

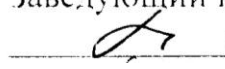
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Факультет филологический

Кафедра литературы

СОГЛАСОВАНО

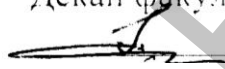
Заведующий кафедрой литературы

 О.В. Лапатинская

«19» марта 2018 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 С.В. Николаенко

«19» марта 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

для специальностей:

1-21 05 02 Русская филология

1-21 05 06 Романо-германская филология

1-21 05 01 Белорусская филология

1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык

Составители: И.Л. Лапин, В.В. Здольников, А.А. Гладкова, Н.В. Голубович,
С.В. Лапунов, О.Ф. Сенькова

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 25.04.2018 г., протокол № 4

УДК 82(091)“16/19”(075.8)
ББК 83.3(0)я73
И90

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 21.12.2017 г.

Составители: кандидат филологических наук, доцент **И.Л. Лапин**; доценты кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова, кандидаты филологических наук **В.В. Здольников, А.А. Гладкова**; старшие преподаватели кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова **Н.В. Голубович, С.В. Лапунов, О.Ф. Сенькова**

Рецензенты:
кафедра мировой литературы и иностранных языков УО «ПГУ»;
профессор кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова,
доктор филологических наук *В.Ю. Боровко*

История зарубежной литературы для специальностей: 1-21 05 02 И90 Русская филология, 1-21 05 06 Романо-германская филология, 1-21 05 01 Белорусская филология, 1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине / сост.: И.Л. Лапин [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 235 с.

Предлагаемое учебное издание адресовано студентам и преподавателям-филологам. Оно включает методические материалы по дисциплине «История зарубежной литературы», охватывая периоды XVII–XX веков. Учебно-методический комплекс может быть полезным учителям-филологам, а также школьникам старших классов.

УДК 82(091)“16/19”(075.8)
ББК 83.3(0)я73

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Пояснительная записка	5
I. Программа лекционного курса	8
1. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков	8
1.1 Литература XVII века	8
1.2 Литература XVIII века	23
2. История зарубежной литературы XIX века	48
2.1 Романтизм	48
2.2 Реализм	69
3. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века	87
4. История зарубежной литературы XX века. 10–40-е гг.	113
5. История зарубежной литературы XX века. 50–90-е гг.	141
II. Цикл практических занятий	165
III. Примерный перечень вопросов к зачетам и экзаменам	219

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемый учебно-методический комплекс адресован студентам и преподавателям филологических специальностей: 1-21 05 02 Русская филология, 1-21 05 06 Романо-германская филология, 1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык. Он включает учебно-методические материалы по дисциплине «История зарубежной литературы», охватывающие периоды XVII–XX веков.

Издание освещает историю зарубежной литературы в контексте тех процессов, которые происходили в общественно-политической и культурной жизни государств Западной Европы, Соединённых Штатов Америки, латиноамериканских стран, а также отражает основные этапы развития художественного мышления и творчества, историко-литературные факты, художественные произведения и их авторов, эстетические школы, знание которых необходимо студентам, приобретающим гуманитарные профессии, связанные с языком и литературой.

Рассматриваемые периоды истории литературно-художественного развития человечества разделены по хронологическому принципу. В содержательном отношении каждый временной период предстает как определенный этап мирового литературного процесса.

Авторы стремились охарактеризовать развитие литературы как одного из видов искусства в его имманентном саморазвитии и в связи с философской мыслью соответствующей эпохи. Жанрово-стилевое разнообразие художественной литературы представлено в контексте национальных школ и общечеловеческого опыта. Особое внимание уделено особенностям развития зарубежной литературы в проблемно-типологическом и теоретическом аспектах, а также историям национальных литератур.

Каждый раздел учебно-методического комплекса снабжен методическим материалом: кратким содержанием лекционного курса, вопросами к практическим занятиям, перечнем аналитических вопросов, способствующих развитию у студентов эстетических представлений, умения анализировать художественное произведение с применением основных теоретико-литературных понятий и принципов литературоведческого анализа текстов. В библиографическую часть учебно-методического комплекса включены академические исследования, а также новейшие монографии и учебные пособия.

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Цель преподавания дисциплины – дать системное изложение истории развития зарубежной литературы, выделить ее основные проблемы. Выявить основные закономерности, определить объем знаний, необходимых для основательной подготовки учителей-словесников.

Задачи изучения дисциплины: дать представление об особенностях литературного процесса изучаемых периодов, важнейших закономерностях и тенденциях, развивать у студентов навыки литературоведческого анализа, основываясь на:

- художественном постижении литературных произведений с последующим анализом на основе теоретических знаний; раскрыть принципы и приемы сравнительно-типологического анализа и пути их практического применения;
- формировании научных представлений о литературном процессе изучаемых периодов;
- понимании студентами идейно-нравственного и эстетического значения литературы как искусства слова.

Требования к освоению учебной дисциплины (включая требования образовательного стандарта).

Содержание учебной программы и освоение данной учебной дисциплины направлено на обеспечение следующих **компетенций**:

академических:

Специалист должен:

- АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.
- АК-2. Владеть системным и сравнительным анализом.
- АК-3. Владеть исследовательскими навыками.
- АК-4. Уметь работать самостоятельно.
- АК-6. Владеть междисциплинарным подходом при решении проблем.
- АК-8. Обладать навыками устной и письменной коммуникации.
- АК-9. Уметь учиться, повышать свою квалификацию в течение всей жизни.

социально-личностных:

Специалист должен:

- СЛК-1. Обладать качествами гражданственности.
- СЛК-8. Быть способным к реализации ценностно-ориентационной деятельности.

профессиональных:

Специалист должен быть способен:

Обучающая деятельность

- ПК-1. Эффективно реализовывать обучающую деятельность.
- ПК-2. Управлять учебно-познавательной, научно-исследовательской деятельностью обучающихся.
- ПК-3. Использовать оптимальные методы, формы, средства обучения.
- ПК-4. Осуществлять оптимальный отбор и эффективно реализовывать технологии воспитания.

Развивающая деятельность

- ПК-18. Осуществлять профилактику девиантного поведения подростков.

информационно-коммуникационных компетенций:

- Владеть методологией поиска нового (информации, идей и т.п.), методикой анализа и адаптации знаний к своим профессиональным потребностям.

- Уметь преобразовывать информацию в специальные знания.
- Формировать информационную культуру обучающихся.

проектных компетенций:

- Осознанно и самостоятельно планировать профессиональную деятельность.
- Осмысленно строить профессиональную карьеру.
- Находить оптимальные решения инновационного характера.
- Быть способными воплотить свои замыслы в инновационный проект и реализовать его.
- Системно совершенствовать образовательный процесс.
- Формировать у обучающихся способность к построению собственной образовательной траектории.

Выпускник должен:

знать:

- литературный процесс и ориентироваться в нем;
- литературные направления, течения и художественные методы;
- жанры и стили, характерные для русской литературы;
- творческое наследие крупнейших русских писателей.

уметь:

- характеризовать литературный этап (период), литературное направление, творчество писателя;
- анализировать художественные произведения, закономерности литературного развития.

владеть:

- глубокими знаниями литературного процесса;
- возможностями литературного анализа;
- литературоведческой терминологией.

Общее количество часов и количество аудиторных часов. Распределение аудиторного времени по видам занятий, курсам и семестрам. Форма получения высшего образования. Форма текущей аттестации по учебной дисциплине.

ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА. ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК»

Специальность «Русский язык и литература. Иностранный язык»:

Всего часов по дисциплине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов 208 (кол-во часов)			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			Лекции	Практические занятия	УСР		
476	2	3	26	14	—	зачет	дневная
	2	4	20	16	—	экзамен	
	3	5	20	16	—	экзамен	
	3	6	24	20	8	экзамен	
	4	7	34	18	—	зачёт	

Специальность «Романо-германская филология»:

Всего часов по дисциплине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов _____208_____			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			(кол-во часов)				
			Лекции	Практические занятия	УСР		
684	1	1	20	12	6	экзамен	дневная
	1	2	28	18	6	экзамен	
	2	3	20	14	4	экзамен	
	2	4	26	16	10	зачёт	
	3	5	26	12	–	экзамен	
	3	6	24	14	–	зачёт	
	4	7	26	16	10	экзамен	

Специальность «Русская филология»:

Всего часов по дисципли- лине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов _____208_____ (кол-во часов)			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			Лекции	Практические занятия	УСР		
382	1	1	20	14	-	экзамен	дневная
	1	2	20	14	-	зачёт	
	2	3	20	14	-	зачёт	
	2	4	14	20	-	зачёт	
	3	5	22	12	-	зачёт	
	3	6	22	12	-	экзамен	

Специальность «Белорусская филология»:

Всего часов по дисциплине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов _____402_____			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			(кол-во часов)				
			Лекции	Практические занятия	УСР		
402	1	1	18	12	4	экзамен	дневная
	1	2	18	12	4	зачёт	
	2	3	20	14	-	зачёт	
	2	4	20	14	-	зачёт	
	3	5	20	14	-	зачёт	
	3	6	20	14	-	экзамен	

1. ПРОГРАММА ЛЕКЦИОННОГО КУРСА

1. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII–XVIII ВЕКОВ

XVII и XVIII века – рубежная эпоха в европейской истории. Уходил с исторической арены феодализм. Первая буржуазная революция в Нидерландах (1609), Английская буржуазная революция (1649) ознаменовали заявку нового сословия на господство в обществе. XVII и XVIII века, каждый по-своему, обозначили этапы становления капиталистической формации.

По сравнению с феодализмом, капитализм – прогрессивный общественно-политический строй. Конкуренция вынуждала буржуазию увеличивать капитал, а значит – совершенствовать производство. Это способствовало быстрому развитию производительных сил, модернизации техники. Новые стимулы получила наука. Заинтересованная в свободном рынке труда, в развитии нерегламентированной торговли, буржуазия содействовала ликвидации областничества, поддержала территориальную интеграцию. Конечно, гуманистические идеалы и благородные цели буржуазии были в большей степени продиктованы практическим и материальным интересом, однако это не отменяло плодотворности и жизненной необходимости произведенных буржуазией преобразований. Французская буржуазная революция (1789–1794) возвестила о приходе новой общественно-экономической формации – капиталистической. Сложность и противоречивость времени в полной мере отразились в литературе изучаемого периода.

1.1 ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

С XVII века принято вести отсчет Новому времени в истории человеческой цивилизации. Занимая пограничное положение между эпохой Возрождения (XIV–XVI вв.) и эпохой Просвещения (XVIII в.), XVII век многое воспринял от Ренессанса и немало оставил после себя.

Основными литературными направлениями XVII века стали **барокко** и **классицизм**.

Значительную роль играет в литературе XVII века **барокко**. Признаки нового стиля начали проявляться еще в конце XVI в., но расцветом его стал именно XVII век. Барокко – это отклик на общественную, политическую, экономическую нестабильность, мировоззренческий кризис, психологическую напряженность пограничной эпохи, это стремление творчески переосмыслить трагический итог гуманистической программы Ренессанса, это поиски выхода из состояния духовного кризиса.

Трагически-возвышенное содержание определило и основные черты барокко как художественного метода. Произведениям барокко свойственны театральность, иллюзорность (не случайно драма П. Кальдерона названа «Жизнь есть сон»), антиномичность (столкновение личного начала и общественного долга), контрастность чувственной и духовной природы человека, противопоставление фантастического и реального, экзотического и обыденного, трагического и комического. Барокко изобилует сложными метафорами, аллегориями, символикой, его отличает экспрессивность слова, экзальтация чувств, смысловая многозначность, смешение мотивов античной мифологии с христианской символикой. Поэты барокко уделяли большое внимание графической форме стиха, создавали «фигурные» стихотворения, строки которых образовывали рисунок сердца, звезды т.п. Такое произведение можно было не только читать, но и рассматривать как произведение живописи. Писатели провозгласили оригинальность произведения его важнейшим достоинством, а необходимыми чертами – трудность для восприятия и возможность различных толкований. Испанский философ Грасиан писал: «Чем труднее познается истина, тем приятнее ее постичь». Художники слова высоко ценили остроумие, парадоксальность суждений: «Во имя жизни не спеши родиться. / Спеша родиться – умереть спеши» (Гонгора).

Самыми известными писателями барокко были: в Испании *Луис де Гонгора* (1561–1627), *Педро Кальдерон* (1600–1681), в Италии *Торквато Тассо* (1544–1595), *Джамбаттиста Марини* (1569–1625), в Германии *Ханс Якоб фон Гриммельсгаузен* (ок. 1621–1676), в Беларуси и России *Симеон Полоцкий* (1629–1680). Исследователи отмечают влияние стиля барокко на творчество английских писателей *У. Шекспира* и *Дж. Мильтона*.

Второе литературное направление, получившее в XVII веке широкое распространение, – **классицизм**. Родиной его была Италия (XVI в.). Здесь классицизм возник вместе с возрождаемым античным театром и первоначально мыслился как прямое противопоставление средневековой драматургии. Гуманисты Возрождения решили умозрительно, без учета своеобразия конкретных исторических эпох и народов возродить трагедию Еврипида и Сенеки, комедию Плавта и Теренция. Они были первыми теоретиками классицизма. Таким образом, классицизм первоначально выступил как теория и практика подражания античному искусству: рационалистическая строгость и логичность сценического действия, абстрактность художественного образа, патетика речи, величественные позы и жесты, одиннадцатисложный нерифмованный стих. Таковы особенности трагедии Трессино (1478–1550) «Софонисба», написанной по образцу трагедий Софокла и Еврипида и открывшей эпоху европейского классицизма.

Образцы классицистического искусства были созданы в XVII веке во Франции. Здесь откристаллизовалась и его теория.

Философской основой классицистического метода стало рационалистическое учение Декарта. Философ считал, что единственным источником истины является разум. Приняв это утверждение за исходное, классицисты создали строгую систему правил, согласующих искусство с требованиями разумной необходимости во имя соблюдения художественных законов античности. Рационализм стал главенствующим качеством классицистического искусства.

Ориентация классицистической теории на античность была связана прежде всего с представлением о вечности и абсолютности идеала прекрасного. Это учение подтвердило необходимость подражания: если в одни времена создаются идеальные образцы прекрасного, то задача писателей последующих эпох – максимально к ним приблизиться. Отсюда строгая система правил, обязательное соблюдение которых считалось гарантией совершенства художественного произведения и показателем мастерства писателя.

Классицисты установили и четко регламентированную иерархию литературных жанров: определялись точные границы жанра, его особенности. К высоким относились трагедия, эпопея, ода. В них изображалась сфера государственной жизни, судьбоносные события, действовали приличествующие высокому жанру герои – монархи, военачальники, знатные особы. Отличительной особенностью были высокий стиль, возвышенные чувства, в трагедии – драматические конфликты, гибельные страсти, нечеловеческие страдания. Задача высоких жанров – потрясти зрителя.

В низких жанрах (комедия, сатира, эпиграмма, басня) отражалась сфера частной жизни, ее быт и нравы. Героями были обычные люди. Писались такие произведения простым разговорным языком.

Классицисты-драматурги должны были следовать правилам «трех единств»: времени (не больше одних суток), места (одна декорация), действия (отсутствие побочных сюжетных линий). Правила устанавливались ради создания иллюзии достоверности.

Важной составляющей классицистической теории является понятие об общих типах человеческого характера. Отсюда проистекала известная абстрактность художественных образов. В них подчеркивались универсальные, «вечные» черты (Мизантроп, Скупой). Герои делились на положительных и отрицательных.

Сценический характер у классицистов по преимуществу односторонен, статичен, без противоречий и развития. Это характер-идея: он настолько раскрыт, насколько этого требует вложенная в него идея. Авторская тенденциозность, таким образом, проявляется совершенно прямолинейно. Без изображения в человеческом характере единичного, личностно-индивидуального классицистам трудно было избежать схематичности, условности образов. Мужественный герой у них мужествен во всем и до конца; любящая женщина любит до гроба; лицемер до гроба лицемерит, а

скупой скупится. Отличительным качеством классицизма являлось учение о воспитательной роли искусства. Наказывая порок и вознаграждая добродетель, писатели-классицисты стремились совершенствовать нравственную природу человека. Лучшие произведения классицизма наполнены высоким гражданским пафосом.

Литература Испании

В начале XVII века Испания находилась в состоянии глубокого экономического кризиса. Поражение «Непобедимой Армады» (1588) у берегов Англии, неразумная колониальная политика, слабость испанского абсолютизма, его политическая недалёковидность сделали Испанию второй степенной европейской страной. В испанской культуре, напротив, отчетливо обозначились новые тенденции, имевшие не только национальное, но и общеевропейское значение.

Мощным отголоском ренессансной культуры является творчество талантливого испанского драматурга *Lope de Vega* (1562–1635). Представитель **ренессансного реализма**, он противопоставил трагизму барокко оптимистическую энергию, светлое мирозерцание, уверенность в неиссякаемости жизненных сил. Драматург отбросил и «ученую» нормативность классицистической теории. Писатель утверждал жизнелюбивые идеалы, стремился к сближению с народным зрителем, ратовал за свободное вдохновение художника.

Обширное и разнообразное по содержанию драматургическое наследие Лопе де Веги – им написано, по свидетельству современников, более 2000 пьес, из которых опубликовано около 500, – обычно принято делить на три группы. Первую из них составляют социально-политические драмы, построенные чаще всего на историческом материале («Фуэнте Овехуна», «Великий герцог Московский»).

Вторая группа включает бытовые комедии любовного характера («Учитель танцев», «Собака на сене», «Девушка с кувшином», «Крестьянка из Хетафе», «Звезда Севильи»); иногда их называют комедиями «плаща и шпаги», поскольку главная роль в них принадлежит дворянской молодежи, выступающей в этом характерном для них одеянии (в плаще и при шпаге).

В третью группу входят пьесы религиозного характера.

Для понимания особенностей драматических произведений Лопе де Веги большое значение имеет трактат «**Новое искусство сочинять комедии в наши дни**» (1609). В нем, в сущности, сформулированы основные положения испанской национальной драматургии с ориентацией на традиции народного театра, со стремлением удовлетворить запросы зрителей, с правдоподобностью показываемого на сцене и искусным построением интриги, крепко завязанный узел которой не давал бы возможности распасться пьесе на отдельные эпизоды.

Последовавшие за трактатом художественные произведения стали реализацией эстетических принципов писателя. Лучшая из этих пьес – драма «**Фуэнте Овехуна**» («Овечий источник», 1614). Драма имеет историческую основу. В 1476 году в местечке Фуэнте Овехуна вспыхнуло крестьянское восстание против бесчинств рыцарского ордена Калатавы и его командора Фернана Гомеса де Гусмана, творившего бесчинства и всевозможные насилия. Восстание закончилось убийством командора. В драме Лопе де Веги Командор – тиран и насильник, посягающий на честь крестьянских девушек, одна из которых – гордая Лауренсия – призывает односельчан к праведной мести. В пьесе немало ярких образов, и все же главный герой здесь – единый в своем устремлении восстановить справедливость народ.

Пьесы Лопе де Веги отличают жизнеутверждающий пафос, сочувственное отношение к простым людям, вера в их нравственную стойкость.

После стремительного взлета, пережитого Испанией в эпоху Возрождения, начиная с конца 30-х годов XVII века, все отчетливее обозначаются признаки упадка, обусловленного прежде всего социально-политическими причинами. Прекращение притока золота из Америки, полное расстройство внутренней хозяйственной жизни в стране, серия внешнеполитических неудач – все это окончательно подорвало экономическое и политическое могущество Испании.

Социально-политическое неблагополучие, кризис гуманистического сознания, жесточайшая феодально-католическая реакция, разрушение феодальной системы в целом вызвали упаднические настроения в обществе. Попыткой осмыслить происходящее, выйти из состояния духовного кризиса, найти нравственные основания в новых исторических условиях стало **барокко**, наиболее наглядно представленное в творчестве *Луиса де Гонгоры* (1561–1627) и *Педро Кальдерона* (1600–1681).

Гонгора был крупнейшим поэтом испанского барокко. Стиль Гонгоры отличается метафорической насыщенностью, использованием неологизмов, архаизмов. Поэт отказывается от традиционного синтаксиса. Лексика переполнена многозначными словами: «Рубины губ твоих в снегу оправы» – о белизне лица, «летающий снег» – о белой птице, «убегающий снег» – о бегущей от Полифема Галатее. Несмотря на образное богатство, Гонгора создает «поэзию для ума», требующую от читателя активной интеллектуальной работы. Наиболее полно поэтическое мастерство Гонгоры проявилось в поэмах «Сказание о Полифеме и Галатее» (1612) и «Одиночества» (1614). В поэме «Одиночества» тесно переплетены ренессансная идея о гармоничном сосуществовании человека и природы с барочной концепцией извечного одиночества человека в мире.

Искусство *Кальдерона* впитало в себя лучшие традиции Возрождения, но, будучи порожденным другой эпохой, оно дает совершенно другое видение мира. Кальдероном написано 120 пьес разнообразного содержа-

ния, 80 «аутос сакраменталес» (или «священных действий») и 20 интермедий. Своим художественным сознанием Кальдерон связан как с испанским Возрождением, так и с кризисными явлениями своего времени.

Продолжая традиции великого предшественника Лопе де Веги, Кальдерон писал комедии «плаща и шпаги». Наибольшей известностью из них пользуется написанная легким и изящным языком остроумная и жизнерадостная комедия «Дама-невидимка» (1629). В ней выражена идея о господствующей в жизни игре случая. Случайность здесь, как и в других комедиях, играет сюжетобразующую роль.

В философско-аллегорической драме **«Жизнь есть сон»** (1634) прославление суровой католической доктрины сочетается с проповедью необходимости смирения и покорности божественному проведению. Основная драматургическая концепция Кальдерона – мысль о том, что человеческая судьба предопределена роком, что временная земная жизнь иллюзорна, она лишь подготовка к вечной загробной жизни.

Время и среда определили не только характер мировоззрения, общую направленность творчества Кальдерона, но и своеобразие его как художника. Драматургия Кальдерона отличается философской глубиной, утонченностью психологических конфликтов, взволнованным лиризмом монологов. Сюжет в пьесах Кальдерона играет второстепенную роль, все внимание обращено на раскрытие внутреннего мира героев. Развитие действия заменяется игрой идей. Слогу Кальдерона свойственны риторический пафос, высокая метафоричность образов, что роднит его с **гонгоризмом** – одним из течений испанского литературного барокко. Поэтическая дерзость Кальдерона получила высокую оценку А.С. Пушкина.

Литература Италии

В XVII веке Италия переживает кризис гуманистических идеалов. В этой обстановке на первый план выступает барокко, выразившееся наиболее ярко в маринизме – течении, получившем свое название от имени итальянского поэта **Джамбаттиста Марино** (1569–1625). В произведениях маринистов, последователей Марино, форма своими словесными изысками и самолюбованием заслоняла содержание. Здесь нет общественно важных тем, нет злободневных проблем современности. Особенности письма составляют сложные метафоры, причудливые образы, неожиданные сравнения. Марино был изобретателем так называемых «кончетти» – виртуозных словосочетаний, словесного парадокса, необычно примененных эпитетов, непривычных оборотов речи («ученый невежда», «радостная боль»).

Слава Марино в Италии была повсеместна. И тем не менее, современники поэта усматривали опасность маринизма и противопоставляли ему политически злободневную поэзию, выражающую нужды и чаяния

итальянского народа, рассказывающую о ее страданиях (Фульвио Тести, Винченцо Филикайя, Алессандро Тассони).

Алессандро Тассони (1565–1635) отверг как поэтов барочного направления (маринистов), так и защитников подражательности и авторитарности в итальянской поэзии (классицистов). Как поэт-патриот, он активно вмешивался в политическую жизнь страны, выступал против областнической раздробленности Италии, призывал к борьбе за ее независимость (поэма «Похищенное ведро»).

Итальянская проза XVII века представлена именами **Галилео Галилея** (1564–1642), пользовавшегося полемическим искусством публицистики в целях распространения своих научных идей («Диалог о двух главных системах мира»), **Траяно Боккалини** (1556–1613), протестующего против засилья испанцев в Италии, против аристократического снобизма, против апологетов классицизма, признающих только эстетические каноны Аристотеля (сатира «Известия с Парнаса»).

Литература Франции

Политика абсолютистского государства, направленная на ликвидацию феодального областничества и превращение Франции в мощную державу Западной Европы, соответствовала исторически прогрессивной тенденции эпохи, что обусловило передовой для своего времени характер классицизма как литературного явления. Ведущим художественным методом, официально признанным правительством абсолютистской Франции, стал классицизм. В классицистической литературе нашел отражение подъем национального самосознания прогрессивных слоев французского общества в период перехода от феодальной раздробленности к общенациональному единству.

При кардинале Ришелье (1624–1642) было в основном завершено создание могущественного монархического государства, начатое предшественником Людовика XIII – Генрихом IV. Ришелье регламентировал и подчинил трону все стороны государственной, общественной, культурной жизни. В 1634 году им была создана Французская Академия. Ришелье покровительствовал зарождавшейся во Франции периодической печати. В эпоху его правления Теофраст Ренодо основал первую французскую газету «Gazett de France» (1631). (Премия Теофраста Ренодо – одна из высших литературных наград в современной Франции.)

Историческая прогрессивность классицизма проявляется в его тесной связи с передовыми течениями эпохи, в частности, с рационалистической философией **Рене Декарта** (1596–1650), так называемым картезианством. Декарт смело боролся со средневековой феодальной идеологией, его философия опиралась на данные точных наук. Критерием истины для Декарта был разум. «Я мыслю – значит, я существую», – заявил он.

Рационализм стал философской базой классицизма. Современники Декарта, теоретики классицизма **Франсуа Малерб** (1555–1628) и **Никола Буало** (1636–1711) уверовали в силу разума. Они полагали, что элементарные требования разума – высшего критерия объективной ценности художественного произведения – обязывают искусство к правдивости, четкости, логичности, ясности и композиционной стройности частей и целого. Они требовали этого и во имя соблюдения законов античного искусства, на которое ориентировались в создании классицистической программы.

Преклонение писателей XVII века перед разумом нашло отражение и в пресловутых правилах о «трех единствах» (времени, места и действия) – одном из стержневых принципов классицистической драматургии.

Кодексом французского классицизма стала дидактическая поэма Н. Буало «**Поэтическое искусство**» (1674).

Выше отмечалось, что классицисты, подобно художникам Ренессанса, в своей эстетике и в художественном творчестве опирались на античное искусство. Однако, в отличие от писателей эпохи Возрождения, теоретики классицизма обращались преимущественно не к древнегреческой, а к римской литературе периода империи. Монархия Людовика XIV, «короля-солнца», как он себя называл, уподоблялась Римской империи, герои классицистических трагедий наделялись римской доблестью и величием. Отсюда известная условность литературы классицизма, ее помпезно-декоративный характер.

И все же французские классицисты не были безумными эпигонами античных писателей. Их творчество имело глубоко национальный характер, оно было тесно связано с общественными условиями во Франции времен расцвета абсолютизма. Классицисты, сумев сочетать опыт античной литературы с традициями своего народа, создали свой оригинальный художественный стиль. Корнель, Расин и Мольер создали образцы классицистического искусства в драматическом роде.

Основным жанром классицизма стала трагедия, изображавшая возвышенных героев и идеализированные страсти. Создателем французского трагедийного театра был **Пьер Корнель** (1608–1684). Литературную деятельность Корнель начал со стихов и комедий, не имевших особого успеха.

Слава приходит к Корнелю с появлением на сцене трагедии «**Сид**» (1636). В основе пьесы – трагический конфликт между страстью и долгом, на котором построена трагедия.

Корнель убедительно доказал, что новая государственная мораль человечнее морали феодальной. Он показал появление нового государственного идеала в век абсолютизма. Король Кастильи дон Фернандо изображен в пьесе идеальным самодержцем, гарантом общего благополучия и личного счастья своих подданных, если те сообразуют свои действия с государственными интересами. Таким образом, в «Сиде» утверждается идея про-

грессивности абсолютистской монархии, что в конкретных исторических условиях отвечало требованиям времени.

В трагедии «Гораций» (1640) драматург использовал фабулу из истории Тита Ливия. В основе драматургического конфликта – единоборство двух городов – Рима и Альбы Лонги, которое должен разрешить поединок братьев Горациев и Курианцев, связанных узами дружбы и родства. В пьесе долг понимается однозначно – это патриотический долг. Трагедия «Гораций» стала апофеозом гражданского героизма.

Трагедия «Цинна, или Милосердие Августа» (1642) рисует первые дни правления императора Октавиана-Августа, который узнает, что против него готовится заговор. Цель трагедии – показать, какую тактику выберет государь по отношению к заговорщикам. Корнель убеждает, что интересы государства могут совпадать с частными устремлениями людей, если у власти находится умный и справедливый монарх. Высшая государственная мудрость, по Корнелю, проявляется в милосердии. Мудрая государственная политика должна сочетать разумное с гуманным.

В период «первой манеры» (приблизительно до 1645 года) Корнель призывал к культу разумной государственности, верил в справедливость французского абсолютизма («Мученик Полиевкт», 1643; «Смерть Помпея», 1643; «Теодора – дева и мученица», 1645; комедия «Лгун», 1645).

Корнель «второй манеры» переоценивает многие, казавшиеся столь прочными политические установки французской монархии («Родогунда – парфянская царица», 1644; «Ираклий – император Востока», 1646; «Никомед», 1651 и др.). Корнель продолжает писать историко-политические трагедии, но акценты смещаются. Это связано с изменениями в политической жизни французского общества после вступления на престол Людовика XIV, что означало установление неограниченного господства абсолютистского режима. Теперь Корнель, певец разумной государственности, задыхался в атмосфере победившего абсолютизма. Идея жертвенного государственного служения, трактуемая как высший долг, уже не являлась стимулом поведения героев корнелевских пьес. Пружиной драматургического действия служат узколичностные интересы, честолюбивые амбиции героев. Любовь из нравственно-возвышенного чувства превращается в игру необузданных страстей. Теряет нравственную и политическую стабильность монарший трон. Не разум, а случай вершит судьбы героев и государства. Мир становится иррациональным и шатким.

Поздние трагедии Корнеля, близкие жанру трагикомедии барокко, – свидетельство отхода от строгих классицистических норм.

Свое наиболее полное и законченное выражение французский классицизм получил в произведениях другого великого национального поэта Франции *Жана Расина* (1639–1690). С его именем связан новый этап в развитии классической трагедии. Если Корнель разрабатывал преимущественно жанр героической историко-политической трагедии, то Расин вы-

ступил создателем любовно-психологической трагедии, насыщенной в то же время и большим политическим содержанием.

Одним из важнейших творческих принципов Расина было стремление к простоте и правдоподобию в противовес корнелевскому тяготению к необычайному и исключительному. Причем это стремление распространялось Расином не только на построение фабулы трагедии и характеров ее персонажей, но и на язык и слог сценического произведения.

Опираясь на авторитет Аристотеля, Расин отказывался от главного элемента театра Корнеля – от «совершенного героя». «Аристотель не только весьма далек от того, чтобы требовать от нас совершенных героев, но, напротив, желает, чтобы трагические персонажи, то есть те, чьи несчастья создают катастрофу в трагедии, не были ни до конца добрыми, ни до конца злыми».

Расину важно было утвердить право художника изображать «среднего человека» (не в социальном, а в психологическом смысле), изображать слабости человека. Герои, по мысли Расина, должны обладать средними достоинствами, то есть добродетелью, способной на слабость.

Первой великой трагедией Расина явилась «**Андромаха**» (1667). Обратившись к греческой мифологической тематике, уже разработанной в древности Гомером, Вергилием и Еврипидом, Расин по-новому истолковал классическую фабулу. Поддавшись воздействию страстей, герои трагедии – Пирр, Гермiona, Орест – в своем эгоизме оказались жестокими, способными на преступление людьми.

За «Андромахой» последовал «Британик» (1669) – первая трагедия Расина, посвященная истории древнего Рима. Как и в «Андромахе», монарх изображается здесь беспощадным тираном. Молодой Нерон вероломно губит своего сводного брата Британика, престол которого он незаконно занял и которого любит приглянувшаяся ему самому Юния. Но Расин не ограничился осуждением деспотизма Нерона. Он показал силу римского народа, выступающего в качестве высшего судьи истории.

«Певец влюбленных женщин и царей» (Пушкин), Расин создал целую галерею образов положительных героинь, сочетающих в себе чувство человеческого достоинства, моральную стойкость, способность на самопожертвование, умение героически противостоять всякому насилию и произволу. Таковы Андромаха, Юния, Береника («Береника», 1670), Мони́ма («Митридат», 1673), Ифигения («Ифигения в Авлиде», 1674).

Вершиной поэтического творчества Расина по художественной силе изображения человеческих страстей, по совершенству стиха является написанная в 1677 году «**Федра**», которую сам Расин считал лучшим своим созданием.

Царица Федра страстно любит своего пасынка Ипполита, влюбленного в афинскую принцессу Арикию. Получив ложное известие о гибели мужа Тезея, Федра признается в своем чувстве Ипполиту, но он отвергает

ее. По возвращении Тезея Федра в порыве отчаяния, страха и ревности решает оклеветать Ипполита. Затем, терзаясь муками раскаяния и любви, принимает яд; во всем признавшись мужу, она умирает.

Главное новаторство Расина связано с характером Федры. У Расина Федра – страдающая женщина. Ее трагическая вина в невозможности справиться с чувством, которое сама же Федра называет преступным. Расин постигает и воплощает в своей трагедии не только нравственно-психологические конфликты своей эпохи, но открывает общие закономерности человеческой психологии.

Если лучшие образцы классицистической трагедии были созданы Корнелем и Расином, то классицистическая комедия явилась целиком созданием *Мольера* (1622–1673).

Писательская биография Мольера (Жана Батиста Поклена) начинается с пятиактной стихотворной комедии «Шалый, или Все невпопад» (1655) – типичной комедии интриги. В 1658 году к Мольеру придет известность. Его спектакли будут пользоваться огромным успехом, ему будет покровительствовать сам король, но и завистники, опасные противники, из числа тех, кого осмеивал Мольер в своих комедиях, до конца жизни преследовали его.

Мольер смеялся, разоблачал, обвинял. Стрелы его сатиры не щадили ни рядовых представителей общества, ни высокопоставленных вельмож. В предисловии к комедии «Тартюф» Мольер писал: «Театр обладает великой исправительной силой». «Мы наносим порокам тяжелый удар, выставляя их на всеобщее посмеяние». «Обязанность комедии состоит в том, чтобы исправлять людей, забавляя их». Драматург прекрасно понимал общественное значение сатиры: «Лучшее, что я могу делать, – это обличать в смешных изображениях пороки моего века».

В комедиях «Тартюф», «Скупой», «Мизантроп», «Дон Жуан», «Мещанин во дворянстве» Мольер поднимает глубокие социальные и нравственные проблемы, предлагает в качестве самого действенного лекарства смех.

Мольер был создателем «комедии характера», где важную роль имело не внешнее действие (хотя драматург умело строил комическую интригу), а нравственно-психологическое состояние героя. Персонаж у Мольера наделен, в соответствии с законом классицизма, одной доминирующей чертой характера. Это позволяет писателю дать обобщенный образ человеческих пороков – скупости, тщеславия, лицемерия. Недаром некоторые имена мольеровских персонажей, например, Тартюфа, Гарпагона, стали нарицательными; тартюфом называют ханжу и лицемера, гарпагоном – скупца. Мольер соблюдал в своих пьесах правила классицизма, но не чуждался и народной традиции фарсового театра, писал не только «высокие комедии», в которых поднимал серьезные социальные проблемы, но и веселые «комедии-балеты». Одна из знаменитых комедий Мольера – «Мещанин во дворянстве» удачно

сочетает в себе серьезность и актуальность поставленной проблемы с веселостью и изяществом «комедии-балета». Мольер рисует в ней яркий сатирический образ богатого буржуа Журдена, преклоняющегося перед дворянством, мечтающего влиться в среду аристократов. Зритель смеется над необоснованными претензиями невежественного и грубого человека. Хотя Мольер и смеется над своим героем, он не презирает его. Доверчивый и недалекий Журден более привлекателен, чем живущие на его деньги, но презирающие Журдена аристократы.

Образцом «серьезной» классицистической комедии стала комедия «Мизантроп», где в спорах Альцеста и Филинта решается проблема гуманизма. В полных отчаяния словах Альцеста о царящих в человеческом мире пороках и несправедливости содержится острая критика общественных отношений. В разоблачениях Альцеста раскрывается социальное содержание комедии.

Мольер совершил открытие в области комедии. Используя метод обобщения, драматург через индивидуальный образ выражал сущность общественного порока, изображал типические социальные черты своего времени, уровень и качество его нравственных отношений.

Французский классицизм наиболее ярко проявился в драматургии, но и в прозе он тоже достаточно отчетливо выразился.

Классицистические образцы жанра афоризма создали во Франции Ларошфуко, Лабрюйер, Вовенарт, Шамфор. Блестящим мастером афоризма был **Франсуа де Ларошфуко** (1613–1689). В книге «Размышления, или Моральные изречения и максимы» (1665) писатель создал своеобразную модель «человека вообще», обрисовал универсальную психологию, нравственный портрет человечества. Вслед за Декартом Ларошфуко призывает к разумному контролю над страстями. Такова идеальная организация человеческого поведения.

Жан Лабрюйер (1645–1696) известен как автор единственной книги «Характеры, или Нравы этого века» (1688). В последнем девятом издании книги Лабрюйер описал 1120 характеров. Обратившись к сочинению Теофраста в качестве образца, Лабрюйер значительно усложнил манеру древнего грека: он не только обнаруживает причины пороков и слабостей людей. Писатель устанавливает зависимость человеческого характера от социальной среды. Из конкретного и индивидуального многообразия Лабрюйер выводит типичные, наиболее общие закономерности. В «Характерах» изображены различные слои парижского и провинциального общества времен Людовика XIV. Разделив книгу на главы «Двор», «Город», «Государь», «Вельможи» и т.д., автор строит ее композицию в соответствии с внутренней классификацией портретов (ханжи, скупцы, сплетники, болтуны, льстецы, придворные, банкиры, монахи, буржуа и др.). Лабрюйер, последний великий классицист XVII века, сочетая в своей книге различные жанры (максимы, диалог,

портрет, новелла, сатира, моральное нравоучение), следует строгой логике, подчиняет свои наблюдения общей идее, создает типичные характеры.

В 1678 году появился роман «Принцесса Клевская», написанный *Мари де Лафайет* (1634–1693). Роман отличался углубленной трактовкой образов и точным показом реальных обстоятельств. Лафайет рассказывает историю любви жены принца Клевского к герцогу Немурскому, акцентируя борьбу между страстью и долгом. Переживая любовную страсть, принцесса Клевская преодолевает ее усилием воли. Удалившись в мирную обитель, она сумела с помощью разума сохранить покой и душевную чистоту.

Литература Германии

В XVII веке Германия несет на себе трагический отпечаток Тридцатилетней войны (1618–1648). Вестфальский мир официально закрепил ее деление на множество мелких княжеств. Раздробленность, упадок торговли, ремесленного производства привели и к упадку культуры.

Огромную роль в возрождении немецкой культуры нового времени сыграл поэт *Мартин Опиц* (1597–1639) и его теоретический трактат «Книга о немецкой поэзии».

Прививая в немецкой литературе классицистический канон, Опиц призывает изучить поэтический опыт античности, формулирует основные задачи литературы, ставит акцент на задаче нравственного воспитания. Опиц ввел силлабо-тоническую систему стихосложения, попытался регламентировать литературу, установил иерархию жанров. До Опица немецкие поэты писали преимущественно на латыни. Опиц стремился доказать, что и на немецком языке можно создавать поэтические шедевры.

Опиц стал одним из первых летописцев Тридцатилетней войны. Одно из лучших произведений – поэма «Слово утешения среди бедствий войны» (1633). Поэт призывает соотечественников возвыситься над хаосом жизни, найти опору в собственной душе. Тема осуждения войны звучит в поэмах «Златна» (1623) и «Похвала богу войны» (1628). «Ученый классицизм» Опица не получил широкого развития, и уже в творчестве его учеников Флеминга и Логау явственно ощутимо влияние барочной поэтики.

Выдающимся поэтом немецкого барокко стал *Андреас Грифиус* (1616–1664), запечатлевший в пронзительно скорбных тонах мироощущение эпохи Тридцатилетней войны.

Поэзия Грифиуса перенасыщена эмоциональными, зрительными образами, символами, эмблемами. Излюбленные приемы Грифиуса – перечисление, намеренное нагромождение образов, контрастное сопоставление. «Холодный темный лес, пещера, череп, кость – // Все говорит о том, что я на свете гость, // Что не избегну я ни немощи, ни тлена».

Грифиус является также основателем немецкой драмы, создателем немецкой трагедии барокко («Лев Армянин, или Цареубийство» (1646),

«Убиенное величество, или Карл Стюарт, король Великобритании» (1649) и др.).

Крупнейшим представителем в прозе барокко является **Ганс Якоб Кристоффель Гриммельсгаузен** (1622–1676). Лучшим его произведением является роман «**Симплициссимус**» (1669). Автор описывает необычное странствие героя, имя которого – Симплиций Симплициссимус – переводится как «простой из простейших». Наивный, бескорыстный молодой крестьянин, идя по жизненной дороге, встречается с представителями различных социальных слоев немецкого общества. Герой сталкивается с произволом, жестокостью, царящими в мире, отсутствием честности, справедливости, доброты.

Гриммельсгаузен первым в немецкой литературе показал, какое разрушающее действие оказывает война на человеческие души. В своем герое писатель воплотил мечту о цельном, естественном человеке, живущем по законам народной морали. Именно поэтому и сегодня роман воспринимается как яркое антивоенное произведение.

Литература Англии

В развитии английской литературы XVII века, неразрывно связанной с политическими событиями, традиционно выделяется три периода:

1. Предреволюционный период (1620–1630).
2. Период революции, гражданской войны и республики (1640–1650).
3. Реставрационный период (1660–1680).

В первый период (20–30-е гг. XVII в.) в английской литературе наблюдается упадок драматургии и театра. Идеология торжествующей абсолютистской реакции находит выражение в деятельности так называемой «метафизической школы», создающей умозрительную, отвлеченную от проблем действительности литературу, а также «каролинской школы», в которую входили поэты-роялисты. В творчестве Д.Донна, Д.Уэбстера, Т.Деккера слышатся мотивы одиночества, роковой предопределенности, отчаяния.

Этим авторам противостоят писатели, в чьем творчестве развиваются гуманистические традиции эпохи Возрождения, укрепляются реалистические тенденции.

Таким был младший современник Шекспира **Бен Джонсон** (1573–1637), автор жизнеутверждающих и реалистических комедий «Вольпоне» (1607), «Эписин, или Молчаливая женщина» (1609), «Алхимик» (1610), «Варфоломеевская ярмарка» (1610).

В 1640–1650-е годы большое значение приобретает публицистика (трактаты, памфлеты, проповеди). Публицистические и художественные произведения писателей-пуритан нередко имели религиозную окраску и в то же время были насыщены протестом, духом ожесточенной классовой

борьбы. Они отражали не только устремления возглавляемой Кромвелем буржуазии, но настроения и ожидания широких народных масс, выразившихся в идеологии левеллеров («уравнителей»), и особенно «истинных левеллеров» или «диггеров» («копателей»), опиравшихся на сельскую бедноту.

Демократическая оппозиция 1640–1650-х годов выдвинула талантливого публициста-левеллера *Джона Лильберна* (1618–1657). Знаменитый в свое время памфлет Лильберна «Новые цепи Англии» был направлен против порядков Кромвеля, превратившегося из полководца-революционера в лорда-протектора с деспотическими замашками. Отчетливы демократические тенденции в творчестве *Джеральда Уинстенли* (1609 – около 1652). Его обличительные трактаты и памфлеты («Знамя, поднятое истинными левеллерами», 1649; «Декларация бедного, угнетенного люда Англии», 1649) направлены против буржуазии и нового дворянства.

Самым ярким представителем революционного лагеря в английской литературе 40–50-х годов XVII века был *Джон Мильтон* (1608–1674). В первый период своего творчества (1630-е гг.) Мильтон пишет ряд лирических стихотворений и две поэмы «Жизнерадостный» и «Задумчивый», в которых намечаются основные противоречия последующего творчества: сосуществование пуританства и ренессансного гуманизма. В 1640–1650-х годах Мильтон активно участвует в политической борьбе. Он почти не обращается к поэзии (пишет лишь 20 сонетов) и целиком отдается публицистике, создав в итоге выдающиеся образцы публицистической прозы XVII века. Третий период творчества Мильтона (1660–1674) совпадает с эпохой Реставрации (1660–1680). Мильтон отходит от политики. Поэт обращается к художественному творчеству и пишет масштабные эпические поэмы «Потерянный рай» (1667), «Возвращенный рай» (1671) и трагедию «Самсон-борец» (1671).

Написанные на библейские сюжеты, эти произведения проникнуты пламенным революционным духом. В поэме «Потерянный рай» Мильтон рассказывает историю бунта Сатаны против Бога. В произведении много черт современной Мильтону эпохи. Даже в период жесточайшей реакции Мильтон сохраняет верность своим тираноборческим, республиканским принципам. Вторая сюжетная линия связана с историей грехопадения Адама и Евы – это осмысление многотрудного пути человечества к нравственному возрождению.

В поэме «Возвращенный рай» Мильтон продолжает размышление о революции. Прославление душевной стойкости Христа, отвергающего все соблазны Сатаны, служило назиданием недавним революционерам, испугавшимся реакции и спешно перешедшим на сторону роялистов.

Последнее произведение Мильтона – трагедия «Самсон-борец» – иносказательно также связана с событиями английской революции. В ней

травимый политическими врагами Мильтон призывает к мести и к продолжению борьбы людей за достойное существование.

1.2 ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

XVIII век – эпоха Просвещения. Историческая миссия Просвещения заключалась в том, что оно подготовило Великую Французскую буржуазную революцию, свершение которой означало победу нового политического строя в Европе – буржуазного. Просветители не видели своекорыстных представителей буржуазного класса, ведь на первых порах буржуазия содействовала государственному объединению и экономическому укреплению европейских стран за счет расширения производства, создания новых экономических связей. Заинтересованная в ликвидации феодальной раздробленности, буржуазия экономически поддерживала прогрессивные социально-политические реформы. Все это в свою очередь способствовало как национальному самоопределению отдельных стран, так и общеевропейской культурной интеграции.

Просветители были людьми энциклопедических знаний, и знание они избрали своим главным оружием. Достижение намеченных целей было поставлено в прямую зависимость от просвещенности народа, уровня его благосостояния. Идея самоценности личности, лозунг – никаких отличий, кроме талантов и добродетели – имели в то время огромное значение: они пробуждали в людях высокие, благородные чувства, рождали дух протеста против любого насилия.

Искусство было поставлено на службу просветительской гуманистической программе. Большая часть произведений представляла собою беллетризованные философские трактаты, в них художественно претворялись основные социально-политические тезисы и моральные установки просветительской концепции переустройства общества. Акцент на ведущей роли разума, признание литературы действенным воспитательным средством, внимание к личности – эти приоритеты, оказавшие решающее воздействие и на эстетику, и на творческие методы просветителей.

В раннем Просвещении (1720–1730-е гг.) наибольшее распространение во многих странах Европы приобретает **просветительский классицизм**, позаимствовавший из классицизма XVII века важнейшие принципы построения образов и обработки жизненного материала. Но в отличие от придворных классицистов XVII века классицисты-просветители стремились не укрепить, а расшатать устои абсолютистского государства.

Просветительский классицизм, возникающий в эпоху подготовки Французской буржуазной революции, – искусство высокого гражданского пафоса, самоотверженного служения родине, республике, понимаемой как идеализированное государство вечной Свободы, Равенства, Братства.

В рамках этого искусства нашло свое наиболее полное и конкретное воплощение абстрагирование человеческой личности. Это обобщенные образы доблестных граждан вообще, лишенные какой-либо индивидуализации. В основу характеров, лишенных противоречивых качеств, положена только страсть.

Прямолинейная проповедь политических и философских истин породила дидактизм, схематизм образов в искусстве просветительского классицизма. Несмотря на скованность материалом античной истории и мифологии, односторонность образов, классицизм просветителей сыграл важную общественную роль в эпоху подготовки антифеодальных революций в Америке и Франции.

К **середине XVIII века** в просветительской литературе появляется реалистическое направление, толчком которому послужило возникновение в Англии жанра семейно-бытового и социального романа (Дефо, Ричардсон, Филдинг, Смоллет). Видными теоретиками этого направления становятся французский просветитель-энциклопедист Дени Дидро и немецкий просветитель Г.Э.Лессинг. Писатели стремятся приблизить искусство к современности, вводят нового героя – обыкновенного человека, показывают его страдания, призывают к ответственности сильных мира сего, взывают к милосердию и состраданию.

В каждой стране **просветительский реализм** имел свои специфические черты: на его своеобразие накладывали отпечаток исторические условия, национальные литературные традиции, менталитет, фольклор. При этом уже отчетливо обнаруживались и общие черты. Реализм стремился к демократизации литературы. Появляется новый герой – представитель третьего сословия, благородный, открытый человек, вступающий в конфликт с официальной моралью (Вертер Гёте, Том Джонс Филдинга, Сен-Пре Руссо и др.). Стремясь «подражать природе», писатели отвергли строгие правила классицистического искусства, они стремились к правдивости в изображении жизненных явлений. Конечно, творческий метод реалистов эпохи Просвещения отличается от метода реалистов XIX века. Прежде всего это касается индивидуализации: в XVIII веке еще нет гармонического сочетания типического обобщения со своеобразием и неповторимостью отдельно взятого характера. Не было и показа характера в его связи со средой. Как следствие, невнимание к процессу формирования характера, его эволюции. В силу тенденциозности просветительского романа, он оставался зачастую излишне дидактичным.

Во 2-й половине XVIII века аграрно-промышленный переворот в Англии привел к полному разорению деревни, росту безработицы в городах. Неразумность буржуазного порядка стала очевидна многим.

Реакцией на противоречия капитализма стал в литературе **сентиментализм (последняя треть XVIII века)**. Писатели этого направления по своему мировоззрению должны быть отнесены к просветителям: большин-

ство из них считало, что при определенных условиях буржуазный прогресс возможен. Однако вера старших просветителей во всемогущество разума была подвергнута сентименталистами строгой критике.

Сентименталисты критиковали дворянство за развращенность, буржуазию – за холодный прагматизм, меркантильность и бессердечие; они с сочувствием изображали представителей низших классов, требовали внимания к их проблемам и нуждам. Наиболее революционная часть сентименталистов (Руссо и его последователи), протестуя против социальной несправедливости, требовала самой решительной, не исключая революционной, перестройки всех буржуазных структур. При этом непримиримой их позиция была только по отношению к социально-политическим установкам буржуазного мира и его морали. Появившееся в начале 1770-х гг. предромантическое направление (Д. Макферсон, Т. Чаттертон) обнаружило свою враждебность не только к морали, быту и законам буржуазного строя, но и к искусству Просвещения. Предромантики доказывали, что философия разумного эгоизма и рационального индивидуализма не что иное, как искусная маскировка порочных эгоистических страстей, преступлений ради защиты интересов буржуазного индивидуализма. Популярным в последней трети XVIII века был так называемый «готический» (или «черный») роман, роман кошмара и ужасов, ставший художественным воплощением кризиса просветительских идей.

В годы французской революции 1789–1794 годов расцветает реалистическая литература революционной и демократической направленности в Англии и Франции (Бёрнс, Крабб, Шеридан, Бомарше) и прогрессивно-гуманистическая – в Германии (Гёте).

Литература Англии

Английское Просвещение было связано с общеевропейским своей антифеодальной и антицерковной направленностью, но имело свои особенности. Историческими предпосылками его возникновения послужили буржуазные революции в Англии (1649-й 1688-й гг.), результатом которых явился компромисс между дворянством и буржуазией, приведший к установлению новой формы власти – ограниченной конституционной монархии. В стране были провозглашены свобода вероисповедания, свобода мысли, слова. Английское Просвещение поэтому было умеренным, оно не готовило революцию, как это было во Франции, и, следовательно, не имело боевого политического духа. Главным для английских писателей-просветителей стало изучение и изображение быта и нравов. Они хотели воздействовать на общественную жизнь страны, бороться с остатками феодализма путем нравственного преобразования членов общества. Просветители верили в добродетельную природу человека (особенно на раннем этапе), но вера эта сочеталась с реальным, трезвым пониманием действительности.

Историю английского Просвещения можно разделить на три этапа.

Первый этап – Раннее Просвещение (1689 – 20-е гг. XVIII в.) – характеризовался в целом оптимистическими представлениями о мире: новые порядки воспринимались некоторыми просветителями как разумные и справедливые, соответствующие порядкам «естественным». В литературе эта линия проводилась в творчестве поэта-классициста *Александра Попа*, писателей *Джозефа>Addисона*, *Даниэля Дефо*. Критическим был взгляд на действительность у *Джонатана Свифта*, который не разделял оптимистических иллюзий своих современников.

Зачинателем английского просветительского реалистического романа был *Д. Дефо* (1661–1731), принадлежавший к умеренно буржуазному крылу просветительского движения. Им написаны романы «Записки кавалера», «Капитан Синглтон», «История полковника Джека», «Молль Флендерс» и др. Мировую славу принес ему роман «**Робинзон Крузо**» (1719–1721), написанный в увлекательной авантюрной манере. «Робинзон Крузо» может быть отнесен и к роману воспитания. Дефо рисует, как жизненные трудности формируют характер Робинзона, учат мудрости. Просветительская тенденция проявилась в том, что Дефо сознательно изолирует своего героя, но не от цивилизации и ее достижений, а от общественных отношений. В труде и размышлениях Робинзон делает свою жизнь полноценной и счастливой. «Естественный» человек, он, тем не менее, наделен буржуазной психологией. Следовательно, естественными, нормальными отношениями между людьми, которые соответствуют человеческой природе, Дефо считал отношения буржуазные.

Главной в концепции Дефо была идея волевой активности личности. Человек может и должен всего добиваться сам, побеждать, ломать все преграды как в мире природы, так и в мире людей. Дефо наделил своего героя не только прекрасными человеческими качествами – мужеством, умом, волей, трудолюбием, но и всеми чертами человека буржуазного общества – практицизмом, пуританской религиозностью, расчетливостью. Образом Робинзона, труженика, своим трудом обеспечивающего победу над природой, Дефо утверждает жизнерадостный взгляд на мир, выражает веру в созидательные силы человека.

Дж. Свифт (1667–1745) начинал как автор памфлетов («Битва книг», «Сказка бочки»). Самым значительным его произведением является роман «**Путешествия Гулливера**» (1726). Сатирико-философский роман состоит из четырех частей: путешествие к лилипутам, к великанам, на остров Лапуту и в страну лошадей. Свифт не верил в буржуазный прогресс. Роман последовательно разоблачает буржуазию.

Используя язык художественной условности, Свифт доказывает, что в Англии, где правят корыстная знать и стяжатели-буржуа, не может быть благоденствия. Просветительство Свифта проявилось в правдивом изображении общественных пороков с намерением их ликвидировать: писа-

тель дает мудрые советы, предлагает реформы. Его цель – исправить нравы, просветить умы, сделать государственную жизнь разумной и справедливой.

Второй этап – Зрелое Просвещение (40–60-е гг. XVIII в.). В это время окончательно сформировался под пером *Сэмюэл Ричардсона*, *Генри Филдинга*, *Тобайаса Смоллета* основной просветительский жанр – семейно-бытовой нравоописательный роман воспитания. В нем английские писатели выражали доверие человеческой природе, уважение к заложенным в человеке возможностям – его разуму, воле, энергии. В романе отразились основные черты просветительского реализма: он широко и полно описывал английскую жизнь, быт и нравы. В этом романе не было бездумной идеализации человека, роман отличался честностью в изображении человеческих слабостей. Однако в это же время наблюдается начало кризиса просветительского оптимизма, который выражался во все более обостряющейся критике существующих отношений как порождения буржуазного строя.

Сэмюэл Ричардсон (1689–1761) – основоположник семейно-бытового романа, предтеча сентиментализма. Известность Ричардсону принесли три романа, с которыми в английскую художественную прозу пришел углубленный анализ душевной жизни героев, психологизм. Избранный жанр – роман в письмах – в немалой степени этому способствовал.

Героиня первого романа Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), простолюдинка по происхождению, нравственным поведением заслужила любовь своего хозяина, подвергшего молодую служанку навязчивым ухаживаниям и откровенным домогательствам. В результате господин женится на крестьянской девушке.

Во втором романе «Кларисса Гарлоу, или История молодой леди» (1748) Ричардсон рассказывает о печальной судьбе молодой доверчивой девушки, обманутой светским щеголем. Но любвеобильный Ловелас, которого писатель хотел выставить в самом невыгодном свете, увлек читательниц. Ричардсон решил исправить ситуацию и написал третий роман «История сэра Чарльза Грандисона» (1754). Герой романа стал олицетворением пуританских нравственных добродетелей. Рассудочная схематичность характера героя, откровенная назидательность разочаровали читателей. Новую попытку создать роман Ричардсон не предпринимал.

Ричардсон стал предвестником сентиментализма. *Генри Филдинг* (1707–1754) открыл в Англии путь реализма. Литературную деятельность Филдинг начал как драматург, автор семейно-бытовых и социально-политических комедий («Политик из кофейни, или Судья, пойманный в ловушку» (1730), «Дон Кихот в Англии» (1734), «Пасквин» (1736) и др.). Сатирические комедии Филдинга явились важным этапом в борьбе за демократизацию английского театра. Драматург обличал продажность судей,

нечистоплотность политиков, бессердечность властей. После введения в стране театральной цензуры (1737) театр Филдинга был закрыт.

Вершиной творчества Филдинга стал роман **«История Тома Джонса, найденныша»** (1749). Автор описывает приключения влюбленных друг в друга героев – Тома Джонса и Софьи Вестерн. События разыгрываются в помещичьих особняках, в воровских притонах, на проезжих дорогах. На страницах романа выведена пестрая галерея лицемеров всех рангов, бессердечность и цинизм которых прикрыты высокими словами о добродетели.

Главная задача «нового вида литературы», первооткрывателем которой считал себя Филдинг, – живописать характер: «Величайшим предметом для пера наших историков и поэтов является человек; и, описывая его действия, мы должны тщательно остерегаться, как бы не переступить границы возможного для него». Стремление к правдивости роднит Филдинга с писателями-реалистами XIX века, но в отличие от представителей критического реализма, Филдинг, как все просветители, считал негативные явления современного ему мира не пороками системы, а достойными порицания недостатками человеческого поведения вообще. Отсюда и оптимистические финалы его романов. Это, однако, не характеризует Филдинга как мечтателя, живущего иллюзией быстрой победы над злом. Писатель трезво смотрел на мир, гневно обличая в своих произведениях ханжество и лицемерие буржуазного общества.

Соратником Филдинга по демократическому лагерю бал **Тобайас Джордж Смоллет** (1721–1771). Самыми известными романами писателя являются «Приключения Родерика Рэндома» (1748) и «Приключения Перегрина Пикля» (1751). Критика английского общества в его произведениях носит даже более резкий характер, нежели у Филдинга.

Третий этап – Позднее Просвещение (60–90-е гг. XVIII в.). В литературе возникает новое направление – сентиментализм, получивший свое название от романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие». Утратив веру в безграничные возможности разума, сентименталисты предпочитают ему чувство. Они считают, что воспитание чувств может исправить или смягчить царящее в мире зло. Сентименталисты идеализировали патриархальные отношения как утраченную эпоху гармонии. Оттого они наполнились пессимизмом, а некоторые даже поэтизировали смерть (Голдсмит, Грей).

Основателем сентиментализма стал **Лоренс Стерн** (1713–1768). Просветительскому рационализму он противопоставил сердце, чувствительность. Личность для Стерна – уже не часть общественного организма, писателя интересует индивидуальное начало. Стерн полагал, что воспитание чувств – главная просветительская задача. Стерн – автор двух романов. Один из них – «Жизнь и мнения Тристрама Шенди», другой – **«Сентиментальное путешествие»**. В обоих произведениях Стерн полемизирует с предшествующей просветительской литературой и рационалистическим взглядом на

мир. Его романы – пародия на реалистический социально-бытовой роман и роман-путешествие старших просветителей. Главный интерес Стерна – не социальные и семейно-бытовые отношения, а душевная жизнь героев, их субъективные переживания, чудачества, странности – все, что делает их непохожими на «серьезных» и респектабельных представителей общества. Мир воспринимается художником как нечто иррациональное, не доступное логическому мышлению. Композиция романов определяется развитием субъективных переживаний героев, их прихотливо сменяющих друг друга мыслей и настроений.

К сентиментализму примыкает и творчество **Оливера Голдсмита** (1728–1774). Как представитель этого направления он выступает в стихах и поэмах. В драме и романе писатель следует традиции просветительского реализма. В своих произведениях Голдсмит демократичен: он с сочувствием рисует жизнь крестьян, описывает судьбы простых людей, осуждает произвол страстей. Комедия Голдсмита «Она смиряется, чтобы победить» (1773), роман «Векфильдский священник» (1776) и другие сыграли большую роль в становлении реалистической литературы.

Выдающимся представителем английской реалистической драмы является **Ричард Бринсли Шеридан** (1761–1816) – автор социально-бытовых комедий, высмеивающих быт и нравы буржуазно-аристократической Англии. Самой известной пьесой является комедия «**Школа злословия**» (1777). Автор высмеивает светский салон леди Снiruэл, где рождаются интриги и сплетни, разрушающие репутации и счастье людей. Комедия Шеридана утвердила на английской сцене реалистические принципы и имела большое значение для развития последующей английской драмы.

В последней трети XVIII века ведущей в английской литературе является поэзия. Наряду с сентиментализмом в ней проявляются элементы нового направления – романтизма. Для поэтов-предромантиков характерен прежде всего интерес к устному народному творчеству. Они с увлечением собирают памятники фольклора (старинные баллады, песни, сказки, легенды).

Среди увлеченных собирателей фольклора был шотландский поэт, сын крестьянина, **Джеймс Макферсон** (1736–1796). В 1765 году Макферсон издал сборник старинных героических сказаний и песен, якобы принадлежащих древнекельтскому барду Оссиану, на самом деле представляющих талантливую стилизацию. Факт авторства «Песен Оссиана, сына Фингала» был установлен значительно позже. Трогательно-сентиментальные поэмы Макферсона были важны для развития литературы, ими вдохновлялись Гёте, Руссо, Блейк, Гейне, Пушкин. Кроме того, «Песни» побудили научный интерес к фольклору.

Блестящую стилизацию среднеанглийского языка XV века создал современник Макферсона Томас Чаттертон (1752–1770). Юному поэту удалось блестяще передать тональность и дух поэзии эпохи раннего Возрождения.

Наиболее значительной фигурой третьего периода английской литературы является великий шотландский поэт **Роберт Бёрнс** (1759–1796). Бёрнс отдал дань сентиментализму. Однако наиболее значительными были в его творчестве реалистические традиции английских просветителей.

В своих произведениях поэт стремился правдиво отразить жизнь и духовный облик народа, высказать социальный протест. С большим чувством Бёрнс изображает жизнь шотландских крестьян. Он описывает их труд и быт, бескорыстие и искренность. Гордость простого человека – тема стихотворения «Честная бедность», «К Тибби». Как заступник обездоленных выступает Бёрнс в стихотворении «Веселые нищие». Мысль о неиссякаемых силах народного духа звучит в балладе «**Джон – Ячменное зерно**». В поэзии Бёрнса выражена ненависть к сильным мира сего и горячая любовь к Родине, к простому народу, угнетаемому знатью, церковниками, буржуа («В горах мое сердце», «Шотландская слава», «Святая ярмарка» и др.). Проникновенностью и искренностью дышат стихотворения Бёрнса о любви, пейзажная лирика отличается ароматом родных полей и лесов, задушевым лиризмом. Художественное мастерство Бёрнса питается традициями народного творчества, реалистическими достижениями просветителей. Творчество народного поэта насыщено духом революционной борьбы, протестом против насилия, животворным оптимизмом.

Немецкая литература

Характер немецкого Просвещения во многом определили экономическая и политическая отсталость Германии в XVIII веке, медленное созревание сознания бюргеров (они не видели общих интересов, боролись, как правило, за права отдельной личности).

Немецкое Просвещение было умозрительным и отличалось углубленным изучением вопросов исторического, религиозного, культурного развития человечества.

Первый этап (1720–1740-е гг.) характеризовался известным оптимизмом; в основе его идеологии лежала рационалистическая философия: распространение разумных воззрений, считали они, снимет все общественные неурядицы.

Наиболее характерной для этого периода была деятельность **Иоганна Христофа Готтшеда** (1700–1766) – вождя немецкого классицизма. Готтшед в 1730-е годы пытался провести литературную и театральную реформу. Эстетические теории Готтшеда были направлены против художественной системы барокко. Готтшед считал литературу главным средством воспитательного воздействия, поэтому она должна быть возвышенной и разумной. Писатель возвел французский классицистический канон в норму, сделав его обязательным для немецких литераторов. Следуя классицистическим нормам, Готтшед видел главный принцип искусства в подражании «совершенной природе»; ясность и логичность изложения он ставил

в зависимость от разносторонности познаний художника, его понимания разумности. Параллельно с классицизмом Готшеда развиваются поэзия барокко (Гюнтер) и рококо (Хагедорн), утопический роман (Шнабель).

