**Лекция № 1**

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

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.).

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

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

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

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Анастасьев, Н. Обновление традиции. Реализм 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.

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

**Лекция № 2**

**Первая мировая война в литературе первой половины ХХ века**

План

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

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

3. Литература «потерянного поколения». Общая характеристика:

а) тема «потерянного поколения» в романе Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен»;

б) тема «потерянного поколения» в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие»;

в) тема «потерянного поколения» в романе Р. Олдингтона «Смерть героя».

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

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

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

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

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

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

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

«Огонь»

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

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

«Огонь» написан на основе репортерских записей, которые Барбюс вел регулярно и которые определили жанровое своеобразие книги.

Роман имеет подзаголовок «Дневник взвода» и снабжён посвящением «Памяти товарищей, павших рядом со мной в Круи и на высоте 119». Автор подчёркивает этим строгое соответствие действительности, беспристрастную правду своей книги. Роман не имеет последовательно развивающегося сюжета, он как бы состоит из отдельных эпизодов-очерков, соединённых так, «чтобы каждый эпизод... добавлял какой-то штрих к целому». В двадцати четырёх главах романа немало маленьких самостоятельных фрагментов, напоминающих о Барбюсе как общепризнанном мастере новеллистического жанра.

Ранее в произведениях Барбюса над всем возвышался тот «единственный», тот герой, опыт сердца которого казался истиной. Здесь же нет главного героя. Есть солдатская масса, есть взвод – герои «Огня». Это простые люди, «большей частью земледельцы и рабочие» трех поколений: углекопы Потерло и Бекюв, красильщик автомобилей Тирлуар, капрал Бертран, работавший в мастерской футляров, лодочник Фуйяд, фармацевт Андрэ Мениль, батрак Ламюз и др. Всё это простые солдаты – «пролетарии битв». «В этой войне почти нет интеллигентов-артистов, художников или богачей: они попадаются редко или только в тех случаях, когда носят офицерские кепи», – пишет автор, идентифицируя себя с однополчанами, убеждаясь в правильности сделанного выбора, нетерпимый в своем отрицании продажности, тем более если ей служит интеллигенция. Сделанное в самом начале, это наблюдение перерастает на страницах романа в тему двух Франций: той, что «окопалась» в тылу и неплохо зарабатывала на войне, утешаясь далёкими от жизни, розовыми представлениями о ней, и той, другой, что под градом свистящих пуль, в грязи и воде защищала отечество, верила в это, а на самом деле умирала за чуждые народу интересы власть имущих.

Повествование идёт от лица самого рассказчика – Барбюса, и от лица взвода, судьбу которого писатель уже не отделяет от своей судьбы. Барбюс не выдвигает кого-либо из своих героев, но индивидуализации и своеобразию их способствует яркость портретной и языковой характеристики. Даже в обрисовке эпизодических фигур нет схематизма, потому что автор умеет оттенить наиболее существенные черты. «У каждого, – заметил Роллан, – верно схваченные и чётко очерченные контуры, раз увидев, вы уже не спутаете его с другими».

Роман «Огонь» – произведение сложной художественной палитры: оно лирично и натуралистично одновременно; в нем доминирует публицистический (газетный) аспект, подчиняющий себе социальный и психологический анализ.

Стремление быть максимально правдивым проявилось в языке романа. Барбюс широко использует солдатский жаргон и местные диалекты. Он включает в речь героев «грубые» слова. Во время публикации романа в газете «Эвр» Барбюсу стоило немалого труда сохранить естественность языка солдат, яркость и правдивость его, солдатский жаргон. Редакторы стремились сгладить язык, сделать его «приличнее», выбросить «крепкие словечки», обесцветить текст.

«Огонь» – необычайная книга о войне. Тут совсем немного сражений, здесь нет эффектных сцен. Империалистическая война в «беспощадно правдивой», по словам Горького, книге Барбюса – это прежде всего «чудовищно тяжкий труд простого солдата» (так писал Барбюс с фронта), это повседневное его гниение в окопах, это грязь, холод, одичание. Война – это уничтожение людей и созданных человеком ценностей, приведение всего сущего к единому знаменателю зловещей, пустынной «лиловой равнины», образ которой возникает в самом начале романа.

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

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

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

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

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

3. Литература «потерянного поколения». Общая характеристика

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

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

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

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

Героям литературы «потерянного поколения» недоступно единение с народом, государством, как это наблюдалось у Барбюса. «Потерянное поколение» противопоставило обманувшему их миру горькую иронию, ярость, бескомпромиссную критику цивилизации, что и определило место этой литературы в реализме, несмотря на пессимизм, общий у неё с литературой модернизма.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Однако судьба распорядилась иначе. Фредерик незаметно для себя начинает привязываться к Кэтрин. Он начинает понимать это в тот вечер, когда пьянствовал в компании офицеров, а потом пошёл к ней на свидание, а она не смогла отлучиться с работы. «Я вышел из приемной, и мне вдруг стало тоскливо и неуютно. Я очень небрежно относился к свиданию с Кэтрин, я напился и едва не забыл прийти, но, когда оказалось, что я её не увижу, мне стало тоскливо и я почувствовал себя одиноким».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Гражданская, З. Солдат Мира, солдат Революции (о творчестве А. Барбюса) / З. Гражданская // Октябрь. – 1973. – № 5. – С. 174–179.

2. Грибанов, Б. Г. Эрнест Хемингуэй: герой и время / Б. Г. Грибанов. – М.: Худ. Лит., 1980. – 255 с.

3. Гиленсон, Б. А. Эрнест Хемингуэй / Б. А. Гиленсон. – М., 1991.

4. Зарубежная литература. ХХ века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк.; изд. центр «Академия», 2000. – С. 342–356.

5. Зарубежная литература. ХХ век: учеб. для студ. / под ред. Н. П. Михальской [и др.]; под общ. ред. Н. П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 144–147.

6. Засурский, Я. Н. Американская литература ХХ века / Я. Н. Засурский. – М., 1984.

7. Лявонава, Е. А. “Я жыў, але ранейшага мяне на векі няма …”: Першая сусветная вайна ў творчасці М. Гарэцкага і А. Барбюса / Е. А. Лявонава // Роднае слова. – 1999. – № 3. – С. 24–30.

8. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (ХХ век, первая половина) ∕ И. В. Шабловская. – Минск: Изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 51–55.

Источник: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-2.htm>

**Лекция № 6**

**Экзистенциализм во французской литературе ХХ века.**

**Творчество Ж. -П. Сартра и А. Камю**

План

1. Характеристика экзистенциализма как литературного направления.

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

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

1. Характеристика экзистенциализма как литературного направления

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

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

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

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

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

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

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

Основные принципы экзистенциализма Сартра изложены в работе «Бытие и ничто», которую предваряет роман «Тошнота». Эти произведения тесно связаны: художественный мир романа с особенностями его структуры и мрачной атмосферой соответствует системе понятий и терминов экзистенциализма, разработанных в философском сочинении. Главная проблема, обсуждаемая в этих работах: «на что похоже человеческое существование?». Даётся представление о том, что такое «человеческая реальность», из чего она состоит. Вытекающий ответ сводится к следующему: существование (бытие) состоит из вещей (объектов) и сознания, их воспринимающего. Всё, что существует, не имеет объяснения. Оно просто существует. Мир абсурден. Смысл его существования понять невозможно. Сознание есть ничто. Это выражено в заглавии философского труда Сартра «Бытие и ничто». Однако у человека есть право выбора своего действия, а тем самым и самого себя. В абсурдном мире человек выбирает свой способ существования; в той или иной ситуации он «выбирает себя», определяет свое «я». В этом состоит его свобода: можно остаться самим собой, сохранить свою личность, а можно поступиться своими убеждениями, подчиниться требованиям более сильного, можно оказать помощь, а можно пройти мимо, но и в том и в другом случае человек существует в мире абсурда.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Мерсо совершает преступление – убивает араба, не проявляя своего отношения к содеянному так же, как и к смерти матери, и к своей любовнице Мари, считая, что «слова значения не имеют». На вопрос Мари, не думает ли он жениться на ней, Мерсо отвечает, что ему всё равно. Герой не мотивирует совершённого им убийства. В его памяти остаётся лишь воспоминание о нестерпимо палящих лучах солнца. Свыше двадцати раз на немногих страницах первой части повести говорится об этих лучах: «от палящего солнца в небе» Мерсо одолевает сон, когда он едет в богадельню, где умерла его мать; «яркий свет» заливал комнату, где стоял гроб умершей; «на равнине стоит дикая жара»; «сверкает солнце, дрожат струи горячего воздуха, и весь этот пейзаж кажется бесчеловечным, гнетущим».

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

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Андреев, А. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и ХХ век / А. Г. Андреев. – М.: Высш. шк., 1994. – 421 с.

2. Великовский, С. Проза Камю / С. Великовский // Избранное / Альбер Камю. – М., 1969. – С. 3–24.

3. Днепров, В. С единой точки зрения: литературно-эстетические очерки / В. Днепров. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 281–291.

4. Зарубежная литература ХХ века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 132–149.

5. Зарубежная литература. ХХ век: учеб. для студ. пед. вузов / Н. П. Михальская [и др.]; под общ. ред. Н. П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 41–52.

6. Кузнецова, С. Н. Взаимоотношения человека и общества в творчестве А. Камю / С. Н. Кузнецова // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 8. Философия. – 1975. – № 1. – С. 72–80.

7. Кушкин, Е. П. Альбер Камю. Ранние годы / Е. П. Кушкин. – Л., 1982.

8. Сартр, Ж. -П. Объяснение «постороннего» / Ж. -П. Сартр // Называть вещи своими именами… – М., 1986.

9. Свердлов, М. «Посторонний А. Камю: абсурд и двусмысленность / М. Свердлов // Лит-ра: прилож. К газете «1 сентября». – 2000. – № 8. – С. 14–15.

10. Семёнова, С. «Проклятые вопросы» французского экзистенциализма (Сартр, Камю) / С. Семёнова // Преодоление трагедии: Вечные вопросы в литературе. – М.: Сов. писатель, 1989. – С. 166–261.

11. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (ХХ век, первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 130–140.

Источник: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-6.htm>

**Лекция № 12**

**Антиутопия в западноевропейской литературе**

План

1. Жанр антиутопии в современной литературе.

2. Своеобразие антиутопии Д. Оруэлла:

а) проблематика антиутопии «1984»;

б) идейно-художественное своеобразие притчи «Скотный двор».

1. Жанр антиутопии в современной литературе

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

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

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

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

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

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

Основой и условием возникновения утопии является недовольство действительностью.

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

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

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

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

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

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

В антиутопии всегда изображено насилие человека над историей, которую упрощают, укрощают. Идеальной моделью такого отношения к истории является «Министерство Правды», деятельность которого описана в романе Оруэлла. Основной задачей этого учреждения является постоянное переписывание истории в соответствии с политической конъюнктурой. Книги во всех романах – средоточие ереси, с которой расправляются как инквизиция с еретиками.

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

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

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

2. Своеобразие антиутопии Д. Оруэлла

А. Проблематика антиутопии «1984»

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

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

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

Кошмарная реальность диктатуры изображена в романе «1984» (1949) и аллегорической притче «Звероферма» (1945). Оруэлл не ставил своей целью конкретное воспроизведение советской деятельности. Он моделирует государственное устройство, удивительно напоминающее сталинское. Как и Хаксли, подтверждая тезис Бердяева о кошмаре, в который превращается осуществившаяся утопия.

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

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

В этом государстве всё нелепо и противоестественно: беспрерывно ведётся война, т. к. мир разбит на три сверхдержавы (Океанию, Евразию, Остазию), постоянно исчезают люди, как правило по ночам; по стране идут сеансы ненависти – проецируются на огромные экраны авторы запрещённых книг и прочие преступники, а люди, согнанные на пятиминутки, изощряются в бичевании им неизвестных авторов. В стране ведётся тотальная слежка: вертолёт-муха может заглянуть в окна, расположенные очень высоко над землёй; а определённые приборы улавливают даже ритм биения сердца. Неограниченная власть партии требует, чтобы у её членов были не только правильные воззрения, но и правильные инстинкты. В такой стране, как Океания, есть много Министерств: Министерство Любви, Мира, Правды, Изобилия, но нет ни любви, ни мира, ни правды, ни изобилия. Есть абсурдные, как и вся эта жизнь, лозунги: «Мир – это война», «Любовь – это ненависть», «Правда – это ложь». Гротескная образность и фантасмагорическая символика романа «1984» дают возможность Оруэллу сделать очевидным кошмар диктатуры, показать циничное подавление личности, уничтожаемой духовно и физически.

Б. Идейно-художественное своеобразие притчи «Скотный двор»

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

Диктатуре Наполеона сопутствуют необходимые атрибуты: культ собственной персоны, награждаемой все новыми и новыми орденами («Животное-герой» первой, второй степени); силовые приемы при расправе со всякими зачинщиками бунтов и недовольными; подозрительность и охота на неугодных; жестокая эксплуатация подчиненного бедного скота и непомерные претензии власть держащих, которые все более начинают походить в манерах и вкусах на прежних господ. Множится бюрократия в виде обслуживающего власть аппарата, занятого учетом, контролем, протоколами и докладными, отчетами и планами, и вся эта тайнопись представляет огромные листы бумаги, исписанные как можно гуще. Исследователи отмечали среди «прототипов» «Скотного двора» Сталина, Троцкого, Маркса. Гимн «Все животные Британии» напоминает «Интернационал». Отдельные этапы революционных преобразований на ферме – это гротесковая аллегория русской революции, доведенная до абсурда катастрофа пролетарской революции. В обоих рассмотренных произведениях Джорджа Оруэлла использованы фантастика и гротеск, публицистика и философский подтекст.

