очередь всплывает этот дождь, дождливая погода и настроение, связанное с ней. В этом гладком повествовании есть фразы, которые не очень понятны, это, например странная фраза о ловушке. Эти фразы это не часть повествования, не часть размышлений Фредерика, относящихся к моменту события. Это те невольные автокомментарии, которые всегда делает человек, рассказывающий о событии уже после его завершения. Отсюда возникает расширенное толкование. В этом контексте оказывается значимым хвостик фразы «Жизнь ломает каждого». Фредерик это то, кого жизнь сломала. Но сам факт того, что он нам об этом рассказывает, означает, что он выжил, выжил со шрамом в душе, но он стал крепче на излом. Таким образом, перед нами не просто повествование о том, как появляются на свете люди потерянного поколения. А это рассказ человека, который сам все это испытал, сам через это прошел. Это очень существенный момент этого романа, который выделяет этот роман во всей литературе потерянного поколения.

Да, всегда есть в мире хотя бы 20% людей, которые уверены, что человек должен жить дальше, что человек даже с изломами в душе, может выжить и стать крепче. Не просто выжить и не просто существовать. Человек обязан и дальше жить полноценно. Последующие произведения, а это прежде всего повести и рассказы, содержат кодекс чести хемингуэйевского героя. Это жизнь с полной, отдачей сил в каждодневной, ежеминутной готовностью к смерти. Но человек не должен пребывать в ожидании смерти, он должен жить. Отсюда все эти мотивы большой охоты, большого спорта, бокса, корриды. Коррида это единоборство слабого человека и огромного сильного животного. Бык это жизнь, жизнь яростная, сильная, беспощадная, которая стремится тебя уничтожить. Слабый человек может устоять перед напором жизни, только борясь с ней на грани всех своих сил. Если матадор расслабился, начнет халтурить, то он погиб однозначно. Только на пределе своих возможностей можно выстоять.

Но существует и дальнейшая линия показа людей потерянного поколения, которые никак не имеют возможности преуспеть из-за их слабости. В 1935 году Хемингуэй публикует журнальную версию одного из самых известных своих рассказом «Служебный мандат». Эта публикация вызвала скандал, так как автор уравнял своего героя и своего друга-соперника Фицжеральда. Скандальным это сравнение стало потому, что его герой Гарри, умирающий долго и мучительно от гангрены, не выполнил долга перед своими товарищами. Гарри делает многое из того, что делал сам Хемингуэй, он женился на богатой женщине (Хемингуэй был женат несколько раз), но писатель сознательно оценил этот поступок как предательство самого себя. Эта маленькая деталь имеет огромный смысл. В этом отличие нового героя Хемингуэя от Фредерика Генри, который, как известно, убегая с фронта, произносит: «Я заключаю сепаратный мир. Я выхожу из игры.» Для него жизнь это игра, а его «я» абсолютно, тотально свободно. Новые произведения это колоссальный шаг. революционный шаг в мировоззрении писателя. Герой одного из произведений 1937 года произносит, умирая, что человек Один не может ни черта. То есть абсолютно потеряно «я». Далее случается гражданская война в Испании, и об это один из самых сильных романов Хемингуэя 40-х годов, это роман «По ком звонит колокол». Это масштабный роман о гражданской войне, трагический роман. Начинается вторая мировая война, гражданская война в Испании проиграна. Сквозная мысль романа сконцентрирована в эпиграфе, который является цитатой из философской проповеди английского поэта и философа-метафизика Джона Дона. Но это мысли самого Хемингуэя. Именно частью человечества ощущает себя герой романа Роберт Джордан, который приехал воевать в Испанию. Важна мысль. Которой заканчивается роман: «Если мы победим здесь и сейчас, то мы победим». Это уже не «я». А «мы». Это размышления Джордана, он высказывает, умирая, еще одну мысль, а именно: «Жизнь - хорошая штука, и за нее стоит драться». Опять разница с Фредериком, который, выжив, называл жизнь «трагедией, исход которой предрешен».

В этой книге, как и во всем последующем творчестве Хемингуэя, звучит настроение потерянности. Остается только одно, что человек сам должен осознать, абсолютно отказаться от свободы воли, свободы выбора Хемингуэй не может. Он говорит, что у человкеа есть долг перед человечеством, каждый человек должен для себя осознать наличие этого долга и должен добровольно принять его на себя, а, приняв. Идти до конца, Вот так и Роберт Джордан. Он понимает, что если они будут, продолжать эту операцию, то погибнет и он, и испанские партизаны, которые ему помогают. В этой опрерации нет смысла в военном отношении, но он не отменяет операцию, так как он сказал, что oн ее выполнит. Он принял на себя исполнение этого долга, ему это важно не в оперативно-тактическом военном плане, а как выполнение долга перед человечеством.

В этом романе происходит еще одна интересная вещь с точки зрения поэтики. Хемингуэй почти всегда пишет от первого лица, он все показывает через призму личности, Хемингуэю важно, как герой представляет то. Что находится в пределах его знания, личного опыта. Он уничтожает так позицию автора-всезнайки. Автор может только тем или иным способом представить вам персонажи, но себя он должен ограничивать. То, что делает герой необходимо поставить в контекст общих событий, чтобы мы увидели единство личного и частного, частной жизни и общей схватки в Испании. И тогда он делает не характерную для него, рационалиста и циника, вещь. Хемингуэй вспоминает про старый добрый прием сна. Роберту Джордану снится вещий сон, это прием в стиле аж готического романа 18 века. Это сон о том, как в ставке ругаются между собой Кольцов и прочая компания. Хемингуэй идет на это, понимая грубость этого приема, но иначе ему не обойти рамки, в которые он себя загнал.

В последующем творчестве Хемингуэя нет никакого мироощущения человека, осознающего свою причастность тому, что происходит. Настроения этих последующих романов, повестей, рассказов очень разные. Но оно обусловлено тем, что происходит вокруг Хемингуэя в этом современном мире 40-50-х годов. От этого зависит мироощущение самого Хемингуэя и его героев. Тогда оптимизм конца войны сменился мрачными насторениями холодной войны, человек = пешка в этой игре, игре очень циничной, которая стремится подчинить себе не отдельное человеческое «я», а просто том коллектив. Который есть в настоящем мире. За роман «Старик и море» Хемингуэй получил Нобелевскую премию. Это, по мнению литератора, самое сильное его произведение. Оно написано в 1952 году на пике холодной войны. Это одно из очень немногих оптимистических произведений той поры. Здесь есть все: и трагедия существования, одинокость старика Сантьяго, но там нет одиночества.

Сантьяго один борется с акулой, с рыбой, с морем. Но он не минуты не ощущает себя одиноким, одиночкой как Фредерик Генри, так как есть люди его деревни. Есть мальчик, который к нему приходит, есть береговая охрана. Которая если надо придет к нему на помощь, есть солнце, море звезды. Есть человечество. И старик Сантьяго ощущает себя причастным, он часть этого человечества. Тестом на верность человечеству является необходимость доказывать каждый раз. доказывать себе и другим, что ты человек-действующий. От сюда двусмысленность финала. С одной стороны Сантьяго доказывает, что он состоятелен в этой жизни, он ловит эту большую рыбу и приволакивает ее к берегу. Но нет триумфа. Есть скелет рыбы, который показывает размеры этой рыбы. Но Сантьяго это рыбак-профессионал, он продает рыбу, и на это живет. Нет материального эффекта, эта рыба не решает реальных проблем его жизни. И ему снова надо идти в .море, снова и снова ловить рыбу, снова и снова держать себя как человек.

Что касается самого Хемингуэя, дела его в личном плане становились все хуже и хуже. За ним следили, и это была не паранойя, но паранойя тоже, видимо развивалась. Согласно своему кодексу, он не собирался превращаться в сумасшедшего, и его поступок, это поступок мужественность человека.

Творчество Хемингуэя достаточно хорошо известно у нас и в Европе. Американцы считают, что он не самая интересная фигура того времени, но им было из чего выбирать. Поколение Хемингуэя – это поколение, давшее Америке огромное число талантливых писателей, это поколение вывело Америку на передовые позиции в мире. До этого литература находилась там в позиции догоняющего, Поколение же 20-х годов дало массу разнообразных имен.

Лекция 28. **Экзистенциализм: Камю, Сартр**

После 1945 года начинается новая эпоха со всех точек зрения в социальном, политическом, экономическом, философском, культурном плане. Встал вопрос: что будет? После войны этот вопрос занимал всех и вся. Вариантов ответов было много. С одной стороны –  оптимизм, а с другой  - пессимизм, но пессимизм не прямолинейный. Человечество стало держать и ощущать себя "скромнее", прежде всего потому, что человеку в связи с открытиями в науке и технике открывается средство, как убивать себе подобных. Поэтому во 2 половине 40-50-х годов вспыхивает новая звезда в философии — экзистенциализм.

**Экзистенциали́зм** (фр. existentialisme от лат. еxsistentia –  существование), философия существования – направление в философии XX века, рассматривающее человека как уникальное духовное существо, способное к выбору собственной судьбы.

**Экзистенция** трактуется как противоположность эссенции (сущности). Если судьба вещей и животных предопределена, то есть они обладают сущностью прежде существования, то человек обретает свою сущность в процессе своего существования. Основным проявлением **экзистенции** является свобода, которая подразумевает тревогу (ответственность) за результат своего выбора.

Необходимо признать, что экзистенциализм как философское направление никогда не существовал и не существует. Противоречивость этого исходит из самого содержания «экзистенции», так как она по определению индивидуальна и неповторима, означает переживания отдельно взятого индивида, непохожего ни на кого. Неким аналогом экзистенции можно считать душу человека.

Исходя из этой противоречивости, следует уточнять, что практически никто из мыслителей, причисляемых к экзистенциализму, не был в действительности философом-экзистенциалистом. Единственным, кто четко выражал свою принадлежность к этому направлению, был Жан-Поль Сартр. Его позиция была обозначена в докладе «Экзистенциализм — это гуманизм», где он и предпринял попытку обобщить экзистенциалистские устремления отдельных мыслителей начала XX века.

Эта философия обретает широкую популярность после войны по 2 причинам:

**1)** базовые идеи: мир бытия - хаос, абсурд, нечто, что не имеет ни причин, ни следствий, нечто, что невозможно познать и, соответственно, чем невозможно управлять, и человек перед лицом этого бытия бессилен, он лишь частичка, слабо собой управляющая и потому совершенно не обладающая способностью управлять миром. Разговоры о том, что мир управляем, – это все разговоры прошлых философских систем. Единственное, на что может рассчитывать человек в этом новом качестве –  гуманизм. Для них гуманизм – это возможность человека заниматься самопознанием. Познать мир внешний, других людей человеку не дано. Единственное возможно  – познать самого себя. Обратись к себе, и  когда ты примешь эту картину мира, то обретешь, что у человека на самом деле колоссальные возможности и когда он поймет, что он одинок, что нет никаких связей, то тогда мы лишимся необходимости следовать всем правилам, принципам, установкам, законам, то, что надо сделать это... или другое. Вам говорят, что улицу надо переходить в положенном месте, а экзистенционалисты этой связи не видят. Автомобиль сам по себе, вы сами по себе, улица сама по себе, т.е. не нужно учитывать никаких правил, следовательно, человек свободен от всех правил, установок, который человечество веками культивировало.

Следовательно, принявший экзистенционалистский взгляд человек приобретает невероятную внутреннюю свободу своего существования.

2) 2 категория – категория случайности: все происходит, потому что происходит. Это все классические постулаты раннего экзистенционализма.

"Жизнь – это не проблема (большая, состоящая из цепочки маленьких), которую надо решить, а реальность, которую надо пережить" (Киркегор). Эта реальность состоит из мгновений. Надо пережить каждое из этих мгновений. Причем солнце светит, ветер дует, нога болит или не болит, настроение хорошее или не хорошее — каждое мгновение надо воспринять. Философия привлекательная для этого времени.

Идейные истоки философии экзистенциализма — философия жизни, феноменология Гуссерля, религиозно-мистические размышления Кьеркегора.

     Сторонники версии экзистенциализма как философского учения различают *экзистенциализм религиозный* (Марсель, Ясперс, Бердяев, Бубер) и *атеистический* (Хайдеггер, Сартр).

В философии существования нашёл отражение кризис оптимистического либерализма, опирающегося на технический прогресс, но бессильный объяснить неустойчивость, неустроенность человеческой жизни, присущие человеку чувство страха, отчаяния, безысходности.

Философия экзистенциализма — иррациональная реакция на рационализм Просвещения и немецкой классической философии. По утверждениям философов-экзистенциалистов, основной порок рационального мышления состоит в том, что оно исходит из принципа противоположности субъекта и объекта, то есть разделяет мир на две сферы — объективную и субъективную. Всю действительность, в том числе и человека, рациональное мышление рассматривает только как предмет, «сущность», познанием которой можно манипулировать в терминах субъекта-объекта. Подлинная философия, с точки зрения экзистенциализма, должна исходить из единства объекта и субъекта. Это единство воплощено в «экзистенции», то есть некой иррациональной реальности.

Согласно философии экзистенциализма, чтобы осознать себя как «экзистенцию», человек должен оказаться в «пограничной ситуации» — например, перед лицом смерти. В результате мир становится для человека «интимно близким». Истинным способом познания, способом проникновения в мир «экзистенции» объявляется интуиция («экзистенциальный опыт» у Марселя, «понимание» у Хайдеггера, «экзистенциальное озарение» у Ясперса), которая являет собой иррационалистически истолкованный феноменологический метод Гуссерля.