Второй этап немецкого Просвещения (1750–1760-е гг.) отличается активностью просветительской мысли. В области эстетики обосновываются принципы реалистического отражения действительности. В этот период создается национальная литература, основанная на изучении немецкого характера, на отражении насущных потребностей страны. Наиболее полно реалистические тенденции были представлены в творчестве *Готхольда Эфраима Лессинга* (1729–1781). Большое значение для искусства имели два эстетических труда Лессинга: трактат «**Лаокоон, или О границах живописи и поэзии**» (1766) и сборник театральных рецензий «**Гамбургская драматургия**» (1767–1769).

В «**Лаокооне**», посвященном известной античной скульптурной группе, Лессинг определяет границу между двумя видами искусства – живописью и поэзией. Живопись – область пространства, поэзия – времени. Каждая сфера искусства имеет свои законы, которыми пренебрегать нельзя. Лессинг настаивает на активном искусстве, выступает против описательности в поэзии как инородном элементе для этого вида искусства. Гёте в своих воспоминаниях («Поэзия и правда») писал: «Надо превратиться в юношу, чтобы понять, какое потрясающее впечатление произвел на нас Лессинг своим «Лаокооном», переселив наш ум из области печальных и туманных созерцаний в светлый и свободный мир мысли. Фальшиво толковавшееся до сих пор было отброшено в сторону, и разница между искусствами пластическими и словесными объяснена».

«**Гамбургская драматургия**» явилась своего рода манифестом немецкого Просвещения. В ней Лессинг выступил как убежденный реалист. «Не может быть великим то, что неправдиво!» – говорит он. Задачей искусства должно быть изображение обыкновенных людей, а не царей и полководцев; он выступал против изысканности, чопорности языка классицистической трагедии. Если классицистическая теория утверждала вечность, неисторичность определенных типов характеров, то Лессинг вслед за Дидро доказывает обусловленность характера человека социальной средой. Характер несет на себе черты сословия, доказывал Лессинг. Отсюда и особенности драматургического конфликта: он должен строиться не на отвлеченном принципе противоположности характеров, а воспроизводить реальные конфликты между сословиями, борьбу сословий. Лессинг зовет писателей изображать реальную жизнь общества.

Лессинг создал в Германии жанр бюргерской драмы, противопоставив ее классической трагедии («Мисс Сара Сампсон» (1755), «Минна фон Барнхельм» (1767), «Эмилия Галотти» (1771), «Натан Мудрый» (1779).

Третий этап просветительского движения (1770–1780-е гг.) получил название «Бури и натиска». Он представляет собой немецкий вариант

европейского сентиментализма, отмечен ярким бунтарским характером. Штюрмеры утверждали равенство всех людей в чувстве, которое выдвигали на первый план в противовес рассудку, так как видели в чувстве главную ценность человека. Это был бунт против деспотизма, сословных предубеждений, нравственного подавления личности. Основной целью штюрмеров было создание национальной немецкой литературы. Отсюда их пристальное внимание к фольклору, памятникам старины.

Идейным вождем штюрмерского движения стал выдающийся немецкий философ и писатель **Иоганн Готфрид Гердер** (1744–1803), основоположник фольклористики в мировом масштабе. Его перу принадлежат такие известные произведения, как «Фрагменты о новейшей немецкой литературе» (1766–1768), «О Шекспире» (1770), «Об Оссиане и песнях древних народов» (1773) и др. Гердер впервые выдвигает принцип исторического подхода к искусству. Он утверждал, что к памятникам культуры и искусства нельзя подходить с неизменной, раз и навсегда установленной меркой. Писатель является выразителем своего времени и этим ценен. Поэтому Гердер отвергает всякое подражание, требует оригинального, самобытного искусства. Гердер отказывается от одностороннего рационального подхода к творчеству, требует динамики, чувственной насыщенности поэтической речи. Большую роль он отводит фантазии, выдвигает концепцию интуитивного познания действительности. Гердер впервые разработал понятие народности. Основой искусства он считал фольклор. Борьба Гердера за самобытную немецкую литературу имела огромное влияние на современников.

Штюрмерское движение представляли **Клингер, Лениц, Фосс, Шубарт, Бюргер, Гёте и Шиллер** в раннем творчестве и др. Они провозгласили свободу творчества, в их сочинениях появился новый герой – сильная личность. Языку штюрмеров свойственна эмоциональная напряженность, страстность. Самая яркая примета стиля – контрастное сочетание высокой патетики и обыденно-разговорной речи.

Четвертый этап (1780–1790-е гг.) получил название «веймарского» (по названию города, где поселились Шиллер и Гёте). В этот период нашло выражение разочарование в бунтарстве, понимание невозможности в условиях современной Германии вооруженной борьбы со злом. Гёте и Шиллер убеждаются в том, что действовать возможно только в сфере искусства. Взамен идеи политического переустройства они выдвигают идею эстетического воспитания человека. Писатели сочетали тенденции классицизма с шекспиризацией, глубоким и всесторонним исследованием характеров.

Иоганн Христов Фридрих Шиллер (1759–1805) – поэт, драматург, теоретик искусства (драмы «Разбойники», «Заговор Фиеско», «Коварство и любовь», «Валленштейн», трагедии «Дон Карлос», «Мария Стюарт», «Орлеанская дева», народная драма «Вильгельм Телль», стихотворения, баллады, эстетические труды).

«Разбойники» (1781) – самое яркое произведение периода «Бури и натиска». Пьеса обращена против тирании. Популярная тема вражды двух братьев решена как масштабный гражданский конфликт. Юный Карл Моор, оклеветанный своим братом, отвергнутый отцом, разлученный с невестой, решает искоренить зло силой. Хотя источником несправедливости является его брат Франц, Моор выступает против общей несправедливости, он бунтарь и политический мятежник. Однако великодушного и возвышенного Карла Моора мучит неизбежность насилия. Разуверившись уничтожить мировое зло, он добровольно отдается в руки властей.

К штюрмерскому периоду принадлежит также драма «Коварство и любовь», названная автором «мещанской трагедией». В ней порочному и бессердечному миру вельмож противопоставляется семья скромного музыканта Миллера, достойного и порядочного человека. Его дочь Луиза и молодой дворянин Фердинанд фон Вальтер любят друг друга вопреки феодальным сословным предрассудкам. Низкие интриги герцогского двора приводят героев к гибели.

Переходной от штюрмерского к новому этапу творчества стала первая историческая драма «Дон Карлос» (1787). В противоположность Карлу Моору, собственными руками расправлявшемуся с жестокими дворянами, мечтатель Поза на коленях просит короля даровать подданным свободу мысли. Но Шиллер показывает утопичность своих идеалов в современных политических условиях Германии: «Нет, для моих священных идеалов // Наш век еще покуда не созрел». Благородный маркиз Поза погибает, спасая Карлоса. Не спасается и дон Карлос: Филипп II передает сына в руки инквизиции.

В «веймарский период» (1790-е годы) Шиллер отходит от революционных, бунтарских настроений. После завершения «Дон Карлоса» наступает десятилетний перерыв в его драматургическом творчестве. Растет его интерес к морально-этическим проблемам, эстетическим вопросам («Письма об эстетическом воспитании человека» (1793–1795).

Отголоском бунтарских настроений прозвучало стихотворение «К радости» (1785), венчающее Девятую симфонию Бетховена. Оно отразило веру поэта в свершение светлых идеалов человечества. Оптимизмом наполнены исторические работы Шиллера «История отпадения Соединенных Нидерландов» (1788) и («История Тридцатилетней войны» (1789).

1787 год стал в творчестве Шиллера «балладным» («Кубок», «Перчатка», «Поликратов перстень», «Ивиковы журавли», «Рыцарь Тогенбург» и др.). Шиллер преобразует жанр баллады, добиваясь психологичности в изображении характеров, пластичности в воссоздании исторической обстановки, драматургичности конфликта. Иносказательный план баллад обращен к нравственным, философским, эстетическим проблемам.

После десятилетнего перерыва Шиллер отказывается от «мещанской драмы» и обращается к жанру «высокой трагедии». Теперь он сосредото-

чил внимание на событиях истории Тридцатилетней войны. Трилогию о полководце Валленштейне отличают масштабность замысла, напряженность конфликтов, актуальность проблематики. В центре трилогии проблема сильной личности и ее ответственности перед судьбой народа. Первая часть «Лагерь Валленштейна» (1797) – своеобразная экспозиция, в которой армия выражает преданность своему полководцу, всецело ему доверяя. Под напором обстоятельств и козней приближенных («Пикколомини», 1798) Валленштейн вступает на скользкий путь интриг и становится жертвой заговора («Смерть Валленштейна», 1799).

В трилогии наряду с исторической важна нравственная проблематика. С позиций Просвещения Шиллер осуждает войну за бессмысленное и бесчеловечное кровопролитие. В 1800–1802-х годах Шиллер создает исторические трагедии «Мария Стюарт» и «Орлеанская дева», в 1803 году появляется «Мессинская невеста». Последняя законченная пьеса – историческая драма «Вильгельм Телль» (1804) – посвящена событиям, разыгравшимся в период швейцарского народного восстания против австрийских завоевателей в начале XIII века. Главным героем драмы стал легендарный охотник Вильгельм Телль, отомстивший имперскому наместнику Геслеру за унижения и притеснения.

Несмотря на свою политическую тематику и значительную удаленность во времени, трагедии Шиллера сохраняли тесную связь с политической борьбой его времени. Через все творчество Шиллера красной нитью проходит критика абсолютизма, феодально-церковной реакции и захватнических войн.

Венцом немецкого и европейского Просвещения является творчество **Иоганна Вольфганга Гёте** (1749–1832). Наследие Гёте – грандиозный итог всего, что было сделано «веком разума», – разнообразно и огромно: стихотворения, поэмы, повести, романы, воспоминания и многочисленные статьи. Художественный метод Гёте называют универсальным: в нем сочетаются черты барокко и рококо, сентиментализма и классицизма. Два основных этапа творчества писателя – это период «Бури и натиска» (до 1775 года) и «веймарский» период. В период «Бури и натиска» Гёте дружит с известным историком и философом Гердером, оказавшим на него благотворное влияние и вдохновившим многими плодотворными идеями. Благодаря Гердеру развивается интерес Гёте к народному творчеству, он создает новый тип лирики. В ней переплетаются две тенденции – интимное начало, свойственное строю народной песни, и традиция философского гимна, идущая от Клопштока. К этому времени относятся драма «Гец фон Берлихинген» и штурмерский роман «**Страдания молодого Вертера**».

В основе романа – реальное биографическое переживание, связанное с несчастной любовью самого писателя. Роман в письмах, каким является «Вертер», начинается с настроения легкой меланхолии, но в конце превращается в лирический дневник, когда одинокий герой, описывая свои чувства,

обращается лишь к самому себе. История Вертера – это рассказ о молодом человеке незаурядных способностей, который не находит достойного места в обществе и не находит себя даже в общении с природой. Любовь к Лотте – попытка Вертера найти близкого человека – доброго, простого, естественно-го. Но то, что героиня принадлежит другому, усугубляет драму героя. Одиночество в конце концов приводит его к самоубийству. Эффект романа был оглушительным, а его воздействие на нравы – весьма драматическим: волна самоубийств прокатилась по Европе. Произведение знаменовало одновременно писательскую зрелость и идейный кризис писателя, который разочаровался в индивидуалистическом бунте «бурных гениев».

Переходным произведением от штюмерства к новому этапу творчества стала трагедия «Эгмонт» (1787). Тема пьесы – борьба нидерландского народа против испанского владычества. Главный герой трагедии Эгмонт – это новый, универсальный человек, о котором Гёте мечтал. Герой гибнет не только потому, что попал в ловушку к герцогу Альбе, но еще и потому, что время для гармоничного человека, каким является Эгмонт, еще не наступило.

Образцом идеального искусства в веймарский период для Гёте была античность. Лучшие произведения Гёте этого времени отличались пластической завершенностью формы, наглядностью и выпуклостью образов, отточенным языком. В классицистической трагедии «Ифигения в Тавриде» Гёте выражает уверенность, что только гуманность и красота могут спасти мир. Нравственный максимализм личности утверждается в трагедии «Торкватто Тассо» (1789). Жизненную трагедию итальянского поэта он показал как социальную.

Искренняя дружба связывала Гёте с Шиллером. В творческом сотрудничестве с ним Гёте создает свои знаменитые баллады: **«Лесной царь»**, **«Певец»**, **«Коринфская невеста»**, **«Бог и баядера»**.

В 1796 г. писатель создает воспитательный роман об искусстве и художнике «Годы учения Вильгельма Мейстера», в котором Гёте показывает становление личности. Странствуя по Германии, герой стремится обрести себя. В конце романа он приходит к выводу о необходимости практической деятельности. Вторую часть дилогии «Годы странствий Вильгельма Мейстера» Гёте создает в 1829 году.

Трагедия **«Фауст»** (1831) – самое значительное произведение зрелого творчества Гёте. Его часто и справедливо называют поэтическим завещанием писателя человечеству. Над этой книгой Гёте работал более шестидесяти лет. В основу трагедии положена старинная легенда об ученом-чернокнижнике, заключившем договор с дьяволом. Но Гёте существенно перерабатывает старинный сюжет, уже использовавшийся в народной книге о докторе Фаусте (1587), трагедии английского драматурга К. Марло «Доктор Фауст» (1588–1589) и др., насыщая его просветительской проблематикой. «Фауст» у Гёте – сложное, многогранное произведение и по содержанию, и по стилю, языку, композиции. Главная проблема книги сфор-

мулирована в прологе. Это «вечные», философские вопросы о смысле человеческой жизни, о поиске правды. Спор между Господом и Мефистофелем призван решить Фауст – беспокойный, ищущий человек.

Познав книжную мудрость, он ощущает, что еще не понял главного – «вселенной внутренней связи». Поиск истины Фауст осуществляет в непрестанном споре с Мефистофелем. Испытания-соблазны, которым подвергает Мефистофель Фауста в первой части трагедии, протекают в обстановке повседневности, в реальном мире. Одно из важнейших событий первой части – встреча Фауста с Маргаритой. Любовь преобразует и обогащает Фауста, впервые после одиноких умствований в нем пробуждается простая человечность. Страсть к Маргарите и козни Мефистофеля ведут Фауста к тяжким преступлениям: он повинен в гибели матери Маргариты, в убийстве ее брата Валентина. Умирая, Валентин проклял сестру, предав ее всеобщему позору. Фауст не сразу узнал о дальнейших ее бедах. Он бежал от расплаты за убийство, поспешив из города вслед за своим вожатым. Спасаясь от людского гнева и суда, Маргарита, брошенная Фаустом, утопила в реке своего ребенка. Теперь, как убийца и блудница, она заточена в тюрьму и в колодках ожидает казни.

Тем временем Фауст вместе с Мефистофелем мчится на гору, где в Вальпургиеву ночь начинается шабаш ведьм. Здесь все объято разгулом бешовских сил. Фауст заражается духом вакханалии. Он пускается в пляс с молодой красоткой. И тут в одной из теней Фауст узнает Маргариту. Он видит ее в темнице, обезумевшую от потрясений, с кровавым рубцом на шее. Раскаяние в содеянном, безмерное сострадание к Маргарите в какой-то мере очищают его душу, он предпринимает попытку вызволить Маргариту из тюрьмы. Но та не соглашается на побег. Предпочтя мученическую смерть и Божий суд, искренне раскаявшись, она спасает свою душу.

Вторая часть – сложное, условное повествование, где действуют исторические и мифологические персонажи. Стремление Гёте охватить во второй части громадный промежуток истории – от античности до первой четверти XIX века – заставляет его постоянно прибегать к аллегориям. Образ Фауста обретает здесь принципиально новый смысл. Гёте рисует индизнавательную картину современности, философски осмысливая ее противоречия. Все более расширяются по сравнению с первой частью сферы деятельности Фауста: это и государственная деятельность, и строительство плотины. Однако энергия Фауста часто служит корыстолюбию и наживе власть предержащих, а его стремление осчастливить людей сталкивается с их сопротивлением и отказом от «навязанного» Фаустом благополучия. Так, Фауст помогает реализовать план Мефистофеля по пополнению денежных запасов императора, а император благодаря бумажным деньгам Мефистофеля доводит страну до полного разорения. Фауст соглашается, чтобы Мефистофель призвал на помощь императору волшебный «горный народ» в лице трех аллегорических богатырей (Догоняй, Забирай и Держи-

Крепче), и тот с их помощью при участии Фауста и Мефистофеля обращает в бегство мятежников. В заключительной сцене четвертого действия торжествующий победу император награждает князей и распределяет между ними государственные посты. Свою награду – морской берег – получает и Фауст.

В пятом действии Фауст отвоевывает землю у моря. Он мечтает о заселении этой новой страны свободным и трудолюбивым народом. Фауст строит большой торговый город. На месте старой часовни, принадлежащей пожилой чете, Филемону и Бавкиде, Фауст хочет построить сторожевую башню, но привыкшие к своему жилищу старики не хотят менять его ни на какое другое. Фауст обращается за помощью к Мефистофелю, который совершает очередное злодейство.

Фауст продолжает строительство, призывая всех к упорному труду. Им овладевает неистовая радость и энергия: «Вставайте на работу дружным скопом! Рассыпьте цепью, где я укажу. Кирки, лопаты, тачки землекопам! Выравнивайте вал по чертежу!» Ослепший, он не видит, что в это время вокруг него копошатся не строители, а злые духи. Они роют ему могилу. Ирония Гёте направлена на одно из главных противоречий современного ему буржуазного мира, в котором активная научно-практическая деятельность, нацеленная на создание материальных благ, оказывается в конечном счете антигуманной, так как за альтруизмом и щедрыми обещаниями современных мефистофелей-дельцов скрываются прагматичный расчет и выгода.

После смерти Фауста появляются небесные силы, начинается борьба бесов с ангелами. Мефистофель осыпает ангелов проклятиями. Но розы, разбрасываемые ангелами и загорающиеся от огненного дыхания бесов, жгут тело Мефистофеля. Не выдержав борьбы, бесы бегут, и ангелы, завладев душой Фауста, поднимают его к небесам. Душа Маргариты просит Богоматерь, чтобы ей было дозволено наставить к новой жизни душу ее земного возлюбленного. Фауст прощен и увенчан ореолом славы, потому что не застыл в своих исканиях счастья и добра и постоянно стремился вперед.

В символично-иносказательной форме Гёте осмысливает исторический и нравственный путь человечества. Трагедия «Фауст» – синтез художественных и философских исканий XVIII века.

Французская литература

XVIII век во Франции – это время упадка и разложения абсолютной монархии и подъема буржуазии, которой было тесно в рамках самодержавия. Она искала пути для общественного переустройства. Во 2-й половине 1780-х годов во Франции сложилась революционная ситуация, которая вылилась в Великую французскую буржуазную революцию (1789–1794).

Просвещение включало в себя политические, культурные и общественные идеи – прогресса, справедливого и разумного социального устройства, развития научного знания, религиозной терпимости.

Одной из важнейших задач была широкая популяризация просветительских идей. Недаром важнейшим актом интеллектуальной и гражданской деятельности был выпуск с 1750-х годов «Энциклопедии» Даламбером и Дидро, пересматривающей прежнюю систему человеческих знаний и выводящей на первый план идею воспитания человека. Литература Просвещения во Франции была чрезвычайно многогранной. В ней выступают в единстве художественное и публицистическое начала, отчетливо проявляются пропагандистские и сатирические тенденции. В ней преобладали публицистические, пропагандистские, сатирические тенденции. Основными жанрами стали политический философский трактат, философский роман, гражданская трагедия.

Французское Просвещение можно разделить на два этапа.

Раннее Просвещение (1715–1750) отличалось умеренной оппозиционностью. Это было время собирания просветительских сил, формирования просветительских жанров. К первому периоду относится творчество *Алена Лесажа*, *Шарля Луи Монтескье*, начало просветительской и литературной деятельности *Вольтера*.

Ален Рене Лесаж (1668–1747) – автор известных романов «Хромой бес» (1707), «Жиль Блаз де Сантьяна» (1715–1735), комедии «Тюркаре».

В центре пьесы «Тюркаре» – зловещая фигура откупщика, взимающего с людей не только установленные государством суммы, но и огромные барыши, увеличивая и без того непосильное бремя налогов. Лесаж создал в комедии злую сатиру на крепнущую буржуазию. В романе «Хромой бес» читатель видит порочную действительность глазами двух героев – беса Асмодея и студента Клеофаса. Асмодей показывает Клеофасу целую галерею социальных типов. Все заражены пороком, людей наполняют тщеславие, недостойные чувства и мысли. На фоне бездельников, развратников, кутил и воров Лесаж показывает лишь одного честного человека. Это старый сапожник, который возвращает сыну подаренные им деньги, не желая жить без труда.

Роман «Жиль Блаз» создавался на протяжении 20 лет. Он состоит из 12 книг и представляет собой историю жизни и приключений человека третьего сословия, его духовную биографию и вместе с тем нравственную характеристику общества.

Шарль Луи Монтескье (1689–1755) смело поднимал самые животрепещущие и болезненные вопросы своего времени, привлекая к ним внимание французской и европейской общественности. «**Персидские письма**» – философский роман-трактат, в котором автор рассматривает два типа государства: восточную деспотию и европейскую монархию. Знатный Узбек и его друг Рика оставляют родную Персию и отправляются в мир «цивили-

зации», сообщая в письмах домой о своих впечатлениях и наблюдениях. Такая форма давала автору большие возможности для изложения собственных критичных суждений и в то же время помогала обмануть бдительность цензуры. Композиционно книга строится в двух планах: с одной стороны – деспотическая Персия, с другой – монархическая Франция. Впервые Монтескье была высказана мысль о том, что опасность деспотии состоит прежде всего в подавлении личности и нивелировании индивидуальности человека. Монархия, по мнению Монтескье, имеет ряд преимуществ перед деспотией. Но ее ущербность выражается в том, что она в любой момент может вырождаться в тиранию.

В 1748 году Монтескье выпустил основной труд «Дух законов». Книга имеет энциклопедический характер. В ней подвергнут критике социально-политический строй во Франции. Автор излагает свою систему взглядов на причину и историю формирования законов, которые должны исходить из «естественных прав» человека.

Зрелое Просвещение (1751–1789) наступает с началом издания «Энциклопедии». Вера в буржуазный прогресс вызвала к жизни более радикальный материализм и атеизм, в политических течениях – республиканские взгляды. Это годы непосредственной подготовки революции.

Франсуа Мари Вольтер (1694–1778) – писатель, поэт, философ, драматург, историк – символ эпохи Просвещения, «не человек, но век» (Виктор Гюго). Творчество Вольтера необычайно многолико по тематике, по жанрам, по стилю. Писатель отдает дань всем художественным течениям эпохи – от классицизма до сентиментализма и всем жанрам – трагедии, эпосе, исторической хронике, эпиграмме, героико-комической поэме, философскому эссе, повести и др. Вольтер был выразителем настроений буржуазной верхушки третьего сословия, а не его плебейских низов, это стало причиной того, что взгляды Вольтера в области философии, политики и искусства были более умеренными, нежели взгляды младших просветителей Дидро и Руссо. Вольтер был противником революционных методов борьбы. Его идеалом была просвещенная монархия.

В литературном наследии Вольтера большое место занимает драматургия, которой он отдал 60 лет жизни: начал в 1718 году «Эдипом», и завершил трагедией «Ирина» (1778). Всего было написано 52 пьесы.

Среди 27 трагедий самыми известными являются «Брут» (1730), «Смерть Цезаря» (1732), «Заира» (1732), «Магомет, или Фанатизм» (1741). Вольтер был ревностным сторонником классицистической традиции на сцене. Однако в лучших своих произведениях использовал и некоторые принципы шекспировского театра.

Самая значительная из его трагедий – **«Пророк Магомет, или Фанатизм»**. В трагедии обличается религиозный фанатизм, персонифицированным выражением которого становится основатель ислама Магомет. Вольтер считал, что в основе религии и церковной деятельности лежит

сознательный обман людей, рассчитанный на слепую веру и доверчивость обездоленных людей.

Наибольшей известностью среди поэтических произведений Вольтера пользуется поэма «Орлеанская девственница» (1735). В ней Вольтер создает пародию на церковную легенду о Жанне д'Арк и на слабую поэму классициста Шаплена, использовавшего этот сюжет. Поэма Вольтера стала яркой сатирой на средневековую Францию – короля, военщину и главным образом на духовенство.

В творчестве Вольтера значимое место принадлежит прозе. Ряд созданных им повестей получили название «философских» («Мемнон, или Человеческая мудрость», «Задиг, или Судьба», «Кандид, или Оптимизм» и др.). Каждая из них иллюстрирует определенную общественно-философскую идею. Повести сочетают в себе философскую тенденциозность и занимательный авантюрный сюжет. Лучшая среди них – повесть **«Кандид, или Оптимизм»** (1759).

До Лиссабонского землетрясения Вольтер разделял оптимистические взгляды немецкого философа Лейбница, убежденного в том, что вселенная устроена столь разумно, что даже зло – лишь необходимый частный элемент всеобщего добра, и на самом деле «все к лучшему в этом лучшем из миров». Повесть «Кандид» написана Вольтером уже как опровержение этого тезиса. Используя известную еще античному роману сюжетную схему любовного приключения – двое влюбленных разлучены силою обстоятельств, переживают множество опасных приключений, но в конце концов соединяются вновь столь же юными, чистыми и прекрасными, как и до разлуки, – Вольтер пишет одновременно и веселую пародию на такое повествование, представляя язвительное и точное обозрение современной ему действительности. В эту сложную, неблагоприятную, исполненную зла и несправедливости действительность вытолкнут обстоятельствами молодой герой. Вначале он пытается смотреть на жизнь так же безоглядно оптимистически, как его учитель, философ Панглосс. Но жизнь в конце концов вынуждает Кандида опровергнуть эту философию. Однако герой, как и его создатель, приходит не к крайнему убеждению – пессимизму, а выбирает мудрую жизненную философию, сформулированную в изречении «надо возделывать свой сад». Смысл этих слов не только в прославлении упорной работы для собственного блага, но и в поддержке решимости, необходимой каждому человеку.

Дени Дидро (1713–1784) – писатель, философ, драматург, издатель знаменитой **«Энциклопедии»**, активный пропагандист просветительских идей. Начал свою деятельность как автор философских сочинений, в которых занял непримиримую позицию по отношению к феодально-монархическому режиму («Философские мысли», 1746; «Письмо о слепых в назидание зрячим», 1747). В области социальных отношений Дидро по-

шел дальше Вольтера. Он выступал как демократ, защитник интересов народа, признавал за ним право на революцию.

С 1751 года он активно работает над созданием грандиозного свода знаний – «Энциклопедии, или Толкового словаря наук, искусств, ремесел» (1751–1774). В числе сотрудников были талантливые ученые и философы Даламбер, Гольбах, Гельвеций. В течение 20 лет Дидро вел трудную борьбу с противниками «Энциклопедии».

Дидро писал теоретические произведения («Салоны», 1759–1781; «О драматическом искусстве», 1771 и др.). На основе своей материалистической философии он создал теорию просветительского реализма (статья «Прекрасное», 1751), единственным критерием которого было стремление к истине.

Знаковым событием для европейской литературы явилась осуществленная Дидро театральная реформа. Дидро боролся с принципами классицизма, требовал реалистической правдивости – изображения частной жизни частного человека. Была предложена и новая схема деления жанров: веселая комедия изображала смешное и порочное; серьезная комедия – добродетель и долг человека; трагедия рисовала народные несчастья и гражданские катастрофы. Сам Дидро признавал главным жанром мещанскую драму, которая сочетала в себе черты серьезной комедии и трагедии. Мещанская драма рассказывала о жизни буржуазной семьи. Драматургическая система Дидро заключала в себе демократические тенденции.

Образцом французской повествовательной прозы считается философская повесть «**Племянник Рамо**» (1762–1779). Она написана в форме диалога, это давало дополнительные возможности для популяризации просветительских идей. Племянник Рамо – молодой, умный, одаренный, но развращенный человек. Таким его сделала среда, порождающая общественный паразитизм. Рамо презирает общество, но это не мешает ему, приспособившись к циничной дворянской морали, беззаботно существовать.

Дидро оставил след и в развитии французского романа. В 1760 году был закончен антиклерикальный роман «**Монахиня**», но книга увидела свет только в 1796 году. Дидро показал душевные переживания молодой девушки Сюзанны Симонен, вызревавшие в ее робкой и покорной душе чувства гнева и протеста против монастырского лицемерия и религиозного насилия.

Повесть Дидро «**Жак-фаталист и его хозяин**» (1773) проникнута верой в человека. Писатель сатирически изображает представителей господствующего класса. Слуга Жак превосходит своего хозяина и умом, и сообразительностью. В образе бедного, но гордого юноши Дидро воплотил народную мудрость, смекалку, жизнерадостность, трезвое, практическое отношение к жизни.

Жан-Жак Руссо (1712–1778) был человеком разностороннего дарования: философ, писатель, педагог и музыкант. В просветительском лагере Руссо занимает особое место. Разделяя по основным вопросам взгляды с

другими просветителями, он пошел дальше их в оценке действительности, подвергнув беспощадной критике не только феодальную систему, но и направленность современной ему европейской цивилизации.

В 1750 году Руссо написал **«Рассуждение о науках и искусствах»** – трактат на конкурсную тему, предложенную Дижонской академией, – «Способствовало ли развитие наук и искусств порче нравов или же оно содействовало улучшению их?». В трактате Руссо выразил убеждение, что развитие науки и искусства в современном обществе не совершенствует, а развращает человека, поэтому следует защищать чистоту и простоту нравов, неискушенность, естественность природы, чувствительность и сердечность – все то, что и включает в себя понятие «руссоизма». Это понятие имеет также и социально-политический, революционный смысл. Это ясно выразилось в других, не менее известных трактатах – «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1755), «Общественный договор» (1762). Вопрос о происхождении неравенства среди людей Руссо ставит в прямую зависимость от возникновения частной собственности. Однако восстановление справедливости Руссо считал возможным не через уничтожение частной собственности, а через урегулирование богатства, уравнивание имущества. «Общественный договор» – это своего рода конституция будущего свободного и равноправного общества, залогом справедливости и порядка в котором является уважение и строгое соблюдение законов как народом, так и правительством. Философские воззрения Руссо нашли выражение в его художественных произведениях. В романе-трактате «Эмиль, или О воспитании» (1762) изложены цели и задачи воспитания идеального человека. Основными методами такого воспитания Руссо считает изоляцию ребенка от общества, контакт с природой, овладение полезным ремеслом. Руссо пропагандирует культ человеческого сердца. Главное в воспитательной программе Руссо – воспитание души ребенка, его чувств. В понятие добродетели Руссо включает следование предначертаниям мудрой природы, прямоту, чувство долга, врожденную религиозность. Идеальная религия, по мысли Руссо, нецерковна, она не нуждается в посредничестве. За эти воззрения церковь жестоко преследовала Руссо.

Философский роман **«Юлия, или Новая Элоиза»** (1761) по праву называют энциклопедией «руссоизма». Основные проблемы, прежде всего взаимосвязи природы и добродетели, решаются здесь с помощью «сердечного воображения». Поэтому одновременно роман является сентименталистской энциклопедией чувств. Написанный в форме писем, роман делится на две книги, каждая из которых содержит три части. В первых трех частях Руссо изображает историю любви девушки из знатной семьи Юлии к бедному учителю Сен-Пре. Любовь предстает как естественное чувство, способное разрушить сословные предрассудки. В последних трех частях Руссо прославляет нравственный долг, говорит об обязанностях человека перед

семьей, обществом. Это история замужества Юлии, которая подчинилась воле отца и вышла замуж за равного ей по общественному положению Вольмара, история мирного и благотворного брака без страстной любви. Вольмар с уважением относится к любви Юлии, чем укрепляет в Юлии чувство долга по отношению к семье. Природа помогает героям в их нравственной работе над собой.

Написанная на склоне лет «Исповедь» (1665–1770) оказала огромное воздействие на развитие жанра исповеди. В ней Руссо правдиво рассказывает о своей жизни и подытоживает свои важнейшие философские темы.

Вершиной драматургии французского Просвещения явилось комедийное творчество **Бомарше** (1732–1799). Его трилогия о Фигаро «**Севильский цирюльник**» (1775), «**Женитьба Фигаро**» (1784) и «**Преступная мать**» (1794) вошла в золотой фонд мирового театра.

В трилогии Бомарше выражает идеологию третьего сословия. Традиционные фабулы, традиционные комические персонажи у Бомарше зажили новой жизнью. Граф Алмавива – ловкий кавалер, затем муж Розины, которого во второй пьесе цикла любовные плутни сделали посмешищем собственных слуг. Увлечение невестой Фигаро Сюзанной, искушающее графа прибегнуть к феодальному праву сеньора, описывается не как похоть, но лишь слабость, не свидетельствующая о порочности его сердца. Альмавива, стремившийся «обмануть всех», оказывается обманут сам, постоянно сетует на происки злого гения и, под конец удостоверившись, что его уловки оказались направленными к обольщению собственной жены, переживает новую влюбленность в прелестную Розину. Пришедший с годами жизненный опыт превращает Алмавиву в образец истинной добродетели и мудрости сердца, проявленной старым вельможей, когда в «Преступной матери» оказывается под угрозой честь и репутация Розины, простившей супругу былую неверность. Согласно Бомарше (авторское вступление к последней части трилогии) зритель, посмеявшись над бурной молодостью Альмавивы, должен был почерпнуть урок из «ошибок его зрелого возраста... которые так часто допускаем мы», а наблюдая за героем, достигшим преклонных лет, мог бы удостовериться, что угасание страстей вознаграждается сознанием безупречности моральных принципов.

Фигаро, по словам автора, «наиболее смысленный человек своей нации», на протяжении действия раз за разом делами доказывающий излюбленную мысль Бомарше, что судьба личности определяется не силой обстоятельств, мешающих ее полноценному осуществлению, но силой сопротивления скверным обстоятельствам, сословным ограничениям и власти предрассудков. Представитель третьего сословия, к которому Бомарше и на вершине своей карьеры с гордостью причислял себя, Фигаро наделен лучшими, в авторском понимании, чертами людей этого круга: неподражаемой находчивостью, чувством юмора и всегдашним оптимизмом, уважением к собственности, а не к привилегиям и правам, даруемым простой принад-

лежностью к аристократии. Единственный из персонажей трилогии, Фигаро претерпевает на протяжении действия не мнимую, а достаточно поучительную эволюцию. Верный идее, что «без острых положений, беспрестанно рождаемых социальной рознью, нельзя достигнуть на сцене ни высокой патетики, ни глубокой нравоучительности» (предисловие к «Женитьбе Фигаро»), Бомарше провел героя через испытания общественными установлениями, представляющими собой, во мнении просветителей, реликт дикого средневекового варварства. Финальный монолог героя в «Женитьбе Фигаро» является кульминацией всей трилогии. Его произносит уже не лукавый и беспечный цирюльник, у которого жизнелюбие льет через край, а своего рода философ, облеченный правом и обязанностью сформулировать главные идеалы людей своего сословия, во многом идентичные идеалам Просвещения.

Литература Италии

В XVIII веке литература Италии ориентируется на французское Просвещение. За «школой» к французам обратились авторы известных в свое время классицистических трагедий **П. Метастазіо** (1698–1782), **Ш. Маффеи** (1675–1755). Молодой Альфиери первые свои опыты (трагедии «Филипп», «Полиник») написал на французском языке. Позже **Витторио Альфиери** (1749–1803) станет создателем национальной классицистической трагедии, связанной с идеологией Просвещения. Он считал, что люди «должны посещать театр, дабы научиться мужеству, великодушию, свободе, ненависти к насилию, любви к отечеству». Альфиери написал 21 трагедию. Он прославлял свободолюбие и мужество, пробуждал гражданские настроения в соотечественниках. Главной в его трагедиях является тема политической свободы. В центре, как правило, – сильная личность, герой, противостоящий тирании, мужественный и самоотверженный.

Классицистическая трагедия, возникшая в Италии в XVI веке, в связи с историческими обстоятельствами не получила своего развития. Ее своеобразным аналогом стала опера, сюжеты которой черпались из античной истории и мифологии. На итальянской сцене ставились трагикомедии, трагедии «плаща и шпаги» на испанский манер, а также комедия «дель арте» («профессиональная комедия»), получившая в Италии широкое распространение. В отличие от ученой комедии, в которой обычно играли аристократы-любители, комедия «дель арте» исполнялась профессиональными актерами. Она имела ряд особенностей и правил. Комические персонажи выступали в масках (отсюда ее второе название «комедия масок»); сценарий был лишь слегка обозначен, актеры могли импровизировать свои монологи и диалоги; персонажи-маски имели постоянный характер, костюм, имя (слуги Арлекин, Бригелла и Труффальдино, старики Панталоне и Тарталья, служанка Коломбина, трус Капитан, болтун Доктор и пр.).

В XVIII веке злободневность комедии «дель арте» стала угасать. Условность персонажей и сюжетный схематизм тормозили развитие этого

жанра. Возникла необходимость в реформе театра. Эту задачу выполнил **Карло Гольдони** (1707–1793) – автор известных комедий «Слуга двух господ» (1745), «Трактирщица» (1753), «Хозяйка» (1755) и др. Драматург создал театр с обязательным и неизменным текстом, с открытым, без маски, лицом. Главную задачу драматурга Гольдони видел в разработке характера героя. Гольдони ориентировался на античных авторов (Плавт, Теренций) и прежде всего на Мольера. Но следование французскому учителю не было абсолютным. Гольдони воспринял и новаторство современников-просветителей Дидро, Бомарше, Лессинга в их стремлении к сентиментальному. Вместе с этими великими реформаторами сцены он создавал трогательную драму. Вольтер из Франции приветствовал реформу Гольдони. «Вы вырвали свое отечество из рук арлекинов», – писал он ему. Гольдони очень ценил эту поддержку и гордился вниманием к нему главы европейского Просвещения.

Противником Гольдони был **Карло Гоцци** (1720–1806). Он отвергал достижения современных ему итальянских и зарубежных писателей, но высоко ценил итальянскую литературу эпохи Возрождения, народные итальянские сказки и комедию «дель арте». Гоцци не считал достоверность достоинством литературы. Осуждал Гольдони за назидательность и жизненную достоверность. Признавал обязательным игровое начало. Драматург хотел возродить комедию «дель арте», насыщая свои пьесы экзотичностью и красочностью, вводя в сюжет элементы чудесного и веселого. С 1760-го по 1765-й год Гоцци написал 10 фьяб – новый театральный жанр сказок. («**Любовь к трем апельсинам**» (1761), «Король-Олень» (1762), «Турандот, принцесса китайская» (1762), «Счастливые нищие» (1764) и др.). Волшебные перипетии развиваются в пьесах Гоцци стремительно, характеры героев необычны.

ЛИТЕРАТУРА

Основная (Учебные пособия. Исследования)

1. Андреев, Л.Г. История французской литературы / Л.Г. Андреев, Н.П. Козлова, Г.К. Косиков. – М., 1987.
2. Артамонов, С.Д. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв.: учебник для студентов пед. ин-тов / С.Д. Артамонов. – 2-е изд., дораб. – М.: Просвещение, 1988.
3. История зарубежной литературы XVII века: учебник для вузов / [Н.А.Жирмунская, З.И.Плавский, М.В.Разумовская и др.]. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2001.
4. История зарубежной литературы XVIII века: Страны Европы и США / В.П. Неустроев [и др.]; под ред. В.П. Неустроева. – М.: Изд. МГУ, 1984.
5. История всемирной литературы: в 9 т. – М., АН СССР, 1986-1990.
6. История зарубежной литературы XVIII века / под ред. З.И. Плавской. – М., 1987.
7. История зарубежной литературы XVIII в. / под ред. Л.В. Сидорченко. – М.: Высшая школа, 2001.

8. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней [Текст]: учеб. пособие для вузов / В.А. Луков. – 5-е изд., стереотип. – М.: Академия, 2008.
9. Малышева, Л.Г. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков. Русско-немецкие литературные связи [Текст]: учеб. пособие для студентов филологических факультетов / Л.Г. Малышева; Федеральное агентство по образованию, ГОУ ВПО ТГПУ. – Томск: Изд-во ТГПУ, 2010.
10. Пахсарьян, Н.Т. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков: учеб.-метод. пособие / Н.Т. Пахсарьян. – М., 1996.
11. Разумовская, М.В. Литература XVII–XVIII веков: учеб. пособие для вузов / М.В. Разумовская, Г.В. Синило, С.В. Солодовников; под ред. Я.Н. Засурского. – Минск: Университетское, 1989.
12. Стадников, Г.В. Зарубежная литература и культура Средних веков, Возрождения, XVII века [Текст]: учебник для вузов / Г.В. Стадников. – М.: Академия, 2008.
13. Хрестоматия по зарубежной литературе XVIII в.: в 2 т. – 2-е изд. – М., 1988.

Дополнительная

1. Атарова, К.Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» / К.Н.Атарова. – М.: Высшая школа, 1988.
2. Аникст, А.А. Творческий путь Гёте / А.А.Аникст. – М., 1986.
3. Ерофеева, Н.Е. Творчество Лопе де Веги: [Электронный ресурс]: <http://modernlib.ru>
4. Искусство Франции XVII-XVIII веков // Дмитриева Н. А. Краткая история искусств. Вып. 2. Северное Возрождение: страны Западной Европы XVII–XVIII века. – М., 1990. – С. 219–235.
5. История немецкой литературы: в 3 т. / пер. с нем. – М., 1985.
6. История о докторе Иоганне Фаусте // Немецкие шванки и народные книги 16 века. – М., 1990. – С. 504–616.
7. Кадышев, В. Расин / В. Кадышев. – М.: Наука, 1990.
8. Конради, К.О. Гёте: Жизнь и творчество: в 2 т. / К.О. Конради; пер. с нем. – М., 1987.
9. Либинзон, З.Е. Фридрих Шиллер / З.Е.Либинзон. – М.: Книга, 1990.
10. Пуришев, Б.И. Западноевропейская литература XVII века: хрестоматия / сост. Б.И. Пуришев. – М.: МГУ, 2002.
11. Стадников, Г.В. Лессинг: Литературная критика и художественное творчество / Г.В. Стадников. – Л., 1987.
12. Чамеев, А.А. Дж. Мильтон и его поэма «Потерянный рай» / А.А. Чамеев. – Л., 1986.
13. Шайтанов, И. Сентиментализм / И. Шайтанов // Литература. – 2002. – № 3. – С. 5–12.
14. Штейн, А.Л. Литература испанского барокко / А.Л. Штейн. – М., 1983. – 176 с.

Художественные тексты для обязательного чтения

XVII век:

1. Гонгора Л. де. Лирика.
2. Лопе де Вега. Фуэнте Овехуна.
3. Кальдерон П. Жизнь есть сон.
4. Донн Д. Лирика.
5. Мильтон Д. Потерянный рай. Самсон-борец.
6. Корнель П. Сид. Гораций.
7. Расин Ж. Андромаха. Федра.

8. Мольер. Тартюф. Дон Жуан. Мещанин во дворянстве. Тартюф. Скупой.
9. Лафайет М. де. Принцесса Клевская.
10. Ларошфуко. Максимы.
11. Паскаль. Мысли.
12. Буало П. Поэтическое искусство.
13. Лафонтен Ж. Басни.
14. Опиц М. Флеминг П. Логау Ф. Грифиус А. Лирика.
15. Гриммельсгаузен Г. Симплициус Симплициссимус.
16. Марино Дж. Лирика.

XVIII век:

1. Дефо Д. Приключения Робинзона Крузо.
2. Свифт Дж. Сказка бочки. Путешествие Гулливера.
3. Ричардсон. Памела, или Вознагражденная добродетель.
4. Филдинг Г. История Тома Джонса, найденыша.
5. Смоллет Т. Приключения Перегрин Пикля.
6. Стерн Л. Сентиментальное путешествие.
7. Уолпол Г. Замок Отранто.
8. Бернс Р. Стихотворения.
9. Шеридан Р.Б. Школа злословия.
10. Прево Д. Манон Леско.
11. Монтескье Ш.Л. Персидские письма.
12. Вольтер. Магомет. Орлеанская девственница. Кандид, или Оптимизм.
13. Дидро Д. Рассуждения о драме. Монахиня. Племянник Рамо. Жак-фаталист.
14. Руссо Ж-Ж. Исповедь. Новая Элоиза.
15. Бомарше П. Женитьба Фигаро.
16. Шенье А. Стихотворения.
17. Лессинг Г.Э. Лаокоон. Гамбургская драматургия (фрагменты). Эмилия Галотти. Натан Мудрый.
18. Гете И.В. Страдания юного Вертера. Фауст. Лирика. Баллады.
19. Шиллер Ф. Разбойники. Коварство и любовь. Лирика. Баллады.
20. Гольдони К. Трактирщица.
21. Гоцци К. Принцесса Турандот.

2. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX ВЕКА

На рубеже исторических эпох, когда с европейской исторической арены уходил феодализм, а победивший буржуазный строй выявил свою внутреннюю противоречивость, когда континент потрясла череда революций и войн, литературе было необходимо понять движение истории, рассмотреть и оценить его ближние и дальние последствия. Центральным для художественных направлений первой трети столетия стал вопрос о том, как человеку не только выстоять перед движением истории, но и активно участвовать в нем.

Начало XIX столетия стало временем, когда ускорилось не только общественное, но и литературное развитие. Новые художественные направления складывались и достигали зрелости в относительно короткие сроки. При этом появление нового художественного метода не означало полного исчезновения старого. Характерная черта эпохи – сосуществование художественных направлений. На протяжении нескольких десятилетий просветительские и классицистические традиции, романтизм и реализм поддерживали взаимоотношения, в которых борьба сочеталась с взаимодействием. Каждое направление отстаивало свои принципы в полемике, утверждало их в манифестах и программных заявлениях, но на практике художники, особенно знаменитые, не были скованы канонами. Творческое сознание выдающихся авторов эпохи обладало свободой выбора, постоянно обращаясь к самым различным источникам – как к традициям прошлого, так и поискам современников.

2.1 РОМАНТИЗМ

Романтизм – первое по времени возникновения новое художественное направление XIX века – основано на общекультурном сдвиге, захватившем все сферы общественного сознания. Романтизм был ответом человеческого духа на исторические изменения эпохи. Осмысление трагического опыта французской революции, ощущение вовлеченности каждого человека в водоворот истории пронизывают романтическое искусство. Хотя оно в существенных чертах противопоставлено идеалам Просвещения, в особенности просветительскому рационализму, все же романтизм не только отбросил, но и многое заимствовал из эстетики Просвещения. Невозможно представить романтизм без руссоистской идеи «естественного» человека, без психологических открытий «Исповеди» Руссо и «Племянника Рамо» Дидро, без культурологических идей Гердера. Явления, подготовившие появление романтизма, – как, например, считающаяся принадлежащей романтизму жажда волшебного, загадочного, – возникали на протяжении всего предыдущего столетия.

Романтизм – искусство, на свой лад стремящееся к объективности, пытавшееся понять и уловить характер исторического развития. Огромное влияние на первое поколение романтиков (немецких, английских и опосредованно – французских) оказал Шеллинг: «Абсолютная объективность дается в удел единственно искусству. Искусство же позволяет целостному человеку добраться до этих высот, до познания высшего...». Отсюда и важная для романтической эстетики идея *универсального искусства*. Таким, по мнению романтиков, было символическое искусство мифологического типа. Отсюда и стремление к созданию *обобщенно-символических образов*. Романтиков привлекали мифы (античные, библейские, фольклорные), которые подвергались переосмыслению и переработке. Но главное – они хотели дать свои образы-мифы, образы-символы (Каин, Корсар у Байрона, Квазимодо у Гюго и др.).

Романтики чувствовали себя одинокими, живущими вне социальной среды. Отсюда понятно их стремление найти *идеал* за пределами современной им действительности. Формы его воплощения в романтической литературе разнообразны: одни авторы уходили в мечту, другие обращались к патриархальной старине, стремились к природе, третьи жаждали революционной «бури». Но какую бы тему ни разрабатывали романтики, определяющим для них оставалось художественное раскрытие возможностей человека, наделенного *неограниченным творческим потенциалом*. На небывалую прежде высоту в эпоху романтизма был поднят авторитет *поэта*. Романтики увидели в поэте гения, неповторимый дух которого выражался в оригинальности его творчества. Творчество стало рассматриваться как один огромный автобиографический роман, в котором стихотворения и поэмы образовывали главы, а биография служила сюжетом.

Утверждение романтизма в литературе ознаменовано большими художественными открытиями. Романтизм внес в литературу столько лиризма, что привело к *трансформации многих литературных жанров*. Большое распространение получила лиро-эпическая поэма, первым образцом которой было байроновское «Паломничество Чайльд-Гарольда». Значительное место в творчестве поэтов-романтиков нашла философская лирика. Лирическое начало, связанное с эмоциональным отношением художника к изображаемому, проникает в эпические и драматические жанры, значительно их видоизменяя.

Литература Германии

Немецкая литература в первые десятилетия XIX в. находилась под сильным влиянием европейской и национальной истории. Под воздействием наполеоновских войн, приведших к росту национального самосознания, формировалась немецкая романтическая литература. В Германии, как и в других западноевропейских странах, романтизм был порождением сложных процессов ломки старого общества. Сохранение феодальной системы

и территориальная раздробленность обусловили обостренный характер литературной борьбы, связанной с политической борьбой консерваторов и либералов, недовольных тем, что после наполеоновских войн Германия не объединилась в единое государство.

Немецкий романтизм начал складываться в последние годы XVIII в. Основные принципы романтической эстетики были сформулированы Фридрихом Шлегелем в его «Фрагментах» (публиковались в 1797 и 1798 гг.). Благодаря книге Жермены де Сталь «О Германии» (1814) и переводу на французский язык «Лекций о драматическом искусстве и литературе» Августа Вильгельма Шлегеля некоторые тенденции немецкой романтической школы получили развитие в европейском романтизме. В истории немецкого романтизма можно выделить два этапа: 1) *ранний*, или *йенский* (конец 90-х гг. XVIII в. и первые годы XIX в.); 2) *поздний* (приблизительно 1806–1830 гг.).

Главными представителями йенского романтизма были писатели, поэты и литературные критики **Людвиг Тик (1773–1853)**, **Новалис (наст. имя Фридрих фон Харденберг, 1772–1801)**, братья **Август (1767–1845) и Фридрих (1772–1829) Шлегели**, а также философ **Фридрих Шеллинг (1775–1854)**. Йенские романтики первыми сосредоточили внимание на глубине духовного мира личности, которая представлялась им центром вселенной, категорией философской и эстетической, но не социальной. В музыке и поэзии они видели величайшие возможности для реализации личности, а через историю и фольклор стремились раскрыть черты национального характера. Трагическое столкновение эмоционально-эстетической утопии с действительностью порождает романтическую иронию, ощущение нестабильности, дисгармонии мира. Главной методологической основой достижений романтической эстетики была ее диалектичность. Именно она дала возможность открыть идею саморазвития образа, характера как одну из важнейших закономерностей прекрасного в искусстве. Одной из наиболее острых проблем, которой занимались йенцы, было соотношение сознательного и бессознательного в художественном творчестве. Так, по Шеллингу функцией бессознательного является придание произведению подвижности. Сознательное дает схему, костяк произведения, а бессознательное – жизнь, движение, краски. Подлинное произведение искусства появляется лишь в единстве того и другого. С точки зрения Ф. Шеллинга и А. Шлегеля, художественное произведение и художественный образ, являясь единством сознательного и бессознательного, несут мысль внутри себя, а не являются иллюстрацией заданной мысли. А. Шлегель выразил вытекающую из этого идею самодеятельности образа и человеческого характера. Образ, будучи создан художником, обретает самостоятельность, подчиняясь собственным законам.

Рассуждая о принципе подражания природе, йенские романтики считали, что художник должен подражать природе, чтобы творить по ее закону. По мысли Шеллинга, если искусство не способно к тому, к чему спо-

собна природа, то оно вообще беспомощно. Поэтому произведение искусства представляется превосходным в той мере, в какой оно обнаруживает творческую мощь, свойственную природе. Противопоставление природы и искусства свойственны Тику и Новалису. По мысли последнего, источником искусства является не природа, а дух.

Характеристикой йенского романтизма является иррационализм как отрицание научного логического познания. Тик заявлял, что поэт творит в беспамятстве «с чувством пророческим и с религиозным чувством провидения вообще». Не удивительно, что подобный подход к художественному творчеству привел йенских романтиков к отрицанию свойственной классицизму утилитарности искусства. И А. Шлегель, выступивший против эстетики классицизма, провозгласил автономию поэзии, отвергая «унизительные для искусства соображения полезности».

Наиболее выдающимся автором йенской школы был **Новалис**. Как и другие йенцы, он признавал истинным лишь интуитивный, свойственный именно поэту характер познания. Известен фрагмент, в котором в духе Шеллинга Новалис утверждал первенство иррационального познания над рациональным: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого». При этом в Новалисе удивительным образом сочетались поэт и ученый-геолог. В историю немецкой и мировой литературы Новалис вошел как автор незаконченного романа «Генрих фон Офтердинген» (опубл. в 1802 г.). Хотя изображенные события датируются XIII веком, время действия условно. Задачей автора было не столько изображение идеальной «старины», сколько создание романтической атмосферы, поэтической «недосказанности». Это позволяет говорить о романе как о романе-мифе, насыщенном многозначной символикой. Герой Новалиса видел перед собой два пути: «Один путь, трудный и необозримо-далекий, с бесконечными изгибами – путь опыта; другой, совершаемый как бы одним прыжком, – путь внутреннего созерцания». Опыт – лишь толчок для интуитивного проникновения вглубь вещей.

В стремлении охватить в искусстве всю полноту мира немецкий романтизм искал разнообразия жанровых форм. В этом отношении примечательно творчество **Людвига Тика**. Как романтический писатель Тик заявил о себе в 1797–1798 гг., продемонстрировав новаторство в нескольких жанрах. Новой страницей в истории немецкой прозы стал роман «Странствования Франца Штернбальда» (1798). В этом произведении переплетаются эпическое и лирическое начала; отдельные эпизоды воспринимаются как стихотворения в прозе; автор вплетает в повествование музыкальные мотивы; пейзажи, созданные Тиком, содержат намек на таинственность явлений природы.

Тику немецкий романтизм обязан созданием новеллы-сказки. В произведениях этого жанра чаще всего представлены трагические судьбы; человек изображался игрушкой в руках непонятных, таинственных сил.

Вслед за Тиком другие немецкие романтики насыщали свои произведения такими значащими словами, как «томление», «невыразимый», «неизъяснимый». В новелле-сказке «Белокурый Экберт» (1797) впервые появляется понятие «лесное уединение», выступившее как романтический идеал оторванного от материального мира.

Поздние романтики (Брентано, Шамиссо, Уланд, Айхендорф, Мюллер) многое унаследовали от своих предшественников. В условиях наполеоновской оккупации и раздробленности государства они обратили внимание на разработку национально-исторической проблематики, формирование общенационального сознания. Как раз поздним романтикам принадлежит заслуга в открытии для литературы богатств немецкого фольклора и осмыслении культурных традиций средневековья и Возрождения. Если для йенских поэтов чудесное отождествлялось с трансцендентным абсолютом, то на следующем этапе романтизма сказочное начало, сохраняя первенствующее положение, вступает в напряженные отношения с реальностью. Одним из первых немецких поэтов-романтиков, непосредственно обратившихся к народной поэтической традиции, создав на ее основе романтическую балладу, был **Клеменс Брентано (1778–1842)**. Наиболее известен изданный им совместно с **Л.А. Арнимом** сборник стихотворений, песен и баллад «Волшебный рог мальчика» (1806–1808). Тематический состав сборника был достаточно широким: песни любовные, бытовые, солдатские, разбойничьи, о монахинях. При отборе песен для сборника составители отдавали предпочтение тем, в которых запечатлены старина, черты исконно немецкого патриархального уклада. Еще более широкую известность получили «Детские и семейные сказки» (т. 1 – 1812, т. 2 – 1815, окончательная редакция – 1822), изданные братьями **Якобом (1785–1863)** и **Вильгельмом (1786–1859) Гримм**. Тематика сборника – отображение многогранного художественного мира, сложившегося на протяжении веков в народном сознании. Братьям Гримм пришлось решать трудную задачу, определяя, в какой мере язык древней народной сказки должен быть сохранен, а в какой изменен с учетом требований современного литературного языка. При этом сказкам была придана стилевая форма, которая сделала их выдающимся литературным памятником эпохи романтизма. Кроме того, братья Гримм, изучавшие народную мифологию и средневековую литературу, заложили основу немецкого языкознания.

Особое место в немецком романтизме занимает **Адальберт Шамиссо (1781–1838)**, сын французских эмигрантов, лишь с 15 лет начавший изучать немецкий язык. Мировую известность ему принесла повесть «Необычайная история Петера Шлемиля» (1814), в которой рассказывается о человеке, продавшем свою тень дьяволу. Однако традиционный сюжет наполняется новым содержанием. Черт в «Шлемиле» изображен вполне буднично: это молчаливый господин в сером пальто, похожий на провинциального ростовщика. Через мотив продажи тени раскрывается романтиче-

ский конфликт противостояния человека и среды. По мысли Шамиссо, ради материальных благ человек не должен жертвовать даже малейшей частью своего существа. В финале сказки Шлемиль, не желая находиться в зависимости от дьявола, бросает кошелек в пропасть. Впрочем, оставшись без денег и тени, отлученный от общества герой уходит в мир науки.

Самой яркой и характерной фигурой немецкого романтизма стал **Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822)**, мастер сказки и романтической новеллы. Основной для каждого романтика конфликт – разлад между мечтой и действительностью – принимает у Гофмана безысходный характер. В представлении Гофмана внешний мир роковым образом тяготеет над миром духовным, превращая жизнь в мрачную и смешную фантазмагорию, в которой роковые силы играют человеком, обрекая его на одиночество и страдания. Основной темой творчества писателя становятся взаимоотношения искусства и жизни, основными образами – «энтузиаст» и «филистер». «Филистер» – человек, довольный собой и своим существованием; его довольство – следствие отказа от красоты. «Энтузиасты» – мечтатели, стремящиеся сбросить груз повседневности, убежать в созданный ими фантастический мир. Но это счастье всегда мнимое: из воздушных замков всегда приходится возвращаться на землю. Из-за этого «энтузиасты» осуждены на метания между идеальным и повседневным. Мир, как бы мы к нему ни относились, существует. Поэтому Гофман разрушает иллюзорный план повествования средствами иронии, возвращая героя ото сна к реальности.

Все это достаточно полно выражено в первой книге Гофмана – «Фантазии в манере Калло», объединившей произведения, написанные с 1808 по 1814 г. «Фантазии...» отличаются жанровой пестротой: это и романтическая новелла, и сказка, и диалог, и очерк о музыке, и фрагмент. Книга открывается новеллой «Кавалер Глюк» (1808), которая предваряет общий замысел сборника – противопоставление свободной личности художника («энтузиаста») филистерскому обществу потребителей искусства. Главный герой книги – музыкант: Гофман разделял общее всем немецким романтикам понимание музыки как самого романтического искусства, ибо цель его – «бесконечное». Цель поэта и музыканта одна – выразить «бесконечное», а значит, поэзия должна приблизиться к музыке. В музыкально-поэтическом ключе исполнена новелла «Дон Жуан» (1814). Отказываясь от традиционного толкования Дон Жуана как сластолюбца, Гофман рассматривает его как мятежную, глубоко разочарованную романтическую натуру. Смысл жизни и единственный источник гармонии Гофман видел в искусстве, а единственным положительным героем считал художника. Но искусство обречено на трагедию, а художник – мученик на земле.

Оригинальность Гофмана заключается в его поэтической системе. Главное требование его поэтики – *сочетание реального с фантастическим*, для чего наилучшим образом подходит жанр сказки.

При всей фабульной хаотичности сказок их персонажи сгруппированы с той правильностью, с какой противостоит мир «энтузиастов» миру «филистеров». Примером подобного соотношения могут послужить сказки **«Золотой горшок» (1814)** и **«Крошка Цахес, по прозванию Циннобер» (1818)**.

Фигура «энтузиаста» (Ансельм в «Золотом горшке», Бальтазар в «Крошке Цахесе») – самая примечательная в сказках Гофмана. Это бедняк и неудачник, над которым тяготеют роковые силы; необузданный фантазер, одержимый душевным разладом и мечущийся между фантастическим миром и реальностью. Отсутствие воли делает его неспособным сопротивляться жизненным невзгодам. В поведении «энтузиаста» много несовместимого с общепринятыми нормами, поэтому в глазах «добрых людей» он выглядит чудаком. Жизнь в мечте, которая так по душе «энтузиасту», рано или поздно заканчивается. Так происходит в финалах сказок «Золотой горшок» и «Крошка Цахес», когда герои-«энтузиасты» получают вполне «филистерские» награды. Возвращение «энтузиаста» в мир повседневности – событие печальное, но и закономерное. Художник, в какие бы романтические дали его ни уносило воображение, все равно остается на земле.

Своеобразным продолжением этой тематической линии можно назвать роман **«Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1818–1821)**. Название романа подтверждается фрагментарностью его композиции. Пространные сочинения кота-«филистера» (пародия на жанры просветительской литературы) прерываются отрывками биографии Крейсlera – получается, что кот вырвал страницы из книги своего хозяина – фрагментарность стала частью художественного замысла. Фрагментарность композиции сочетается с фрагментарностью стиля. Налицо стилевое разграничение сюжета: дидактическое высокомерие Мурра контрастирует со страстным, взволнованным тоном Крейсlera. Как художник Крейслер пытается освободиться от пут повседневности, подняться над ней. Но как человек Крейслер вынужден существовать в системе так ненавистных ему отношений. В мечтах он чувствует себя выше житейской суеты, а в реальном мире «энтузиасту» отведено одно из последних мест. Такое построение романа становится частью гофмановской иронии по поводу взаимоотношений между искусством и обыденностью. Ирония направлена как в адрес «филистерского» мира, так и по поводу попыток «энтузиаста» утвердиться в ненавистной повседневности. В этом мире искусство всегда оказывается где-то «между страниц» житейской суеты.

Литература Англии

Англию можно считать прародиной романтизма. Раннее буржуазное развитие вызвало там и первые антибуржуазные устремления, характерные

для романтиков. На протяжении предыдущего столетия в английской литературе наметились многие существенные особенности романтического мироощущения: ироническая самооценка, антирационализм, представления о «неизъяснимом», тяга к «старине». Толчком для возникновения английского романтизма стали как события извне, так и изнутри – в Англии в это время произошел промышленный переворот. Его последствиями стали не только замена прялки ткацким станком, а мускульной силы – паровой машиной, но и глубокие социальные сдвиги: исчезновение крестьянства, появление промышленного пролетариата, утверждение буржуазии в качестве «хозяев жизни».

Примерно на протяжении полувека в английской литературе сменилось три поколения романтиков. Старшее представлено Блейком, Вордсвортом, Кольриджем, Саути, Вальтером Скоттом; среднее – Байроном, Шелли, Китсом; младшее – Карлейлем.

Наряду с социально-историческими предпосылками, особое значение для становления английского романтизма имело обращение к традициям устного поэтического творчества. Огромную роль в пробуждении интереса английских романтиков к фольклору сыграл изданный в 1765 г. **Томасом Перси (1729–1811)** свод «Памятники старинной английской поэзии», включавший различные образцы английских народных баллад. Впоследствии издание Перси оказало воздействие на В.Скотта, поэтов «озерной школы» и Дж.Китса. Интерес к фольклору дал повод к подражаниям и мистификациям. Европейскую славу обрели так называемые «Поэмы Оссиана», сочиненные шотландцем **Джеймсом Макферсоном (1736–1796)**. Макферсон, изучавший шотландский фольклор, воспользовался некоторыми мотивами и именами при создании своих произведений. Их автором был объявлен бард Оссиан, а Макферсон назвал себя переводчиком. Подлинность поэм, опубликованных с 1760 по 1765 г., неоднократно ставилась под сомнение, однако это не помешало их успеху. Вместо упорядоченной классики античной мифологии, Макферсон ввел читателей в туманный и призрачный мир Севера. Таинственность и смутность очертаний, меланхолия, составляющие лирическую основу поэм, впоследствии стали достоянием романтизма. В XIX веке «Поэмам Оссиана» отдаст дань Байрон.

Первым ярким явлением в английском романтизме стало творчество **Уильяма Блейка (1757–1827)**. В рисунках и стихах, которые он не печатал, а, как и рисунки, гравировал, Блейк творил свой особый мир. С малых лет он рассказывал о чудесных видениях среди бела дня, а в поздние годы говорил, что беседовал с Христом, Сократом и Данте. Целью Блейка как художника и поэта было создание самобытной мифологии на основе языческих и христианских компонентов. Задачей этой особой религии был всеобщий синтез. Блейк хотел объединить небо и землю, а венцом веры сделать обожествленного человека. Известность Блейку принесли «Песни невинности» (1789), «Песни опыта» (1794), «Бракосочетание неба и ада»

(1790). «В одном мгновенье видеть вечность и небо – в чашечке цветка», – центральная идея лирики Блейка. В каждой песчинке он стремился усмотреть отражение духовной сущности. Поэтому вся деятельность Блейка была протестом против эмпиризма, ведущей традиции британского мышления. В его стихотворениях немало созвучного романтикам: универсализм, пантеизм, стремление к всеохватывающему духовному постижению мира. Тем не менее, Блейк не встретил понимания современников, посчитавших такой мистический символизм чрезмерным.