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Горбачёва, Н. Мыслепреступление Джорджа Оруэлла / Н. Горбачёва // Всемирная литература. – 2000. – № 2. – С. 125–132.

2. Зверев, А. М. О Старшем брате и чреве Кита / А. Н. Зверев // Вопросы литературы. – 1989. – № 1.

3. Латынина, Ю. В ожидании Золотого века. / Ю. Латынина // Октябрь. – 1989. – № 6. – С. 177–187.

4. Новиков, В. Возвращение к здравому смыслу: субъективные заметки читателя антиутопии / В. Новиков // Знамя. – 1989. – № 7. – С. 214–220.

5. Чаликова, В. А. Несколько мыслей о Джордже Оруэлле / В. А. Чаликова // Знамя. – 1989. – № 8. – С. 222–225.

6. Шабловская, И. В. История зарубежной литературы (ХХ век, первая половина) / И. В. Шабловская. – Минск: изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 169–173.

Источник: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-12.htm

**Лекция № 11**

**Театр абсурда**

План

1. «Театр абсурда». Общая характеристика.

2. Особенности повествовательной техники С. Беккета.

3. Особенности повествовательной техники Э. Ионеско.

1. «Театр абсурда». Общая характеристика

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Особенности повествовательной техники С. Беккета

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

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

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

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

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

Герои Беккета могут только ждать, ничего более. Это полный паралич воли. Но и ожидание это все более становится бессмысленным, ибо ложный вестник (мальчик) постоянно отодвигает встречу с Годо на «завтра», не приближая несчастных ни на шаг к конечной цели.

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

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

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

Вл.: Чудесный вечер.

Эстр.: Незабываемый.

Вл.: И он ещё не кончился.

Эстр.: По-видимому, нет.

Вл.: Он только-только начался.

Эстр.: Это ужасно.

Вл.: Мы точно на представлении.

Эстр.: В цирке.

Вл.: В мюзик-холле.

Эстр.: В цирке.

Непрестанное жонглирование словами и фразами заполняет пустоту непереносимого состояния ожидания; подобная словесная игра – единственная ниточка, отделяющая героев от небытия. Это всё, на что они способны. Перед нами полный паралич мышления.

Низкое и высокое, трагическое и комическое присутствуют в пьесе в неразрывном единстве и определяют жанровую природу произведения.

Кто же такой Годо? Бог (God?) Смерть (Тod?) Толкований множество, но ясно одно: Годо – фигура символическая, она начисто лишена человеческого тепла и надежды, она бесплотна. Что такое ожидание Годо? Может быть, сама человеческая жизнь, ставшая в этом мире не чем иным, как ожиданием смерти? Придёт Годо или нет – ничего не изменится, жизнь так и останется адом.

Мир в трагифарсе Беккета – это мир, где «Бог умер» и «небеса пустынны», а потому тщетны ожидания.

Владимир и Эстрагон – вечные путники, «весь род человеческий», и дорога, по которой они бредут, – это дорога человеческого бытия, все пункты которой условны и случайны. Как уже говорилось, в пьесе нет движения как такового, здесь есть лишь движение во времени: за время между первым и вторым актами на деревьях распустились листья. Но этот факт не содержит в себе ничего конкретного – лишь указание на течение времени, у которого нет ни начала, ни конца, как нет их и в пьесе, где финал полностью адекватен и взаимозаменяем с началом. Время здесь лишь «на то, чтобы состариться», или иначе, по-фолкнеровски: «жизнь – это не движение, а однообразное повторение одних и тех же движений. Отсюда и концовка пьесы:

Вл.: Итак, мы идём.

Эстр.: Идём.

Ремарка: Они не двигаются.

Создатели драматургии абсурда своим основным средством раскрытия мира и человека избрали гротеск, приём, ставший доминирующим не только в драматургии, но и в прозе второй половины XX века, о чём свидетельствует высказывание швейцарского драматурга и прозаика Ф. Дюрренматта: «Наш мир пришёл к гротеску, как и к атомной бомбе, подобно тому, как гротескны апокалипсические образы Иеронима Босха. Гротеск – только чувственное выражение, чувственный парадокс, форма для чего-то бесформенного, лицо мира, лишённого всякого лица».

В 1969 году творчество С. Беккета было отмечено Нобелевской премией.

3. Особенности повествовательной техники Э. Ионеско

Ионеско Эжен (1912–1994) – один из создателей «антидрамы» и «театра абсурда». Ионеско по происхождению румын. Родился 26 ноября 1912 г. в румынском городе Слатина. Родители в раннем детстве увезли его во Францию, до 11 лет он жил во французской деревне Ла Шапель-Антенез, потом в Париже. Позже говорил, что детские впечатления деревенской жизни во многом отразились в его творчестве как воспоминания об утраченном рае. В 13 лет вернулся в Румынию, в Бухарест, и прожил там до 26 лет. В 1938 году вернулся в Париж, где прожил всю оставшуюся жизнь.

Итак, в творчестве Ионеско система философских и эстетических взглядов театра абсурда нашла своё наиболее полное выражение. Задача театра, по Ионеско, дать гротескное выражение нелепости современной жизни и современного человека. Драматург считает правдоподобие смертельным врагом театра. Он предлагает создать некую новую реальность, балансирующую на грани реального и ирреального, и главным средством в достижении этой цели он считает язык. Язык ни в коем случае не может выражать мысль.

Язык в пьесах Ионеско не только не выполняет функцию связи, общения между людьми, но, напротив, усугубляет разобщённость и одиночество их. Перед нами лишь видимость диалога, состоящего из газетных штампов, фраз из самоучителя иностранного языка, а то и вовсе осколки слов и фраз, случайно застрявшихся в подсознании. У персонажей Ионеско нечленораздельна не только речь, но и сама мысль. Его герои мало напоминают обычных людей, это скорее роботы с испорченным механизмом.

Ионеско объяснял своё пристрастие к жанру комедии тем, что именно комизм с наибольшей полнотой выражает абсурдность и безысходность бытия. Такова его первая пьеса «Лысая певица» (1951), хотя в ней и намёка нет ни на какую певицу. Поводом для её написания послужило знакомство Ионеско с самоучителем английского языка, нелепые и банальные фразы которого стали основанием для текста пьесы.

У неё есть подзаголовок – «антипьеса». В произведении нет ничего от традиционной драмы. В гости к Смитам приходит супружеская пара Мартенов, и на протяжении всего действия происходит обмен репликами, лишёнными смысла. В пьесе нет ни событий, ни развития. Меняется лишь язык: к концу произведения он превращается в нечленораздельные слоги и звуки.

Автоматизм языка – основная тема пьесы «Лысая певица». Она разоблачает обывательский конформизм современного человека, живущего готовыми идеями и лозунгами, его догматизм, узость кругозора, агрессивность – черты, которые позднее превратят его в носорога.

В трагифарсе «Стулья» (1952) показана трагическая судьба двух стариков, нищих и одиноких, живущих на грани мира реального и иллюзорного. Старик-психопат возомнил себя неким мессией. Он пригласил гостей, чтобы поведать им об этом, но те так и не приходят. Тогда старики разыгрывают сцену приёма гостей, в которой нереальные, вымышленные персонажи оказываются более реальными, чем живые люди. В конце старик произносит заготовленную речь, и перед нами вновь абсурдный словесный поток – излюбленный приём Ионеско:

Старуха: Позвал ли ты сторожей? Епископов? Химиков? Кочегаров? Скрипачей? Делегатов? Председателей? Полицейских? Купцов? Портфели? Хромосомы?

Старик: Да, да, и почтовых чиновников, и трактирщиков, и артистов…

Старуха: А банкиров?

Старик: Пригласил.

Старуха: А рабочих? Чиновников? Милитаристов? Революционеров? Реакционеров? Психиатров и психологов?

И вновь диалог строится как своеобразный монтаж слов, фраз, где смысл не играет роли. Старики кончают жизнь самоубийством, доверяя оратору высказать за них истину, но оратор оказывается глухонемым.

Пьеса «Носороги» (1959) представляет собой универсальную аллегорию человеческого общества, где превращение людей в животных показано как естественное следствие социальных и нравственных устоев (подобно тому, как это происходит в новелле Ф. Кафки «Превращение»).

По сравнению с прежними произведениями эта пьеса обогащена новыми мотивами. Сохранив некоторые из элементов своей прежней поэтики, Ионеско изображает мир, поражённый духовной болезнью – «оносороживанием», и впервые вводит героя, способного активно противостоять этому процессу.

Место действия в пьесе – небольшой провинциальный городок, обитатели которого охвачены страшной болезнью: они превращаются в носорогов. Главный герой Беранже сталкивается со всеобщим «оскотением», с добровольным отказом людей от человеческого облика. В противоположность своим прежним утверждениям, что не реальная действительность должна лежать в основе произведения, драматург создаёт в «Носорогах» сатиру на тоталитарный режим. Он рисует универсальность охватившей людей болезни. Единственным человеком, сохранившим человеческий облик, остаётся Беранже.

Первые читатели и зрители увидели в пьесе прежде всего антифашистское произведение, а саму болезнь сравнили с нацистской чумой (и вновь аналогия – с «Чумой» А. Камю). Позже сам автор так разъяснял замысел своей пьесы: «Носороги», несомненно, антинацистское произведение, однако прежде всего это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личиной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьёзными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии».

Герой Беранже – неудачник и идеалист, человек «не от мира сего». Он пренебрежительно относится ко всему, что чтят его сограждане и что считают показателем «цены» человека: педантизм, аккуратность, успешная карьера, единый стандартизированный образ мышления, жизни, вкусов и желаний. Ионеско вновь обрушивает на зрителя поток прописных истин и пустых фраз, но на этот раз за ними люди пытаются скрыть свою ограниченность и опустошённость.

У Беранже в пьесе есть антипод. Это Жан, самодовольный, глубоко убеждённый в своей непогрешимости и правоте. Он учит героя уму-разуму и предлагает следовать за ним. На глазах у Беранже он превращается в носорога, у него и раньше существовали предпосылки стать зверем, теперь они реализовались. В момент превращения Жана между ним и Беранже происходит разговор, который раскрывает человеконенавистническую сущность этого добропорядочного обывателя («Пусть они не становятся на моем пути, – восклицает он, – или я их раздавлю!»). Он призывает уничтожить человеческую цивилизацию и взамен неё ввести законы носорожьего стада.

Жан едва не убивает Беранже. Тому приходится скрываться в своем доме. Вокруг него либо носороги, либо люди, готовые в них превратиться. Бывшие друзья героя тоже вливаются в ряды носорогов. Последний, самый сокрушительный, удар ему наносит возлюбленная Дези.

Стандартизированность и безликость сделали возможным быстрое и безболезненное превращение окружавших его людей в животных. Стадное мышление, образ жизни и поведения подготовили переход человеческого стада в звериное.

Ионеско много внимания уделяет изображению личной трагедии героя, теряющего не только друзей, но и любимую девушку. Сцена прощания Беранже с Дези написана автором с большим лиризмом. Она передает ощущение героя, оказавшегося не в силах удержать самое дорогое существо. Он в отчаянии, оставшись совсем один, в отчаянии от невозможности стать таким, как все. Внутренний монолог Беранже оставляет гнетущее впечатление трагической парадоксальности мира, в котором человек мечтает отказаться от себя, чтобы только не быть одному. Внешне он остается человеком, но внутренне оказывается растоптан могучим носорожьим стадом.

Однако в конце пьесы герой вновь обретает утраченное было мужество. Обращаясь к носорогам, он кричит: «Нет, я никогда не превращусь в носорога, никогда, никогда! Я не могу измениться… Ну что ж, пусть будет так! Я стану защищаться против всего мира! Мое ружье!.. Я буду бороться против всего мира, буду бороться против всех! Я – последний и до конца останусь человеком!»

Герой – одиночка, обороняющийся от тёмных сил, – таким предстаёт перед нами главный персонаж пьесы «Носороги».

Особенностью поставангардной драматургии является соединение конкретно-исторического плана и всеобщего, универсального стремления увидеть в сегодняшнем «некую неизменную общую основу, которую можно раскрыть непосредственно в самом себе». Именно поэтому театру абсурда свойственен глубокий подтекст, позволяющий каждый раз прочитывать драму и интерпретировать её идеи и образы по-новому.

Разумеется, поставангардистский театр предназначен не для массового зрителя. Ионеско сам говорил, что это театр для элиты, ибо это театр поисков, театр-лаборатория. Однако драматург убеждён, что существование элитарного театра обусловлено духовными потребностями современного общества.

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Андреев, Л. Г. Современная литература во Франции: 60-е годы / Л. Г. Андреев. – М., 1977.

2. Дюшен, И. Б. Театр парадокса / И. Б. Дюшен. – М., 1991.

3. Коренева, М. М. Художественный мир Беккета / М. М. Коренева // Драматурги-лауреаты Нобелевской премии. – М., 1998.