Значительное место в философии экзистенциализма занимает постановка и решение проблемы свободы, которая определяется как «выбор» личностью одной из бесчисленных возможностей. Предметы и животные не обладают свободой, поскольку сразу обладают «сущим», эссенцией. Человек же постигает своё сущее в течение всей жизни и несёт ответственность за каждое совершённое им действие, не может объяснять свои ошибки «обстоятельствами». Таким образом, человек мыслится экзистенциалистами как строящий себя «проект». В конечном итоге, идеальная свобода человека — это свобода личности от общества.

Эта философия взрастила свою литературу. Через художественные произведения, доступные простым смертным, идеи экзистенционализма вошли в историю.

**История и представители**

В России экзистенциализм возник накануне Первой мировой войны 1914—1918:

Л. Шестов

Н. А. Бердяев

В Германии экзистенциализм возник после Первой мировой войны:

К. Ясперс

М. Хайдеггер

М. Бубер

Нашел своих последователей в период Второй мировой войны 1939—1945 во Франции:

Ж.-П. Сартр

Г. Марсель

М. Мерло-Понти

А. Камю

С. де Бовуар

В 1940—1950-е годы экзистенциализм получил распространение и в других европейских странах:

Австрия:

В. Франкл (логотерапия)

Италия:

Э. Кастелли

Н. Аббаньяно

Э. Пачи

Испания:

Х. Ортега-и-Гасет (относительно близок)

Своими предшественниками экзистенциалисты считают:

Блеза Паскаля,

Сёрена Кьеркегора

Франца Кафку

Мигеля де Унамуно

Ф. М. Достоевского

Фридриха Ницше.

**ЖАН-ПОЛЬ САРТР**

Если Ф.Кафка только ставит проблему абсурдного мира, то в творчестве А.Камю и Ж.-П. Сартра абсурдный мир - это точка отсчета.

**Жан-Поль Сартр** (1905-1980) – преподаватель философии, участник Сопротивления (перенес фашистский плен), интеллектуал, последовательный в своих убеждениях принципиальный человек. В 1964 г. отказывается от Нобелевской премии: «Я, разумеется, отказываюсь от 250000 крон, ибо не хочу быть закрепленным ни за Западным, ни за Восточным блоком. Но вместе с тем, нельзя требовать от меня, чтобы я за 250 000 крон отказался от принципов, которые являются не только моими собственными, но разделяются всеми моими товарищами» («Почему я отказался от премии»).

Свободный от ярлыков, от ангажированности, он ставит свободу в центре своего понимания абсурда. Как говорил сам Ж.-П. Сартр в работе «Бытие и ничто»: «*бытие не имеет ни повода, ни причины, ни необходимости*».

В романе «Тошнота» (1938) изображается процесс обнаружения абсурда. Если хотите узнать идеи экзистенционализма, очень удобно читать этот роман, он как учебник. В форме дневника, но дневник особого рода: дневник не индивидуума, а дневник индивида, человеческого существа, которое находится в особой ситуации. Вы читаете этот дневник, вы закончили его читать, и вы ничего не знаете о человеке, авторе этого дневника (**Антуан Аркантен**). *Дневник* не личности, а *существа*. Человек вдруг без видимых на то причин начинает как-то иначе смотреть на мир вокруг и на себя самого. Он живет обычной жизнью и вдруг ловит себя на мысли, что мир как будто на кусочки рассыпается, привычные вещи становятся непривычными. Героя преследует ощущение тошноты – «тягостное замешательство перед бесчеловечным в самом человеке, невольная растерянность при виде того, чем мы являемся на самом деле» (А. Камю «Стены абсурда»). По мнению Сартра, мы все являемся вещами. Рокантен ведет дневник, в котором описывает озарения – моменты, когда обнаруживает абсурд. *В романе мир предстает как бессмысленная, агрессивная, засасывающая масса вещей. И тошнота - признак слияния человека с этой массой.*

Герой решает начать дневник, чтобы разобраться. Он фиксирует ход своих мыслей, эмоций, переживаний, когда находится в этой пограничной ситуации, когда ему вдруг открывается, что в этом мире все случайно и все просто существует, включая его самого. Прелестный эпизод: белая стена, залитая солнцем, навстречу друг другу идут парень с девушкой, ярко одеты, все ждут момента, когда они встретятся и поцелуются, но они... проходят мимо. Эта картина – это то, что он создал. (Роман жены Сартра Симоны Дюбуа "Прелестное создание" (или "Прелестные картинки"?). Там героиня декоратор, дизайнер, она работает над тем. чтобы некоторые предметы собрать в единую картинку. Она идет мимо витрины, видит там перчатки, ей страшно хочется их купить, она заходит и покупает их; а когда приходит домой, рассматривает их и спрашивает, зачем она их купила? Но она профессионал, она понимает, что все это положено в таком сочетании, что все объединяется в "прелестную картинку", вызывающую нас побежать и что-то купить.) То же самое у Сартра. Ему открывается, что *картины мира не существует.* А есть хаос, перед которым человек гол и бос, что от человека зависит, он может принять или отступить. В пограничной ситуации возможно и то и другое.

В момент выбора Аркантен (Сартровский герой) делает этот шаг и ощущает эту свободу, возможность действительно ощущать эти элементы бытия (когда мы предметы определяем в классы: из деревьев состоит лес, на столе свечка... и т.д.) Аркантен вдруг видит этот предмет, которое называется "дерево" не в том смысле, что оно принадлежит к классу предметов, а как что-то уникальное. Он видит эту кору, ее неровности, как некое уникальное, каждый листочек, эти ветки, эти корни, он как бы ощущает себя этим деревом, он чувствует жизнь этого дерева неповторимого, единственного. Вот это и есть та самая реальность.

•        **Спасение** **человека** - в отчуждении, в освобождении от этого мира путем признания его абсурдности

•        В освобождении от общества, которое состоит из «вещей» и навешивает ярлыки (отказ от любви, от нобелевской премии)

•        В отчуждении от самого себя, как от вещи («Ничего я не понимаю в моем лице, я даже не знаю, красивое ли оно или уродливое. Думаю, что уродливое – поскольку мне это говорили. Но меня это не волнует. По сути, меня возмущает, что лицу вообще можно приписывать такого рода свойства – это все равно что назвать красавцем или уродом горсть земли или кусок скалы...»)

•        В освобождении от ложной деятельности (коей в романе предстает историческая наука, искусство), поскольку всякое действие бессмысленно и губительно.

•        В привнесении в мир личностного начала (книга, которую решает написать Рокантен): «Книга должка быть прекрасной и твердой как сталь, такой, чтобы люди устыдились своего существования». Это свобода творчества, которая примирит человека с собой и повлияет на мир.

•        В обретении свободы через выбор (этот мотив будет основным в драме «Мухи» 1940 г.).

В позднем творчестве, после войны Сартр конкретизирует мысль, говоря о том, что свобода – это не отчуждение, но прежде всего свободный выбор борьбы за освобождение (а не абсолютный бунт как считал А. Камю).

Сборник рассказов *"Стена".* Все это пишется в годы войны, он создает цикл *"Дороги свободы"*. Но, с точки зрения литературы, это не очень удачные произведения, потому что они насыщены философскими отступлениями. Потом он опять возвращается к философскому эссе. Уже в начале 40-х годов становятся популярными его философские трактаты. Субъективно человек должен ощущать что-то типа ответственности, человек реализуется только в действии, и действие должно быть направлено во вне самого человечества "И действовать надо так, как будто глаза всего человечества обращены на тебя". Именно на этой картинке экзистенционализм сломается в 60-е гг., и его популярность сходит на нет. Уловить эти иллюзорные нюансы между понятием ответственности и свободы довольно трудно.

Но все это присутствует и в творчестве Альбера Камю.

АЛЬБЕР КАМЮ

*Альберт Камю* (1913-1960) – филолог, поклонник Достоевского, участник Сопротивления, лауреат Нобелевской премии 1957 года. В отличие от Сартра не разделял взглядов экзистенциализма и отрицал свою принадлежность к этому направлению.

Автор своеобразный, талантливый, и они чаще спорили с Сартром, чем соглашались. Один раз Камю предложил Сартру написать совместное открытое письмо, где заявить, что они не являются полностью единодушными, и о том, что они чаще спорят, чем соглашаются, каждый по-своему. Сартр пишет очень густым, насыщенным языком, у Камю проза простая, лаконичная. Про него написал Ролан Барт (филолог 20 века): **"проза с нулевым градусом письма"**. Действительно, как будто все спокойно. Очень часто его произведения оказываются обманчивы. В этом смысле очень обманчив роман "Посторонний", который является отображением теоретических взглядов, изложенных в работе «Миф о Сизифе». Согласно этой статье:

•        Мир неразумен и не имеет смысла, что обнаруживается в чуждости мира: ...нас ждет ощущение нашей чужеродности в мире. В недрах красоты залегает нечто бесчеловечное, и все вокруг – эти холмы, это ласковое небо, очертания деревьев – внезапно утрачивает иллюзорный смысл, который мы им приписывали. Т.е мир и человек вне смысла, которым пытаемся их наделить.

•        Абсурд – это разлад, который коренится ни в человеке, ни в мире, а в их совместном присутствии («Стены абсурда»). Он возникает из их столкновения и в настоящее время это единственная связующая нить между ними.

•        Абсурд – крайнее выражение абсурдного человека, продолжавшего бессмысленное существование с упорством обреченного, единственная истина для которого – бунт как разрыв с действительностью.

•        Открытие абсурдности жизни позволяет окунуться в нее со всей безудержностью, абсурдный мир наполняет всю человеческую жизнь, поэтому человек должен действовать так, чтобы чувствовать себя счастливым (А. Камю). Это и будет выражение абсолютного бунта.

«Посторонний» – об отчуждении. Главный герой Мерсо свободен от моральных установок в мире, где нет бога и нет смысла. «Это один из тех простодушных, которые вызывают ужас и возмущают общество, потому что не принимают правил его игры. Он живет в окружении посторонних и сам для них посторонний. И мы сами открыв книгу и еще не проникнувшись чувством абсурда напрасно пытались бы судить Мерсо по нашим привычным нормам. Для нас он тоже посторонний» (Ж.-П. Сартр «Объяснение Постороннего»).

 В 1942 году в Париже оккупированном, произведение целиком основанное на экзистенционализме, но в отличие от сартровского героя Мерсо (герой "Постороннего") прошел эту ситуацию выбора, пережил эту пограничную ситуацию.

 **Задача для Камю** – *показать эту несводимость, отсутствие взаимопонимания между носителями экзистенционалистического понимания и обычными людьми.* Показывают преступление, суд. Мерсо не скрывает, почему он убил  араба: он шел по берегу, светило солнце, отражалось в воде, возник силуэт, как барьер между Мерсо, находящимся под действием солнца, и тенью и т.д. Он все это рассказывает но его абсолютно не воспринимают, потому что его спрашивают в абсолютно другие плоскости: "Знали ли вы этого человека? Как вы с ним столкнулись?" А он говорит: "Убил я, убил". А они его спрашивают, почему он так вел себя нал гробом матери? Почему, отчего? А Мерсо говорит, "потому что".

**Для него существует только факт**, а обычное человеческое сознание хочет все связать воедино. И, собственно, Мерсо казнят не за то, что он совершил, а за то, что он другой. Мерсо — герой этого романа "Посторонний" 1942 года, он живёт реальностью в соответствии с идеями раннего экзистенционализма.

 В одной из статей Камю писал: "*Чувство абсурда, когда из него берутся извлечь правило действия, делает убийство по крайней мере безразличным и, следовательно, возможным. Если не во что веришь если нет ни в чем смысла, нельзя утверждать, нет "за" и нет "против"*. В этом пассаже четко изложено, здесь нет ни насмешки, ни пафоса, ни утверждения, ни обличения. Здесь есть абсолютно буквальная формулировка, что такое жизнь по Мерсо. "За" и "против" не существует, первооткрыватель ни прав, ни неправ, потому что нет этой категории правоты, нет этой схемы, нет этой зависимости, системы нет никакой. Каждое явление уникально и отдельно в этом абсурде. И абсурд — это не обличение, это констатация, все случайно, все само по себе. Мерсо — это канонический тип свободного человека.

Роман "Чума" (1947) – это произведение, похожее на "Постороннего", но тем не менее абсолютно противоположное. Здесь представлен иной выход из мира абсурда – борьбу и служение людям.

Никто с чумой справиться не может, все бессильны, она сама появляется, сама исчезает, но появление огромных страшных коричневых крыс всеми воспринимается однозначно. Чума – это метафора хаоса бытия. Мы живем, нам кажется, все упорядоченно. Мы раскидываем маскировочную сеть, иногда случается так, что хаос срывает, сносит эту сеть, и мы вдруг оказываемся непосредственно лицом к лицу. И что тогда? Ничто с этим справиться не может. Это вне возможностей каждого человека.

Деятельность героя – это деятельность, направленная на друтих людей, на внешнее, деятельность без надежды на успех. Важно, что ты так существуешь; поможет ли твоя деятельность кому-либо – это неважно.

Таким образом, каждый из авторов по-своему решает проблему существования человека в абсурдном мире

По меткому выражению одного из исследователей литературы XX в. «абсурд – это когда все ясно, но ничего не понятно». В I половине XX в. знаковыми фигурами литературы абсурда были Ф. Кафка, Ж-П. Сартр и А. Камю, чье творчество оказало влияние на всю литературу XX в., чья концепция абсурда положила начало целому направлению авангардистской культуры конца XX в. – абсурдизму.