Признанными зачинателями английского романтизма стали **Уильям Вордсворт (1770–1850)** и **Тейлор Кольридж (1772–1834)**, основатели и вожди «озерной школы» или «лейкизма» (англ. lake – озеро). Как нередко бывает, название было дано оппонентами (Вордсворт поселился на родине, в Камберленде – краю озер) и содержало насмешку над излишним многословием произведений Вордсворта, Кольриджа и причисленного к «лейкистам» Саути. Утверждение поэтической репутации Вордсворта началось после изданных совместно с Кольриджем «Лирических баллад» (1798). Предисловие к сборнику, написанное Вордсвортом, стало манифестом романтизма. Вордсворт требовал приблизить язык поэзии к живой разговорной речи, отказавшись от риторических украшений и поэтической условности. Только такой поэтический язык мог стать средством передачи эмоций и душевных настроений. Вордсворт ставил чувство настолько выше рассудка, что видел наиболее полное выражение «природной» человечности в детях и умственно неполноценных людях, ибо они, по его мнению, выражают чувства в наиболее чистом и непосредственном виде. Вордсворт считал, что поэзия в большей степени способна познать жизнь, чем наука, ибо глубже проникает в суть природы и человеческой души.

Романтическим стал и представленный Вордсвортом образ поэта. Поэт отличается быстротой мысли, силой страсти, но прежде всего – чувством единства с мировой жизнью. Поэт-романтик не расчленяет мир на отдельные элементы, а видит вселенную как органическое целое, огромное живое существо. Людям присуще чувство единства с природой, а через него – со всем миром. Поэт сильнее остальных чувствует то, что способны чувствовать остальные, и обладает особым даром с наибольшей выразительностью воплотить видение мира в художественные образы.

Ведущая поэтическая мысль Кольриджа – о постоянном присутствии в жизни неизъяснимого, таинственного, непостижимого. Творческим вкладом поэта в развитие романтической литературы стал психологизм. Все изобразительные средства – от словесных красок до авторского комментария – использованы для выразительного воспроизведения переживаний, будь то галлюцинации или чисто физические ощущения, при этом каждое душевное состояние передается в динамике. Особо ощутимо влияние Кольриджа в становлении жанра романтической исповеди.

Общеромантические представления о «неизъяснимом» подвергаются проверке в лучших произведениях *Роберта Саути (1774–1849)*. Его творческий путь начинался с баллад, посвященных судьбам обездоленных («Жалобы бедняков», «Похороны нищего»). Используя в качестве основы произведений фольклорные сюжеты, Саути акцентировал внимание на «чудесном». Так, главного героя известной в переводе В.А. Жуковского баллады «Суд Божий над епископом» (1799) за его скупость подстерегает суд высших сил.

В отличие от романтиков, грезивших о былом, с которым они не имели преемственной связи, шотландский баронетт *Вальтер Скотт (1771–1832)* по праву считал историю своего рода частью общенациональной истории. Кроме того, путем самообразования он приобрел обширные историко-этнографические знания. Наследие Скотта велико: том стихотворных произведений (в числе его баллад самые замечательные – «Замок Смальгольм», 1802; «Мармион», 1808; «Два озера», 1810), 41 том романов и повестей, обширное эпистолярное наследие. Его исторические романы разделяются по национальной тематике на две группы: «шотландские» – из них наиболее важны «Пуритане» (1816), «**Роб Рой**» (1818) – и «английские» («**Айвенго**», 1819; «Кенильворт», 1821, и др.). Некоторые романы созданы на материале истории других стран («Квентин Дорвард», 1823; «Граф Роберт Парижский», 1832), но все равно их сюжеты пересекаются с английской историей.

Конкретность – вот что отличает романы Скотта от «туманной старины» других романтиков. Эти отличия подчеркивал и сам автор. К примеру, эпиграф для романа «Роб Рой» взят из баллады Вордсворта. Но если для поэта это имя было эмблемой и полусказкой, то Скотт изображает «старину» во всех подробностях.

Следует отметить общие художественные особенности романов Скотта, ставшие каноническими. Прежде всего, наличие рассказчика – почти безликого, но постоянно присутствующего: он в прямом смысле передает прошлое, служит связующим звеном между прошлым и будущим. В романах о недавнем прошлом повествование преподносится читателю как изустная правда о прежних делах. Писатель избегал параллелей прошлого и настоящего; прошлое – не параллель, а предшествование, источник современности. Опираясь на опыт Шекспира и Дефо, Скотт многое делал по-своему. Так, он изменил соотношение в расстановке вымышленных и реальных персонажей: первый план и большую часть повествования занимают вымышленные фигуры. Если Шекспир следовал сюжету легенды, то Скотт создавал событийную канву сам, представляя легендарных героев заново. Автор создал свыше 2,5 тысяч персонажей, подчиненных одной задаче: создать убедительную историю человеческих судеб в пределах определенной эпохи. Иными словами, цель состояла в том, чтобы показать, почему «люди прошедших веков поступали так, а не иначе под давлением обстоятельств и политических страстей».

Способ создания характеров и обстоятельств в исторических романах Скотта будет воспринят историческим романом XIX века.

Рядом с Вальтером Скоттом, как его читатель, почитатель, а затем и друг, встанет *Джордж Гордон Байрон (1788–1824)*, крупнейшая фигура как в английском, так и в европейском романтизме. Безотчетная грусть, сомнения, порыв в никуда – все эти общие черты романтической поэзии выразились в творчестве Байрона с особой силой. Уже в первых стихотворениях поэта проступает облик лирического героя, которым владеет смешанное чувство уязвленной гордости, жажды жизни и ранней горечи.

Поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда» (нач. в 1809 г., изд. 1812–1818) сложилась без предварительного плана, поэтому фрагментарность носила вначале самый непосредственный характер. Затем, по мере работы над поэмой, «фрагментарность» стала сознательно соблюдаемой композиционной и стилистической особенностью. Автор приобрел возможность свободного перехода из эпического плана в лирический и обратно. Повествование становится непринужденным, что позволяет в обильных авторских отступлениях обращаться к самым разным вопросам – от историко-философских до глубоко личных.

По жанру «Паломничество Чайльд-Гарольда» представляет собой путевой дневник, который как бы одновременно ведут автор и главный герой. Впрочем, после первых строф, поясняющих судьбу и душевное состояние героя, он становится только именем. Его оттесняет сам автор – точнее, дистанция между автором и героем совсем не соблюдается. Авторское отношение к герою может быть самым разным: от сочувственного до снисходительного. Байрон стал одним из родоначальников непрямого самонаблюдения, которое будет затем культивироваться поэтами-романтиками.

Столь же важными для становления как английского, так и европейского романтизма стали «Восточные поэмы» («Гяур», «Абидосская невеста», «Корсар», «Осада Коринфа» и близкие им по духу «Ларра» и «Паризина»). Именно в них сформировался облик истинного «байронического» героя – не случайно Пушкин назвал Байрона «певцом Гяура». Конфликт в каждой поэме создается особым положением центрального героя. Это яркая, красочная и загадочная фигура, находящаяся в постоянном одиночестве, даже среди людей (как, например, Конрад в «Корсаре»). Внутренние силы героя направлены на достижение одной цели – как правило, мести за поруганную любовь. Такой герой остается верен только одной клятве, способен испытывать «одну, но пламенную страсть». Рассуждая о «неизъяснимом», Байрон, в отличие от Вальтера Скотта, всматривается не в историю, а в индивидуальность. Благодаря «Паломничеству Чайльд-Гарольда» и «Восточным поэмам» в мировую литературу входит понятие «байронического типа» «с его безнравственной душой, / Себялюбивой и сухой, / Мечтанью преданной безмерно, / С его озлобленным умом, / Ки-

пящим в действии пустом», как охарактеризовал его Пушкин в 7-й главе «Евгения Онегина». Воздействие этой традиции распространилось на многие страны и давало о себе знать по меньшей мере до 40-х годов XIX в.

Мотив саморазрушения нарастает в трагедии **«Каин» (1821)**. Бунт главного героя не только против людских законов, но против человека как Божьего творения. Равноправие зла и добра – об этом говорит Каину Люцифер, оставляя героя в состоянии поистине каиновой опустошенности.

Герой последнего произведения Байрона – поэмы **«Дон Жуан» (1818–1823, не завершена)** – подчеркнуто безлик. В отличие от своих литературных прототипов, байроновский Дон Жуан не подчиняет сердца и обстоятельства, а сам подчиняясь им, следует из Испании в Турцию, из России в Англию. Рядом с ним неотступно находится автор, смело вторгающийся в повествование своими комментариями. Яркость событийного фона – уже не фантастического, но подчеркнуто достоверного – достигается за счет выразительности конкретно-бытовых деталей и лиц, таким образом намечается переход к реализму характеров и обстоятельств. Это крупнейшее произведение Байрона сыграет в мировой литературе существенную роль, отозвавшись во многих выдающихся произведениях эпохи.

Несмотря на короткую и неустроенную жизнь, **Перси Биши Шелли (1792–1822)** оставил богатое творческое наследие: стихотворения, поэмы, поэтические драмы, трактат о поэзии, политические памфлеты, дневники. Пафосом его творчества стал возвышенный идеализм. Лирика Шелли – «гимн интеллектуальной красоте» (заглавие одноименного стихотворения 1817 г.) В стихах поэт не просто говорил о духовном, но одухотворял ими окружающий мир, обращаясь к любимой («К Мэри»), к друзьям и силам природы («Ода западному ветру»), отображая мимолетные переживания («Странники мира», «Доброй ночи»). Возвышенностью и одухотворенностью отличается политическая лирика Шелли («Песня ирландцев», «Песня людям Англии») – недаром руководители первого организационно оформленного рабочего движения – чартизма – видели в поэте своего вдохновителя. В поэмах («Королева Маб», 1813; «Прометей освобожденный», 1819; «Восстание Ислама», 1818), прибегая к условно-аллегорическим образам, поэт стремился показать остроту конфликта личности и общества. При этом Шелли не звал назад к природе и опрощению, а проповедовал способность человека к сопротивлению и борьбе.

Третий крупнейший поэт этого поколения – **Джон Китс (1795–1821)** – по своим радикальным политическим взглядам был близок Байрону и Шелли. За свою короткую жизнь Китс успел опубликовать почти все основное им созданное, прежде всего сборники стихотворений 1817 и 1820 годов, включавшие сонеты, оды, баллады и поэмы. Лирика Китса – свойственное романтикам запечатление состояний ума и сердца. Поэтическое самонаблюдение иногда прямо объявляется темой стихотворения (сонет «По случаю первого прочтения Гомера в переводе Чэпмена»). «Я счи-

таю, что поэзия должна удивлять как изящная крайность, но не как что-то исключительное, – говорил Китс, – она должна поражать читателя как словесное выражение его собственных наиболее возвышенных мыслей, должна казаться воспоминанием».

Литература Франции

Своеобразие литературного процесса во Франции заключается в том, что именно в литературе страны, создавшей на рубеже веков социально-исторические и духовные предпосылки для возникновения романтизма, это литературное направление обрело законченные формы позже немецкой и английской литератур. Причина этому коренится в особенностях национальной судьбы Франции. Головокружительная быстрота социально-политических перемен мало благоприятствовали романтической идее суверенности и всеилия личности. Эту мысль подкрепила судьба Наполеона, прошедшего путь от владыки «полумира» до узника на острове Святой Елены.

Если романтический идеал в немецкой и английской литературах находился вне современного мира, то построения французских романтиков проверялись современностью (ни в немецком, ни в английском романтизме не было такой галереи современных героев).

Рубеж XVIII–XIX веков во французской литературе – время освоения новых литературных идей. Базой литературы остается просветительское и отчасти классицистическое мировосприятие. Из просветительской традиции был усвоен сентиментально-русоистский комплекс. Почти все значимые авторы новой эпохи начали с осмысления чувства и «страсти». Чувство стало рассматриваться не как дополнение к разуму, а как основа человеческого существования. Синтезом просветительских и романтических тенденций стало творчество *Жермены де Сталь (1766–1817)*. Главные героини ее романов «Дельфина» (1802) и «Корина, или Италия» (1807) – чувствительные и пылкие натуры, но в то же время глубина чувства осознается ими как благословение и проклятие одновременно. Однако если в романтизме страсть рассматривается сама по себе, то у де Сталь определенную роль играют «общественные установления». Особенно это заметно в «Дельфине»: героиня этого романа представлена как жертва бездушия светского общества.

Приметы романтизма как новой поэтической системы проступают в творчестве *Франсуа-Рене де Шатобриана (1768–1848)*. Аристократ по происхождению, Шатобриан, враждебно настроенный к революции и порожденному ей буржуазному строю, выбрал для себя роль защитника монархии и христианства. Основой романтического идеала Шатобриана было христианство: в книгах «Гений христианства» (1802) и «Замогильные записки» (1848–1850) обращение к религии предстает как романтическое откровение и озарение. В трактате «Гений христианства», сопоставляя произведения поэтов-язычников и поэтов-христиан, Шатобриан доказывал, что христианство дало

литературе новый подход к изображению человека и его противоречивого внутреннего мира. Романтическая демонстративность обращения к религии отчетливо обнаруживаются в повестях «Атала» (1801) и «Рене» (1802). В повести «Атала» просветительскому идеалу мыслящей личности противопоставлен мир природы (замысел произведения был реализован после возвращения автора из Америки). «Естественный человек» и природа изображены во всей их первобытной мощи и красоте – порой рядом с могуществом природы человек выглядит беспомощным. Как и природа, «естественный человек» бывает свиреп, но только до соприкосновения с христианской цивилизацией.

Главный герой повести «Рене» стал одним из первых в европейской литературе носителей романтической меланхолии. Главное в его облике – потерянности, чувство одиночества в мире, открытие им бренности жизни. Но за внешней отрешенностью от земного кипит еле скрываемая гордыня, жажда признания в этой жизни, усиленная внутренней враждой с обществом.

Жизнь и творчество **Виктора Гюго (1802–1885)**, писателя, поэта, драматурга и публициста, тесно связаны с важнейшими политическими событиями его времени. Вместе со своим веком писатель прошел все степени политической эволюции: от сторонника Наполеона в ранней юности до роялиста и либерала, а после революции 1848 г. стал республиканцем. Он начал творческий путь практически одновременно во всех родах и жанрах: это сборник стихотворений и баллад, романы, драматические произведения. В середине 20-х гг. Гюго окончательно определил свои эстетические пристрастия, став на сторону приверженцев романтизма.

Именно Гюго положил начало французскому романтическому театру, обосновав его принципы в **предисловии** к своей пьесе «**Кромвель**» (1827). Выделяя в истории человечества три «возраста», каждому из которых присуща своя форма искусства, Гюго провозгласил искусством нового времени *драму*. Драматургии нового времени нужно освободиться от сковывающих ее классицистических канонов (исключение, правда, делалось для единства места, которое Гюго считал оправданным), поскольку для творчества нет иных требований, кроме общих для всех *законов природы*. С точки зрения Гюго, драма – это зеркало, отражающее действительность. Но это «зеркало» только тогда станет настоящим искусством, когда начнет «собирать лучи, превращая их в свет, а свет – в пламя».

Кроме того, в «Предисловии...» Гюго выдвинул новое понимание человека как существа двойственного, обладающего как духовным, так и животным началами. Поэтому драма нового времени должна быть *сплавом возвышенности и гротеска*, причем Гюго считал гротеск необходимым условием драмы. В противовес классицистическому делению жанров на «высокие» и «низкие» романтическая драма должна содержать оба этих противоположных полюса, отобразить «ежеминутную борьбу враждующих начал, которые всегда противостоят друг другу в жизни». Изображая явление, драматург обязан выбирать не прекрасное, а *характерное*, чтобы пье-

са пропиталась «духом эпохи». Искусство, по мысли Гюго, не просто истолковывает природу, оно должно восполнять исторические пробелы и исправлять их.

В основе конфликтов драм Гюго лежит поединок между деспотом и плебеем. Выдвижение на первый план человека из «низов» стало одним из достоинств романтической драмы. Еще одна присущая пьесам Гюго черта – их политическая злободневность. Так, сюжет драмы **«Король забавляется»** (1832), основанный на историческом материале, не замкнут в рамках частной и семейной жизни. История шута Трибуле превращается в символ вечного несходства интересов власти и подданных. Помимо политических, в драмах Гюго решались и нравственные задачи. По мысли автора, драма должна «руководить сердца», то есть посредством сильных эмоций внушать зрителю определенные моральные принципы. Поэтому герои пьес Гюго – люди больших страстей, не знающие компромиссов и половинчатости. Однако неистовость и преувеличенная патетика страстей, далекая от прозаической повседневности, порой малая вероятность ситуаций, нагромождение мелодраматических эффектов (кинжалы, яды, похищения, убийства из-за угла) привели в середине 40-х гг. романтическую драму Гюго к вырождению. После провала в 1843 г. драмы **«Бургграфы»** Гюго к этому жанру не обращался.

Свою романтическую программу Гюго стремился реализовать и в поэзии, особенно в начале творческого пути. Ему принадлежит свыше 10 поэтических сборников, первым по-настоящему новаторским из которых стал сборник **«Восточные мотивы»** (1829). Именно он стал началом перехода от интеллектуальной и ораторской поэзии классицизма к поэзии эмоций, которой отдавали предпочтение романтики. Это и яркие пейзажи, романтические картины быта и нравов Востока, сочетающиеся с героической темой борьбы греков против турецкого владычества. Начиная со сборника **«Возмездие»** (1853), поэзия Гюго приобретает обличительно-сатирический размах. Поэт взывает к «музе ненависти», чтобы она помогла ему «вбить позорный столб» в империю Наполеона III. Мысли о революции, постоянная вера в народ становятся характерными чертами поэзии Гюго второго периода творчества.

Первым законченным после революции 1830 г. произведением Гюго стал роман **«Собор Парижской Богоматери»** (1830–1831). Роман стал воплощением художественной манеры писателя, где автор – отнюдь не беспристрастный повествователь. Он свободно вторгается в сюжетную ткань с философскими, историческими, лирическими отступлениями, высказывает своё мнение и дает оценку поступкам героев. Собор, окруженный в романе легендами, – арена не мистических, а накаленных до предела житейских страстей. Сражение Добра и Зла разворачивается не только во внешнем мире, но и в душах героев. Главные герои **«Собора...»** превращаются в романтические символы: Эсмеральда – олицетворение добра и ес-

тественности; Квазимодо, внешне подобный скульптурным изображениям безобразных чудищ на фасаде, – душа собора. Кроме того, с образом Квазимодо связан традиционный романтический мотив враждебности внешней и внутренней красоты: чудовищно уродливый человек оказывается неизмеримо благороднее бездушного красавца Феба. С еще одной романтической традицией – романтического демонизма – связан образ Клода Фролло. Наряду с тем, что в основу произведения заложены романтические тенденции – резкий контраст центральных характеров, тяготение к показу мрачной и таинственной обстановки (собор, мрачные кельи, Двор чудес и т.д.) – в романе даны реалистические картины взаимоотношений между сословиями. Впрочем, апофеоз вражды между «верхами» и «низами» – штурм собора – носит символический характер, содержа нарек на 14 июля 1789 г.

В период изгнания (с 1851 г.) центральной темой творчества Гюго становится судьба человека в конкретных исторических условиях. Самым значительным по охвату жизненных проблем произведением стала романтическая эпопея **«Отверженные»** (1856), повествующая о судьбах бедняков, которым одинаково невыносимо при Наполеоне, Бурбонах и Июльской монархии. Судьбы обездоленных, изображение социальных контрастов составляют сюжетную основу других знаменитых романов Гюго: **«Труженики моря»** (1866) и **«Человек, который смеется»** (1869).

Остротой романтических контрастов выделяется роман **«Девяносто третий год»** (1874) – последнее крупное произведение, написанное Гюго в изгнании. 1793-й год, изобиловавший кровавыми потрясениями, дает почувствовать роковую власть революционной стихии. Революция, по мысли автора, – это «дело Неведомого», поэтому на страницах романа роковым образом перемешиваются противоборствующие группы: среди роялистов полно выходцев из простонародья, а среди республиканцев – бывших «эксплуататоров». В жестокости одни не уступают другим, поэтому автор не делит противников на «правых» и «виноватых». Столь же рационально необъяснимой оказывается в изображении Гюго Вандейская война. Еще недавно отбивавшиеся от королевских чиновников, вандейские крестьяне делают короля своей иконой (глава «Мужицкая память стоит знаний полководца»). Вандея восстала не против республики: это ответ «природного» человека на очередную попытку «цивилизации» вторгнуться во многовековой уклад.

В романтической традиции изображены центральные герои романа. Каждый из них – будь то роялист Лантенак или республиканцы Говэн и Симурдэн – представлен как «человек одной клятвы». Исторический фон сильнее заостряет противоречивую натуру романтического героя: так, например, не поддается однозначной оценке жестокая справедливость Лантенака (глава «На чаше весов»). Еще более трагически противоречивыми становятся взаимоотношения Говэна и Симурдэна. Спор единомышленни-

ков, окончившийся казнью одного и самоубийством другого, – вовсе не спор о методах революционной борьбы. Отправив Говэна на гильотину, Симурдэн погубил не защитника республики и даже не ученика, ставшего дорогим настолько, насколько может быть дорог собственный сын. В течение многих лет Симурдэн закладывал в своего воспитанника все то, чего лишила его судьба – способности любить. Говэн стал воссозданной половиной души, утраченной его учителем. И когда одна половина души в силу «революционной необходимости» была лишена жизни, для второй половины жизнь тоже утратила смысл. Таков трагический финал противостояния революции с человечностью.

Вскоре после событий 1830 г. началась литературная деятельность **Жорж Санд (псевдоним Авроры Дюдеван, 1804–1876)**. Центральная проблематика ее творчества – взаимосвязь личных и социальных взаимоотношений, возможности человеческой натуры, которой тесно в буржуазном обществе.

Романы, написанные ей в 1830-е годы («**Индиана**», 1831; «**Валентина**», 1832; «**Лелия**», 1833; «**Жак**», 1834), посвящены преимущественно защите женских прав, в них явственно звучат социальные мотивы. Неприятие современности в этих произведениях выражено в рамках семейного конфликта и индивидуалистического бунта. К примеру, Индиана («**Индиана**») – пылкая и страстная натура, живущая исключительно движениями своего сердца. В то же время она страдает от соприкосновения с окружающим миром, будучи не понята ни мужем, ни возлюбленным, отказавшимся от нее ради выгодного брака. Художественный метод романов Жорж Санд 1830-х гг. – переплетение романтических и реалистических элементов. Главные героини романтические: исключительные, возвышенные, эмоциональные. Автор намеренно сосредоточивает внимание на их напряженной духовной жизни, порой гиперболизируя их чувства. В то же время герои, являясь типичными представителями своих сословий, действуют в системе реальных общественных отношений.

В середине 30-х гг. писательница переходит от изображения романтического бунта одинокой героини к роману с социальным содержанием. К началу 40-х гг. были созданы самые значительные ее произведения: «**Странствующий подмастерье**» (1840), «**Орас**» (1841), «**Консуэлло**» (1842–1843). Их главный герой – выходец из простонародья. «**Народные**» персонажи у Жорж Санд обладают не только естественным нравственным чувством, но и обнаруживают приобретенную в процессе самообразования высокую эстетическую культуру. Влиянием просветительской традиции объясняется присутствие в романах дидактической установки. Изображая героев-аристократов, писательница заставляет их тяготиться высоким положением, жаждать «опрошения». Эта тенденция лежит в основе постоянной для романов Жорж Санд темы любви между мужчиной и женщиной, принадлежащими к разным условиям.

Литература США

После завершения войны за независимость в стране происходит оформление буржуазной демократии, начинается развитие экономики. Поэтому задачей литературы было содействие достижению государственной независимости – это была литература публицистических памфлетов, политической поэзии, социально-философской прозы.

Стремительный рост экономики стал одной из причин возникновения американского романтизма. Традиционный американский прагматизм и моральные принципы буржуазии приобрели уродливые очертания, войдя в резкое несоответствие с идеалами «отцов» американской демократии. Отсюда и присущая американскому романтизму двойственность: гордость за молодое государство и разочарование, вызванное перерождением идеала. Поэтому американский романтизм в большей степени связан с философией и эстетикой Просвещения, выступив не только в роли разрушителя, но и в роли носителя просветительской идеологии.

Романтическая эстетика в литературе США возникла тогда, когда европейский романтизм накопил богатый опыт. Американские авторы широко пользовались достижениями западноевропейского – прежде всего английского – романтизма.

Рубеж 20–30-х годов был временем патриотизма. Духовная жизнь Америки еще зависела от Старого Света, но американцы начали тяготиться этим. Стране были нужны свои исторические традиции и историография. Этим объясняются благоприятные условия для развития исторических жанров.

Основоположником американского исторического рассказа стал **Вашингтон Ирвинг (1783–1859)**. Подобно многим молодым американцам, он увлекался английской литературой XVIII века с ее дидактическим рационализмом, интересом к нравоописанию и своеобразным юмором. В 1809 г. Ирвинг опубликовал «Историю Нью-Йорка от сотворения мира до конца голландской династии». Написанная в духе английской нравоучительной прозы, «История...», охватывающая события от появления голландских поселенцев до Джефферсона, была пародией на современность. В последующие годы формируется романтическое мировоззрение писателя. Наиболее плодотворным стал период с 1818 по 1832 г., когда вышли в свет четыре сборника рассказов: «Книга эскизов» (1820), «Брейсбридж Холл» (1822), «Рассказы путешественника» (1824). «Альгамбра» (1832). Особый интерес представляют «американские» новеллы Ирвинга («Рип Ван Винкль», «Легенда Сонной лощины», «Дольф Хейлигер»). Художественные особенности новелл определили путь развития жанра в американской литературе. Иногда автор использовал европейские фольклорные сюжеты. Ценность новелл Ирвинга не в сюжете, а в историческом фоне, картинах быта и нравов жителей Америки, а также в особой авторской интонации, сочетающей иронию с тоской о прошлом.

Джеймс Фенимор Купер (1789–1851) считается создателем американского исторического романа, а также основоположником «морского» романа в мировой литературе. Традицию американского исторического романа заложил роман «Шпион» (1821), принесший автору прозвище «американский Скотт». Впоследствии развитие художественных принципов, опробованных в этом романе, приведет, с одной стороны, к появлению пенталогии о Кожаном Чулке, с другой – к созданию «морского» романа.

Первым «морским» романом стал «Лоцман» (1823). Купер ввел в повествование не только материал корабельной жизни, но и утвердил необходимость использования «морской» лексики (профессиональной и жаргонной). Изображая «морскую» жизнь как исключительную, автор выводит героев за рамки обыденных взаимоотношений, даёт им возможность достичь подлинной свободы.

Другое направление творчества Купера – осмысление «пионерства» белых поселенцев и судьбы коренного населения, в конечном счете – судьбы Америки. Эти вопросы образуют проблематику наиболее ценной части творческого наследия писателя – пенталогии о Кожаном Чулке: романы «Пионеры» (1823), «Последний из могикиан» (1826), «Прерия» (1827), «Следопыт» (1840) и «Зверобой» (1841). Центральный конфликт цикла – столкновение цивилизации и природы. Природа в глазах Купера имеет не только материальную, но и духовную ценность (что созвучно с идеями Монтескье и Вольтера). Уничтожая природу, люди лишают себя источника мудрости. Естественное взаимоотношение человека и природы в цикле олицетворяет Кожаный Чулок. Он не может жить в условиях «цивилизации» и «закона»: это противоречит, по мысли автора, мудрости природы, высшему Закону. Близкая романтикам идея национальной самобытности наиболее ярко воплощена в романе «Последний из могикиан» – первом американском романе о жизни индейцев. Мир коренных жителей Америки – антитеза концепций рационализма и «добродетельной цивилизации», якобы превосходящей «первобытную», а образ Ункаса (в романе это идеальное воплощение нравственной чистоты «природного» человека) становится самым убедительным доводом.

Как и многие собратья по перу, *Эдгар Аллан По (1809–1849)* стремился поднять американскую словесность до уровня европейской. Э. По написал чуть более пятидесяти произведений, из них две поэмы.

С точки зрения писателя, главный смысл деятельности человеческого сознания состоит в постижении Высшей Истины, недоступной рациональному познанию. Приобщение к ней возможно только через Высшую Красоту. Сама категория Высшей Красоты лежит за пределами рациональной логики – приобщиться к ней возможно лишь в особых эмоциональных состояниях, близких к экстазу. Даже гениальный поэт не в силах описать Высшую Красоту. Его задача иная: вызвать у читателя эмоциональный подъем, при котором возможно мимолетное «прозрение». Таким образом,

главным принципом поэтики Э. По является установка на эмоционально-психологическое воздействие или «единство эмоционального эффекта», которому должны быть подчинены все стороны поэтического творчества.

В лирике По есть только один предмет – Прекрасное, возникающее как эмоциональное производное от любви и смерти. Ограниченность предмета поэзии – следствие не только судьбы поэта, но и установки на «единство эмоционального эффекта». С этим связан принцип неопределенности: в стихотворениях По нет временных, пространственных и прочих характеристик, придающих содержанию определенность. Задача поэта – стимулировать читательское воображение, которое должно работать в определенном направлении, но не указывая, а лишь намекая. С этой установкой связана *суггестивность* поэзии, достигаемая за счет эмоционального подтекста. Еще одной особенностью лирики По стала музыкальность – пристрастие к музыке является общим свойством романтического сознания. Сам автор, выводя поэзию из музыки, связывал их функционально: в музыкальности стиха он видел путь к достижению «единства эмоционального эффекта». Для поэта понятие музыкальности включает всю звуковую организацию произведения в связи с образно-смысловым содержанием.

Основное ядро в прозаическом наследии Э. По – новеллистика. Важнейшим вкладом писателя в развитие американской и мировой новеллы стала практическая разработка некоторых ее жанров, прежде всего психологической и детективной.

Центральная тема *психологических* (как их еще называют, «страшных» или «ужасных») новелл – трагические последствия столкновения с действительностью человеческого сознания, воспитанного на других идеалах. Среди психологических состояний писателя привлекало чувство страха. В новелле «**Падение дома Эшеров**» (1839), вершине психологической прозы По, изображен уже не страх перед жизнью или смертью, а страх перед страхом как особая устойчивая форма ужаса, ведущая к разрушению личности. Как и в лирике, в психологических новеллах внимание уделяется эмоциональному воздействию на читателя. Связь прозы По с лирикой наглядно выступает в тех случаях, когда автор вводит в повествование стихи. Так, в «Падение дома Эшеров» включено стихотворение «Заколдованный замок». В одном из писем По прямо указал на то, что под заколдованным замком он «имел в виду разум, преследуемый фантомами». Подобное чувство ужаса перед призраками прошлого и настоящего наполняет всю новеллу. С образом Родерика Эшера ассоциируется представление об интеллектуальной изощренности отрезанного от жизни искусства, которому герой посвятил себя. Родерик не видит в своем искусстве ни смысла, ни цели. Вокруг него нет никого, кому бы оно было нужно, – от этого страх за себя, за искусство и человека вообще.

Особняком среди психологических новелл стоят произведения, сюжеты которых образует тема «запретного плода». Они, как, например, «**Черный кот**» (1843), стали художественным воплощением открытия,

сделанного романтиками в поведении человека. Видимая свобода личности в новую эпоху столкнулась с невозможностью свободного волеизъявления. Поведение человека стало вынужденным, обнаружилось расхождение между нравственным сознанием личности и ее практическими действиями. Подобно другим романтикам, По усмотрел в этом «болезнь души», сходную с психической аномалией, толкающей на нарушение запретов.

Особый интерес представляли для писателя и проявления интеллекта. В наиболее концентрированном виде они воплощены в так называемых «логических» рассказах: «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1842), «Похищенное письмо» и «Золотой жук» (1843). На них основана слава Э.По как родоначальника детективной литературы, хотя понятие «логического» рассказа шире детектива. В детектив из «логического» рассказа перешли основные сюжетные мотивы и устойчивая пара характеров: герой (эксцентричный, образованный, наделенный логическим мышлением) и его приятель (простоватый, строящий неверные гипотезы, на фоне которых догадки героя кажутся гениальными). «Логические» рассказы – это исследование двух типов сознания: тривиального и нетривиального. Тривиальным сознанием наделены все приверженцы прагматической логики. Нетривиальное – оно присуще Дюпену («Убийство на улице Морг») и Леграну («Золотой жук») – сознание, которому доступны интуитивные прозрения и которое способно сочетать интуицию с логикой. При этом момент озарения трудно заметить: он скрыт за обилием информации и «странным» поведением героя – «разгадчика».

Романтические тенденции в западноевропейской литературе стали ослабевать к началу 30-х годов XIX века. Хотя еще пятьдесят лет знамя романтизма будут нести Жорж Санд и Виктор Гюго.

ЛИТЕРАТУРА

Основная (Учебные пособия. Исследования)

1. Галустова, О.В. Зарубежная литература. Конспекты лекций / О.В. Галустова. – М., 2011.
2. Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: в 2 т. – М., 1997.
3. История зарубежной литературы XIX в.: в 2 ч. Ч. 1 / под ред. Н.П. Михальской. – М., 1991.
4. История зарубежной литературы XIX века / ред. Н.А. Соловьева. – М., 1999.
5. История зарубежной литературы XIX века / под ред. Я.Н. Засурского, С.В. Тураева. – М., 1982.
6. История зарубежной литературы XIX века: учебник для филол. спец. вузов / В.Н. Богословский [и др.]; под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 1991.
7. История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2003.
8. История зарубежной литературы XIX века. Франция, Италия, Испания, Бельгия / под ред. Т.В. Соколовой. – М.–СПб., 2003.

Дополнительная

1. Бент, М.И. Немецкая романтическая новелла: Генезис, эволюция, типология / М.И. Бент. – Иркутск, 1987.
2. Карельский, А.В. От героя к человеку. Два века западноевропейской литературы / А.В. Карельский. – М., 1990.
3. Ковалев, Ю.В. Эдгар Аллан По / Ю.В. Ковалев. – М., 1987.

Художественные тексты для обязательного чтения

1. Байрон Дж. Паломничество Чайлд Гарольда. Дон Жуан. Корсар. Каин. Лирика.
2. Шелли П. Ченчи. Ода западному ветру.
3. Скотт В. Айвенго. Квентин Дорвард (1 роман на выбор).
4. Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения кота Мурра. Крошка Цахес. Золотой горшок. Дон Жуан.
5. Тик Л. Белокурый Экберт.
6. Шамиссо А. Удивительная история Питера Шлемеля.
7. Гейне Г. Лирика. Германия. Зимняя сказка.
8. Гюго В. Собор Парижской богоматери. Человек, который смеется. Отверженные. 93-й год (2 романа на выбор).
9. Ж. Санд. Консуэло. Орас. Индиана. Странствующий подмастерье (1 роман на выбор).
10. Купер Дж. Последний из могикан.
11. Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате.
12. По Э. Убийство на улице Морг. Золотой жук. Низвержение в Мальстрем. Падение дома Ашероу. Черный кот. Колодец и маятник. Маска красной смерти.
13. Мицкевич А. Гражина. Лирика.

2.2 РЕАЛИЗМ

Ведущим направлением второй трети XIX века стал **реализм**. Последняя треть века связана с формированием и развитием символизма и натурализма.

К 30-м годам в Западной Европе утвердился капиталистический строй, буржуазия заняла ведущее место в общественно-экономической жизни, а буржуазное сознание предопределило характер отношений в обществе. Деньги стали мерилем ценности вещей и людей. Дух меркантилизма, финансовый ажиотаж отодвинул на второй план нравственные ценности, породив в обществе нездоровую коммерческую конкуренцию и бесчеловечную борьбу за выживание. Отчетливо обозначились социальные противоречия, обострилась классовая борьба. Писатели-реалисты обратились в своем творчестве к правдивому анализу жизни современного им общества, к изображению пороков буржуазного мира.

На первом этапе, в 20-е годы, романтики и реалисты выступили единым лагерем против эпигонов классицизма. Однако очень скоро наметились принципиальные расхождения по некоторым вопросам эстетики. Они касались проблемы отношения искусства к действительности, роли литературы в общественной жизни, специфики характера героя, метода типич-

зации. При этом реалисты восприняли и развили главные завоевания романтизма – историзм, народность, гуманистическую направленность литературы. Романтической условности, идеализации, сгущению красок реалисты противопоставили принцип жизнеподобия, социальный анализ общественных отношений, психологизм в обрисовке личности. Исключительным характерам в исключительных обстоятельствах, характерных для методологии романтиков, они противопоставили изображение типических характеров в типических обстоятельствах. Представители критического реализма Стендаль, Бальзак, Мериме, Флобер, Диккенс, Теккерея и др. стремились запечатлеть процесс капитализации жизни, пытались передать взаимодействие личности и общества, обусловленность поведения и психики человека внешней средой. Героями произведений стали не разочарованные бунтари и общественные изгои, а конкретные люди – крестьяне, рабочие, чиновники, банкиры, политики.

В литературе отчетливо обозначилось стремление к прозе. Ведущим жанром стал социальный роман. Его главными признаками являются актуальность проблематики, стремление к широким обобщениям, социальный критицизм, высокая художественная убедительность образов, историческая правдивость, гуманистическая направленность. Реалистический роман XIX века – одно из блестящих достижений мировой литературы.

Французская литература

Фредерик Стендаль (Анри Мари Бейль, 1783–1842) – родоначальник критического реализма во Франции. Первые книги Стендаля появились во время его пребывания в Италии и были посвящены музыке и живописи («Рим, Неаполь, Флоренция», «История живописи в Италии», «Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазियो» и др.). В 1820-х годах, вернувшись во Францию, Стендаль включается в борьбу романтиков за новую литературу. В это время (1823, 1825) появляется его знаменитый трактат **«Расин и Шекспир»**, признанный впоследствии первым манифестом европейского реализма. Хотя Стендаль объявил себя в нем романтиком, было очевидно, что речь шла о реалистических принципах изображения действительности. Стендаль требует от художника правдивого изображения действительности, призывает следовать за Шекспиром – представителем искусства высокой жизненной правды.

Стендаль написал пять романов. Первый из них – «Арманс» – был принят читателями и критикой равнодушно. Романы «Красное и черное» и «Пармская обитель» вошли в мировой литературный фонд. «Люсьен Левиен» («Красное и белое») и «Ламбель» остались незаконченными и были изданы только после смерти писателя. Достойное место занимают в его творческом наследии «Итальянские хроники» (новеллы «Ванина Ванини», «Ченчи» и др.).

Свою теорию современного искусства Стендаль воплощает в романе **«Красное и черное»** (1830). Роман, имеющий подзаголовок «Хроника XIX века», – широкое реалистическое полотно социальной жизни Франции времен Реставрации, многогранный образ эпохи. В своей критике Стендаль одинаково беспощаден и к дворянско-клерикальной знати, и к алчной буржуазии. Главный герой романа Жюльен Сорель, талантливый плебей, стремится самоутвердиться, сделать карьеру, завоевать авторитет в обществе. Преклоняясь перед Наполеоном и его героическим временем, Жюльен Сорель вместо отваги и «шпаги» вынужден использовать притворное благочестие, лесть, покорность, граничащую с лакейством. Сорель дает себе клятву «высказывать только такие мнения, которые ему самому представлялись ложными». Он приспособливается, изворачивается, пытается найти свое место в обществе, но остается духовно чужим своей эпохе. Герой Стендаля отказывается от своих честолюбивых планов, осознав их ничтожность. Его гибель оборачивается нравственной победой Жюльена Сореля – и над теми, кто его судит, и главное – над собственными слабостями и недостатками. Разочаровавшись во французской буржуазной действительности, увлеченный поисками цельных и мужественных характеров, способных противостоять порочному миру, Стендаль обращается к итальянской истории и пишет роман **«Пармская обитель»** (1839). Действие романа происходит в Парме – маленьком государстве в Северной Италии. Писатель нарисовал широкую картину итальянской общественно-политической жизни начала XIX века. Время в этом романе растягивается на 34 года. События происходят с 1796 по 1830 год в отсталой раздробленной Италии. Находившаяся под игом Австрии, Италия получила кратковременное освобождение с приходом Наполеона. Но после падения Наполеона австрийский гнет возобновился с новой силой и, вместо одного государства, образовалось восемь мелких владений. Культурный и экономический застой вызывали возмущение итальянских патриотов. В стране вспыхивали вооруженные восстания. Об одном из них рассказал Стендаль в своей книге. Изображая Пармский двор, Стендаль как бы в миниатюре запечатлевает известные ему европейские дворы. В атмосфере беззакония, подкупов, тайных преступлений, религиозного ханжества действуют энергичные, страстные, гордые и свободолюбивые герои – герцогиня Сансеверина, ее юный племянник Фабрицио дель Донго, революционер Ферранте Палла, граф Моска.

Давая оценку роману, Бальзак сказал: «Господин Бейль написал книгу, прелесть которой раскрывается с каждой главой. В том возрасте, когда писатели редко находят значительные сюжеты, и после того, как ими написано уже два десятка в высшей степени умных книг, он создал произведение, которое могут оценить только души и люди поистине выдающиеся».

Находясь в Италии, Стендаль с увлечением изучал итальянские хроники, чтобы затем пересказать их по-французски. Полное художественное выражение получает здесь теория итальянского характера. Разочарование в

меркантильном современном ему французском обществе заставляли Стендаля восхищаться необычайным, энергичным темпераментом, мужеством итальянцев. Тайная любовь и кровавые разоблачения, грубые убийцы и нежные влюбленные, клокочущие страсти – все это должно было, по мнению Стендаля, пробудить энтузиазм его соотечественников. Самая известная из итальянских хроник – **«Ванина Ванини»**. Богатая молодая итальянка полюбила бедного юношу, члена венты карбонариев, и, подчиняясь роковой страсти, погубила его друзей и самого любимого. Для карбонария Пьетро Миссирилли наслаждение любовью оказывается невозможным после предательства любимой, приведшего к гибели его друзей. Стендаль пишет о чувстве долга, которое оказывается сильнее любви.

Последний крупный роман Стендаля **«Люсьен Левен»** («Красное и белое») продолжает тему «Красного и черного», но в новую историческое время – эпоху Июльской монархии. Писатель подвергает критике современное общество с его властью денег, показывает нравственное банкротство буржуазии. На правдиво выписанном историческом фоне развивается история возвышенной любви Люсьена Левена и госпожи де Шастеле. Но чем чище отношения, чем выше любовь, тем незащищенной оказывается она. Роман, хотя и не завершенный автором, воспринимается как цельное произведение о молодом человеке, понимающем многие пороки своего времени, духовно его опередившим, ищущем, куда приложить свою благородную энергию, но ничего не сумевшем изменить в духовно окостенелом обществе.

Стендаль – замечательный мастер психологического анализа, тонкий живописец духовной жизни человека.

Великий французский реалист, классик социального романа ***Оноре де Бальзак*** (1799–1850) был создателем не просто серии произведений о современной жизни Франции, а многокрасочного художественного полотна, содержащего дух эпохи.

Творческая деятельность Бальзака началась с исторического романа **«Шуаны»**, написанного в 1829 году. Через пять лет у писателя рождается замысел связать уже написанные и все последующие романы единым замыслом и многочисленными персонажами. В 1840 году Бальзак даст серии название **«Человеческая комедия»**. Эпопея Бальзака – грандиозная по широте охвата реалистическая картина французского общества 1816–1848 годов, отражающая его противоречия, изнанку буржуазных отношений и нравов. Из задуманных 140 произведений Бальзак успеет написать 90.

В 1830-м году появилась первая редакция повести **«Гобсек»**. В 1835 году Бальзак отредактировал ее и включил в состав «Человеческой комедии», связав с романом **«Отец Горио»** с помощью переходящего персонажа. Анастаси де Ресто, одна из должниц ростовщика Гобсека, оказывается дочерью разорившегося фабриканта Горио. Но произведения связаны не только внешне. И в повести и в романе Бальзак обращается к «веч-

ным» свойствам человеческой психологии – скупости («Гобсек»), беззаветной отцовской любви к детям («Отец Горио»). Но в том и в другом случае писатель рисует эти черты с такой точностью исторических, социальных, психологических деталей, что Гобсек предстает перед читателем не «скупцом вообще», как, например, у Мольера, а ростовщиком эпохи Реставрации во Франции. Фамилия «Гобсек» в переводе с голландского означает «живоглот». Персонаж 13-ти произведений «Человеческой комедии». Это старик с пепельно-серыми волосами и бесстрастными, неподвижными чертами лица, с маленькими желтыми глазами и острым носом. «Человек-автомат», «человек-вексель» – так называет его Бальзак. Гобсек бережет жизненную энергию и подавляет в себе все человеческие чувства, он скуп и безжалостен к должникам. Ростовщик чужд их страстям и получает наслаждение от того, что может управлять их судьбами, а свой ум считает «весами, на которых взвешиваются наследства и корыстные интересы всего Парижа». В Гобсеке живут два существа: скряга и философ, натура подлая и натура возвышенная; он охотно участвует в финансовых спекуляциях, но вне этой сферы он человек самой щепетильной честности. Именно к помощи Гобсека прибегает граф де Ресто, чтобы сохранить для детей свое состояние, которое его жена, графиня де Ресто, растрчивает на своего любовника максима де Трая. В этой ситуации плебей-ростовщик ведет себя достойнее, чем светский щеголь. Золото для Гобсека не только источник власти, но и предмет маниакальной привязанности. Страсть, владеющая Гобсеком, – скупость. Символом этой безотчетной, бессмысленной скупости становится зрелище, увиденное Дервием в доме Гобсека после его смерти: дорогие вещи, сплошь кишачие червями и насекомыми.

Бальзак создает в «Человеческой комедии» галерею капиталистических хищников. Цинично обирает свои жертвы старый винодел Гранде («Евгения Гранде»), преступное всемогущество денег изображает Бальзак в монументальной фигуре «финансового Наполеона», «высокого бандита политики» – Нусингена («Банкирский дом Нусинген»), богатство дю Тийе («Цезарь Биротто») основано на прямой краже, фабриканты братья Куэнте («Утраченные иллюзии») получают изобретение Сешара ценой неприкрытого грабежа и грязных махинаций, банкир Тайфер («Красная гостиница») добывает свои богатства, совершая двойное преступление.

Дух буржуазной наживы проник и в семейные отношения («Отец Горио», 1834–1835). Горио – любящий отец-буржуа, выражающий свою привязанность с помощью денег, дорогих подарков дочерям, в итоге он сам становится виновником эгоизма и собственной одинокой смерти.

Одно из ведущих мест в творчестве Бальзака занимает история молодого человека. Сюжет о молодом провинциале развернут у писателя в двух планах: как история постепенной гибели решившего завоевать Париж героя и оказавшегося недостаточно последовательным в приспособлении к жестокости и цинизму буржуазного мира (Рафаэль Валентен, Люсьен

Шардон), или как история превращения наивного и честного юноши в опытного капиталистического хищника (Эжен Растиньяк, Шарль Гранде). Представляя социальный тип, Бальзак одновременно наделяет своих героев индивидуальными чертами: ни одна из историй о молодом человеке не похожа на другую, каждый раз писатель изображает новый характер. Благодаря умелому сопряжению социально-типического и индивидуального, разнообразию и универсальности использованного жизненного материала, «Человеческая комедия», по широте представленной панорамы, по стиливой живописности, но главное – глубине художественной убедительности и полноте жизненной правды занимает едва ли не первое место среди подобных циклов.

Значительную роль в развитии французского реализма сыграл **Проспер Мери́ме** (1803–1870). Первое опубликованное произведение Мери́ме – сборник пьес «**Театр Клары Газуль**» (1825). Комедии отличаются политической остротой и злободневностью. Пронизанные симпатией к освободительному движению испанского народа, они были направлены против конкретных фактов и явлений французской действительности 20-х годов. Произведение начинающего Мери́ме было вместе с тем и попыткой низвергнуть эпигонов классицизма, господствовавших тогда на французской сцене. Современников писателя, привыкших к пространным рассуждениям и выспренним монологам драматургов-классицистов, поражало в пьесах Мери́ме стремительное развитие действия, непрерывное чередование простых выразительных сцен, полное игнорирование правил трех единств, неожиданные и резкие переходы от сатирических эпизодов к сценам, насыщенным высокой патетикой и трагизмом.

В 1827 году Мери́ме издает сборник прозаических баллад «**Гюзла**», которые выдает за собрание народных песен, якобы записанных со слов старого сказителя Иоакима Маглановича. В действительности лишь две баллады этого сборника являются переводами подлинных сербских песен, остальные 32 сочинены самим Мери́ме. Мистификации поддался даже А.С. Пушкин. Мери́ме пробует свои силы в художественном воссоздании национального колорита, проявляя при этом не только талант мастера слова, но большие филологические, исторические и этнографические познания.

Историческая драма-хроника Мери́ме «**Жакерия**» (1828) посвящена изображению одного из наиболее значительных народных движений в Западной Европе средних веков – так называемой Жакерии, крестьянской войны 1358 года. Крепостное крестьянство Франции – основной герой пьесы. Драма отличается многоплановостью, широтой, она выдержана в духе исторических хроник Шекспира. На историческом материале написан и роман Мери́ме «**Хроника времен Карла IX**» (1829). Произведение посвящено драматическому событию французской истории – Варфоломеевской ночи (24 августа 1572 года) и направлено против религиозного фанатизма.

Но наибольшее значение в его творческом наследии имеют новеллы. Уже первый сборник новелл «Мозаика», который Мериме издал в 1832 году, содержит такие знаменитые сочинения писателя, как «**Таманго**» и «**Взятие редута**». В Новелле «Таманго» два внешне противоположных друг другу героя – вождь племени чернокожих Таманго и французский капитан Леду – сходятся в том, что оба преступают нравственные законы. Но счет, который писатель предъявляет человеку европейской расы, европейской цивилизации более строгий, и не потому, что капитан лишен тех привлекательных черт – свободолюбия, гордости, которые есть в Таманго. В образе Леду Мериме обличает не просто жестокость отдельной личности, но колониализм в целом.

Мериме – писатель, сдержанно выражающий свое отношение к действительности, он всегда стремится к объективному и точному повествованию, предпочитая пространному описанию какую-то одну выразительную деталь. Его стилистика, его писательская манера органично передают специфику новеллистического жанра. Ярко это проявляется в короткой, но выразительной новелле «Взятие редута». Она построена как рассказ очевидца, участника наполеоновских войн, о сопротивлении русских при захвате наполеоновскими войсками Шевардинского редута накануне Бородинского сражения. Мериме предвосхищает в этой новелле тот трезвый, негероический тон, каким будут рассказывать о войне Стендаль и Толстой.

В отличие от Стендаля и Бальзака, Мериме в своих новеллах не ставит больших социально-политических проблем. Он обращается к вопросам частной жизни человека, сосредоточивая свое внимание на анализе душевных переживаний героев. И тем не менее произведения сохраняют социальное звучание, содержат критику современных отношений, обнаруживают меркантильный дух буржуазного общества. Таковы новеллы «**Двойная ошибка**», «**Партия в трик-трак**», «**Этрусская ваза**», «**Арсена Гийо**» и др.

Новелла «**Кармен**» (1845) – наиболее известное произведение писателя благодаря яркому характеру героини. Впоследствии образ слился со своим двойником – персонажем оперы композитора Ж. Бизе «Кармен» (1875) и стал «вечным образом». Но героиня новеллы Мериме выписана пером скептика и реалиста, в произведении отсутствует тот мелодраматический колорит, который содержится в оперной версии. Кармен – разбойница, она участвует в грабежах и убийствах и сама находит смерть от кинжала. Любовь, которую она внушает мужчинам, – романтически жестокая и неистовая страсть. Непостоянство Кармен трактуется в новелле не как проявление слабой женской натуры, а как романтическая преданность идее свободы.

В сокровищницу французской и мировой поэзии вошло поэтическое творчество *Пьера-Жана Беранже* (1780–1857). Поэзия Беранже – живой отклик на важнейшие явления общественной жизни Франции первой половины XIX века. Основным и любимым жанром поэта стала песня.

Впервые Беранже записал свои песни в 1812 году. В дальнейшем он окончательно перешел к «низкому» жанру песни и в подтверждение своего решения сжег все написанное и прежде: «Говорят, ничто не светит так ярко, как пламя рукописей, мужественно брошенных в огонь», – сказал он.

В конце 1815 года вышел сборник **«Песни нравственные и другие»**, в который вошли анакреонтические песни, полные фривольных мотивов, эротических ноток, поэтизации чувственных радостей, беспечного эпикуреизма. Усиление во Франции движения против Реставрации Беранже отразил в сборнике **«Песни»** (1821). Поэт был обвинен в нападках на церковь, оскорблении власти, ведении революционной пропаганды, восславлении запрещенного трехцветного знамени революции и Империи. Беранже был лишен места в университете, предан суду. Поэта приговорили к трем месяцам тюрьмы и к уплате 500 франков штрафа. Дух Беранже не был сломлен, он продолжал выступать против врагов революции в сборниках: **«Новые песни»** (1825) и **«Неизданные песни»** (1828).

Правительство Людовика XVIII пыталось подкупить Беранже, однако поэт решительно отказался от «столь лестного» предложения. Издание сборника **«Неизданные песни»** привело к новому аресту. Беранже был приговорен к девяти месяцам тюрьмы и к уплате 10000 франков штрафа. В песне «Карл III Простоватый» судьи усмотрели оскорбление короля, «Ангел-хранитель» был трактован как насмешка над религией, а в «Будущем Франции» суд обнаружил пробуждение ненависти к правительству.

Всенародная любовь вызвала в Беранже прилив творческих сил, и он создал еще целый ряд сатирических произведений: **«Моя масленица в 1829 году»**, **«Десять тысяч»**, **«Красный человек»** и другие. В 1833 году выходит сборник **«Новые и последние песни»**, в котором поэт выражает свое отношение к режиму, установившемуся после Июльской революции, живописует жизнь простых людей с их радостями и горестями («Сон бедняка», «Рыжая Жанна», «Старик бродяга» и др.) Со временем изменились и взгляды Беранже на любовь. Теперь он говорит о женской корыстности и испорченности («Розан», «У каждого свой вкус», «Пактол», «Девичьи мечты» и др.). Последние стихотворения были опубликованы в посмертном сборнике **«Последние песни 1834–1857 гг., с примечаниями Беранже к его прежним песням»** (1858).

Беранже обогатил французскую поэзию новым жанром, он расширил круг песенных тем, придал песне необычайное композиционное разнообразие, гибкость. Песня под пером Беранже приобрела черты «высоких» жанров – оды, дифирамба и т.д. Поэт создает самые разные виды песни: здесь и гимн, и песня-призыв, и песня-памфлет, и сатирическая песня, и публицистическая, и элегическая. Столь же разнообразно построение песни: то лирические высказывания автора, то монолог персонажа, то жанровая картинка, а иногда – небольшая сюжетная новелла в стихах. Беранже не только объединил свои песни с народной мелодией, но и создал тради-

ционный для народной песни рефрен. Поэт работал и над обогащением рифмы, тщательно подбирая слова, стремясь сделать язык доходчивым, точным, метким и колоритным.

Немецкая литература

В 30-е–40-е годы XIX века происходят изменения в политической и экономической жизни Германии. Усиливается влияние немецкой буржуазии, развивается промышленность, идет процесс экономического объединения страны. Это благоприятствует усилению революционных тенденций в немецкой литературе.

В начале 30-х годов возникает литературное движение «Молодая Германия», активными участниками которого стали писатели и публицисты Мундт, Гуцков, Кюне, Винбарг и др. Для них характерно внимание к политической и общественно значимой проблематике. Однако политические взгляды «младогерманцев» были политически незрелыми и отличались тенденциозностью.

Значительную роль в немецкой литературе 30-х годов сыграли *Людвиг Берне* (1786–1837), положивший начало развитию немецкого политического фельетона, и *Георг Бюхнер* (1813–1875) – талантливый драматург и публицист.

Одно из ведущих мест в мировой литературе принадлежит Генриху Гейне.

Генрих Гейне (1797–1856) свой творческий путь начал как романтик. В 1817 году опубликовал свои первые стихи, а в 1827 году, став известным поэтом, выпустил большой поэтический сборник **«Книга песен»**. Книга включает четыре поэтических цикла: «Юношеские страдания», «Лирическое интермеццо», «Снова на родине» и «Северное море». Это поэтическая история духовных исканий героя-романтика, одинокого и не устроенного как в любви, так и в социальной жизни. Книгу часто называют романом в стихах. «Книга песен» воплотила представление Гейне о новом романтизме, изложенное в статье «Романтика». Опираясь на наиболее жизненные традиции раннего романтизма, связанные с фольклорной поэзией, с лирикой Бюргера и Гете, Гейне опирается на один из основных романтических принципов – антитеза «я» и «не я». Все лежащее за пределами «я» поэта (лирического героя), в том числе и социальные противоречия, которые романтические предшественники Гейне исключали из круга своего художественного видения, раскрывается и оценивается в «Книге песен» через субъективное восприятие лирического героя. Вместе с тем, Гейне внес в романтическую лирику те совершенно новые элементы в расширении тематического диапазона, в трактовке традиционных романтических тем (любовь, природа, рок), в идейно-эстетическом осмыслении фольклора, которые свидетельствуют о постепенном движении Гейне к реализму.

В сентябре 1824 г. Гейне отправился в путешествие по Германии, результатом которого явилась книга лирической прозы **«Путевые картины»** (1826–1831). Критический запал книги вызвал возмущение властей. Книга была запрещена, а ее автор вынужден был эмигрировать во Францию. Однако поэту удалось совершить поездку на родину через тринадцать лет эмиграции.

Находясь во Франции, Гейне внимательно следит за общественной борьбой, развернувшейся в Германии. Отрицательное отношение к немецким буржуазным радикалам и филистерам поэт высказал в памфлете **«Людвиг Берне»** и поэме **«Атта Троль»**.

Атта Троль – медведь, представляющий тип немецкого филистера, отличающегося повышенным интересом к общественным проблемам и радикальными взглядами. Выбор образа медведя для произведения, отражающего особенности революционных настроений немецкой буржуазии, не случаен: изображение этого зверя встречается в гербах немецких городов, например, Берлина; тем самым сразу определяется, что речь идет о немецком бюргере. Порыв бюргерства к свободе подан явно комически: Атта Троль срывается с цепи, на которой его водят, и убегает.

Блестящим поэтическим итогом поездки на родину в 1843 году стала знаменитая сатирическая поэма **«Германия. Зимняя сказка»**. Сказочность, о которой говорит подзаголовок, проявляется в использовании в поэме фантастических образов, гротеска, снов, видений, фольклорных традиций. Но проблематика поэмы реальна и злободневна. Путешествие становится способом сатирического обозрения немецкого общества, разоблачения немецкого милитаризма и феодальной реакции.

Последние восемь лет жизни Гейне были омрачены тяжелой болезнью, но, даже будучи прикованным к кровати, Гейне продолжал творить. В 1851 году он издал сборник стихотворений **«Романцеры»**. Гейне наносит разящие удары по немецким монархистам, смеется над болтливыми либералами и ленивыми обывателями. Всю свою жизнь Г. Гейне оставался **«энтузиастом свободы»** (В. Белинский).

После подавления революции 1848 года во всех странах Германского союза, в том числе в Пруссии и Австрии, воцарилась жестокая реакция. Особенно ощутимым в это время стал общий кризис буржуазной культуры. Сужается проблематика литературы, наблюдается уход от больших социально-исторических проблем. Однако в творчестве лучших писателей реализм приобретает новые качества: большая точность и конкретность наблюдений, большая трезвость художественного взгляда. Такие писатели, как **Ф. Геббель**, **О. Людвиг**, **В. Раабе**, отражают изменившиеся социально-исторические условия, заостряют внимание на взаимоотношениях человека и общества в новых жизненных обстоятельствах.

Литература Англии

Во второй трети XIX века в Англии возникло первое массовое, политически оформленное пролетарское движение – чартизм. Вместе с ним появилась и пролетарская поэзия, отвечающая духу классовой борьбы рабочих за свои права и свободы. В творчестве поэтов-чартистов *Томаса Гуда, Эбенезера Эллиота, Эрнеста Джонса, Джеральда Масси* и др. прозвучала острая критика буржуазии. Боевое настроение и революционные призывы пронизывают знаменитое стихотворение Т. Гуда «Песнь о рубашке», «Стихи против хлебных законов» Эллиота, «Песни рабочих» Э. Джонса, стихотворный сборник «Голоса свободы и песни любви» Масси.

Социальной критикой отличается литература критического реализма, наиболее видными представителями которого были *Чарльз Диккенс* и *Уильям Теккерей*.

Чарльз Диккенс (1812–1870) дебютировал книгой «**Очерки Боза**» (1836), «маленькими зарисовками подлинной жизни нравов», в основном обитателей бедных кварталов Лондона. Боз – литературный псевдоним начинающего писателя.

Литературный талант Диккенса раскрылся в первом романе «**Посмертные записки Пикквикского клуба**» (1837). Тонкий юмор, способность к созданию комических ситуаций и галереи смешных, гротескных персонажей, среди которых выделяется мистер Пикквик, напоминающий Дон Кихота. В один из солнечных майских дней отправляется он вместе со своими друзьями – Уинклем, Тапменом и Снодграссом – в путешествие по дорогам Англии. Приключения и недоразумения их путешествия составляют содержание книги, в которой странноватый чудак Пикквик и его веселые попутчики противопоставлены бездушным и расчетливым буржуа-практикам.

Романы «**Приключения Оливера Твиста**» (1838), «**Жизнь и приключения Николаса Никкльби**» (1839), «**Лавка древностей**» (1840), «**Жизнь и приключения Мартина Чезлвита**» (1843) и др. сделали его европейской знаменитостью. Как прославленного писателя его приглашают в Америку, надеясь, что он прославит заокеанскую публику, но своей книгой «**Американские заметки**» (1842) Диккенс разочаровывает американцев, высказав немало критических слов по адресу хваленной американской демократии и рабства негров.

В 40-е годы социальный критицизм Диккенса усиливается. В романе «**Домби и сын**» (1847) он создает образ сурового жестокосердного торговца Домби. Из поколения в поколение Домби «имели дело с кожей, но никогда – с сердцем». Необходимость считаться не с коммерческими выгодами, а с побуждениями и требованиями души оказывается непереносимой для Поля Домби-старшего, переживающего катастрофу, описание которой составляет основной сюжет романа.

В 50-е годы в творчестве Диккенса активно развивается социальная тема. Объектом критики становятся заскорузлость юридической системы («**Холодный дом**», 1853), эксплуатация рабочих («**Тяжелые времена**», 1854), бюрократизм, неэффективность государственного аппарата, воплощенного в фантастическом Министерстве околичностей («**Крошка Доррит**», 1856). Вместе с тем, осмеивая некоторые стороны английской действительности, равно как и человеческий эгоизм, алчность и двуличие, Диккенс – сторонник реформ, нравственного перевоспитания общества («**Рождественские рассказы**»), он противник революционного насилия («**Повесть о двух городах**», 1859).

Вера в добрых, бескорыстных людей из народа отличает романы, написанные в последнее десятилетие («**Большие надежды**», 1861; «**Наш общий друг**», 1864).

Диккенсовская Англия – это мир, населенный множеством персонажей, принадлежавших к различным социальным группам, типам человеческих характеров. Художественный метод писателя богат и многокрасочен. Юмор сочетается с сатирой, шарж с гротеском, комические описания прослаиваются с лирическими отступлениями, голосом писателя-проповедника. Стяжателям, фарисеям Диккенс обычно противопоставлял людей из народа, добрых, великодушных, заметно идеализированных, иногда сентиментальных. В этом сказались романтические черты метода Диккенса, художника-гуманиста, верившего в добро, в торжество справедливости. Гуманизм писателя проявлялся и в искусстве создавать образы детей.

Мастером английского реалистического романа XIX века был современник Диккенса **Уильям Теккерей** (1811–1863). Он начинает литературную деятельность как журналист в конце 30-х – начале 40-х гг., сотрудничает в журналах демократического направления, где публикует статьи, очерки, пародии, повести. Известность пришла к писателю с выходом сборника очерков «**Книга снобов**» (1846–1847). Объектом осмеяния в ней стал специфический, по Теккерее, национальный порок – тщеславие, который он заклеил особым словом – «снобизм».

Слово «сноб» существовало в английском языке и прежде. Первоначально оно значило – «подмастерье сапожника». Среди студенческой молодежи во времена Теккерей этим словом нередко называли грубых невежественных обывателей. Затем с легкой руки Теккерей оно стало применяться к людям, которые пресмыкаются перед теми, кто стоит выше их на общественной лестнице, и презирают тех, кто стоит ниже. Теккерей определяет сноба, как человека «смотрящего вверх с обожанием и вниз с презрением».

Более глубокому философскому и нравственному осмыслению этого всепроникающего порока буржуазного общества посвящен роман «**Ярмарка тщеславия**» (1848). Название романа символично. У англичан оно сразу вызывало в памяти описание Лондона, данное в романе Джона Беньяна «**Путь паломника**», написанном еще в XVII веке. Столицу Англии

Дж. Беньян изобразил как ярмарку житейской суеты, где все продается и все покупается. Теккерей дополнил эту картину. В «романе без героя», как гласит подзаголовок, дано широкое обозрение английского и, больше, европейского общества, в котором люди, наподобие театральных марионеток, управляемых опытной рукой кукольника, действуют как истинные снобы, одержимые лишь жадной наживы, эгоистичные и тщеславные. В отличие от Диккенса, запечатлевшего жизнь фактически всех слоев общества, Теккерей изображает по преимуществу высшие круги, буржуазию и аристократию. Последняя вызывает у него особую неприязнь. Таково иронически изображенное семейство Кроули, особенно баронет Пит Кроули, а также маркиз Стайн. Среди целой галереи психологически тонко выписанных образов романа выделяется как художественное открытие Теккерей образ Ребекки Шарп, умной, расчетливой и бездушной карьеристки, использующей любые средства для достижения своих целей.