4. Михеева, А. Когда на сцене ходят носороги. Театр абсурда Э. Ионеско / А. Михеева. – М., 1967.

5. Проскурникова, Т. Французская антидрама / Т. Проскурникова. – М., 1968.

6. Якимович, Т. Драматургия и театр современной Франции / Т. Якимович. – Киев, 1968

Источник: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-14.htm

**Лекция № 15**

**Литература постмодернизма**

План

1. Постмодернизм в литературе ХХ века.

а) причины, обусловившие появление постмодернизма;

б) постмодернизм в современном литературоведении;

в) отличительные особенности постмодернизма.

2. «Парфюмер» П. Зюскинда как яркий пример литературы постмодернизма.

1. Постмодернизм в литературе ХХ века

А. Причины, обусловившие появление постмодернизма

По признанию большинства литературоведов постмодернизм «одно из ведущих (если не главное) направлений в мировой литературе и культуре последней трети XX века, отразившее важнейший этап религиозного, философского и эстетического развития человеческой мысли, давшее немало блистательных имен и произведений». Но он возник не только как феномен эстетики или литературы; это скорее некий особый тип мышления, в основе которого лежит принцип плюрализма – ведущей черты нашей эпохи, принцип, исключающий всякое подавление или ограничение. Вместо прежней иерархии ценностей и канонов – абсолютная относительность и множественность смыслов, приёмов, стилей, оценок. Постмодернизм зарождался на почве неприятия стандартизации, монотонности и однотипности официальной культуры в конце 50-х годов. Это был взрыв, протест против унылой одинаковости обывательского сознания. Постмодернизм – это порождение духовного безвременья. Поэтому ранняя история постмодернизма оказывается историей низвержения устоявшихся вкусов и критериев.

Главной его чертой становится разрушение всяких перегородок, стирание граней, смешение стилей и языков, культурных кодов и т. п., в результате «высокое» становилось идентичным «низменному» и наоборот.

Б. Постмодернизм в современном литературоведении

В литературоведении отношение к постмодернизму неоднозначное. В. Курицын испытывает к нему «чистый восторг» и называет его «тяжёлой артиллерией», оставившей после себя вытоптанное, «поруганное» «литературное поле». «Новое направление? Не только. Это ещё и такая ситуация, – писал Вл. Славицкий, – такое состояние, такой диагноз в культуре, когда художник, утративший дар воображения, жизневосприятия и жизнетворчества, воспринимает мир как текст, занимается не творчеством, а созданием конструкций из компонентов самой культуры...». По мнению А. Зверева, это литература «очень скромных достоинств или попросту плохая литература». «Что до термина «постмодернизм», – размышляет Д. Затонский, – то он вроде бы лишь констатирует некую преемственность во времени и оттого выглядит откровенно... бессодержательным».

В этих противоположных высказываниях о сущности постмодернизма содержится зерно истины в той же мере, как и максималистские перегибы. Нравится он или нет, но сегодня – постмодернизм самое распространённое и модное направление в мировой культуре.

Постмодернизм нельзя пока назвать художественной системой, у которой есть свои манифесты и эстетические программы, он не стал ни теорией, ни методом, хотя как культурологическое и литературное явление стал предметом изучения многих западных авторов: Р. Барта, Ж. Деррида, М. Фуко, Л. Фидлера и других. Его понятийный аппарат находится в стадии разработок.

Постмодернизм – особая форма художественного видения мира, проявляющаяся в литературе как на содержательном, так и на формальном уровне и связанная с пересмотром подходов к литературе и самому художественному произведению.

Постмодернизм – явление интернациональное. Критики относят к нему писателей разных по своим мировоззренческим и эстетическим установкам, что и порождает разные подходы к постмодернистским принципам, вариативность и противоречивость их интерпретации. Признаки этого направления можно обнаружить в любой из современных национальных литератур: в США (К. Воннегут, Д. Бартелми), Англии (Д. Фаулз, П. Акроид), Германии (П. Зюскинд, Г. Грасс), Франции («новый роман», М. Уэльбек). Однако уровень «присутствия» постмодернистской стилистики у этих и других писателей неодинаков; нередко в своих произведениях они не выходят за грани традиционного сюжета, системы образов и других литературных канонов, и в таких случаях правомерно говорить лишь о наличии элементов, характерных для постмодернизма. Иначе говоря, во всём многообразии литературных произведений, которые предлагает вторая половина XX века, можно выделить образцы «чистого» постмодернизма (романы А. Роб-Грийё и Н. Саррот) и смешанные; последних всё-таки большинство и именно они дают наиболее интересные художественные образцы.

Трудность систематизации постмодернизма объясняется, по-видимому, его эклектичностью. Отвергая всю предшествующую литературу, он тем не менее синтезирует прежние художественные методы – романтический, реалистический, модернистский – и создаёт на их основе свой стиль. При анализе творчества того или иного современного писателя неизбежно возникает вопрос о степени присутствия у него реалистических и нереалистических элементов. Хотя с другой стороны единственной реальностью для постмодернизма является реальность культуры, «мир как текст» и «текст как мир».

В. Отличительные особенности постмодернизма

При всей неопределённости эстетической системы постмодернизма некоторые отечественные исследователи (В. Курицын, В. Руднев) сделали попытку выстроить ряд наиболее характерных признаков направления.

1. Общее в постмодернизме – это особое положение автора, его множественность, наличие маски или двойника. В романе М. Фриша «Назову себя Гантенбайн» некое авторское «я», отталкиваясь от своих наблюдений, ассоциаций, мыслей, выдумывает разного рода «сюжеты» (история героя). «Я примеряю истории, как платье», – сообщает автор. Писатель творит сюжет произведения, создаёт его текст на глазах у читателя. В «Элементарных частицах» М. Уэльбека роль повествователя отведена человекоподобному существу – клону.

Автор по своему усмотрению моделирует мироустройство в своём произведении, сдвигает и раздвигает по своей прихоти время и пространство. Он «играет» с сюжетом, создавая некую виртуальную реальность (не случайно постмодернизм возник в эпоху компьютерных технологий). Автор порой соединяется с читателем: у X. Борхеса есть миниатюра «Борхес и я», в которой автор утверждает, что они не враги, не одно лицо, но и не разные лица. «Я не знаю, кто из нас двоих пишет эту страницу», – признаётся писатель. Но проблема расщепления автора на множество голосов, на второе «я» в истории литературы отнюдь не нова, достаточно вспомнить «Евгения Онегина» и «Героя нашего времени» или любой из романов Ч. Диккенса и Л. Стерна.

2. Смешению эпох, раздвижению хронотопа в произведении способствует интертекстуальность, которую можно рассматривать как своеобразный диалог между текстами разных культур, литератур и произведений. Одной из составляющих этого приёма является неомифологизм, определяющий во многом облик современного литературного процесса, но он не исчерпывает многообразия интертекста. Каждый текст, по мнению одного из теоретиков постмодернизма на Западе Р. Барта, это интертекст, ибо опирается на весь потенциал культуры прошлого, поэтому в нем присутствуют на разных уровнях и в разном представительстве известные переработанные тексты и сюжеты.

«Соприсутствие» в тексте произведения нескольких «чужих» текстов в виде вариаций, цитат, аллюзий, реминисценций можно наблюдать в романе П. Зюскинда «Парфюмер», в котором автор иронично обыгрывает романтический стиль через стилизацию Гофмана, Шамиссо. Одновременно в романе можно обнаружить аллюзии из Г. Грасса, Э. Золя. В романе «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза иронически переосмысливается манера письма писателей-реалистов XIX века.

Постмодернизм стал первым направлением в литературе XX века, которое «открыто призналось в том, что текст не отображает реальность, а творит новую реальность, вернее даже, много реальностей, часто вовсе не зависимых друг от друга». Реальности просто нет, вместо неё существует виртуальная реальность, воссозданная интертекстом.

3. Одним из главных принципов постмодернизма стала цитата. «Мы живём в эпоху, когда все слова уже сказаны», – сказал С. Аверинцев. Иначе говоря, каждое слово, даже буква в постмодернизме – цитата. Цитаты перестают играть роль дополнительной информации, когда автор делает ссылку на её источник. Она органично входит в текст и становится неотделимой частью его. Приходит на память известная байка про американского студента, которой, впервые прочитав «Гамлета» У. Шекспира, был разочарован: ничего особенного, собрание расхожих крылатых слов и выражений. В 1979 году во Франции вышел роман-цитата, представлявший собой 750 цитат из 408 авторов.

4. В работах о постмодернизме в последнее время всё больше говорят о гипертексте. В. Руднев даёт ему следующее определение: «Гипертекст – текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов». Простейший пример гипертекста – это любой словарь или энциклопедия, где каждая статья делает отсылки к другим статьям этого же издания. «Хазарский словарь» сербского писателя Павича построен как гипертекст. Он состоит из трёх книг – красной, зелёной и жёлтой, – в которых соответственно собраны христианские, исламские и иудейские источники о принятии хазарами веры, причём каждая из религий настаивает на своей версии. В романе разработана целая система отсылок, а в предисловии автор пишет, что его можно читать как угодно: с начала или с конца, по диагонали, выборочно.

В гипертексте полностью исчезает авторская индивидуальность, она размывается, ибо преобладающее значение приобретает не автор, а «Господин текст», который предусматривает множественное количество прочтений. В предисловии к роману «Откройте» Н. Саррот пишет: «Действующие лица этих маленьких драм – слова, выступающие как самостоятельные живые существа. Когда им предстоит встреча с чужими словами, воздвигается загородка, стена...». А поэтому – «Откройте»!

5. Одной из вариаций гипертекста является коллаж (или мозаика, или пастиш), когда вполне достаточной является комбинация из готовых стилевых кодов или цитат. Но, как справедливо заметил один из исследователей, интертекст и коллаж живы до тех пор, пока в сознании читателя не выветрился смысл их составляющих элементов. Понять цитату можно тогда, когда известен её источник.

6. Тенденция к синкретизму отразилась и на языковой манере письма постмодернизма, который сознательно усложняется за счёт нарушения норм морфологии и синтаксиса, введения вычурной метафоричности стиля, «низкой», ненормативной лексики, вульгаризмов или, напротив, высокоинтеллектуального языка научных областей (роман «Элементарные частицы» Уэльбека, рассказ «Вечеринка что надо» Уэлша). Всё произведение нередко напоминает одну большую развёрнутую метафору или запутанный ребус (роман Н. Саррот «Откройте»). Возникает характерная для постмодернизма ситуация языковой игры – понятие, введённое Л. Витгенштейном в его «Философских исследованиях» (1953), согласно которому вся «человеческая жизнь – совокупность языковых игр», весь мир видится сквозь призму языка.

Понятие «игры» получает в постмодернизме и более пространный смысл – «литературной игры». Игра в литературе – преднамеренная «установка на обман». Цель её – освободить человека от гнета реальности, дать ему почувствовать себя свободным и независимым, на то она и игра. Но в конечном счёте она означает главенство искусственного над естественным, вымышленного над действительным. Произведение приобретает театрально-условный характер. Оно строится по принципу «как бы»: как бы любви, как бы жизни; в нём отражено не то, что было на самом деле, а что «могло быть, если...». Подавляющее большинство художественных произведений последних десятилетий ХХ века представляет собой эту «как бы» литературу. Не удивительно поэтому, что столь большую роль в постмодернизме играет ирония, насмешка, шутка: автор «шутит» своими чувствами, мыслями.

7. Постмодернистские новации коснулись и жанровой стороны художественного произведения. В. Курицын считает, что на передний план выдвинулись второстепенные литературные жанры: дневники, комментарии, письма. Романная форма влияет на организацию сюжета произведений – он становится фрагментным. Эта не случайно возникшая особенность в сюжетосложении представляет собой взгляд на роман как на зеркальное отражение самого процесса жизни, где нет ничего законченного, здесь заключено и определенное философское восприятие мира. Помимо произведений М. Фриша, аналогичные явления можно обнаружить в творчестве Ф. Дюрренматта, Г. Белля, Г. Грасса, А. Роб Грийё. Есть произведения, написанные в словарной форме, появились и такие определения, как «роман-сэнднич», соединяющий в себе романтизм и реализм, мифопрозу и документ. Существуют и другие варианты, романы «Элементарные частицы» М. Уэльбека и «Коллекционер» Д. Фауза, на наш взгляд, можно определить как «романы-кентавры». Происходит слияние на жанровом уровне романа и драмы, романа и притчи.

Одной из разновидностей постмодернизма является китч – «массовое искусство для избранных». Китч может быть «хорошо сделанным» произведением с увлекательным и серьёзным сюжетом, с глубокими и тонкими психологическими наблюдениями, но он – лишь искусная подделка под высокое искусство. В нём, как правило, отсутствует настоящее художественное открытие. Китч использует жанры мелодрамы, детектива и триллера, у него занимательная интрига, которая держит читателя и зрителя в постоянном напряжении. В отличие от постмодернизма, который может дать образцы действительно глубоких талантливых произведений литературы, китч установлен на занимательность, а потому он ближе к «массовой культуре».

Фильм-китч сделал из поэмы Гомера «Одиссея» А. Михалков-Кончаловский. Китч стал непременной добавкой к постановкам шекспировских произведений, в том числе и «Гамлета».