Абсурд в переводе с латинского - «нелепый». Именно абсурд, нелепость - основная характеристика ситуации, в которой существует человек. Каждый из авторов вкладывал в понятие АБСУРД свое, вполне определенное содержание и эта разница обусловила различна художественного мира.

Третьим крупным писателем - модернистом после Пруста и Джойса был Кафка. Ему повезло меньше, так как его имя всегда упоминается третьим в этой "святой троице" - это три "кита" модернизма.

Франс Кафка (1883-1924) писатель, чья судьба стала воплощением модернистского отчуждения. Австриец по гражданству, немец по языку, еврей по рождению – эта неразбериха во многом определила взгляд писателя на мир. Семья галантерейщика, юридический факультет Пражского университета. Увлечение поэзией Востока, в частности, китайской поэзией - одно из основных. Степень доктора юриспруденции. Год практики в суде. Работа в комитете по страхованию рабочих. С 1917 – туберкулез и уход на пенсию. Человек физически слабый, впечатлительный, одинокий, более чем скромный (если бы не друг Макс Брод, нарушивший духовное завещание покойного и опубликовавший большую часть, мы бы ничего не знали о существовании писателя).

Произведения Кафки приобрели определенную известность только в пределах Германии и Австрии - германоязычных странах. Его романы "Процесс", "Замок" и "Америка" были опубликованы в 1926 - 27 годах, незадолго до кризиса, потом был 33-тий год и никому это стало уже неинтересным. Третьим "китом" Кафка стал уже после войны, когда его, как бы по второму разу, открыли американцы. И через Штаты он приходят сначала в Англию, затем в Германию, Австрию, Италию. И 40 - 50 годы называют временем "кафковского ренесанса". У его литературного наследия несколько особый путь, хотя он и был современником наших предыдущих героев и даже написал свои литературные произведения несколько раньше чем они.

Как и Пруст, он прожил недолгую жизнь, более того последние годы он очень сильно болел и умер от туберкулеза. Это усугубляло его мироощущение в последние годы жизни, и то, что он жил и умирал с полным ощущением того, что то, что он делает, он пишет никому не нужно и не интересно. Его жизнь и похожа, и не похожа на жизнь Пруста, у которого его ранние произведения, публикации все-таки привлекли внимание. Кафка существовал в других, жизненных обстоятельствах, что тоже наложило свой отпечаток, потому что его семья хотела что бы он сделал карьеру (а он закончил университет в Праге и стал доктором права), а он в течении многих лет довольствовался скромными должностями, и прежде всего в государственной страховой компании, что очень раздражато его отца.

Кафка очень мало публиковался при жизни - опубликовано всего несколько его рассказов. Кафка был настолько не уверен, что то, что он пишет, когда-нибудь, кому-нибудь понадобится, что он, во-первых, не готовил свои рукописи к печати, то есть практически то, что касается его романов, нет готовых рукописей, авторизованных вариантов, подготовленных к печати. Существует энное количество разных вариантов разных эпизодов, начал, середин. Он лишь оставил своему другу завещание, в котором указывал все эти рукописи сжечь. Все, что он писал, он писал это потому, что не мог этого не делать, но не думал, что это когда-нибудь, кому-нибудь пригодится. И только благодаря тому, что его друг Макс Брод не выполнил условия завещания, не сжег его рукописи, а разобрал их и подготовил к печати, романы "Процесс", "Замок" и "Америка", а также еще несколько рассказов были опубликованы. Но сложность состоит в том, что в выборе окончательных- вариантов присутствует рука Брола. Поэтому мы не знаем, в том ли виде они существуют, как это хотел Кафка, или нет. И мы также не знаем, не можем говорить, какой роман был написан раньше, а какой позже. Можем говорить о времени написания только тех рассказов, которые были опубликованы. Мы точно знаем, что один из самых знаменитых рассказов Кафки "Превращение" был опубликован в 1912 году. Поэтому возникает не только желание, но и необходимость рассматривать творчество Кафки, как нечто целостное. Кафка как бы непрерывно работал над этими произведениями, возвращался, исправлял, снова возвращался, то есть, можно сказать, что они жили в его сознании вместе. И до последнего момента они были не доделаны. В частности никто не знает конец романа "Замок" это тот конец, который хотел Кафка, или же он оказался просто недописанным. Эти произведения, как единое целое, и составляют то, что мы называем миром Кафки.

Кафка все время как бы находился в стороне от литературных событий, и поэтому это действительно можно назвать миром Кафки, мир, который он потихонечку выстраивал в своих произведениях, постоянно работая над ними, перерабатывая их,  переделывая.

Мир кафковских произведений почти напрямую неподвижен. Первое, что поражает, когда начинаешь читать кафковские произведения - это такая статическая картина пути. Манера повествования Кафки более традиционная. Вы не найдете техники потока сознания в развитом виде. Чаще всего это заканчивается не собственно прямой речью в монологах. Но эти произведения того же плана, движение в ту же сторону, о которой мы с вами говорим - чтобы представить универсальную картину бытия в ее первоосновах. И первоосновами они являются потому, потому что они неизменны. И Кафке это удается сделать.

Отсюда возникает вторая характерная черта кафковских произведений -отчетливая двуплановость. причем на заднем плане выступает вот эта вот выстроенная жесткая конструкция, абсолютно неподвижная. А на переднем плане происходит постоянное движение частных ситуаций, частных случаев жизни. Из-за этого возникает эффект параболичности, то есть эффект возникновения читательского впечатления, что это все может быть повествование о том, о чем непосредственно рассказывается, а, может быть, это какая-то метафора. Все повествования Кафки - это такая огромная метафора - через одно о чем-то другом. Читатель все время пребывает в состоянии неуверенности. Парабола - это басня, аллегория, некое повествование с каким-то высшим смыслом. Эта параболичность ощущалась и самим Кафкой, неизвестно насколько осознанно, но важно, что одной из сквозных метафор Кафки, его текстов -был образ лестницы, ведущей куда-то, причем очень редко ясно куда. Очень часто он описывает эту лестницу одним и тем же образом, когда первые ступени очень ярко освещены и чем дальше тем более смутный свет, очертания размыты, и чем она кончается неизвестно. И действительно его произведения как бы построены по законам этой метафоры. Масса каких-то деталей, какой-то конкретики на переднем плане. Все очень четко прорисовано. Мир насыщен этими деталями. Но мы ощущаем за этими, избыточными даже деталями, второй план, однозначно который определить не удается. Возникает опять многоуровневость текста. Возможно то и друтое, и третье. Эта та многоуровневость, которая все равно ведет нас куда-то к тому, что есть абсолютное начало, или абсолютный конец. Но этот абсолют где-то там в темноте.

Из этой установки рождается свойство кафковского и мира, которое, впрочем говоря, в первую очередь и бросается в глаза. Это первое, что ассоциируется с понятием "мир Кафки". Этот мир удивительно похож на наш повседневный, вместе с тем абсолютно фантасмогоричен.

Часто говорят, что мир произведений Кафки - это мир ночного кошмара, когда все очень реально, предметы, объекты, ситуации, и вместе с тем ирреален. Все вроде бы абсолютно реалистично, и в то же время частью ума вы понимаете, что этого не может быть. Это все результат того отбора законов, на основе которых Кафка строит свой мир. В этом, пожалуй, существенное отличие Кафки от Пруста, Джойса - для Кафки существенной характеристикой мира, мира повседневного и мира вообще, состоящего из констант и абсолютов является принцип абсурда, одной из констант является ' константа абсурда. Это одна из примет того времени. Именно в это время складывается философия абсурда. В это время актуализируется идея абсурдности бытия. В быту понятие абсурд означает глупость. В философском смысле понятие абсурд не содержит никаких отрицательных оценочных аннотаций, а означает отсутствие логических связей, отсутствие причинно-следственных связей, отсутствие логики. Это и не хорошо, и не плохо - это так и все. Мы традиционно живем, и мы к этому привыкли, и на этом Кафка и работает, что мы осваиваем мир с помощью логического анализа, и первая главная операция которого - это установление этих причинно-следственных связей, последовательностей. И даже случайность мы именуем "непознанной закономерностью''. Всему есть начало и продолжение. Исходя же из чувства абсурда, это совсем необязательно. Каждое событие, явление происходит само по себе. Кафка вводит в наше сознание и в свой мир эту категорию, константу абсурда очень экономными художественными средствами, но чрезвычайно эффективно.

Возьмем к примеру его известный рассказ "Превращение". Всем известно, что этот рассказ начинается с того, что мелкий коммивояжер Грегор Замза однажды утром просыпается как бы и самим собой Грегором Замзой, сознание Грегбра Замзы, но внешне он просыпается огромным насекомым. Он превращается в насекомое, и далее следует такое вот клиническое описание жизни этого насекомого и людей, которые его окружают. Там и ужас, и возмущение, и отвращение, и страх Замзы, и так далее, и тому подобное. Все что угодно. Все описано чрезвычайно подробно, все очерчено, все обсказано, как там его служанка, которая убирает в комнате пытается каждый раз шваброй его шваркнуть за голову, потому что он ей страшно не нравится, втихоря естественно, потому что он все же хозяин, хотя и насекомое. Все описано, вот такие мельчайшие детали, кроме одной единственной вещи - никто, ни Замза, ни те, кто его окружает не задаются ни разу одним единственным вопросом: "Почему ?", "Как так получилось, что Замза стал насекомым?". Каждый из них, в принципе, принимает это, как кошмар, трагедию, как позор семьи, и так далее, но никто не задает вопроса: "Почему?". Все принимают это, как данность. А в мире, где как данность принимается превращение человека в насекомое, этот мир мы "своим" признать не можем. Наше уже читательское "Я" оно этому будет сопротивляться. И вот отсюда возникает ощущение того, что это мир и "наш", и "не наш". Это мир Кафки. Он знаком, и он чужой. В нем есть все, что есть у нас, и есть что-то, нельзя сказать фантастическое, это не фантастика, конечно, в нем есть что-то странное, в нем есть что-то абсурдное вот в этом философском смысле. Вот так произошло. Никто не спрашивает: "Почему?" - просто потому что событие происходит. Все. Вот это и есть абсурдизм. Событие происходит. Оно не хорошее, не плохое, оно ни чем не вызвано, но оно есть, и мы его принимаем.

То же самое в "Процессе" Йозеф Каа в свой день рождения, в день своего 30-тилетия к нему являются какие-то личности, и говорят, что он находится под следствием и судом. И вот он должен выполнять какие-то определенные действия, он их выполняет, шастает по всем этим канцеляриям, все прекрасно. Там он узнает, что оказывается, практически всех в этом городе судят, и псе подвалы, все чердаки - все это оказывается присутственные места, залы судебных заседаний, и так далее, о чем он и не подозревал раньше. Он узнает, что огромное число народа судимо, и что еще такое же огромное число народа - судопроизводители, какие варианты существуют, теоретически могут быть оправданиями, но фактически там никого не оправдывали. Можно получить обвинительный приговор, как делать, что делать, он должен во все это проникнуть. И ни разу не возникает один единственный вопрос: "За что?", "В чем он вниат?''. Вот ему сказали, и он виноват. Но дальше идет огромный поток, опять же, все тех же ассоциаций, конструкции, которые уже можем сделать мы, и вот отсюда вот эта параболичность. А собственно говоря, что это такое? Да и сам Йозеф, он тоже ведь задумывается над этим, в конце концов он доходит до того, что у него возникает мысль, что да, он виноват, и у него такая экзистенциальная вина. Он виноват, как всякий существующий человек, виноват как мы следом за ним можем говорить, виноват как бы фактом своего рождения (вспоминается первородный грех сразу). Как угодно. То есть вы можете эту виноватость, вину из чего угодно выводить. Ее нет в тексте, она в мире как бы отсутствует, но именно вокруг того: в чем?,  как?, почему виноват Йозеф?, и вообще любой человек в этом мире, и выстраивается цепочка наших размышлений, суждений, когда мы читаем это произведение. Он может отрицать-свою вину, он может признавать свою вину, проходит, так сказать, разные стадии отношения к своей вине, кроме одной - в чем конкретно. Вина есть вина. Вот некий факт вины. А вот в столкновении вот этого ощущении вины и виновности, и размышлении о том, в чем вообще человек виноват. Виноват он конкретно, или он виноват вообще, своим фактом своего существования - вот на этом мы с вами, читатели, начинаем уже выстраивать свои дополнительные догадки.

И поэтому мы можем проникнуть в мир Кафки, и этим во многом объясняется его успех, но мы никогда не будем там "своими". И поэтому отношение к романам Кафки несколько другое чем к "Улиссу" Джойсовскому, там как-то все время хочется стать "своим", а здесь при чтении романов Кафки все время доминирует ощущение тревоги, ощущения себя во враждебном стане. И этому можно придавать массу объяснений: то, что это могло быть так и задуманно автором по каким-то определенным, конкретным причинам, то, что это был результат как бы отражения, воплощения мироощущения самого Кафки, человека, который жил в мире тоже очень конкретном, насыщенном массой деталей, и вместе с тем странном, и вобщем-то не логичном, в чем-то противоестественном. И вот эта вот странность его собственного мира, абсолютно реального мира, она и стала основой создания его странного мира творчества.