В дальнейшем Теккерей стремится найти положительных героев в современном обществе (романы «Пенденнис» и «Ньюкомы»), обращается к исторической теме, к излюбленному им XVIII веку (романы «История Генри Эсмонда», «Виргинцы»), издает цикл лекций о писателях эпохи Просвещения («Английские юмористы»), а также острый памфлет против королевских особ («Четыре Георга»).

В отличие от Диккенса, Теккерей – суровый реалист. Он не прибегает, как Диккенс, к сгущению красок или идеализации, пользуясь легкой сатирической ретушью. Его взгляд на мир достаточно пессимистичен. По манере он рассказчик, бытописатель, ироничный скептик, склонный не к проповеди, а лишь к язвительному комментарию по поводу описываемых событий.

Литература США

В Соединенных Штатах Америки позднее, чем в Европе, стали обнаруживаться реалистические тенденции. Начальным этапом в становлении реалистического метода в США стала вторая треть XIX века. На литературу этого периода весомое влияние оказали особенности общественно-политической ситуации в стране. Бурное развитие капитализма на севере страны сдерживалось растущим противодействием плантаторского Юга, стремившегося узаконить рабовладение как основу своей социальной системы. Борьба за отмену рабства вылилась в открытое движение передовой американской общественности за освобождение негров (аболиционизм). Движение аболиционистов в 30–50-е годы вызвало ряд крупных восстаний против южан, в том числе знаменитое восстание под руководством фермера Джона Брауна (1859). Гражданская война 1861–1865 годов закончилась разгромом Юга и отменой рабовладения.

С аболиционизмом связана деятельность многих талантливых литераторов: публицистов Филлипса и Гаррисона, поэтов Лоуэлла и Торо и, прежде всего, Г. Бичер-Стоу, Г. Лонгфелло, У. Уитмена.

Гарриет Бичер-Стоу (1811–1896) получила известность после написания романа **«Хижина дяди Тома»** (1852), где впервые в американской литературе была правдиво воссоздана драматичная, полная невзгод и лишений жизнь негров-рабов. В своем романе писательница создала целый ряд замечательных образов: мулат Джордж Гаррис, его жена Лиззи, маленькая веселая Топси, Касси, терпеливый и великодушный Том. Книга прозвучала грозным обвинением против рабовладельческого строя. Трагическая судьба главного героя, Тома, вызывала в читателях чувство сострадания, пробуждала настроения общественного протеста против варварских законов рабовладельческого Юга. Обличительный пафос книги Г. Бичер–Стоу сочетался с ее религиозно-примирительной направленностью. Главным стимулом в достижении классового согласия считала писательница моральный фактор. Христианская идея всепрощения и непротивления насилию воплощена в образе негра Тома. Унижения и страдания не порождают в нем гнева, желания мести. Даже умирая, он просит Бога простить своих хозяев.

Примирительные тенденции романа не заслонили его политической остроты и злободневности. Когда во время гражданской войны писательница была представлена Аврааму Линкольну, президент сказал ей: «Так это вы – та маленькая женщина, которая вызвала эту большую войну?»

Тема рабства была продолжена Бичер-Стоу в произведении **«Дред, повесть о Проклятом болоте»** (1856). Однако в историю американской и мировой литературы Г. Бичер-Стоу вошла как автор своего лучшего романа **«Хижина дяди Тома»**.

С аболиционизмом связано и творчество выдающегося американского поэта **Генри Уордсуорта Лонгфелло** (1807–1882). На самую жгучую социальную проблему своего времени Лонгфелло откликнулся небольшим циклом стихотворений **«Песни о рабстве»** (1842). Он сам говорил, что они написаны в мирном, отнюдь не воинственном духе. Недаром У. Уитмен заметил, что Лонгфелло «мягок даже в гневе». Однако это вовсе не значит, что «Песни о рабстве» не нашли отклика. В обстановке, когда само слово «рабство» было запрещенным в официальной печати, обращение к нему авторитетного поэта не могло не вызвать бурной общественной реакции. Эти стихотворения сыграли роль, близкую к роли **«Хижины дяди Тома»**, послужив одним из толчков к повороту общественного мнения в сторону неизбежности уничтожения рабства. На гражданскую войну Лонгфелло откликнулся только несколькими стихотворениями. Но его позиция была совершенно недвусмысленна. В одном из писем того времени он писал: «Рабовладение должно быть уничтожено. Без этого не может быть мира, и я молюсь за это».

Поэтический талант Лонгфелло обрел силу к концу 1830-х годов. Лирический накал оказался столь сильным, что вскоре он выпускает два объемистых поэтических тома: **«Голоса ночи»** (1839) и **«Баллады и другие поэмы»** (1840). Лонгфелло живописует родную Новую Англию, привнося в свои миниатюры трепетное дыхание природы. Он живо ощущает прехо-

дяде, бытие, текучесть, изменчивость жизни. Чередование рождения и смерти он приемлет совершенно спокойно, как нечто неизбежное, являющееся самовыражением единого природного закона.

В период, предшествующий гражданской войне, Лонгфелло достигает уже мировой известности. Именно тогда им создаются большие эпические поэмы. Это – «**Эвангелина**» (1847), «**Песнь о Гайавате**» (1855), «**Сватовство Майлза Стендиша**» (1857).

Основным вкладом Лонгфелло в мировую литературу стала поэма «**Песнь о Гайавате**». Сам поэт считал эту поэму главным трудом жизни. Замысел, как свидетельствует поэт, возник еще в студенческие годы и вынашивался более тридцати лет.

К индейской тематике Лонгфелло обратился с первых своих шагов в литературе. Индейцам посвящены несколько ранних стихотворений. Тематика их – самоубийство покинутой девушки или одинокого охотника, похороны молодого вождя или воина, упавшего со скалы. Для молодого Лонгфелло тема индейцев неотделима от мысли о смерти, лишь одно стихотворение («Смерть миннисинка») поднимается над бесцветной сентиментальностью, но только благодаря красочному описанию похоронных обрядов. В эссе «Литературный дух нашей страны» он уже говорит о неисчерпаемости индейского материала и роли, которую он может сыграть в становлении американской литературы.

Спецификой подхода Лонгфелло в «Песне о Гайавате» является прежде всего использование оригинального фольклорного материала. Он изучил всю доступную ему литературу об индейцах. В примечаниях и многочисленных заметках к «Песне о Гайавате» упомянуто множество книг, которыми Лонгфелло пользовался при работе над ней. Ему были хорошо известны индейские история, фольклор и обычаи. Лонгфелло ставил своей целью создать поэму, которая представила бы читателям с максимальной полнотой своеобразие индейской культуры.

Гайавата является одним из персонажей индейской мифологии. Своеобразие его в том, что он – историческая личность. Жизнь и деятельность его обросли множеством легенд. С именем Гайаваты связывается одно из самых интересных явлений в истории индейских племен до прихода европейцев – образование Лиги ирокезских племен. Предположительной датой создания этой Лиги большинство американских историков считают 1570 год. Лига объединяла пять ирокезских племен, это был военный союз. Гайавата был активным сторонником образования Лиги.

В облике Гайаваты Лонгфелло отразил черты реального индейца. Главное в нем не жестокость, а первобытное достоинство, изобретательность, смелость, серьезность, нежность. Он не воюет, не пытается пленников, не мстит врагам. Наоборот, он выращивает маис, расчищает ручьи и лесные завалы, изобретает письменность, отыскивает лечебные травы. И хотя в облике

сказались романтические неточности, тем не менее, он до сих пор является лучшим образцом индейца в мировой литературе.

Утверждению реалистического направления в американской литературе способствовало творчество **Уолта Уитмена** (1819–1892). Одним из первых он воспел простых людей, поднял свой голос в защиту угнетенного народа. Поэт боролся за подлинную народность искусства, за ее доступность широкому кругу читателей. С редкой силой и искренностью удалось Уитмену выразить важные черты народной жизни на протяжении всей истории США, с особой остротой в его творчестве прозвучало главнейшее противоречие американской культуры – разрыв между «американским мифом» и американской действительностью. В «Демократических далях» (1870) Уитмен дал отпор защитникам чистого искусства. Его книга стала программным документом для писателей реалистического направления.

Крупнейшее произведение Уолта Уитмена – книга **«Листья травы»** (1855).

В названии сборника скрыта центральная идея всего мироощущения Уитмена – чувство общности, единства всего, что существует во Вселенной. В ней совершается круговорот, переход материи из одного состояния в другое. Жизнь, по Уитмену, так же хороша, как и смерть, счастье – как несчастье. Смерть – это мудрая и благодатная сила природы, вечно возобновляющая жизнь Вселенной. Скромные листья травы, появляющиеся из-под земли каждой весной, становятся символом этого круговорота, неиссякаемой жизни, ибо ничто не исчезает совсем – уничтожения нет, есть вечное обновление.

Поэзия Уитмена – это гимн человеку. Главный герой его стихотворений – труженик. Поэт создал немало произведений, поэтизирующих повседневную трудовую жизнь пахаря, охотника, рабочего, он восхваляет красоту труда, описывает душевность, мужество, величавость простых людей и гордится их профессиями.

В гражданскую войну Уитмен служил в госпитале и в своих стихотворениях «Сомкнутым строем они шли», «Иди с поля, отец» и др. он со сдержанной болью говорит о страданиях и смерти людей, надевших солдатскую форму. В послевоенные годы особую тревогу у Уитмена вызывает духовный и нравственный упадок в его родной стране, сосредоточенность американцев на «купле-продаже». Главным лекарством он считает простой, здоровый образ жизни, творческий созидательный труд, братское единение людей.

Уитмен считал свою поэзию «поэзией будущего», он заявлял, что традиционные формы изжили себя, что их необходимо сдать в архив. Автор «Листьев травы» ломает каноны традиционного стихосложения. В свой поэтический словарь он включает слои лексики, который считался абсолютно недопустимым: разговорные слова, прозаизмы, естественнонаучные термины и т.п. Но ярче всего новаторство поэтической концепции

Уитмена проявилось в использовании свободного стиха. Его верлибр гибок, богат эмоциональными оттенками.

Уитменовская традиция оказалась исключительно плодотворной. В начале XX века последователями поэта были крупнейшие поэты К. Сэндберг, Э. Мастерс и др.

ЛИТЕРАТУРА

Основная литература (Учебные пособия. Исследования)

1. Галустова, О.В. Зарубежная литература. Конспекты лекций / О.В. Галустова. – М., 2011.
2. История зарубежной литературы XIX века / под ред. Я.Н. Засурского, С.В. Тураева. – М., 1982.
3. История зарубежной литературы XIX века: учебник для филол. спец. вузов / В.Н. Богословский [и др.]; под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 1991.
4. История зарубежной литературы XIX века / под ред. Н.А. Соловьевой. – М., 2003.
5. История западноевропейской литературы XIX века: Франция, Италия, Испания, Бельгия: учебник для студентов высш. учеб. заведений / Т.В. Соколова [и др.]. – СПбГУ, 2003.
6. История зарубежной литературы XIX века. В 2-х частях / Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1991.
7. История зарубежной литературы XIX века: Учебн. для студентов / Н.П. Михальская, В.Л. Луков, А.А. Завьялова и др.; под ред. Н.П. Михальской. – М., 1991.
8. История зарубежной литературы XIX века: учебник для студ. вузов / А.С. Дмитриев [и др.]; под ред. Н. А. Соловьевой. – 2-е изд., испр. и доп.. – М., 2000.
9. Проскурнин, Б.М., Яшенкина, Р.Ф. История зарубежной литературы XIX века: Западноевропейская реалистическая проза: учебное пособие / Б.М. Проскурнин, Р.Ф. Яшенкина. – М., 2004.
10. Лapidус, Н.И., Малюкович, С.Д. Литература XIX века: [Учебн. пособие для филолог. фак. вузов] / Под ред. Я.Н. Засурского. – Мн., 1992.
11. Храповицкий, Г.Н., Сологуб, Ю.П. История зарубежной литературы: Западно-европейский и американский реализм (1830-1860-е гг.): учебное пособие / Г.Н. Храповицкий, Ю.П. Сологуб. – М., 2005.

Дополнительная

1. Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: в 2-х т. – М., 1997.
2. История западноевропейской литературы. XIX век: Англия: учебное пособие / Л.В. Сидорченко, И.И. Бутова, А.А. Аствацатуров и др. – СПб.; М., 2004.
3. История всемирной литературы. – Т. 6. – М., 1989.

Художественные тексты для обязательного чтения

1. Стендаль. Ванина Ванини. Красное и черное. Пармская обитель. Расин и Шекспир.

2. Бальзак О. Отец Горио. Утраченные иллюзии. Гобсек. Шагреневая кожа.
3. Мериме П. Хроника временн Карла IX. Кармен. Венера Илльская. Двойная ошибка. Локис.
4. Мюссе А. Исповедь сына века.
5. Жорж Санд. Консуэло.
6. Гюго В. Предисловие к драме «Кромвель». Девяносто третий год.
7. Флобер Г. Мадам Бовари. Простая душа.
8. Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе.
9. Готье Т. Эмали и камеи.
10. Ликонт де Лиль. Лирика.
11. Ч. Диккенс Ч. Посмертные записки пиквикского клуба. Большие ожидания. Тайна Эдвина Друда.
12. Тэккерей У. Ярмарка тщеславия.
13. Бронте Ш. Джен Эйр.
14. Бронте Э. Грозовой перевал.
15. Теннисон А. Лирика.
16. Гейне Г. Романцero. Атта Тролль. Германия. Зимняя сказка.
17. Мелвилл Г. Моби Дик.
18. Эмерсон Р. У. Доверие к себе. Опыт.
19. Уитмен У. Листья травы.
20. Дикинсон Э. Лирика.
21. Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате.
22. Бичер-Стоу Г. Хижина дяди Тома.

3. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА

Литература последней трети XIX века в Западной Европе и Америке развивается под воздействием целого ряда факторов исторического, естественнонаучного, философского и собственно эстетического характера. Это – неравномерность политического и экономического развития разных регионов, объединение Германии, ее победа во франко-прусской войне, усиление влияния на континенте и соперничества с Великобританией. Это – назревающий кризис великих идей Просветительства и традиционных ценностей гуманизма, успехи естествознания и связанные с ними богоборческие настроения, распад целостной философской картины мироздания, так или иначе отразившиеся в трудах философов и социологов С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Г. Спенсера, С. Милля, Т. Карлейля, Ф. Ницше. В художественном творчестве эти явления общественного и научного сознания сказывались хоть и опосредованно, но очень оперативно. Именно в эти годы сформировался особый тип мировидения среди творческой интеллигенции, получивший название «декадентство». Оно отличается неверием в прогресс, человеческий разум, историческим пессимизмом, пренебрежением к религии и традиционной морали, гипертрофированным индивидуализмом. В области собственно эстетической – отказ от традиции, от общественного служения искусства, оценка творчества исключительно как акта самовыражения художника, культ формы. Декадентство как мировоззрение предопределило новое художественное мышление, взгляд на цели и задачи искусства, новую философию творчества и эстетику.

Реализм в последней трети века утратил доминирующее положение в эстетике и в художественном творчестве, стала фактом поливариантность литературных направлений и стилей (импрессионизм, символизм, неоромантизм, натурализм, эстетизм). Большинство из них выступает оппонентами реализму и свойственному ему видению и осмыслению действительности. Правда, натурализм мыслился его теоретиками и практиками как дальнейшее развитие реализма на пути к подлинной правде художественного изображения действительности. Он демократизировал литературу, обратившись к изображению жизни социальных низов общества. Писателей-натуралистов заинтересовал человек не только как существо социальное, но и биологическое; отсюда расширение мотиваций его поступков и углубление психологических характеристик. А в целом – содержательное обогащение литературы. Традиционный критический реализм в художественном освоении действительности также не стоит на месте. Наряду с провозглашением модернистами принципов «чистого искусства», их стремлением к абсолютной независимости творчества у традиционалистов набира-

ет силу другая тенденция: политизация художественного мышления, связь литературного творчества с новыми социальными идеями и силами времени – то, что называется на Западе ангажированностью художника.

Литература Великобритании

Последняя треть XIX века – время наивысшего расцвета Британской империи в экономической и военной областях, она – образец парламентской демократии. В то же время обозначился кризис ценностей викторианской эпохи, особенно в духовной жизни общества. Политэконом и философ Т. Карлейль в книге «Прошлое и настоящее» поставил под сомнение преимущества настоящего, обращаясь «к сердцам и душам, не уничтоженным погоней за чистоганом». Публицист и философ Д.С. Милль в книге «О свободе» продолжает мысль Карлейля: «Посмотрите, душа убывает! Все становится добропорядочнее, но пошлее». Один из вождей «Прерафаэлитского братства» У. Пейтер (объединение художников и поэтов, членами которого были также Д.Г. Россетти, У. Моррис, Д. Рескин) в «Очерках по истории Ренессанса» утверждал, что подлинная красота и простота изгоняются из жизни «современной цивилизацией», призывал художников устраниваться, не связываться с этой уродливой действительностью, уйти ко временам еще дорафаэлевским, когда «каждая, сработанная руками ремесленника скамья или стул были своего рода произведением искусства». Из этой нелюбви и презрения к современной цивилизации, витриной которой была Великобритания, в ее литературе последней трети XIX века формируется художественно-эстетическое направление, получившее название неоромантизм. В его широком русле творили самые разные по своим эстетическим пристрастиям, этическим идеалам и творческим принципам авторы; единственное, что их объединяет, – это неприятие утилитаризма, бездуховности английского общества, а в творчестве – мотивы эскепизма, бегства от него. Бегства куда? Призыв прерафаэлитов обратить взоры ко временам ренессансным, рассветным для современной цивилизации, выглядел очевидной утопией.

Более продуктивными в художественном отношении оказались другие неоромантические маршруты, избранные английскими писателями последней трети XIX века. Морские путешествия, поиски кладов, столкновения с пиратами, экзотические острова и их обитатели – вот круг тем авантюрно-приключенческих романов *Роберта Луиса Стивенсона* (1850–1894). Приключения, опасности нужны его героям для того, чтобы придать жизни яркость и полноту, прервать монотонность будней, увидеть, постичь тайну и красоту мира. Мужественный оптимизм, веру в непреходящую ценность добра и юношескую устремленность к прекрасному излучают его лучшие романы «*Остров сокровищ*», «*Владелец Баллантре*», «*Черная стрела*». Другой «романтик моря» в английской литературе конца XIX века *Джозеф Конрад* (1857–1924) в своем творчестве снял с этой темы налет

авантюрно-приключенческий. Герои его романов скорее труженики моря, нежели романтики, оно, море – место их работы, средство зарабатывать на жизнь и способ проверить себя в ситуациях неординарных (романы «Лорд Джим», «Сердце тьмы», «Ностромо», «Негр с «Нарцисса», «Изгнанник»). Жестокой романтикой борьбы за освобождение родины от иноземной оккупации окрашен роман «Овод» **Этель Лилиан Войнич** (1864–1960) о революционно-освободительном движении в Италии под руководством Д. Гарибальди. Главный герой романа Артур Бертон, принеший на алтарь этой борьбы сыновьи чувства, любовь к Джемме и собственную жизнь, стал одним из первых в мировой литературе образов революционеров, сознательно жертвующих всем ради высокой идеи.

Романтика интеллектуального поиска, направленного на расследование запутаннейших преступлений, становится особенно привлекательной для читателей рассказов и повестей **Артура Конан-Дойла** (1859–1930) о выдающемся сыщике-любителе по имени Шерлок Холмс и его добровольном помощнике и постоянном собеседнике докторе Ватсоне («Знак четырех», «Собака Баскервиль», «Приключения Шерлока Холмса»).

В русле эстетизма развивалось творчество поэта, драматурга и прозаика **Оскара Уайльда** (1854–1900). В противовес прозаическому практицизму, ханжеству и лицемерию викторианской эпохи он выдвигает культ Красоты, служение ей в искусстве и в повседневной жизни. Он подхватил и развил в новых условиях выдвинутый еще Шиллером тезис «красота спасет мир» и стал одним из мэтров западноевропейского эстетизма. Эстетство Уайльда было реакцией на стандартный, стереотипный мир современной ему действительности – и в этом его историческое оправдание. В борьбе за индивидуальность, «лица необщее выражение» он остроумно и свысока иронизировал над реальностью, заставляя «прописные истины кувыркаться на туго натянутом канате мысли, чтобы проверить их устойчивость». В лучшем своем романе «**Портрет Дориана Грея**» создает некий искусственный мир, обитателей которого, разных по возрасту и роду занятий, объединяет одно – преклонение перед Красотой. Задуманный как художественный манифест эстетизма (смотри авторское предисловие к роману), он неожиданно для самого автора, а возможно лишь в восприятии нынешнего поколения читателей и критиков, перерастает в философский роман-притчу, пытающийся разрешить одну из «вечных» оппозиций – «этика-эстетика».

Своеобразный неоромантический маршрут прокладывает в эти годы поэт и прозаик **Редьярд Киплинг** (1865–1936), ставший кумиром завсегдаев как аристократических салонов, так и пивных баров. В раннем стихотворении «**Королева**» полемически выражена своеобразная установка всего творчества Киплинга. Королева для него – это Романтика; поэты сетуют, что она ушла вместе с рыцарскими латами, последним парусным кораблем и последней каретой. «Ее мы видели вчера», – жалуются они, отво-

рачиваясь от современности. Он же считает, что романтика ведет, и точно по расписанию, очередной поезд, она – новая романтика машины, освоенных человеком пространств («Паровоз 007»). Это романтика действия, а не стенаний о вчерашнем дне, это ощущение романтики текущего дня, прозы повседневной жизни. Ценность человека для Кипплинга определяется отнюдь не его социальным статусом, а тем, что он совершает; преобразая мир, его герой изменяет и самого себя – только действие выковывает сильного человека («Мери Глостер»).

Но ведь даже позиция активного действия придает смысл человеческому существованию только тогда, когда оно (действие) санкционировано высшей, надындивидуальной идеей. Таковой в творчестве Кипплинга стала историческая миссия европейской цивилизации: приобщить к ее материальному и нравственному прогрессу народы других рас. А люди, призванные к ее исполнению, несут особое бремя – бремя белого человека («Бремя белых», «Галерный раб»). Но живописует быт и нравы «диких народов» Кипплинг не с позиции презрительного превосходства или высокомерного любопытства «белого цивилизатора». Он открыл западноевропейскому читателю древнюю цивилизацию Востока, ее самобытность и неповторимость, природную естественность и доброту туземцев («Запад и Восток», «Лиспет»). Еще одна идея, настойчиво проводившаяся Кипплингом в творчестве, становится сейчас особенно актуальной. Это идея высшего нравственного Закона, господствующей над человеком системы запретов, «правил игры», нарушение которых строго карается («Боги азбучных истин», «Книга джунглей»).

Р. Кипплинг – пример художника несомненно тенденциозного, ангажированного. Но не столько идейная направленность и пафос творчества, сколько несомненное новаторство, оригинальность и талантливость стиля, неподчинение поэтической традиции послужили основанием для присуждения в 1907 году Кипплингу Нобелевской премии по литературе.

Реалистическая традиция английского социального романа в последней трети XIX века получает продолжение в творчестве *Томаса Гарди* (1840–1928). Семь лучших его произведений, объединенных самим автором в серию под названием «романы характеров и среды», создавались в течение двадцати пяти лет. Последний, изданный в 1896 году «Джуд Незаметный», венчает карьеру романиста, после него Гарди занимается исключительно поэзией.

Действие всех романов серии происходит в графстве Уэссекс. Это – неповторимый мир, многовековой уклад жизни, прочные традиции неторопливого размеренного быта. Писатель после долгого перерыва вернул в литературу сельскую Англию. Эта среда предстает, раскрывается читателю в столкновении, в конфликте с разрушающими ее силами, олицетворяющими современную буржуазную цивилизацию, – торгашеством, хищничеством, индивидуализмом. Сосредоточием этих сил в романе становится

город. Впрочем, оппозиция «деревня–город», не будучи открытием романиста, дала ему возможность обозначить новые повороты и аспекты в давно осваиваемой литературой теме. В частности, столкновение сельской и городской культур не всегда разрешается однозначно в пользу первой. Вульгарная простота нравов, бесцеремонное, грубое давление патриархальщины на личность, ханжество и фанатичность «общественного мнения» во многом усугубляют трагизм судьбы героев в лучших романах серии «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» и «Джуд Незаметный».

Французская литература

В 60–70-е годы и далее во Франции бурно развивается промышленность, техника и естественные науки, она становится крупной колониальной державой наряду с Великобританией. Таков исторический фон, на котором развивается французская литература последней трети XIX века. Складывается литературная группа «Парнас», занявшая весьма оригинальную творческую позицию. Парнасцы отрицали романтизм с его гипертрофированным субъективизмом; но и реализм, требовавший глубокого изучения действительности и правдивого ее изображения, принимали враждебно. Они в творчестве были чужды всякого утилитаризма и гражданственности, т.е. отрицали традиционный принцип служения искусства общественным задачам и идеалам. Основатель и глава «Парнаса» – поэт **Шарль Леконт де Лиль** (1818–1894), автор поэтических сборников «Античные стихотворения», «Варварские стихотворения», «Трагические стихотворения» и «Последние стихотворения». Среди парнасцев были и другие крупные поэты – Ш. Бодлер, Т. Готье, Т. де Банвиль. Искусство, провозглашали они, полезно только тем, что оно прекрасно, у него одна цель – служение красоте. Напротив, писатели и поэты, сторонники или участники Парижской Коммуны, создавали произведения явно тенденциозные, исполненные оптимизма, революционного энтузиазма, веры в справедливость социальных идеалов Коммуны. Таковы поэт Э. Потье («Народ», «Старый дом на слом», «Интернационал», «Парижская Коммуна»), прозаики Л. Мишель («Нищета», «Презираемые», «Новый мир»), Л. Кладель («Жак Ратас»), Ж. Валлес («Ребенок», «Бакалавр», «Инсургент», «Голод в Бюзансе»).

Завершается формирование натуралистической школы, начало которой положили роман братьев Гонкуров «Жермини Ласерте» (1865 г.), статья Э. Золя «Реалисты Салона» и его роман «Тереза Ракен» (1867 г.). **Эмиль Золя** (1840–1902) считается по праву теоретиком натурализма. Цикл его статей о новом искусстве, изданный в 80-е годы отдельной книгой под названием «Экспериментальный роман», остается единственным наиболее полным теоретическим манифестом нового направления. Философской основой его стал позитивизм, провозгласивший истинным только знание, полученное опытным путем и тем же путем проверяемое. Стремление Золя уподобить художественное творчество естественнонаучному

исследованию обусловило требование к писателю «повернуться лицом к правде, к реальному факту, воспроизводить действительность с фотографической точностью». Что, естественно, означало отказ от реалистического принципа типизации. Романист «не должен вмешиваться в естественный ход вещей..., натура не нуждается в домыслах, ее следует изображать, ни в чем не изменяя». Произведение литературы превращается в протокол, вопросы художественной формы не заботят автора. Он эстетически и нравственно нейтрален по отношению к изображаемому, для него нет красивого или некрасивого. «Мы не судим ни тех, ни других», «следы волнения мастера должны исчезнуть из произведения» – так решает эстетика натурализма вопрос об авторской позиции, о положительном герое, об идеальном начале в творчестве. К счастью, Золя не считал экспериментальный роман последним словом в развитии реализма, а писателя – рабом избранного направления, художник в нем нередко противоречит теоретику.

Замысел большой серии романов об эпохе Второй империи в духе «Человеческой комедии» Бальзака окончательно сложился у Золя в 1868 году. Он построил будущий цикл как «естественную и социальную историю одной семьи», так как семья в его понимании – одновременно и первоначальная ячейка общества, и арена действия биологического закона. Таким образом он решил двойную задачу: изучил «физиологического человека» и исследовал современное общество. **«Ругон-Маккары»** – масштабная эпическая картина, социальный срез общества от власти и деньги имущих до обитателей дна жизни. Среди романов серии, где живут, борются и страдают труженики, находящиеся на самой нижней ступеньке социальной лестницы, уникальным является **«Жерминаль»**. В нем писатель положил в основу сюжета не семейные и любовные коллизии, не деловую карьеру героя, а эпизод борьбы пролетариев за свои права – историю стачки французских шахтеров. Подлинное новаторство «Жерминаля» в том, что впервые здесь художественно отражен конфликт труда и капитала, впервые предметом эстетического интереса стал труд, определяющий жизнь, личность, психологию и даже физический облик рабочего.

Наиболее ярким и оригинальным представителем традиционного реализма в том, что касается строгого и беспощадного анализа действительности, был **Гюстав Флобер** (1821–1880). Почти все произведения Флобера исполнены обличительного пафоса, и особенно его роман **«Госпожа Бовари»** (1856 г.). Писатель выбрал сюжет, много раз использованный в литературе, – историю супружеской измены, банальный адюльтер. Трагедия обыкновенной провинциальной дамы Эммы Бовари под пером Флобера стала трагедией каждого человека, не удовлетворенного тем, что есть, жаждущего иной жизни, протестующего против обыденности. Бунт героини принимает уродливые, эгоистические формы; но другим он не может быть в обществе, лишенном всякого духовного содержания.

Последним представителем традиционного реализма во французской литературе XIX века является *Ги де Мопассан* (1850–1893).

Мопассан решительно не приемлет буржуазный мир с его ценностями и в этом он следует за Бальзаком. Но он живописует иного, чем реалисты первой половины века, буржуа. Его не увлекает, как Бальзака, «поэзия отрицательных величин». Пафос Мопассана, автора новелл и романов, сосредоточен на том, чтобы раскрыть подоплеку мнимого благополучия буржуазной жизни, сделать явным ее узаконенное уродство. В первой же своей новелле **«Пышка»** он переворачивает вверх дном установленные в респектабельном обществе критерии, обнаруживая в почтенном – подлое, а в презренном – достойное начала, пересматривает само понятие «порядочный человек». В более поздних новеллах писателя зазвучат и другие мотивы: драма загубленной жизни или попранных чувств, в основе которой погоня за красивой жизнью, сословные предрассудки или стяжательство (**«Ожерелье»**, **«Мадемуазель Перль»**, **«Буатель»**, **«Мать уродов»**, **«Завещание»**, **«В море»**), красота поступков ничем внешне не примечательных людей (**«Дядюшка Милон»**, **«Два приятеля»**, **«Заведение Телье»**), вечный удел человека (**«Он?»**, **«Одиночество»**, **«Орля»**).

Помимо многочисленных новелл (около двухсот) в творческом наследии Мопассана большое место занимают романы (всего шесть), лучшими из которых и наиболее известными являются **«Жизнь»** и **«Милый друг»**. Если в кратких новеллах драма героев показана лишь в одной ситуации, то жанр романа давал возможность проследить жизнь человека в ее развитии. Главный персонаж **«Жизни»**, единственная наследница в баронской семье Жанна предстает перед читателем как натура душевно утонченная, чувствующая красоту не только природы, но и человеческих отношений и не находящая этой красоты в повседневной жизни. Она, жизнь, разрушает одну за другой иллюзии и мечты Жанны о любви и супружестве, дружбе и материнстве. И в конце романа состарившаяся преждевременно Жанна – полный контраст юной девушке, порывистой, романтически настроенной, открытой добру, привезенной отцом в родовое имение из монастыря, где она воспитывалась несколько лет. Семейно-бытовой роман обретает черты философской притчи о сути жизни, которая, по Мопассану, есть ряд последовательных развенчаний надежд и верований юности. Бытийно-философская подоплека романа достаточно пессимистична и смягчается только венчающей его репликой старой служанки Розалины.

В романе **«Милый друг»** Мопассан обращается к традиционной для французской литературы XIX века теме «завоевания Парижа». Карьера ловкого авантюриста, сына деревенского трактирщика, беспринципного ловца удачи Жоржа Дюруа составляет его сюжетную канву. Обманщик, шантажист, бездарный журналист становится миллионером и метит в депутаты парламента, поднимается на вершину богатства и власти подобных людей.

Как великолепный мастер интеллектуальной прозы, сдобренной скептической иронией, вошел в историю французской литературы **Анатоль Франс** (Жак Анатоль Тибо, 1844–1924). Его любимые герои – чудачковатые ученые, гуманитарии, книжники, сюжетную канву повестей и романов определяет ряд столкновений их книжного мира и кабинетных представлений с практической жизнью («Преступление Сильвестра Бонара, академика», «Таис», «Суждения господина Жерома Куаньяра», «Господин Бержере в Париже»), во время которых они и раздражаются иронической критикой действительности с помощью главным образом парадоксального ее переосмысления.

Есть такой персонаж, профессор Обнюбиль, и в романе **«Остров пингвинов»**, основное содержание которого – сатирически переосмысленная история Франции и всей европейской цивилизации. Историческая и злободневная тематика здесь находятся в неразрывном единстве. С вольтеровской язвительностью Анатоль Франс разоблачает устои капиталистической цивилизации. Религия, церковь представлены в романе как пособники власти имущих в манипуляции сознанием граждан Пингвинии.

Преклонение перед силой, идея военной славы и культ войны как единого достойного мужчины поприща разоблачены в истории выдающегося пингвинского полководца Тринко. За дурашливым его именем скрыт первый император республиканской Франции Наполеон Бонапарт; он в книге утрачивает всякую презентабельность, похож скорее на шута или персонаж балаганного представления.

И все-таки скептицизм Франса не был безысходным, а ирония – тотальной. Показав в «Острове пингвинов», какой бессмысленной жестокостью было бы анархическое уничтожение всей современной цивилизации, Франс ищет другой способ ее преобразования – на этот раз в революции. В 1912 году он пишет роман **«Боги жаждут»** – об одном эпизоде Великой французской революции, о периоде якобинской диктатуры. Вся трагедия якобинства олицетворена здесь в судьбе художника Эвариста Гамлена. Благородный, бескорыстный и даже нежный Гамлен из любви к человечеству становится жестоким и бесчеловечным – парадокс всякой революции. А роман становится не иронической насмешкой над ней, а предостережением от чрезмерного увлечения революционным насилием.

Ежегодный парижский Салон 1874 года, где впервые была выставлена картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», стал официальной датой рождения одного из направлений в западноевропейском искусстве – **импрессионизма**. Поначалу он – чисто стилевое явление в живописи, отличающееся отсутствием четко заданной формы, стремлением изобразить предмет в отрывочных штрихах или цветовых мазках, разрушить традиционный академический рисунок, передать в красках, цвете малейшие нюансы впечатления, ощущения или настроения. Позже он становится принципом художественного мировидения и мышления, т.е. направлением, в ко-

тором чисто формальные поиски в области стиля трансформировались в способ видения действительности: предельная субъективность, калейдоскопичность ее восприятия на уровне ощущений и впечатлений, отказ от осмысления и обобщения разрозненных явлений в единое целое.

Наибольшие достижения импрессионизм имел в живописи и поэзии, где его сугубо формалистические тенденции сказывались медленнее в силу повышенного эмоционально-содержательного начала в этих видах творчества. В драматическом и эпическом родах импрессионизм бытовал преимущественно на уровне стилового приема. В позднейших исследованиях сложились две точки зрения на него, как на: а) одно из основных постро-мантических направлений, самостоятельный метод в искусстве; б) переходное от романтизма к символизму художественное явление.

Стремлением уйти от наметившихся в словесном творчестве тенден-ций натуралистического бытописательства и развлекательности к глубокой содержательности искусства во многом предопределено зарождение **сим-волизма**. Соотечественник французских поэтов-символистов уже после ухода с литературной сцены этого направления Жан Кассу в эссе «Во имя жизни» подчеркивал, что символизм – это «острый критический момент человеческой мысли, дошедшей до предела своей гордости и до предела своего отчаяния... Это был решительный момент, когда искусство прояви-ло себя наиболее чуждым развлечению и наиболее родственным бунту». **Поль Верлен** (1844–1896) в поэзии видел прежде всего средство выразить тончайшие оттенки чувств и настроений, почти неуловимые приметы внешнего мира без всяких ухищрений поэтической техники, самой музы-кой стиха («Сатурновские стихотворения», «Галантные празднества», «Романсы без слов»).

В творчестве **Артюра Рембо** (1854–1891) отчетливо сказывается стремление передать в стихе не постигаемое логикой, доступное лишь яс-новидению. В ставшем почти хрестоматийном «**Пьяном корабле**» он во-прошает: «...Мне, в стольких морях / Побывавшему, мне, пролетавшему в тучах – / Плыть пристало ль сквозь флаги любителей яхт / Иль под страшными взорами тюрем плавучих?». Гнев и сострадание, презрение и нежность обретают в его поэзии невиданную до него напряженность – на уровне экстаза («Зло», «Озарение», «Сквозь ад»).

Поэзия **Стефана Малларме** (1842–1898) стремится «описывать не вещи, а впечатления от них»; слово у него не прямо обозначает предмет, но становится единством звукового строя и смысловых ассоциаций. Изо-щренная изысканность его стихов, по замыслу поэта, должна была проти-востоять болезненно ощущаемому несовершенству бытия («Весеннее об-новление», «Летняя печаль», «**Лебедь**», «**Полдень фавна**»). На основе от-крытий, сделанных в поэтической технике А. Рембо, П. Верленом, С. Мал-ларме, и складывается символизм как школа в поэзии. Его первый мани-фест написан поэтом Ж. Мориасом и опубликован в 1886 году. Одним из

немногих теоретических документов западноевропейского символизма, достаточно полно излагающим его творческие поиски и цели, является и статья французского поэта-символиста Анри де Ренье «Современные поэты». Автор утверждает, что для них главная задача в словесном творчестве – «прорваться к идеальной сущности мира сквозь покров повседневности». Средством для такого прорыва они избрали образ-символ, которым стремились заменить традиционный поэтический образ. Символисты ратовали за «суггестивное» искусство (от лат. *suggestio* – намек, внушение), цель которого – не показывать, не описывать, не рассказывать, а внушать. «Цель литературы – другой нет – намекать», – писал видный поэт-символист Стефан Малларме. В своих поисках адепты этого направления освоили новые средства, расширили горизонты поэтической изобразительности, открыли богатые возможности, таящиеся в звуковом и ритмическом строе языка – словом, значительно обогатили арсенал формальных средств поэзии.

Литература Германии

Объединенная Бисмарком Германия, победив во франко-прусской войне, быстро укрепляет свою экономическую и военную мощь, становится наряду с Великобританией и Францией крупной мировой державой. Литературная жизнь в стране, покинувшей европейские задворки, складывается противоречиво. Процесс становления реализма в немецкой литературе начался позже, нежели во Франции и Англии, и не привел к формированию единого направления даже к концу века. В романах Г. Фрейтага («Приход и расход», «Предки») и Ф. Рейтера («Старые истории»), в исторических хрониках Т. Шторма очень сильны имперские мотивы – своеобразная апология юнкерско-буржуазного государства. В прозе Т. Фонтане («Пути-перепутья», «Штехлин», «Стина», «Грешница») и В. Раабе («Голодный пастор», «Чумная повозка») представлена жизнь немецкого захолустья с изрядной долей натурализма, хотя критическое отношение к немецкому филистерству звучит гораздо сильнее при одновременном сочувствии маленькому человеку. Немецкая литература еще не выходит за национальные границы. Лишь художественно-философские эссе Ф. Ницше, где даны романтическое истолкование античности как борьбы «аполлоновского» и «дионисийского» начал, своеобразная критика декаданса, расцветшего на обломках традиционных верований, не содержащего поэтому в себе позитивного онтологического начала, поиски такового в теории «сверхчеловека», движимого не промыслом Божьим, а субъективной волей к власти и, соответственно, презрением к ходячей «рабской морали» получили широкую известность, оказали серьезное идейное влияние на западноевропейскую литературу.

Задачи обогащения социальной проблематики творчества, расширения его тематического диапазона в немецкой литературе, в отличие от французской и английской, взяло на себя натуралистическое направление,

сложившееся к концу 80-х годов. Писатели А. Гольц и И. Шлаф выпустили в 1889 году сборник новелл «Папаша Гамлет», снабдив его авторским предисловием, где подробно обосновывали тезис о необходимости для литературы уделять внимание всем мелочам повседневности, постулировали новый, так называемый «секундный стиль» повествования. Наиболее полно провозглашенные в этом манифесте немецкого натурализма принципы творчества они художественно реализовали, кроме названного сборника новелл, в совместно написанной драме «Семейство Зелике» (1890).

Но настоящий общеевропейский триумф немецкому натурализму принесло творчество *Герхардта Гауптмана* (1862–1946), драмы которого первой половины 90-х годов иногда называют программными для этого направления. В пьесах «Перед восходом солнца», «Праздник примирения», «Одинокие», «Коллега Крамптон», «Ткачи», «Бобровая шуба» стремление автора к точному воспроизведению жизненных реалий, особый интерес к быту, к мельчайшим его деталям выражало общую тенденцию натурализма: приблизить искусство к жизни, бороться за полную его объективность. Как и другие представители этого направления, Гауптман был склонен в 90-е годы к преувеличению роли наследственности, якобы единственно определяющей поведение человека, к подмене социальных мотивировок биологическими. Уже в первой драме **«Перед восходом солнца»** автор отдал дань биологической концепции человека, иллюстрацией которой стал образ Елены Краузе, а выразителем и пропагандистом – Альфред Лот. В то же время в ней очень сильно выражена и социальная критика: падение нравов и разложение семьи под влиянием денежных отношений, беспощадная эксплуатация батраков и рабочих-шахтеров.

Проблематика пьес Гауптмана первой половины 90-х годов преимущественно социальная, и замечательнейшей драмой этого периода творчества стала пьеса **«Ткачи»**, тема которой – восстание силезских ткачей 1844 года. Непримиимый антагонизм хозяев и рабочих, подлость, безжалостность эксплуататоров и страдания ткачей во многом благодаря натуралистическому методу изображения воплощены в этой пьесе с такой достоверностью, что она стала документом социальной критики.

С середины 90-х годов в Германии набирает силу новое литературное направление – символизм. И Гауптман пишет ряд пьес, утвердивших его среди символистов и открывающих новый этап в его творчестве, – «Вознесение Ганнеле», «Потонувший колокол», «Бедный Генрих». «Символистский» период драматурга характеризуется некоторой философской отвлеченностью проблематики, романтическим противопоставлением суровой действительности и украшающей ее мечты, стремлением к поэтической аллегории и стилизации. В ряду «символистских» пьес Гауптмана несколько особняком стоит **«Потонувший колокол»**, где будничная бюргерская жизнь выступает в гротескном уродстве, а мастер-литейщик Генрих – его непримиимым оппонентом. И, тем не менее, изображая крах его сверхчеловеческих устремле-

ний, автор отвергает опозитизированный индивидуализм и безграничную личную свободу, которые являлись ведущей ипостасью ницшеанского «сверхчеловека» и так импонировали символизму.

Из пьес, написанных им между двумя мировыми войнами, следует отметить две – «Доротея Ангерман» (1925 г.) и «Перед заходом солнца» (1932 г.). В последней возрождается характерная для раннего творчества драматурга тема распада и дегенерации буржуазной семьи.

Американская литература

Завершение эпохи «фронтира» и Гражданской войны 1861–1865 годов значительно ускорили угасание американского романтизма, бывшего авангардом литературного развития в США дольше, нежели в Западной Европе. Формирование реалистического направления осложнялось здесь рядом специфических факторов, характерных для Америки второй половины XIX века. В массовом сознании, да и не только, был еще незыблем стереотип «великой американской мечты» о материальном успехе, которая еще оставалась некоей общенациональной идеей и в идеологическом и в онтологическом планах. Вот почему так оптимистичен один из предвестников американского реализма поэт У. Уитмен, создавший восторженный гимн своей родине, ее первопроходцам и нынешним труженикам в «Листьях травы». Единственное, что омрачает его веру и оптимизм, – это рабство негров и Гражданская война. Против социально-критического пафоса европейского реализма выступали представители «изысканной традиции», поэты и прозаики так называемой «бостонской школы» – Р. Эмерсон, Г. Лонгфелло, Д. Лоуэлл и особенно их последователи. Они стремились внедрить в американскую литературу «нежный реализм», которому его теоретик У. Хоуэллс вроде бы позволял касаться любых сторон действительности, но призывал авторов «считаться с тем, что книги читает молодая девушка», что характер романа в Америке «все время улучшается вместе с нравами читателей. Джентльмены больше не ругаются и не валяются пьяными под стол, не совращают молодых девушек..., не стремятся совратить и жен соседей, как они когда-то делали... Вообще, люди теперь называют лопату сельскохозяйственным инструментом».

Марк Твен (1835–1910) начинал свой путь в литературе как мастер лихого бесшабашного юмора, работая в многочисленных газетах. Из-под пера бойкого газетчика буквально сыпались смешные зарисовки, фельетоны, рассказы, в основе которых были нелепо-комические ситуации («Мои часы», «Разговор с мумией», «Скачущая лягушка из...», «Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Как меня выбирали в губернаторы», «Рассказ коммивояжера», «Роман эскимосской девушки»). Все они были пропитаны буйным весельем, автор смешил публику сочетанием важного и ничтожного, высокого и низменного, каламбурами, остротами в простонародном грубоватом духе.

Но с годами в творчестве писателя все громче начинают звучать сатирические ноты. В книгах «Простаки за границей» (1869 г.), «Позолоченный век» (1874 г.) наряду с массой смешных анекдотических ситуаций, не лишенных сентиментального тяготения к счастливым концовкам, читатель уже сталкивается с другой градацией юмора – иронией, насмешкой, направленными против наглого самодовольства янки, пародиями на модные в американской литературе повествования о достижении богатства, даже сарказмом при изображении жуликоватых американских политиков – заведомых воров и мошенников.

Поистине новаторской страницей в творчестве М.Твена стала повесть (иногда ее называют романом) **«Приключения Тома Сойера»** (1876 г.). Важнейшей особенностью ее является то, что комическое здесь играет роль утверждающую. Когда говорят о Марке Твене как о первопроходце подлинного (читай – критического) реализма в литературе США, то имеют в виду **«Приключения Гекльберри Финна»** (1884 г.). Роман этот не только продолжение повести о Томе Сойере, но и новое слово в американской литературе: именно в нем критический реализм окончательно утвердился. «Современная литература США вышла из одной книги Марка Твена, которая называется «Гекльберри Финн» (Э. Хемингуэй).

Последний период творчества писателя (1890–1900 годы) отмечен обращением к жанру рассказа-притчи («Банковский билет в миллион фунтов», **«Человек, который совратил Гедлиберг»**), повести-притчи («Таинственный незнакомец») и памфлета (**«Соединенные Линчующие Штаты»**, «Монолог царя»). Где нет уже прежнего жизнеутверждающего юмора, уступившего место беспощадной сатире, где позиция автора по отношению к ценностям американского образа жизни и американской демократии не допускает сомнений или двоякого толкования.

Скандинавская литература

В последней трети XIX века литература скандинавских стран, представленная доселе на мировом уровне только именем датского писателя-сказочника Х.К. Андерсена (1805–1875), совершает резкий рывок из европейского литературного захолустья, выходит на лидирующие позиции в мировом литературном процессе. В эти годы начинается и приобретает мировую известность творчество Г. Ибсена, Б. Бьёрнсона, А. Стриндберга, К. Гамсуна. Велика заслуга в популяризации творчества скандинавских авторов среди европейцев датского прозаика и критика **Георга Брандеса** (1847–1931). Автор многочисленных романов, он самый заметный след оставил все-таки в литературной критике. Нет в европейской литературе XIX века и более ранних времен более или менее известного автора, чье творчество не стало бы объектом его критического интереса. А самое главное в его деятельности литературного критика то, что он был талантливым пропагандистом сравнительно молодой скандинавской литературы.

Показательно, что в перечисленном ряду имен выдающихся скандинавских авторов большинство составляют представители Норвегии.

Первым норвежским автором, чья известность перешагнула национальные границы, стал **Генрик Ибсен** (1828–1906) – поэт и драматург. Поэзия его оригинальна и талантлива (см. «Письмо в стихах», «На высотах», «Моему другу»), но, как писал Г. Брандес, «в битве жизни под ним был убит лирический Пегас». Из «идеалиста от рождения», словно призванного к сугубо лирическому роду творчества, он превращается в «возмутителя человеческого духа», тревожащего и раздражающего читателей «зрелищем противоречий и несовершенства жизни» там, где другие видели цельность и гармонию.

50–60-е годы, первый период творчества Г. Ибсена, проходят у него под знаком национальной романтики – движения в духовной жизни страны, стремившегося после многовекового подчинения Дании утвердить национальную самобытность, создать национальную норвежскую культуру. Темы его пьес этого периода – легендарное прошлое предков, норманнов и викингов («Богатырский курган», «Воители в Хельгеланде», «Борьба за престол»), современная жизнь и быт норвежского крестьянства, которое оставалось пока, в отличие от городского населения, носителем национальной самобытности Норвегии («Иванова ночь», «Комедия любви», «Бранд», «Пер Гюнт»).

Даже в пору увлечения ею Ибсен избегал фальшивой романтической приподнятости, предпочитал либо суровый стиль исландской саги, либо трезвую приземленность в изображении жизни. Полностью размежевание с национальной романтикой завершится в драме «**Пер Гюнт**». По обобщенности и глубине проблематики она приближается к философским трагедиям.

Пер Гюнт – олицетворение полного безличия современного человека; он умеет приспособиться к любым условиям и обстоятельствам, у него нет внутреннего стержня. Хотя сам он считает себя особым и неповторимым человеком, призванным для свершений необычайных. Но это его особость проявляется лишь в мечтах и речах. А в своих поступках и действиях он – либо источник зла для окружающих, либо сам пасует перед обстоятельствами. Он всегда руководствуется не подлинно человеческим принципом «будь самим собой», а принципом фантастических образов норвежского фольклора троллей – «упивайся самим собой». Во втором периоде творчества (70-е годы) создается подлинно ибсеновская социальная по тематике драма, связанная с актуальными злободневными проблемами, обладающая оригинальной поэтикой («Союз молодежи», «Столпы общества», «Враг народа», «**Кукольный дом**», «Привидения»).

С 80-х годов начинается третий, последний, период творчества драматурга, когда на первый план выдвигается сложный внутренний мир человека, проблемы, связанные с самореализацией личности («Дикая утка», «Росмерсхольм», «**Строитель Сольнес**», «Йун Габриэль Боргман», «Ко-

гда мы, мертвые, просыпаемся», «Женщина у моря»). Это период философско-психологических драм, центральная проблема которых – опасности, таящиеся в стремлении человека к полному осуществлению своего призвания. Такое стремление, само по себе не только естественное, но для Ибсена даже обязательное, оказывается иногда достижимым лишь за счет счастья, а порою и жизни других людей. Тогда-то и возникает трагический конфликт. Разрешение его так или иначе связывается с неприятием модной философской концепции рубежа веков, оппозицией Ибсена ницшеанской идее сверхчеловека. Он открыл поистине неразрешимое, а потому и подлинно трагическое противоречие, когда человек может реализовать свое призвание, лишь потеряв чувство ответственности перед другими людьми, отказавшись от основного христианского нравственного постулата. Оно станет ведущим во всей западноевропейской литературе в двадцатом веке.

Аналитическая или ретроспективная композиция – первый и основной формальный признак ибсеновской драматургии. Когда развитие действия означает последовательное обнаружение неких тайн, хронологически далеких истоков неблагополучия, предпосылок свершающейся ныне трагедии. Например, в «Кукольном доме» читатель и зритель лишь в начале третьего действия узнает основную семейную (и сюжетную) тайну в благополучнейшем на первый взгляд доме директора банка Хельмера. В композиционной структуре драм зрелого Ибсена мы находим поэтому вторую отличительную черту формы его драм – несовпадение, несинхронность развития драматического конфликта и сценического действия, интриги. Последнее «завязывается» в «Кукольном доме» лишь в самом конце первого действия, когда в дом Хельмеров приходит Кrogстад и начинает шантажировать Нору. А начало драматического конфликта находится за пределами сюжета, восемью годами раньше. Сценическая интрига здесь находит свое благополучное разрешение в середине третьего акта, когда Кrogстад возвращает поддельный вексель, Хельмер бросает его в огонь и все – можно опускать занавес. Однако у Ибсена основное начинается дальше, когда уже не интрига представляет интерес для зрителя, а дальнейшее развитие самого драматического конфликта, достигающего своей кульминации во второй половине последнего акта.

Но развязка его опять же находится за пределами сюжета драмы. Так у Ибсена возникает третья новаторская черта в построении драмы – открытый финал, когда читателю и зрителю дается возможность усомниться, по разным причинам, в окончательности выбора героини и, значит, домыслить, додумать, что будет с ней дальше. Уход Норы от мужа – это лишь развязка сюжета, но не драматического конфликта, поставившего Нору в оппозицию к общепринятым нормам и правилам, вызов которым она бросила еще восемь лет назад, в самом начале своего замужества в силу естественного стремления спасти жизнь мужа.

Начиная с «Бранда» Ибсен использует символ как прием иносказания; здесь он еще неясен, расплывчат («сияющие горные вершины»), достаточно абстрактен. У зрелого драматурга носителями символа, его образной формой являются осязаемые, конкретно-бытовые явления и предметы. Новогодняя елка, пышно убранная, а затем ободранная, миндальное печенье, маскарадный костюм («Кукольный дом»), утка со сломанным крылом, живущая на чердаке дома Эгдала («Дикая утка»), церковная колокольня, замок на песке и замок на каменном фундаменте («Строитель Сольнес»).

Как новатор западноевропейской драмы в содержательном (создатель «проблемного театра», «постановщик проблем», «возмутитель человеческого духа») и формальном (аналитическая, ретроспективная композиция, открытые финалы, психологический подтекст диалогов, символика, повторяющиеся детали-метафоры) отношениях Ибсен вошел в историю мировой литературы и театра, указав пути их развития в XX веке, многое перенявшем у знаменитого норвежского драматурга века предыдущего.

Талант второго классика норвежской литературы **Бьёрнстjerne Бьёрнсона** (1832–1910) так же многогранен и проявился во всех литературных родах. Он не только лирик и драматург, но и автор повестей и романов. В отличие от своего современника Ибсена он не чуждался общественной жизни и политики; в борьбе против безраздельного господства в стране датской культуры, против навязанной Норвегии извне унии со Швецией он выступал еще как оратор и публицист. И как художник слова он тем более не оставался в стороне от событий социальной жизни страны. Его пьесы 70–90-х годов («Банкротство», «Редактор», «Новая система», «Леонарда», «Перчатка», «Свыше наших сил»), проникнутые социальным критицизмом, способствовали утверждению на театральных подмостках Европы реалистического отображения действительности.

Кнут Гамсун (1859–1952) – романист, драматург и литературный критик. Когда он вступал в норвежскую литературу, общественные бури и проблемы, вдохновлявшие Ибсена и Бьёрнсона, были уже и не столь актуальны. Отдавая им должное в статьях «Норвежская литература», «Модная литература», «Психологическая литература», критик Гамсун считал, тем не менее, что ими создана социальная, а не психологическая литература. Сам он, как художник, хотел исследовать не социальную действительность, а психику человека, выступал за абсолютную свободу самовыражения писателя. Предельно верный способ отражения действительности – это показать ее проблемы сквозь призму авторского восприятия: «Правдивость – это не объективность, а бескорыстная субъективность».

В полной мере реализовал он свои эстетические принципы в романе «Голод» (1890 г.). Впервые в истории норвежской литературы иррациональное начало в душевной жизни человека, с ее неуловимыми порой психологическими состояниями и внезапными переменами настроения оказались в центре авторского замысла. По словам Гамсуна, «Голод» и не явля-

ется романом в обычном понимании, его можно назвать серией анализов душевного состояния героя. Он, герой, бунтует против унижительных жизненных условий, но никогда не говорит, что в его отчаянной нужде повинно общество. Оказавшись на самом дне жизни, сталкиваясь с унижениями и насмешками, ранящими его самолюбие и гордость, он не взывает к общественному состраданию. Воля, честь и достоинство не позволяют ему склониться перед судьбой.

Созданный в «Голоде» новый тип героя дальнейшее развитие получит в романах «Мистерии» (1892 г., Юхан Нильсен Нагель), «Пан» (1894 г., лейтенант Томас Глан), «Виктория» (1898 г., Юханнес).

К XX веку в творчестве Гамсуна усиливается эпическое начало, он обращается к теме народной жизни, народной культуры. Долгие годы он искал для себя подлинные жизненные ценности, размышляя над задачами творчества. И пришел к выводу, что крестьянский быт, труд на земле – вот идеальная форма человеческого существования. Этой теме посвящены многие романы писателя, начиная с «Мечтателей» (1904 г.) и кончая знаменитой эпопеей «Плоды земли» (1917 г.) – ликующим гимном земле и ее жизненной силе. Все, что им было написано позже, – уже повторение. Она – итоговый труд Гамсуна в норвежской литературе, за нее он удостоен в 1920 году Нобелевской премии.

Бельгийская литература

Как самостоятельное государство Бельгия появилась на карте Европы еще позже, чем Норвегия – в 1830 году. В ее границах были объединены два народа – фламандцы и франкоязычные валлоны. Становление национальной культуры, национального самосознания было усложнено языковым фактором. Но получилось так, что бельгийские авторы, печатавшиеся во второй половине XIX века, а главное – обозначившие присутствие национальной литературы на европейской арене, писали на французском языке. Невозможно переоценить его роль в формировании нации и ее самобытной культуры. Под лозунгом «быть собой» издавался журнал «Молодая Бельгия» и начала развиваться собственно бельгийская литература.

Заявила она о себе в третьей книге малоизвестного доселе журналиста и писателя **Шарля де Костера** (1827–1879) «Легенда об Уленшпигеле». Она вышла из печати в конце 1867 года и открыла бельгийцам их родину, а Европе – новую нацию. Именно так оценили ее младшие современники автора, собраты по литературному труду. Бельгийский прозаик К. Лемонье назвал ее «фламандской библией», «книгой родины», а выдающийся бельгийский поэт Э. Верхарн писал о ней: «Это – первая книга, в которой наша страна обрела себя».

В этой книге-эпопее писатель XIX века обращается к событиям трехсотлетней давности – к войнам между Нидерландами и Испанией. Жестоким, хотя и религиозно освященным одной верой – христианской, не знающим ве-

ликодушия и пощады как со стороны испанских завоевателей, так и восставших против их владычества фламандцев-гезов. Сожженный испанцами отец Уленшпигеля преподавал сыну в детстве два урока. Первый – урок Солнца: «Вот его светлость солнце приветствует фландрскую землю... Если тебя вдруг одолеют сомнения, и ты не будешь знать, как поступить, спроси у него совета. Оно ясное и горячее. Будь же настолько чист сердцем, насколько ясно солнце, и настолько добр, насколько оно горячо». Это – урок доброты. Второй – урок Птички. Когда мальчишка Уленшпигель принес домой пойманную добычу, Клаас сказал ему: «Сын мой, никогда не лишай свободы ни человека, ни животное – свобода есть величайшее из земных благ». Это – урок свободы. И вся жизнь Уленшпигеля в подлинном, глубинном, своем смысле – это подвиг во имя достижения свободы его народом, а не маниакальная месть за отца. Так роман, внешне облаченный в форму почти поначалу фарсовую, вырастает до высокой эпопеи, он становится для всего мира эпосом Свободы.

После «Легенды об Уленшпигеле» бельгийскую литературу за пределами страны почти полтора десятилетия представляет **Камилл Лемонье** (1844–1913) – прозаик, публицист, искусствовед. За творческую плодотворность и склонность к натуралистическому изображению действительности современники его иногда называли «бельгийским Золя». Около двадцати романов вышло из-под его пера; в них – и широкая панорама жизни бельгийского общества второй половины XIX века, и грустная сага уходящему, гибнущему укладу жизни бельгийской деревни, и проповедь ухода от цивилизации на лоно природы, возвращения к патриархальным отношениям («Деревенский уголок», «Адам и Ева», «В прохладных лесах», «Божий человек», «Люди земли»).

В начале восьмидесятых состоялись писательские дебюты трех бельгийских авторов – Ж. Роденбаха, Э. Верхарна и М. Метерлинка, сочетавших в себе талант поэтов, прозаиков и драматургов. Двоим из них суждено было стать классиками не только бельгийской, но и мировой литературы, быстро обрести всемирную славу.

В чем секрет огромной популярности поэзии **Эмиля Верхарна** (1855–1916) на рубеже XIX и XX столетий? На одну из причин указал автор предисловия к русскому переводу его поэтического сборника «Поля в бреду» известный критик В. Львов-Рогачевский. Он писал, что читающая публика во всем мире восприняла Верхарна как «апостола энтузиазма», «предвестника радостного пробуждения». Оправданность этих определенных становится более ясной по прошествии некоторого времени: он был поэтом милостию Божией и, будучи таковым, доказал, что поэзия может все и все ей доступно в широчайшем спектре явлений действительности и эмоций человека.

Первые сборники Верхарна «**Фламандки**» (1883 г.) и «**Монахи**» (1886 г.) поражают своей монументальностью при некоторой обыденности

и прозаичности изображаемого. Разбросанные на равнинах северной Бельгии хутора, фермы, церкви и монастыри стали в них объектом лирического вдохновения.

В трех следующих по времени сборниках – «Вечера» (1887 г.), «Крушения» (1888 г.) и «Черные факелы» (1890 г.) – от поэзии сторонне-описательной он переходит к чистой лирике, поражающей своей искренностью, субъективностью восприятия действительности. В этих сборниках постоянно варьируются мотивы опустошения, безысходности, абсурдности бытия. Не случайно эти сборники иногда называют декадентскими по содержанию и символистскими по стилю, а иногда более нейтрально – «Трагической трилогией». Она на творческом пути поэта оказалась и символистским этапом и моментом перехода от романтизма к реализму. Во второй половине 90-х годов он создает свою социальную трилогию: сборники стихов **«Поля в бреду»**, **«Города-спруты»** и драму **«Зори»**.

Форма поэзии Верхарна гибка чрезвычайно: жанр, ритм и звуковая система меняются в зависимости от мысли, от содержания стихотворения. Его стихи могут служить прекрасной, доступной и понятной, иллюстрацией теоретического положения эстетики о соответствии формы содержанию.

Морису Метерлинку (1862–1949) путь к мировой славе проложил цикл символистских пьес, созданных им в 90-е годы, – «Принцесса Мален», «Непрошенная», **«Слепые»**, «Семь принцесс», «Там, внутри», «Смерть Тентажиля». В эссе «Сокровище смиренных» (1896 г.) он писал, что всем в мире распоряжается Неизвестное, везде господствуют «невидимые и роковые силы, намерения которых никому не известны... Человек жертва Неизвестного, бессильное и жалкое существо, без видимой цели отданное в его власть. Иногда Неизвестное принимает облик смерти, но лишь иногда». Иллюстрацией к такой концепции человека и окружающего его мира и служит символистский театр Метерлинка, который иногда современники называли «театром смерти».

Персонажи театра Метерлинка – не характеры, не личности. Они даже имен не имеют – Первая слепая, Вторая слепая, Слепая с ребенком («Слепые»), дед, отец, дядя, сестра милосердия («Непрошенная»). Это статисты в драме с единственным героем – Неизвестным. Оно вынудило умолкнуть недействующих лиц в драмах Метерлинка, здесь мало говорят, очень часто персонажи погружаются в молчание. Но и слово, здесь произнесенное, утрачивает свою коммуникативную функцию, перестает связывать людей. Оно здесь – намек, оформление внутреннего состояния человека. В символистском театре люди перестают слушать друг друга – они прислушиваются к Неизвестному и регистрируют свое состояние краткими, предельно эмоциональными репликами. Диалоги здесь надо слушать, а не вдумываться в их смысл – они призваны настраивать, вызывать страх перед Неизвестным. Правда, не его появления ждут персонажи пьесы «Слепые»; они ждут своего поводыря, священника, приведшего их на бе-

рег моря. Ждут, когда он придет, чтобы отвести их обратно в обитель, ждут с нарастающей тревогой, не зная, что он здесь, с ними, но уже мертвый. Подтекст совершенно прозрачный в этой пьесе, как и в остальных.

К началу века двадцатого Метерлинк от тотального мистицизма, от придуманного им Неизвестного освобождается, вместо Смерти поднимает на пьедестал Любовь. Работая в жанре пьесы-сказки, он становится крупнейшим представителем неоромантической драматургии, сохраняя в поэтике пьес один из основополагающих принципов символизма – суггестивное начало. Двумя вершинами символично-романтического периода в творчестве Метерлинка стали драма **«Монна Ванна»** (1902 г.) и пьеса-сказка **«Синяя птица»** (1908 г.). В первой автор переносит своих героев из ситуации сказочной в реально-историческую, в Италию XV века, но в обстоятельства исключительные. В «Монне Ванне» изображены реальные несчастья при всей романтической условности конфликта и обстоятельств, в которых он разворачивается.

История приключений детей дровосека Тильтиля и Митиль, отправившихся из отцовской хижины на поиски птицы счастья для внучки старухи Бирюлены, составляет сюжетную канву пьесы-сказки «Синяя птица». Маршрут этих поисков представлен в двенадцати картинах, каждая из которых многозначна по смысловым подтекстам, по символике образов, цвета, музыки, снабжена авторскими ремарками, особенно обширными в девятой и десятой. Против ожидания сцена «В царстве Будущего» оказывается в пьесе самой драматичной, даже трагической, хотя все, говоря о счастье, обычно уповают именно на будущее. Конечным пунктом похода детей Метерлинк сделал ту же хижину. Она, правда, стала «гораздо красивее», потому что ее обитатели вернулись другими людьми. Значит, это не просто возвращение на исходный рубеж. Отныне в героях пьесы не угаснет страсть поисков; обещанием отыскать и поймать Синюю птицу завершается пьеса.