Постмодернизм – явление в литературе второй половины ХХ века чрезвычайно пестрое и неординарное. В нем немало произведений «проходных», произведений-«однодневок»; очевидно, именно такие произведения и вызывают наибольшее количество нападок на направление в целом. Однако постмодернизм выдвинул и продолжает выдвигать действительно яркие, незаурядные образцы художественной прозы в литературе Германии, Швейцарии, Франции и Англии. Может быть, все дело в том, в какой мере автор увлечен «экспериментаторством», иначе говоря, в каком качестве представлено «пограничье» в его творчестве или отдельном произведении.

2. «Парфюмер» П. Зюскинда как яркий пример литературы постмодернизма

Роман Патрика Зюскинда «Парфюмер» впервые был опубликован в переводе на русский язык в 1991 году. Если поискать сведения об авторе романа, то их окажется немного. Как говорится во многих источниках, «Патрик Зюскинд ведёт замкнутый образ жизни, отказывается от литературных премий, от каких-либо публичных выступлений, редкие случаи, когда он соглашается на короткое интервью».

Родился П. Зюскинд 26 марта 1949 года в семье профессионального публициста в небольшом западногерманском городе Амбахе. Здесь он закончил гимназию, получил музыкальное образование, начал пробовать себя в литературе. Позже, в 1968–1974 гг., П. Зюскинд изучал в университете Мюнхена историю средневековья. Жил то в Мюнхене, то в Париже, печатался исключительно в Швейцарии. Мировая известность, пришедшая к автору «Парфюмер», не заставила его приоткрыть завесу над своей жизнью.

Начинал П. Зюскинд в жанре миниатюры. Подлинным дебютом его можно считать монопьесу «Контрабас», завершённую летом 1980 года. Последние десять лет П. Зюскинд пишет киносценарии для телевидения, в том числе сценарии художественных сериалов.

Роман «Парфюмер» (в другом переводе на русский язык – «Аромат») занимает место в мировой десятке бестселлеров. Он переведён более чем на тридцать языков. Произведение это по-своему уникально.

Роман П. Зюскинда можно без преувеличения назвать первым истинно постмодернистским немецким романом, прощанием с модерном и культом гения. По мнению Виттштока, роман является элегантно замаскированным путешествием по истории литературы. Автора интересует прежде всего проблема творчества, творческой индивидуальности, культ гения, который взращивался немецкими писателями со времен романтизма.

Безусловно, проблема гения волновала и романтиков в Англии и Франции, и в «Парфюмере» есть аллюзии на литературные произведения этих стран. Но в немецкой литературе гений превратился в культовую фигуру, на произведениях немецких писателей можно поэтапно проследить эволюцию образа гения, его расцвет и деградацию. В Германии культ гения оказался более живучим и, наконец, в XX веке в восприятии миллионов немцев воплотился в зловещей и загадочной фигуре Гитлера и превратился в идеологию. Послевоенное поколение писателей осознавало немалую долю вины, лежащую на литературе, взлелеявшей этот культ. Роман Зюскинда разрушает его, применяя излюбленный прием постмодернизма – «use and abuse», «использование и оскорбление», то есть одновременное использование какой-то темы, стиля, традиции и демонстрации ее несостоятельности, подрыв, сомнение. Зюскинд использует огромное количество произведений немецких, французских, английских писателей, касающихся темы гениальности, и с их же помощью критикует традиционные представления об оригинальности, исключительности творческой личности. Зюскинд вписывает свой роман в традицию культа гения, подрывая ее изнутри.

«Парфюмер» – это характерный для постмодернизма многоуровневый роман. Его жанр, как и любого другого постмодернистского произведения, определить непросто, потому что границы жанров в современной литературе размыты и постоянно нарушаются. По внешним признакам его можно отнести к историческому и детективному жанрам. Подзаголовок «История одного убийцы» и репродукция картины Ватто с мёртвой обнажённой девушкой на обложке явно рассчитаны на привлечение массового читателя и однозначно дают понять, что это детектив. Начало романа, где указывается точное время действия, описывается жизнь Парижа той эпохи, характерно для исторического романа. Само повествование нацелено на широкий спектр интересов читателей: высоколитературный язык, стилистическая виртуозность, ироническая игра с читателем, описание частных сфер жизни и мрачных картин преступлений. Описание рождения, воспитания, учебы главного героя предполагают жанр романа воспитания, а постоянные упоминания о гениальности, неординарности Гренуя, его необыкновенном таланте, который ведёт его по жизни и подчиняет все остальные свойства характера и даже организм, намекают на то, что перед нами настоящий роман о художнике, гении.

Однако ни одно из ожиданий читателя, вызванных намёками на тот или иной жанр, не оправдывается. Для детектива необходимо, чтобы зло было наказано, преступник изобличен, миропорядок восстановлен, ни одно из этих условий в романе не выполнено. В. Фрицен назвал «Парфюмера» реквиемом по криминальному роману. Система ценностей романа воспитания оказывается подорванной. «Учителя» Гренуя не испытывают к нему никаких чувств, кроме неприязни. Образование Гренуя сводится к узнаванию и запоминанию запахов и смешиванию их в воображении. Любовные, дружеские, семейные отношения как факторы формирования личности, без которых невозможно представить роман воспитания, здесь вообще отсутствуют, герой полностью изолирован духовно от окружающего мира. До некоторого времени Гренуй не испытывает вообще никаких чувств, как будто из всех органов восприятия у него существует только обоняние. Тема любви, сострадания, дружбы и прочих человеческих чувств закрыта Гренуем с самого начала, когда он своим первым криком проголосовал «против любви и всё-таки за жизнь». «Он был с самого начала чудовищем». Единственное чувство, которое вызревает в Гренуе, – это отвращение к людям, но даже оно не находит у них отклика. Заставив людей полюбить себя, отвергнутого и уродливого, Гренуй осознает, что они ему отвратительны, а значит, их любовь ему не нужна. Трагедия Гренуя в том, что сам он не может узнать, кто он такой, и даже не может насладиться своим шедевром. Он осознал, что люди воспринимают и любят лишь его маску из аромата.

Роман «Парфюмер» можно назвать программным произведением постмодернизма, потому что в нём с помощью хорошего литературного языка и захватывающей повествовательной формы воплощаются практически все основные установки постмодернизма. Здесь и многослойность, и критика просвещения, представлений об оригинальности, идентичности, игра с читателем, прощание с модернистской тоской по всеохватывающему порядку, целостности, эстетическим принципам, которые противостоят хаосу действительности, и, конечно, интертекстуальность – аллюзии, цитаты, полуцитаты – и стилизация. В романе воплощены отказ от тоталитарной власти разума, от новизны, свободное обращение с прошлым, принцип развлекательности, признание вымышленного литературного произведения.

Вымышленность главного героя, Гренуя, подчёркивается с первых же строк: «... его гениальность и его феноменальное тщеславие ограничивались сферой, не оставляющей следов в истории». Не мог оставить следов Гренуй и потому, что растерзан и съеден до последнего лоскутка в финале романа.

В первом же абзаце автор заявляет о гениальности своего героя, неразрывно связанной со злом, Гренуй – «гениальное чудовище». Вообще в образе Гренуя автор объединяет многие черты гения, как его представляли от романтизма до модернизма – от мессии до фюрера. Эти присущие одаренной индивидуальности черты автор заимствует из различных произведений – от Новалиса до Грасса и Бёлля. Гротескное соединение этих черт в одно целое напоминает создание доктором Франкенштейном своего монстра. Свое творение автор называет «чудовищем». Это лишенное практически всех человеческих качеств, кроме ненависти, существо, отвергнутое миром и само отвернувшееся от него, стремящееся покорить человечество с помощью своего таланта. Отсутствие у Гренуя собственного запаха означает отсутствие у него индивидуальности, собственного «я». Его проблема в том, что, столкнувшись с внутренней пустотой, Гренуй не пытается обрести своё «я». Поиск аромата должен был бы символизировать творческий поиск себя. Однако гений Гренуя способен сотворить лишь искусную подделку человеческого запаха. Свою индивидуальность он не ищет, а лишь маскирует её отсутствие, что оборачивается крахом и саморазрушением гения в финале.

На образе Гренуя В. Фрицен выстраивает целую историю болезни гения. Во-первых, поскольку гений должен и внешне выделяться из толпы, он непременно имеет некий физический недостаток. Герой Зюскинда несет гротескные черты дегенерации. Больна его мать, значит, наследственность он получил плохую. У Гренуя горб, изуродованная нога, всевозможные тяжелые болезни оставили свои отметины на его лице, вышел он из клоаки, «он был даже меньше, чем ничто».

Во-вторых, гений антирационален, всегда остаётся ребёнком, его нельзя воспитать, так как он следует своим внутренним законам. Правда, у гения романтиков воспитатель всё же был – это природа. Однако Гренуй – своё собственное произведение. Он родился, жил и умер словно вопреки всем законам природы и судьбы, лишь по своему желанию. Гений Зюскинда создает себя сам. Более того, природа для него – голый материал, Гренуй стремится вырвать у неё душу, разложить на составные части и, соединив в нужной пропорции, создать своё произведение.

В-третьих, гений и интеллект – не одно и то же. У Гренуя есть уникальный дар – его обоняние. При этом все считают его слабоумным. Только к четырем годам Гренуй научился говорить, однако с абстрактными, этическими и моральными понятиями у него были проблемы: «... совесть, Бог, радость, благодарность... было и осталось для него туманным». По определению Шопенгауэра, гений соединяет в себе огромную силу воли и большую долю чувственности – о разуме нет и речи. Гренуй настолько одержим работой и желанием достичь могущества, что это подчиняет все его жизненные функции (например, работа у Бальдини, в Грассе).

В-четвертых, гений тяготеет к безумию или, по крайней мере, к эксцентричности, никогда не принимая норм жизни обывателя. Поэтому в глазах бюргера гений-романтик всегда сумасшедший, дитя природы, он не считается с устоями общества. Гренуй – преступник а рrіоrі, приговор ему вынесен уже в подзаголовке – «История одного убийцы», а первое убийство Гренуй совершает только что появившись на свет, своим первым криком, который стал смертным приговором для его матери. И в дальнейшем убийство будет для него чем-то естественным, лишенным какой бы то ни было моральной окраски. Помимо 26 убийств, совершённых уже в сознательном возрасте, Гренуй магическим образом приносит несчастья людям, связанным с ним: погибают Грималь и Бальдини, исчезает маркиз, казнят Дрюо. Гренуя нельзя назвать аморальным, так как ему чужды всякие моральные понятия, которые он мог бы отрицать. Он – вне морали, над ней. Однако Гренуй вначале не противопоставляет себя окружающему миру, маскируясь с помощью духов. Романтический конфликт переносится во внутреннюю сферу – Гренуй сталкивается с собой, точнее с отсутствием себя, в чём усматривается конфликт постмодернистский.

В-пятых, гений является аутсайдером общества, изгнанником. Гений живет в воображаемом мире, в мире своих фантазий. Однако аутсайдерство Гренуя переходит в аутизм. Из-за отсутствия запаха Гренуя либо просто игнорируют, либо чувствуют к нему непонятное для себя отвращение. Сначала Гренуя это не волнует, он живёт в мире запахов. В горах, куда он удаляется от мира, Гренуй создаёт царство запахов, живёт в воздушном замке ароматов. Но после кризиса – осознания отсутствия собственного запаха – он возвращается в мир, для того чтобы войти в него, и люди, обманутые «человеческими духами» Гренуя, принимают его.

В-шестых, гению требуется автономность, независимость. Этого требует эгоцентризм гения: его внутреннее «я» всегда ценнее и богаче, чем окружающий мир. Одиночество требуется гению для самосовершенствования. Однако самоизоляция представляет для художника и большую проблему. Вынужденная оторванность от мира людей трагически воспринималась романтическим героем-гением. Гренуя заставляет замыкаться в себе не окружающий мир, отвергающий его, а внутренняя потребность. Своим первым криком новорождённый Гренуй противопоставил себя внешнему миру и после выносил все жестокие удары судьбы с нечеловеческим упорством, с первых лет жизни продвигаясь к цели, даже еще не осознавая её.

Наконец, в образе Гренуя можно выделить и такую черту, как исключительность гения, мессианство, которая подчеркивается на протяжении всего повествования. Гренуй был рождён для некой высшей цели, а именно – «осуществить революцию в мире запахов». После первого убийства ему открылось его предназначение, он осознал свою гениальность и направление своей судьбы: «... он должен был стать Творцом запахов... величайшим парфюмером всех времён». В. Фрицен замечает, что в образе героя Зюскинда проглядывает миф о подкидыше, который должен вырасти в спасителя своего народа, однако вырастает чудовище, дьявол.

Когда Гренуй создаёт свой первый шедевр – человеческий запах, уподобив себя Богу, он понимает, что может достичь и большего – сотворить сверхчеловеческий аромат, чтобы заставить людей полюбить себя. Теперь он хочет стать «всемогущим богом аромата... – в действительном мире и над реальными людьми». В соперничестве Гренуя с Богом видится намёк на любимый романтиками миф о Прометее. Гренуй крадёт у природы, у Бога секрет души-аромата, но он использует этот секрет против людей, похищая у них души. К тому же Прометей не хотел замещать богов, свой подвиг он совершил из чистой любви к людям. Гренуй действует из ненависти и жажды власти. Наконец, в сцене вакханалии парфюмер осознает себя «Великим Гренуем», переживает «величайший триумф своей жизни», «Прометеев подвиг».