Ну, собственно, отдельные примеры: Кафка из такой старой, осознающей самое себя, как таковую, еврейской семьи, проживший большую часть своей жизни в пределах Австро-Венгерской империи, где естественно к этому народу было отношение как к людям третьего сорта, потому что вторым сортом были венгры, пользовавшийся для общения немецким языком, и жил он в той части Австро-Венгерской империи, которая ныне называется ни Австрией, и ни Венгрией, а Чехией (Прага). И Прага - это один из стариннейших, средневековых, но славянских городов. И стихия то вокруг неофициальная - чешская, то есть дома, скажем, стихия языковая, культурная, еврейская, иудейская, вокруг - славянская, чешская, а официальный уровень -немецкая, австрийская. Говоря современным языком: "Крыша может поехать очень легко". И говорят, что Австро-Венгерскую империю называли часто лоскутной империей, вобщем самой абсурдной империей, абсурдным довольно-таки государственным образованием, и вот это вот внутренняя противоречивость собственного окружения, собственного реального мира, она и стала конечно таким видимым импульсом для создания собственного творчества, в котором логические, причинно-следственные связи вобщем-то не всегда работают. И через эту чисто такую биографическую, историческую, призму можно его произведения трактовать, там есть все эти подробнейшие описания всей той бюрократии; канцелярии, всей той бюрократической машины, все то. что Кафка испытал на собственном опыте и знал все это очень хорошо. Так что можно все это, вот так сказать, через реальность, его собственное, личное воспринимать. Безусловно, там масса, конечно, не вполне, неочевидно каких-то литературных ассоциаций, литературных конструкций, потому что, конечно же, даже хотя бы это насекомое, в которое превращается Грегор Замза - в литературе с ним приключения тоже ведь достаточно часто фиксировались, это все начинается аж в "Метаморфозах Овидия", кто-нибудь во что-нибудь обычно превращался, есть примеры в немецкой литературе, есть в русской литературе, все это прослеживаемое. Но эти тоже литературные какие-то ассоциации опять же сливаются с какими-то жизненными, туда же добавляется что-то еще, что говорит о стремлении создать некую целостную систему стабильную, универсальную, и в самом таком девственном виде эта система преподносится нам. Поэтому варианты трактовок, варианты интерпретаций кафковских произведений они также в общем-то бесконечны, как и варианты интерпретаций Джойсовского произведения. И последнее, что я хочу сказать, они все не отменяют друг друга, а они все дополняют друг друга. Они все просто есть часть того, что есть эти сложные, многослойные произведения.

 «Кафка ставит проблему абсурда во всей полноте» - говорит А. Камю в статье «Надежда и абсурд в творчестве Кафки» и продолжает: «Мастерство писателя - в умении заставлять перечитывать. Его развязки или отсутствие таковых подсказывает толкование, но не выражает его однозначно и чтобы убедиться в том, что вы поняли правильно, приходить перечитывать под новыми углами зрения.

Самый простой способ понять символ - не провоцировать его, приступать к чтению непредвзято. В случае Кафки надо честно признать его правила игры: подходить к драме со стороны изображения, а к роману – со стороны формы».

Подход со стороны формы действительно дает один из путей понимания произведений Ф. Кафки, написанных в жанре притчи. Древнейший жанр обладает следующими признаками:

1. Нет временных и пространственных ориентиров, когда и где происходит действие.

2. Нет конкретных имен.

3. Нет описаний.

4. Нет внешности героя, нет характера (качеств души), есть объект этического выбора.

Как жанр притча оказала влияние на всю европейскую литературу. Писатели же XX века используют традиции притчи (С. Аверинцев) или форму притчи (Н.П. Гладкова), то, что сегодня называется притчевость – особенность, наделяющая признаками притчи разные жанры (драму, прозу, новеллу). Притчевость – важное свойство для понимания литературы абсурда, потому что задает невозможность однозначного прочтения, понимания текста.

Например, о чем роман "Процесс?" – о бюрократии? О противостоянии человека системе? О машине тоталитарного государства? Исследователи называют десяток версий, каждая из которых имеет место быть.

Почему отсутствует конкретность, почему она не важна для автора притчевого текста? Потому что основное его значение слишком обобщенно, символично, требует размышления.

По-видимому, притчевость, предполагающая более глубокий взгляд, стала весьма актуальной в начале XX в., из-за своей иносказательности: «Потому говорю им притчами, что они вида не видят и слыша не слышат, и не разумеют. И сбывается над ними пророчество Исайи, которое говорит: «слухом услышите и не уразумеете; и глазами смотреть будете и не увидите; ибо огрубело [сердце](http://baumanki.net/definition-253.html) людей и ушами с трудом слышат м глаза свои сомкнули» (Евангелие от Матфея).

•        Абсурдный мир произведений Ф.Кафки строится по законам сна и характеризуется разорванностью и фрагментарностью (отсутствуют начало, конец, мотив). Неправдоподобные ситуации подаются в обыденкой форме и не вызывают сомнений [новелла «Превращение» 1912)

•        Внешние силы бессмысленны и непреодолимы, это ситуация тупика

•        Текст провоцирует смысл и разрушает его

•        Нет однозначного понимания

•        Человек настойчивый и бессильный одновременно. Цель его недостижима, несмотря на все усилия ее достичь. Эта целеустремленность (как попытка внести ясность в ситуацию) делает героя отчужденным, не таким как все

•        Единственный из писателей абсурда, чье творчество оставляет надежду: «чем трагичнее предстает в его изображении человеческий удел, тем более вызывающей и непреклонной оказывается надежда, ибо абсурд земного существования подтверждает для них наличие высшей сущности ...так, некие знаки в летнем небе или вечера, полные неясных обещании, наполняют смыслом нашу жизнь» (А Камю)

Таким образом, абсурд принят. Человек смиряется с ним (каждодневное стремление попасть в Замок) и с этой минуты абсурд перестает быть абсурдом.

Жизнь человека – в надежде (Проснуться в своем теле – «Превращение», оправдаться перед Судом – «Процесс», быть принятым в Замке – «3амок») и эта надежда помогает преодолеть абсурд.

Если Ф.Кафка только ставит проблему абсурдного мира, то в творчестве А.Камю и Ж.-П. Сартра абсурдный мир - это точка отсчета. Жан-Поль Сартр (1905-1980) – преподаватель философии, участник Сопротивления (перенес фашистский плен), интеллектуал, последовательный в своих убеждениях принципиальный человек. В 1964 г. отказывается от Нобелевской премии: «Я, разумеется, отказываюсь от 250000 крон, ибо не хочу быть закрепленным ни за Западным, ни за Восточным блоком. Но вместе с тем, нельзя требовать от меня, чтобы я за 250 000 крон отказался от принципов, которые являются не только моими собственными, но разделяются всеми моими товарищами» («Почему я отказался от премии»).

Свободный от ярлыков, от ангажированности, он ставит свободу в центре своего понимания абсурда. Как говорил сам Ж.-П. Сартр в работе «Бытие и ничто»: «бытие не имеет ни повода, ни причины, ни необходимости». В романе «Тошнота» (1938) изображается процесс обнаружения абсурда. Героя преследует ощущение тошноты – «тягостное замешательство перед бесчеловечным в самом человеке, невольная растерянность при виде того, чем мы являемся на самом деле» (А. Камю «Стены абсурда»). По мнению Сартра, мы все являемся вещами. Рокантен ведет дневник, в котором описывает озарения – моменты, когда обнаруживает абсурд. В романе мир предстает как бессмысленная, агрессивная, засасывающая масса вещей. И тошнота - признак слияния человека с этой массой.

•        Спасение человека - в отчуждении, в освобождении от этого мира путем признания его абсурдности

•        В освобождении от общества, которое состоит из «вещей» и навешивает ярлыки (отказ от любви, от нобелевской премии)

•        В отчуждении от самого себя, как от вещи («Ничего я не понимаю в моем лице, я даже не знаю, красивое ли оно или уродливое. Думаю, что уродливое – поскольку мне это говорили. Но меня это не волнует. По сути, меня возмущает, что лицу вообще можно приписывать такого рода свойства – это все равно что назвать красавцем или уродом горсть земли или кусок скалы...»)

•        В освобождении от ложной деятельности (коей в романе предстает историческая наука, искусство), поскольку всякое действие бессмысленно и губительно.

•        В привнесении в мир личностного начала (книга, которую решает написать Рокантен): «Книга должка быть прекрасной и твердой как сталь, такой, чтобы люди устыдились своего существования». Это свобода творчества, которая примирит человека с собой и повлияет на мир.

•        В обретении свободы через выбор (этот мотив будет основным в драме «Мухи» 1940 г.).

В позднем творчестве, после войны Сартр конкретизирует мысль, говоря о том, что свобода – это не отчуждение, но прежде всего свободный выбор борьбы за освобождение (а не абсолютный бунт как считал А. Камю).

Альберт Камю (1913-1960) – филолог, поклонник Достоевского, участник Сопротивления, лауреат Нобелевской премии 1957 года. В отличие от Сартра не разделял взглядов экзистенциализма и отрицал свою принадлежность к этому направлению.

Повесть «Посторонний» (1940) является отображением теоретических взглядов, изложенных в работе «Миф о Сизифе». Согласно этой статье:

•        Мир неразумен к не имеет смысла, что обнаруживается в чуждости мира: ...нас ждет ощущение нашей чужеродности в мире. В недрах красоты залегает нечто бесчеловечное, и все вокруг – эти холмы, это ласковое небо, очертания деревьев – внезапно утрачивает иллюзорный смысл, который мы им приписывали. Т.е мир и человек вне смысла, которым пытаемся их наделить.

•        Абсурд – это разлад, который коренится ни в человеке, ни в мире, а в их совместном присутствии («Стены абсурда»). Он возникает из их столкновения и в настоящее время это единственная связующая нить мужду ними.

•        Абсурд - крайнее выражение абсурдного человека, продолжавшего бессмысленное существование с упорством обреченного, единственная истина для которого – бунт как разрыв с действительностью.

•        Открытие абсурдности жизни позволяет окунуться в нее со всей безудержностью, абсурдный мир наполняет всю человеческую жизнь, поэтому человек должен действовать так, чтобы чувствовать себя счастливым (А. Камю). Это и будет выражение абсолютного бунта.

Повесть «Посторонний» – об отчуждении. Главный герой Мерсо свободен от моральных установок в мире, где нет бога и нет смысла. «Это один из тех простодушных, которые вызывают ужас и возмущают общество, потому что не принимают правил его игры. Он живет в окружении посторонних и сам для них посторонний. И мы сами, открыв книгу и еще не проникнувшись чувством абсурда, напрасно пытались бы судить Мерсо по нашим привычным нормам. Для нас он тоже посторонний» (Ж.-П. Сартр «Объяснение Постороннего»), Иной выход из мира абсурда – борьбу и с лужение людям – дает писатель в позднем романе «Чума».

Таким образом, каждый из авторов по-своему решает проблему существования человека в абсурдном мире

Лекция 29. **Творчество Д. Джойса**

Д. Джойс по происхождению ирландец, но тексты писал на английском языке. Его первый сборник рассказов "Дублинцы" – повествование о любимой Ирландии и о драматических коллизиях психологического плана. Он показывает духовный паралич, который охватил его страну, он жесток по отношению к Ирландии, к которой  испытывает чувство любви-ненависти за ее слабости и трагедии.  Сборник рассказов  исполнен традиционной техники. Хотя это своеобразная психологическая проза, которая занята больше исследованием, описанием психологических состояний человека, в плане организации повествования это вполне традиционное повествование: в каждом из его рассказов есть сюжет, некоторая история, хотя там прослеживается внимание, происходящее от каких-то философских идей времени, не к динамике поступка, а к статике состояния человека. Внимание Джойса направлено к мгновениям человеческого мироощущения. Исследуя эти мгновения, Джойс и пытается дойти до самых глубин человеческой психологии, но одновременно эти психологические состояния для него некий эквивалент социальной характеристики жизни дублинцев, жизни ирландцев, жизни его страны, пораженной состоянием духовного паралича. Как он сам указывал в письмах, '"духовный паралич" [доминанта](http://baumanki.net/definition-297.html) ирландской жизни, и вот этот "духовный паралич", его качества, то, как он приходит к людям и прослеживается в "Дублинцах". Примечательно то, что Джойс пытается эти отдельные самостоятельные рассказы, не связанные никак сюжетно, соединить в единое целое, ведь "Дублинцы" - это и сборник рассказов, и одновременно, это и целостная книга, потому что первый рассказ "Сестры" - это как бы развернутый эпиграф, пролог ко всему остальному повествованию, речь идет о параличе как о болезни, как о реальном клиническом заболевании, и о том как с этой болезнью и смертью, за ней идущей, впервые сталкивается маленький мальчик. Старенький священник разбивает потир - чашу вина для причастия, и. от ужаса, от того что он сделал, его разбивает паралич, и вот это все наблюдает маленький мальчик. И вот вся эта ситуация, которую он наблюдает, становится для него первой встречей с темной стороной человеческой жизни, и Джойс очень подробно останавливается на том, чтобы охарактеризовать, как изменяется мироощущение ребенка. Он не понимает, не может себе объяснить, что происходит, по вот этот паралич с человеком, которого он любит, затемняет весь свет, идущий к этому мальчику из внешнего мира, затемняет непосредственное радостное, светлое, чистое мировосприятие ребенка. Джойс показывает как, собственно говоря, картины мира в нашем сознании зависят от нас самих, от состояния нашего сознания. В нём происходят какие-то изменения , оно уже не так безоблачно, радостно, и поэтому мир теряет свои краски. И дальше эта метафора разворачивается на все рассказы, во всех рассказах это явление в какой-то мере присутствует. И в рассказах, как сам Джойс говорит, он пытался "духовный паралич" представить равнодушной публике в четырех его аспектах : люди в детстве - в юности - в зрелом возрасте - общественная жизнь. Рассказы сгруппированы в этом порядке. В первых рассказах главными героями являются дети, затем подростки, потом взрослые. И несколько своих последних рассказов, зарисовок Джойс посвятил тому, что он считал общественной жизнью. И в каждом из них какая-то грань этого "духовного паралича" высвечена. Джойс закончил эти рассказы в 1904 - 1905 гг. Но удалось ему издать их гораздо позже, только в 14г., потому что никто из издателей долгое время не соглашался их издавать. Предлагали ему изменить что-либо, но он категорически отказывался. И только в 1914 г. ему удалось уговорить одного из издателей напечатать его рассказы без изменений отдельным сборником, куда он уже добавил свой последний рассказ "Мертвые", который был написан позже. Нежелание издавать его рассказы показательно. Несмотря на то, что эти рассказы достаточно точны, изящны и в них нет ничего крамольного, они не печатались более десяти лет.