Литература Польши

После поражения восстания 1863–64 годов и проведенной царским правительством аграрной реформы в Королевстве Польском происходят примечательные изменения как в экономической, так и в духовной сферах жизни. Мыслители и литераторы нового поколения предлагают порвать со шляхетным прошлым, романтикой эпохи восстаний. Новое направление общественной мысли получило название «варшавский позитивизм». В отличие от западноевропейского позитивизма это было не столько философское течение, сколько конкретная общественно-политическая программа. Ее авторы выдвигали задачу приспособления к сложившейся в 60-е годы обстановке, учета потребностей социально-экономического развития страны. Они призывали примириться на время с существующей ситуацией и, используя легальные возможности, развернуть мирную созидательную работу: развивать экономику страны, сообща трудиться и приумножать материальные богатства

Польши, повсеместно распространять культуру и просвещение в польской деревне, укреплять единение старой шляхты, нарождающейся буржуазии и крестьянства (хлопов) на базе национального самосознания.

На польскую литературу последней трети XIX века «варшавский позитивизм» оказал серьезное влияние. Он требовал от нее общественной актуальности содержания, проповеди современных идей (теория «романа с тезисом»), борьбы против тех отживших понятий, которые были выработаны веками шляхетского господства, утверждения этических норм, которые диктовались временем. Вступавшее в эти годы в литературу новое поколение (Э. Ожешко, Г. Сенкевич, Б. Прус, М. Конопницкая) испытало воздействие и влияние идей «варшавского позитивизма», их творчество знаменовало собой зарождение и расцвет реализма в польской литературе.

Элизе Ожешко (1841–1910) принадлежит честь первой после поэта Адама Мицкевича вернуть польской литературе мировую известность. Свыше тридцати ее романов дают полное представление о жизни польского общества после 1863 года. Она была тесно связана со шляхетским сословием и рождением и воспитанием; однако, в силу приверженности идеям «варшавского позитивизма», понимала, что шляхта должна решительно изменить образ жизни, отказаться от многих своих привилегий и привычек. Моральное перевоспитание шляхты – центральная проблема романов писательницы 60–70-х годов («Последняя любовь», «В клетке», «В провинции», «Добродетельные», «Господа Помпалинские», «Марта», «Семья Брехвичей»). Большую роль здесь, по мнению писательницы, должен сыграть труд, культ труда характерен для творчества Ожешко вообще. А в этот период главной чертой современного романа она считает его тенденциозность (см. ее работу 1866 года «Несколько замечаний о романе»).

Итогом пересмотра эстетических позиций было создание в 80-е годы цикла романов «Призраки», повестей о жизни белорусской деревни «Низины», «Дзюрдзи», «Хам».

Один из лучших романов Ожешко «**Над Неманом**» (опубликован в 1887 году) по содержанию своему являет широкую эпическую картину жизни Принеманья, польской шляхты за двадцать пять лет – после восстания 1863–64 годов и аграрной реформы. Большое место в романе занимают воспоминания о восстании 1863 года, с ним связаны судьбы многих героев; оно изображается как время большого общественного подъема. Эти славные времена писательница противопоставляет настоящему, когда шляхта полностью изменила патриотическим и демократическим идеалам.

В те же годы, что и у Ожешко, началась литературная деятельность *Генрика Сенкевича* (1846–1916). Вступал он в литературу как сторонник «варшавского позитивизма» в жанрах новеллы и небольшой повести, тяготел к характерам колоритным, необычным, выделяющимся на фоне повседневной жизни. Причем находил он их среди мелких шляхтичей, крестьян – людей сельского патриархального уклада жизни («Юморески из портфеля Вор-

шиллы», «Старый слуга», «Ганя», «Селим Мирза»). В них чувствуется романтическое любование ушедшим в прошлое строем деревенской жизни, склонность к психологическим мотивировкам поведения персонажей. Но идиллическое восприятие действительности заканчивается через несколько лет после первых литературных опытов. И уже в повестях «Наброски углем», «За хлебом», «Бартек-победитель», рассказах «Янко-музыкант», «Ангел», «Из дневника репетитора», «На маяке» торжествует скептическое отношение к тем доктринам, которые захватили его в начале творчества. Новеллы были для Сенкевича школой реалистического мастерства.

Как автор исторических романов прославился Сенкевич «правдивым объяснением жизни минувшей». С 1883 по 1888 год публиковалась в журналах его знаменитая историческая трилогия – романы «Огнем и мечом», «Потоп» и «Пан Володыевский». На ней базируется его слава как художника и как национального писателя.

Во второй половине 90-х годов Сенкевич задумал написать «истинно христианскую эпопею», и замысел этот воплощен в романе «Камо грядеши» (или «Quo vadis») – о первых десятилетиях христианства в Древнем Риме.

Вследствие почти универсальной известности его сюжетной основы роман «Камо грядеши» принес Сенкевичу мировую славу, к которой второй его исторический роман «Крестоносцы» (1897–1900) много добавить не мог. По художественному мастерству роман – самое совершенное из крупных произведений писателя. Примечателен он и своеобразной философией истории, суть которой по Сенкевичу – постоянные конфликты между правом и грубым насилием.

После «Крестоносцев» Сенкевич пишет роман «На поле славы», действие которого происходит в правление короля Яна Собеского; в последние годы жизни работает над романом «Легионы» – о польских легионах, сражавшихся в конце XVIII – начале XIX века в наполеоновской армии. Венцом славы Сенкевича стало присуждение ему в 1905 году Нобелевской премии по литературе – первому из польских писателей.

Чешская литература

В чешской литературе последней трети XIX века действуют представители двух поколений писателей: те, что еще в конце 50-х годов объединились вокруг журнала-альманаха «Май», и те, кто в конце 60-х гг. сгруппировались вокруг альманаха «Рух» и журнала «Люмир». И «старочехи» (Ян Неруда, В. Галек, А. Гайдук) и «младочехи» (С. Чех, Й. Сладек, Я. Врхлицкий, Ю. Зайер), добиваясь автономии для Чехии в составе Австро-Венгерской империи, сосуществовали довольно мирно на почве обличения существующих в империи порядков, развития и укрепления национального самосознания через обращение в своем творчестве к историческому прошлому чехов и словаков. И особенно не выпячивали разногласия сугубо эстетические. Положение резко изменилось, когда во второй половине 90-х годов

в литературу вступает новое поколение молодых поэтов, объединившихся против старшего поколения. В общественной жизни оно выдвигает лозунг свободы личности, в творческой – полноты раскрытия индивидуальности художника. В октябре 1895 года появился их манифест «Чешская модерна», одним из авторов которого был поэт **Йозеф Святоплук Махар** (1862–1942). «Мы ни в коей мере не акцентируем чешский характер: будь самим собой и ты будешь чешским... Мы хотим правды в искусстве, но не фотографической внешней правды, а той внутренней правды, нормой для которой служит только ее носитель – индивид», – подчеркивали авторы. Махар как один из теоретиков этого поколения в творчестве призывал к актуализации тематики: «Наше время для нас – это все, мы живем в нем и с ним, его болями и своими, и стремимся найти лекарство для него и для себя». Он представляет реалистическое направление в чешской поэзии. Эстетика европейского модернизма (импрессионизма и символизма) в наиболее полной форме проявилась в поэзии его сверстника **Антонина Совы** (1864–1928). Но в отличие от западноевропейского чешский символизм был очень непродолжительным и не отмежевывался столь резко от классического наследия, в частности, от традиционной социальной поэзии.

А вот в чешской прозе последней трети века и позже ключевые позиции удерживали литераторы старшего поколения. Они стремятся показать в своем творчестве силу и бессмертие чешского народа, укрепить веру в его национальное возрождение. Самые широкие возможности открывали здесь историческая тематика и тема жизни крестьянства.

Классиком чешской литературы, сосредоточившим свое внимание на разработке исторической тематики, был **Алоис Ирасек** (1851–1930). В далеком прошлом чехов и словаков есть героические страницы, периоды величайшего напряжения сил, актуализация которых в литературе помогала им в нынешней борьбе против габсбургской монархии за национальное освобождение. Именно такое героическое прошлое явилось темой для большинства произведений Ирасека.

Появившиеся в 1878 году «Малоостранские рассказы» и «Космические песни» Яна Неруды, призывавшие к борьбе против национального поглощения маленького народа, заставляли искать в прошлом такие страницы, которые укрепляли бы волю народа к сопротивлению. Это прежде всего гуситское движение, тема которого занимает едва ли не первое место во всем творчестве Ирасека.

Революционный массовый характер гуситства художественно отражен им в романах «Между течениями», «Против всех», «Братство», в драматической трилогии «Ян Жижка» (1903 г.), «Ян Гус» (1911 г.), «Ян Рогач» (1914 г.). Они укрепляли веру чешского и словацкого народа в свои силы и возможности добиться национального освобождения.

Наряду с историей гуситства Ирасек не раз обращался и к более мрачному периоду истории своего народа, наступившему после поражения

в Белогорской битве 1620 года, в романах «Скалаки», «Скалы», «Псоглавцы», темой которых стала борьба чешских крестьян против поработителей, чужеземных и собственных. Здесь выделяется и по философскому осмыслению истории и по этнографической достоверности роман «Псоглавцы» (1883 г.), скромно названный автором «исторической картиной». До появления этого романа мало кто знал о мужественной борьбе крестьян-ходов, обитавших в Шумавских горах и издавна защищавших южные границы государства от вторжения чужеземцев и пользовавшихся особыми привилегиями от чешских королей.

Ирасек был новатором в области исторического жанра прежде всего потому, что, отказавшись от романтических взглядов на события исторические, от субъективности в их толковании, он пошел по пути изучения реальных фактов, хроник, официальных документов, местных памятников материальной культуры, языка и нравов. Но не ради этнографической точности деталей; этот эмпирический материал служил ему опорой в реалистическом воссоздании эпохи, во-первых. А во-вторых, он художественно осмыслялся им с позиций новой философии истории, согласно которой прошлое, настоящее и будущее народа и страны неразрывно связаны. Он опирался на факты прошлого для решения задач современных, пользовался принципом типизации в изображении прошлого. Все это вместе взятое обеспечило «Псоглавцам» статус одного из лучших исторических романов в мировой литературе.

Латиноамериканская литература

Литература Латинской Америки лишь в последнее двадцатилетие XIX века становится одним из лидеров мирового литературного процесса. И произошло это благодаря «поэтическому взрыву», бурному развитию поэзии во всех латиноамериканских странах – больших и малых. Что дало основание литературоведам называть Южную Америку «континентом поэзии» – по аналогии с историками, которые называли ее «континентом революций».

В каждой, даже самой маленькой стране складывается своя поэзия, отражающая конкретные особенности ее природы и истории, вносящая свой вклад в развитие национального самосознания и культуры. Но государства Латинской Америки объединены общими традициями борьбы против иностранных захватчиков и общностью языка; поэтому и национальное самосознание здесь сопряжено с общим для всех обитателей континента сознанием.

Латиноамериканская поэзия начинает свой путь в мировую с именем *Хосе Марти* (1853–1895), кубинского национального героя, организатора национально-освободительной борьбы на Кубе. Он был новатором, искавшим новые средства поэтического выражения, во многом предугадавшим пути развития поэзии в XX веке. Он начал с белого стиха, его ранняя поэтика опирается на систему неожиданных символических образов.

Творческое наследие Марти-поэта невелико – он много времени отдавал революционной деятельности, работе журналиста и критика. Первый его сборник «Исмаэлильо» (1880 г.), как считают исследователи, положил начало латиноамериканскому модернизму. Вышедший десятилетие спустя второй с весьма показательным названием «Простые стихи» и по содержанию и по форме предопределил «поэтический взрыв» и выход латиноамериканской поэзии на передовые позиции мировой. Хосе Марти, литературный критик и поэт, считал, что необходимо «широко распахнуть двери всем поэтическим ветрам».

С чего и начало поэтическое поколение латиноамериканцев уже в девяностые годы, сочетая, казалось бы, несочетаемое – парнасцев и символистов, Уитмена и испанскую классику, японскую хайку и греческий гекзаметр, равно молясь и античным богам и асам скандинавской мифологии. Их вождем был никарагуанский поэт **Рубен Дарио** (1867–1916), первый латиноамериканец, покоривший вершины мирового Парнаса, ставший оригинальнейшим поэтом латиноамериканского модернизма. Дебютировал поэтическим сборником «Послания и поэмы» в восемнадцать лет как певец пылкого латиноамериканского революционизма и свободы, как продолжатель традиций романтизма. Широкую известность и мировую славу ему принесли сборники стихов «Лазурь» (1888 г.) и «Языческие псалмы» (1896 г.). В 90-е годы в Буэнос-Айресе вокруг Дарио собирается кружок талантливых поэтов из разных стран Латинской Америки, его друзей и последователей. Они проповедовали «чистое искусство», требовали от художника прежде всего индивидуальности, самобытности, непохожести. На их гербе был изображен лебедь – символ красоты – на лазурном фоне (геральдический цвет поэзии). Из расхожих литературных образов Дарио творит прекрасную страну сказок («Размеренно-нежно...», «Вариации», «Сонатина», «Хвала сегидилье», «Лебедь»). Он призывает читателя «взглянуть, как в роще бродит Артемида, / Сквозя меж листьев снежной наготой», он любит Элладу, «причесанную на французский лад», «пылающую кровь шальных быков», просит любимую уснуть подобно царице Савской в «розовом уюте моего дворца». Он принципиально отворачивается от современной действительности, она для него «тупа и груба», зачем она ему, «когда Киприда есть». Этот период творчества, принесший ему славу, поклонников, подражателей и репутацию воинствующего эстета, длился у Дарио около десяти лет. В 1905 году выходит поэтический сборник «Песни жизни и надежды», обозначающий отход Дарио от так называемого модернизма 90-х годов, обращение к злободневной тематике. Так в латиноамериканской поэзии начинается процесс преодоления эстетизма и элитарности, ее тематическое обогащение, наметившийся уже в позднем творчестве вождя модернистов Р. Дарио.

ЛИТЕРАТУРА

Основная (Учебные пособия. Исследования)

1. Гиленсон, Б.А. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века : Практикум [Текст]: учеб. пособие для вузов / Б.А.Гиленсон. – М., 2006.
2. Зарубежная литература конца XIX– начала XX века: учеб. пособие для студентов вузов / В.М. Толмачев [и др.] – М., 2005.
3. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: в 2 т. / под ред. В.М. Толмачёва. – М., 2013.
4. Храповицкая, Г.Н. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм: учебник для вузов / Г.Н. Храповицкая, А.В.Коровин; под ред. Г.Н. Храповицкой. – М., 2005.

Дополнительная

1. Атарова, К.Н. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» / К.Н. Атарова. – М.: Высшая школа, 1988.
2. Аникин, Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века / Г.В. Аникин. – М., 1986.
3. Аникст, А.А. Творческий путь Гёте / А.А. Аникст. – М., 1986.
4. Дьяконова, Н.Я. Стивенсон и английская литература XIX в. / Н.Я. Дьяконова – Л., 1984.
5. Писатели Англии о литературе / сост. А.К. Атарова. – М., 1981.
6. Писатели США о литературе: в 2 т. / сост. А. Николукин. – М., 1982.
7. Пузиков А.И. Портреты французских писателей. Жизнь Золя / А.И. Пузиков. – М., 1981.

Художественные тексты для обязательного чтения

1. Золя Э. Экспериментальный роман. Жерминаль.
2. Мопассан Г. Жизнь. Милый друг. Пышка.
3. Верлен П. Искусство поэзии. Лирика.
4. Рембо А. Пьяный корабль. Гласные.
5. Франс А. Остров пингвинов. Боги жаждут.
6. Роллан Р. Жан-Кристоф.
7. Метерлинк М. Слепые. Пелеас и Мелисанда. Синяя птица.
8. Ибсен Г. Бранд. Кукольный дом. Пер Гюнт.
9. Гамсун К. Пан.
10. Стриндберг Ю. Фрёкен Жюли. Игра снов.
11. Гауптман Г. Перед восходом солнца.
12. Манн Г. Верноподданный.
13. Гарди Т. Тэсс из рода д'Эрбервиллей.
14. Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Баллада Редингской тюрьмы .
15. Киплинг Р. Книга джунглей. Ворота ста печалей. Город страшной ночи. Лирика.
16. Шоу Б. Профессия Госпожи Уоррен. Пигмалион.
17. Стивенсон Р. Остров сокровищ.
18. Уэллс Г. Человек-невидимка. Война миров. Остров доктора Моро.
19. Марк Твен. Приключения Гекльберри Финна. Новеллы.
20. Лондон Дж. Мартин Иден. Рассказы.

4. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА. 10–40-Е ГГ.

Характер литературного процесса на Западе в первой половине XX века определяется развитием тех тенденций, что зародились в последней трети XIX века, и новых, обусловленных бурными событиями начала XX века. Первая мировая война, социалистическая революция в России – здесь в первом ряду и по своей глобальности и по влиянию на культурную ситуацию в мире. Кризис духа, христианской веры, культуры так или иначе охватил всю Европу, «она не узнает себя больше», как писал П.Валери в эссе «Кризис духа» (1919). Этот кризис означал историческое банкротство Просветительства с его философией истории как непрерывного движения вперед прогресса, направляемого разумом. Не случайно появление в эти годы книги О.Шпенглера «Закат Европы» (1818–1922), глубоко пессимистичной относительно перспектив цивилизации.

Резко активизировались и традиционалистское и модернистское направления в искусстве и литературе. Первое, не отказываясь от общей социально-критической направленности творчества, перешло к поискам новой тематики и новых героев. Следуя лозунгу А.Барбюса «истина революционна», традиционалисты на путях революционного преобразования общества в соответствии с социалистическим идеалом видели возможности дальнейшего развития европейской цивилизации, движения литературы к новым открытиям.

В русле традиционной эстетики реализма на Западе повсеместно складывается литература социалистической ориентации. К ней по критическому пафосу, по силе отрицания старых ценностей объективно примыкает литература «потерянного поколения», имеющая также интернациональный характер. Она усилила в то же время трагизм мироощущения, когда старые ценности рухнули, а новые не появились, мотивы одиночества и стоицизма перед лицом враждебного индивидууму мира.

Модернисты пытаются преодолеть кризис на путях, намеченных декадентством в последней трети XIX века: культ индивидуализма, асоциальность искусства, аполитичность художника, абсолютизация формалистических поисков, отказ от предшествующей традиции – на путях «тотального освобождения духа». Они в своих концепциях творчества и личности опирались на последние достижения идеалистической философии (интуитивизм А.Бергсона) и психологии (психоанализ З.Фрейда).

В области литературы первая треть XX века – время равноправного соревнования традиционализма и модернизма, где оппонентам предстояло доказывать творческими успехами свое право быть в авангарде духовного развития цивилизации.

Особенности развития литературного процесса

В истории зарубежной литературы XX 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.

XX век утвердил трагическое мироощущение, а в качестве ключевых понятий – войну и насилие, технократизированное сознание, экологическую катастрофу, кризис гуманистических идеалов. В то же время его начало овеяно оптимизмом, чему способствовало интенсивное развитие науки и техники.

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, на роли литературы в современном мире.

Первая половина XX века известна своими художественными экспериментами. Литература пробует новые изобразительные средства, разрушает канонические формы и ритмы. Это время появления разных деклараций, школ, нередко посягавших на мировые традиции. Отправной точкой эстетики стало безобразное; отказ от гармонии нарушил облик искусства, в котором акцент сделан на деформации и геометрии.

Термин «модернизм» появляется в конце XIX века и закрепляется за нереалистическими явлениями в искусстве.

Модернизм – это и творческий метод, и эстетическая система, нашедшая отражение в литературной деятельности целого ряда школ, нередко 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 – пестрое по своему составу, политическим устремлениям и манифестам литературное движение, включающее множество различных школ, группировок, объединённых пессимистическим мировоззрением, стремлением художника не отражать объективную реальность, а самовыражаться, установкой на субъективизм, деформацию (И.Шабловская).

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

Основные художественно-эстетические течения:

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».

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.

Сюрреализм (от фр. *sur réalité* – 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.

Экспрессионизм (фр. *expression* – 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». Стиль экспрессионистской поэзии отмечен патетикой, гиперболами, символикой.

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

Футуризм (итал. futurismo от лат. futurum – будущее) – авангардистское художественное течение 1910-х – начала 1920-х XX 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.

Днем рождения футуризма считается 20 февраля 1909 г., когда в парижской газете «Фигаро» появился написанный Т.Маринетти «Манифест футуризма». Именно Т. Маринетти стал теоретиком и вождем первой, миланской, группы футуристов. Привести своих соотечественников на Олимп современной европейской культуры – вот то, что стояло за эпатажным тоном манифеста. Группа молодых художников из Милана, а затем и из других городов немедленно откликнулась на призыв Маринетти – и своим творчеством и собственными манифестами. Во всех своих произведениях Т.Маринетти, как и его сподвижники, отрицал не только художественные, но и этические ценности прошлого.

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.

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 шупленькие 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.

Первая мировая война в литературе первой половины XX века

Первая мировая война стала кардинальной темой искусства первой половины XX 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, чье творчество открыло XX 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.

Анри 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.

Роман «**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 четырех главах романа немало маленьких самостоятельных фрагментов, напоминающих о Барбюсе как общепризнанном мастере новеллистического жанра.

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 своеобразие их способствует яркость портретной и языковой характеристики. Даже в обрисовке эпизодических фигур нет схематизма, потому что автор умеет оттенить наиболее существенные черты.

«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.

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.

Литература «потерянного поколения»

Литература «потерянного поколения» сложилась в европейских и американской литературах в течение десятилетия после окончания первой мировой войны. Зафиксировал ее 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.

Характерным произведением для поэтики и проблематики литературы «потерянного поколения» является роман «Смерть героя» (1929) англ.

лийского писателя **Ричарда Олдингтона** (1892–1962), книга дерзкая и страшная.

«Смерть героя», по словам автора, «...в сущности, надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало». Герой этой автобиографической книги, молодой интеллигент Джордж Уинтерборн, прочитал к 16-ти годам всю поэзию, прекрасно знал живопись, сам пробовал себя в искусстве. На войне он стал просто порядковым номером 31819, одним из тысячи безликих. На фронте не нужны личности и таланты, там нужны только послушные солдаты, упорядоченные, подобные вещам. Джордж не смог и не захотел приспособиться к войне, не научился убивать и лгать; не помогла и поездка домой, не оказалось опоры в тылу: никто не смог постичь меру отчаяния и одиночества героя.

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

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).

В романе **«Прощай, оружие!» Э. 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 романа, американец Фредерик Генри, лейтенант. На фронте он возглавляет подразделение санитарных частей итальянской армии.

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 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.

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

Французская литература

Марсель Пруст (1871–1922) известен в истории французской литературы как родоначальник современной психологической прозы. Его произведения интересны именно тем, что он представляет картины психологической жизни человека, одна из которых вырисовывается в гениальном литературном опыте XX века – в романе Пруста «В поисках утраченного времени».

Новизна произведения Пруста определялась исходным эстетическим принципом его создателя: «Всё в сознании, а не в объекте». Пруст утверждал: «Единственно реальный мир – мир внутренний». О нём он писал, сделав героем своего романа глубинное «Я», чьё имя – Марсель, совпадает с именем самого автора. Это совпадение не случайно: роман представляет собой поток воспоминаний Марселя о прожитой им жизни, а все события, весь мир представлены так, как преломляются они в его сознании и памяти.

Тем самым основным сюжетом произведения становится жизнь внутреннего «Я», а в контексте литературного процесса XX века «В поисках утраченного времени» – яркий образец «романа – потока».

В отличие от сюрреалистов Пруст уважительно относился к традициям национальной культуры. Следуя мастерам французского реализма XIX века, на страницах своего произведения он критически изображал быт и нравы буржуазно-дворянской среды. В то же время Пруст, чьё мировоззрение сложилось под влиянием Анри Бергсона, объявившего иррациональные, подсознательные импульсы основой духовной жизни человека, был далёк от стремления отображать явления социального мира в их объективном значении и причинных взаимосвязях. Пруст поставил перед собой другую задачу: показать, как реальные факты и события преломляются в субъективном восприятии отдельного человека. Не действительность, а своеобразно реагирующее на неё индивидуальное сознание интересует автора.

Цикл романов «В поисках утраченного времени», наверное, можно назвать главным произведением французского писателя. Цикл состоит из

семи романов. Все семь книг объединены образом рассказчика Марселя, пробуждающегося среди ночи и предающегося воспоминаниям о прожитой жизни: о детстве, родителях и знакомых, о любимых и светских друзьях, о путешествиях и светской жизни.

Над этим произведением автор работал 14 лет (начиная с 1908 года). Первый роман, входящий в цикл, «По направлению к Свану» (1913), успеха не принёс. Однако второй роман, «Под сенью девушек в цвету», вышедший в 1918 г. в престижном издательстве «Галлимар», благодаря тщательной работе автора над текстом получил высшую литературную награду Франции – Гонкуровскую премию. Пруст стал знаменитым, и каждый следующий том читатели ожидали с большим интересом. В 1920–1921 гг. выходят два тома следующей части романного цикла «У Германтов». В 1921–1922 гг. – два тома «Содома и Гоморры». После смерти Пруста, последовавшей 18 ноября 1922 г., опубликованы два тома «Пленницы», в 1925 г. – «Беглянка», в 1927 г. – два тома «Обрётённого времени», завершающие повествование. С появлением последней части цикла окончательно прояснился единый замысел произведения, которое стало восприниматься как многотомный роман «В поисках утраченного времени».

Роман выдвинул Пруста в число «отцов» европейского модернизма. О модернизме романа свидетельствуют: вытеснение реального мира субъективными впечатлениями, смешение временных пластов в духе философии А.Бергсона, отказ от традиционной сюжетности, разрушение характера, «поток сознания» как расщепление чувств, преобладание мелочей и деталей, связанное с тем, что Пруст отходит от изображения типического в сторону единичного.

Франсуа Мориак (1885–1970), французский писатель, публицист, драматург, снискавший признание классика XX века, член Французской Академии, Нобелевский лауреат.

Мориак известен, прежде всего, благодаря своим романам, первый из которых появился в 1913 году («Дитя под бременем цепей») и был во многом автобиографичным, как и вся проза писателя. Проблематику этого романа продолжают следующие произведения: «Патрицианская тога», «Плоть и кровь», «Матерь», «Поцелуй, дарованный прокажённому».

Особую популярность получают «Тереза Дескейру» (1927) и «Конец ночи», в которых изображена провинция с её патриархальной моралью семьи и стремлением вырваться из оков такой жизни. Так рождается философия провинции, противопоставленная Парижу, которую Мориак проверил на себе, разделив свой быт на две части. В книге «Провинция» он пишет: «Париж – это населённое одиночество, провинциальный городок – это пустыня без одиночества... Провинция лицемерна. Париж навязывает однообразие». Хотя большинство романов Мориака посвящены прошлому времени (конец XIX – начало XX вв.), в них исследуется проблематика, актуальная и сегодня: одиночество в семье, поведение перед преступлением.

Внимание автора сосредоточено на исследовании психологии человека. В автобиографических «Интимных заметках» Мориак отмечал влияние на него Толстого и Чехова, Пруста и Достоевского. Его герои находятся в двоичной ситуации, которую автор назвал клеткой.

Для Мориака Тереза – «тёмная и страстная душа», с незаурядной силой характера. Мориак показывает страстное желание Терезы объяснить мужу, что с ней происходит, её безнадёжное одиночество, напряжённую работу души. Живая душа страдающей Терезы даёт право автору быть не только её судьёй, но и адвокатом.

«Тереза Дескейру» – это роман-исповедь. Исповедь в прямом значении слова: преступница, готовясь к объяснению с мужем, пытается разобраться – для себя и для читателя – в побудительных мотивах его совершенного. Основное художественное средство – внутренний монолог.

Двоичность и полярность для Мориака – закон всего сущего, и ему он продолжал следовать в романе «Клубок змей» (1932). В этом произведении разобщённость, бездуховность буржуазной семьи, так же как и в «Терезе Дескейру», раскрыта изнутри, проанализирована с точки зрения главного персонажа – 69-летнего адвоката Луи.

«Клубок змей» написан в виде дневника главного героя, мучительного подведения итогов прожитой жизни. Это – взволнованный монолог, в котором Луи всё выше поднимается по ступеням самопознания и постигает, почему была загублена его жизнь. Повествование от первого лица, характерное в целом для романов Мориака, служит герою поводом, как на исповеди, раскрыть душу и разобраться в своих непростых взаимоотношениях с женой, детьми и внуками. Перед нами ещё одна мориаковская модель мира – семья, разъединённая ненавистью и отчужденностью.

Жан-Поль Сартр (1905–1980) драматург, публицист, прозаик, известный философ-экзистенциалист, участник Сопротивления. 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.

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 су-

существование?». Даётся представление о том, что такое «человеческая реальность», из чего она состоит. Вытекающий ответ следующий: 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» – Антуан Рокантен. После шестилетнего путешествия он возвращается во Францию, чтобы написать книгу о маркизе де Рольбоне, а для этого – закончить изыскания в местной библиотеке, где хранится богатейший архив маркиза. Из архива перед Рокантенем предстаёт личность маркиза. Интриган и авантюрист, сын своего века, безобразный внешне, он в то же время одерживал победы над блистательными придворными дамами, стал всемогущим наперсником герцогини Ангулемской. 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 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. Состояние тошноты становится ёмкой метафорой страха и одиночества, существования как такового. Это поиск своего «я» и смысла бытия, преодоления отворачивания к себе, к своему собственному, «одному из никчёмных существований», детально описанный на примере взаимоотношений персонажа с окружающими. Рокантен общается с ними, но чувствует себя лишним в 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.

Английская литература

11 октября 1918 года Англия торжественно отмечала окончание войны. Однако горечь утраты перечеркнула радость победы, а послевоенный кризис 1920–1921 гг., вызвавший в 1926 г. всеобщую стачку, усилил ощу-

щение хаоса. Состояние души англичанина тех лет выразила лучшая книга о «потерянном поколении» – роман Р.Олдингтона «Смерть героя».

Стремление к обновлению форм вызвало в начале века новые поэтические группировки: георгианцев, начиная с 1921 года и имажистов. Георгианцы ведут своё название от «Георгик» Вергилия; по другой версии – от имени короля Георга V, взошедшего на престол ко времени становления творчества поэтов-георгианцев. Среди них было более 40 поэтов, в том числе Уолтер де ла Маар и Д.Мейсфилд.

Имажисты (от фр. image – образ) издали свои 4 серии антологий с 1914 по 1917 г.; их объединяло предчувствие катастрофы, принимавшей всё более абстрактные формы, изображение человека как жертвы века техники и враждебной цивилизации, требование «точного изображения» и «чистой» образности. К имажистам относились Р. Олдингтон и Т. Хьюм.

Широкую популярность получают и «окопные поэты» – фронтовики. Их патриотизм не был официозным и казённым: будучи патриотами, они смогли при этом освободиться от идеализации войны, в их стихах лиризм соседствует с солдатской правдой жизни. Многие из них отдали жизнь за отечество: Р. Брук (1887–1915), автор военных сонетов, Ч. Сорли (1895–1915). К «окопным поэтам» относится и Р. Олдингтон, пришедший из имажизма, и Уилфред Оуэн (1893–1918), убитый за неделю до перемирия, один из самых значительных военных поэтов в Англии.

Плодотворно проявили себя в английской литературе и модернистские тенденции: психологическая школа, с которой связано имя Вирджинии Вулф, и школа «потока сознания», которую увековечило имя Джойса. Среди первых экспериментальных романов «потока сознания» – цикл «Паломничество» (1915–1936) писательницы Доротеи Ричардсон (1873–1957), состоящий из 12-ти книг, носящих автобиографический характер.

Нетрудно убедиться, что понятие «английская литература» многонационально. Её создавали и знаменитый ирландец Джордж Бернард Шоу, и шотландцы Арчибольд Кронин, и Грессик Гиббон.

«Поток сознания» и воплощение его в творчестве Д. Джойса («Улисс»).

«Поток сознания» (stream of consciousness) как техника письма представляет собой алогичный внутренний монолог, воспроизводящий хаос мыслей и переживаний, мельчайшие движения души. Это – свободный ассоциативный поток мыслей в той последовательности, как они возникают, перебивают друг друга и теснятся алогичными нагромождениями. Термин «поток сознания» и его первое теоретическое обоснование появилось в трудах американского философа и психолога Уильяма Джеймса, в частности в его книге «Научные основы психологии» (1890). В ней была развита идея о том, что сознание «не цепь, где все звенья соединены, а река». Следовательно, в нём находится иная форма связи, иной принцип сцепления, в котором, по мысли Джеймса, и следует искать подлинную сущность

человека. Не во внешней жизни и поступках, а в жизни внутренней, эмоциональной, которая по своей природе иррациональна и не подчиняется законам логики.

Раскрыть тайну сознания с помощью «потока сознания» пытались многие художники, его использовали Л. Толстой, А. Белый, М. Пруст, В. Вулф, Г. Стайн. Оказал он влияние и на творчество У. Фолкнера, писателей Латинской Америки.

С именем англо-ирландского писателя Джеймса Джойса связана школа «потока сознания».

Джеймс Джойс (1882–1941) родился в Дублине, окончил иезуитский колледж и университет, изучал медицину, музыку, был всесторонне образован. С 1904 г. жил в Европе, похоронен в Цюрихе. Ранние произведения изданы в сборнике стихов «Камерная музыка» (1907) и рассказов «Дублинцы» (1914). Первый роман «Портрет художника в юности» (1916), по словам автора, навеян «Героем нашего времени» М.Ю. Лермонтова.

Роман «Улисс» принёс автору мировую известность и был признан энциклопедией модернизма. Мифотворец XX века Джойс создал в своём «Улиссе» модель мира и человека, универсалию бытия, обратившись к разработанным им новым принципам художественной изобразительности.

Джойс прибегает к приёму «потока сознания», экспериментируя в передаче его движения, проникая в тайники подсознания. Писатель по-новому выстраивает повествование, отказавшись от традиционной структуры классического романа. Экспозиция, последовательно развивающаяся сюжетная линия, портретные характеристики, описания – всё это отвергается Джойсом. Он передаёт движение сознания своих героев с присущими ему переборами, одновременным функционированием нескольких рядов мыслей, обращается к монтажу, фрагментарности, перемещающейся точке зрения, к словотворчеству. Писатель осуществил свой замысел столь основательно, что его имя стало молниеносно известно всему миру сразу же после выхода романа. Впервые экспериментальная книга Джойса была опубликована в 1922 г. в Париже, где писатель жил в эмиграции. В Англии и Америке он оставался запрещённым за безнравственность до 1937 г., хотя фрагменты романа печатались в маленьких журналах в Америке задолго до появления парижского издания. Критика упрекала автора в натурализме и эротичности, в словотворчестве и святотатстве. Сегодня опыт Джойса, как и всей школы «потока сознания», широко используется художниками разных направлений, школ и концепций.

На более чем тысяче (в русском переводе примерно 800) страниц текста описан всего лишь один день – 16 июня 1904 года в городе Дублине с восьми утра до примерно трех часов ночи. Этот день вошёл в историю под названием «Блумсдей» («день Блума»). Для Джойса это день первого свидания с его будущей женой Норой Барнакал, в то время служащей одного из дублинских отелей. В романе же это обычный день из жизни трех героев, каждый из которых имеет прототип в «Одиссее» Гомера:

1) учитель истории в гимназии Дублина, писатель и философ Стивен (Стефан) Дедал (Дедалус) – Телемак;

2) рекламный агент одной из дублинских газет Леопольд Блум – Одиссей;

3) его жена, певица Мэрион (Молли) Блум – Пенелопа.

Эти образы – результат раздвоения, вернее «растроения» автора на три составные части. Вместо характеров Джойс передает психическое состояние в данный момент времени – в этом его новаторство. Из таких психических состояний складывается характер.

«Поток сознания» каждого героя имеет свои особенности. В Стивене воплощены начала интеллектуальные. Он образован, обширность его познаний передана в сложном мыслительном процессе, чередующем фрагменты текстов Данте и Шекспира, Гомера и Вергилия, Аристотеля и Гёте. Течение его мыслей включает фразы на различных языках. Он размышляет об искусстве и творчестве, видя задачу художника в том, чтобы прочесть «отпечатки всех вещей, зыбких, как море, запечатлеть формы их форм и быстротечные мгновения».

В иной стилистике передан «поток сознания» Блума, обуреваемого заботами о повседневном и будничном и вместе с тем согретого теплом присущих ему доброты и отзывчивости. Он мыслит конкретно, в его внутренних монологах преобладают подробности и детали бытового характера. Через весь роман проходит тема Блума – странника, несущего в своей душе неутраченное горе – смерть сына, стремящегося обрести в лице Стивена того, кто восполнит утрату. Их встреча в конце романа, их ночной разговор в доме Блума, который становится прибежищем для Стивена и во время которого Блум и Дедал высказывают общность взглядов, внутреннее родство и близость, завершает странствия каждого из них по Дублину.

В заключающем роман внутреннем монологе засыпающей Мэрион выражена сущность женственности и торжество вечно движущегося потока жизни. Этот монолог, состоящий из двух с половиной тысяч слов, не разделённых знаками препинания, завершается утверждающим «Да».

Джойс максимально использует возможности языка, добиваясь эффекта одновременности впечатления, производимого формой и звучанием творимого образа. Этот эффект достигается слиянием зрительного и слухового восприятия его музыкальной прозы.

Психологическая школа Вирджинии Вулф. Проза Вирджинии Вулф (1882–1941) неповторима стилистической манерой повествования. В ней получили дальнейшее развитие возможности психологического анализа в литературе, осмысленные в русле теоретических принципов психологической школы письма, к которой принадлежала Вулф как глава группы Блумсбери (Блумсбери – это один из центральных районов Лондона, где в 1906 году возникла группа, объединившая молодых людей, чьи интересы были связаны с искусством. Представители группы решительно от-

вергали столь характерные для викторианской эпохи лицемерие, притворную стыдливость, многословие и напыщенность. В человеке ценились искренность, непосредственность, способность тонко реагировать на окружающих, умение понимать и ценить прекрасное, свободно и просто излагать свое мнение). Определяющим в эстетике Вулф можно считать интерес к личности и утверждение её прав на суверенность.

Все романы Вулф – своеобразное путешествие в глубь личности, которую читатель может принять или не принять, но которой не имеет право что-либо диктовать и навязывать. Вот почему Вулф в своих эссе полемизировала с реалистами.

В творчестве Вулф выделяются три периода:

1. (1915–1922) – написаны романы «Путешествие вовне» (1919), «Ночь и день» (1919), рассказы, составившие сборник «Понедельник и четверг» (1922) и роман «Комната Джейкоба» (1922), ставший итогом ранних исканий писательницы.

2. (1923–1927) – романы «Миссис Деллоуэй» (1925) и «На маяк» (1927), являющиеся вершиной творчества Вулф.

3. (1928–1941) – созданы «Орландо» (1928), «Волны» (1931), «Годы» (1937), «Между актами» (1941).

Роман «Миссис Деллоуэй» (1925) Вулф создавала с ориентацией на Джойса. Увлечённая замыслом воспроизведения жизни в духе «Улисса», Вулф предлагает вчувствоваться в переживания светской дамы, жены члена парламента (Клариссы), ведущей довольно замкнутый образ жизни.

Долгий июньский день 1923 г. Кларисса хлопочет в ожидании друга своей юности, некогда влюблённого в неё Питера Уолша. После длительного отсутствия он возвращается из Индии, и это вызывает у героини неудержимый поток воспоминаний, окрашивающих всё, что она делает. В них – её близкие: муж, дочь, их друзья, подруги, здесь же описание Лондона (р-н Уэст-Энда), улиц, суеты по случаю кортежа королевы. Все эти «мелочи», впечатления и есть жизнь, своеобразный фон переживаний героини.

Фиксируя движение Клариссы в пространстве (улицы Лондона) и во времени (от утра к вечеру), Вулф создает картины прошлого и настоящего, моделирует историю жизни своих героев. Настоящее перемежается с прошлым, в городской пейзаж включаются картины минувшей войны. Фиксируются «мгновения бытия» во всем многообразии составляющих их компонентов как материального (внешнего), так и духовного (внутреннего) характера.

Роман не разделён на главы и части. Всё происходящее в течение дня устремляется к единой цели – к званому вечеру в доме Клариссы.

В романе Вулф во многом близка Джойсу – создателю «Улисса». Один день – это панорама всей жизни. При этом нельзя не отметить, что, сколько бы Вулф ни выступала против писателей-«материалистов», упрекая их в пристрастии ко всему «внешнему», сама она не отказывается от изображения окружающей героев среды, от использования деталей. Вулф

включает в роман предысторию персонажей, упоминает об их занятиях и склонностях. Но всё это подано особым образом: растворено в потоке мыслей и ощущений.

Своеобразие жанра антиутопии в творчестве Дж. Оруэлла.

Жанр антиутопии получил особое место в литературе XX 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.

Писатели-антиутописты ставили задачу: показать механизм и последствия тоталитарного режима, моральное разрушение личности в результате манипулирования человеческим сознанием. 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 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 человека, который испытывает законы этого идеального, но бездушного мира на себе.

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 анти-утопии 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.

1984 – год торжества революции, утопии, которая воплотилась в милитаризованном государстве, где преследовались мысль, правда, любовь, где 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 противостоит естеству: непрерывно ведётся война, т. к. мир разбит на три сверхдержавы (Океанию, Евразию, Остасию), 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.

Гротескная образность и фантазмагорическая символика романа «1984» дают возможность Оруэллу сделать очевидным кошмар диктатуры, показать циничное подавление личности, уничтожаемой духовно и физически.

Немецкая литература

В конце XIX века писатели Германии отставали от своих европейских соседей. Во-первых, не было художников большого масштаба, во-вторых, писатели Германии ориентировались на разработку узкой региональной проблематики. Получила распространение так называемая литература родной стороны.

Ключевое слово в этом определении – *Heimat* – понималось не как германское отечество в целом, а как родная сторона, откуда был писатель родом и которую он воспроизводил во всех бытовых подробностях. Основная тенденция литературы родной стороны заключается в том, чтобы защитить крестьянина от моральной угрозы, которую нёс в себе капиталистический город. Само понятие «литература родной стороны» было введено издателями журнала «Родная сторона» Фридрихом Линхардом и Адольфом Бартельсом, которые призывали писателей бежать из больших городов. Представители: Людвиг Гангхофер, Рудольф Герцог, Густав Френсен.

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 своё негативное, гневное 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. Представители: Георг Гейм (1887–1912), Готфрид Бенн (1886–1956).

После Ноябрьской революции 1918 года волна экспрессионизма постепенно стихает. Наступает период аналитического осмысления недавнего прошлого. В литературу вступают писатели, пережившие войну и революцию на фронте: Эрих Мария Ремарк, Людвиг Ренн, Бертольт Брехт, Арнольд Цвейг. Среди жанров доминирует реалистический роман.

В Германии роман возник сравнительно поздно, на рубеже XIX–XX веков. Опираясь на традиции французских и русских писателей-реалистов, Генрих и Томас Манн ввели в литературу Германии жанр романа.

Томас Манн (1875–1955) – Нобелевский лауреат 1929 года, прозаик, мыслитель, младший брат Генриха Манна. Писатель создал свою концепцию культуры и новую форму философского романа.

Томас Манн создал новый тип новеллы. События в ней сведены к минимуму. Главное – внутренний монолог героя, в котором прорывается страх перед жизнью, сомнения в собственном предназначении, желание обрести близкого человека, но при этом не нарушить собственное одиночество. Конфликт сосредоточен в раздвоенности героя. Об этом свидетельствуют новеллы «Тристан» (1901), «Тонио Крегер» (1903), «У пророка» (1904), «Смерть в Венеции» (1913).

К фаустовской легенде Т.Манн обратился в романе «**Доктор Фаустус**» (1947), завершившем его творческий путь. Свойства философского романа с мифологической основой развиты в этом произведении. В нем автору удалось достичь наивысшей степени обобщения сути эпохи. Манн приступил к работе над произведением в 1943 году, закончил его в 1947, а два года спустя вышла «История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа» – автобиографический комментарий, где на основе дневниковых записей автор изложил историю своего романа. «В этот единственный раз я знал, чего я хотел и какую задачу перед собой поставил, – пишет Манн в комментарии и далее чётко определяет: – Я задал себе урок, который был ни больше ни меньше, чем роман моей эпохи в виде истории мучительной и греховной жизни художника».

Леверкюн, гениально одарённый музыкант, убеждён, что европейская музыка, как и вся культура, находится в глубоком упадке. Он готов на любой эксперимент, самопожертвование и риск, даже на сговор с чёртом ради максимальной реализации своего дара. Готов бросить вызов гуманистическому искусству, чтобы в «Плаче доктора Фаустуса» создать «негатив» бетховен-

ского шедевра – «Девятой симфонии». Он последователен в удовлетворении своей честолюбивой мечты, хотя плата за это – безумие и одиночество.

Жанровое своеобразие этого романа определяет параллельный монтаж структур исторического романа, исследующего судьбу Германии в том отрезке, который предшествовал краху гитлеризма, и романа – биографии, истории одного композитора. Два романа в одном монтируются так, что два повествовательных потока, пересекаясь, создают роман философский с мифологической основой, исследующий катастрофу личную (интимную) и государственную.

Адриан Леверкюн (1885–1940) будто бы жил в типичном немецком городке с характерным названием Кайзерсашерн, в архитектуре и традициях которого сохранилось средневековье, а на его фоне органично возникает миф (легенда о Фаусте), входящий в структуру романа. 23 мая 1943 года к его жизнеописанию приступает вымышленный биограф доктор философии Серенус Цейтблом. Он тщательно воспроизводит факты биографии композитора, годы учёбы, увлечение богословием, описывает родителей, друзей, наставников. При всей своей величайшей страсти к музыке, разносторонней одарённости и таланте Леверкюн все же потерпел крах.

Крах творческий – стремление осуществить невозможное, к которому привели Адриана непомерное честолюбие и эгоизм. Два последних его творения, подробнейшим образом воссозданные в романе, в котором он бросил вызов не только Бетховену, но и народной традиции, оказались бесплодными. Симфоническая кантата «Плач доктора Фаустуса» – это карикатура на бетховенскую Девятую симфонию, величественную и прекрасную. Музыка Леверкюна была проявлением мести и зла. Композитор, которому было отказано в любви, которого преследовала злая сила рока, решил отомстить миру и оказался в тупике. Трагизм и надломленность – удел тех, кто окружает Леверкюна во время прослушивания его последнего произведения, трагизм и надломленность – удел его самого. Это – удел Германии и германского рейха. Автор сравнивает своего героя с Фаустом Гёте, заставляя композитора пойти на сделку с дьяволом. В немецкой литературе в каждую эпоху возникал обновлённый образ Фауста, первоначально запечатлённый в народной книге. Фауст, несомненно, стал архетипом немецкого национального самосознания. Причина этого в том, что в образе Фауста с наибольшей обобщённостью нашёл выражение конфликт между интеллектом и этикой личности, который по-своему актуален в каждую историческую эпоху, хотя разрешается по-разному: либо в пользу разума, либо отдаётся предпочтение смиренному благонравию. В легенде о Фаусте писатель нашёл аналог наиболее острым художественным, философским и социально-психологическим проблемам, волновавшим романиста, когда крах гитлеризма был неизбежен. Манн повторил на современном материале искания и страдания Фауста.

Искуситель то фамильярен и нагл, то угодлив и лицемерен, но всегда гадок. Смелость Манна – мыслителя сказалась в том, что он не побоялся при-

знаться: и гению приходится иногда подавлять в себе злодейство. Леверкюновский дьявол в обмен на творческую отсрочку, которую он предоставляет композитору, ставит ему одно условие: «Не возлюбь!». Никого – ни ближнего, ни дальнего, ни друга, ни женщину, ни ребенка. Трагедией Адриана-человека становится обречённость на одиночество, трагедией Леверкюна-композитора – разрыв гениальности с гуманизмом.

Актуальность романа в том, что он позволяет войти в сумрачный мир германского гения, постигнуть его трагедию и сострадать всему пережитому героем и его создателем.

Воплощение принципов «эпического театра» в пьесах Бертольда Брехта.

Бертольд Брехт (1898–1956), поэт, драматург, предложивший новую театральную теорию – «эпический театр», создатель и художественный руководитель знаменитого театра ГДР «Берлинер ансамбль». Эстетическая программа Брехта близка к тому направлению в театре, которое разрабатывали Е. Вахтангов, Вс. Мейерхольд, С. Третьяков. Она оказала влияние на современный театр и кинематограф. Свое отношение к Брехту определили выдающиеся драматурги XX века – М. Фриш, Т. Уайлдер и др.

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

Театральная система Брехта захватывает все компоненты театра: драматургию, игру актёра, стиль режиссуры, оформление спектакля, зрителя. Самое существенное в театральной технике Брехта – это принцип, названный эффектом отстранения (*verfremdung*). Цель этого приема – показать явление с неожиданной стороны, разрушить объективную видимость, вернуть первоначальный смысл, чтобы внушить зрителю аналитическое и критическое отношение к изображаемым событиям.

Отстранения (отчуждения) можно добиться, если сгустить объективную видимость, довести её до абсурда. Таким образом, обыденное предстаёт как нечто особенное, чтобы зритель мог примелькавшиеся в быту вещи увидеть так, как будто видит их в первый раз. Так, на примере матушки Кураж зритель впервые увидел мать-маркитантку, которая, сама того не сознавая, становится в ряд с теми, кто губит её детей, кому выгодна война.

Всё в театре Брехта: поэзия, музыка, заимствованные известные сюжеты из Софокла, Шекспира, Горького, Гашека, перенесение действия в экзотические страны Востока и Азии, отказ от костюмов и привычных декораций, элементы балагана – служило созданию эффекта отстранения.

Один из приёмов театра Брехта – зонги. Зонг – это песня балладного типа на злободневную тему, ритмизированный монолог или сольная песня, в которой содержится комментарий к происходящему в спектакле, заостряются выводы. Зонги часто исполняются на авансцене с обращением ак-

теров в зрительный зал, нередко для их фиксирования используется в спектакле экран. Зонги из пьес Брехта используются и самостоятельно; их роль могут выполнять стихи, куплеты на злободневные темы.

«**Мамаша Кураж и её дети**» (1938), написанная в жанре исторической хроники. Действие пьесы происходит в XVII веке, в течение 12 лет – с 1624 по 1636 годы. Однако эта «историческая хроника» была весьма поучительна и современна и в XX веке, накануне Второй мировой. Не утратила она, к сожалению, своей актуальности и сегодня.

В центре пьесы – образ мамыши Кураж, маркитантки, которая, впрягшись в свой фургон, колесит по странам Европы. Год за годом тащится она по пятам за войной, торгуя всем и со всеми: с протестантами и католиками, поляками и шведами. Кружка пива да небольшая компания, и никаких высших стремлений – вот суть философии Кураж, весьма скептически относящейся к высоким словам и призывам. «Если в ход идут высокие добродетели, значит, дело дрянь», – полагает она. «Если какой-нибудь командующий или король – дурак набитый и ведет своих людей в навозную кучу, то тут, – рассуждает Кураж, – конечно, нужно, чтобы люди не боялись смерти, тут нужна добродетель. Если он скряга и набирает слишком мало солдат, то солдаты должны быть сплошными Геркулесами. А если он бездельник и не хочет ломать себе голову, тогда они должны быть мудрыми, как змеи, иначе им крышка». Единственное, во что верит мамаша Кураж, – это продажность. Пока она существует на свете, судьи будут выносить мягкие приговоры и даже невиновному суд не так уж страшен. Как бы ни были суровы законы, люди, слава богу, берут взятки, и потому, приспособившись, можно обойти и суровые законы войны, и не менее жестокие законы мира: ведь это стройные прямые деревья валят на стропила, а кривые остаются и живут. Эта философия приспособления привела к тому, что мамаша Кураж возненавидела мир и полюбила войну, приносящую ей прибыль. Они срослись друг с другом. Никакие жертвы не отрезвили старую маркитантку.

В начале пьесы она тащит свой фургон вместе с тремя детьми: воинственным Эйлифом, честным Швейцеркасом, доброй Катрин. Но Эйлифа, ставшего солдатом, расстреляли за воинственность, Швейцеркаса – за честность. Гибнет и добрая Катрин: любя людей, она подняла тревогу, чтобы подкрававшиеся лазутчики противника не застали город врасплох, – за это её расстреляли. «Войной хочешь ты прожить – за это надобно платить» – этот рефрен настойчиво звучит в пьесе, но смысл его до Кураж так и не доходит. Она, считающая себя и детей «деловыми людьми», была уверена, что её дети не станут солдатами. Но, как показывает автор, маркитантка Кураж проторговала своих детей. Она не осознала ни своей вины перед ними, ни своей трагедии. «Кураж слепа, – писал Брехт, – должен прозреть зритель». Этот ход и создаёт в пьесе эффект отстранения, с помощью которого трагедия Кураж, оставаясь очевидной, вызывает недоумение и возмущение

зрителя. Начинает и заканчивает пьесу матушка Кураж одной песней – призывом к маленькому человеку участвовать в войне.

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

Литература США

В конце XIX века в истории Америки завершился период освоения западных земель. К началу XX века из фермерской страны США превратились в страну с высоким уровнем промышленно-технического развития.

В первой половине XX века интенсивно развивается литература США. О себе заявляют такие яркие творческие индивидуальности, как Теодор Драйзер, Синклер Льюис, Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Джон Стейнбек, Скотт Фицджеральд, драматург Юджин О'Нил, новеллист Шервуд Андерсон, поэты Роберт Фрост и Карл Сэндберг. Творчество крупнейших американских писателей получило мировой резонанс и признание.

Литература США периода 1910–1945 годов представлена различными направлениями. В ней сильна романтическая традиция, столь характерная для американского литературного процесса XIX века, развивается литература критического реализма, возникают модернистские течения.

В 20–30-е гг. США – в числе ведущих стран Запада. 20-е годы начались как десятилетие экономического процветания. Писатель Скотт Фицджеральд назвал это время «веком джаза». Это определение прочно вошло в обиход литературоведов и писателей. Фицджеральд рассказал о мироощущении американцев, особенно молодого поколения, чьи отроческие и юные годы совпали с войной.

В октябре 1929 года произошёл крах нью-йоркской биржи, страну потряс сильнейший экономический кризис, что привело к массовой безработице. Начался период «великой депрессии». 30-е годы с присущей им остротой социально-политического протеста получили название «красных тридцатых».

Народное недовольство и подъём рабочего движения содействовали развитию пролетарской литературы и проявились в сочувствии идеям социализма. Это сказалось в творчестве Синклера Льюиса, Шервуда Андерсона, Юджина О'Нила, Карла Сэндберга. В 1935 году была опубликована антология «Пролетарская литература в Соединённых Штатах». Авторами её были 63 писателя. Среди них – Джон Дос Пассос, Эрскин Колдуэлл, Клиффорд Одетс, литературный критик Малькольм Каули.

Существенно изменилась столь характерная для литературы США тема «американской мечты», отчётливо прозвучавшая в литературе

XIX века и получившая дальнейшее развитие в литературе XX века. Теперь оптимистическая вера в процветание Америки и счастье, даруемое богатством, подверглась сомнению. Тема «американской мечты» трансформировалась в тему «американской трагедии». «Американская трагедия» – так назван самый известный роман Теодора Драйзера. «Трагической Америкой» назвал Драйзер вышедшую в 30-е годы книгу своих статей.

Одной из магистральных тем в литературе 20–30-х годов стала антивоенная тема. В 20-е годы она прозвучала в рассказах и романах Э. Хемингуэя – «И восходит солнце» (1926), «Прощай, оружие!» (1929), в романах У. Фолкнера «Солдатская награда» (1926) и «Сарторис» (1929), в романах Дж. Дос Пассоса «Три солдата» и «Манхэттен» (1929). Эти писатели были участниками войны. Вернувшись домой, они вновь столкнулись с ложной пропагандой о войне, но теперь уже в условиях мирного времени, что с ещё большей очевидностью обнаружило бессмысленность принесённых жертв и обострило боль воспоминаний о погибших.

Антивоенная тема в литературе 30-х годов слилась с темой борьбы против фашизма. Ей посвящены романы У. Фолкнера «Свет в августе» (1932) и Э.Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940).

Творчество поэтов Роберта Фроста (1874–1963), Карла Сэндберга (1878–1967), Ленгстона Хьюза (1902–1967) позволило критикам и историкам литературы говорить о «поэтическом Ренессансе» в американской литературе первой половины XX века. Поисками новых средств художественной изобразительности отмечено творчество Джона Дос Пассоса (1896–1970), о чем свидетельствует роман «Манхэттен» (1926), в котором использована техника монтажа, применяемого в кинематографе. В 30-е годы выходят романы-трилогии Дос Пассоса «США»: «42-я параллель» (1930), «1919» (1932), «Большие деньги» (1936). Цель автора – создать американский эпос XX века.

В обновлении театра и драматургии США большую роль сыграл драматург Юджин О'Нил. Освободив драматургию от характерных для коммерческого театра штампов, он сделал её достижением национального искусства.

У. Фолкнер (1897–1962) – один из романистов – создателей «великого американского романа», у истоков которого в XIX веке – Френк Норрис и Марк Твен, а в XX веке – их продолжатели: Драйзер, Стейнбек, Дос Пассос.

В историю американской и мировой литературы Фолкнер вошел как создатель эпопеи о жизни рабовладельческого юга Америки со времён Авраама Линкольна и Гражданской войны Севера и Юга до 50-х гг. XX столетия. Писатель исследовал сноупсизм – разрушительный инстинкт агрессивности и накопительства в специфически американском варианте. Фолкнер расселяет своих героев в вымышленном округе Йокнапатофа (интересно название, заимствованное у индейцев, что в переводе означает «расколотая земля»). Округ этот четко очерчен. Имеется даже подобие топографической карты, составленной самим Фолкнером. Центром этого аг-

рарного района выступает городок Джефферсон. Писатель не скрывает, что под вымышленным округом подразумеваются его родные места, расположенные севернее штата Миссисипи, где три поколения Фолкнеров прожили почти всю свою жизнь.

Эпизоды ожесточённой борьбы колонистов и индейцев, вырождение аристократии и вытесняющие её невежественные, деспотичные, грубые и жадные буржуазные дельцы; рабство негров как величайший позор Америки, тяжёлый подневольный труд, но и их глубокий здравый смысл, юмор и гордость; Гражданская война как «проклятие» Америки, «расстроившее экономическую и политическую жизнь страны»; трагедия фермера в непосильной борьбе с безжалостной властью монополий – таковы темы произведений Фолкнера.

Самым целостным произведением в йокнапатофском цикле, охватывающем период с 90-х годов прошлого века до конца 40-х годов XX века, является трилогия Фолкнера: «Деревушка» (1940), «Город» (1957) и «**Особняк**» (1959). Главная тема трилогии – рост экономического и политического влияния буржуазии, вытесняющей аристократию.

Понятия морали, сферы чувства и эмоций неприменимы к собственнику Флему, который не воспринимается как человек. С холодным сердцем и умом, словно автомат, работающий на получение прибыли, Флем приносит окружающим горе и смерть. Таковы в разной степени и все остальные Сноупсы.

Френсис Скотт Фицджеральд (1896–1940) является одним из крупнейших писателей США XX века. Его творчество оказало многоаспектное влияние на последующее развитие литературы США.

Фицджеральд одним из первых в американской литературе обратился к теме крушения «американской мечты». Самой большой известностью и признанием пользуется роман Фицджеральда «**Великий Гэтсби**». Герой произведения, разбогатевший на незаконной торговле спиртным, всего себя и всё своё богатство готов отдать любимой им Дэзи. Мечта о любви и счастье живёт в его душе. Он одержим этой мечтой. Гэтсби прорывается в мир богатства и роскоши, к которому принадлежит Дэзи, не дождавшаяся возвращения Гэтсби с войны и вышедшая замуж за Тома Бьюкенена. Деньги не приносят счастья Гэтсби. Деньги калечат Дэзи, лишают её всяких представлений об истинной любви, о порядочности и морали. Она и её муж – виновники смерти Гэтсби. Жизнь в мире роскоши лишила их чувства вины и ответственности. Великая нежность, любовь, самоотверженность Гэтсби не были поняты Дэзи, она не смогла их оценить, как, впрочем, и все живущие в её мире.

Австрийская литература. Чешская литература

Австрийская литература развивалась в межнациональной атмосфере. Главными центрами немецкоязычной австрийской литературы были Вена и Прага. Работавшие там писатели проявляли большой интерес к славян-

ской культуре, но вместе с тем стремились завоевать признание немецкого читателя. Известный австрийский поэт и драматург Франц Грильпарцер, живший в XIX веке, отмечал, что его соотечественникам присущи три свойства: скромность, здравый смысл и истинное чувство. С тех пор принято рассматривать австрийскую ментальность в этих аспектах. Писатели XX века, будучи подданными огромной лоскутной монархии, традиционно сосредоточивали внимание на внутренней жизни своих персонажей, исследуя реальность в пределах локальной среды (С.Цвейг). Но вместе с тем австрийским писателям было присуще стремление осмыслить бытие в этом странном, разваливающемся государстве в формах аллегорических и фантастических (Р. Музиль, Ф. Кафка).

Франц Кафка (1883–1924) близок к экспрессионизму трагизмом своего мировосприятия. Писатель, проживший недолгую жизнь, оставил три незавершённых романа («Америка», «Процесс», «Замок»), несколько десятков новелл и притч, а также интереснейшие дневники и письма. При жизни он опубликовал некоторые новеллы и отдельные фрагменты из романов. Творчество Кафки можно считать символическим для своего века. Кошмары и фантасмагории, запечатлённые в маленьких притчах и романах, оказались пророческими. Вся прозу автора можно назвать одним большим эссе о страхе, о состоянии одинокого и уничтожаемого цивилизацией человеческого существа, обречённого достичь справедливости. Независимо от жанра всё написанное Кафкой может быть отнесено к притче.

«**Превращение**» (1914) – самый известный рассказ Ф. Кафки. Мучительные раздумья о собственной участи и судьбе соотечественников и современников выплеснулись здесь в пессимистическое, устрашающее повествование. Первая встреча с исполнительным коммивояжёром Грегором Замзой происходит, когда случилось два чрезвычайных происшествия. Грегор из-за того, что проспал, опоздал на поезд в очередную служебную поездку, так что теперь ожидается неминуемый грозный разнос. Но куда страшнее второе. Скромный молодой человек, любящий сын и брат, усердный служащий фирмы превращается в членистоногое чудище. Как служащий фирмы превратился в насекомое, автор не объясняет. Зловещая метаморфоза не мотивируется писателем: так случилось. Остаётся это принять и следить за последствиями происшедшего.

В рассказе подробно описаны ощущения, мысли, страхи Грегора-животного. Он пытается встать, выйти к родителям, к пришедшему управляющему, как-то объяснить свой прогул, но все его попытки безрезультатны, а речь непонятна и лишь вызывает раздражение у отца и матери. Только сестра оставалась близка ему, но спустя месяц и ей это стало в тягость. В результате смерть становится единственным избавлением от мук для героя и для окружающих.

Ярослав Гашек (1883–1923) – фельетонист, новеллист, выдающийся сатирик, автор великой книги, возникшей из опыта Первой мировой войны, опыта не только личного, но и национального. Роман «**Похождения**

бравого солдата Швейка во время мировой войны» и сатирическая новеллистика Ярослава Гашека вошли в золотой фонд классических художественных произведений.

«Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» – это и сатира, и комическая эпопея, мистификация. По точному заключению самого автора, сделанному в послесловии к первой части, его книга – «историческая картина определённой эпохи». В ней запечатлена в многочисленных образах и персонажах эпоха распада Австро-Венгрии, некогда могущественной монархии, пережившей себя, а потому смешной и нелепой.

Сатирический роман Гашека состоит из множества анекдотов, трагичных историй, которые льются из уст главного героя. Все эти «истории к слову» вроде бы возникают спонтанно, нередко без связи с происходящим и для неискушённого читателя часто остаются основным содержанием романа, воспринимаемого в данном случае как собрание анекдотов. Вместе с тем в этой книге проявлены как бы две ипостаси, точно так же, как в облике её создателя, писателя Гашека, которого близко знавшие друзья видели в двух ликах – весёлом и трагическом.

Роман написан в форме путешествия. Его главный герой «путешествует» по стране, продвигаясь к линии фронта. Это дало возможность писателю охватить широкое пространство и изобразить события, показать различные населённые пункты. Такая композиция давала широкую возможность для создания социальных типов, различных настроений, политического состояния различных групп населения. Поэтому роман «Похождение бравого солдата Швейка» называют эпопеей.

Через образ главного героя Швейка Гашек показал всю низость и бессмысленность войны, на которую не хотели идти простые люди (чехи), понимая, что им это не нужно. А офицеров писатель показывает глупцами, которым свойственна грубость и невежество.

«Похождение бравого солдата Швейка» – роман с остро злободневной сатирой, роман-памфлет, наносивший удар по складывающейся буржуазной системе в Чехословацкой республике 1918 года. Швейк в романе выступает как антагонист государственной системы.