Кроме того, что герой Зюскинда сочетает в себе практически все черты, которыми писатели от романтизма до модернизма наделяли гения, Гренуй проходит несколько стадий развития – от романтизма до постмодернизма. Вплоть до ухода в горы Гренуй стилизован под художника-романтика. Вначале он накапливает, поглощает запахи, постоянно составляет новые комбинации ароматов в своем воображении. Однако он пока творит без всякого эстетического принципа.

Гренуй-художник развивается и, встретив свою первую жертву, находит в ней высший принцип, по которому должны строиться остальные ароматы. Убив её, он осознаёт себя как гения, узнаёт своё высшее предопределение. «Он хотел выразить вовне своё внутреннее “я”, которое считал более стоящим, чем всё, что мог предложить внешний мир». Поэтому Гренуй уединяется в горах на семь лет. Однако там ему не открылись ни тайны мироздания, ни пути самопознания. Вместо обновления Гренуй столкнулся с отсутствием собственной личности. Возрождения через смерть не получилось, так как не было «я», которое могло бы переродиться. Эта внутренняя катастрофа разрушила мир его фантазий и заставила вернуться в мир реальный. Он вынужден совершить обратный побег – от себя во внешний мир. Как пишет В. Фрицен, в горы Гренуй уходит как романтик, а спускается как декадент: «На своей “волшебной горе” оригинальный художник состарился, превратился в художника-декадента».

Попав к маркизу-шарлатану, Гренуй учится искусству иллюзии, создаёт человеческий аромат, маску, которая прикрыла отсутствие его индивидуальности и открыла дорогу в мир людей. В Грассе Гренуй осваивает науку парфюмерии, технику извлечения запаха. Однако цель Гренуя уже не совершить революцию в мире запахов. Первый удавшийся шедевр позволил Греную настолько увериться в собственной гениальности, что он не довольствуется просто принятием его в среду людей, он хочет заставить их полюбить себя как Бога. Гений-декадент деградирует дальше – в фюрера, когда стремление к целостности и единству оборачивается тоталитаризмом. В сцене вакханалии в Гренуе узнаётся и Наполеон, и Бисмарк, и Гитлер. После распада монархии общество жаждало гения-фюрера и учителя, который должен был вывести из хаоса, объединить. Параллели с Гитлером здесь вполне чёткие. Документальные кадры публичных выступлений Гитлера свидетельствуют о массовом экстазе, в который он повергал своих слушателей. В сцене вакханалии Гренуй, не имеющей собственной индивидуальности, заставляет и остальных терять её, люди превращаются в стадо диких животных. Произведение искусства должно противостоять хаосу действительности, а Гренуй, наоборот, сеет вокруг себя хаос и разрушение.

Гренуй, наконец, постмодернистский гений. Он творит свои шедевры как истинный постмодернист: не создавая свое, а смешивая украденное у природы и живых существ, тем не менее получая нечто оригинальное, а главное – оказывающее сильное воздействие на зрителя/читателя. По мнению В. Фрицена, Гренуй – псевдогений постмодернизма – творит в собственных целях, крадёт чужое, чтобы слепить своё. Постмодернизм гения Гренуя и в том, что он соединяет в себе все исторические фазы культа гения с разочарованием в нем, осознанием его несостоятельности. Творчество Гренуя сводится к тому, что он крадёт у природы душу, немногим отличаясь от Бальдини – филистера, который крадёт сами произведения.

«Парфюмер» не случайно навлёк на себя обвинения в эпигонстве, модной эклектической стилизации уже хотя бы потому, что автор как раз и подвергает пересмотру идею гениальной индивидуальности, оригинальности, следуя концепции постмодернизма. Действительно, роман чрезвычайно полифоничен, голоса разных эпох и жанров звучат достаточно отчётливо. Роман соткан из аллюзий, цитат, полуцитат, тем и мотивов немецкой и не только немецкой литературы. Зюскинд использует технику гомогенизации цитат, тем, элементов других текстов – по принципу композиции духов. Образ гения, идея творчества организуют повествование, а новеллы Гофмана, главным образом «Девица Скюдери», являются системой координат для ориентации читателя. Роман Зюскинда – не конгломерат цитат, а тщательно выстроенный диалог-игра как с литературной традицией, так и с читателем, точнее с его литературным багажом. Что касается раскодирования текста, то тут немецкий читатель находится в более выгодном положении: большинство аллюзий в романе – на хорошо знакомый немцам с детства литературный канон.

«Парфюмер» – это типичный постмодернистский роман и потому, что он осознанно вторичен. Это роман-пастиш, роман-игра, его можно подвергать бесконечным интерпретациям, находить всё новые аллюзии. Секрет читательского успеха романа Зюскинда, безусловно, не только в широкой рекламе, но и в искусной стилизации, качественной подделке под детектив и исторический роман. Занимательный сюжет и хороший литературный язык обеспечивают роману внимание как со стороны интеллектуальной публики, так и со стороны массового читателя – любителя тривиальной литературы.

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Анастасьев, Н. У слов долгое эхо / Н. Анастасьев // Вопросы литературы. – 1996. – № 4.

2. Гучник, А. Постмодернизм и глобализация: постановка проблемы / А. Гучник // Всемирная литература. – 2005. – № 3. – С. 196–203.

3. Зарубежная литература ХХ века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк.: изд. центр Академия, 2000. – С. 19–23.

4. Затонский, Д. Искусство романа и ХХ век / Д. Затонский. – М., 1973.

5. Затонский, Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. – 1996. – № 3.

6. Ильин, И. Поструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. – М., 1996.

7. Кубарева, Н. П. Зарубежная литература второй половины ХХ века / Н. П. Кубарева. – М.: Моск. Лицей, 2002. – С. 171–184.

8. Курицын, В. Постмодернизм: новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. – 1992. – № 2.

9. Руднев, В. Словарь литературы ХХ века / В. Руднев. – М., 1998.

10. Славацкий, В. После постмодернизма / В. Славацкий // Вопросы литературы. – 1991. – № 11–12.

11. Халипов, В. Постмодернизм в системе мировой культуры / В. Халипов // Иностранная литература. – 1994. – № 1. – С. 235–240

Источник: <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-16-17.htm>

**Лекция № 10**

**Литература США (вторая половина ХХ века)**

План

1. Особенности развития литературы США во второй половине ХХ века.

2. Творчество Д. Д. Сэлинджера:

а) краткий обзор жизненного и творческого пути писателя;

б) идейно-художественное своеобразие романа «Над пропастью во ржи».

3. Американская драматургия середины и второй половины ХХ века.

1. Особенности развития литературы США во второй половине ХХ века

Конец Второй мировой войны стал рубежом, обозначившим вступление США и американской литературы в новый период своего развития. Завершившаяся война происходила за океаном. США вступили в новую эпоху страной разбогатевшей. Уже в 50-е годы, обращаясь к оценке достижений литературы межвоенных десятилетий, американские писатели и критики задавались вопросом: что ждёт литературу на новом этапе? Выражая надежду на её обновление, они ощущали утрату художественных вершин, достигнутых американской классикой первой половины ХХ века.

Оценка литературной ситуации середины века прозвучала в речи, произнесённой Уильямом Фолкнером в 1955 году в университете штата Орегон, а затем в его статье «О частной жизни. Американская мечта: что с ней происходит?» Отвечая на этот вопрос, Фолкнер говорил: «Была Мечта… Мечта – это свобода равного начала со всеми остальными людьми, это свобода, которая обязывает защищать и охранять это равенство индивидуальным мужеством, честной работой и взаимной ответственностью. Потом мы потеряли Мечту… Теперь он ушла от нас. И в вакууме теперь не звучат больше сильные голоса, которые не только ничего не боялись, но которые даже не знали, что существует такое явление, как страх, голоса, слившиеся в единстве надежды и воли». Причину происходящего Фолкнер видит в обезличивании человека, в наступлении на его частную жизнь. Речь Фолкнера была произнесена в те годы, когда шла «холодная война», война во Вьетнаме.

Тема противостояния личности натиску антигуманной цивилизации, навязывающей мнимые ценности, стремящейся подавить жизнь «человеческого сердца», о чём писал и чего так опасался Фолкнер и писатели его поколения, продолжала быть одной из основных в американской литературе второй половины века. Крупнейшие американские писатели, осознав несбыточность «американской мечты», продолжали в новых условиях нравственно-эстетические поиски, противопоставляя духу стяжательства свободолюбие и достоинство человека, его стремление к справедливости, неприятие милитаризма и расизма.

Типология освещаемых в литературных произведениях конфликтов определила типологию героя, в образе которого отражены мировоззрение и эстетический идеал писателя.

Среди героев американских романистов, драматургов, поэтов – участники войны (новое «потерянное поколение») в творчестве Нормана Мейлера, чернокожие герои в романах Джеймса Болдуина и Уильяма Стайрона, молодые герои поколения «разбитых» («битников») в поэзии Аллена Гинсберга, в романах и рассказах Джека Керуака и Джерома Дэвида Сэлинджера, «средние американцы» в пьесах Артура Миллера и Теннесси Уильямса, в романах и рассказах Джона Апдайка и Джона Чивера, интеллектуалы в произведениях Сола Беллоу и Торнтона Уайлдера. Можно привести и другие примеры: пародийно-гротескные персонажи в романах Курта Воннегута, обратившегося к проблеме дегуманизации и превращения человека в робота в эпоху НТР, образы антигероев в романах Артура Миллера.

Как протест против конформизма и установленных норм прозвучали в 50-е годы произведения «битников», самыми яркими выразителями настроений которых стали Джек Керуак и Аллен Гинсберг.

Само слово «битник» было придумано Джеком Керуаком – главным летописцем «разбитого поколения» (beat generation). На нью-йорском жаргоне beat значит: разбитый, отчаявшийся (позже Керуак разъяснил смысл иначе, как сокращённое от beatitude – просветление).

В 60-е годы в атмосфере недовольства и возмущения социально-политическими порядками в стране поднимается массовое движение протеста, получившее отражение не только в публицистике, но и в художественной литературе. Писатели обращаются к проблемам большого социально-политического значения, к теме борьбы за свободу.

Характерное явление литературной жизни 60-х годов – произведения поэта Уолтера Лоуэнфелса (1987–1976), связавшего свою жизнь с рабочим движением и продолжавшего традиции Уитмена.

Против войны во Вьетнаме выступил крупнейший поэт США середины ХХ века Роберт Лоуэлл (1917–1977). В его лиро-философской поэзии синтезированы традиции Дж. Донна, Т. С. Элиота, Р. Фроста.

Одна из центральных тем литературы второй половины ХХ века – тема расовой дискриминации – представлена в творчестве Джеймса Болдуина (1924–1987), Уильяма Стайрона (р. 1925), Шерли Энн Грау (р. 1929) и др.

Жанровые модификации романа в американской литературе второй половины ХХ века многообразны. К философским притчам тяготеют произведения Торнтона Уайлдера (1897–1975).

Близкий по характеру своего творчества к контркультуре Курт Воннегут (1922–2009), разрабатывая проблемы антигуманного использования достижений научно-технического процесса для развязывания войн и гонки вооружений, обращается к формам сатирической фантастики в романах «Сирены Титана» (1959), «Колыбель для кошки» (1963), «Бойня номер пять, или Крестовый поход детей» (1969). Художественный мир Воннегута странен и в то же время реально современен. Очевидна акцентируемая писателем его абсурдность и вместе с тем трагедийность.

В литературе 70-х годов наблюдается стремление вернуться к традициям «красных» тридцатых. Вновь возобладали реалистические тенденции – в романах Э. Доктороу «Рэгтайм» и «Гагачье озеро», К. Оутс «Страна чудес», Дж. Гарднера «Никелевая гора» и других писателей. В американскую литературу стала возвращаться повседневная жизнь рабочих кварталов и фермерских посёлков, а героем вновь становится рядовой американец со своими будничными заурядными проблемами.

По мере приближения середины 70-х годов и 200-летия США всё больше американских романистов обращалось к теме исторической роли и современных судеб Америки. Всё более ощутимым становилось стремление писателей к охвату широких временных пластов, к философским обобщениям и этичности. Наиболее показательны в этом отношении романы Г. Видала «Вице-президент Бэрр» и «1876 год». Эта же тенденция к созданию произведений, обобщающих исторический опыт нашей эпохи, присутствует в документально-философском повествовании Н. Мейлера «Песнь палача», романах У. Стайрона «Выбор Софи», Дж. Ирвинга «Отель Нью-Гэмпшир».

Писателей волновали проблемы мировой истории (Г. Видал «Творение», Н. Мейлер «Древнейшие вечера», Дж. Хеллер «Бог знает»).

Однако ожидание на дальнейшее развитие наметившихся в конце 70-х – начале 80-х годов тенденций в литературе США вряд ли можно считать осуществлённым.

Создаётся впечатление, что поток серьёзной реалистической прозы себя исчерпал. Мелкотемье, отсутствие значимых произведений характеризует литературную жизнь современной Америки.