В первые 10 военных лет 20-того столетия это произведение, несмотря на легкость его прочтения, казалось, диссонировало с господствующим мироощущением, оно диссонировало с этой инерцией, с отношением к жизни как некоему потоку, текущему от простого к сложному, от худшего к лучшему, и вот это отличие чувствовалось в нем, и вот этим вызывалось это нежелание издавать это произведение.

В 1904 году Джойс навсегда уехал из Ирландии. Это было вызвано, с одной стороны, страданием за судьбу своей Родины, авторская горечь за спою Родину, которую охватил духовный паралич, и это нашло отражение в "Дублинцах", а, с другой стороны, это было вызвано убеждением, что никто и ничто справится с этим состоянием не может. Всяческие попытки, предпринимавшиеся ирландцами на протяжении последнего десятилетия, изменить свою жизнь, которые изображены в последнем из рассказов "Дублинцев" "Общественная жизнь", все эти попытки смехотворны, с точки зрения Джойса. Он относился ко всем этим существовавшим вокруг этого платформам и программам с большой долей насмешки, считая, что все это борьба амбиций, а не реальное действие, которое даст свободу людям.

И из этого рождается такое очень сложное отношение Джойса к Ирландии, которое будет чувствоваться на протяжении всего его творчества. Он очень любил Ирландию, но одновременно и ненавидел ее, он сострадал ее слабостям, ее трагедиям, но одновременно и ненавидел эти слабости и трагедии. И считал, что не в человеческих силах справиться с такими вещами, и вообще это иллюзия уметь справляться с подобными состояниями - в этом была его личная внутренняя трагедия. И с точки зрения художника, Джойс складывал для себя концепцию невозможности участия художника в политической жизни, иначе он перестанет быть художником. Художник должен стремиться к изображению каких-то нерешенных сиюминутных эмоций, состояний человека. Есть искусство статическое, есть искусство динамическое. Искусство, имеющее дело со статикой, с состоянием человеческой души, оно гораздо выше чем то, что связано с сиюминутным, и поэтому он не должен вмешиваться. Но с другой стороны, прибывать внутри этой атмосферы "духовного паралича" для него было слишком мучительно. И поэтому он 1904 году уезжает, уезжает с намерением не возвращаться. И это свое намерение он осуществляет. Всю оставшуюся часть жизни он живет на континенте: во Франции, в Швейцарии, в разных местах, хотя ирландский вопрос на континенте не стоит.

В 14-том году, когда было напечатано произведение "Дублинцы", находясь за границей, на континенте, Джойс уже активно работал над своим первым романом, который называется "Портрет художника в юности". Этот роман отдельным изданием вышел в 1916 году. А много позже, где-то уже 40-вые годы был опубликован первоначальный законченный вариант этого повествования, который называется условно официально "Стивен – герой". И хотя это не авторизованный вариант, Джойсон с этого начал, а "Портретом" закончил работу над этим романом. Сравнение этих двух вариантов помогает понять ход творческой работы, и степень, и качество тех изменений, которые происходят в творческих установках Джойса. Этот роман (и первый, и последний вариант) - воспитательный. Речь идет о детстве, о юности молодого человека, которого зовут Стивен Дидалус, о том, как он жил дома, о его отношениях с родителями, о том, какая среда его формирует: школа, иезуитский колледж, и его путь к творчеству, потому что он постепенно осознает, что его удел, цель его жизни - творчество.

Ключевые проблемы этого романа - это воспитание, это семья, это религия. Религия - это очень существенная часть ирландской проблемы, потому как колонизаторы, оккупанты англичане - это протестанты, а добропорядочные ирландцы - католики. И когда англичане проводили свою колониальную политику, они не только запрещали ирландцам пользоваться своим языком, запрещали учить его в школе, но и католическая церковь тоже считалась в общем-то такого рода, отсюда бешеное количество сейчас уже потомков ирландских эмигрантов в тех же самых Соединенных Штатах Америки. В конце 19 века шел пик эмиграции из Ирландии, Соединенные Штаты их с удовольствием принимали. Но в тех же самых свободных Соединенных Штатах, по тому же самому соображению, что все ирландцы католики, к ним относились как к людям третьего сорта.

В процессе работы Джойс кардинально меняет способ повествования, осуществляется переход от этой традиционной схемы, когда имеет место быть герой, люди его окружающие, события, с ним происходящие, имеет место быть автор, который единственный, благодаря своему положению, знает о том, что происходило вокруг и внутри героя, и рассказывает об этом читателю, давая читателям характеристики мира, существующего вокруг героя в тех пределах, в которых ему (автору) это нужно, и как целевые действия героя. Это та конструкция, вокруг которой мы будем все время плясать:

АВТОР  -  ПРОИЗВЕДЕНИЕ  -  ЧИТАТЕЛЬ

Собственно говоря, историю развития литературы можно представлять себе разными способами. Можно и таким образом: в процессе существования, жизни произведения литературы всегда участвуют 3 объекта - есть кто-то, кто пишет произведения, а есть кто-то, кто эти произведения читает, есть само произведение, то есть 3 составляющих. До 20-х годов 20-го века эти 3 объекта между собой очень редко связывались. Писатель писал произведение, читатель читал произведение, то есть как бы пары были - писатель написал, а читатель прочитал, это пары. Но постепенно, и это связано с теми же изменениями в философии и в исследовании психологии оказывается возможным поставить вопрос о том, что в литературе должна существовать взаимосвязь между всеми этими 3-мя составляющими, потому что писатель пишет произведение для того, чтобы читатель его прочитал. Следовательно, писатель должен задать себе вопрос, как он должен написать произведение, чтобы читатель его прочитал, и возникает связь всех 3-х объектов.

Потом из этой линии будет образован треугольник. Эта схема будет образовывать замкнутую линию, каждый компонент будет оказывать влияние на два других. Тогда будет выстроена совсем иная система. К этому мы еще подойдем, а заговорили мы об этом потому, что именно модернисты обратили внимание на то, что писатель может и должен писать текст по-разному, в зависимости от того, что он хочет, чтобы мы - читатели прочитали. Это возможность, право, обязанность у писателя есть благодаря тому, что на самом-то деле очень трудно, если не невозможно говорить о том, что человеческая сущность существует сама по себе, а мир, ее окружающий, существует объективно сам по себе, но каждому из нас он представляется таким, каким мы его видим. Он объективен в данных ощущениях - это означает, что каждый ощущает его по-своему, потому что каждый есть сам по себе. Мир существует как бы сам по себе, но каждый ощущает его в зависимости от собственных ощущений, мировоззрения, и одно и то же явление можно представить по-разному.

Это относится к возможности художника создавать мир произведения. Это относится и к возможностям читателя - читать произведение каждый раз по-разному, в зависимости от возраста, настроения, состояния. Например, читая "Войну и мир" Толстого, в школе лет в 14 мальчики читают войну, девочки - мир, потом, спустя какое-то время вы уже читаете и войну, и мир, и только потом прочитывается философия Толстого. Следовательно, писатель должен учитывать этот момент. Если писателю это нужно, он должен руководить процессом чтения, то есть вести читателя по определенной [дороге](http://baumanki.net/definition-82.html), настраивать читателя на определенную волну. Это осознается, как колоссальный источник работы автора с читателем. Но одно из интересных следствий этого заключается в том, что когда вы читаете книги, написанные модернистами с учетом этих вещей, возникает ощущение, что автора вообще нет. До модернистов создавалось впечатление, что автор как бы "двумя ногами стоит в произведении". Потом стало все значительно изящнее, но авторское начало все-таки присутствовало. Автор был богом, который своим героем манипулировал. Действительно все делает автор, при этом он просто рассказывает в ожидании, что мы все это прочтем.

В 20-ые годы появляются тексты совершенно другого, плана. Автор начинает исходить из тезиса, что мир, в котором существует человек, существует постольку, поскольку человек его воспринимает, и ставит героя (Стивена Ледалуса) в такую ситуацию, что все это - внешний мир, история семьи, история взаимоотношений с мальчиками в школе, наставниками в колледже --пропущено через сознание Стивена Дидалуса и представлено так, таким образом, как оно существует и сознании Стивена Дидалуса. Соответственно, автор получает возможность слиться с читателем и уйти из этой триады, и писать так, как будто бы то, что мы читаем, это наш взгляд в сознании героя - мы сами туда заглядываем. Автор, конечно же есть, но себя сливает с читателем. Разумеется, читатель идет по тропе, которую ему проложил писатель. Слова придумал, написал писатель, но мы этого писательского присутствия не замечаем, мы видим только "Я" героя.

Автор может попытаться в действительности описать как можно подробнее те картинки реальности в сознании героя. Но он должен показать, как в одном случае одно выступает на первый план, в другом случае, другое - механизм восприятия воспроизвести с максимальной точностью. Это авторская задача. Это и есть работа автора с читателем, когда он это в тексте все прописывает, рассчитывая на многозначное прочтение текста. Так появляется возможность писать произведения, в которых зафиксирована вот эта многослойность, многооттеночность человеческого восприятия, процесса восприятия жизни человека, а, с другой стороны, эти произведения рассчитаны на многоуровневое прочтение. Модернисты осознают эти возможности в полной мере. Это есть сущность, признак модернистской литературы - многоуровневое прочтение.

Зная законы человеческой психологии, можно организовать сам текст так, что он работает с эмоциональным, рациональным уровнем восприятия читателя, но и работает с этим самым бытийным подсознательным уровнем. И из этой работы подсознания рождается сам текст. Когда в романе произнесена одна фраза, другая фраза, а вы представляете нечто третье, что в романе не описано, но возникает из этих двух фраз. Не только автор работает с читательским восприятием, но и сам текст, как его организует автор. Читатель делает расшифровку текста, его анализ. Поэтому произведения модернистов, как правило, никогда не рассчитаны на однократное прочтение текста.

Другой пример "Портрет художника в юности". Джойс не ограничивается тем, что рассказ можно читать, что называется потоком сознания. Здесь часто используется не собственно прямая речь - как бы внешне объективное повествование, но все равно все обьекты приходят к нам через сознания Стивена Дидалуса. Надо сказать, что Джойс вложил достаточно много Стивену от себя. Решив стать писателем, он тоже покидает Ирландию, порывая связи со страной, с семьей. Его девизом становиться 3 слова: "Молчание", ''Изгнание", "Мастерство". "Молчание - минимум связей с жизнью, сосредоточение во внутреннем мире. Потому что все, что происходит вокруг его жизни: ни семья, ни религия, его отношение к религии, то, что происходит в самой религии и поэтому вот такой творческий подход. Собственно в этом коренное отличие этого романа - воспитания как жанра. Для чего делаются всегда эти романы - воспитания? Для того, чтобы показать, как формируется личность, и как она входит о жизнь. По джойсу сформировавшаяся личность, если она хочет сохранить себя как личность, должна отойти от него, отгородиться. Очень сильно меняется логика самого жанра исходя из других взглядов на жизнь.

Роман вышел из печати в то время, когда уже шла война, и остался незамеченным. На него обратили внимание только в узких кругах, и славы Джойсу это не принесло. Но когда в 1922 году вышел второй его роман "Улисс", Джойса встретила слава. Сначала в узких кругах, затем в более широких, постепенно возводя его в разряд классиков.

"Улисс" - одна из крупнейших книг 20-того века. Ее можно назвать и библией модернизма - и это правильно, и пиком современной литературы вообще, что тоже правильно. И вряд ли найдется еще такое произведение современной литературы 20-того века, который имеет такое воздействие на человека, как "Улисс". Хотя в 22-от году, когда эта книга вышла, этого никто не мог сказать. Более того, книга выходила с большим трудом, многие издательства отказывались ее печатать. Когда тираж ее уже был напечатан, многие пристойные магазины отказывались ее принимать. Первые ее экземпляры были проданы через маленький магазинчик, принадлежащий женщине, которая была близка к этому кругу модернистов. Когда эти первые экземпляры разошлись по миру, начались скандалы разной степени интенсивности. Американцы просто запретили эту киту. Перед Америкой, в Англии некоторые критики приветствовали его киту, но большинство морщились, считая ее малоудобоваримой.