Карел Чапек (1890–1938) – прозаик и драматург, философ и фантаст. Проявил себя в самых разных жанрах – от детских сказок и маленьких притч до социального романа, очерков и эссе. Философия Чапека отразилась в его прозе: трилогии «Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь» (1933–1934), фантастических романах «Фабрика Абсолюта» (1922), «Кракатит» (1924). Среди пьес особую популярность получила драма «R.U.R.» (1920). В ней высказывалось предостережение от неконтролируемого научно-технического прогресса и впервые прозвучало слово «робот».

Роман «**Война с саламандрами**» – вершина творчества Карела Чапека. Писатель не делал секрета из своего замысла: он хотел предостеречь человечество. Чапек возражал против оценки «Войны с саламандрами» как утопии, то есть фантастического изображения будущего. «Это не утопия,

но сегодняшний день, – говорил он в лекции по радио «О книгах и саламандрах» в марте 1936 года. – Это не умозрительное рассуждение на тему о будущем, но зеркальное отражение того, что существует в нашей жизненной среде». Далее Чапек пояснил: «Я писал о саламандрах потому, что думал о людях».

Особая глубина гротеска, созданного Чапеком, состоит в том, что животные превращены в подобие людей самими же людьми, и в то же время нет ничего, более чуждого человечеству, чем это его будущее, стандартизованное, не мыслящее и не чувствующее подобие. Затрагивая темы фашизма и войны, автор рассматривал проблемы человечества глобально, масштабно. Благодаря всему этому Карела Чапека, без сомнений, можно назвать сатириком с мировым именем.

ЛИТЕРАТУРА

Основная (Учебные пособия. Исследования)

1. Зарубежная литература XX века: учебник для вузов. Л.Г. Андреев [и др.]; под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд. – М.: Высш. шк.; Изд. центр Академия, 2000.
2. Зарубежная литература. XX век: учебник для студентов / под ред. Н.П. Михальской. – М.: Дрофа, 2003. – С. 3–12.
3. История зарубежной литературы XX века. 1917–1945. – М., 1990.
4. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина) / И.В. Шабловская. – Минск: Изд. центр Экономпресс, 1998. – С. 11–44.
5. Зарубежная литература XX века / под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Изд. Центр «Академия», 2003.

Дополнительная

1. Анастасьев, Н.А. Владелец Йокнопатофы / Н.А. Анастасьев. – М., 1991.
2. Андреев, А.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век / А.Г. Андреев. – М.: Высш. шк., 1994.
3. Аствацатуров, А.А. Т.С. Элиот и его поэма «Бесплодная земля» / А.А. Аствацатуров. – СПб., 2000.
4. Брод, М. О Франце Кафке / М. Брод. – СПб., 2000.
5. Гиленсон, Б.А. Эрнест Хемингуэй / Б.А. Гиленсон. – М., 1991.
6. Затонский, Д.В. Австрийская литература в XX столетии / Д.В. Затонский. – М., 1985.
7. Лапин, И.Л. Зарубежная литература XX век / И.Л. Лапин, В.В. Здольников, С.В. Лапунов. – Витебск, 2007.
8. Мамардашвили, М.К. Лекции о Прусте: психологическая топология пути / М.К. Мамардашвили. – М., 1995.
9. Пестова, Н.В. Лирика немецкого экспрессионизма: Профили чужести / Н.В. Пестова. – Екатеринбург, 1999.
10. Рогачёвская, М. Сумасшедший ирландец? / М. Рогачёвская // Всемирная литература. – 1998. – № 9. – С. 137–143.
11. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М., 1988.
12. Хайдеггер, М. Искусство и пространство / М. Хайдеггер // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.

13. Хоружий, С.С. Как читать «Улисса» / С.С. Хоружий // Иностранная литература. – 1989. – № 1.
14. Чирков, Б. Эпическая драма. Проблемы теории и поэтики / Б. Чирков. – Киев, 1988.
15. Штейн, А.Л. История французской литературы / А.Л. Штейн, М.Н. Черневич, М.Л. Яхонтова. – М., 1988.

Художественные тексты для обязательного чтения

Манн, Генрих	Учитель Гнус. Верноподданный (на выбор)
Манн, Томас	Доктор Фаустус. Новеллы (Тристан. Тонио Крёгер)
Ремарк, Эрих Мария	На западном фронте без перемен. Три товарища (на выбор)
Брехт, Бертольт	Мамаша Кураж и ее дети
Зегерс, Анна	Седьмой крест
Гессе, Герман	Степной волк
Фаллада, Ганс	Каждый умирает в одиночку
Пруст, Марсель	По направлению к Свану
Барбюс, Анри	Огонь
Мориак, Франсуа	Тереза Дескейру. Клубок змей (на выбор)
Сент-Экзюпери, Антуан де	Маленький принц
Шоу, Бернард	Пигмалион. Дома вдовца. Святая Иоанна
Хаксли, Олдос	О дивный новый мир
Вулф, Вирджиния	Миссис Дэллоуэй
Лоуренс, Дэвид Герберт	Любовник леди Чаттерли
Уэллс, Герберт	Машина времени
Олдингтон, Ричард	Все люди – враги
Драйзер, Теодор	Американская трагедия
Фицджеральд, Френсис Скотт	Великий Гэтсби
Фолкнер, Уильям	Особняк
О' Нил, Юджин	Любовь под вязами
Хемингуэй, Эрнест	Прощай, оружие! По ком звонит колокол. Новеллы (на выбор)
Гашек, Ярослав	Похождения бравого солдата Швейка
Чапек, Карел	Война с саламандрами
Кафка, Франц	Превращение
Гарсиа Лорка, Федерико	Цыганское романсеро. Дом Бернарды Альбы

5. ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА. 50–90-Е ГГ.

Вторая половина XX века и нового, третьего, тысячелетия, несмотря на многие острые конфликты и войны оказалась относительно более спокойным временем по сравнению с первой половиной столетия. Удалось избежать Третьей мировой войны, завершить «холодную войну» между Востоком и Западом, вступить в полосу мирного сосуществования. Произошёл распад колониальной системы, на карте мира появились многие независимые государства, ослабла идеологическая конфронтация. Глубинные перемены в мире способствовали новой расстановке геополитических сил на планете.

В историко-литературном процессе своеобразным водоразделом надо считать 1980-е гг. как начало собственно истории современной литературы. Творческие поиски и открытия в литературе рассматриваемого периода – это результат взаимодействия и полемики, притяжения и противостояния, напряженного баланса конструктивных и дезинтеграционных приоритетов. Если судить объективно, на современном этапе нельзя говорить о глобальной смене художественно-эстетических парадигм: наблюдается очередной всплеск поисковых и трансформация известных без утверждения господства какой-либо одной, в том числе и оказавшейся особенно на слуху – постмодернистской.

В целом происходит смещение интереса в сферу внутренней жизни индивида, его нравственно-этических проблем. Стало очевидно, что обретение относительной материальной стабильности не является панацеей от одиночества, нравственных коллизий, вечных проблем бытия.

Романтизм и реализм были естественно унаследованы литературой XX века, участвуя в формировании ее структурной усложненности, многослойности, особой системы аллюзий и ассоциаций, причем, воспринимаясь уже не столько по принципу контраста, сколько взаимодополняемости. Изменение социально-исторических условий, эстетических и мировоззренческих установок новых авторов сказалось на, порой, существенной трансформации их поэтики. Любопытна, например, трактовка судьбы гордой, обособившейся личности в явно проникнутых романтическим духом произведениях У. Голдинга, Р. Мерля, Дж. Кутзее. Люди, оказавшиеся вне социальных связей, не отягощенные какими-либо обязанностями, свободные на лоне первозданной природы, не только не наполняются ее неповторимой красотой, но и постепенно теряют человеческий облик. Проблема одиноких и ярких энтузиастов на фоне ничтожных филистеров, где первые в романтической классике виделись родственными по цельности и чистоте дикой натуры, получает другой разворот. Естественная среда, возможно, и должна максимально сохранять свою первобытность, неприкосновенность, однако совсем иное – личность. Ее исключительность сегодня – это уже вовсе не исключение себя из окружающего мира людей. Индивидуализм и

авторитаризм предстают явлениями не только близкими, но и равно враждебными гуманизму.

В основном же романтические принципы претерпели не столь кардинальное переосмысление. Таково кредо, отвергающее рационалистически ориентированную культуру, жесткие систематизации, безапелляционное навязывание научного опосредования отношений человека и мира. Утверждается глубоко личностное, напряженно-страстное стремление к возвышенному идеалу, неудовлетворенность сущим, горизонтами повседневного прозаического существования. Экзотика воображения и экзотика дальних мест, культ единичности, бесконечного самопознания художника-демиурга. Диссонансы, антагонизмы, контрастное изображение характеров, сюжетных и временных планов, господство случая, а не закономерности. Восприятие культуры как особой формы существования человека, а языка искусств как наиболее эффективной возможности созидания и проявления самой реальности, противостояния обезличке «готовых слов».

В реалистических подходах сохраняется тенденция объяснять мир и созидательную роль человека в нем. Планетарность мироощущения, которую вместе с новым общественным сознанием обретает реализм XX века, ведет к тому, что типическими обстоятельствами выступают не только социально-политические и иные условия непосредственного окружения, но и стремительная глобализация всех решений и действий. Принципиально важными остаются психологизм, сложность нравственного выбора, и его реализации в поступках, определяющих ответственность героя и за себя, и за действия по отношению к другим.

Свойственное реализму критическое начало сегодня реализуется через умение авторов обозначить и утвердить свое отношение к изображаемому острейшим противостоянием, чаще всего с драматическим финалом, без декларативности и попыток представить желаемое за наличное, рожденное мечтой за реально существующее.

В свою очередь, картины разобщенности людей, трагических противоречий действительности, наполненной конфликтами между личностью и государством, народной стихией и деспотизмом власти, в современном реализме по-новому высвечивают соотношение конкретно-исторического с общечеловеческим, детерминизма с признанием свободы воли. Да, при этом как бы недостает зажигающего оптимизма, но наметившийся плодотворный синтез действительного и идеального не позволяет утвердиться и пессимизму, страху перед будущим людского сообщества. Поэтому важнейшим остается тот факт, что в рамках реализма, опирающегося на собственные традиции и активно осваивающего опыт других литературных направлений, продолжали творить многие писатели, нацеленные на раскрытие реальных процессов в окружающем мире, возможных перспектив его «очеловечения» (А. Лану, Р. Мерль, А. Силлитоу, З. Ленц, Э. Штриттматтер, М.В. Шульц, Э. Колдуэлл, Р.П. Уоррен, Дж. Апдайк, Х.М. Аргедас, Ж. Амаду).

Постмодернизм, существенно повлиявший на характер литературного процесса второй половины XX в., как и большинство актуальных художественных направлений, следует рассматривать в увязанности с его предысторией и неоднозначностью толкования самого термина. Безусловно, постмодернистское мировосприятие перекликается с присутствовавшим во все эпохи настроением фиксировать кризисные явления бытия, делать критическую ревизию накопившихся цивилизационных достижений и просчетов. Именно поэтому на фоне истощенности модернистско-авангардистских экспериментов и «революций» первых десятилетий века оно становится все более притягательным. Ироничные трактовки прежде авторитетных концепций, релятивизм, пародирование и десакрализация даже самых высоких материй реализуются в приемах игры, глобальной хаотизации, цитации, интертекстуальности.

В последующие за окончанием Второй мировой войны десятилетия складывается достаточно цельный комплекс подходов и установок, которые позволяют сегодня говорить о постмодернизме как отдельном культурном и литературном феномене. Укажем на некоторые его показательные слагаемые. Делигитимация и деканонизация – нарочитое пренебрежение сложившимися ценностями и принципами. Отрицается категория необходимости, а «нормой» признается лишь игра случайностей. Карнавализация – приоритетность смехового начала, игры в текст, игры с текстом, игры с читателем, иронизирование и пародирование через пастиш, отчасти самопародирование. Интертекстуальность – специфический диалог между текстами разных авторов, эпох и культур, господство цитат, как заимствованных из узнаваемых источников, так и анонимных, неуловимых. Отсюда изобилие аллюзий, реминисценций, парафраз, стилизаций, вольных переработок тем и сюжетов. Авторская маска – своеобразная форма провоцирования читательского сознания в условиях «смерти автора», игровой абсолютизации хаоса, высмеивания поставленных в один ряд и классики, и массовой литературы, и стереотипов потребительства. В деперсонализованном, лишенном закономерностей и упорядоченности нарративе она, порой, может оказаться единственным латентным героем, способным привлечь к себе внимание читателя. Ризома – указание на принципиально нелинейный характер текста, плюралистичность его знакового кода, синдром «мерцания» смысла. Предполагается своеобразный лабиринт, «сад ветвящихся тропок», стереофонический коллаж, где все связано со всем и ничто не предопределено заранее. Каждый элемент может вступить с другим в отношения диалога или пародии, оставляя читателю бесконечность вариаций перекомпоновки и понимания текста. Имеющая внушительное философское обоснование, постмодернистская парадигма прослеживается и в творчестве Х.Л. Борхеса, Ф. Соллерса, У. Эко, Дж. Барта, Т. Пинчона, М. Кундеры, М. Павича, П. Зюскинда, Дж. Фаулза.

Литературный процесс во Франции

Контрастность социально-экономических, научно-технических, политических и философских движений по-своему сказалась в особой направленности творческих исканий в литературном процессе Франции. После освобождения Франции от фашистской оккупации в стране наблюдался общественный подъем, произошел сдвиг «влево», марксистские идеи получили распространение и в художественной среде. Несмотря на мощные студенческие выступления в мае 1968 года, ситуация в стране стабилизировалась. Насыщенная политическая борьба нашла отражение в словесном искусстве. Социалистические идеи первых военных десятилетий захватили многих выдающихся писателей Франции (Л. Арагон).

Интеллектуальную и художественную атмосферу Франции 1930–1950-х гг. трудно понять, если не учесть той роли, которую играли поистине пронизывающие ее литературу идеи **экзистенциализма**. Экзистенциализм, впервые достаточно полно оформившийся как философское и художественное направление в межвоенной Франции, выделяется особо разветвленной предысторией и остающимся существенным даже сегодня влиянием на мировую культуру. В философском плане он прежде всего восходит к идеям датчанина С. Кьёркегора, определившего экзистенцию – явления жизненного ряда (вера, надежда, боль, страдание, любовь, страх, наслаждение) – как изначально неподвластную чисто рефлексивному, понятийному раскрытию. Это целостное, непосредственное нахождение человека в мире (по Э. Гуссерлю – жизненный мир, по М. Хайдеггеру – бытие само по себе). Индивид нередуцируем к декларируемым наукой закономерностям и устоявшимся структурам, необходимы новые подходы, которые помогут определить и утвердить собственно гуманистическую специфику его существования, выходы из кризиса тотальной обезличенности. В философских работах К. Барта, М. Хайдеггера, Г.О. Марселя, Ж.П. Сартра, М. Мерло-Понти, А. Камю, Н. Аббаньяно к середине века формируется достаточно широкий и контрастный спектр экзистенциалистских концепций по этой проблематике. Показательно, что именно установка на максимально бережное прикосновение к тайне жизни и смерти такого хрупкого и такого претенциозного создания как человек подтолкнула некоторых видных мыслителей к художественному творчеству, ставшему самостоятельной областью уточнения и развития их взглядов.

Литературный экзистенциализм, как бы по-разному он ни выглядел у далеких от единства авторов (А. Мальро, Ж.П. Сартр, А. Камю, Г.Э. Носсак, А. Мёрдок, У. Голдинг, Н. Мейлер, Р. Эллисон), все же позволяет выделить наиболее существенные слагаемые, его идентифицирующие. Писатели не конструируют модель-подсказку путей возможного обретения человеком аутентичного существования. Они создают особое художественное пространство, продвижение по которому должно побудить читателя к уяснению его личной ответственности за самоосуществление в мире и вместе с миром. Поэтому и остродраматические судьбы их героев не выно-

сятся в качестве примеров для подражания или осуждения – это взрыв предельно концентрированной обыденности, рассчитанный на цепную реакцию вне изображаемого.

Как правило, в характере поведения персонажей и сюжетно-композиционной архитектонике произведений экзистенциалистской направленности просматриваются три принципиально важные для их восприятия стадии (или в полном объеме проявленные, или частично подразуемые). Начальной можно считать фазу пребывания героев в состоянии неподлинного (неаутентичного) существования. Если исходить из метафизики Фомы Аквинского, в свое время выделившего понятия сущности и существования, эту стадию можно было бы охарактеризовать как существование, предшествующее сущности. Но экзистенциализм не приемлет схоластической возможности того, что в человеке сущность сознания и его существование бытуют раздельно. Каждый момент, всякое проявление существования в полной мере содержит в себе сущность.

Нельзя сказать, что вот в этот раз был не совсем я (реализовалась лишь деталь, какая-то сторона моей сущности): в любом поступке, даже самом незначительном и вроде случайном, – ты весь. Следовательно, и жизнь твоя определяется не переходными вариантами, где есть возможность подправить что-то сделанное не так, а цепочкой завершенных и строго выверяемых ригористическим или-или звеньев. Она безответственная или ответственная, неподлинная или подлинная, и, если немного перефразировать В. Гюго, никогда не открывает одну дверь, предварительно не захлопнув другую. Так что литературный экзистенциализм сконцентрирован не столько на существовании вообще (существовании как факте), сколько на утверждении предназначения человека создать себя человеком, «быть тем, что он есть», а не «просто быть». Зашоренность повседневностью, укоренившаяся привычка плыть по течению долгое время выступают для героев самодовлеющей силой, и ощущение потребности в личностном предназначении приходит внезапно, в каких-то чрезвычайных обстоятельствах, когда выбившийся или выбитый из знакомой колеи человек должен пережить отчаяние. Следовательно, между исходной стадией неаутентичного существования и завершающей – трансцендирования к поиску аутентичного, самостоятельного места занимает промежуточная – отчаяния-абсурда. Постараемся точнее представить структурно-смысловую специфику каждой из них.

Изображаемая на первой стадии ситуация «просто быть», когда персонажи проявляют полнейшую индифферентность к тому, что они есть на самом деле, таит в себе несколько по-настоящему взрывоопасных моментов. Герои не чувствуют никакой ответственности перед другими, создается впечатление их абсолютной свободы (свободы как состояния). Все вокруг живут как живется, вне оправдания, вне смысла, вне каких-либо норм, таким же образом ничто не предопределяет и мое поведение. Я приговорен быть свободным! Однако здесь же всплывает и другое ощущение. Я не

просто свободен, я одинок, а тем не менее обречен жить в обществе. Собственно, это бытие принудительное.

Как уже говорилось, на данной стадии герой весьма далек от рефлексии, но подспудно в нем нарастает враждебность к миру, где все делается помимо него, где то и дело от него чего-то хотят. Получается, другие – враги моей абсолютной свободы. Даже взгляд другого (не я) таит угрозу моему я. Оттого неизбежна вспышка формально беспричинной, неподконтрольной самому герою ярости, оборачивающейся самыми непредсказуемыми поступками вплоть до убийства. Прежде сложившееся шаткое равновесие взрывается, окружение по-своему адекватно и жестко реагирует на ситуацию (как вариант – арест, судебный процесс). И герой словно просыпается в другом мире, где основные претензии уже к нему.

Показательно для большинства произведений экзистенциализма, что в начале второй стадии, когда герой оказывается в изоляции и утрачена его стихийная свобода как состояние, многое из ранее происходившего с ним повторяется с точностью до наоборот. Как в зеркале, где правая сторона становится левой, а левая правой, и теперь уже он выступает чужим, опасным и враждебным чьему-то я. Взбуродоруженные другие, с которыми до этого мы были знакомы лишь по субъективным отзывам героя, не менее яростно и предвзято характеризуют его самого. Разворачивается все более надрывный и гнетущий диалог, по существу гротескный, напоминающий разговор глухих, где каждый способен слышать только себя.

В силу обстоятельств вынужденный как-то реагировать на неясные для него обвинения, на кажущиеся неуместными вопросы, искать объяснения своим прежним, и как мы знаем, абсолютно непредумышленным действиям, герой, с одной стороны, лишь усугубляет свое положение. А с другой, в нем подспудно зарождается тревожное чувство некоторых сомнений в себе, невозможности и далее оставаться вроде непричастным к происходящему. Так закладывается пока еще невидимый фундамент его будущего жесткого самоанализа на завершающей стадии повествования. Текущие же оценки героя, подсказанные его неприученным к рассуждению умом, прогрессируют в русле нарастающей ненависти к оппонентам – всем этим ополчившимся против него не я, уличаемым в злокозненности, фанатизме, подтасовках. Взаимоисключающие позиции и немыслимое упорство сторон в их отстаивании не оставляют шансов до кого-то достучаться, что-то изменить. Ситуация действительно абсурдная, положение героя – отчаянное, тупиковое. В отчаянии можно и утонуть, но оно же способно оказать тем потрясением, которое стимулирует внезапный переход в совершенно новое состояние.

В завершение разговора о второй фазе есть смысл отдельно уточнить особую миссию абсурда, не случайно сближаемого с отчаянием. В экзистенциалистской литературе трактовка абсурда вовсе не совпадает с расхожим толкованием этого слова. Она, скорее, близка к его пониманию в логике: это не синоним бессмыслицы и не привычная оценка нелепостей

миропорядка, а своеобразная форма обнаружения неоднозначности, внутренней противоречивости всего сущего, озадачивания им. Конфликтность, запелляционность здесь – способ пробудить саму способность мыслить, а следовательно, и ответственно определять собственную позицию относительно мира и самого себя.

Острота, напряженность создавшейся пограничной ситуации задают и характер третьей, завершающей стадии – самоопределения героя, реализации свободы воли. Пусть даже на грани жизни и смерти, в качестве последнего шага, когда биологическое бытие уже фактически в прошлом, герой хотя бы на мгновение обретает достоинство и свободу осознанным выбором смерти. Для экзистенциализма во всех случаях выбор – это подведение черты под неподлинностью и прорыв – трансцендирование – к подлинности. Это ответственный выход за свои пределы, который может сделать только человек, ибо он всегда лишь проект.

Альбер Камю (1913–1960, Нобелевская премия 1957 г.) хотя и не относил себя к экзистенциалистам, реально своим многогранным творчеством предопределил основные параметры данного течения. Назовем его повести «Посторонний» (1942) и «Падение» (1956), романы «Чума» (1947) и «Первый человек» (опубликован в 1994 г.), философские эссе «Миф о Сизифе» (1942) и «Взбунтовавшийся человек» (1951), публицистически заостренные книги «Злободневные заметки» (т. 1–3, 1950–1958) и «Шведские речи» (1958). Не менее значимы его пьесы «Калигула» (1944), «Осадное положение» (1948), «Праведные» (1950) и лирические очерки «Изнанка и лицо» (1937), «Бракосочетания» (1939).

В повести «Посторонний», при всей выделенности центральной фигуры Мерсо, важно проследить именно экзистенциалистское развитие действия, подчиненность его законам буквально всех представленных персонажей. На начальной стадии сохраняется внешне равновесное существование отчужденных, свободных в своем безответственном бытовании людей и социальных институтов. Однако стереотипные привычки, стандартные ритуалы, словесные клише в глубине таят нарастающую взаимную неприязнь всех ко всем, и достаточно самой безобидной случайности, чтобы взорвалась эта иллюзия благопристойности, человечности жизни. Такой становится встреча на пляже араба и Мерсо, обернувшаяся немотивированным и каким-то механическим как все предшествующие поступки героя убийством человека. Последовавшее юридическое разбирательство с обязательной для него установкой на выявление причинно-следственного обоснования и логической мотивации поступка вместо внесения ясности ввергает всех в ситуацию абсурда. Вынужденный как-то объясняться, Мерсо по-настоящему искренен утверждая, что виной всему было палящее, яркое солнце (мы ведь уже знаем, что и все его предшествующие действия особо не выходили за пределы физиологических, рецепторных реакций) и так же непосредственен в своем возмущении абсолютным неприятием окружающими такого ответа. Всплывшая в убийстве необъяснимая

враждебность героя к другим теперь столкнулась с такой же предельно глухой враждебностью и безразличием других по отношению к нему. Судебной машине нужны факты, мотивы, наконец, психологический портрет, но не биология. И она не успокоилась, пока по-своему не подогнала самый несуразный набор «прегрешений» Мерсо под формальное обоснование для вынесения смертного приговора. Что существенно, как раз экстремальная абсурдность такого поворота дела заставляет героя задуматься, наконец, над реальной оценкой произошедшего, выводит к пограничной ситуации. Последовавший ответственный выбор, в камере смертников, накануне казни, достоин уважения и прямо ориентирован на читателя. Мерсо осознает пустоту прожитых лет и еще острее – правомерность вынесенного приговора: он ведь убил человека. Ценой жизни, ценой заслуженного презрения – «пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти» – герой прорывает свое одиночество, свою чуждость. Сходное испытание выпадает и на долю героев «Чумы», вдруг нагрянувшая беда для которых стала проверкой не столько на личностную или профессиональную состоятельность, сколько на способность жить вместе с людьми, ощущать своими и боль, и радость других.

1960-е годы, всколыхнувшие французское общество бурными выступлениями молодежи, – значимый этап в истории Франции. Новые жизненные реалии, кризис многих ценностей и представлений, ощущение нестабильности и хаотичности мира, – всё это убеждало некоторых писателей в том, что необходимо искать новые, экспериментальные средства художественной выразительности, что нашло отражение в развитии нового романа и театра абсурда.

Новый роман, называемый также антироманом, в отличие от близкой ему по нигилистическому духу антидрамы свой отдельный статус окончательно утверждает во Франции середины 50-х годов именно благодаря решительным программным заявлениям уже достаточно известных к тому времени авторов. Во многом по-разному трактующие актуальные перспективы обновления романа, они едины в ниспровержении традиций критического реализма, прежде всего балзаковской, как и в признании, пусть с оговорками, своими предтечами Ж.К. Гюисманса, М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафку, Л.Ф. Селина, У. Фолкнера. Оказавший заметное влияние на движение не только собственно жанра, но и всей современной литературы, новый роман вошел в историю как наследие преимущественно французских писателей: Н. Саррот, А. Роб-Грийе, Б. Виана, М. Бланшо, К. Симона, М. Дюрас, М. Бютора.

Новороманисты категорически отвергли свойственные классике взаимоотношенность событий, драматическую интригу, обусловленность и индивидуальность характеров, фиксированный хронотоп. Их интересует исключительно язык, само по себе существующее повествовательное пространство – дискурс, принципиально чуждый всему, что могло бы претендовать на ясную позицию, конкретный смысл, типизацию. Само собой

складывается ощущение, характерное не только для данного течения, «смерти автора» и «смерти героя». В сумбурном потоке изображаемых вещей, лиц, физических и психических движений совершенно теряется писатель, а следовательно, и проявления каких-либо заданных им смысловых ориентиров. Не проецируется он и в персонажах, к тому же подчеркнуто независимых и от социокультурного окружения. Однако видимость свободы нисколько не делает их значительнее и сильнее, наоборот, нагнетает трудноразличимость, неприкаянность. Мотивы каких-то вялых поступков абсолютно дегероизированных лиц по ходу повествования становятся все более туманными, и читателю приходится наращивать усилия, чтобы о них хотя бы догадываться. В сознании персонажей то и дело исчезает граница между воспринимаемым и воображаемым, воспоминания легко превращаются в другую, отдельную жизнь. Читателю остается самому додумывать, встречается ли он с конкретными фактами чьей-то биографии, или проектом будущего, или ложью, от которой только что распространявший ее вскоре откажется.

Верность основным художественным принципам нового романа не препятствовала каждому из писателей искать индивидуальные пути их воплощения. Наиболее заметными оказались творческие решения Н. Саррот и А. Роб-Грийе. Называя свою позицию тропизмом, Н. Саррот ставит в центр внимания подполье человеческой природы, будоражащие ее подсознательные чувствования. Она делает свои романы непрерывным, лишенным всяческих переходов чередованием бессвязных реплик и констатаций психических состояний. Ее не интересует социально-психологическая обусловленность индивидуального поведения, достаточно наплывающих вне времени и пространства обрывков мыслей, желаний, эмоций, извлекаемых откуда-то из глубинных закоулков души. В шозизме А. Роб-Грийе акцент делается на педантичной фиксации, без малейшего отбора и упорядочения, всего, что попадает в поле зрения во внешнем мире. У него даже люди предстают такими же предметами окружающей вещной среды, как и природные или рукотворные объекты.

Разумеется, в той же степени, что и психическое у Н. Саррот, физическое у А. Роб-Грийе представляет не отражение живой жизни, а самоценный словесный эквивалент, подчиняющийся лишь законам языка. Новый роман никогда не выходит за пределы чисто повествовательного пространства, максимально изолированного от политической, социально-экономической, нравственной конъюнктуры реальной действительности. Необходимо ясно представлять, что его адекватное прочтение возможно лишь в случае восприятия именно как антиромана – дерзкой альтернативы классике. Так часто упоминаемые резкие заявления о смерти романа, автора, героя, о преимущественной ориентации на соавторство читателя не следует понимать буквально, рассматривая их прежде всего через исходную для новороманистов установку на игровое начало, эпатажность, условность, спонтанность повествования. Виртуальная природа, не мимети-

ческие, а возможные миры нового романа по-прежнему ждут нестандартных исследовательских подходов к осмыслению его поэтики и эстетической направленности.

Театр абсурда как вполне обособившееся течение в искусстве заявляет о себе с 50-х годов сначала во Франции, а затем и практически по всему западному полушарию. Буквально с первых «антипьес» он был воспринят как эпатажирующий вызов и устоявшимся канонам театра, и классической эстетике, и, что прежде всего бросалось в глаза, здравому смыслу. Практически бессюжетные, заполненные нагромождением странностей и нелепиц, безликими и безвольными, напоминающими марионеток персонажами, его драмы чаще всего ассоциировались с чистейшей, на самой себе замкнутой бессмыслицей. Однако подобная реакция оказалась не только поспешной, но и упрощенной. Со временем и критика, и зритель начинают осознавать, что разыгрываемый на сцене абсурд – далеко не просто эффектное и бессцельное оригинальничанье. В нем просматривается издревле апробированный сценическим искусством способ заронить в душу чрезмерно самоуверенного и самодовольного обывателя хотя бы крупицу сомнения в собственной непогрешимости, пробудить способность видеть себя со стороны.

Из века в век переходили и оттачивались те приемы, те художественные решения, которые в антитеатре стали основополагающими, но в силу непривычного их сочетания не всегда легко распознаваемыми. Прежде всего речь идет о ключевых элементах мимических спектаклей и комедий античности, комедии дель арте, пантомимы, творческих находках У. Шекспира, А. Стриндберга, А. Жарри, М. Метерлинка, Л. Пиранделло, Б. Шоу, Б. Брехта. Очевидные как общность, так и разноречивость наследуемой традиции, выбора путей ее актуализации и обусловили, вероятно, тот факт, что принадлежность писателей к театру абсурда не обозначилась публикациями манифестов, провозглашениями единых идейно-эстетических программ. Тем интереснее проследить сходства и различия в творчестве таких ярких индивидуальностей как Ф. Аррабаль, С. Беккет, Ж. Жене, Э. Ионеско, А. Копит, С. Мрожек, Э. Олби, Г. Пинтер, Дж. Ричардсон, Н. Симпсон.

Вкратце уточним формирующие специфику антитеатра моменты, начиная с центрального – абсурда. Заметим сразу, что заданные ему экзистенциализмом и на первый взгляд кажущиеся сохраненными смысловые ориентиры, здесь претерпевают существенную трансформацию. В антипьесах абсурд выступает не одной из стадий, промежуточной, за которой следует ответственный выбор, а единственной характеристикой изображаемого. Абсурдна и забавно-зловещая константа положения героев, с которыми ничего не может произойти, поскольку они по сути дела пустое место. Раз у персонажей нет определенных позиций, а имеется лишь какое-то безотчетное состояние, в котором они неизвестно почему и с каких пор пребывают, исчезает сама основа того, что является необходимейшим элементом классической драмы, – интриги, конфликта. В антидраме напряжение создается все более гнетущей статикой, когда звучит много слов, но

никто не отдает себе в них отчет, когда что-то вроде и происходит, но ничего не меняется, когда могут фигурировать различные даты, но время остановилось или хаотично движется вспять. Вполне обоснованно в поэтике театра абсурда находят качества черного юмора, жестоким сочетанием скепсиса, ужаса и смеха способного встряхнуть любого. Таким образом, в антитеатре не может быть и речи о нашей идентификации с его героями. Здесь доминирует установка спровоцировать зрителя, подвергнуть его своего рода шоковой терапии и уже через очуждение в брехтовской трактовке этого слова вернуть в действительность.

Структурализм и постструктурализм во Франции, как и в других странах, следует рассматривать на пересечении философии, культурологии, лингвистики, этнологии, литературоведения и собственно художественного творчества. Важнейшие характеристики этих течений нами изложены ранее, теперь же представим некоторых авторов и их тексты. Структурализм и постструктурализм формируются в 60–70-е годы на стыке новейших художественных тенденций в литературе и коренного переосмысления методологии ее исследования. Во Франции эпицентром развернувшихся поисков и дискуссий становится руководимый Ф. Соллерсом журнал «Телль кель» (1960–1982). Объединившаяся вокруг него группа интеллектуалов (К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, М. Фуко, Л. Альтюссер, Р. Барт, Ж. Женетт, Ц. Тодоров, Ю. Кристева) через удивительный симбиоз этнологии, психоанализа, структурной лингвистики, семиотики, теории коммуникации, философских и литературоведческих концепций вышла на базисные параметры новой критики, или структурализма. В структурализме традиционное понятие художественного произведения уступило место внежанровой категории текста как исключительно словесного творения. Единственной реальностью признается лишь реальность языка, освобожденного от наслоений социальных отношений, от «порабощения» текста изображением, сюжетом, смыслом, историей. В слове, утверждают структуралисты, нам дается бытие, но дается лишенным бытия. Слово – отсутствие, исчезновение предмета, то, что остается после того, как он утратил свое бытие. Все сводится к рассказыванию, изолирующему слово от значений, увязанности с внешним миром.

Поскольку, таким образом, нет надобности выхода за пределы текста, он и является единственным объектом внимания. Выявление внутритекстовых корреляций, выделение уровней его структуры и установление иерархических связей между ними в конечном итоге нацелено на раскрытие системы отношений элементов художественного целого. Текстуальное письмо приравнивается к «реальной истории», поскольку писатель использует реальный языковой арсенал, наработанный данным временем, господствующей идеологией, и настоящее их лицо может проявиться только в правдивой наррации. С точки зрения структуралистов структура объективнее истории, ибо история – это «мифология прометеевских обществ», она не опирается на «действительность», а отбирает факты сообразно той или

иной схеме. Структура языка – категория по-настоящему объективная, отвлеченная от осознания и переживаний говорящего, от специфики и цели конкретных речевых актов. В силу этого и сделан акцент на анализе функционирования неподконтрольных, сокровенных механизмов знаковых систем и культуры в целом.

Постструктурализм, сохраняя структуралистское признание исключительно текстуализованной реальности, одним из основополагающих принципов заявляет деконструкцию (поэтому его нередко называют деконструктивизмом). Исчезнувший, дематериализовавшийся мир объектов порождает символическое многообразие, где в хаосе взаимных отражений все начинает видеться как бесконечный текст: «сознание как текст», «бессознательное как текст», «я как текст». Виднейшими представителями этого течения являются Ж. Деррида, «поздние» Р. Барт и М. Фуко, а также Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж. Бодрийяр, П. де Ман, Х.Блум.

Литературный процесс Англии

После Второй мировой войны, ставшей историческим рубежом в жизни Великобритании и в развитии английской литературы, Британская империя как политическая система перестала существовать. Уже в первые послевоенные годы Великобритания начала терять свои прежние колонии. Своей независимости добивается Индия (1947), Бирма и Цейлон (1948). В 1950–1953 годах Британия поддерживает американскую интервенцию в Корее, завершившуюся провалом. Неудачной стала и интервенция в Египет. Не удалось удержать контроль над Суэцким каналом в 1956 году. Отстояли свою независимость и бывшие колонии на Ближнем Востоке и в Африке. В 1960 году 17 африканских стран получили независимость. Суэцкий кризис 1956 года подтвердил конец существования Британии как империи.

Ломается традиционный уклад жизни, идет кардинальная перестройка национального менталитета, культурных парадигм, литературных тенденций. Теряет авторитет чопорная аристократия, все активнее утверждает себя средний класс – основное действующее лицо потребительского общества. Его быстро нарастающая амбициозность при отсутствии стабильных нравственных и гражданских ориентиров нередко сопровождается настроением вседозволенности, разрушения сложившихся классовых и социальных барьеров. Наблюдается «массовизация» образования, моды, искусства, в литературу входят обыкновенные парни с рабочих окраин и «рассерженная» молодежь, прежде всего представляющая современные «университетские умы».

На волне масскультуры и психоза холодной войны широкое распространение получает шпионский триллер (Йэн Флеминг, Ф. Форсайт, Л. Дейтон). Пользуются успехом детективы А. Кристи, романы классика литературы фэнтези Дж. Толкиена. Продолжается традиция сатирического (Дж. Оруэлл, Э. Бёрджесс, И. Во) и панорамно-реалистического (Ч. Сноу, Д. Линдсей, Э. Поуэлл) романов. Ведутся интересные художественные поиски в русле экзистенциализма (У. Голдинг, А. Мёрдок), театра абсурда

(Н. Симпсон, Г. Пинтер) и драматургии «новой волны» (А. Уэскер, Ш. Делени, Р. Болт), постмодернизма (Дж. Фаулз, Д. Барнс, П. Акройд, Д. Лодж).

Джон Осборн (1929–1994) своим творчеством принадлежит и движению «рассерженных молодых людей», и драматургии «новой волны». Автор пьес «Оглянись во гневе» (1956), «Комедиант» (1957), «Лютер» (1961), «Неприемлемое свидетельство» (1964), «Время настоящее» (1968), «Отель в Амстердаме» (1968), «К западу от Суэца» (1969), «Чувство отстраненности» (1972), «Смотрите, как все валится» (1975), а также театральных инсценировок и киносценариев. Сразу признанная новым словом в сценическом искусстве Англии, **«Оглянись во гневе»** удачно обозначила как настроение «сердитых молодых», так и характерные черты одной из современных тенденций в драматургии, способствовавших возвращению зрительского интереса к театру. У ее центрального персонажа Джимми Портера имеются реальные основания быть недовольным своим положением, окружением, перспективами. Выпускник университета, вынужденный работать в маленькой лавке, он не стесняется в выражениях, издеваясь над потребительским жизненным укладом, ханжеством и снобизмом богатых, лицемерием средств массовой информации. Но это выступления и не бойца, намеренного противостоять существующим порядкам, и не неудачника, поскольку Джимми никогда не был настроен рваться наверх. Он избрал самую беспроектную позицию: лежа на диване с газетой в руках уверенно чувствовать себя обличителем всего сбившегося с истинного пути мира. Однако автор, намеренно не идеализируя и в чем-то иронически сближая своего героя с объектами его критики, не случайно так выделяет его монологи. За внешней дерзостью и грубостью Джимми постепенно проступают естественные растерянность и боль человека, обреченного жить без любимого дела, понимания, правды.

Гарольд Пинтер (1930 – 2008, Нобелевская премия 2005 г.) находит собственную творческую позицию через оригинальное сочетание наследуемых от ибсеновско-чеховской традиции действия за сценой и фигур умолчания с художественными новациями, оформившимися в театре абсурда и английской драматургии «новой волны». Его пьесы «День рождения» (1957), «Кухонный лифт» (1957), «Сторож» (1959), «Коллекция» (1961), «Любовник» (1962), «Возвращение домой» (1964), «На безлюдье» (1974), «Предательство» (1978), «Голос семьи» (1981), «Горский язык» (1988) завоевали популярность в том числе и благодаря собственным постановкам автора. Известен он и как киносценарист.

Айрис Мёрдок (1919–1999) демонстрирует в своем творчестве оригинальное сочетание романтического и реалистического, интеллектуально-психологического и философско-эстетического начал, движение от экзистенциалистских установок к постмодернизму. Из многочисленных романов назовем «Под сетью» (1954), «Бегство от волшебника» (1956), «Замок на песке» (1957), «Колокол» (1958), «Отрубленная голова» (1961), «Дикая роза» (1962), «Единорог» (1963), «Итальянка» (1964), «Алое и зеленое»

(1965), «Пора ангелов» (1966), «Приятное и доброе» (1967), «Сон Бруно» (1969), «Человек случайностей» (1971), «Черный принц» (1972), «Машина святой и нечестивой любви» (1974), «Дитя слова» (1975), «Море, море» (1978), «Ученик философа» (1983), «Добрый подмастерье» (1985), «Зеленый рыцарь» (1993), «Выбор Джексона» (1995). Ее перу принадлежат книги эссе «Сартр. Романтический рационалист» (1953) и «Суверенность добра» (1967), инсценировки собственных романов, пьесы.

Джон Фаулз (1926–2005), творчество которого впитало как непривычное сочетание английской и французской национальных традиций, так и опыт реализма, психоанализа, постмодернизма, прежде всего обращается к проблеме идентификации личности, возможности хотя бы временного обретения ею подлинности как необходимого условия свободы. Автор романов «Коллекционер» (1963), «Волхв» (1965, 1977), «Женщина французского лейтенанта» (1969), «Дэниел Мартин» (1977), «Мантисса» (1982), «Мэггот» (1985). Интересны его книги эссе «Аристос» (1965, 1980) и «Червоточины» (1998), сборник повестей «Башня из черного дерева» (1974), киносценарии, тексты к фотоальбомам, краеведческие работы. По сюжету действие романа «Женщина французского лейтенанта» (другой вариант перевода – «Любовница французского лейтенанта») происходит во второй половине XIX в., однако многое в нем говорит о прямой соотнесенности с современностью. Писатель удачно строит свое произведение на игре различными пространственными и временными планами, ролевыми и социальными статусами, модными пристрастиями, на смешении высказываний знаменитых и малоизвестных лиц. Здесь много ассоциаций, переключек с романами Диккенса, Остен, Тrolлопа, Гарди, Дж. Элиот, чувствуется дух викторианской эпохи и нескрываемой пародии на нее. Оттого и главные герои романа Чарлз Смитсон и Сара Вудраф одновременно и сближаются своей непокорностью, устремлением к самоутверждению, и разнятся даже не столько общественным положением, сколько масштабами души, определением целей и путей достижения независимости. Аристократ Чарлз, то ли из любви, то ли из чувства противоречия решивший сблизиться с, как оказалось, безвинно ославленной девушкой, внутренне любит собственным благородством, так и не может разучиться смотреть на окружающих сверху вниз. Не случайно в финале романа Сара, очень напоминающая современных эмансипированных женщин, показана самостоятельно нашедшей свое место в жизни, реально утвердившей чувство собственного достоинства и не нуждающейся ни в каком снисхождении и покровительстве. Не так уж неожиданно жалким оказывается такой претенциозный и такой одинокий Чарлз, так и не сумевший понять, отчего когда-то Сара не противилась распространявшимся слухам о ее недостойной связи с французским лейтенантом.

Литературный процесс США

Как и для других союзников, победа над фашизмом во второй мировой войне для США была событием эпохальным, открывающим новые перспективы общественно-экономического развития. Вместе с тем, если для Европы на первых порах важнейшей проблемой явилась ликвидация тяжелейших последствий гитлеровской агрессии, Америка позволила себе совершенно иные приоритеты. Набравшая исключительную мощь за счет военных поставок и минимальных потерь, она начала стремительно утверждать свое верховенство в экономической и военно-политической стратегии мирового развития. Во многом преуспев в этом как и в формировании по-ребительского общества внутри страны, правящая элита США присвоила себе право высокомерно поучать других, навязывать им собственные стандарты во всех областях жизни. Объявив сферой своих интересов всю планету, она как-то упустила, что не все так идеально сбалансировано в выдаваемом за образцовое обществе американской демократии, что постоянно нарастает напряжение не только в отношениях с внешним миром, но и внутри далекого от консолидации социума. Как результат, активизация антивоенных, гражданских движений, нарастающая конфронтация правящих партий, очевидное падение авторитета страны на международной арене. Данные процессы нашли отражение в литературе. Экспериментальной, бунтарской направленностью отличается творчество битников (Дж. Керуак, А. Гинзберг, У. Берроуз, Г. Снайдер, Г. Корсо). Остро сатирическим пафосом характеризуются своего рода антиутопии «черного юмора» и научной фантастики (К. Воннегут, Д. Хеллер, Д. Барт, Р. Брэдбери, А. Азимов, Р. Шекли). Значительное место занимает литература мультикультуризма, межрасовых отношений (Р. Эллисон, Д. Болдуин, Э. Колдуэлл, У. Стайрон, Ш. Грау, Т. Моррисон, Л. Силко). Под разным углом зрения, но в равной степени тревожащими писателей оказываются проблемы человека на войне, молодежной, интеллектуальной жизни страны (Н. Мейлер, Дж. Сэлинджер, Дж. Апдайк, С. Беллоу). К традиционной манере письма обращаются «новые реалисты», или «минималисты» (Р. Карвер, Д. Дидион, Б. Мейсон, Э. Тайлер). В творчестве ряда писателей сказывается влияние поэтики постмодернизма (Т. Пинчон, Д. Барт, Д. Бартельми, Д. Гарднер, Э. Доктороу).

Джек Керуак (1922–1969) не принимал традиционные нормы морали и быта, видел нераздельными жизнь и творчество, отстаивая право быть человеком-художником в обновленном, эстетически организованном мире. Современный кочевник, не бунтующий, но отстаивающий свой образ жизни, что и являлось сущностью битничества, он прожил лучшие дни в дороге, познавая себя и встреченных на пути людей, экспериментируя в способах переноса увиденного и прочувствованного в свои предельно искренние произведения. Автор романов «Город маленький и город большой» (1950), «Сатори в Париже» (1965), Керуак наиболее известен битническим циклом «Легенда о Дюлузе»: «На дороге» (1957), «Бродяги Дхармы» (1958), «Под-

земные люди» (1958), «Доктор Сакс» (1959), «Одиноким путник» (1960), «Большой Сюр» (1961), «Безутешные ангелы» (1965). Заслуживают внимания сборники ритмизованных рассказов и стихотворений «Блюзы Сан-Франциско – 79 хоров» (1954), «Блюзы Мехико» (1955), эссе «Битифик: происхождение бит-поколения» (1959), «После меня – потоп» (1969).

Джером Дэвид Сэлинджер (р. 1919) многими критиками называется «этическим реалистом» за его пристальное внимание к нравственной проблематике, и особенно, к нарастающей надломленности во взаимоотношениях между взрослыми и детьми. Он не приемлет того, что современное американское общество затерялось в тумане ложных представлений о своей роли в мире, о ценностных критериях в жизни вообще и во внутрисемейных отношениях в частности. Однако писатель не теряет надежды на изменение ситуации, верит в возможность духовного развития через религиозные искания, обращение к опыту индуизма и дзэн-буддизма. Роман «Над пропастью во ржи» (1951), повести «Выше стропила, плотники!» (1955), «Симор: Введение» (1959), «Френни» (1961), «Зуи» (1961), «Хэпворт 16, 1924» (1965), новеллы.

Жанровая специфика романа **«Над пропастью во ржи»** предопределена монологом-исповедью подростка Холдена Колфилда, в рождественские дни оказавшегося в весьма затруднительном положении. Очередное изгнание из престижной школы, боязнь объяснения с родителями предельно обостряют копившуюся озлобленность по отношению ко всему миру, как ему видится, тупому, эгоистичному, фальшивому. Таковы учителя, таковы родители, таковы соученики, при нелестных характеристиках которых он не стесняется в выборе слов. И все же есть одна по-настоящему близкая ему душа – маленькая сестренка Фиби – привязанность к которой делает осмысленнее и светлее его нескладную жизнь. Более того, постепенно он утверждает в убеждении сделать все возможное, чтобы уберечь Фиби, других детишек от заготовленного и им повторения собственной участи, от падения в пропасть. Автор намеренно обходит вопрос каких-либо практических шагов в этом направлении: ему куда важнее привлечь внимание к нравственному выбору Холдена, решительному отказу от холодного прагматизма родителей. И уже совсем не юношеским максимализмом навеяно его возмущение тем, что взрослые «сходят с ума» по автомобилю, дарят ему заботу, внимание, любовь и совершенно лишены этих чувств по отношению к детям. По-своему развивая тему одиночества, писатель в этом романе внимательно отслеживает не только глубинные первопричины индивидуального бунтарства, но и духовные основания для совместных поисков путей к единению.

Норман Мейлер в 1960-х годах также предпринимает попытку нарисовать образ современного героя, приходящего к мысли о необходимости отречься от наследства традиционной культуры. Жизнь современной Америки видится писателю как унылый кошмар тоталитаризма — засилье заведомо «полых» идеологических форм. Единственно свободным и творче-

ским человеком в этой ситуации, по его мнению, оказывается «философ и психопат», «хипстер» (тип, впервые выведенный в эссе «Белый негр», 1957), чья оппозиция обществу основывается на насилии — отказе от любых теоретических авторитетов, беззаветном доверии к голосу плоти и подсознания, готовности «в таинственных безднах убийства и самоубийства, инцеста, оргии и оргазма» искать и обрести очищение от конформизма. Самому Мейлеру «хипстер» представляется аналогом «бунтующего человека» европейских экзистенциалистов.

1950-е и особенно 1960-е годы — время становления в литературе США направления, которое задним числом будет наиболее непосредственно ассоциироваться с постмодернизмом. В свое время его окрестили «школой черного юмора» (также: «апокалиптический роман», «проза кошмаров», «металитература» и т. д.). Корифеем этой весьма условной «школы» можно считать *Джона Барта*. Не только прозаик, но и литературовед, преподаватель, критик (как, впрочем, большинство современных писателей США), он пишет книги, адресованные «высоколобой» университетской аудитории. Перед героем его первого романа «Плавучая опера» встает вопрос, заимствованный у Камю: убить себя или остаться жить? По размышлении герой решает не принимать никаких решений. Для человека нет большой разницы, жить или умереть, если противопоставление жизни и смерти лишено смысла.

«Я непрестанно заимствую, краду, откликаюсь на сказанное другими», — заметил о себе в интервью *Джон Гарднер* (1933–1982). Осознанная экспериментальность, литературность, «филологичность» его прозы не противоречат репутации «реалиста» и моралиста. Гарднер не соглашался с теми из своих коллег, кто считал, что принцип миметического подражания в искусстве изжил себя. Посредством интуитивного сопереживания, утверждал он в эссе «О нравственной литературе» художник проникает в логику поведения персонажей и жизни вообще. Приобщая к этому процессу читателя, литература воспитывает терпение, терпимость, стремление понимать и сочувствовать. «Моралистический» подход сочетается у Гарднера со стилизацией, игрой, обыгрыванием штампов массовой беллетристики. Роман Гарднера «Осенний свет» строится в подчеркнуто «интертекстовом» режиме. Основное повествование выдержано в духе традиционного бытописательства.

Литературный процесс Германии

XX век в целом — время интенсивной политизации немецкой литературы. В этих условиях писатели часто даже помимо своей воли вовлекались в борьбу различных партий, групп, идеологий. Но даже если они пытались остаться в стороне от этой борьбы, смертоносные вихри столетия выискивали свои жертвы и насильственно втягивали их в свой круговорот. Три драматических события определяли судьбу Германии и ее литературы в прошедшем веке: Первая мировая война, годы фашистской диктатуры

(1933–1945), раскол страны сначала на четыре оккупационные зоны (1945–1949), а затем на два государства – ФРГ и ГДР (1949–1990). Немецкая литература запечатлела эти события, используя всю палитру стилей XIX–XX веков: от натуралистической поэтики «кусков жизни» до воссоздания мира через символ, абстракцию, автономию формы.

Вольфганг Борхерт является ярким представителем литературы экспрессионизма. В его творчестве, хотя и причудливо, но достаточно органично опыт нового «потерянного поколения» и самостоятельно выработанная антифашистская позиция соединились с активным освоением экспрессионистского опыта. Основное в творческом наследии В. Борхерта – драма **«На улице перед дверью»** и два сборника рассказов и эссе (всего около семидесяти) – создано им за два с половиной послевоенных года, когда писатель был уже смертельно болен. Но именно эта драма и эти рассказы дали некоторым критикам основание говорить о «часе нуля», когда и страна, и литература должны были все начинать заново. Драма Борхерта «На улице перед дверью», в феврале 1947-го озвученная как радиопьеса, а в ноябре поставленная гамбургским «Камерным театром», была затем с успехом инсценирована на многих площадках Германии и Европы. Изломанная психика солдата, вернувшегося с войны, но не способного забыть о ее шоке; по-экспрессионистски напряженные, «кричащие» сцены, сжимавшие самые характерные приметы военной и послевоенной действительности до общедоступных символов, яркий, метафорически насыщенный язык персонажей – все это не могло не вызвать соответствующего отклика.

На почве нравственного осмысления «немецкой вины» в Западной Германии в 1947 году возникла «Группа 47» – объединение писателей, не желавших возрождения милитаризма и национализма. У ее истоков – деятельность журнала «Призыв». Основоположники «Группы 47», Ганс Вернер Рихтер, Альфред Андерш, Вальтер Кольбенхоф, – при всем различии их жизненного опыта – тяготели к конкретному анализу общественных отношений в Германии «Группа 47» своевременно вписалась в издательскую политику и книжный рынок ФРГ, искавших после разгрома национал-социализма новые ориентиры. Присуждаемые с 1950 года премии «Группы 47» были одними из самых престижных в ФРГ. Их получили Гюнтер Айх (1950), Генрих Бёлль (1951), Ильзе Айхингер (1952), Ингеборг Бахманн (1953), Мартин Вальзер (1955), Гюнтер Грасс (1958), Йоханнес Бобровский (1962) и некоторые другие известные литераторы.

Наиболее творчески последовательным из этой группы писателей был **Генрих Бёлль** (1917–1985). Он не только приобрел всемирную известность, но и стал своеобразной «совестью нации», возрождению и сбережению которой неустанно способствовал как художественным творчеством, так и многочисленными публицистическими выступлениями. Свой трагический жизненный опыт, во многом схожий с опытом миллионов немцев фронтового поколения (родившись в Кёльне в большой и благополучной семье столяра-краснодеревщика, убежденного католика, Бёлль стал свидетелем

лем разорения семейного дела во второй половине двадцатых годов, успел проучиться семестр в Кёльнском университете, изучая германистику и классическую филологию, шесть лет был солдатом на разных фронтах, пережил все тяготы войны, четыре ранения, американский плен и послевоенную разруху), он сумел удержать в памяти и возвысить до искусства. Немецкие боль, стыд, вина наряду с глубоко личным переживанием «заброшенности в историю» сделались сквозными лейтмотивами его творчества, претендовавшего на роль своего рода нравственного камертона. Казалось, он способен выявить малейшую фальшь в состоянии западногерманского общества. Национальное возрождение немцев, «жизнь не по лжи» возможны лишь при условии их постоянного обращения к исторической памяти, вобравшей (особенно в XX веке) в себя все взлеты и падения немецкого духа, – таков основной лейтмотив творчества и общественной деятельности Бёлля.

Литература ФРГ первого послевоенного десятилетия, описывая опыт поколения, прошедшего через национал-социализм, войну, переживание собственной вины и раскаяния, апеллировала в большинстве своем к традиционным ценностям, что нашло отражение в творчестве *Гюнтера Грасса* (1927–2015, Нобелевская премия 1999 г.) выделяется среди немецких писателей заостренной гротескно-сатирической манерой повествования, пародийной направленностью творчества против воспитательной, морализаторской традиции национальной литературы, что лишь помогает ему последовательно развивать ее антифашистский пафос. Романы «Жестяной барабан» (1959), «Собачьи годы» (1963), «Под местным наркозом» (1969), «Из дневника улитки» (1972), «Камбала» (1977), «Широкое поле» (1995). Повести «Кошки-мышки» (1961), «Встреча в Тельгте» (1979), «Крысиха» (1986), «Крик жерлянки» (1992), книга исторических эскизов и новелл «Мое столетие» (1999), пьесы, публицистика, стихотворения. В знаменитой «данцигской трилогии» Грасс выражает демонстративное недоверие какой бы то ни было «идеологии», более того, многим читателям показалось, что для писателя нет ничего святого, ибо он подвергает осмеянию церковь, брачные узы, родину и даже любовь, доводя все формы традиционализма до абсурда.

Латиноамериканский роман

Концепция латиноамериканского романа, представленная в данном учебно-методическом пособии, детально разработана литературоведом И.Л. Лапиным. Заявившая о себе как о литературном континенте еще на рубеже XIX–XX веков, во второй половине прошлого столетия Латинская Америка утвердилась как один из наиболее динамично развивающихся центров современного искусства слова. Подтверждением тому служит и знаменитый «бум» латиноамериканского романа, и четыре лауреата Нобелевской премии по литературе, и плодотворная дифференциация, национальная самобытность художественных процессов в каждом из двадцати государств. Открытые вызовам нашей эпохи, сложному взаимопересече-

нию общемировых, латино-американских и национальных проблем, практически все страны переживают бурные трансформации в социально-политической, экономической, культурной сферах, накладывающие особый отпечаток и на творческие решения писателей. Причастность к художественным поискам мировой литературы, языковые эксперименты, социально-политическая ангажированность, мультикультурализм, по-своему реализуются в произведениях каждого из них, делая особенно трудными выявление разделительных границ и типологических сближений, выработку строгих научных классификаций. Вместе с тем, сегодня уже очевидно, что нельзя и далее рассматривать впечатляющие достижения латиноамериканских авторов лишь через нивелирующую и во многом искажающую реальное положение дел призму будь-то магического реализма, будь-то нового романа. Не претендуя на отражение в пределах компендиума всего многообразия художественных тенденций и творческих индивидуальностей, мы бы хотели привлечь внимание к безусловно значимым и получившим признание. Политический и социально-психологический роман (М. Отеро Сильва, Ж. Амаду, М. Бенедетти, А. Мутис, С. Рамирес). Неоднозначные варианты магического реализма и индихенизма (Д. Агилера Мальта, М.А. Астуриас, А. Карпентьер, Х.М. Аргедас). Экзистенциально-философски ориентированные писатели (Э. Маллеа, Х.К. Онетти, Э. Сабато, О. Пас). Течение симультанализма, или тотального романа (А. Роа Бастос, Г. Гарсия Маркес, К. Фуэнтес, М. Варгас Льоса, М. Пуиг, А. Брайс Эченике, Х. Лесама Лима, Х. Бальса, Ф. дель Пасо). Своеобразная ветвь постмодернизма (Х.Л. Борхес, Х. Кортасар).

Магический реализм, на первых порах как бы дублирует постэкспрессионизм и даже сюрреализм, постепенно все увереннее определяясь с собственными параметрами, весьма разнохарактерными, иногда противоречивыми. Отметим общие черты магического реализма, специфики его латиноамериканских вариантов. Революционная эпоха, всколыхнувшая в литературе новую волну поисков подлинной реальности, не сводимой к привычно обустроенному, детализованному и рассудочно нивелированному быту, возродила интерес к целостному мифологическому мировидению, дорациональному единству идеального и материального. Обращение к загадочному, растерянному в житейской суете миру фантазии, чудесного, запредельного становится своего рода магическим действием, прорывом сквозь стереотипы обыденности как для художника, так и для увлекаемого им читателя. При этом здесь нет романтического или сюрреалистического игнорирования реальной действительности как таковой. Наоборот, есть желание расширить ее, преодолеть раздробленность, обогатить теми духовными наработками, которые, как казалось неумеренным прогрессистам и рационалистам, за ненужностью остались в прошлом. Опыт магического реализма подтверждает: ничто, раз открытое людьми, уже никогда ими не будет окончательно забыто. В разное время, в неодинаковой мере, для различных целей оно присутствует в более или менее узнаваемых вариантах от приближенных к самым древним

до нарочитых перелицовок, пародий или асимметричных конструкций. Таким образом, в самом обобщенном виде можно сказать, что магический реализм стремится утвердить магию человеческого бытия, где существенную роль играет коллективное бессознательное, представить целостную реальность настоящее чудо нашего существования.

Особенно ярко созидательный потенциал магического реализма проявился с середины века в латиноамериканской литературе, во многом именно благодаря ему ставшей равноправным участником современного художественного процесса. Удивительные контрасты и взаимодействие различных типов мировосприятия, открывшиеся в изолированных экспериментах некоторых европейских писателей, в Латинской Америке были явлением настолько обычным, что до поры до времени казались малоинтересными для литературы. Но искусственные построения, и прежде всего сюрреалистами, своего рода параллельных рациональному миров подсажали находившимся тогда в Париже гватемальцу М.А. Астуриасу и кубинцу А. Карпентьеру возможность творческого использования естественных для континента ресурсов чудесного. Следует обратить внимание, что через магический реализм происходит принципиальный переворот и в исканиях национальной самобытности в каждой из латиноамериканских стран. Зарядное любовование региональной экзотикой как и тщательная регистрация реликтовых преданий, обычаев, верований, мифов все очевиднее уступают место детальному раскрытию своеобразия их жизненного присутствия в делах сегодняшних и неоднозначной причастности к становлению дня завтрашнего.

Складываются по меньшей мере три подхода к работе с названным материалом. Одни, как это делал М.А. Астуриас, сконцентрировались на художественной обработке мифологического наследия, его переводе на современный язык. Другие, в частности, А. Карпентьер, говорят о чудесной реальности как способе освоения из американского фольклора его эстетического потенциала. Тем не менее, в обоих случаях сохраняется стержневое для них доверие к идущим из древности традициям, деликатное и даже апологетическое отношение ко всем проявлениям мифосознания в реальной жизни. Но если говорить о магическом реализме в связи с творчеством Х. Рульфо, Г. Гарсии Маркеса, Х. Кортасара, К. Фуэнтеса, М. Варгаса Льюсы, нам приходится вносить в его толкование совершенно иной – иронический, гротескный модус. Для его обоснования можно развить уже предложенную нами аксиому: если ничто не теряется из памяти человечества, то точно так же ничто не может быть извлечено из нее для того, чтобы занять в современности ту же позицию, что и когда-то. Мифологическому мироощущению уже не дано играть доминирующую роль в системе современного мировосприятия, и любые попытки отвести ему таковую вызывают у этих писателей недоверие, а то и резкое осуждение. И сохранившиеся, и вновь рождаемые мифы в их произведениях напрямую увязываются с вызвавшими их причинами и целями, которые на поверку так часто оказываются продиктованными авторитаризмом, догматизмом, фанатизмом.

Габриель Гарсия Маркес (1928–2014, Нобелевская премия 1982 г.) – всемирно признанный колумбийский писатель, в своих произведениях разносторонне исследующий закономерности формирования латиноамериканского и национального мировосприятия. Романы «Недобрый час» (1962), «Сто лет одиночества» (1967), «Осень патриарха» (1975), «Хроника объявленной смерти» (1981), «Любовь во время чумы» (1985), «Казус с Мигелем Литтином, нелегалом в Чили» (1986), «Генерал в своем лабиринте» (1992), «О любви и других прегрешениях» (1994), «Известия о похищении» (1996). Повести «Палая листва» (1955), «Полковнику никто не пишет» (1958), «Лихая година» (1962), сборник рассказов «Похороны Большой Мамы» (1962), киносценарии, журналистские публикации.

Роман «Сто лет одиночества», написанный в 1967 году, стал своеобразным символом не только творчества Г. Гарсии Маркеса, но и всего бума латиноамериканского романа. Вместе с тем, вокруг него до сих пор не утихают споры. В основном «Сто лет одиночества» рассматривают в качестве «манифеста магического реализма».

Магический реализм в романе Г. Гарсии Маркес реализует иной (отличный от интерпретации М.А. Астуриусом и А. Карпентьерой), ироничный, модус художественности: в произведении используются элементы сказки, но сказочной является лишь канва повествования, которая содержит в себе довольно грустную иронию над происходящим.

Такой ироничный модус прослеживается и при анализе системы персонажей. Можно отметить определенные черты, характерные сразу нескольким героям романа и объединить их вместе. Так, выделив группу персонажей, связанную с именем Хосе Аркадио, можно отметить, что данные герои воплощают неспособность созидания самобытного, отсутствие ответственности как за себя, так и за совершаемые поступки. Любопытны и персонажи, стоящие несколько обособленно, например, Мелькиадес. Выступая в качестве структурного звена романа, герой-цыган помогает увидеть «дуть» многих вещей, воспринимаемых макондавцами серьезно и незыблемо.

Анализ проекции времени на пространство в романе помогает показать ограниченный мир селения Макондо. Автор умышленно смешивает определенные временные пласты, то замедляя, то убыстряя течение времени, чтобы точнее оттенить место происходящего, показать, как всё минует застывший мир. Хорошо просматривается и то, что макондовцы предпочитают оставаться в плену у собственных фетишей, и те представления о мире, которые некогда были самобытными, начинают постепенно выдыхаться на новом историческом этапе развития. С другой стороны, место в романе подаётся несколько шире: Г. Гарсия Маркес ставит перед читателем вопрос о поиске иного пути развития Латинской Америки.