80–90-е годы – новый этап в развитии фантастического жанра – в стиле «фэнтези» (У. Ле Гуин, Р. Желязны и др.), в котором наметилось стремление к «очеловечиванию», гуманитаризации фантастического мира. Расцвет жанра «фэнтези» тесно связан с укоренением в американской культуре конца ХХ века неомифологии, которая явилась следствием наметившегося в обществе ухода от реальной жизни. Всё это свидетельство явного влияния массовой культуры.

К жанру «фэнтези» тесно примыкает литература «кошмаров и ужасов», которая в лице романов С. Кинга, В. Блетти, Ф. Вильсона и других авторов заняла ведущее место на рынке «массовой» продукции.

Популярностью пользуется так называемая «феминистская литература» (Э. Джонг «Фэнни», Э. Уокер «Цвет багряный») – один из современных вариантов «карманного» чтения для женщин.

Свидетельством ослабления реализма в современной американской литературе, как и в литературе Европы, является тот факт, что ведущим направлением в духовной жизни Америки стал постмодернизм. Он существует как отражение новой действительности конца ХХ века и распространяется на все сферы культуры.

2. Творчество Д. Д. Сэлинджера

А. Краткий обзор жизненного и творческого пути писателя

В истории американской литературы Джером Дэвид Сэлинджер (1919–2010) занимает особое место. За ним прочно укрепилась слава одного из самых «загадочных» писателей ХХ века.

Последнее из своих произведений, повесть «Хэпфорт 16, 1924», Сэлинджер опубликовал в журнале «Нью-йоркер» в 1965 году, после чего наступило «молчание» писателя, продолжавшееся 35 лет.

Трудно представить себе, что в нашу информационную эпоху биография писателя, ещё при жизни объявленного критиками «пророком», а историками литературы названного живым классиком, будет плохо известна. Тем не менее этот факт в полной мере относится к Сэлинджеру, переехавшему вскоре публикации в 1951 году романа «Над пропастью во ржи» из Нью-Йорка в небольшой городок Корниш в штате Нью-Хэмпшир и ставшему настоящим затворником.

В 1989 году шотландский исследователь Йан Хэмилтон опубликовал в Лондоне книгу «В поисках Дж. Д. Сэлинджера», ставшую на тот момент первой осуществлённой попыткой написания «полномасштабной биографии» писателя, хотя в самой книге содержится куда более знаков вопроса, чем собственно биографических данных.

До появления книги Хэмилтона едва ли не единственным источником биографических данных о Сэлинджере было то, что он рассказал о себе в интервью, данном им в 1953 году девочке Шерли Блейни для школьного отдела газеты города Корниша, подкараулившей писателя (по некоторым данным) в тот момент, когда он выходил из паба. В этом интервью он сообщил немного о своих родителях и о своём детстве. На вопрос, можно ли считать роман «Над пропастью во ржи» автобиографичным, ответил, что, будучи подростком, он пережил нечто подобное тому, что происходит с Холденом в романе.

Джером Дэвид Сэлинджер родился 1 января 919 года в Нью-Йорке в семье торговца копчёностями (дата документально не подтверждена и приводится со слов самого автора). Учился в трёх колледжах, но ни один не закончил. Прошёл курс обучения в Пенсильванской военной школе. После окончания школы в 1936 году отец, желавший видеть в сыне наследника своего дела, берёт его с собой в деловую поездку в Вену и в Польшу, преследую прагматическую цель – посвятить сына в таинство процесса приготовления ветчины. После 10-месячного пребывания в Вене, где сын должен был, по мнению отца, анализировать перспективы морских перевозок упомянутого продукта из Европы в США (чем Джером совершенно пренебрёг и вместо этого занялся изучением немецкого языка), он возвращается в Нью-Йорк.

Решив целиком посвятить себя литературе (о чём мечтал, по его собственному признанию, ещё находясь в Пенсильвании), Сэлинджер посещает литературные курсы при Колумбийском университете. Его первые публикации – в еженедельнике «Урсинус уикли» и в журналах «Стори», «Кольерс», «Эсквайер», «Сатердей ивнинг пост» (1937–1940).

В дальнейшем Сэлинджер печатается преимущественно в журнале интеллектуальной элиты «Нью-Йоркер».

В 1942 году Сэлинджера призвали в армию. В составе 12-го пехотного полка 4-й дивизии он участвовал во Второй мировой войне. На фронте было несладко, и в 1945-м будущий классик американской литературы попал в госпиталь с нервным срывом. Горький и трагический опыт военных лет сыграл большую роль в формировании его как писателя.

Первый рассказ «Подростки» был опубликован в журнале «Стори» в 1940 году. Ранние рассказы писателя, отмеченные поиском своей темы, своего стиля, не лишены элемента подражательности повествовательной манеры Ринга Ларднера, очень популярного в 20–30-е годы в США писателя-сатирика.

Первое зрелое произведение, свидетельствующее о возросшем художественном мастерстве автора, – новелла «Братья Вариони» (1943). В творчестве Сэлинджера впервые прозвучала тема Поэта – непризнанного гения, так и не явившего миру своих творений.

Следующим этапом в эволюции образа Поэта является новелла «Перевёрнутый лес» (1947), в центре которой трагедия Раймонда Форта, степень гениальности которого отражена в совокупности трёх великих имён (Кольридж, Блейк, Рильке, взятых вместе и даже больше).

Вскоре Сэлинджер публикует шедевр своей новеллистики – «Лучший день для рыбки-бананки» (в русском переводе «Хорошо ловится рыбка-бананка»), в которой впервые появляется образ поэта Симора Гласса.

Проявление религиозного чувства, воскрешение религиозного начала в сознании человека являются центральной темой, проходящей через все рассказы сборника «Девять рассказов» (1953).

Большое влияние на писателя оказало учение дзэн, идеи которого, по свидетельству современников, писатель открыл для себя в конце 40-х годов. Многие видят в наступившем после 1965 года «молчании» писателя следование дзэнской идее о несовместимости всякого рода «творчества» с постижением истины.

К 1965 году Сэлинджер, помимо романа «Над пропастью во ржи», опубликовал 30 новелл, часть из которых была им отобрана для вышедшей в 1953 году книги «Девять рассказов»: «Выше стропила, плотники!» (1955), «Симор: Введение» (1959), «Френки» (1961), «Зуи» (1961), «Хэпворт 16, 1924» (1965). «Френки» и «Зуи» в 1961 году были объединены писателем в одну книгу «Френки и Зуи». Эти повести в критике называют повестями о Глассах или циклом о Глассах (большом и дружном семействе тонко организованных людей).

Цикл о Глассах – важная часть творчества Сэлинджера, который пытается предложить свой идеал и концепцию гармоничного человека, опираясь на духовное наследие раннехристианских философов и богословов, на опыт философской, религиозной литературы Древнего Востока.

Рассказы 1948–1951 гг. критики рассматривают строго в соответствии с требованиями фрейдистского подхода, считая что тут описан мир «психически неполноценных людей, иногда находящих спасение в любви». Однако, говоря о романе «Над пропастью во ржи», они сравнивают образ Холдена Колфилда с образом Гека Финна, подчёркивая такие реалистические достоинства сэлинджеровского романа, как живой разговорный язык, ирония.

Б. Идейно-художественное своеобразие романа «Над пропастью во ржи»

Свой знаменитый роман «Над пропастью во ржи» Сэлинджер написал уже в 1946 году и даже сдал в редакцию, но в последний момент забрал его для переработки. В окончательном виде роман состоит из 26 глав и был опубликован в 1951 году. Не следует забывать, что почти десять лет труда были отданы роману «Над пропастью во ржи».

Произведение Сэлинджера вызвало огромный общественный резонанс и стало своеобразной «библией» американского студенчества 1950–1960-х годов, а его главный герой Холден Колфилд являлся выразителем мироощущения американской молодёжи тех лет. Первоначально литературоведы посчитали, что название книги представляет собой строчки из стихотворения Р. Бёрнса:

Если кто-то звал кого-то

Сквозь густую рожь,

И кого-то обнял кто-то

Что с него возьмешь?

И какая нам забота

Если у межи,

Целовался с кем-то кто-то

Вечером во ржи.

Однако при чтении англоязычного первоисточника нам становится ясно, что перевод «Над пропастью во ржи» не совсем точен. В оригинале буквально можно перевести название как «Ловец во ржи». Исходная истина такова, что Холдену Колфилду снится сон о том, как маленькие дети играют во ржи над оврагом, а герой романа стоит на краю и оберегает детей, чтобы они не сорвались в пропасть. Значит, название «Ловец во ржи», на наш взгляд, более точно и лучше раскрывает идею романа.

По своей жанровой форме произведение – это роман-исповедь, роман-монолог, представляющий собой воспоминания рассказчика, подростка Холдена Колфилда, история, которая произошла с ним год назад накануне Рождества.

Семнадцатилетний Холден Колфилд повествует нам о переломных событиях своей жизни. Во-первых, мальчика исключили уже из третьей по счету школы, и ему предстоит нерадостное свидание с родителями. «... я ушёл из Пэнси. Пэнси – это закрытая средняя школа в Эгерстауне, штат Пенсильвания... вот уж липа!». Во-вторых, Холден оскандалился как капитан школьной фехтовальной команды: забыл всё спортивное снаряжение в метро и тем самым опозорил всю школу. «Только состязание не состоялось. Я забыл рапиры, и костюмы, и вообще всю эту петрушку в вагоне метро. Но я не совсем виноват. Приходилось всё время вскакивать, смотреть на схему, где нам выходить. Словом, вернулись мы в Пэнси не к обеду, а уже в половине третьего. Ребята меня бойкотировали всю дорогу. Даже смешно». В-третьих, главный герой никак не может ужиться со своими товарищами. Его поведение бывает порой ужасным: он груб, обидчив. В отношениях Холдена с людьми чувствуется насмешка над окружающими.

Это замечают и родители, и учителя, и его товарищи. Однако никому из них не приходит в голову выяснить, почему Холден так себя ведёт, заглянуть ему в душу. Читая роман, можно увидеть перед собой одинокого, полностью предоставленного себе подростка, в душе которого происходит борьба. Конечно, у Холдена есть родители, и они любят его, но понять сына не могут. На их взгляд, дети должны быть сыты, хорошо одеты и получить достойное образование, и этому они посвятили свою жизнь. Но этого недостаточно.

Писатель серьёзно относится к своему герою, его наивным мечтам, ребяческому бунтарству, к упорному желанию найти настоящее в жизни. В этом нет ничего удивительного. Мир, ненавистный Холдену, ненавистен и самому писателю. Герои многих его произведений будут удирать из реального мира в свой вымышленный. Холден тоже бежит – из опостылевшей школы, из осточертевшего общежития, из всей этой «липы». Ему одинаково противны учителя, вроде директора, «старика Термера», который с малосостоятельными родителями своих учеников здоровается, протягивая «два пальца», с отцами богаче – «полчаса разливается». «Не выношу я этого – злость берёт. Так злюсь, что с ума можно спятить», – говорит герой.

Сам герой не тупица, но его чудовищные оценки – это всё то же пусть нелепое, но искреннее проявление его внутреннего протеста против системы обучения, человеческих взаимоотношений, против самого духа так называемых закрытых школ для обеспеченных детей. Даже в самом факте побега из школы сквозит бунтарство: Холден удирает внезапно среди ночи и на прощание кричит: «Спокойной ночи, кретины! Ручаюсь, что я не разбудил всех этих ублюдков!»

Содержание романа составляет три дня «свободы» героя перед началом каникул. Холден окунается в незнакомую ему жизнь взрослых людей и пытается также по-взрослому себя в ней утвердить: идёт в ночное кафе и заказывает себе виски, возмущается, когда официант отказывается это сделать. Как и всякому подростку, Холдену свойственен жгучий интерес к любви, но он испытывает отвращение к её пошлым суррогатам. Его отличает страстная тяга к правдивой, бескорыстной и чистой жизни, к полноценным человеческим отношениям. Холден, например, мечтает о том, чтобы «жить у ручья в шалаше и делать всё своими руками», хочет учить детей по-своему каким-то важным вещам.

Психологический портрет сэлинджеровского героя противоречив и сложен. По своему характеру он добр и мягок, но может с кулаками наброситься на более сильного парня, когда тот пачкает пошлыми словами имя хорошей девушки. Сам он бежит из школы, заваливает четыре экзамена, но не позволяет своей сестрёнке пропускать уроки.

У Холдена какая-то беспощадная к себе и к людям воинствующая и наивная требовательность, натянутая, как струна, совесть. У него остро развито чувство справедливости. Он болезненно реагирует на малейшее проявление лжи и лицемерия. Герой знает, например, что богач – миллионер, имя которого носит школа, разбогател на сделках в похоронном бюро. Видит он и то, как старый учитель Спенсер заискивает перед директором. А потому кругом одна «липа» и «показуха».

Холден стеснителен и обидчив, порой нелюбезен и ершист, как и всякий склонный к самоанализу подросток. Ему скучно, и поэтому временами герой позволяет себе непростительные выходки: может, например, пустить дымом сигареты в лицо симпатичной собеседницы, глубоко зевнуть в ответ на дружеские увещевания расположенного к нему преподавателя. «Я часто валяю дурака, мне тогда не так скучно», – различные варианты этой фразы нередко встречаются на страницах романа, как и другая фраза: «Нет, я всё-таки ненормальный, честное слово», – проходящая рефреном в книге писателя.