Понадобилось время до 28-го года и 7 или 8 судебных процессов, чтобы судья вынес вердикт, что "Улисс" Деймса Джойса - это не порнография, а художественная литература. И только после этого книгу Джойса можно было продавать. А до этого ее вместе с виски контрабандой ввозили в Штаты. Естественно Джойс терпел колоссальные убытки, и поэтому, чтобы добиться легализации книги', приходилось начинать один судебный процесс за другим. Дело в том, что до 28-го года США была страной, сохранившей основы викторианского пуританства вплоть до 60 годов 20-го века. И поэтому для критики, охранявшей вкусы этого общества, эта книга представлялась безнравственной. И поэтому только в 28-мом году ее разрешили продавать официально. Что касается произведений Генри Миллера, который сейчас уже хорошо известен в нашей стране, то он был запрещен в США вплоть до 61-го года, до того периода, когда в США произошла сексуальная революция.

Почему это все происходит: и скандальная слава, и этот титул самого знаменитого романа 20-го века? Прежде всего, потому, что эта книга Джойса - один из немногих примеров литературы, доныне существующих, когда автору точно удается сделать все то, что он хочет, и то, что он задумал. Если мы будем пытаться смотреть на эту книгу с традиционной точки зрения, с традиционной позиции, попытаемся рассказывать об этой книге как обычно: в этом романе автор рассказывает ..., то дальше мы запнемся, потому что в двух словах сказать о том, что он в этой книге рассказывает, это надо пересказать ее слово в слово, или сказать, что она рассказывает о том, как один человек пошел по Дублину, потом второй человек пошел по Дублину, а потом его жена проснулась и тоже пошла по Дублину, или один человек пришел ночью в бордель, другой, человек пришел ночью в бордель, и они познакомились. И все! То есть, если рассказывать сюжетную линию произведения традиционно - то вот она вся. Но, это произведение построено на принципиально иной основе. В качестве этого стержня, вокруг которого все организуется в этом романе выступает не событие, не история какая-то, а Время.

Время действия этого романа - сутки, и главы, если так это можно сказать, организованы вокруг какой-то точки во времени. Эти сутки точно датированы - это 16 июня 1904 года. Эти сутки разбиты на временные кусочки: 8 часов утра. 10. 11. 12, 2 часа дня, 3, 4, 5, полночь, час ночи. 2 часа, 3 часа ночи. И в этих главах Джонс рассказывает, что происходит с каждым героем в тот или иной временной отрезок.

Первый эпизод - это 8 часов утра из жизни Стивена Дедалуса, того Стивена Дедалуса, которого он создал в "Портрете". " Второй эпизод - это 10 часов утра из жизни Стивена-Дедалуса. Третий - это 11 часов утра из жизни Стивена Дедалуса. Четвертый эпизод - это 8 часов утра из жизни другого героя. Леопольда Блума. Пятый эпизод - это 10 часов утра из жизни Леопольда Блума. Шестой - это 11 часов утра из жизни Леопольда Блума. Далее все идет таким же образом до поздней ночи, когда они встречаются. Где-то там еще влезает линия Молли, жены Леопольда. То есть каждый раз это как бы точка во времени.

Этот день 16 июня был особенным для Джойса - это был день первого свидания Джойса с его будущей женой, и это первое свидание не состоялось, потому что они ждали друг друга в разных местах.

Большая часть повествования как раз и состоит в том, что Стивен Дедалус и Леопольд Блум живут в одном и том же городе Дублине, движутся по одним и тем же, или близким улицам, но навстречу друг другу. Их встреча все же состоялась в самом конце дня, в самом конце повествования. И Джонс вложил в один из объектов своего повествования свой личный опыт. Случай и великий смысл. Люди встречаются, влюбляются, женятся, разводятся, но обязательно встречаются. Но есть мнение, что за этой случайностью стоит какая-то Высокая Закономерность. Вся ситуация со Стивеном и Леопольдом построена вокруг этого - произойдет эта встреча или не произойдет, случайная или не случайная, есть тут смысл или нет тут смысла. За всем этим, несмотря на то, что это связано с конкретной житейской ситуацией, за всем этим стоит огромный философский вопрос: Есть ли смысл во всем, что с нами происходит, или же все это частно и случайно? Как частный пример - конкретная дата, указанная в "произведении, мы можем воспринять ее как 16 июня 1904 года, как какое-то число июня 1904 года, как середина лета 1904 года, или как какое-то число начала века, а можем залезть в биографию писателя и связать это с конкретными событиями. А прочтя ее ( дату ), как кусочек биографии, мы можем понять эту коллизию Случайностей и Закономерностей. И уже сам текст мы воспринимаем через призму коллизий случайностей и закономерностей. А с третьей точки зрения - это чисто личная житейская история, которую Джойс вставил в свою книгу.

Далее еще эта дата - и точка во времени, и рассказ о том, как вокруг нее существуют герои романа. Это то, что касается сложности, неоднозначности повествования. Эта определенная дата - вроде бы просто, но если мы задумаемся - как это не просто! Миг существования - это то, что я делаю, ощущаю, говорю, вижу и т.д. Временная точка у Джойса - это и есть кусочек существования его действующего лица.

На первый взгляд, кусок текста напоминает что-то вроде бреда, на самом деле это попытка максимально точно, не преукрашивая, не организуя в форму стиля "...шел по берегу моря и размышлял... смотрел на море, на водоросли и думал о том, что..." вот эта вся логическая структура, логическая организация изложения рассказа о том, где идет и что видит, что думает человек, она убрана. Это один из характерных примеров фиксации без обработки того, что одномоментно присутствует в сознании любого человека, в данном случае действующего лица того, что возникает по законам ассоциации, а не логики. "...Стивен, закрыв глаза, прислушался, как хрустят мелкие ракушки и водоросли под его ногами..." - такая традиционная авторская фраза. Опять же организованное авторское повествование, и тут же поток сознания самого героя:

"...Так или иначе ты сквозь это идешь. Иду шажок за шажком, за малый шажок во времени сквозь малый шажок в пространстве; пять, шесть, совершенно верно, и это не отменимая модальность свыше нам. Открой глаза! Нет, Господи! Если я свалюсь с утеса, грозно нависшим над морем...". Герой обращается к собственному "Я" -"Открой глаза!", которое потом исчезает. Это поток сознания Стивена Дидалуса. Поток сознания другого героя Леопольда Блума будет иным, герой размышляет о том. что он очень любит внутренние [органы](http://baumanki.net/definition-183.html) животных, особенно [почки](http://baumanki.net/definition-236.html), пахнущие свежей мочей. Эти потоки сознания принадлежат двум разным героям.

 Джойс называет этих героев, хотя мог обойтись и без этого. Вы можете почувствовать разницу - один поток сложный, фразы задумчивы, длинные, выплывают воспоминания детства со сказочными ассоциациями, легендами. Второй поток сознания четкий, конкретный, вещный - что возникает с сознании Леопольда Блума, когда он наблюдает за тем, как жарятся [почки](http://baumanki.net/definition-236.html). И все остальные его мысли тоже очень четкие и. конкретные. Таким образом Джойсу нет никакой необходимости говорить о том, что его Стивен был таким-то, таким-то и таким-то. А Леопольд Блум был таким-то, таким-то и таким-то. Мы просто это видим. Этот прием представления мира через восприятие человека оказывается максимально продуктивен для того, чтобы представить самого этого человека. Потому что личность человеческая не в поступках, а в сознании, в той работе сознания, в том качестве сознания, имеется в виду рациональное и иррациональное на подсознательном уровне, в том качестве работы сознания вместе с подсознанием, которое протекает внутри нас непрерывным процессом в результате чего и возникает поток сознания внутри нас. Он есть суть нашей индивидуальности, там наше, человеческое "Я''.

А если внешне подходить, то они оба занимают одинаковое незначительное положение в этой жизни. Один - несчастный школьный учитель, другой - агент по сбору рекламных объявлений для газет, то есть низы социальной лестницы. Один и другой бродят по Дублину, только один бродит потому, что ему нужно обойти и собрать рекламные объявления для издательства, а другой бродит по Дублину потому, что его практически выгнали из дома, выгнали с работы, и он бродит потому, что ему некуда податься. И отсюда у них разные настроения, разные состояния, и это тоже акссимилируется в качестве этого потока в сознании. И Стивен Дедалус, тот самый Стивен из "Портрета", мы знаем его предысторию, но если бы мы даже и не знали, то мы бы поняли, что это человек действительно очень сложный, мыслящий, со сложными цепочками ассоциаций, со сложными течениями, со сложными ассоциациями.

Интересный момент появляется в самом начале, когда возникает тема Ирландии - в домике, по сути в сторожевой башне живут три молодых человека: два ирландца и один англичанин. Их взаимоотношения сохраняют подобие добрососедства, но Стивену непереносима не только сама мысль, что Гейнц - англичанин, но и непереносимо его сочувствующее снисхождение, с которым тот относится к ирландцам, к Ирландии и к Ирландскому вопросу. Стивен его уже проклял, как ему казалось, уже отвязался от этой проблемы, но Ирландский вопрос все равно сидит в его сознании и определяет его отношение к Гейнцу. У Стивена происходят очень сложные ассоциации; серые глаза Гейнца ассоциируются у него с морем, Великобританией, как покорительницей морей, купание ассоциируется у него с попыткой отмыть свою вину с души перед Ирландией. И прекрасная фраза : "Все ароматы Аравии не смогут смыть кровь с этой маленькой женщины."

Всякие цитаты: из Библии, из философии, из литературы входят неотъемлемой частью в поток мысли Стивена, потому что это его мир. А мир Блума совсем другой - мир, в котором существуют конкретные вещи, плотские радости. Его душа реагирует не на серые глаза Гейнца, а на картинку на банке кофе на витрине, с изображением шейха под пааьмами с опахалами в окружении прекрасных андалузок. Когда мы добираемся в этом повествовании до Молли, там мы видим прежде всего воинствующее сексуальное начало.

Каждый из героев охарактеризован. По мере того как движется время, движутся герои в своей жизни, движется поток, и постепенно начннаег выступать еще один слой, поверхностный слой - что делается в сознании и подсознании, ведь они как личности, совершенно разные люди, но внутри появляется что-то, что их роднит, что делает их жизнь общей - это недовольство жизнью, разочарованность конкретной формой существования.

Из предыдущих произведений мы знаем, что Стивен, решив стать писателем, решил навсегда уехать из Ирландии, порвать все связи со страной, с родными, заняться творчеством. Но он был вынужден вернуться, преподавать курс истории в школе, что ему было совершенно не нужно, естественно, что он был не доволен. Но постепенно внутри его начинает выступать новый конфликт, другое недовольство, другая неудовлетворенность, другая трагедия жизни, которая оказывается - и для Джойса это очень важно - гораздо глубже и гораздо важнее для его персонажа. Вот эта первая трагедия, она как бы производная. Другая трагедия жизни Стивена в том, что он одинок. Несмотря на свое решение, несмотря на переживания, что это решение неисполнимо, Стивену плохо, потому что он одинок. Но это чувство одиночества не от того, что с ним нет, в привычном, традиционном понимании, рядом с ним нет людей, которые бы его понимали, любили и так далее. Он ощущает свою одинокость, как некое нарушение миропорядка. Подспудно в нем присутствует, это даже не мысль, а какое-то внутреннее, глубокое, подсознательное ощущение, что есть определенный миропорядок, и вот согласно ему, он не должен быть одинок, не должен быть один, хотя вот он там все даже одиночество для себя так сказать определил как жизнь, как смысл жизни.

Леопольд Блум, такой вот довольный, удовлетворенный тоже оказывается занимается тем, что все время давит в глубине своей души вот это чувство одиночества, чувство неполноты своего существования. Обыденная причина здесь тоже вроде присутствует, когда-то у них был сын, но он умер, и его жена Молли с тех пор отказывается иметь детей, а Леопольд хотел бы иметь сына, здесь как бы неудовлетворенное отцовство. Flo опять же без осознания Блумом присутствует вот эта первооснова, что его желание быть отцом - это есть производная от все того же стремления подойти к первоосновам каким-то миропорядка, с которыми его жизнь не согласуется. Блум не способен это осмыслить. Стивен – да , он пускается во все возможные рассуждения. Уровень развития Блума совсем не таков, но какое-то такое ощушение в глубине души его присутствует.

То же самое в конечном итоге можно сказать и о Молли. И в конечном итоге, когда происходит их встреча, когда Стивен и Леопольд встречаются, каждому из них кажется, появляется это ощущение где-то в глубинных уровнях сознания, что вот этот миропорядок восстановлен. Восстановлен потому, что они нашли друг друга. Вот их конкретная, реальная, наполненная какими-то частностями жизнь, она соприкоснулась с чем-то вот таким фундаментальным, с тем, что можно назвать основой миропорядка. Эта основа миропорядка проста, как все основы миропорядка - они нужны друг другу, как отец и сын. И вы можете это трактовать чисто в конкретном смысле - старшему нужен младший, младшему нужен старший, можно трактовать это в символическом смысле, можно трактовать это в универсальном смысле. Отец и Сын - это же существует и в Святой Троице, и вот это и есть одна из тех постоянных [доминант](http://baumanki.net/definition-297.html), одна из тех постоянных основ миропорядка. В их реальном существовании это было нарушено. Это реальное существование сделало такой вот случайный или, может быть, не случайный виток, отсюда и вся вот такая география, когда они гуляют по городу, а лотом сталкиваются, и их частная встреча, а она есть частная встреча, но одновременно эта частная встреча есть некая реализация универсалий, одной из основных универсалий.