В романе отражается история людей, которые пришли осваивать новые земли, но так и не сумели обрести не только своего будущего, но и истинного настоящего. Законсервировавшись в привычных догмах, в отживающих свой век представлениях о жизни, народ погряз в слепом следовании идолам про-

шлого. Люди не только оказались отгороженными от всего мира пространством и временем, но и застыли в одиночестве. Интересно в романе осмысливаются и способы развития отдельных народов. Не зря в художественной структуре произведения показано равное положение как макондовцев, оставшихся на месте и не сумевших обрести своего пространства в динамике мирового развития, так и цыган, скитающихся по свету. Автор показывает и индейцев, коренных жителей Латинской Америки, не сумевших в силу определенных внешних обстоятельств сохранить и преумножить свою самобытность. Получается, что для истинной автохтонности определенных «запасов» из прошлого недостаточно. Необходимо ещё и живое взаимодействие с миром, определенная настроенность, можно даже говорить о своеобразной агрессивности и в поисках, и в реализации новых жизненных принципов. Селение Макондо обречено на гибель, так как рано или поздно «старый дух» привычного прошлого должен вот-вот выветриться, оставив лишь «сморщенную, изъеденную оболочку» былого.

«Сто лет одиночества» Г. Гарсии Маркеса представляет несколько иное воплощение магического реализма, нежели другие романы подобной жанровой разновидности. Автор придает гротесковый, ироничный оттенок данному понятию, показывает замкнутый, закупоренный мир, построенный на исчерпавших себя, выхолащенных ценностях. Интересно, что Г. Гарсия Маркес использует лишь рамку, характерную для магического реализма в классическом его понимании, наполняя её горькой иронией над происходящим.

Вместе с тем здесь не только критикуется действительность, но и поднимается вопрос о возможности другой судьбы латиноамериканских народов. Автор призывает выйти из слепого подражания прошлым догмам, ориентирует человека быть ответственным за свою судьбу, не теряться перед динамикой современной жизни, где, несомненно, будет место и чуду.

ЛИТЕРАТУРА

Основная (Учебные пособия. Исследования)

1. Гиленсон, Б.А. История зарубежной литературы второй половины XX – начала XXI веков / Б.А. Гиленсон. – М.: Изд. Юрайт, 2015.
2. История зарубежной литературы XX века / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000.
3. История зарубежной литературы XX века / под ред. Л.Г. Михайловой, Я.Н. Засурского. – М., 2003.
4. Зарубежная литература XX века / под ред. И.В. Катановой. – М.: Флинта, 2009.
5. Зарубежная литература XX века / под ред. В.М. Толмачёва. – М.: Изд. Центр «Академия», 2003.

Дополнительная

1. Аверинцев, С.С. Г. Гессе // С.С. Аверинцев. Поэты. – М., 1996.
2. Анастасьев, Н. Зазеркалье. Книга об Америке и её литературе / Н. Анастасьев. – М., 2011.

3. Венедиктова, Т.Д. Литература США после 1945 года / Т.Д. Венедиктова // Зарубежная литература XX века. – М., 2003.
4. Гиленсон, Б.А. История литературы США / Б.А. Гиленсон. – М., 2003.
5. Лапин, И.Л. Компендиум истории зарубежной литературы. Античность. Средневековье и Возрождение. Современность. – Витебск, 2008.
6. Лапин И.Л. Зарубежная литература. XX век / И.Л. Лапин, В.В. Здольников, С.В. Лапунов; под ред. И.Л. Лапина. – Витебск, 2007.

Художественные тексты для обязательного чтения

Носсак, Ганс Эрих	Кассандра
Бэккет, Сэмюэл	В ожидании Годо
Апдайк, Джон	Кролик, беги!
Брэдбери, Рэй	451' по Фаренгейту
Воннегут, Курт	Колыбель для кошки
Стейнбек, Джон	Зима тревоги нашей
Хемингуэй, Эрнест	Старик и море
Уильямс, Тенниси	Стеклянный зверинец
Сэлинджер, Джером	Над пропастью во ржи
Ли, Харпер	Убить пересмешника
Ануй, Жан	Антигона
Мерль, Робер	Смерть – мое ремесло
Камю, Альбер	Посторонний
Уэльбек, Мишель	Элементарные частицы
Сартр, Жан Поль	Стена. Мёртвые без погребения
Голдинг, Уильям	Повелитель мух
Мёрдок, Айрис	Чёрный принц
Фаулз, Джон	Женщина французского лейтенанта, Коллекционер (на выбор)
Грин, Грэм	Тихий американец
Осборн, Джон	Оглянись во гневе. Лютер
Бёлль, Генрих	Бильярд в половине десятого. Глазами клоуна
Кант, Герман	Остановка в пути
Борхерт, Вольфганг	На улице перед дверью
Гарсиа Маркес, Габриэль	Сто лет одиночества
Бёрджесс, Энтони	Заводной апельсин
Лем, Станислав	Солярис
Эко, Умберто	Имя розы
Зюскинд, Патрик	Парфюмер
Амаду, Жоржи	Лавка чудес
Абэ, Кобо	Женщина в песках

II. ЦИКЛ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

1-21 05 02 Русская филология

История зарубежной литературы XVII–XVIII вв.

Тема № 1: Французская классицистическая трагедия П. Корнель. «Сид»

План занятия

1. Социально-политическая ситуация во Франции XVII в.
2. Классицизм как литературное направление. Основные представители классицизма во Франции. Роль литературы в становлении французского абсолютизма.
3. Основные черты классицистической трагедии (Н. Буало. «Поэтическое искусство»).
4. Специфика конфликта в трагедии Корнеля «Сид».
5. Особенности сюжета и композиции.
6. Значение сцены ссоры феодалов в трагедии.
7. Роль короля в пьесе.
8. Смысл открытого финала.
9. «Совершенный герой» Корнеля.

Тема № 2: Французская классицистическая трагедия Ж. Расин. «Федра»

План занятия

1. Античный миф о Федре и Ипполите и его трансформация в пьесе Расина.
2. Философия янсенизма и эволюция классицистической трагедии. «Средний герой» Расина.
3. Композиция трагедии. Специфика сценического действия. Соотношение эпического и драматического в трагедии.
4. Конфликт в трагедии «Федра» и его особенности в сравнении с корнелевским конфликтом. Воплощение конфликта в главных героях трагедии.
5. Ипполит. Приемы создания образа. Особенности трактовки у Расина.
6. Федра. Нравственная проблематика и ее поэтическое воплощение в трагедии. Новый тип героя.
7. Политические мотивы в трагедии Расина.
8. Сходство и различие в трактовке античного мифа об Ипполите у Еврипида и Расина.
9. Сравнительная характеристика Корнеля и Расина, данная Лабрюйером.

Литература

1. Буало, Н. Поэтическое искусство. – М., 1957.
2. История зарубежной литературы XVII в. / под ред. М.В. Разумовской. – М.: Высшая школа, 2001.
3. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Academia, 2009.
4. Михайлов, А.В., Шестопалов, Д.П. Трагедия // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1972. – Т. 7. – С. 588-593.
5. Кадышев, В.С. Расин. – М., 1990.
6. Михайлов, А.В. Театр Корнеля // Корнель П. Театр: В 2 т. – М., 1984. – Т. 2. – С. 605-666.
7. Николукин, А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи Интелвак, 2001.
8. Стадников, Г.В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII. – М.: Наука, 2009.

Тема № 3: Французская классицистическая комедия Ж.Б. Мольер. «Тартюф, или Обманщик»

План занятия

1. Ж.Б. Мольер – великий реформатор комедии.
2. Взгляды Мольера на цели и задачи комедии.
3. История создания и постановки «Тартюфа». Место комедии в творчестве Мольера.
4. Особенности конфликта в комедии «Тартюф».
5. Система персонажей:
 - а) Дорина, Эльмира, Клеант, Марианна, Валер (разоблачители Тартюфа);
 - б) Оргон и госпожа Пернель («жертвы» Тартюфа);
 - в) Тартюф как олицетворение ханжества.
6. Причины отступления от «принципа правдоподобия» в финале комедии.
7. Характер комического в пьесе Мольера.

Тема № 4: Французская классицистическая комедия Ж.Б. Мольер. «Мещанин во дворянстве»

План занятия

1. Жанр комедии-балета во французской драматургии XVII в. и особенности этого жанра у Мольера.
2. Взгляды Мольера на цели и задачи комедии.
3. История создания комедии «Мещанин во дворянстве» и ее жанровые особенности.
4. Система персонажей. Особенности композиции.
5. Характеристика образа господина Журдена. Соотношение юмора и сатиры в пьесе.
6. Социальный и этический смысл образов аристократов в комедии (граф Дорант, маркиза Доримена).

7. Приемы создания комического эффекта в комедии (проиллюстрировать примерами).

Литература

1. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / отв. ред. М.Ю. Давыдова. – М., 2001.
2. История зарубежной литературы XVII в. / Н.А. Жирмунская [и др.]; под. ред. М.В. Разумовской. – М. : Высш. шк.: Academia, 2001. – 254 с.
3. История французской литературы / Л.Г. Андреев, [и др.] – М. : Высш. школа, 1987. – 543 с.
4. Шайтанов И.О. западноевропейская классика: от Шекспира до Гёте (раздел о Мольере) – М.: Изд-во МГУ, 2001.
5. Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК Интелвак, 2001.
6. От Эсхила до Флобера / под ред. С.Н. Филюшкиной и Т.Г. Струковой – Воронеж : Родная речь, 1994. – 172 с.
7. Стадников Г.В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII. – М.: Наука, 2009.

Тема № 5: Эпоха Просвещения Ф. Шиллер. Драма «Разбойники»

План занятия

1. Эпоха Просвещения в Германии. Краткая характеристика литературного движения «Буря и натиск». Идеологическая и эстетическая программа штюрмеров
2. Историческая обстановка в Германии XVIII века. Смысл эпитафий к пьесе. Причины бунтарских настроений Карла Моора и его решения стать разбойником. Обоснование им насильственного способа восстановления справедливости.
3. Образ «благородного разбойника» в мировой литературе. Причины ухода Карла Мора в Богемские леса.
4. Франц Моор как олицетворение тирании, беззакония и аморализма.
5. Специфика конфликта в драме. Тема «вражды двух братьев». Отражение в пьесе социальных и философских антиномий (тирания и свобода, эмоциональное и рациональное).
6. Характеристика разбойников. Карл Моор и разбойники. Причины разногласий.
7. Тема любви в произведении. Роль и значение образа Амалии в идейной концепции произведения.
8. Значение финала пьесы.

Литература

1. Абуш А. Фридрих Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения. – М., 1964.
2. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. – М., 1981. – С. 185–194.

3. Ланштейн П. Жизнь Шиллера: пер. с нем. / послесл. и коммент. А. Гугнина. – М.: Радуга, 1984
4. Лозинская Л.Я. Фридрих Шиллер / Серия: Жизнь замечательных людей. – М.: Мол. гвардия, 1960
5. Либинзон З.Е. Фридрих Шиллер. [Текст] : книга для учащихся старших классов средней школы / З. Е. Либинзон. – М. : Просвещение, 1990.

Тема № 6, 7: Эпоха Просвещения И.-В. Гете. Трагедия «Фауст»

План занятия

1. Сюжет о докторе Фаусте в немецкой литературе и народных преданиях предшествующих эпох. Народная книга о докторе Фаусте.
2. История создания трагедии. Проблема жанра. Своеобразие композиционной структуры трагедии.
3. Идеино-художественные функции Посвящения и Прологов к трагедии «Фауст».
4. Роль Мефистофеля в художественном воплощении идеи трагедии. Философский смысл образа Мефистофеля.
5. Причины душевного кризиса Фауста, отраженного в начале I части произведения.
6. Смысл сопоставления образов Фауста и Вагнера.
7. Причины, заставляющие Фауста заключить договор с Мефистофелем.
8. Поиски смысла жизни (погребок Ауэрбаха, кухня ведьм).
9. Любовь в жизни Фауста. Образ Маргариты.
10. Проблематика и художественные особенности II части «Фауста».
11. Поиски Фаустом смысла жизни и назначения человека и отражение в этих поисках духовных исканий немецких просветителей XVIII в.
12. Смысл финала трагедии.

Литература

1. Аникст А.А. «Фауст» Гете: Лит. Комментарий. – М.: Просвещение, 1979.
2. Аникст А.А. Творческий путь Гете. – М., 1986.
3. Аникст А.А. «Фауст» Гете /литературный комментарий /. – М., 1987.
4. Вильмонт Н. Гете и его «Фауст». – М., 1970.
5. Волков И.Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода» – М., 1970.
6. История о докторе Иоганне Фаусте // Немецкие шванки и народные книги 16 века. – М., 1990. – С. 504- 616.
7. Конради К.О. Гете. Жизнь и творчество. В 2-х т. – М., 1987.
8. Лейтес Н.С. От «Фауста» до наших дней: книга для учащихся старших классов. – М., 1987.

1-21 05 02 Русская филология
1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык.

История зарубежной литературы первой половины XIX века

Тема № 1: Э.Т.А. Гофман. Повесть-сказка «Золотой горшок»

План занятия

1. Социально-философская проблематика.
2. «Филистеры» и «энтузиасты» в повести.
3. Романтическая ирония в «счастливом финале»

Литература

1. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – М., 1982.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973.
3. История всемирной литературы: в 9 т. – М., 1989.
4. Н. Веселовская. Примечания // Э.Т.А. Гофман. Новеллы. – М.: Художественная литература, 1978. – С. 330–331.
5. Славгородская Л.В. Гофман и романтическая концепция природы. – // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана / Сб. Статей // АН СССР, Науч совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 1982. – С. 185–216.
6. Тураев С.В. Гофман и романтическая концепция личности. // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана / Сб. Статей // АН СССР, Науч совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 1982. – С. 35–44.
7. Федоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана / Сб. Статей // АН СССР, Науч совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 1982. – С. 81–106.

Тема № 2: Дж. Байрон. «Паломничество Чайльд Гарольда»

План занятия

1. Особенности жанра лиро-эпической поэмы.
2. Проблема соотношения автора и героя.
3. Исторические события в романе.
4. Смысл финала.

Литература

1. Алексеев М.П. русско-английские литературные связи конца XVIII – начала XIX века. – Л., 1982 – 148 с.
2. Байрон Д.Г. «Паломничество Чайльд-Гарольда». – М.: Просвещение, 1994. – 560 с.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973. – 156 с.
4. Европейская поэзия XIX века. – М., 1977 – 246 с.
5. Историческая поэтика. – М., 1994. – 266 с.
6. История зарубежной литературы XIX века. /Под редакцией Н.А.Соловьевой/ – М.: Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. – 559 с.
7. Карельский А.В. От героя к человеку. – М., 1992. – 198 с.
8. Реизов Б.Г. Из истории западноевропейских романтиков. – М., 1980 – 400 с.

Тема № 3: Новеллистика Э. По

План занятия

1. Жанровое разнообразие новелл Э. По.
2. Поэтика «страшных» новелл Э. По («Черный кот», «Маска красной смерти», «Колодец и маятник» и др.).
3. Научно-фантастические произведения писателя. Исключительный герой в исключительных обстоятельствах в новелле «Низвержение в Мальстрем».
4. Э. По как основоположник детективного жанра.

Литература

1. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти (пер. с фр. В. Ронина)/ Общ. Ред. Оболенской С.В.; предисл. Гуревича А.Я. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Прогресс-Академия», 1992. – 528 с.
2. Боброва М.Н. Вашингтон Ирвинг // Романтические традиции американской литературы 19 в. и современность: Сб. – М.: Наука, 1982. – С. 92-99.
3. Богословский В.Н., Прозоров В.Г., Головенченко А.Ф. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991. 637 с. – С. 326–428.
4. Вулис А. «Жук весь золотой, чистое золото...» Вопросы литературы. –1984. – № 2. – С. 86–104.
5. Герцык Е. Эдгар По // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 6. – С. 282–302.
6. Засурский Я.Н. Романтические традиции американской литературы XIX в. – М.: «Наука», 1982.
7. Ковалев Ю. В. Эдгар По (История всемирной литературы. – Т. 6. – М., 1989. – С. 571–577.
8. Лукин А., Рынкевич Вл. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века // Иностранная литература. – 1992. – № 3. – С. 234–249.
9. Фрумкин К.Г. Концепты волшебства и техники в фантастике [текст]. Филологические науки. – 2004. – № 7. – С. 57–75.
10. Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США): Практикум: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 288 с.
11. Чернец Л.В. К теории литературных жанров [текст]. Филологические науки. – 2006. – № 3 – С. 3–12.

Тема № 4: В. Гюго. «Девяносто третий год»

План занятия

1. Философия революции в романе В. Гюго «Девяносто третий год».
2. Лагерь революции и контрреволюции.
3. Система образов в романе.
4. Своеобразие формы произведения.
5. Проблема революционного террора в романе.
6. Специфика конфликта.

Литература

1. Евнина Е.М. Виктор Гюго. – М., 1976. – 215 с.
2. Зенкин С.Н. В. Гюго // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература XVII–XIX веков. – М., 1997. – С. 256–274.
3. Луков В.А. В. Гюго // Зарубежные писатели. Библиографический словарь: в 2 ч. – М., 1997. – Ч. 1. – С. 233–240.
4. Минина Т.Н. Роман «Девяносто третий год». Проблема революции в творчестве В. Гюго. – Л., 1976. – 95 с.
5. Моруа А. Олимпио, или Жизнь Виктора Гюго. – М., 1987. – 573 с.

Тема № 5, 6: Ф. Стендаль. Роман «Красное и черное»

План занятия

1. Идея создания романа «Красное и черное».
2. Композиция произведения, связь с жанровыми особенностями «романа-карьеры».
3. Тема формирования характера молодого человека в буржуазном окружении эпохи Реставрации – центральная для французской литературы 19 века.
4. Конфликт Жюльена Сореля со средой.
5. Панорама французского общества глазами Жюльена Сореля. Провинциальный Верьер, духовная семинария Безансона, политико-аристократические круги Парижа.
6. Характер плебея Сореля: истоки его лицемерного поведения, взаимоотношения с женщинами, самооценка (внутренние монологи), авторская оценка поступков героя; борьба героя с самим собой; раздвоение, саморазрушение личности. Трагизм финала: победа или поражение героя?
7. Особенности психологизма Стендаля; язык и стиль произведений Стендаля; функции детали в романе.
8. Возможные интерпретации названия романа «Красное и черное», связь названия с основным конфликтом.

Литература

1. Стендаль, Ф. Расин и Шекспир. Вальтер Скотт и «Принцесса Клевская» // Зарубежная литература века XIX века. Реализм : хрестоматия историко-литературных материалов. – М., 1990.
2. Стендаль, Ф. Красное и черное / Ф. Стендаль // Стендаль, Ф. Собр. соч. в 12 т. Т. 1–2. / Ф. Стендаль – М., 1978. и др. издания.
3. Андрие, Р. Стендаль, или Бал-маскарад / Р. Андрие. – М., 1985.
4. Бальзак, О. Этюд о Бейле / О. Бальзак // Зарубежная литература века XIX века. Реализм. Хрестоматия историко-литературных материалов. – М., 1990.
5. Гинзбург, Л. О психологической прозе / Л. Гинзбург. – Л., 1968.
6. Забабурова, Н.В. Стендаль и проблемы психологического анализа / Н.В. Забабурова. – Ростов, 1982.
7. Реизов, Б.Г. Стендаль. Художественное творчество / Б.Г. Реизов. – Л., 1978.

**Тема № 7, 8: О. Бальзак. Изображение эпохи
в «Человеческой комедии. Повесть «Гобсек»**

План занятия

1. Литературная программа, изложенная в «Предисловии к «Человеческой комедии».
2. Замысел и структура «Человеческой комедии». Циклы романов, их последовательность, их жанровое своеобразие.
3. Тема денег, буржуазного стяжательства в повести «Гобсек». Типичная для многих романов цикла зловещая фигура ростовщика.
4. Мотивы золота, власти, накопительства в повести «Гобсек», их блестящее художественное описание (цитаты).
5. Особенности композиции повести: соединение нескольких самостоятельных сюжетных линий; «полифонизм» Бальзака – его типичный художественный прием.
6. Особенности типизации у Бальзака, проблема характера, мастерство портретных характеристик (цитаты).
7. Значение детали в прозе Бальзака; своеобразие описаний вещного, материального мира (живость и живописность языка).
8. Стил ь и художественное новаторство Бальзака.

Литература

1. Зарубежная литература 19 века. Реализм: хрестоматия историко-литературных материалов. – М., 1990.
2. Бальзак, О. Гобсек. Отец Горио. Евгения Гранде / О. Бальзак /любое издание/.
3. Ионкин, Г. Э. Оноре Бальзак. Биография писателя / Г. Э. Ионкин. - М. : Просвещение, 1988.
4. Моруа, А. Прометей или Жизнь Бальзака / А. Моруа. – М. : Радуга, 1983. Резник, Р. О.Бальзак и его произведения / Р.О. Резник // Бальзак, О. Избранное / О. Бальзак. – М. : Просвещение, 1985. – С. 330-344.

Тема № 9, 10: Г. Флобер. Роман «Мадам Бовари»

План занятия

1. Что является предметом изображения в романе? Объясните смысл подзаголовка.
2. Охарактеризуйте фабульную основу романа, ее соотнесение с сюжетом, эстетическое содержание «времени» и «пространства» как категорий сюжета.
3. Персонажи романа как система. Их группировка и содержательные функции.
4. Функция пейзажных зарисовок (найти их в романе, проанализировать).
5. Ваше восприятие романа, Ваши суждения и оценки, их аргументация.

6. Какова, с Вашей точки зрения, позиция автора? Как она проявляется и с помощью каких приемов закреплена в тексте? Почему, на Ваш взгляд, сюжет и герои романа именно таковы?

Литература

1. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевроп. литературе / Э. Ауэрбах. – СПб. : Универ. кн., 2000. – 511с.
2. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский реализм (1830-1860-е гг.) / Г.Н. Храповицкая, Ю.П. Солодуб. – М., 2005.
3. Набоков, В.В. Гюстав Флобер (1821-1880). Госпожа Бовари / В.В. Набоков // Набоков В. Лекции о зарубежной литературе. – М., 1998. – С. 183–238.
4. Саррот, Н. Флобер – наш предшественник / Н. Саррот // Вопр. литературы. – 1997. – Вып.3. – С. 225–243.

1-21 05 02 Русская филология

1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык.

История зарубежной литературы второй половины XIX века

Тема № 1, 2: Формирование натурализма во Франции и творчество Э. Золя

План занятия

1. Теоретические предпосылки возникновения натурализма:
 - философия позитивизма (О. Конт, Г. Спенсер);
 - позитивистская эстетика И. Тэна (основной характер, теория трех факторов);
 - обоснование поэтики натурализма в литературно-критических статьях и предисловиях к романам братьев Гонкуров и Э. Золя.
 2. Замысел цикла Э. Золя «Ругон-Макары». Традиции реализма и натуралистическая концепция цикла.
 3. Роман Э. Золя «Западня»:
 - реализация теории «трех факторов» в романе;
 - своеобразие трактовки «среды и характеры»;
 - натуралистическая трактовка причин гибели рабочей среды.
- Нетипическое разрешение типического конфликта.
4. Роман Э. Золя «Жерминаль». Замысел и принципы его реализации:
 - основной конфликт романа;
 - проблема наследственности и среды;
 - смешение реалистических и натуралистических тенденций в трактовке образа Этъена;
 - проблема взаимодействия личности и толпы в романе.
 5. Своеобразие творческого метода Э. Золя.

Литература

1. История всемирной литературы: в 9 т. – М., 1986. – Т. 7.
2. Штейн А.Л. История французской литературы / А.Л. Штейн, М.Н.Черневич, М.А. Яхонтова. – М., 1988.
3. Андреев Л. История французской литературы / Л. Андреев. – М., 1979.
5. Реизов Б.Г. Французский роман XIX века / Б.Г. Реизов. – М., 1972.
6. Пузиков А.И. Портреты французских писателей / А.И. Пузиков. – М., 1981.

Тема № 3: Особенности развития реализма конца XIX века. Традиции и новаторство. Творчество Ги де Мопассана

План занятия

1. Отличие реализма конца века от реализма первой половины XIX века.
2. Влияние натурализма и импрессионизма.
3. Критика буржуазного общества в социальных новеллах Ги де Мопассана («Папа Симона», «Наследство», «Ожерелье», «Драгоценности», «Мать Уродов», «Плетельщица стульев» и др.).
4. Новеллы о войне. «Пышка». Позитивистские и реалистические тенденции в показе поведения человека в экстремальной ситуации («Мадемуазель Фифи», «Папаша Милон», «Старуха Соваж», «Два друга», «Ужас» и др.).
5. Трагизм положения женщины в буржуазной среде. Значение лейтмотива романа. Пантеизм Мопассана. Критическая направленность романа «Жизнь» в показе среды провинциального дворянства.
6. Антигерой романа «Милый друг» – Жорж Дюруа как «герой» III Империи.

Литература

1. История всемирной литературы: в 9 т. – М., – 1986. – Т.7.
2. Андреев Л. История французской литературы / Л. Андреев. – М., 1979.
3. Лану А.. Мопассан / А. Лану. – М., 1992.
4. Пузиков А.И. Портреты французских писателей / А.И. Пузиков. – М., 1981.
5. Толстой Л. Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана // Толстой Л. Что такое искусство? – М., 1985.
6. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: п статьи / Г. Флобер. – М., 1984.

Тема № 4: Эволюция драмы в творчестве Г. Ибсена

План занятия

1. Традиции реалистической социально-психологической драмы и черты драмы идей в художественной концепции Г. Ибсена.
2. Сущность конфликта в пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом»:
 - развитие интриги и особенности ретроспективной композиции;
 - действие внешнее и действие внутреннее;

- развитие конфликта; этапы развития сознания Норы, отражение их в конструкции фразы героини;
- символы драмы.

Литература

1. Адмони В.Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. – Л., 1989.
2. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М., 1988.
3. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. – М.: РГГУ, 2001
1. Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870–1970). – М., 1980.
2. Неустроев В.П. Литературные очерки и портреты. – М., 1983.
3. Хейберг Х. Генрик Ибсен / Х. Хейберг. – М., 1983.
4. Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979.
5. Храповицкая Г.Н. Некоторые аспекты восприятия ибсеновского «символизма» в России нач. 20 века // Филологические науки. – 1995. – № 2. – С. 43–52.

Тема № 5: Пути развития английской литературы конца XIX – начала XX веков. Эстетизм и творчество О. Уайльда

План занятия

1. Особенности литературного сознания Англии в конце XIX века. (Позитивистские и эволюционные идеи, влияние французской литературы).
2. Натурализм в творчестве Т. Гарди. Роман «Тэсс из рода д'Эрбервиллей».
3. Культ красоты и искусства в художественных системах Д.Рескина и О.Уайльда. Критика натурализма и формирование эстетизма в работах Уайльда «Замыслы», «De Profundis».
4. Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Вопрос о высшей роли искусства. Образы главных героев и идеи, заключенные в них.
5. Мотив «мы убиваем тех, кого любим» в «Балладе Редингской тюрьмы».

Литература

1. Михальская Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская, Г.В. Аникин. – М., 1998.
2. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века / Г.В. Аникин. – М., 1986.
3. Некрасова Е.А. Прерафаэлиты, Рескин и Моррис / Б.А. Некрасова. – М.: Искусство, 1975.
4. Писатели Англии о литературе: в 2 т. – М., 1982. – Т. 1.
5. История Всемирной литературы: в 9 т. – М., 1986. – Т. 7.

Тема № 6: Жанрово-тематическое разнообразие новеллистики Марка Твена

План занятия

1. Формирование критического реализма в литературе США:
– эстетические принципы американского критического реализма;

– этапы формирования американского реализма: традиции и новаторство («традиции благопристойности», областничества).

2. Творчество Марка Твена.

– этапы творческого пути Марка Твена, мировоззренческой позиции писателя;

– нравственно-эстетические идеалы писателя и их воплощение в творчестве писателя.

3. Жанр новеллы в истории американской литературы (фольклорные источники, романтическая новелла В. Ирвинга и Э. По, новелла кон. XIX – нач. XX вв.).

4. Новеллистика Марка Твена. Жанрово-тематическое разнообразие.

5. Художественное своеобразие рассказов М. Твена.

6. Проблематика новеллы М. Твена «Человек, который совратил Гедлиберг».

Литература

1. Гиленсон Б.А. История литературы США. – М., Академия, 2003
2. Засурский Я.Н. Американская литература XXв. – М., 1984.
3. Зверев А.М. Мир Марка Твена. Очерк жизни и творчества. – М., 1985.
4. Литературная история США: в 3 т. – Т. 2. – М., 1978.
5. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990.
6. Надеждин Н. Марк Твен. «Мой друг Гек Финн». — М., Майор, 2008.
7. Ромм А.С. Марк Твен. – М., Наука, 1977
8. Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. – М., 1981.

1-21 05 06 Романо-германская филология

История зарубежной литературы XVII–XVIII вв.

Тема № 1: Французская классицистическая трагедия.

П. Корнель. «Сид»

План занятия

1. Социально-политическая ситуация во Франции XVII в.
2. Классицизм как литературное направление. Основные представители классицизма во Франции. Роль литературы в становлении французского абсолютизма.
3. Основные черты классицистической трагедии (Н. Буало. «Поэтическое искусство»).
4. Специфика конфликта в трагедии Корнеля «Сид».
5. Особенности сюжета и композиции.
6. Значение сцены ссоры феодалов в трагедии.
7. Роль короля в пьесе.
8. Смысл открытого финала.
9. «Совершенный герой» Корнеля.

**Тема № 2: Французская классицистическая трагедия.
Ж. Расин. «Федра»**

План занятия

1. Античный миф о Федре и Ипполите и его трансформация в пьесе Расина.
2. Философия янсенизма и эволюция классицистической трагедии. «Средний герой» Расина.
3. Композиция трагедии. Специфика сценического действия. Соотношение эпического и драматического в трагедии.
4. Конфликт в трагедии «Федра» и его особенности в сравнении с корнелевским конфликтом. Воплощение конфликта в главных героях трагедии.
5. Ипполит. Приемы создания образа. Особенности трактовки у Расина.
6. Федра. Нравственная проблематика и ее поэтическое воплощение в трагедии. Новый тип героя.
7. Политические мотивы в трагедии Расина.
8. Сходство и различие в трактовке античного мифа об Ипполите у Еврипида и Расина.
9. Сравнительная характеристика Корнеля и Расина, данная Лабрюйером.

Литература

1. История зарубежной литературы XVII в. / под ред. М.В. Разумовской. – М.: Высшая школа, 2001.
2. Луков В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Academia, 2009.
3. Михайлов А.В., Шестопалов Д.П. Трагедия // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1972. – Т. 7. – С. 588-593.
4. Кадышев В.С. Расин. – М., 1990.
5. Михайлов А.В. Театр Корнеля // Корнель П. Театр: В 2 т. – М., 1984. – Т. 2. – С. 605–666.
6. Николукин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи-телвак, 2001.
7. Стадников Г.В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII. – М.: Наука, 2009.

**Тема № 3: Французская классицистическая комедия.
Ж.Б. Мольер. «Тартюф, или Обманщик»**

План занятия

1. Ж. Б. Мольер – великий реформатор комедии.
2. Взгляды Мольера на цели и задачи комедии.
3. История создания и постановки «Тартюфа». Место комедии в творчестве Мольера.
4. Особенности конфликта в комедии «Тартюф».
5. Система персонажей:
 - а) Дорина, Эльмира, Клеант, Марианна, Валер (разоблачители Тартюфа);

- б) Оргон и госпожа Пернель («жертвы» Тартюфа);
- в) Тартюф как олицетворение ханжества.
- 6. Причины отступления от «принципа правдоподобия» в финале комедии.
- 7. Характер комического в пьесе Мольера.

**Тема № 4: Французская классицистическая комедия.
Ж.Б. Мольер. «Мещанин во дворянстве»**

План занятия

1. Жанр комедии-балета во французской драматургии XVII в. и особенности этого жанра у Мольера.
2. Взгляды Мольера на цели и задачи комедии.
3. История создания комедии «Мещанин во дворянстве» и ее жанровые особенности.
4. Система персонажей. Особенности композиции.
5. Характеристика образа господина Журдена. Соотношение юмора и сатиры в пьесе.
6. Социальный и этический смысл образов аристократов в комедии (граф Дорант, маркиза Доримена).
7. Приемы создания комического эффекта в комедии (проиллюстрировать примерами).

Литература

1. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. / Отв. ред. М.Ю. Давыдова. – М., 2001.
2. История зарубежной литературы XVII в. / Н.А. Жирмунская [и др.]; под. ред. М.В. Разумовской. – М. : Высш. шк.: Academia, 2001. – 254 с.
3. История французской литературы / Л.Г. Андреев, [и др.] – М. : Высш. школа, 1987. – 543 с.
4. Шайтанов И.О. западноевропейская классика: от Шекспира до Гёте (раздел о Мольере). – М.: Изд-во МГУ, 2001.
5. Николукин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПК Интелвак, 2001.
6. От Эсхила до Флобера / под ред. С.Н. Филюшкиной и Т.Г. Струковой – Воронеж : Родная речь, 1994. – 172 с.
7. Стадников Г.В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII. – М.: Наука, 2009.

Тема № 5: Эпоха Просвещения. Ф. Шиллер. Драма «Разбойники»

План занятия

1. Эпоха Просвещения в Германии. Краткая характеристика литературного движения «Буря и натиск». Идеологическая и эстетическая программа штюрмеров
2. Историческая обстановка в Германии XVIII века. Смысл эпитафий к пьесе. Причины бунтарских настроений Карла Моора и его решения

стать разбойником. Обоснование им насильственного способа восстановления справедливости.

3. Образ «благородного разбойника» в мировой литературе. Причины ухода Карла Мора в Богемские леса.
4. Франц Моор как олицетворение тирании, беззакония и аморализма.
5. Специфика конфликта в драме. Тема «вражды двух братьев». Отражение в пьесе социальных и философских антиномий (тирания и свобода, эмоциональное и рациональное).
6. Характеристика разбойников. Карл Моор и разбойники. Причины разногласий.
7. Тема любви в произведении. Роль и значение образа Амалии в идейной концепции произведения.
8. Значение финала пьесы.

Литература

1. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. – М., 1981. – С. 185–194.
2. Ланштейн П. Жизнь Шиллера: Пер. с нем. / послесл. и коммент. А. Гугнина. – М.: Радуга, 1984
3. Либинзон З.Е. Фридрих Шиллер. [Текст]: книга для учащихся старших классов средней школы / З.Е. Либинзон. – М.: Просвещение, 1990.

Тема № 6, 7: Эпоха Просвещения. И.-В. Гете. Трагедия «Фауст»

План занятия

1. Сюжет о докторе Фаусте в немецкой литературе и народных преданиях предшествующих эпох. Народная книга о докторе Фаусте.
2. История создания трагедии. Проблема жанра. Своеобразие композиционной структуры трагедии.
3. Идейно-художественные функции Посвящения и Прологов к трагедии «Фауст».
4. Роль Мефистофеля в художественном воплощении идеи трагедии. Философский смысл образа Мефистофеля.
5. Причины душевного кризиса Фауста, отраженного в начале I части произведения.
6. Смысл сопоставления образов Фауста и Вагнера.
7. Причины, заставляющие Фауста заключить договор с Мефистофелем.
8. Поиски смысла жизни (погребок Ауэрбаха, кухня ведьм и т.д.).
9. Любовь в жизни Фауста. Образ Маргариты.
10. Проблематика и художественные особенности II части «Фауста».
11. Поиски Фаустом смысла жизни и назначения человека и отражение в этих поисках духовных исканий немецких просветителей XVIII в.
12. Смысл финала трагедии.

Литература

1. Аникст А.А. «Фауст» Гете: Лит. Комментарий. – М.: Просвещение, 1979.
2. Аникст А.А. Творческий путь Гете. – М., 1986.
3. Аникст А.А. «Фауст» Гете /литературный комментарий /. – М., 1987.
4. Вильмонт Н. Гете и его «Фауст». – М., 1970.
5. Волков И.Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода». – М., 1970.
6. История о докторе Иоганне Фаусте // Немецкие шванки и народные книги 16 века. – М., 1990. – С. 504–616.
7. Конради К.О. Гете. Жизнь и творчество: в 2 т. – М., 1987.
8. Лейтес Н.С. От «Фауста» до наших дней: книга для учащихся старших классов. – М., 1987.
9. Тураев С. В. Иоганн Вольфганг Гете. – М., 1951.

1-21 05 06 Романо-германская филология История зарубежной литературы XIX века.

Тема № 1: Новеллистика Э. По

План занятия

1. Жанровое разнообразие новелл Э. По.
2. Поэтика «страшных» новелл Э. По («Черный кот», «Маска красной смерти», «Колодец и маятник» и др.).
3. Научно-фантастические произведения писателя. Исключительный герой в исключительных обстоятельствах в новелле «Низвержение в Мальстрем».
4. Э. По как основоположник детективного жанра.

Литература

1. Американская новелла XX века (вст. ст. Мулярчика А. «Новелла в литературе США XX века»). – М., 1976.
2. Арьес Ф. Человек перед лицом смерти (пер. с фр. В. Ронина) / Общ. Ред. Оболенской С.В.; Предисл. Гуревича А.Я. – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Прогресс-Академия», 1992. – 528 с.
3. Боброва М.Н. Вашингтон Ирвинг // Романтические традиции американской литературы 19 в. и современность: сб. – М.: Наука, 1982. – С. 92–99.
4. Богословский В.Н., Прозоров В.Г., Головенченко А.Ф. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А.Соловьевой. М.: Высшая школа, 1991. – 637 с. – С. 326–428.
5. Вулис А. «Жук весь золотой, чистое золото...» // Вопросы литературы. – 1984. – № 2. – С. 86–104.
6. Герцык Е. Эдгар По // Новое литературное обозрение. – 2001. – № 6. – С. 282–302.
7. Засурский Я.Н. Романтические традиции американской литературы XIX в. – М.: «Наука», 1982.
8. Ковалев Ю.В. Эдгар По (История всемирной литературы. – Т. 6. – М., 1989. – С. 571–577.
9. Лукин А., Рынкевич В. В магическом лабиринте сознания. Литературный миф XX века // Иностранная литература. – 1992. – № 3. – С. 234–249.

10. Фрумкин К.Г. Концепты волшебства и техники в фантастике [текст]. Филологические науки. – 2004. – № 7. – С. 57–75.
11. Храповицкая Г.Н. Романтизм в зарубежной литературе (Германия, Англия, Франция, США): Практикум: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 288 с.
12. Чернец Л.В. К теории литературных жанров [текст]. Филологические науки. – 2006. – № 3. – С. 3–12.

Тема № 2: О. Бальзак. Повесть «Гобсек»

План занятия

1. Литературная программа, изложенная в «Предисловии к «Человеческой комедии».
2. Замысел и структура «Человеческой комедии». Циклы романов, их последовательность, их жанровое своеобразие.
3. Тема денег, буржуазного стяжательства в повести «Гобсек». Типичная для многих романов цикла зловещая фигура ростовщика.
4. Мотивы золота, власти, накопительства в повести «Гобсек», их блестящее художественное описание (цитаты).
5. Особенности композиции романа: соединение нескольких самостоятельных сюжетных линий; «полифонизм» Бальзака – его типичный художественный прием.
6. Особенности типизации у Бальзака, проблема характера, мастерство портретных характеристик (цитаты).
7. Значение детали в прозе Бальзака; своеобразие описаний вещного, материального мира (живость и живописность языка).
8. Стил и художественное новаторство Бальзака.

Литература

1. Зарубежная литература 19 века. Реализм : хрестоматия историко-литературных материалов. – М., 1990.
2. Ионкинс, Г.Э. Оноре Бальзак. Биография писателя / Г.Э. Ионкинс. – М.: Просвещение, 1988.
3. Моруа, А. Прометей или Жизнь Бальзака / А. Моруа. – М.: Радуга, 1983.
4. Резник, Р. О.Бальзак и его произведения / Р.О. Резник // Бальзак, О. Избранное / О. Бальзак. – М.: Просвещение, 1985. – С. 330–344.

Тема № 3, 4: Формирование натурализма во Франции и творчество Э. Золя

План занятия

1. Теоретические предпосылки возникновения натурализма:
 - философия позитивизма (О. Конт, Г. Спенсер);
 - позитивистская эстетика И.Тэна (основной характер, теория трех факторов);

- обоснование поэтики натурализма в литературно-критических статьях и предисловиях к романам братьев Гонкуров и Э. Золя.
- 2. Замысел цикла Э. Золя «Ругон-Макары». Традиции реализма и натуралистическая концепция цикла.
- 3. Роман Э. Золя «Западня»:
 - реализация теории «трех факторов» в романе;
 - своеобразие трактовки «среды и характеры»;
 - натуралистическая трактовка причин гибели рабочей среды. Нетипическое разрешение типического конфликта.
- 4. Роман Э. Золя «Жерминаль». Замысел и принципы его реализации:
 - основной конфликт романа;
 - проблема наследственности и среды;
 - смешение реалистических и натуралистических тенденций в трактовке образа Этьена;
 - проблема взаимодействия личности и толпы в романе.
- 5. Своеобразие творческого метода Э. Золя.

Литература

1. История всемирной литературы: в 9 т. – М., 1986. – Т. 7.
2. Штейн А.Л. История французской литературы / А.Л. Штейн, М.Н. Черневич, М.А. Яхонтова. – М., 1988.
3. Андреев Л. История французской литературы / Л. Андреев. – М., 1979.
4. Пузиков А.И. Портреты французских писателей / А.И. Пузиков. – М., 1981.
5. Якимович Г. Молодой Золя: Эстетика и творчество / Г. Якимович. – Киев, 1971.

Тема № 5, 6: Особенности развития реализма конца XIX века. Творчество Ги де Мопассана. Роман «Жизнь»

План занятия

1. Отличие реализма конца века от реализма первой половины XIX века. Влияние натурализма и импрессионизма.
2. Критика буржуазного общества в социальных новеллах Ги де Мопассана («Папа Симона», «Наследство», «Ожерелье», «Драгоценности», «Мать Уродов», «Плетельщица стульев» и др.).
3. Новеллы о войне. «Пышка». Позитивистские и реалистические тенденции в показе поведения человека в экстремальной ситуации («Мадемуазель Фифи», «Папаша Милон», «Старуха Соваж», «Два друга», «Ужас» и др.).
4. Трагизм положения женщины в буржуазной среде. Значение лейтмотива романа. Пантеизм Мопассана. Критическая направленность романа «Жизнь» в показе среды провинциального дворянства.
5. Антигерой романа «Милый друг» – Жорж Дюруа как «герой» III Империи.

6. Эстетические принципы Г. де Мопассана. Статья «О романе» (Предисловие к роману «Пьер и Жан»).
7. Проблематика романа «Жизнь».
8. Тема разрушения «дворянских гнезд».
9. Образ Жанны. Особенности психологизма в создании образа героини.
10. Тема природы и функции пейзажа.
11. Особенности композиции (принцип цикличности).
12. Концепция жизни в романе. Семантика названия.
13. Черты натурализма и реализма в творческом методе Г. де Мопассана.

Литература

1. История всемирной литературы: в 9 т. – М., 1986. – Т. 7.
2. Андреев Л. История французской литературы / Л. Андреев. – М., 1979.
3. Лану А. Мопассан / А. Лану. – М., 1992.
4. Пузиков А.И. Портреты французских писателей / А.И. Пузиков. – М., 1981.
5. Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: письма, статьи / Г. Флобер. – М., 1984.

Тема № 7: Пути развития английской литературы к. XIX – н. XX веков. Эстетизм и творчество О. Уайльда

План занятия

1. Особенности литературного сознания Англии в конце XIX века. (Позитивистские и эволюционные идеи, влияние французской литературы).
2. Натурализм в творчестве Т. Гарди. Роман «Тэсс из рода д'Эрбервиллей».
3. Культ красоты и искусства в художественных системах Д. Рескина и О. Уайльда. Критика натурализма и формирование эстетизма в работах Уайльда «Замыслы», «De Profundis».
4. Роман О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Вопрос о высшей роли искусства. Образы главных героев и идеи, заключенные в них.
5. История создания романа «Портрет Дориана Грея».
6. Реализация эстетических принципов Уайльда в романе:
 - а) основная проблематика;
 - б) тема искусства в романе, значение образа Бэзила Холлуорда и Сибиллы Вэйн;
 - в) тема красоты в романе;
 - г) структура и художественная функция парадокса в романе.

Литература

1. Михальская Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская, Г.В. Аникин. – М., 1998.
2. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века / Г.В. Аникин. – М., 1986.

3. Некрасова Е.А. Прерафаэлиты, Рескин и Моррис / Б.А. Некрасова – М.: Искусство, 1975.
4. Писатели Англии о литературе: в 2 т. – М., 1982. – Т.1.
5. История Всемирной литературы: в 9 т. – М. – 1986. – Т. 7.

Тема № 8: Эволюция драмы в творчестве Г. Ибсена. «Кукольный дом»

План занятия

1. Традиции реалистической социально-психологической драмы и черты драмы идей в художественной концепции Г. Ибсена.
2. Сущность конфликта в пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом»:
 - развитие интриги и особенности ретроспективной композиции;
 - действие внешнее и действие внутреннее;
 - развитие конфликта; этапы развития сознания Норы, отражение их в конструкции фразы героини;
 - символы драмы.

Литература

4. Адмони В.Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. – Л., 1989.
5. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М., 1988.
6. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX–XX вв. – М.: РГГУ, 2001
6. Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870–1970). – М., 1980.
7. Неустроев В.П. Литературные очерки и портреты. – М., 1983.
8. Хейберг Х. Генрик Ибсен / Х. Хейберг. – М., 1983.
9. Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979.
10. Храповицкая Г.Н. Некоторые аспекты восприятия ибсеновского «символизма» в России нач. 20 века // Филологические науки. – 1995. – № 2. – С. 43–52.

1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык.

1-21 05 02 Русская филология

История зарубежной литературы XX века

Тема № 1: Ф.С. Фицджеральд. Роман «Великий Гэтсби»

План занятия

1. Онтологическая и идеологическая суть «великой американской мечты».
2. Особенности композиции и повествовательного стиля романа.
3. Нетрадиционность образа рассказчика, его художественная функция.
4. Событие, положенное в основу «скрытого» бытового сюжета, в какой главе и при каких обстоятельствах происходит завязка действия.
5. Кульминация в развитии сюжета.
6. Характеристика двух главных персонажей, их символический смысл.
7. Контраст как изобразительный приём, образы-символы, искусство иронии в романе.

Литература

1. Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби (любое издание).
2. Гиленсон, Б.А. История литературы США / Б.А.Гиленсон. – М., 2003.
3. Лапин И.Л., Здольников В.В., Лапунов С.В. Зарубежная литература. XX век. – Витебск, 2007.
4. Писатели США. Краткие творческие биографии. – М., 1990.

Тема № 2: Э. Хемингуэй. Новеллы. Роман «Прощай, оружие!»

План занятия:

1. «Принцип айсберга» и подтекст в повествовательном стиле новелл Э. Хемингуэя.
2. Символический подтекст заглавий новелл «Что-то кончилось», «Кошка под дождём». Художественная функция авторских зарисовок-эпиграфов к новеллам.
3. Художественная функция диалога в новеллах.
4. Идеино-художественный анализ романа «Прощай, оружие!» в контексте литературы «потерянного поколения».

Литература

1. Хемингуэй Э. Новеллы «Что-то кончилось» и «Кошка под дождём». Роман «Прощай, оружие!» (любое издание).
2. Писатели США о литературе. – М., 1985.
3. Лапин, И.Л., Здольников, В.В., Лапунов, С.В. Зарубежная литература. XX век. – Витебск, 2007.
4. Анастасьев, Н.А. Творчество Э.Хемингуэя / Н.А.Анастасьев. – М., 1981.

Тема № 3: О. Хаксли. Роман «Дивный новый мир»

План занятия

1. Жанровые особенности антиутопии.
2. Тематика и проблематика произведения.
3. Шекспировские аллюзии в антиутопии.
4. Картина мира будущего.
5. Идеино-художественный анализ произведения.
6. Художественная функция и символический смысл образов Бернарда, Линайны, Линды и Джона.

Литература

1. Хаксли О. «Дивный новый мир» (любое издание).
2. Баталов, Э.Я. В мире утопии / Э.Я.Баталов. – М., 1981.
3. Зверев, А. Зеркала антиутопий // Антиутопия XX века. – М., 1989.
4. Кабанова, И.В. Английский роман 30-х годов XX века / И.В. Кабанова. – Саратов, 1999.
5. Михальская, М.П. Английский роман XX века / М.П. Михальская, Г.В. Аникин. – М., 1982.
6. Рабинович, В.С. Олдос Хаксли: эволюция творчества / В.С.Рабинович. – Екатеринбург, 2001.

Тема № 4: А. де Сент-Экзюпери. Литературная сказка «Маленький принц»

План занятия

1. Особенности жанра произведения.
2. Место сказки в творчестве Экзюпери, причины обращения к этому жанру.
3. Роль посвящения.
4. Основная тематика и проблематика сказки-притчи:
 - основной конфликт, его философско-эстетическое звучание;
 - проблема вечного и преходящего, проблема смысла жизни;
 - какие заповеди предлагает запомнить Экзюпери; что значит приручить;
 - связь любви и смерти в «Маленьком принце»;
 - тема ответственности человека;
 - вопрос об истинных и мнимых ценностях в сказке-притче.
5. Художественное своеобразие «Маленького принца»:
 - особенности композиции;
 - символы и аллегии;
 - роль и место рисунков.
6. В каком возрасте вы впервые познакомились с «Маленьким принцем»? Насколько сейчас изменилось ваше восприятие текста по сравнению с первым прочтением?
7. Как вы думаете, интересно ли это произведение современным детям и подросткам? Важно ли для взрослых чтение сказки-притчи Экзюпери? Аргументируйте свой ответ.

Литература

1. Сент-Экзюпери А. де Маленький принц (любое издание).
2. Буковская А. Сент-Экзюпери или Парадоксы гуманизма. – М., 1983.
3. Литературный энциклопедический словарь. М., 1987 Статьи «Притча» (стр.305), «Аллегория» (стр.20), «Символ» (стр.378), «Сказка» (стр.383).
4. Штейн, А.Л., Черневич, М.Н., Яхонтова, М.Л. История французской литературы. – М., 1988. – С. 289–291.

Тема № 5: А.Камю. Повесть «Посторонний»

План занятия:

1. Концепция мира и живущего в нём человека в философии экзистенциализма, её онтологический аспект, освящение в ней крайнего индивидуализма, культ личной свободы.
2. Пограничная ситуация в эстетике экзистенциализма.
3. Суть конфликта в повести «Посторонний», композиция по схеме «экспозиция-завязка-развитие действия-кульминация-развязка».
4. Логическая незавершённость сюжета как выражение авторской позиции.

Литература

1. Камю А. Посторонний (любое издание).
2. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтующий человек (любое издание).
3. Великовский, С. В поисках утраченного смысла / С. Великовский. – М., 1979.
4. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. – М., 1980.
5. Сартр, Ж.-П. Объяснение «Постороннего»: пер. с фр. / Ж.-П.Сартр // Называть своими именами / сост. Л.Г. Андреева. – М., 1986.
6. Соловьёв, Э.Ю. Экзистенциализм (историко-критический очерк) / Э.Ю. Соловьёв // Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. – М., 1991.
7. Мотрошилова, Н.В. Экзистенциализм / Н.В. Мотрошилова // История философии: Запад – Россия – Восток: Философия XX века / под ред. Н.В.Мотрошиловой, А.М. Руткевича. – М., 2000.

Тема № 6: У. Голдинг. Роман-притча «Повелитель мух»

План занятия

1. Художественные особенности жанра притчи.
2. Проблема пространства в «Повелителе мух».
3. Почему героями произведения стали дети?
4. Какова роль каждого из персонажей в системе образов (Ральф, Хрюша, Саймон, Джек, Роджер и др.)? Подтвердите свои выводы примерами из текста.
5. Роль Повелителя мух в аллегорическом ряду притчи.
6. Тьма и свет в романе.
7. Согласны ли вы с утверждением Голдинга, что «единственный враг человека таится в нем самом»?
8. Концепция человеческого бытия по Голдингу.

Литература

1. Голдинг У. Повелитель мух (любое издание).
2. Ивашева, В. Английские диалоги / В. Ивашева. – М., 1971.
3. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987: Статьи «Притча» (стр. 305), «Сюжет» (стр. 431) и «Фабула» (стр. 461).
4. Скороденко, В. Притчи Уильяма Голдинга / В.Скороденко // «Шпиль» и другие повести / У. Голдинг. – М., 1981.
5. Чамеев, А.А. Два мастера английской интеллектуальной прозы / А.А. Чамеев // У. Голдинг. Повелитель мух. Чрезвычайный посол; А. Мёрдок. Чёрный принц. – М., 2003. – С. 5–20.

Тема № 7: Дж. Фаулз. Роман «Коллекционер»

План занятия

1. Своеобразие английского интеллектуального романа.
2. Художественный мир Фаулза.
3. Клеgg и Миранда – два мира, две системы: образование и воспитание, жизненные ценности, речь и особенности мышления персонажей.
4. Роль дневниковых записей в романе.
5. Шекспировские аллюзии в романе.
6. Специфика финала.

Литература

1. Фаулз, Дж. Коллекционер (любое издание).
2. Бушманова, Н. Дерево и чайки в открытом океане. Беседа с Джоном Фаулзом // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 1. – С. 165–208.
3. Пальцев, Н. Роман как игра в Бога, или Магический театр Джона Фаулза / Н. Пальцев // Д. Фаулз. Коллекционер. Волхв. – М., 2004. – С. 5–22.
4. Английская литература 1945–1980 / под ред. А.П. Саруханян. – М., 1987.

Тема № 8: Дж. Д. Сэлинджер. Роман «Над пропастью во ржи»

План занятия

1. Литература молодёжного протеста: суть и причины возникновения данного феномена.
2. Причины конфликта поколений в произведении.
3. Образ Холдена Колфилда. Холден и мир взрослых. Холден и ровесники.
4. Смысл названия произведения. Проблема самопознания и самовыражения.
5. Специфика финала.

Литература

1. Сэлинджер Дж. Над пропастью во ржи (любое издание).
2. Борисенко, А. О Сэлинджере с любовью и всякой мерзостью / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2001. – № 10.
3. Галинская, И.Л. Загадка Сэлинджера / И.Л. Галинская // Загадки известных книг. – М., 1986. – С. 9–64.
4. Галинская, И.Л. Тайнопись Сэлинджера / И.Л. Галинская. – М., 1999.
5. Зверев, А.М. Сэлинджер: тоска по неподдельности / А.М. Зверев // Дж. Д. Сэлинджер. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. – М., 1999. – С. 841–860.
6. Иткина, Н.Л. Лирический герой Сэлинджера / Н.Л. Иткина // Эстетические проблемы американской литературы XIX–XX веков. – М., 2002.

Тема № 9: Г.Г. Маркес «Сто лет одиночества»

План занятия

1. Основные принципы магического реализма. Жанровое своеобразие романа.
2. «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса: система персонажей, характер конфликта, художественный смысл.
3. История рода Буэндиа как композиционный стержень романа: мотив инцеста, значение повторяющихся имён.
4. Макондо – история возникновения и существования селения.
5. Тема одиночества в романе.

Литература

1. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества (любое издание).
2. Земсков, В.Б. Габриэль Гарсия Маркес / В.Б. Земсков. – М., 1986.
3. Кофман, А.В. Латиноамериканский образ мира / А.В. Кофман. – М., 1998.
4. Кутейщикова, В.Н. Новый латиноамериканский роман / В.Н. Кутейщикова, Л.С. Осповат. – М., 1983.

1-21 05 06 Романо-германская филология

История зарубежной литературы XX века

Тема № 1: Р. Олдингтон. Роман «Все люди – враги»

План занятия

1. Композиционная структура романа как отражение этапов духовной эволюции героя.
2. Суть конфликта Энтони Кларендона со своей средой.
3. Социальные и психологические мотивировки бегства героя от цивилизации.
4. Смысл заглавия романа, роль первой главы в его замысле.
5. Лирическое и ироническое начала в стиле, амбивалентность финала.

Литература

1. Р. Олдингтон Все люди – враги (любое издание).
2. Зарубежная литература XX века / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000.
3. Ивашева, В.В. Литература Великобритании XX века / В.В. Ивашева. – М., 1984.
4. История зарубежной литературы XX века / под ред. Л.Г. Михайловой, Я.Н. Засурского. – М., 2003.
5. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М., 1988.
6. Урнов, М.В. Вехи традиции в английской литературе / М.В. Урнов. – М., 1986.

Тема № 2: Ф.С. Фицджеральд. Роман «Великий Гэтсби»

План занятия

1. Онтологическая и идеологическая суть «великой американской мечты».
2. Особенности композиции и повествовательного стиля романа.
3. Нетрадиционность образа рассказчика, его художественная функция.
4. Событие, положенное в основу «скрытого» бытового сюжета, в какой главе и при каких обстоятельствах происходит завязка действия.
5. Кульминация в развитии сюжета.
6. Характеристика двух главных персонажей, их символический смысл.
7. Контраст как изобразительный приём, образы-символы, искусство иронии в романе.

Литература

1. Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби (любое издание).
2. Гиленсон, Б.А. История литературы США / Б.А.Гиленсон. – М., 2003.
3. Лапин И.Л., Здольников В.В., Лапунов С.В. Зарубежная литература. XX век. Витебск, 2007.
4. Писатели США. Краткие творческие биографии. – М., 1990.

Тема № 3: Э. Хемингуэй. Новеллы. Роман «Прощай, оружие!»

План занятия

1. «Принцип айсберга» и подтекст в повествовательном стиле новелл Э. Хемингуэя.
2. Символический подтекст заглавий новелл «Что-то кончилось», «Кошка под дождём». Художественная функция авторских зарисовок-эпиграфов к новеллам.
3. Художественная функция диалога в новеллах.
4. Идейно-художественный анализ романа «Прощай, оружие!» в контексте литературы «потерянного поколения».

Литература

1. Хемингуэй Э. Новеллы «Что-то кончилось» и «Кошка под дождём». Роман «Прощай, оружие!» (любое издание).
2. Писатели США о литературе. – М., 1985.
3. Лапин, И.Л., Здольников, В.В., Лапунов, С.В. Зарубежная литература. XX век. – Витебск, 2007.
4. Анастасьев, Н.А. Творчество Э. Хемингуэя / Н.А. Анастасьев. – М., 1981.

Тема № 4: А. де Сент-Экзюпери. Литературная сказка «Маленький принц»

План занятия

1. Особенности жанра произведения.
2. Место сказки в творчестве Экзюпери, причины обращения к этому жанру.
3. Роль посвящения.
4. Основная тематика и проблематика произведения: основной конфликт, его философско-эстетическое звучание; проблема вечного и преходящего, проблема смысла жизни; какие заповеди предлагает запомнить Экзюпери?; что значит приручить?; связь любви и смерти в «Маленьком принце»; тема ответственности человека; вопрос об истинных и мнимых ценностях в сказке-притче.
5. Художественное своеобразие «Маленького принца»: особенности композиции; символы и аллегории; роль и место рисунков.
6. В каком возрасте вы впервые познакомились с «Маленьким принцем»? Насколько сейчас изменилось ваше восприятие текста по сравнению с первым прочтением?
7. Как вы думаете, интересно ли это произведение современным детям и подросткам? Важно ли для взрослых чтение сказки-притчи Экзюпери? Аргументируйте свой ответ.

Литература

1. Сент-Экзюпери А. де Маленький принц (любое издание).
2. Буковская А. Сент-Экзюпери или Парадоксы гуманизма. – М., 1983.

3. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987 Статьи «Притча» (стр.305), «Аллегория» (стр.20), «Символ» (стр.378), «Сказка» (стр.383).
4. Штейн, А.Л., Черневич, М.Н., Яхонтова, М.Л. История французской литературы. – М., 1988. – С. 289–291.

Тема № 5: А. Зегерс. Роман «Седьмой крест»

План занятия

1. Роман А.Зегерс «Седьмой крест» в контексте антифашистской литературы.
2. Особенности композиции, символы в романе, смысловая нагрузка первой главы.
3. Характеристика персонажей, образ Георга Гейслера, его путь к спасению из концлагеря.
4. Отражение немецкой действительности в произведении.
5. Идейное звучание романа.

Литература

1. Зегерс, А. Седьмой крест (любое издание).
2. История зарубежной литературы XX века: 1917–1945. М.: Просвещение, 1984. – С. 58–124.
3. Пронин, В.А. История немецкой литературы / В.А.Пронин. – М.: Логос, 2007. – С. 334–341.
4. Шабловская, И. История зарубежной литературы XX века (первая половина) / И. Шабловская. – 1998. – С. 183–184.

Тема № 6: Т. Манн. Роман «Доктор Фаустус»

План занятия

1. Проблема личности и проблема художника, судьба европейской культуры, тема ответственности в романе «Доктор Фаустус»:

Поскольку сюжета и конфликта в общепринятом понимании этих терминов в романе нет, его анализ целесообразно начинать с проблем и вести его по отдельным главам:

- 2.1 Охарактеризуйте рассказчика Серениуса Цейтблома. Как он понимает «истинную культуру»? (гл. I–II)
- 2.2 Кому обязан, по мнению рассказчика, своей гениальностью Адриан Леверкюн? И почему? (гл. III–IV)
- 2.3 Какие качества характера Леверкюна-гимназиста смущали рассказчика? (гл. VII–VIII)
- 2.4 Чем определялся выбор Леверкюном богословского факультета? (гл. IX–X)
- 2.5 Что думает Цейтблом о богословии как науке? (гл. XI–XII)
- 2.6 Кто и как искушал студента-богослова перейти учиться в консерваторию? (гл. XV–XVI)

2.7 Диалог Цейтблома и Адриана на свадьбе сестры композитора Урсулы (гл. XXII)

2.8 Каковы условия сделки, выдвинутые чёртом? Сознаёт ли их опасность Адриан? Почему он всё-таки соглашается? (гл. XXV)

2.9 Что и как рассказывает о начале Первой мировой войны Цейтблом? (гл. XXX)

2.10 Прокомментируйте взгляды Адриана и Цейтблома на задачи и проблемы современного искусства, как они изложены в их дискуссии, поданной в форме внутренних монологов (гл. XXXI)

2.11 Каков композитор-модернист Леверкюн в музыке? (гл. XLV)

2.12 Как Цейтблом описывает последнее произведение Леверкюна «Плач доктора Фауста»? (гл. XLVI)

2.13. В чём суть исповеди Адриана перед гостями, собравшимися у него, чтобы услышать авторское исполнение «наиболее характерных партий» из «Плача доктора Фауста»? (гл. XLVII)

2.14 Как описывает рассказчик первое произведение Леверкюна – симфоническую фантазию «Светочи моря»? (гл. XVII-XVIII)

Литература

1. Манн, Т. Доктор Фаустус (любое издание).
2. Лапин, И.Л., Здольников, В.В., Лапунов, С.В. Зарубежная литература. XX век. Витебск, 2007.
3. Пронин, В.А. История немецкой литературы / В.А.Пронин. – М.: Логос, 2007. – С. 281-292.
4. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). – Мн., 1998.

Тема № 7: А. Камю. Роман «Посторонний»

План занятия

1. Своеобразие композиции «Постороннего». Художественный смысл двучастного повествования.
2. Проблема «истины» в произведении Камю.
3. Образ Мерсо:
 - а) поясните эпизоды, в которых Мерсо фиксирует свои чувства и ощущения;
 - б) природа в восприятии Мерсо (образы моря и солнца; сравните сцену похорон и убийства);
 - в) Мерсо и общество;
 - г) интерпретируйте финал произведения.
4. Смысл названия повести.

Литература

1. Камю А. Посторонний (любое издание).
2. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтующий человек (любое издание).
3. Великовский, С. В поисках утраченного смысла / С. Великовский. – М., 1979.

4. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
5. Сартр, Ж.-П. Объяснение «Постороннего» : пер. с фр. / Ж.-П.Сартр // Называть своими именами / сост. Л.Г. Андреева. – М., 1986.
6. Соловьёв, Э.Ю. Экзистенциализм (историко-критический очерк) / Э.Ю. Соловьёв // Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. – М., 1991.
7. Мотрошилова, Н.В. Экзистенциализм / Н.В. Мотрошилова // История философии: Запад – Россия – Восток: Философия XX века / под ред. Н.В. Мотрошиловой, А.М. Руткевича. – М., 2000.

Тема № 8: Ж. Ануй. Антигона

План занятия

1. Трансформация экзистенциализма в драматургии Ануя.
2. Призыв к борьбе с фашизмом в пьесе «Антигона».
3. Проблема абсурдности бытия и свободы выбора.
4. Конфликт в пьесе, характеристика персонажей, новаторство художественного метода драматурга.

Литература

1. Эсенбаева, Р. Национальные традиции в творчестве Жана Ануя / Р.Эсенбаева // Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. – Л., 1973.
2. Ануй, Ж. Пьесы / Ж.Ануй. – Т. 1–2. – М., 1999.
3. Моруа, А. Жан Ануй / А.Моруа // Собр. соч. в 10 т., т. 10. – М., 2001.

Тема № 9: М. Уэльбек. Роман «Элементарные частицы»

План занятия

1. Композиционная структура романа, её особенности.
2. Содержание и идейный пафос пролога.
3. Авторская периодизация истории человечества. На какой стадии, по мнению автора, находится человечество в конце XX века?
4. Содержание первой части романа, смысл названия.
5. Философские взгляды героев на жизненный путь человека (гл. IV, часть вторая).
6. Идейный смысл сна Брюно (гл. IV, часть вторая).
7. Образ учёного-генетика Мишеля (гл. XI, часть вторая).
8. Проблематика произведения.
9. Значение эпилога.