Холден страдает от одиночества и непонимания. Ему не удаётся заинтересовать своими планами на будущее девочку Салли. Одна только Фиби, 10-летняя сестрёнка героя, не только готова присоединиться к нему, ни и идёт в этом порыве гораздо дальше своего импульсивного брата.

Колфилд очень любит «свою Фиби», говорит о ней с нежностью и восхищением: «Вы бы на неё посмотрели. Такой хорошенькой, умной девчонки вы, наверное, никогда не видели. Умница, честное слово. Понимаете, с тех пор, как она поступила в школу, у неё одни отличные отметки – никогда плохих не бывало». Он называет её не иначе, как «моя Фоби». С ней Холден может говорить совершенно откровенно, обо всём – и она понимает его. С сестрёнкой он забывает о всех своих горестях и только при ней может расплакаться и снова стать самим собой, во многом ещё ребёнком.

Он заботиться о ней, старается чем-то порадовать (эпизод с пластинкой). Как он радуется, когда ему это удаётся! Страницы, посвящённые Фиби, проникнуты лиризмом, задушевностью и искренностью. Это едва ли не самые светлые эпизоды в романе. Не менее тепло Холден вспоминает о своём умершем брате Али, бережёт его боксёрскую перчатку, всю исписанную стихами (именно ей он посвятит сочинение). И мечта у Холдена очень гуманная: «стеречь, спасать ребят, играющих над пропастью во ржи». Поэтому он с таким неприятием относится ко всему тому, что предлагает ему общество.

Несколько дней, проведённых мальчиком в Нью-Йорке, после бегства из Пэнси, сыграли огромную роль в формировании характера Холдена. Во-первых, он столкнулся с насилием, проституцией, сутенёрством и открыл самую жуткую и гнусную сторону жизни. А во-вторых, Холден узнал немало добрых и чутких людей, это сделало его терпимее и рассудительнее. И если раньше мальчик хотел просто бежать от людей, то теперь он понимает, что от трудностей бегут только слабые, а он должен остаться и продолжать борьбу с пороками американского общества.

К сожалению, Холдена никто не способен понять, и взрослые находят самый простой способ избавиться от него: отправить на лечение в санаторий для нервнобольных. Но, если кого и надо лечить, то тех людей, которые окружают Холдена, то общество, которое погрязло в обмане и лицемерии. К такому выводу подводит читателя автор.

Стиль романа представляет собой смесь отчаяния и шутовства, всепроникающего нигилизма и попыток найти настоящее в мире, хотя отрицания героя звучат убедительнее. Большую роль в романе играет деталь: жест, выражение лица, звук голоса. Писатель исследует малейшие движения души своего героя. Внешне приём монологического повествования от лица главного героя не нов в мировой литературе и в то же время отыскать литературную параллель стилевой манере Сэлинджера невозможно.

Отличительная черта таланта Сэлинджера – это его глубокое понимание психологии детей и подростков. Одним из главных достоинств романа «Над пропастью во ржи» является замечательная правдивость, с которой обрисованы характеры Холдена и его сверстников.

Можно провести параллель между романом американского писателя и романом Ф. М. Достоевского «Подросток» на образном и на композиционном уровнях. Так же как и у Достоевского, у Сэлинджера основной сферой изображения героя становится его сознание – «жизнь идеи» в сознании человека – приводящее либо к истинному, либо к ложному пути. Возрастная, психологическая характеристика Холдена, находящегося в состоянии нервного возбуждения, граничащего с психическим срывом, напоминает эмоциональное состояние Аркадия Долгорукова и в целом психологический тип героев Достоевского, находящихся между святостью и безумием.

3. Американская драматургия середины и второй половины ХХ века

Американская драматургия середины и второй половины ХХ века представлена творчеством Артура Миллера, Теннесси Уильямса, Эдварда Олби. Обращаясь к проблемам своей эпохи, развивая традиции предшественников, авторы, каждый по-своему усиливают драматизм звучания ключевых проблем и конфликтов, определяющих судьбу рядовых американцев. Острота социальной критики пьес Миллера, романтическая стихия и лирические интонации драм Уильямса, обращение к «театру абсурда» Олби – всё это в совокупности передаёт напряжённую и сложную действительность, в которой пребывают созданные творческим воображением драматургов герои.

Артур Миллер (1915–2005) родился в Нью-Йорке в еврейской семье. После кризиса 1929 года положение отца, человека состоятельного (фабриканта женского платья), заметно пошатнулось. Будущий писатель, окончив в 1932 году школу, не имел средств, чтобы продолжить образование, и около двух лет работал, а свободное время отдавал чтению, особенно русских классиков, среди которых первое место занимал Ф. М. Достоевский.

Общественно-политические воззрения Миллера формировались в атмосфере «красного десятилетия», отмеченного подъёмом рабочего и антифашистского движения. В 1934 году он поступает в Мичиганский университет, где делает первые пробы в драматургическом жанре. Артур занимается в семинаре профессора Кеннета Роу, который подробно разбирал со своими студентами пьесы Ибсена. С тех пор норвежский драматург сделался художником, оказавшим наиболее глубокое влияние на творческую манеру Миллера.

В годы Второй мировой войны Миллер работает на верфи в Бруклине, пробует себя на радио, обращается к репортажу и выпускает книгу, составленную из интервью, взятых у военных «Положение нормально» (1944). Одновременно выходит и его первая известная пьеса «Человек, которому везло», в центре которой автомеханик Дэвид Фрибер, человек удачливый, но не чувствующий себя счастливым, потому что окружающим людям плохо. В 1945 году выходит роман «Фокус», отразивший личный опыт Миллера и посвящённый теме антисемитизма в США.

Широкая известность приходит к драматургу после публикации и постановки его пьесы «Все мои сыновья» (1947). В центре произведения – семейная драма фабриканта Джо Келлера, который во время войны поставлял бракованные детали для самолётов, что стоило жизни более чем двадцати лётчикам, в том числе и его собственному сыну Ларри. Ловкому Келлеру удаётся избежать правосудия, свалить вину на своего партнёра Стивена Дивера, получившего два года тюрьмы. От Дивера отказываются даже дети, Энн и Джордж, не поверившие уверениям отца в своей невиновности. Вернувшийся с войны второй сын Келлера, Крис, начинает работать на фирме своего отца, полагая, что тот не причастен к происшедшей трагедии. Раскрытие тайны Джо Келлера «взрывает» внешне упорядоченный быт семьи промышленника. В финале он признаётся во всём, собирается идти и рассказать обо всём прокурору, но затем предпочитает покончить жизнь самоубийством. В пьесе звучит тема выбора, тема нравственной ответственности человека, актуальная для всего творчества Миллера.

Международное признание, огромный сценический успех приходит к Миллеру после постановок пьесы «Смерть коммивояжёра» (1949), удостоенной Пулитцеровской премии. Произведение продемонстрировало лучшие качества Миллера-художника: способность к состраданию, новизну манеры, психологическую проницательность, чувство юмора. Пьеса имеет подзаголовок: «Кое-какие частные разговоры в двух действиях и реквием». Сцены из жизни рядовой американской семьи, судьбы 63-летнего коммивояжёра Вилли Ломена – агента одной из торговых фирм, чьи товары он продаёт и рекламирует, история его сыновей – это один из вариантов американской трагедии. Частное перерастает в общее, выражая общие закономерности действительности. Вилли Ломен ищет в прошлом объяснение той катастрофы, к которой он пришёл в конце жизни.

Не следует забывать, что одна из центральных тем творчества Миллера – американская мечта, обернувшаяся трагедией человеческой жизни. И не случайно программная статья драматурга названа «Трагедия и обыкновенный человек» (1949).

Возвращаясь к пьесе «Смерть коммивояжёра», следует подчеркнуть оригинальность её композиции. В пьесе перемешаны прошлое и настоящее, реальное время и воспоминания героя. Подобные «ретроспекции» позволяли Миллеру воссоздать главные вехи жизненного пути героя. При этом «внешний» сюжет охватывает около 24 часов. Три с половиной десятилетия трудился Вилли, считая, что ему везёт, полагаясь на свою внешность и личное обаяние. Но на самом деле он жил в мире иллюзий, а успех, к которому он так стремился, его миновал. Зритель сталкивается с Ломеном в тот горький момент, когда он оказывается без работы, без надежд. У него нет средств, чтобы внести последний взнос за дом. Но, главное, нет понимания между ним и детьми. Им были вкушены те же иллюзии, в которые так долго верил отец. Теперь они утрачены. «Убей меня Бог, если я понимаю, для чего я работал! – говорит более удачливый из двух братьев Ломенов Хэппи. – Иногда вот сидишь у себя дома, один, и думаешь: «Сколько же денег швыряешь ты на квартиру?» С ума сойти можно! Но ведь я всю жизнь этого и добивался: собственной квартиры, машины и женщин… Да пропади всё пропадом: всё равно одинок, как пёс!» Плачевен итог лучших лет второго брата – Бифа: «Тратить лучшие годы на то, чтобы с товаром всё было в порядке, висеть на телефоне, продаёшь, покупаешь… Беда в том, что нас не приучили хапать деньги. Я этого делать не умею». В завершающем пьесу «Реквиеме» звучат слова: «Мы живём в жестоком мире». О покончившем жизнь самоубийством Вилли Ломене его сын говорит: «У него были ложные мечты. Насквозь ложные мечты». В доме, за который Ломен расплачивался всю жизнь, теперь некому жить.

Гамма эмоциональных оттенков, от трагического до комического, дала пищу критикам для разнообразных оценок и толкований. Пьесу рассматривали как социальную, исполненную антибуржуазного пафоса, как психологическую, как философскую, ставящую общечеловеческие проблемы смысла жизни, показывающую пагубность иллюзий, находящихся в конфликте с реальностью. Пьеса широко ставилась в России, в Москве (во МХАТе), в Ленинградском Академическом театре драмы имени Пушкина, где роль Вилли Ломена блистательно сыграл Ю. Толубеев.

Проблема идеала и иллюзий трактуется и в поздних произведениях Миллера («Часы Америки» (1980)). Социально-политическая острота звучания характерна для пьес «Тяжкое испытание» (1953), «Вид с моста» (1955), написанных в обстановке маккартизма, политических преследований и «холодной войны».

В отличие от своего выдающегося современника и во многом художественного антипода Теннесси Уильямса, тяготевшего к погружению в глубины психологии, Миллер в большей мере рассудочен, логичен и привержен к социально-политической проблематике. В самом обычном, в повседневном он стремится раскрыть социально значимое. Вот почему в поле зрения его Г. Ибсен и, конечно же, А. П. Чехов. Ибсен привлекал его масштабностью и остротой проблем, Чехов – «сочувствием ко всем людям и несокрушимой верой во врождённую ценность человеческой личности».

Рационалистической чёткости пьес Миллера противостояло эмоционально-романтическое начало драматургии Уильямса.

Томас Ланир Уильямс (1911–1983) (имя Теннесси возникло как прозвище, данное писателю в студенческие годы и ставшее его литературным псевдонимом). Уильямс родился в типичной южной семье в штате Миссисипи. Его отец всю жизнь работал коммивояжёром по продаже обуви. Когда мальчику исполнилось 7 лет, семья переехала в Сент-Луис штата Миссури, где прошли детство и юность писателя. В воспоминаниях Уильямса Сент-Луис связан с пуританской атмосферой в семье, жестокой тиранией отца, которого мальчик ненавидел, и теплотой матери. Миссис Эдвина (имела очень древнее происхождение) вопреки всем обстоятельствам ощущала себя аристократкой Старого Юга. Полуреальная романтическая атмосфера, создаваемая её усилиями, способствовала тому, что Том вырос поэтом и мечтателем, слишком слабым и далёким от практической стороны жизни, по мнению его отца.

В 14 лет будущий писатель порывает с семьёй и покидает родительский дом. Он зарабатывает на жизнь, берясь за любую работу. Главным в его жизни становится литература. «Я убедился, что писать – значит вырваться из условий, в которых мне было очень тягостно жить», – вспоминал Уильямс.

В 1929 году Уильямс поступил в университет штата Миссури, где получил свои первые премии за стихи и прозу. Но через два года отец забрал его из университета и устроил на работу в обувную компанию. Для Уильямса это было тяжёлое время. Днём он работал клерком, а ночью писал. Двойная жизнь закончилась тяжёлым нервным срывом. В 1935 году Уильямса отправили в Мемфис к деду, священнику епископальной церкви, для поправки здоровья. Там он написал свою первую пьесу «Каир! Шанхай! Бомбей!» и открыл для себя творчество Чехова, в значительной степени повлиявшего на его драматургию и поздние рассказы.

В 1936 году Уильямс вновь попытался получит образование, на сей раз поступив в Вашингтонский университет в Сент-Луисе, где были впервые поставлены его одноактные пьесы. В 1937–1938 годах он завершил образование в университете Айовы. В этот период Уильямс окончательно решил посвятить себя литературной деятельности. Он пишет статьи, рецензии на пьесы и фильмы, рассказы, пробует свои силы как драматург и сценарист. Но успех пришёл не сразу. Известность принесла Теннесси Уильямсу пьеса «Стеклянный зверинец», поставленная в 1944 году. Пьеса «Трамвай «Желание» (1947) сделала автора знаменитым. Это произведение, а позднее и «Кошка на раскалённой крыше» (1955) были удостоены Пулитцеровской премии.