Для характеристики этой универсалии есть один термин Архетип. Есть эта картина, такая вот статичная картина мира, когда есть некие первоначала, какие-то основополагающие принципы, основополагающие константы, которые не меняются в течении всей жизни человека. Но они постоянно реализуются в каких-то конкретных ситуациях. Собственно вот так представлена и психологическая жизнь, так представлена и собственно вся цивилизация человечества у Карла Юнга, автора этого знаменитого понятия Архетип. Ну а через него, так сказать, и после него, и вместе с ним используют это понятие и другие. И все знают, что это понятие Архетип жестко связано со всякими единицами, так сказать, мифологическими, связано с древне­греческим эпосом. Это не значит, что в эпосе представлены эти архетипы, как таковые, как первоосновные какие-то элементы человеческого существования, это означает, что в эпосе древнегреческом, в Библии эти Архетипы были тоже в свою очередь реализованы в образах.

Архетип - он сам вообще фигуры не имеет. Архетип, как говорил Юнг, это не образ, а структура образа. Это некий код генетический, по которому разворачиваются какие-то определенные ситуации, образы, структуры и так далее. Но так как до нас дошли первые из реализации образов, реализации архетипов - это древние мифы, то соответственно мы обозначаем эти архетипы по названию мифов, по тем или иным мифологемам, кусочкам. Отсюда архетипы и мифы, они вот как бы. связаны между собой. Миф - это есть реализация архетипа. И соответственно на уровне такой же мифологемы образной обозначается и то. что происходит со Стивеном и Блумом. Вот этот Архетип поиска и обретения Сыном Отца и Отцом Сына, со всей этой нагрузкой, которая есть в Библии. - этот Архетип последовательно в разных ситуациях и в разных произведениях реализуется. В самом чистом виде, в самом первом, дошедшем до нас виде он был реализован с точки зрения того же Джойса в истории утраты и поиска, и встречи Одисcеем своего сына Птелемака в "0дисcее". И вот отступив от всей насыщенности книги, Вы можете легко разглядеть, да и сам Джойс вам это подсказывает, что то, что происходит с Леопольдом и Стивеном, это, собственно то же самое, что происходит с Птелемаком и Одиcсеем, когда они встречают друг друга, они не знают, что они биологические отец и сын, они никогда не видели друг друга во взрослом состоянии, да еще они оба вынуждены скрывать свои настоящие имена, но когда они встречаются, они чувствуют друг друга, и вот это самое ощущение Отца и Сына в большом своем назначении возникает, и только потом, уже в конце выясняется, что Одиcсей - это его отец, а Птелемак - это его родной сын. А так, они как бы чужие, но есть чувство родства.

Для Джойса, как и вобщем-то для всех сторонников и последователей этой идеи - это как бы одна из тех литературных и художественно описанных ситуаций, в которой каждый раз повторяется, реализуется в конкретном виде та самая история, когда Отец и Сын обретают друг друга. Поэтому Джойс впускает в свои произведения намек, ассоциацию с Одиссеем, недаром Одиссей становится у него Улиссом, это в общем-то все равно. Улисс - это римская мифология, это в римской мифологии Одиссей стал Улиссом, но Улисс менее привычное имя для этого героя, оно уже создает какую-то дистанцию. При желании и это очень просто, потому что это достаточно очевидно мы можем увидеть, что каждый из 18-ти эпизодов построен по какой-то мифологеме, на каких-то ассоциациях, с какими-то из ситуаций из "Одиссей". И когда Джойс писал этот свой роман, он вобщем-то каждому из этих эпизодов дал название: "Птелемак", "Место", "Протей", "Калипсо", "Пещера Эова", "Эстрегомес", "Сцила и Харибда" и плюс все это должно было называться "Улиссом". Когда Джойс готовил свой роман уже окончательно к печати, он эти все названия убрал, потому что он понимал, что если он оставит их, то он будет толкать своих читателей на то, что бы они просто воспринимали его текст, ту или иную ситуацию, как некий прямом перифраз того, что было в "Одиcсее", то есть перифраз одного художественного произведения на другое. А этого Джойсу не нужно было. Поэтому везде, где можно, он даже над вот этими прямыми ассоциациями он смеется, скажем так со "Сциллой и Харибдой" на уровне самого текста связываются штаны одного из героев: толстые и широкие штанины - вот они "Сцилла и Харибда". Масса других эпизодов, в которых такие вот прямые ассоциации с "Одиссеей" развенчиваются, высмеиваются, но это не устраняет того, что уже на другом уровне сама история жизни Стивена, она есть такой же как "Одисcея" вариант конкретной, образной реализации вот этого общего универсального архитипа, который существует всегда и везде. Это и есть те самые первоосновы человеческого бытия. Все остальное - это разные образные реализации разных явлений.

И в этом смысле нет различия между Одиcсеем и Леопольдом Блумом, хотя если мы взглянем, то мы увидим, что это абсолютно разные, но конкретные образы личностей: Одиссей - хитроумный, он герой, потому что он оказался способен посмеяться над богами, а Леопольду - жизнь не предоставила ему посмеяться над богами, он не царь, не такая значительная личность. На конкретном уровне между ними нет никакой разницы. Но между ними колоссальное различие. Более того Джойс все время использует эти принципиальные различия, как источник ироничного смысла, для придания конкретному событию иронического смысла. Это достигает апогея в тот самый максимально патетический момент, когда Отец встречается с Сыном. Как мы знаем, в конце романа они встречаются в борделе, в стельку пьяные. И чуть менее пьяный Блум спасает совсем уже пьяного Стивена от компании пьяных, но сильных матросов, когда этот чахлый интеллигент решил с ними поспорить. Это одна из тех ситуаций, за которую это произведение считали аморальным. Ситуация более чем неподходящая для совершения чего-то героического, великого. Но это Великое, в том смысле, что это основа основ. Это происходит там, где ему это нужно, в независимости не от чего.

Одной из основных задач этой книги Джойса - снять всяческую патетику по отношению к жизни. Джойс всячески заботиться об этом. Эту книгу можно характеризовать по-разному: патетическая, ироническая, циническая, кто как хотел, тот так и характеризовал. Но, дело в том, что там есть и то, и другое, и трегье. И именно таким, и только таким образом, с точки зрения Джойса и модернистов этого периода, можно решить то, что является задачей литературы - отобразить человеческую жизнь во всей ее полноте. Эту задачу и выполняет модернисгская литература. На это претендуют и реалисты, но они воспроизводят ее частично.

Удача, величие "Улисса" в том и заключается, что в этой книге он, стремясь приблизиться к бесконечности, многовариантности, многослойности реальности, держится все-таки в каких-то определенных границах, хотя они, конечно, очень широко размыты.

Есть некая точность того, что есть Стивен, что есть Леопольд и что есть Молли. Отсюда и признание этой книги, хотя сам Джойс на этом останавливаться не хотел. Он хотел создать произведение, которое будет неисчерпаемо в своих значениях, также как жизнь, также как реальность. Он хотел реализовать принцип многозначности на всех уровнях. Вот здесь хотя бы есть точка, собирающая, локализующая все это константа -это время и место.

В последнем своем произведении "Поминки по Финнегану" он убрал даже эти константы, также как и все остальные. Произведение действительно получилось настолько многозначным, что прочитать его обычному читателю невозможно.

Один из критиков назвал его "шедевром литературной эксцентрики". Его даже, может быть, можно назвать неисчерпаемым кладезем для исследователей. Читать его действительно могут только исследователи, специалисты. Если роман "Улисс" для прочтения труден, но все же читаем, то "Поминки но Финнегану" - они все расплываются, расползаются. Конструкцию произведения можно определять чисто аналитикой. Там нет эстетических восприятий для читателей, там нет каких-то констант, то есть изобразить многоплановость, многослойность, подвижность, [текучесть](http://baumanki.net/definition-449.html) жизни, как таковую, восходящую к каким-то высоким абсолютам, абсолютные константы, можно только сохраняя некие единицы организации повествования, не однозначные единицы образа структуры, которые вы делаете. Нужна структура, какие-то линии, какие-то узлы, которые имеют достаточно стабильное значение.

"Улисс" - это попытка реформироваться. Структура уже совершенно иная, не сюжетная, не событийная, а временная. Время и пространство (Дублин) структурируют весь текст. Уберите даже это, поставьте абсолютное и относительное, действие романа происходить здесь, сейчас и в вечности, где-то и везде, и все. Герой, Джойс называет его Н. С. Е. A WEEKER [ 'eit∫ 'si: i: wi:ka]. Джонс говорит, что это может быть расшифровано так: Неге comes everybody. И соответственно его герой оказывается каждый, всякий раз, и был, и должен быть, и вот он одновременно и какой-то мифологический персонаж, и Иисус Христос, и еще кто-то, и everybody. To есть, я бы так вот сказала, что это был такой отрицательный эксперимент, до определенной степени многозначности конечно можно доходить, но не до полной. После "Поминок по Финнегану", писатели эту мысль поняли и очень много дали литературе.

 Лекция 30.  **Новый театр (драма абсурда)**

Это тип современной драмы (так называемый «Новый театр», первоначально проигнорированный публикой), основанный на концепции тотального отчуждения человека от физической и социальной среды. Такого рода пьесы впервые появились в начале 1950-х годов во Франции, а затем распространились по Западной Европе и США.

Это театр «драмы абсурда», созданный С. Беккетом, Э. Ионеско, А. Адамовым, жившими в Париже и писавшими по-французски. Это была, с одной стороны, попытка обновить структуру и [язык](http://baumanki.net/definition-217.html) театра, а с другой, — «Новый театр» явился отражением ужаса, вызванного жестокостями войны и страхом атомных разрушений.

Корни театра абсурда можно выявить в теоретической и практической деятельности представителей таких эстетических движений начала 20 в., как дадаизм и сюрреализм, а также в эпическом бурлеске А.Жарри «Король Убю» (1896), в «Сосцах Тирезия» (1903) Г.Аполлинера, где соединились фарс и водевиль, в пьесах Ф.Ведекинда с иррациональными устремлениями его героев. Театр абсурда впитал также элементы клоунады, мюзик-холла, комедий Ч.Чаплина.

На становление драмы абсурда (антидрамы) повлияла сюрреалистическая театральность: использование причудливых костюмов и масок, бессмысленных стишков, провокативных обращений к зрителям и т.д. Сюжет пьесы, поведение персонажей непонятны, аналогичны и подчас призваны эпатировать зрителей. Отражая абсурдность взаимопонимания, общения, диалога, пьеса всячески подчеркивает отсутствие смысла в языке, а тот в виде своего рода игры без правил становится главным носителем хаоса.

Это была концептуальная драматургия, реализующая идеи абсурдистской философии. Реальность, бытие представлялась как хаос. Для абсурдистов доминантным качеством бытия была не сжатость, а распад.  Второе значительное отличие от предыдущей драмы – в отношении к человеку. Человек в абсурдистском мире – олицетворение пассивности и беспомощности. Он ничего не может осознать, кроме своей беспомощности.      Он лишен свободы выбора. Абсурдисты развивали свою концепцию драмы – антидраму. Ещё в 30ые годы Антонеи Арто говорил о своей перспективе театра: отказ от изображения характера человека, театр переходит к тотальному изображению человека. Все герои драмы абсурда – тотальные люди. События тоже нуждаются в рассмотрении с точки зрения того, что они являются результатом неких ситуаций, созданных автором, в рамках которых открывается картина мира. Драма абсурда – это не рассуждение об абсурде, а демонстрация абсурдности.

ИОНЕСКО: Талант Эжена Ионеско проявился как и в его ранних стихах, так и в критических статьях, которые рождали настоящие революции и потрясения в румынском обществе, но ярче всего он горит в его театральной деятельности. Эжен Ионеско - зачинатель абсурдизма во французской драматургии. Театр Ионеско - театр насмешки и пародии. Эжен Ионеско выставил на сцену и высмеял пустоту и его абсурдность мира. Он противостоит традиционной театральной лексике. Многие не понимали эту лексику, считая её лишённой всякого смысла, называя его пьесы "ерундой". Но он отстоял своё право и звание известного драматурга нашего века, что доказывают полученные им многочисленные награды.  В большинстве пьес Ионеско проводится идея бесполезности языка как средства общения.

"Реальность должна обогащаться абсурдом, фантастикой и свободным самовыражением личности" - считает сам автор. И я думаю, что каждый с этим согласится.

Ситуации, характеры и диалоги его пьес следуют скорее образам и ассоциациям сна, чем повседневной реальности. Язык же с помощью забавных парадоксов, клише, поговорок и других словесных игр освобождается от привычных значений и ассоциаций.

 Сюрреализм пьес Ионеско ведет свое происхождение от цирковой клоунады, фильмов Ч.Чаплина, Б.Китона, братьев Маркс, античного и средневекового фарса. Типичный прием – нагромождение предметов, грозящих поглотить актеров; вещи обретают жизнь, а люди превращаются в неодушевленные предметы.

В абсурдистских пьесах катарсис отсутствует, любую идеологию Э. Ионеско отвергает, но пьесы были вызваны к жизни глубокой тревогой за судьбы языка и его носителей.

Самые известные пьесы Эжена Ионеско - "Лысая певица" и "Урок". Эти пьесы обличают консерватизм, мораль и идеологию нашего мира. С первого раза, действительно, может показаться, что читаешь бессмыслицу, но перечитывая либо вдумываясь, вы заметите, что не так уж и вс абсурдно в книге, а абсурдно в реальности. Комические пассажи, "отсутствие" смысла сопоставлены с томными размышлениями относительно человеческого существования, которое знаменуется одиночеством и смертью. Об этих размышлениях повествует пьеса "Король при смерти".