Уже в этих ранних пьесах проявились особенности драматургии Теннесси Уильямса: тонкий психологизм и лиричность в художественной манере письма и изображение безжалостных и страшных жизненных обстоятельств, жертвами которых становятся его герои. Магистральный мотив пьес Уильямса связан с противопоставлением красоты и возвышенных идеалов жестокой действительности, что не раз давало основание критикам называть его театр «театром жестокости». Однако несмотря на то, что прекрасные и отзывчивые в своей доброте герои Уильямса обречены на поражение в бесчеловечном мире, именно они сохраняют великое достоинство человека, которое, как писал Уильямс в предисловии к одной из своих пьес, «заключено в том, что он властен сам, по собственному усмотрению установить для себя определённые моральные ценности и жить, не поступаясь ими». Такова Лаура в «Стеклянном зверинце», Бланш в «Трамвае «Желание», герои и героини «Татуированной розы» (1959), пьес «Орфей спускается в ад» (1957), «Ночь игуаны» (1961). Им противостоят жестокие насильники, стяжатели, попирающие духовные ценности. Таковы Стэнли Ковальский в пьесе «Трамвай «Желание», Джейкоб Торренс в пьесе «Орфей спускается в ад». В конечном итоге атмосфера пьес Уильяма определяется не страшными картинами, изображающими уродство, жестокость, безумие, а присущей им поэтичностью, яркой театральностью, законами созданного драматургом «пластического театра».

Суть концепции «пластического театра» Теннесси Уильямса определил в предисловии к «Стеклянному зверинцу». Пластический облик спектакля, по мысли драматурга, должен был давать своего рода авторский комментарий, уточнять происходящее, воздействуя на подсознание зрителей. «Все мы храним в нашем сознании и подсознании огромное количество образов, – писал он, – и я думаю, всё человеческое общение основано на образах… Символ в пьесе имеет только одну цель – высказать всё более прямо, просто и красиво, чем это можно сделать в словах». Пластические образы-символы придают спектаклю определённую эмоциональную тональность, превращают творения Уильямса в пьесы-настроения.

Уильямс предлагает при постановке своих пьес использовать внелитературные средства – музыку, сквозную мелодию, в которой можно передать и «видимую лёгкость жизни», и «неизбывную печаль», творчески применяемое освещение, придающее «статичным пьесам подвижность и пластичность», экран, «на который с помощью волшебного фонаря проецируются изображения и надписи».

Неизбывная печаль определяет и лиро-эпическую атмосферу пьесы «Стеклянный зверинец». Бытовая обыденность происходящих событий таит в себе постепенно проявляющуюся сложность присущим трём основным действующим лицам переживаний и чувств, надежд и страданий. Автор создаёт «пьесу-воспоминание», что предполагает «создание соответствующей атмосферы», как говорит автор в предисловии.

Место действия пьесы – улица в Сент-Луисе. Время действия – Теперь и Тогда. События происходят в одном из «гигантских многоклеточных ульев, которые произрастают как наросты в переполненных городских районах, населённых небогатым людом из «серьёзного класса». Здесь живут Уингфилды – глава семьи Аманда, её дочь Лаура и сын Том. Так как пьеса строится как воспоминания Тома Уингфилда, интерьер видится в поэтической дымке, из которой с наибольшей отчётливостью выступают различные детали. «В памяти всё слышится словно под музыку, – отмечает автор. – Вот почему за кулисами поёт скрипка». Музыкальная мелодия «Стеклянного зверинца» то затухает, то возникает вновь в ключевые моменты действия. Том Уингфилд – ведущий и вместе с тем главное действующее лицо пьесы. Он включает зрителей в развивающуюся драму: «Вы увидите мою мать – её зовут Аманда, сестру Лауру и нашего гостя – молодого человека… Он самый реалистический характер в пьесе – пришелец из реального мира, от которого мы чем-то отгородились».

Столкновение мечты с реальностью, от которой «чем-то отгородились» её герои, – главная тема «Стеклянного зверинца». Крушение иллюзий переживает жизнелюбивая и энергичная Аманда, «не сумев установить контакт с действительностью»; страдает отгородившаяся от жизни болезненно-хрупкая Лаура, похожая на стеклянную фигурку из собранной ею коллекции. Аманда мечтает выдать дочь замуж, зная, какая горькая судьба ожидает одиноких женщин. В душе героини живёт любовь и нежность к детям, но ей приходится проявлять и жестокость, диктуемую жестокой жизнью. Она возлагает надежды на сына. Том – опора семьи. Он талантлив, мечтает отдаться творчеству, но вынужден работать в магазине фирмы «Континентальная обувь», чтобы оплачивать расходы семьи. Том стремится к свободе. «Послушай, – говорит он матери, упрекающей его в эгоизме, – у меня в жизни нет ровным счётом ничего своего… Неужели ты думаешь, что я жажду проторчать пятьдесят пять лет в этих теллотексовых хоромах с дневным светом? За шестьдесят пять долларов я отказываюсь от всего, о чём я мечтаю и мечтал всю жизнь!» Он вынужден поступит безжалостно по отношению к матери и беспомощной сестре, чья внезапно вспыхнувшая надежда на счастье разрушается, как маленькая стеклянная фигурка, нечаянно разбитая появившимся в доме Уингфилдов молодым человеком Джимом О'Коннором. Том уходит из дома, уезжает из Сент-Луиса.

Заключительный монолог Тома, произносимый в финале пьесы, звучит на фоне пантомимы, разыгрывающейся в квартире Уингфилдов. Аманда склонилась над Лаурой, которая прилегла на диван. Том, находясь вдалеке от дома, вспоминает: «Я много странствовал. Города проносились мимо, как опавшие листья. Я хотел где-нибудь прижиться, но что-то гнало меня всё дальше и дальше. Это всегда приходило неожиданно, заставляло меня врасплох. Иногда – знакомая мелодия. Иногда – лишь кусочек стекла… О, Лаура, я хотел уйти от тебя и не могу! Я не знал, что так предан тебе, и потому не могу предать. Я достаю сигарету, перехожу улицу, захожу в кино или бар, я покупаю выпить и заговариваю с первым встречным – далеко всё, что может погасить свечи воспоминаний!..

Лаура наклоняется над свечами.

Ведь теперь мир озаряется молниями! Задуй свечи, Лаура… и – прощай…

Она задувает свечи.

Сцена темнеет».

Все трое – Лаура, Аманда и Том – из «породы беглецов», из тех, кто не принимает устройства мира и пытается уйти от него. Такими же одинокими аутсайдерами, жертвами по своей природе являются герои других пьес драматурга.

В образах уильямсовских «беглецов» очевидно влияние литературной традиции американского Юга, к которой принадлежали У. Фолкнер, Р. П. Уоррен и др. Миф об ушедшей в прошлое утончённой культуре аристократического Юга, навеки утраченных красоте и благородстве стоит за всем, что происходит в пьесах Уильямса. Характерный для «южной школы» мотив «потерянного рая» здесь связан не с историческим прошлым рабовладельческого Юга, как, например, в романах Фолкнера, а с индивидуальным прошлым героев, с чувством вины, обусловленным изначальной греховностью человека, его несовершенством.

В 1947 году Э. Казаном при участии М. Брандо и Дж. Тэнди (в фильме ту же роль превосходно исполнила Вивьен Ли) был поставлен «Трамвай «Желание». Эта постановка пьесы на Бродвее стала сенсацией мирового театра и упрочила положение Уильямса как одного из крупнейших драматургов мира. Автор был удостоен Пулитцеровской премии, а пьеса послужила основой одноимённого фильма. Картина была отмечена несколькими «Оскарами». Столкновение грубой прозы жизни и хрупкой мечты, физической силы и беззащитности, влечения плоти и тоски по возвышенной любви, неприкрашенной правды и обмана иллюзии передано с огромной поэтической силой.

Действие протекает на окраине Нового Орлеана. Поблекшие стены домов, шаткие лестницы, запах кофе и бананов – таков сценический фон, на котором происходит столкновение Бланш Дюбуа, наследницы старинного, разорившегося аристократического рода, и уверенного в себе среднего американца Стэнли Ковальского. Столкновение, заканчивающееся актом насилия и заключением героини в сумасшедший дом. Итог как с социальной, так и с психологической точки зрения вполне закономерный. Когда-то у Бланш Дюбуа был муж, много знакомых и родственников, даже – родовое имение «Мечта». Но к началу действия ничего этого не осталось. Пребывание в Новом Орлеане у сестры Стеллы, жены Ковальского, казалось для Бланш последней ступенью в жизни. Время неумолимо к потомкам южной плантаторской аристократии. Теряя жизненные позиции, они не способны найти свое место в новых социальных условиях. Сознание «южной капризницы» не поспевает за историческими процессами. Она пытается делать вид, что время ещё заодно с ней, особенно если ограничивать беспощадный свет лампы бумажными фонариками, прячась от своего возраста и окружающей действительности в царство несбыточных надежд и туманных грёз. Однако сознание то и дело возвращает Бланш к реальности. Страх одиночества и ощущение непоправимых утрат заставляют героиню искать спасение в сексуальных связях, заменяющих ей и все другие формы человеческой близости.

В «Трамвае «Желание» наиболее совершенно воплощена концепция «пластического театра».

Наибольший интерес из произведений рубежа 50–60-х годов представляют «Орфей спускается в ад» (1957) и «Ночь игуаны» (1962), где особенно удались драматургу образы людей, отстаивающих истинное достоинство, человечность, духовную красоту. Для пьес этого времени характерно мифологизирование действия посредством ассоциаций с христианскими и античными мифами. Порой это усиливает выразительность образа, но чаще подобные аналогии затемняют смысл центрального конфликта.

В конце 60-х годов мифологические мотивы почти полностью исчезают из пьес Уильямса. По форме они приближаются к его ранним произведениям – исключение составляет «Крик» (1973), использующая форму «театра – в – театре». Однако в мотивировке действия и обрисовке персонажей по-прежнему большое место занимают патологические отклонения психики. Вместе с тем в них находят отражение многие уродливые стороны американской действительности: расовый конфликт («Царствие земное» (1968)), отчуждение («Предупрежденье малым кораблям» (1972)), разгул насилия и жестокости («Старый квартал» (1972)). Среди его последних пьес теплотой и задушевностью выделяется «Прекрасное воскресенье для пикника» (1980).

Драматург во всех своих произведениях стремится проникнуть в человеческое подсознание, пытаясь понять причины людских трагедий, но обнаруживает, что в корне конфликтов – не только изначальная борьба мужского и женского начал, но и сложное переплетение разнообразных обстоятельств, в том числе социального характера, хотя акцент на этом нигде не делается.

Уильямс хочет помочь людям стать лучше, добрее, показывает в пьесах, как страшны жестокость, грубость, хамство, попрание гуманистических принципов.

Теннесси Уильямс – плодовитый художник. Ему принадлежит огромное количество пьес, несколько сборников рассказов, повесть «Римская весна миссис Стоун», роман «Мойси и мир разума», книга воспоминаний, два поэтических сборника. Не все они равноценны, но все поражают тем удивительным сплавом поэзии и реализма, который присущ только этому художнику с его трагическим взглядом на жизнь и романтической надеждой.

Список рекомендуемой и использованной литературы

1. Бернацкая, В. Четыре десятилетия американской драмы. 1950–1980 гг. / В. Бернацкая. – М., 1993.

2. Галинская, И. Л. Философские и эстетические основы поэтики Дж. Д. Сэлинджера / И. Л. Галинская. – М., 1975.

3. Зарубежная литература. ХХ века: учеб. для вузов / Л. Г. Андреев [и др.]; под ред. Л. Г. Андреева. – М.: Высш. шк.; изд. центр «Академия», 2000. – С. 490–518.

4. Зарубежная литература. ХХ век: учеб. для студ. / под ред. Н. П. Михальской [и др.]; под общ. ред. Н. П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 398–428.

5. Злобин, Г. П. По ту сторону мечты. Страницы американской литературы ХХ века / Г. П. Злобин. – М., 1985 – С. 90–134.

6. Корнеева, М. М. Страсти по Теннесси Уильямсу / М. М. Корнеева // Проблемы литературы США ХХ века. – М., 1970.

7. Кубарева, Н. П. Зарубежная литература второй половины ХХ века / Н. П. Кубарева. – М.: Моск. Лицей, 2002. – С. 18–54.

8. Мулярчик, А. Проза Джерома Д. Сэлинджера / А. Мулярчик // Над пропастью во ржи / Д. Д. Сэлинджер. – М., 1983.

9. Неделин, В. Дорога жизни в драматургии Теннесси Уильямса / В. Неделин // «Стеклянный зверинец» и ещё десять пьес / Т. Уильямс. – М., 1967.

10. Пинаев, С. Искусство ускользающей мечты: Американская драматургия на современном этапе / С. Пинаев. – М., 1995.

11. Хассан, И. После 1945 года / И. Хассан // Литературная история Соединённых Штатов Америки: в 3-х т. – М., 1979. – Т. 3. – С. 549–586.

12. Эйшискина, Н. Артур Миллер / Н. Эйшискина // Современная зарубежная драма. – М., 1962

Источник: http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/veraksich-hh-vek-kurs-lekcij/lekciya-21.htm