При всей условности театра абсурда он насквозь политизирован, что особенно убедительно доказывает самое значительное создание Эжена Ионеско «Носорог» (1959). Ионеско также показывает механизмы, которые способствуют установлению некоторых идеологий. Так, в пьесе "Носорог" метафорически выставлены на сцену жители маленького городка, обеспокоенные появлением носорога и постепенно превращающиеся в него. Эта пьеса обличает тоталитаризм.

Эжен Ионеско, подобно экзистенциалистам Ж.П. Сартру и А. Камю, исследует поведение человека в экстремальной ситуации, когда абсолютное большинство людей подчиняется обстоятельствам и только одиночка находит в себе силы для внутреннего противостояния.

Особенностью пьес Э. Ионеско является то, что они как бы зашифрованы. Иногда они трудно поддаются разгадке, с «Носорогом» же все понятно: в драме речь идет о фашизме.

Драматургия Эжена Ионеско заняла видное место в литературном процессе и в репертуаре французского и мирового театра. Однако это вовсе не значит, что победил абсурдизм и традиционная реалистическая драма сошла с подмостков. Заурядный и беспомощный в обыденной жизни человек идет один против всех.

Литературную славу в начале 1950-х принесла Ионеско пьеса «Лысая певица», история написания которой в значительной степени и раскрывает суть его писательского метода. Решив в 1948 году освоить английский [язык](http://baumanki.net/definition-217.html), писатель купил самоучитель и неожиданно обнаружил, каким кладезем абсурда является наша повседневная речь, особенно же — в соотношении с реальностью. И задумался — о первоначальном и постепенно утраченном смысле слов. Из сопоставления слов и смыслов родился «неприятный» театр Ионеско, названный впоследствии абсурдистским. Однако абсурд Ионеско — это не намеренная абсурдизация бытия (сам Ионеско, кстати, предпочитал называть художественное направление, к которому принадлежал, театром парадокса), а предельное обнажение его истинной сути.

Премьера «Лысой певицы» состоялась в Париже. Успех «Лысой певицы» был скандальным, никто ничего не понял, но смотреть постановки абсурдистских пьес становилось постепенно хорошим тоном.

“Лысая девица” . В самой драме нет никого, похожего на лысую девицу. Само словосочетание и имеет смысл, но в принципе – бессмысленно. Пьеса полна абсурда: 9 часов, а часы бьют 17 раз, но никто этого в пьесе не замечает.  Каждый раз попытка сложить что-нибудь оканчивается ничем.

В антипьесе (таково жанровое обозначение) никакой лысой певицы нет и в помине. Зато есть английская чета Смитов и их сосед по фамилии Мартин, а также служанка Мэри и капитан пожарной команды, случайно заглянувший на минуточку к Смитам. Он боится опоздать на пожар, который начнется во столько-то часов и сколько-то минут. Еще есть часы, которые бьют как им заблагорассудится, что, по-видимому, означает, что время не потеряно, его просто не существует, каждый пребывает в своем временном измерении и несет соответственно околесицу.

У драматурга несколько приемов нагнетания абсурда. Тут и путаница в последовательности событий, и нагромождение одних и тех же имен и фамилий, и неузнавание супругами друг друга, и рокировка хозяева-гости, гости-хозяева, бесчисленное повторение одного и того же эпитета, поток оксюморонов, явно упрощенное построение фраз, как в учебнике английского языка для начинающих. Словом, диалоги по-настоящему смешны.

Самуэль БЕККЕТ:  Беккет был секретарем у Джойса и учился у него писать. “В ожидании Годо” – 1 из базовых текстов абсурдизма. Пьеса Беккета «В ожидании Года», поставленная в 1952 г., — самая известная пьеса театра абсурда, представляющая жизнь лишенной смысла. Принципиальное отличие пьесы Б. от предшествующих драм, порвавших с традициями психологического театра, заключается в том, что ранее никто не ставит своей целью инсценировать «ничто». Б. позволяет развиваться в пьесе слову за словом при том, что разговор начинается ни с того ни с сего, и ни к чему не приходит, словно персонажи изначально знают, что договориться ни о чем не получится, что игра слов - единственный вариант общения и сближения. Диалог становится самоцелью. Но в пьесе есть и определенная динамика. Все повторяется, изменяясь ровно настолько, чтобы подогревать зрительское ожидание каких-то изменений.

Энтропия (выход энергии в реакции, химический термин) представлена в состоянии ожидания, причем это ожидание – процесс, начала и конца которого мы не знаем, т.е. нет смысла. Состояние ожидания – [доминанта](http://baumanki.net/definition-297.html), в которой существуют герои, при этом, не задумываясь над тем, нужно ли ждать Годо. Они находятся в пассивном состоянии.

Пьеса «В ожидании Годо» принадлежит к числу тех произведений, которые повлияли на облик театра XX века в целом. Беккет принципиально отказывается от какого-либо драматического конфликта, привычной зрителю сюжетности. Персонажи пьесы – Владимир (Диди) и Эстрагон (Гого) – похожи на двух клоунов, от нечего делать развлекающих друг друга и одновременно зрителей. Они не действуют, а имитируют некое действие. Это не нацелено на раскрытие психологии персонажей. Действие развивается не линейно, а движется по кругу, цепляясь за рефрены, которые порождает одна случайно оброненная реплика. Повторяются не только реплики, но и положения. В начале 2 акта дерево, единственный атрибут пейзажа, покрывается листьями, но суть этого события ускользает от персонажей и зрителей. Это не примета весны, поступательного движения времени. Скорее подчеркивает ложность ожиданий.

У героев (Володя и Эстрагон) до конца нет уверенности, что они ждут Годо в том самом месте, где надо. Когда на следующий день после ночи  они приходят на то же место к засохшему дереву, Эстрагон сомневается, что это одно и то же место. Набор предметов тот же, только дерево за ночь распустилось. Ботинки Эстрагона, оставленные им на [дороге](http://baumanki.net/definition-82.html) вчера, лежат на том же месте, но он утверждает, что они больше и другого цвета.

В пьесе усматривают квинтэссенцию Беккета: за тоской и ужасом человеческого бытия в его самом неприглядном виде проступает неизбежная ирония. Герои пьесы напоминают братьев Марис, великих комиков немого кино.

***В ожидании Годо. Краткое содержание***

Деревенская [дорога](http://baumanki.net/definition-82.html), бескрайние поля, почти пустыня, чью монотонность нарушает лишь одно дерево. На дереве почти нет листьев. У его подножия двое бродяг .

Эстрагон, безуспешно пытающийся снять обувь и его друг и брат Владимир. Его беспокоит вопрос, кто из четырех евангелистов сказал правду о двух распятых разбойниках. Череда банальных фраз, лишенных всякого смысла, которыми обмениваются только для того, чтобы оживить тишину этого унылого места. Единственное, что их удерживает здесь - это обещание некоего Годо придти. Что им остается делать в ожидании, если не убивать время, бесконечное время, которое нужно наполнить пустыми спорами, да при этом делать вид, что принимают их близко к [сердцу](http://baumanki.net/definition-253.html)... Они сами не знают, почему они вместе, они привыкли расставаться и встречаться каждый день на том же месте. [Шум](http://baumanki.net/definition-133.html) где в другой стороне, ужасный крик... Не Годо ли идет? Эстрагон роняет морковку, которую он до этого жевал, застывает, устремляется навстречу...

Появляются Поццо и Луки. У последнего веревка стягивает шею, он несет чемоданы своего хозяина. Поццо, с хлыстом в руке, обращается со своим рабом, как не обращаются и с животными. И если уж Владимир и Эстрагон тут, почему бы не остановиться и не выкурить трубочку? Это убьет время, к тому же Поццо любит поговорить. Он объясняет, что собирается продать Луки, который ни на что более не годиться. Он только и может, что думать. К тому же, он увлекает за собой, если его толкаешь. Наконец, достаточно снять с него шляпу, чтобы он вновь стал животным, простаком. Они остаются довольно надолго, затем с грохотом уходят.

Что делать? Уйти? Нет, Годо пообещал придти, нужно его подождать. Смирившись с судьбой, Владимир и Эстрагон пытаются обсудить незначительные события, отметившие день, но у них нет сил, они устали, чтобы с успехом разыгрывать комедию мнимого интереса.

Раздается голос из-за кулис: "Господин (...)". Приходит ребенок и говорит, что Годо не придет, как и в предыдущие вечера, но обязательно будет завтра. Наступает завтра, все те же ничего не значащие диалоги, без смысла, повторения вчерашнего разговора, а может, и позавчерашнего, и ежедневного. Луки и Поццо вновь появляются, они постарели; Поццо ослеп, а Луки тем более ничего не стоит, он нем. Но веревка все еще здесь, чуть короче, чтобы Поццо мог идти за своим рабом, на котором теперь новая шляпа.

При виде Владимира и Эстрагона, Луки делает резкий рывок и падает, увлекая Поццо за собой. Поццо зовет на помощь, вот кто действительно смешон! К тому же это тянет время. Два бродяги набрасываются на Поццо, пинают его, поднимают - нужно ведь развлекаться, говорить... Что же до Годо, тот вновь присылает с извинениями, он придет завтра; может, выход в том, чтобы повеситься на дереве на поясе Эстрагона? Но пояс рвется...

Ну и что! Они вернутся завтра, с хорошей веревкой, и если вдруг Годо придет, они будут спасены...

СТОППАРД: “Розенкранц и Гильденстерн мертвы” – здесь проявляется характерная черта английсой литературы: англичане хорошо осознавали свою историю, каждый писатель чувствует себя частью этой  традиции. У данной пьесы 2 прочтения: 1) либо действие происходит уже после смерти Розенкранца и Гильденстерна; 2) либо это все кажется Розенкранцу и Гильденстерну. Но в основе  пьесы заложена шекспировская мысль. В репликах героев нет ничего, что позволило бы нам отличить  одного от другого. Этой характеристикой Стоппард и пользуется. В центре пьесы – вопрос “кто из нас Розенкранц, а кто Гильденстерн?”. Это 2 человеческих существа, у которых есть имена, отличающие одних от других. Для них понять, кто есть кто, означает возможность выделиться, обрести своё “я”. Но это по теории абсурдизма невозможно, поэтому абсурдисты не дают своим героям имен. Человеку не дано выделить своё “я” из хаоса.

Изложенное, на наш взгляд, дает основание утверждать, что ни о каком кризисе, по крайней мере, применительно к театру XX столетия говорить неправомерно. Правда, нельзя сбрасывать со счетов одно явление XX в., которое можно считать проявлением кризиса, но не культуры. Рост благополучия благодаря научно-технической революции подавляющего большинства, населения Европы, утверждение в жизни демократических тенденций привели к фактической власти в этой жизни нетворческого большинства, неспособного жить идеями и идеалами подлинной культуры, неспособного подняться над миром повседневности, и эта антиэлитарность большей части населения, не ориентированного на творчество, разрушительна для культуры.

Проявлением этой тенденции, начиная с 60-х годов XX в. во всей Европе, в том числе и во Франции, является развитие шоу-бизнеса. Массовые тиражи пластинок, кассет «диско», «фолк», «рок» музыки, с утра до вечера гремящей в наушниках транзисторов, повсюду сопровождают юношей и девушек1.

Однако наряду с распространением шоу-бизнеса и другими негативными явлениями в области духовной жизни Европы в XX в. продолжает существовать и развиваться возвышающая человека культура, что и является критерием ее подлинности, независимо от жанра.

**Поиски новых театральных форм**

Последние два десятилетия театральная жизнь Франции, как и Европы в целом, стала более разнообразной. В одном Париже в настоящее время свыше 50 театров, в которых зритель может найти постановки на любой вкус: от вечных творений классиков — Шекспира, Корнеля, Расина, Чехова — в «Комеди Франсез» и «Одеоне» до современных драматургов Беккета и Ионеско в авангардистских театрах и остроумных комедий в «театрах бульваров». Ежегодно в Авиньоне, Оранже, Ниме и других городах Франции на древних римских аренах или в средневековых замках проходят театральные фестивали, привлекающие тысячи зрителей из многих стран.

Подобные зрелищные мероприятия практикуются в Италии: на развалинах Форума, Колизея, Терм Каракаллы проходят поражающие своей грандиозностью спектакли, постановки классических итальянских опер на античные сюжеты. Так, постановка оперы Верди «Аида» в Термах Каракаллы создает захватывающее ощущение присутствия зрителя в гуще происходящих событий.

Все это является поиском новых театральных форм, доступных массе зрителей. Примером такого сочетания массовости и классики являются грандиозные постановки Р. Оссеина на арене парижского Дворца спорта спектаклей «Собор Парижской богоматери», «Дантон и Робеспьер», «Человек из Назарета», «Броненосец Потемкин».

Клод Каррер в содружестве с известным английским режиссером Питером Бруком в парижском театре «Буф дю Нор» поставили древнеиндийский эпос «Махабхарата». О масштабах этого спектакля говорит тот факт, что он шел либо в течение трех вечеров, либо двенадцать часов подряд с 12 часов дня до 12 часов ночи. Зрители, приезжавшие из многих стран Европы, запасались термосами с кофе и бутербродами и «героически высиживали до конца», как писали парижские газеты в 1986 г., когда этот спектакль был поставлен.