Литература

1. Уэльбек, М. Элементарные частицы (любое издание).
2. Лапин, И.Л., Здольников, В.В., Лапунов, С.В. Зарубежная литература. XX век. – Витебск, 2007.
3. Ст. Антиутопия // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 29.

Тема № 10: У.Голдинг. Роман-притча «Повелитель мух»

План занятия

1. Художественные особенности жанра притчи.
2. Проблема пространства в «Повелителе мух».
3. Почему героями произведения стали дети?
4. Какова роль каждого из персонажей в системе образов (Ральф, Хрюша, Саймон, Джек, Роджер и др.)? Подтвердите свои выводы примерами из текста.
5. Роль Повелителя мух в аллегорическом ряду притчи.
6. Тьма и свет в романе.
7. Согласны ли вы с утверждением Голдинга, что «единственный враг человека таится в нем самом»?
8. Концепция человеческого бытия по Голдингу.

Литература

1. Голдинг У. Повелитель мух (любое издание).
2. Ивашева, В. Английские диалоги / В. Ивашева. – М., 1971.
3. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987: Статьи «Притча» (стр. 305), «Сюжет» (стр. 431) и «Фабула» (стр. 461).
4. Скороденко, В. Притчи Уильяма Голдинга / В. Скороденко // «Шпиль» и другие повести / У. Голдинг. – М., 1981.
5. Чамеев, А.А. Два мастера английской интеллектуальной прозы / А.А. Чамеев // У. Голдинг. Повелитель мух. Чрезвычайный посол; А. Мёрдок. Чёрный принц. – М., 2003. – С. 5–20.

Тема № 11: Г. Грин. Роман «Тихий американец»

План занятия

1. Основные черты антиколониального романа.
2. Особенности композиции, детективный элемент в сюжете, исторические события в романе.
3. Как представлена в произведении американская политика в Юго-Восточной Азии?
4. Контрастная характеристика образов Т. Фаулера и О. Пайла.
5. Любовная линия в сюжете.
6. Как звучит в романе тема одиночества?
7. Перед каким выбором поставлен главный герой?
8. Проблематика, идейное звучание романа. Антиимпериалистическая направленность произведения.

Литература

1. Грин, Г. Тихий американец (любое издание).
2. Ивашева, В. Судьбы английских писателей / В. Ивашева. – М.: Изд-во «Советский писатель», 1989.
3. Бэлза, С.И., Палиевский, П.В. Грэм Грин / С.И.Бэлза, П.В.Палиевский // Английская литература: 1945–1980 / Отв. ред. А.П. Саруханян. – М., 1987. – С. 102–117.

4. Головенченко, А.Ф. Литература Великобритании / А.Ф. Головенченко // История зарубежной литературы XX века (1945–1990). – М.: Изд-во МПУ, 1996. – С. 42–54.

Тема № 12: А. Мёрдок. Роман «Чёрный принц»

План занятия

1. Творческая биография А. Мердок, ее место в литературе Великобритании второй половины XX века.
2. Философско-эстетические взгляды А. Мердок.
3. История создания романа «Черный принц», его место в наследии А. Мердок, авторский замысел.
4. Тематика (духовность и духовные ценности, искусство, любовь и др.) и сюжетно-композиционные особенности («текст в тексте», несколько послесловий).
5. Образы автора, повествователя, рассказчика. Образ издателя Ф.Локсия и символический смысл его имени (Локсий – Аполлон, Аполлон – Дионис, Локсий – «темный», Ф. (Феб) – «чистый, светлый»).
6. Антитеза двух художественных позиций. Образы Баффина и Б.Пирсона. Проблема самопознания художника. Проблема «свободы выбора».
7. Культурологическая насыщенность, интертекстуальность романа. Шекспировские аллюзии. Образ Гамлета и его роль в раскрытии авторского замысла.
8. Концепция любви, проблема взаимоотношений мужчины и женщины. Любовь как Черный Эрос и как возвышающее начало. Образы Джулиан Баффин, Рэчел, Присциллы, Кристиан, Марло.
9. Жанровая многоуровневость романа (детектив, «готика», философский, психологический).
10. Особенности стиля автора. Система художественных средств (система зеркальных отражений и двойников). Многообразие символических образов (стул-Лира, Образ Лебедя, бронзовая фигурка женщины на буйволе и пр.)

Литература

1. Дружинина, А.А. Английский роман 1980 – 90 гг. XX в.: учеб. пособие / А.А. Дружинина. – М., 1997.
2. Зарубежные писатели: Библиографический словарь: в 2 ч. – М., 1997.
3. Зарубежная литература XX века: практикум / под ред. Н.П. Михальской, Л.В. Дудовой. – М.: Флинта: Наука, 1999. – С. 314–332.
4. Киреева, Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учеб. комплекс / Н.В. Киреева. – М.: Флинта: Наука, 2004.
5. Луков, В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней / В.А. Луков. – М., 2003. – С. 406–408, 487.

Тема № 13: Дж. Фаулз. Роман «Коллекционер»

План занятия

1. Своеобразие английского интеллектуального романа.
2. Художественный мир Фаулза.
3. Клеgg и Миранда – два мира, две системы: образование и воспитание, жизненные ценности, речь и особенности мышления персонажей.
4. Роль дневниковых записей в романе.
5. Шекспировские аллюзии в романе.
6. Специфика финала.

Литература

1. Фаулз, Дж. Коллекционер (любое издание).
2. Бушманова, Н. Дерево и чайки в открытом океане. Беседа с Джоном Фаулзом // Вопросы литературы. – 1994. – Вып.1. – С. 165–208.
3. Пальцев, Н. Роман как игра в Бога, или Магический театр Джона Фаулза / Н.Пальцев // Д.Фаулз. Коллекционер. Волхв. – М., 2004. – С. 5–22.
4. Английская литература 1945-1980 / под ред. А.П. Саруханян. – М., 1987.

Тема № 14: Дж. Д. Сэлинджер. Роман «Над пропастью во ржи»

План занятия

1. Литература молодёжного протеста: суть и причины возникновения данного феномена.
2. Причины конфликта поколений в произведении.
3. Образ Холдена Колфилда. Холден и мир взрослых. Холден и ровесники.
4. Смысл названия произведения. Проблема самопознания и самовыражения.
5. Специфика финала.

Литература

1. Сэлинджер Дж. Над пропастью во ржи (любое издание).
2. Борисенко, А. О Сэлинджере с любовью и всякой мерзостью / А. Борисенко // Иностранная литература. – 2001. – №10.
3. Галинская, И.Л. Загадка Сэлинджера / И.Л. Галинская // Загадки известных книг. – М., 1986. – С. 9–64.
4. Галинская, И.Л. Тайнопись Сэлинджера / И.Л. Галинская. – М., 1999.
5. Зверев, А.М. Сэлинджер: тоска по неподдельности / А.М.Зверев // Дж.Д. Сэлинджер. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. – М., 1999. – С. 841–860.
6. Иткина, Н.Л. Лирический герой Сэлинджера / Н.Л. Иткина // Эстетические проблемы американской литературы XIX–XX веков. – М., 2002.

Тема № 15: Дж. Стейнбек. Роман «Зима тревоги нашей»

План занятия

1. Композиционная структура романа. Роль рассказчика.
2. Оппозиция материального и духовного в произведении.

3. Роль утреннего диалога Итена и Мэри (гл. 1)
4. Подтекст лекции Морфи об успешном ограблении банка.
5. Как характеризует Итена проповедь перед консервными банками в утро страстной пятницы?
6. Какой вариант достижения материального успеха предлагает герою директор банка мистер Бейкер?
7. Как вы понимаете реплику дэнни Тэйлора: «Ты такой же калека, как и я, только увечье у нас разное»?
8. Какие изобразительные приёмы использованы автором для передачи сомнений, переживаний, изменений духовного мира героя?
9. Символы в романе.

Литература

1. Стейнбек, Дж. Зима тревоги нашей (любое издание).
2. Батурин, С.С. Джон Стейнбек и традиции американской литературы / С.С. Батурин. – М., 1984.
3. Гиленсон, Б. Страна Джона Стейнбека // Избр. произведения / Стейнбек Дж. – М., 1998. – С. 414–431.
4. Стеценко, Е.А. Судьбы Америки в современном романе США / Е.А.Стеценко. – М.: Наследие, 1994.
5. Стулов, Ю.В. 100 писателей США / Ю.В.Стулов. – Минск: Вышэйшая школа, 1998.

Тема № 16: Тенесси Уильямс. Драматургия

План занятия

1. Автобиографизм пьес драматурга.
2. Магистральный мотив пьес Тенесси Уильямса: противопоставление красоты, возвышенных идеалов жестокой действительности.
3. Тема утраты иллюзий в драме «Стеклянный зверинец»:
 - а) особенности построения пьесы, роль экрана, музыки, световых решений;
 - б) место и время действия в пьесе, характеристика персонажей;
 - в) смысл названия произведения.
4. Поединок «любовь-ненависть», «правда-ложь» в драме «Кошка на раскалённой крыше»:
 - а) характеристика действующих лиц, образ главы семейства, его детей в контексте идейного звучания произведения.
 - б) художественные особенности драмы, мастерство диалогов.
 - в) смысл названия произведения.
5. Конфликт двух обществ и двух мировоззрений в драме «Трамвай «Желание»:
 - а) место и время действия в пьесе.
 - б) Антагонизм образов Бланш Дюбуа и Стэнли Ковальски.
 - в) тема одиночества и непонимания в произведении.

Литература:

1. Бернацкая, В.И. Теннесси Уильямс / В.И. Бернацкая // Четыре десятилетия американской драмы (1950–1980). – М., 1993.
2. Гиленсон, Б. История литературы США / Б. Гиленсон. – М.: Академия, 2003.
3. Писатели США: краткие критические биографии / под ред. Я. Засурского, Г. Злобина, Ю. Ковалёва. – М.: Радуга, 1990.

Тема № 17: Г. Бёлль. Роман «Бильярд в половине десятого»

План занятия

1. Идейное и художественное своеобразие романа Г. Бёлля «Бильярд в половине десятого».
2. История семейства Фэмелей и её взаимосвязь с судьбой Германии.
3. Религиозно-этическая проблематика романа:
 - а) суть «причастия агнца» и «причастия буйвола»;
 - б) роль библейской символики;
 - в) проблема «невмешательства» в романе.
4. Свообразие развития темы расчета с прошлым и построения будущего в произведении Бёлля.

Литература

1. Бёлль, Г. Бильярд в половине десятого (любое издание).
2. История немецкой литературы : в 3 т. / общ. ред. А. Дмитриева. – М.: Радуга, 1986. – Т. 3. – С. 271–287.
3. Пронин, В.А. История немецкой литературы / В.А. Пронин. – М.: Логос, 2007. – С. 346–360.

Тема № 18: П. Зюскинд. Роман «Парфюмер»

План занятия

1. Актуальность проблемы зла в литературе XX века, её исторические, социальные и нравственные корни.
2. Образ Жана Батиста Гренуя как новый литературный тип «гения» и «злодея» – «гениального чудовища». Гений и злодейство, красота и уродство в романе.
3. Многозначность метафоры аромата (метафора бытия, метафора гениальности) и её художественная реализация в романе.
4. Немецкая литературная традиция проблемы «зла» и своеобразие её воплощения в романе (И.В. Гёте «Фауст» – Т. Манн Доктор Фаустус – П. Зюскинд «Парфюмер»).
5. Принципы постмодернистской поэтики в романе.

Литература

1. Зюскинд, П. Парфюмер (любое издание).
2. Дарк, О. Художник и его натурщицы: Заметки о романах Д. Фаулза «Коллекционер» и П.Зюскинда «Парфюмер» / О. Дарк // Литературное обозрение. – 1993. – № 7–8. – С. 70–74.
3. Зверев, А. Преступления страсти: вариант Зюскинда / А. Зверев // Иностранная литература. – 2001. – № 7.

4. Лосский, Н. Бог и мировое зло / Н. Лосский. – М., 1994. – С. 344–361.
5. Пронин, В.А. История немецкой литературы / В.А. Пронин. – М.: Логос, 2007. – С. 378–381.

Тема № 19: Э. Елинек. Роман «Пианистка»

План занятия

1. Особенности композиции романа, природа жанра. Место и время действия. Черты автобиографизма.
2. Музыкальный контекст как часть идейно-художественного своеобразия романа.
3. Модель отношений между Эрикой и фрау Кохут.
4. Роль Вальтера Клеммера в сюжете.
5. Проблематика, психологизм, особенности повествовательной манеры автора.

Литература

1. Елинек, Э. Пианистка (любое издание).
2. Воротникова, А. «Неженский» роман Эльфриды Елинек «Пианистка» / А. Воротникова // Балтийский филологический курьер. – 2005. – № 5. – С. 371–386.
3. Гиленсон, Б.А. История зарубежной литературы второй половины XX – начала XXI веков / Б.А. Гиленсон. – М.: Изд. Юрайт, 2015.

Тема № 20: Литература магического реализма и творчество Г.Г. Маркеса и Ж. Амаду

План занятия

1. Суть понятия «магический реализм».
2. Движение от «баиянского цикла» к социальному роману в творчестве Ж.Амаду. Своеобразие мифологизма в романе «Лавка чудес».
3. Жанровое своеобразие романа «Сто лет одиночества»:
 - а) карнавальные истоки и библейские аллюзии в произведении;
 - б) сказка и притча в романе;
 - в) литературные ассоциации;
 - г) социальный анализ в тексте.
4. История рода Буэндиа как композиционный стержень романа:
 - а) мотив инцеста;
 - б) Макондо: смысл названия, история возникновения и существования селения;
 - в) значение повторяющихся имен;
 - г) функции персонажей, связанных с родом Буэндиа;
 - д) тема одиночества – многообразие форм ее проявления.
5. Образ Мелькиадеса: его роль в произведении.
6. Категория времени и пространства в книге.
7. Смысл названия романа.

Литература

1. Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества (любое издание).
2. Амаду, Ж. Лавка чудес (любое издание).
3. Земсков, В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес / В.Б. Земсков. – М., 1986.
4. Кофман, А.В. Латиноамериканский образ мира / А.В. Кофман. – М., 1998.
5. Кутейщикова, В.Н. Новый латиноамериканский роман / В.Н. Кутейщикова, Л.С. Осповат. – М., 1983.

Тема № 21: Кобо Абэ. Роман-притча «Женщина в песках»

План занятия

1. Личность и общество в романе «Женщина в песках»:
 - а) интересы и жизнь мужчины в городе;
 - б) взаимосвязь мужчины и жителей деревни;
 - в) мужчина и женщина.
2. Моделирование пространства в притче:
 - а) город – деревня;
 - б) суть понятий «песок», «яма», «вода».
3. Человек и природа в «Женщине в песках».
4. Проблема свободы, выбора, ответственности, смысла существования.
5. Как можно интерпретировать название романа?
6. Влияние творчества европейских писателей (Ж.-П. Сартр, А. Камю, Ф. Кафка) и черты традиционной японской поэтики.
7. Человек – природа – цивилизация с точки зрения К. Абэ.

Литература

1. Абэ, К. Женщина в песках (любое изд.).
2. Абэ, К. Запад – Восток: встреча двух культур // Иностранная литература. – 1988. – № 9. – С. 203–205.
3. Гривнин, В. Творческий поиск Кобо Абэ / В.Гривнин // Женщина в песках. – М., 1987. – С. 3–18.
4. Григорьева, Т. Японская литература XX века / Т.Григорьева. – М., 1983.
5. Мещеряков, А.Н. Герои, творцы и хранители японской старины / А.Н. Мещеряков. – М., 1988.
6. Рехо, К. Современный японский роман / К. Рехо. – М., 1977.
8. Федоренко, Т.Н. Кобо Абэ. Впечатления и мысли / Т.Н. Федоренко // К. Абэ. Избранное. – М., 1988. – С. 3-16.
9. Ст. Аллегория, Притча // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.

1-21 05 01 Белорусская филология

Тема № 1: Эстетический пафос трагедий Эсхила

План занятия

1. Особенности становления античной драмы.
2. Древнегреческая трагедия: источники сюжетов, темы, суть трагического конфликта, роль хора

3. Трилогия Эсхила «Орестейя»: сюжет, проблема рока и справедливости, боги в трилогии как блюстители моральных и правовых основ полиса.
4. «Прометей прикованный» Эсхила: протест против насилия и призыв к мудрому согласию человека и власти, особенности характера главного героя.

Литература

1. Эсхил Трагедии / Эсхил ; пер. с древнегреч. С. Апта; коммент. Н. Подземской. – М.: Искусство, 1978. – 368 с.
2. Ярхо В.Н. Античная драма. – М., 1990
3. Мифологический словарь. – Минск, 1989
4. Тронский И.М. История античной литературы. – Л., 1983

Тема № 2: Творчество Софокла

План занятия

1. Сущность конфликта и его разрешение в трагедиях «Царь Эдип, «Антигона».
2. Рок и свободная воля человека в трагедии Софокла «Царь Эдип».
3. Креонт и Антигона как антагонисты в противостоянии личности и государства, авторская позиция в трагедии Софокла «Антигона».
4. Хор как третья сторона конфликтной коллизии в трагедии Софокла «Антигона».

Литература

1. Софокл Трагедии / Софокл ; пер. с древнегреч. С. В. Шервинского; коммент. Н. Подземской. – М.: Искусство, 1979. – 456 с.
2. Ярхо В.Н. Античная драма. – М., 1990
3. Мифологический словарь. – Минск, 1989
4. Тронский И.М. История античной литературы. – Л., 1983

Тема № 3: Еврипид – новатор древнегреческой драмы

План занятия

1. Специфика приёма *deus ex machina* как способа разрешения конфликта в трагедиях «Медия» и «Ифигения в Авлиде».
2. Тяжёлое бремя власти, Агамемнон-отец и Агамемнон-военачальник в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде».
3. Проблема самопожертвования в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде», её разрешение.
4. Медия как субъект мести и как объект возмездия в одноименной трагедии Еврипида.

Литература

1. Еврипид Пьесы : пер. с древнегреч. / Еврипид ; ред., вступ. ст. и примеч. В.В. Голловни. – М.: Искусство, 1960. – 511 с.
2. Ярхо В.Н. Античная драма. – М., 1990

3. Мифологический словарь. – Минск, 1989
4. Тронский И.М. История античной литературы. – Л., 1983

Тема № 4: Отец античной комедии Аристофан

План занятия

1. Комическое начало, приёмы и средства его художественной реализации в комедиях Аристофана.
2. Пародия как основной приём создания комического эффекта в «Лягушках» Аристофана.
3. Суть конфликта, боги и смертные в комедии Аристофана «Мир» («Тихина»), её антивоенный пафос.
4. «Облака» Аристофана: сюжет, персонажи, характер конфликта, его олицетворение.

Литература

1. Аристофан. Комедии / Аристофан; пер. с древнегреч. А. Пиотровского; коммент. В.Н. Ярхо. – Калининград: Янтар. сказ, 2004. – 382 с.
2. Ярхо В.Н. Античная драма. – М., 1990
3. Мифологический словарь. – Минск, 1989
4. Тронский И.М. История античной литературы. – Л., 1983

Тема № 5: Типологические признаки античного романа

План занятия

1. Античный роман: его тематические, композиционные и стилистические особенности.
2. Социальные и психологические мотивы поведения персонажей романа Лонга «Дафнис и Хлоя».
3. Религиозно-социальные мотивы и психологизм романа Лонга «Дафнис и Хлоя».

Литература

1. Луков, В. А. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., Академия, 2008.
2. Мифологический словарь. Мн. 1989.
3. Тронский И.М. История античной литературы. Л., 1983.

Тема № 6: Драматургия Плавта

План занятия

1. Творчество Плавта: тематика, черты заимствования у греков и оригинальность его комедий, приёмы создания комического эффекта.
2. Осмеяние древнеримской военной аристократии в комедии Плавта «Хвастливый воин».
3. «Клад» – комедия ситуаций и интриги. Истоки и суть комического конфликта в ней.

Литература

1. Луков, В. А. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М., Академия, 2008.
2. Мифологический словарь. – Минск, 1989.
3. Тронский И.М. История античной литературы. – Л., 1983.
4. Античная литература. Рим : хрестоматия: учеб. пособие для вузов / сост. Н.А. Федоров, В.И. Мирошенкова. – М.: Высш. шк., 1981. – 608 с.

Тема № 7: Героический эпос зрелого Средневековья (XI–XIII века)

План занятия

1. «Песнь о Роланде»: историческая основа, особенности композиционной структуры.
2. Идея верного служения рыцаря личной чести, отчизне и роду, а также вассала своему сюзерену.
3. Конфликт разума и отваги в поэме.

Литература

1. Ковалёва Т.В., Лапин И.Л., Паньков Н.А. Литература средних веков и Возрождения. – Минск, 1988.
2. Михайлов А.Д. Французский героический эпос. – М., 1995.
3. Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего Средневековья. – М., 1989.

Тема № 8: Рыцарский роман зрелого Средневековья

План занятия

1. Фольклорные истоки рыцарского романа.
2. Источники сюжетов, авантюрно-фантастические мотивы, нравственный пафос, разработка темы земной разделённой любви (Кретъен де Труа, В. фон Эшенбах).
3. Конфликт чувства и требований кодекса рыцарского поведения в «Тристане и Изольде».

Литература

1. Ковалёва Т.В., Лапин И.Л., Паньков Н.А. Литература средних веков и Возрождения. – Минск, 1988.
2. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. – М., 1983.
3. Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего Средневековья. – М., 1989.
4. Зарубежная литература Средних веков: хрестоматия: в 2 т. / сост. Б.И. Пуришев. – М., 1975.

Тема № 9: «Божественная комедия» Данте Алигьери

План занятия

1. Троичный принцип композиционной структуры.
2. Противоречивость авторской позиции в первой кантике «Ад»: сочетание в ней средневекового (ортодоксального) и ренессансного (гуманистического) мышления.
3. Художественное своеобразие части «Чистилище».
4. Идеино-художественное своеобразие «Рая».

Литература

1. Ковалёва Т.В., Лапин И.Л., Паньков Н.А. Литература средних веков и Возрождения. – Минск, 1988.
2. Культура эпохи Возрождения. Сб. статей. – Л., 1986.
3. Алексеев М.П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М., 1987.
4. Шайтанов И.О. Зарубежная литература: эпоха Возрождения. – М., 1998.

Тема № 10: Трагедии У.Шекспира

План занятия

1. Два параллельных сюжета в трагедии У.Шекспира «Гамлет».
2. Конфликт мысли и воли к конкретному действию во внутреннем мире трагического персонажа в трагедиях У. Шекспира.
3. «Король Лир» У.Шекспира как трагедия власти и её носителя».
4. «Отелло» У. Шекспира: трагическое столкновение характеров и идей.
5. Трагедия «Макбет» У.Шекспира: сюжет, конфликт, его олицетворение в персонажах и разрешение.

Литература

1. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. – М., 1997
2. Культура эпохи Возрождения. Сб. статей. – Л., 1986
3. Алексеев М.П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М., 1987
4. Шайтанов И.О. Зарубежная литература: эпоха Возрождения. – М., 1998.

Тема № 11: Роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»

План занятия

1. Фольклорные истоки романа Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».
2. Художественная реализация гуманистических идей Возрождения:
 - а) о воспитании юношества;
 - б) о свободе;
 - в) об идеальном правителе и справедливом общественном устройстве.
3. Утопия Телемского аббатства в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (главы LII–LVII).
4. Традиции народной смеховой культуры в романе Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».

Литература

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
2. Культура эпохи Возрождения. Сб. статей. – Л., 1986
3. Алексеев М.П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М., 1987.
4. Шайтанов И.О. Зарубежная литература: эпоха Возрождения. – М., 1998.

**Тема № 12: Роман М. де Сервантеса
«Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»**

План занятия

1. Пафос пародии на рыцарские нравы и обряды Средневековья.
2. Санчо Панса как воплощение народной мудрости и торжества здравого смысла.
3. Двойственность характера Дон Кихота – истинный мудрец и жалкий безумец.
4. Художественное своеобразие первой и второй частей романа М. де Сервантеса.

Литература

1. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. – М., 1996
2. Культура эпохи Возрождения. Сб. статей. – Л., 1986.
3. Алексеев М.П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М., 1987.
4. Шайтанов И.О. Зарубежная литература: эпоха Возрождения. – М., 1998.

Тема № 13: Драматургия Л. де Вега

План занятия

1. Л. де Вега – реформатор национального театра и жанра драмы (трактат «Новые правила к написанию комедий в наше время»).
2. Конфликт характеров как движущая пружина действия в комедиях драматурга («Собака на сене»).
3. Своеобразие жанра любовной комедии в творчестве Л. де Веги.

Литература

1. Пахсарьян, Н.Т. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. Учебно-методическое пособие / Н.Т. Пахсарьян. – М., 1996.
2. Ерофеева, Н.Е. Творчество Лопе де Веги: [Электронный ресурс]: <http://modernlib.ru>.
3. Штейн, А.Л. Литература испанского барокко / А.Л.Штейн. – М., 1983. – 176 с.

**Тема № 14: Французская классицистическая трагедия
(Ж. Расин «Андромаха»)**

План занятия

1. Античные истоки трагедии Ж. Расина «Андромаха».
2. Композиция трагедии. Специфика сценического действия. Соотношение эпического и драматического в трагедии.
3. Конфликт в трагедии «Андромаха» и его особенности. Воплощение конфликта в главных героях трагедии.
4. Приемы создания ключевых образов трагедии.

Литература

1. Буало, Н. Поэтическое искусство. – М., 1957.

2. История зарубежной литературы XVII в. / под ред. М.В. Разумовской. – М.: Высшая школа, 2001.
3. Луков, В.А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней. – М.: Academia, 2009.
4. Михайлов, А.В., Шестопалов, Д.П. Трагедия // Краткая литературная энциклопедия. – М., 1972. – Т. 7. – С. 588–593.
5. Кадышев, В.С. Расин. – М., 1990.

Тема № 16: Французская классицистическая комедия Ж.Б. Мольер «Мизантроп»

План занятия

1. Ж. Б. Мольер – великий реформатор комедии.
2. Взгляды Мольера на цели и задачи комедии.
3. История создания комедии «Мизантроп». Место комедии в творчестве Мольера.
4. Особенности конфликта в комедии «Мизантроп».
5. Система персонажей в комедии.
6. Характер комического в пьесах Ж.Б. Мольера.

Литература

1. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. / Отв. ред. М.Ю. Давыдова. – М., 2001.
2. История зарубежной литературы XVII в. / Н.А. Жирмунская [и др.]; под. ред. М.В. Разумовской. – М. : Высш. шк.: Academia, 2001. – 254 с.
3. От Эсхила до Флобера / под ред. С.Н. Филлюшкиной и Т.Г. Струковой – Воронеж : Родная речь, 1994. – 172 с.
4. Стадников Г.В. Зарубежная литература и культура средних веков, Возрождения, XVII. – М.: Наука, 2009.

Тема № 17: Творчество Дж. Свифта

План занятия

1. Формирование философско-эстетических взглядов Дж. Свифта в контексте английской литературы XVIII века.
2. Источники сатирико-фантастической традиции в романе Дж. Свифта «Путешествия в некоторые удалённые страны мира в четырёх частях: сочинение Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а затем капитана нескольких кораблей».
3. Проблема жанрового определения романа.
4. Эволюция мировоззрения главного героя в романе Дж. Свифта.
5. Сатира Дж. Свифта на государственный строй и правящие классы Англии.

Литература

1. Свифт, Дж. Путешествие Лемюэля Гулливера (любое издание).
2. Муравьев, В. Джонатан Свифт. – М., 1968.
3. Левилов м Путешествие в некоторые отдаленные страны, мысли и чувства Дж. Свифта. – М., 1968.

Тема № 18: Эпоха Просвещения. Ф. Шиллер. Драма «Разбойники»

План занятия

1. Историческая обстановка в Германии XVIII века.
2. Образ «благородного разбойника» в мировой литературе.
3. Специфика конфликта в драме. Тема «вражды двух братьев». Отражение в пьесе социальных и философских антиномий (тирания и свобода, эмоциональное и рациональное).
4. Характеристика разбойников. Карл Моор и разбойники. Причины разногласий.
5. Тема любви в произведении. Роль и значение образа Амалии в идейной концепции произведения.
6. Значение финала пьесы.

Литература

1. Абуш А. Фридрих Шиллер. Величие и трагедия немецкого гения. – М., 1964.
2. Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. – М., 1981. – С. 185–194.
3. Ланштейн П. Жизнь Шиллера: Пер. с нем. / Послесл. и коммент. А. Гугнина. – М.: Радуга, 1984.
4. Лозинская Л. Я. Фридрих Шиллер / Серия: Жизнь замечательных людей. – М.: Мол. гвардия, 1960.

Тема № 19, 20. Эпоха Просвещения. И.-В. Гете. Трагедия «Фауст»

План занятия

1. Сюжет о докторе Фаусте в немецкой литературе и народных преданиях предшествующих эпох. Народная книга о докторе Фаусте.
2. История создания трагедии. Проблема жанра. Своеобразие композиционной структуры трагедии.
3. Идеино-художественные функции Посвящения и Прологов к трагедии «Фауст».
4. Роль Мефистофеля в художественном воплощении идеи трагедии. Философский смысл образа Мефистофеля.
5. Причины душевного кризиса Фауста, отраженного в начале I части произведения.
6. Смысл сопоставления образов Фауста и Вагнера.
7. Причины, заставляющие Фауста заключить договор с Мефистофелем.
8. Поиски смысла жизни (погребок Ауэрбаха, кухня ведьм).
9. Любовь в жизни Фауста. Образ Маргариты.
10. Проблематика и художественные особенности II части «Фауста».
11. Поиски Фаустом смысла жизни и назначения человека и отражение в этих поисках духовных исканий немецких просветителей XVIII в.
12. Смысл финала трагедии.

Литература

1. Аникст А.А. «Фауст» Гете: Лит. Комментарий. – М.: Просвещение, 1979.
2. Аникст А.А. Творческий путь Гете. – М., 1986.
3. Аникст А.А. «Фауст» Гете /литературный комментарий. – М., 1987.
4. Вильмонт Н. Гете и его «Фауст». – М., 1970.
5. Волков И.Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода» – М., 1970.
6. История о докторе Иоганне Фаусте // Немецкие шванки и народные книги 16 века. – М., 1990. – С. 504–616.
7. Конради К.О. Гете. Жизнь и творчество: в 2 т. – М., 1987.
8. Лейтес Н.С. От «Фауста» до наших дней: книга для учащихся старших классов. – М., 1987.

Тема № 21: Э.Т.А. Гофман. Повесть-сказка «Золотой горшок»

План занятия

1. Социально-философская проблематика.
2. «Филистеры» и «энтузиасты» в повести.
3. Романтическая ирония в «счастливом финале»
4. Какие жанровые признаки сказки обнаружили вы в «Золотом горшке»
5. Особенности конфликта в повести-сказке, кто здесь выступает в роли антагонистов?
6. В соответствии с каким принципом эстетики романтизма ведёт себя Ансельм уже с первых страниц повести-сказки?
7. Когда завершился сказочный сюжет в повести, какой развёртывается дальше?

Литература

1. Художественный мир Э.Т.А. Гофмана. – М., 1982.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. – Л., 1973.
3. Федоров Ф.П. Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана // Художественный мир Э.Т.А. Гофмана / Сб. Статей // АН СССР, Науч совет по истории мировой культуры. – М.: Наука, 1982. – С. 81–106.

Тема № 22: В. Гюго. «Девяносто третий год»

План занятия

1. Что такое 1793 год в истории французской буржуазной революции?
2. Композиционная структура романа (части, книги, главы)
3. С точки зрения классической схемы развития романного повествования определите художественную функцию каждой из трёх частей романа.
4. Два конфликта в романе:
 - а) их суть и художественная функция,
 - б) противоборствующие стороны,
 - в) образы-иносказания, их характеризующие.
5. Принцип историзма, впервые введённый в эстетику романтиками, как реализован в романе?
6. Как реализована тема «народ и революция» в романе?

Литература

1. Гюго, В. Девяносто третий год. Любое издание.

2. Здольников, В.В., Голубович Н.В., Лапунов С.В. Зарубежная литература. XIX век. Витебск, 2005.
3. Евнина, Е.М. Виктор Гюго. М., 1976.
4. Моруа, А. Олимпио или Жизнь Виктора Гюго. М., 1971.

Тема № 23: Искусство новеллы в творчестве Ги де Мопассана

План занятия

1. Назовите типологические жанровые признаки новеллы
2. Определите основные составляющие композиционной структуры новелл, особую художественную функцию экспозиции
3. Портрет героини «Ожерелья», её духовный мир, данные автором в экспозиции
4. Какой приём использован автором для изображения переживаемой героиней дисгармонии?
5. Каким в экспозиции предстаёт перед читателем муж Матильды господин Луазель?
6. С какого события начинается действие в новелле «Ожерелье», его развитие по схеме «приготовления к балу - бал - после бала».
7. Портрет героини в эпилоге, лексические средства его создания.
8. Два разных эпилога в новелле, художественная функция каждого из них.
9. В описании каких событий использован автором приём «скрытой иронии»?

Литература

1. Данилин, Ю. Жизнь и творчество Мопассана. – М., 1968
2. Лану, А. Мопассан. – М., 1971
3. Мопассан, Г. де Новеллы «Ожерелье», «Лунный свет». Любое издание.

Тема № 24: Творчество Марка Твена

План занятия

1. «Приключения Тома Сойера» М. Твена как первый реалистический роман в литературе США
2. Проанализируйте поведение героя в следующих ситуациях:
 - а) Том Сойер в ситуациях реальной действительности (суд над Поттером, поиски выхода из пещеры);
 - б) Том Сойер в книжных «приключенческих» ситуациях (игра в пиратов, поиски клада).
3. Особенности характеров двух мальчишек Тома и Гека, что в них общего, чем разнятся (см. гл. VI)
4. «Любовная» линия в романе (см. гл. III, VII, XXI)
5. Элементы пародии в романе, её объекты.

Литература

1. Гиленсон Б.А. История литературы США. – М., Академия, 2003
2. Засурский Я.Н. Американская литература XXв. – М., 1984.

3. Зверев А.М. Мир Марка Твена. Очерк жизни и творчества. – М., 1985.
4. Надеждин Н. Марк Твен. «Мой приятель Гек Финн». — М., Майор, 2008.
5. Старцев А.И. От Уитмена до Хемингуэя. – М., 1981.

Тема № 25: Эволюция драмы в творчестве Г. Ибсена

План занятия

1. Традиции реалистической социально-психологической драмы и черты драмы идей в художественной концепции Г. Ибсена.
2. Сущность конфликта в пьесе Г. Ибсена «Кукольный дом»:
 - а) развитие интриги и особенности ретроспективной композиции;
 - б) действие внешнее и действие внутреннее;
 - в) развитие конфликта; этапы развития сознания Норы, отражение их в конструкции фразы героини;
 - г) символы драмы.

Литература

1. Адмони В.Г. Генрик Ибсен: Очерк творчества. – Л., 1989.
2. Аникст А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX века. – М., 1988.
3. Западноевропейский театр от эпохи Возрождения до рубежа XIX-XX вв. – М.: РГГУ, 2001.
4. Неустроев В.П. Литература скандинавских стран (1870 – 1970). – М., 1980.
5. Хейберг Х. Генрик Ибсен / Х. Хейберг. – М., 1983.
6. Храповицкая Г.Н. Ибсен и западноевропейская драма его времени. – М., 1979.

Тема № 26: Эстетизм и творчество О. Уайльда

План занятия

1. Особенности литературного сознания Англии в конце XIX века.
2. Вопрос о высшей роли искусства в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Образы главных героев и идеи, заключенные в них.
3. История создания романа «Портрет Дориана Грея».
4. Реализация эстетических принципов Уайльда в романе:
 - а) основная проблематика;
 - б) тема искусства в романе, значение образа Бэзила Холлуорда и Сибиллы Вэйн;
 - в) тема красоты в романе;
 - г) структура и художественная функция парадокса в романе.

Литература

1. Писатели Англии о литературе: в 2 т. – М., 1982. – Т. 1.
2. История Всемирной литературы: в 9 т. – М. – 1986. – Т. 7.
3. Михальская Н.П. История английской литературы / Н.П. Михальская, Г.В. Аникин. – М., 1998.
4. Парандовский, Я. Алхимия слова. – М., 1990.
5. Уайльд, О. Портрет Дориана Грея. Любое издание.

Тема № 27: Метерлинк «Синяя птица»

План занятия:

1. Особенности композиционной структуры пьесы М. Метерлинка.
2. Типологические жанровые признаки сказки в «Синей птице».
3. Первое действие и вторая картина второго в композиционной структуре пьесы какую художественную функцию выполняют?
4. Раскройте символический подтекст образов в пьесе.
5. Какая цветовая гамма преобладает в пьесе.
6. Соответствует ли финал пьесы-сказки жанровому канону сказки?

Литература

1. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976
2. Литературный энциклопедический словарь. Статья «Сказка». – М., 1987
3. Метерлинк, М. Синяя птица. Любое издание.

Тема № 28: Р. Олдингтон. Роман «Все люди – враги»

План занятия

1. Композиционная структура романа как отражение этапов духовной эволюции героя.
2. Суть конфликта Энтони Кларендона со своей средой.
3. Социальные и психологические мотивировки бегства героя от цивилизации.
4. Смысл заглавия романа, роль первой главы в его замысле.
5. Лирическое и ироническое начала в стиле, амбивалентность финала.

Литература

1. Р.Олдингтон Все люди – враги (любое издание).
2. Зарубежная литература XX века / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000.
3. Ивашева, В.В. Литература Великобритании XX века / В.В. Ивашева. – М., 1984.
4. История зарубежной литературы XX века / под ред. Л.Г. Михайловой, Я.Н. Засурского. – М., 2003.
5. Руднев, В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М., 1988.

Тема № 29: Ф.С. Фицджеральд. Роман «Великий Гэтсби»

План занятия

1. Онтологическая и идеологическая суть «великой американской мечты».
2. Особенности композиции и повествовательного стиля романа.
1. Нетрадиционность образа рассказчика, его художественная функция.
2. Событие, положенное в основу «скрытого» бытового сюжета, в какой главе и при каких обстоятельствах происходит завязка действия.
3. Кульминация в развитии сюжета.
4. Характеристика двух главных персонажей, их символический смысл.
5. Контраст как изобразительный приём, образы-символы, искусство иронии в романе.

Литература

1. Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби (любое издание).
2. Гиленсон, Б.А. История литературы США / Б.А. Гиленсон. – М., 2003.
3. Лапин И.Л., Здольников В.В., Лапунов С.В. Зарубежная литература. XX век. – Витебск, 2007.
4. Писатели США. Краткие творческие биографии. – М., 1990.

Тема № 30: Э.Хемингуэй. Новеллы. Роман «Прощай, оружие!»

План занятия:

1. «Принцип айсберга» и подтекст в повествовательном стиле новелл Э. Хемингуэя.
2. Символический подтекст заглавий новелл «Что-то кончилось», «Кошка под дождём». Художественная функция авторских зарисовок-эпиграфов к новеллам.
3. Художественная функция диалога в новеллах.
4. Идеино-художественный анализ романа «Прощай, оружие!» в контексте литературы «потерянного поколения».

Литература

1. Хемингуэй Э. Новеллы «Что-то кончилось» и «Кошка под дождём». Роман «Прощай, оружие!» (любое издание).
2. Писатели США о литературе. – М., 1985.
3. Лапин, И.Л., Здольников, В.В., Лапунов, С.В. Зарубежная литература. XX век. – Витебск, 2007.
4. Анастасьев, Н.А. Творчество Э. Хемингуэя / Н.А. Анастасьев. – М., 1981.

Тема № 31: А. Зегерс. Роман «Седьмой крест»

План занятия

1. Роман А.Зегерс «Седьмой крест» в контексте антифашистской литературы.
2. Особенности композиции, символы в романе, смысловая нагрузка первой главы.
3. Характеристика персонажей, образ Георга Гейслера, его путь к спасению из концлагеря.
4. Отражение немецкой действительности в произведении.
5. Идеино-художественное звучание романа.

Литература

1. Зегерс, А. Седьмой крест (любое издание).
2. История зарубежной литературы XX века: 1917–1945. – М.: Просвещение, 1984. – С. 58–124.
3. Пронин, В.А. История немецкой литературы / В.А.Пронин. – М.: Логос, 2007. – С. 334–341.
4. Шабловская, И. История зарубежной литературы XX века (первая половина) / И. Шабловская. – 1998. – С. 183–184.

Тема № 32: О.Хаксли. Роман «Дивный новый мир»

План занятия

1. Жанровые особенности антиутопии.
2. Тематика и проблематика произведения.
3. Шекспировские аллюзии в антиутопии.
4. Картина мира будущего.
5. Идеино-художественный анализ произведения.
6. Художественная функция и символический смысл образов Бернарда, Линайны, Линды и Джона.

Литература

1. Хаксли О. «Дивный новый мир» (любое издание).
2. Баталов, Э.Я. В мире утопии / Э.Я.Баталов. – М., 1981.
3. Зверев, А. Зеркала антиутопий // Антиутопия XX века. – М., 1989.
4. Кабанова, И.В. Английский роман 30-х годов XX века / И.В.Кабанова. – Саратов, 1999.
5. Михальская, М.П. Английский роман XX века / М.П. Михальская, Г.В. Аникин. – М., 1982.
6. Рабинович, В.С. Олдос Хаксли: эволюция творчества / В.С. Рабинович. – Екатеринбург, 2001.

Тема 33: А. де Сент-Экзюпери. Литературная сказка «Маленький принц»

План занятия

1. Особенности жанра произведения.
2. Место сказки в творчестве Экзюпери, причины обращения к этому жанру.
3. Роль посвящения.
4. Основная тематика и проблематика произведения: основной конфликт, его философско-эстетическое звучание; проблема вечного и преходящего, проблема смысла жизни; какие заповеди предлагает запомнить Экзюпери?; что значит приручить?; связь любви и смерти в «Маленьком принце»; тема ответственности человека; вопрос об истинных и мнимых ценностях в сказке-притче.
5. Художественное своеобразие «Маленького принца»: особенности композиции; символы и аллегории; роль и место рисунков.
6. В каком возрасте вы впервые познакомились с «Маленьким принцем»? Насколько сейчас изменилось ваше восприятие текста по сравнению с первым прочтением?
7. Как вы думаете, интересно ли это произведение современным детям и подросткам? Важно ли для взрослых чтение сказки-притчи Экзюпери? Аргументируйте свой ответ.

Литература

1. Сент-Экзюпери А. де Маленький принц (любое издание).
2. Буковская А. Сент-Экзюпери или Парадоксы гуманизма. – М., 1983.
3. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987 Статьи «Притча» (стр.305), «Аллегория» (стр.20), «Символ» (стр.378), «Сказка» (стр.383).
4. Штейн, А.Л., Черневич, М.Н., Яхонтова, М.Л. История французской литературы. – М., 1988. – С. 289–291.

Тема № 34: Т. Манн. Роман «Доктор Фаустус»

План занятия

1. Проблема личности и проблема художника, судьба европейской культуры, тема ответственности в романе «Доктор Фаустус»:
Поскольку сюжета и конфликта в общепринятом понимании этих терминов в романе нет, его анализ целесообразно начинать с проблем и вести его по отдельным главам:
- 2.1 Охарактеризуйте рассказчика Серениуса Цейтблома. Как он понимает «истинную культуру»? (гл. I–II)
- 2.2 Кому обязан, по мнению рассказчика, своей гениальностью Адриан Леверкюн? И почему? (гл. III–IV)
- 2.3 Какие качества характера Леверкюна-гимназиста смущали рассказчика? (гл. VII–VIII)
- 2.4 Чем определялся выбор Леверкюном богословского факультета? (гл. IX–X)
- 2.5 Что думает Цейтблом о богословии как науке? (гл. XI–XII)
- 2.6 Кто и как искушал студента-богослова перейти учиться в консерваторию? (гл. XV–XVI)
- 2.7 Диалог Цейтблома и Адриана на свадьбе сестры композитора Урсулы (гл. XXII)
- 2.8 Каковы условия сделки, выдвинутые чёртом? Сознёт ли их опасность Адриан? Почему он всё-таки соглашается? (гл. XXV)
- 2.9 Что и как рассказывает о начале Первой мировой войны Цейтблом? (гл. XXX)
- 2.10 Прокомментируйте взгляды Адриана и Цейтблома на задачи и проблемы современного искусства, как они изложены в их дискуссии, поданной в форме внутренних монологов (гл. XXXI)
- 2.11 Каков композитор-модернист Леверкюн в музыке? (гл. XLV)
- 2.12 Как Цейтблом описывает последнее произведение Леверкюна «Плач доктора Фауста»? (гл. XLVI)
- 2.13. В чём суть исповеди Адриана перед гостями, собравшимися у него, чтобы услышать авторское исполнение «наиболее характерных партий» из «Плача доктора Фауста»? (гл. XLVII)
- 2.14 Как описывает рассказчик первое произведение Леверкюна – симфоническую фантазию «Светочи моря»? (гл. XVII–XVIII)

Литература

1. Манн, Т. Доктор Фаустус (любое издание).
2. Лапин, И.Л., Здольников, В.В., Лапунов, С.В. Зарубежная литература. XX век. – Витебск, 2007.
3. Пронин, В.А. История немецкой литературы / В.А. Пронин. – М.: Логос, 2007. – С. 281–292.
4. Шабловская, И.В. История зарубежной литературы (XX век, первая половина). – Минск, 1998.

Тема № 35: А. Камю. Повесть «Посторонний»

План занятия

1. Своеобразие композиции «Постороннего». Художественный смысл двучастного повествования.
2. Проблема «истины» в произведении Камю.
3. Образ Мерсо:
 - а) поясните эпизоды, в которых Мерсо фиксирует свои чувства и ощущения;
 - б) природа в восприятии Мерсо (образы моря и солнца; сравните сцену похорон и убийства);
 - в) Мерсо и общество;
 - г) интерпретируйте финал произведения.
4. Смысл названия повести.

Литература

1. Камю А. Посторонний (любое издание).
2. Камю А. Миф о Сизифе. Бунтующий человек (любое издание).
3. Великовский, С. В поисках утраченного смысла / С.Великовский. – М., 1979.
4. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. М., 1980.
5. Сартр, Ж.-П. Объяснение «Постороннего» : пер. с фр. / Ж.-П.Сартр // Называть своими именами / Сост. Л.Г.Андреева. – М., 1986.
6. Соловьёв, Э.Ю. Экзистенциализм (историко-критический очерк) / Э.Ю.Соловьёв // Прошлое толкует нас. Очерки по истории философии и культуры. – М., 1991.
7. Мотрошилова, Н.В. Экзистенциализм / Н.В.Мотрошилова // История философии: Запад – Россия – Восток: Философия XX века / под ред. Н.В. Мотрошиловой, А.М. Руткевича. – М., 2000.

Тема № 36: Г. Бёльль. Роман «Бильярд в половине десятого»

План занятия:

1. Идейное и художественное своеобразие романа Г. Бёльля «Бильярд в половине десятого».
2. История семейства Фэмелей и её взаимосвязь с судьбой Германии.
3. Религиозно-этическая проблематика романа:
 - а) суть «причастия агнца» и «причастия буйвола»;
 - б) роль библейской символики;
 - в) проблема «невмешательства» в романе.

4. Своеобразие развития темы расчета с прошлым и построения будущего в произведении Бёлля.

Литература

1. Бёлль, Г. Бильярд в половине десятого (любое издание).
2. История немецкой литературы : в 3 т. / Общ. ред. А.Дмитриева. – М.: Радуга, 1986. – Т.3. – С. 271-287.
3. Пронин, В.А. История немецкой литературы / В.А.Пронин. – М.: Логос, 2007. – С. 346-360.

Тема № 37: Дж. Стейнбек. Роман «Зима тревоги нашей»

План занятия

1. Композиционная структура романа. Роль рассказчика.
2. Оппозиция материального и духовного в произведении.
3. Роль утреннего диалога Итена и Мэри (гл. 1)
4. Подтекст лекции Морфи об успешном ограблении банка.
5. Как характеризует Итена проповедь перед консервными банками в утро страстной пятницы?
6. Какой вариант достижения материального успеха предлагает герою директор банка мистер Бейкер?
7. Как вы понимаете реплику дэнни Тэйлора: «Ты такой же калека, как и я, только увечье у нас разное»?
8. Какие изобразительные приёмы использованы автором для передачи сомнений, переживаний, изменений духовного мира героя?
9. Символы в романе.

Литература

1. Стейнбек, Дж. Зима тревоги нашей (любое издание).
2. Батулин, С.С. Джон Стейнбек и традиции американской литературы / С.С. Батулин. – М., 1984.
3. Гиленсон, Б. Страна Джона Стейнбека // Избр. произведения / Стейнбек Дж. – М., 1998. – С. 414–431.
4. Стеценко, Е.А. Судьбы Америки в современном романе США / Е.А. Стеценко. – М.: Наследие, 1994.
5. Стулов, Ю.В. 100 писателей США / Ю.В.Стулов. – Минск: Вышэйшая школа, 1998.

Тема № 38: Г. Грин. Роман «Тихий американец»

План занятия

1. Основные черты антиколониального романа.
2. Особенности композиции, детективный элемент в сюжете, исторические события в романе.
3. Как представлена в произведении американская политика в Юго-Восточной Азии?
4. Контрастная характеристика образов Т.Фаулера и О.Пайла.
5. Любовная линия в сюжете.

6. Как звучит в романе тема одиночества?
7. Перед каким выбором поставлен главный герой?
8. Проблематика, идейное звучание романа. Антиимпериалистическая направленность произведения.

Литература

1. Грин, Г. Тихий американец (любое издание).
2. Ивашева, В. Судьбы английских писателей / В. Ивашева. – М.: Изд-во «Советский писатель», 1989.
3. Бэлза, С.И. Грэм Грин / С.И. Бэлза, П.В. Палиевский // Английская литература: 1945-1980 / отв. ред. А.П. Саруханян. – М., 1987. – С. 102–117.
4. Головенченко, А.Ф. Литература Великобритании / А.Ф. Головенченко // История зарубежной литературы XX века (1945–1990). – М.: Изд-во МПУ, 1996. – С. 42–54.

Тема № 39: Дж. Д. Сэлинджер. Роман «Над пропастью во ржи»

План занятия:

1. Литература молодёжного протеста: суть и причины возникновения данного феномена.
2. Причины конфликта поколений в произведении.
3. Образ Холдена Колфилда. Холден и мир взрослых. Холден и ровесники.
4. Смысл названия произведения. Проблема самопознания и самовыражения.
5. Специфика финала.

Литература

1. Сэлинджер Дж. Над пропастью во ржи (любое издание).
2. Борисенко, А. О Сэлинджере с любовью и всякой мерзостью / А.Борисенко // Иностранная литература. – 2001. – №10.
3. Галинская, И.Л. Загадка Сэлинджера / И.Л.Галинская // Загадки известных книг. – М., 1986. – С.9-64.
4. Галинская, И.Л. Тайнопись Сэлинджера / И.Л.Галинская. – М., 1999.
5. Зверев, А.М. Сэлинджер: тоска по неподдельности / А.М.Зверев // Дж.Д.Сэлинджер. Над пропастью во ржи. Повести. Рассказы. – М., 1999. – С. 841-860.
6. Иткина, Н.Л. Лирический герой Сэлинджера / Н.Л.Иткина // Эстетические проблемы американской литературы XIX-XX веков. – М., 2002.

Тема № 40 У. Голдинг. Роман-притча «Повелитель мух»

План занятия

1. Художественные особенности жанра притчи.
2. Проблема пространства в «Повелителе мух».
3. Почему героями произведения стали дети?
4. Какова роль каждого из персонажей в системе образов (Ральф, Хрюша, Саймон, Джек, Роджер и др.)? Подтвердите свои выводы примерами из текста.

5. Роль Повелителя мух в аллегорическом ряду притчи.
6. Тьма и свет в романе.
7. Согласны ли вы с утверждением Голдинга, что «единственный враг человека таится в нем самом»?
8. Концепция человеческого бытия по Голдингу.

Литература

1. Голдинг У. Повелитель мух (любое издание).
2. Ивашева, В. Английские диалоги / В. Ивашева. – М., 1971.
3. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987: Статьи «Притча» (стр. 305), «Сюжет» (стр. 431) и «Фабула» (стр. 461).
4. Скороденко, В. Притчи Уильяма Голдинга / В. Скороденко // «Шпиль» и другие повести / У. Голдинг. – М., 1981.
5. Чамеев, А.А. Два мастера английской интеллектуальной прозы / А.А. Чамеев // У. Голдинг. Повелитель мух. Чрезвычайный посол; А. Мёрдок. Чёрный принц. – М., 2003. – С. 5-20.

Тема № 41: Г.Г. Маркес «Сто лет одиночества»

План занятия:

1. Основные принципы магического реализма. Жанровое своеобразие романа.
2. «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса: система персонажей, характер конфликта, художественный смысл.
3. История рода Буэндия как композиционный стержень романа: мотив инцеста, значение повторяющихся имён.
4. Макондо – история возникновения и существования селения.
5. Тема одиночества в романе.

Литература

1. Маркес Г.Г. Сто лет одиночества (любое издание).
2. Земсков, В.Б. Габриэль Гарсия Маркес / В.Б.Земсков. – М., 1986.
3. Кофман, А.В. Латиноамериканский образ мира / А.В.Кофман. – М., 1998.
4. Кутейщикова, В.Н., Осповат, Л.С. Новый латиноамериканский роман / В.Н.Кутейщикова, Л.С.Осповат. – М., 1983.

III. ПРИМЕРНЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ВОПРОСОВ К ЗАЧЕТАМ И ЭКЗАМЕНАМ

История зарубежной литературы XVII–XVIII века

Вопросы для подготовки к экзамену / зачёту

1. Важнейшие события социально-политической жизни Европы XVII века. Литературные направления этой эпохи и их основные представители.
2. Литература Италии XVII века. Кризис гуманистических идеалов. Итальянское барокко (маринизм). Политическая острота и злободневность поэзии Ф. Тести, В. Филикайя, А. Тассони.
3. Классицизм XVII века: философская база, эстетические принципы, основные представители.
4. Французский классицизм и его связь с общественно-политической жизнью страны. Основные принципы классицистической эстетики в поэме-трактате Н. Буало «Поэтическое искусство».
5. Драматургические принципы П. Корнеля. Приоритет государственных интересов в трагедии «Сид».
6. Творчество Ж. Расина – новый этап в развитии французской классицистической драмы.
7. Конфликт долга и чувства в трагедии Ж. Расина «Андромаха» и его разрешение.
8. Трагедия Ж. Расина «Федра»: суть трагического конфликта, отказ от идеального героя.
9. Основные черты классицистической комедии Ж.-Б. Мольера (связь с традициями народного театра, заданность характера главного героя, «три единства» и др.).
10. Антиклерикальная сатира Ж.-Б. Мольера («Тартюф», «Дон Жуан»). Тартюф – концентрированное выражение религиозного фанатизма, лицемерия и ханжества.
11. Критика нарождающейся буржуазии в комедиях Ж.-Б. Мольера «Мещанин во дворянстве», «Скупой», «Мнимый больной».
12. Элементы социальной и бытовой сатиры в творчестве Ж. Лафонтена; философские мотивы его басен («Звери во время чумы», «Волк и лиса», «Петух и лиса», «Муж, жена и вор», «Состарившийся лев» и др.).
13. Лопе де Вега как реформатор испанского театра XVII века. Эстетические взгляды драматурга.
14. Философский смысл пьесы П. Кальдерона «Жизнь есть сон».
15. Немецкая литература XVII века. Роман И. Гриммельсгаузена «Симплиций Симплициссимус» как художественное воплощение немецкой действительности периода Тридцатилетней войны. Пародирование «высокого» барокко.

16. Жизнь и творчество Дж. Мильтона. Противоречия между бунтарским духом и религиозным содержанием в поэме «Потерянный рай».
17. Общая характеристика эпохи Просвещения. Историческое своеобразие просветительского движения в различных странах Западной Европы.
18. Основные жанры эпохи Просвещения. Усиление роли прозаических жанров (просветительского романа, философской повести), развитие жанра трактата. Публицистичность прозы. Драматургическая реформа. Судьба поэтических жанров.
19. Взаимодействие формы и содержания в «Персидских письмах» Ш. Монтескье.
20. Жизненный и творческий путь Вольтера. Философские и социально-политические взгляды писателя.
21. Театр Вольтера как «школа добродетели». Разоблачение религиозного фанатизма в трагедии «Магомет, или Фанатизм».
22. Жанровая специфика философских повестей Вольтера (идеологическая заостренность, фантастика, аллегоризм и др.). Проблема исторического оптимизма в повести Вольтера «Кандид, или Оптимизм».
23. Жизнь и деятельность Д. Дидро. «Энциклопедия» и ее значение.
24. Проблематика романа «Монахиня» и повести «Племянник Рамо» Д. Дидро.
25. Жизненный и творческий путь Ж.-Ж. Руссо. Философские воззрения писателя (трактаты «Рассуждение о науках и искусствах», «Общественный договор», роман-трактат «Эмиль, или О воспитании»).
26. Ж.-Ж. Руссо и европейский сентиментализм. Роман «Юлия, или Новая Элоиза» как энциклопедия руссоизма.
27. Творческие достижения П. Бомарше. Историческое значение и художественные особенности его комедий «Сивильский цирюльник» и «Женитьба Фигаро».
28. Английское Просвещение и его основные представители. Периодизация просветительской литературы в Англии XVIII века. Ведущие литературные направления.
29. Утверждение принципов просветительской морали в творчестве поэта-классициста А. Попа. Роль сатирико-нравоучительных журналов «Болтун», «Зритель», «Опекун» в развитии английской просветительской мысли.
30. Роман Д. Дефо «Робинзон Крузо» как первый роман приключенческо-биографического жанра. Робинзон Крузо – воплощение идеи волевой активной личности.
31. Сатирическое, памфлетно-аллегорическое изображение социальной действительности в романе Д. Свифта «Путешествие Гулливера». Политические и философские взгляды писателя. Гротеск и ирония в романе.

32. Английская литература второй трети XVIII века. Сэмюэль Ричардсон в истории литературы. Чувство как главный организующий центр его романов.
33. Творческий путь Г.Филдинга. «История Тома Джонса, найденныша» – реалистическая картина социальной действительности Англии XVIII века.
34. Философская и эстетическая программа сентиментализма. Сравнительная характеристика сентиментализма и классицизма.
35. Английская литература последней трети XVIII века. Романы Л. Стерна как сентименталистское переосмысление традиций просветительского романа. Художественное своеобразие романа «Сентиментальное путешествие».
36. Поэзия английского сентиментализма (Д. Томсон, Э. Юнг, Т. Грей, О. Голдсмит).
37. Основной пафос и жанрово-тематическое разнообразие поэзии Р. Бёрнса.
38. Английская драма XVIII века. Творчество Р. Шеридана. Сатирическая комедия нравов «Школа злословия» в решении просветительских задач.
39. Пьесы Г.Э. Лессинга «Эмилия Галотти» и «Натан Мудрый»: традиции и новаторство.
40. Литература периода «Бури и натиска» (Гердер, Фосс, Шубарт, Клингер и др.).
41. Жизнь и творчество И.-В. Гёте. Штюрмерские идеи раннего периода (стихотворения «Ганимед», «Прометей», драма «Гец фон Берлихинген с железной рукой» и др.).
42. Напряженность переживаний и душевный разлад в романе И.-В. Гёте «Страдания юного Вертера».
43. История создания и художественное своеобразие трагедии И.-В. Гёте «Фауст».
44. Трагическая история любви Фауста и Маргариты в трагедии Гёте «Фауст».
45. Идейный смысл «Прологов» в «Фаусте» Гёте. Многозначность образа Мефистофеля.
46. Драматический путь Фауста как символическое воплощение вечной борьбы добра и зла в человеке и его неукротимого стремления к познанию.
47. Жизненный и творческий путь Ф. Шиллера. Оригинальность художественного метода.
48. Драматургия Ф. Шиллера. Историческая и нравственная проблематика.
49. Специфика конфликта в драме Ф. Шиллера «Разбойники».
50. Итальянская литература XVIII века. Творческое наследие Карло Гольдони и Карло Гоцци.

История зарубежной литературы XIX века

Романтизм

Вопросы для подготовки к экзамену / зачёту

1. Исторические события начала XIX века и литература. Социально-исторические предпосылки возникновения романтизма.
2. Основные принципы романтической эстетики. Формы воплощения романтического идеала.
3. Романтизм в немецкой литературе. Этапы развития. Философская база немецкого романтизма.
4. Особенности творчества представителей йенской школы (Л. Тик, Новалис).
5. Второй этап истории немецкого романтизма. Творчество А. Шамиссо.
6. Место и роль фольклорной традиции в истории немецкого романтизма. Сборник «Волшебный рог мальчика» Брентано и Арнима. «Детские и семейные сказки» братьев Гримм.
7. Э.Т.А. Гофман. Характеристика творчества, своеобразие романтической эстетики.
8. Повесть-сказка Э.Т.А. Гофмана «Золотой горшок: реальность и фантастика, своеобразие юмора.
9. Повесть-сказка Э.Т.А. Гофмана «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер»: конфликт «энтузиастов» и «филистеров», иронический смысл финала.
10. Проблемы искусства и судьба художника в романе Э.Т.А. Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра». Особенности композиции романа.
11. Новелла Э.Т.А. Гофмана «Дон Жуан»: проблема несовместимости искусства с миром обыденности.
12. Английский романтизм: предпосылки возникновения.
13. Романтическое начало в творчестве У. Блейка.
14. Предисловие У. Вордсворта к «Лирическим балладам» как первый манифест романтизма.
15. Своеобразие романтизма в творчестве поэтов «озерной школы» (Вордсворт, Кольридж, Саути).
16. Исторические романы В. Скотта: основные особенности художественного метода.
17. Взаимосвязь жизненного и творческого пути Д.Г. Байрона.
18. Основные темы и мотивы лирики Д.Г. Байрона.
19. Поэма Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» как лиро-эпическое произведение.
20. Черты «байронического» характера центрального героя поэмы Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Герой и автор.

21. Идеиная направленность и проблематика поэмы Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда».
22. Жанровое своеобразие «восточных» поэм Д.Г. Байрона. Структура конфликта, система характеров.
23. Философское содержание лирической драмы Д.Г. Байрона «Манфред».
24. Интерпретация библейского сюжета в мистерии Д.Г. Байрона «Каин».
25. Поэма Д.Г. Байрона «Дон Жуан»: жанровое своеобразие, сочетание романтизма и реализма.
26. Основные мотивы лирики П.Б. Шелли.
27. Своеобразие романтического пафоса поэм П.Б. Шелли.
28. Основные мотивы лирики Дж. Китса.
29. Французский романтизм: социально-исторические и художественные предпосылки возникновения.
30. Просветительское и романтическое начала в творчестве Ж. де Сталь и Ф. де Шатобриана.
31. Жизненный и творческий путь В. Гюго.
32. Предисловие к драме В. Гюго «Кромвель» как манифест романтизма.
33. Центральный конфликт и система персонажей пьесы В. Гюго «Король забавляется».
34. Роман В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» как исторический роман. Сочетание вымысла и реальности.
35. Система образов романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери». Принципы гротеска и контраста.
36. Роман В. Гюго «Девяносто третий год» как исторический роман. Проблема революции в произведении.
37. Система образов романа В. Гюго «Девяносто третий год».
38. Художественная специфика воплощения романтического характера в прозе Жорж Санд.
39. Национально-художественное своеобразие польского романтизма.
40. Жанровое богатство, основная тематика лирики А. Мицкевича.
41. Жанр романтической поэмы в творчестве А. Мицкевича. Историзм и пафос героического самопожертвования в поэмах «Гражина» и «Конрад Валленрод».
42. Прошлое и настоящее Польши в поэме А. Мицкевича «Пан Тадеуш». Сюжет и композиция, система образов.
43. Своеобразие романтизма в творчестве Ю. Словацкого.
44. Условия развития литературы США начала XIX века. Становление американского романтизма.
45. Тематическое разнообразие прозы Ф. Купера. Проблематика пенталогии о Кожаном Чулке.
46. Особенности романтизма в «американских» новеллах В. Ирвинга.

47. Творческая история «Песни о Гайавате» Лонгфелло. Взаимодействие фольклорной и романтической традиций в поэме.
48. Основные темы и мотивы лирики Э.А. По.
49. Психологическая проза Э.А. По: воплощение принципа «единства эмоционального эффекта».
50. Сюжетно-композиционная структура «логических» рассказов Э.А. По. Особенности центрального героя.

История зарубежной литературы XIX века

Реализм

Вопросы для подготовки к экзамену / зачёту

1. Социально-исторические предпосылки и эстетические корни критического реализма. Особенности реалистического литературного направления.
2. Основные этапы жизненного и творческого пути П.Ж. Беранже. Отличительные особенности его песен (народная песенная традиция, лиризм, роль иронии, фабульность, назначение рефрена).
3. Беранже как сатирик и бытописатель. Антидворянская, антиклерикальная и антибуржуазная сатира. Изображение народной нищеты в его песнях.
4. Эстетические взгляды Стендаля («Расин и Шекспир»): отрицание канонов классицизма, отстаивание принципов социального анализа жизни, воплощение диалектики истории.
5. Противостояние идей и героев в новелле Стендаля «Ванина Ванини». Благородство и самоотверженность человека как эстетический и нравственный идеал писателя.
6. Образ Жюльена Сореля и основной конфликт романа Стендаля «Красное и черное».
7. Женские образы в романе Стендаля «Красное и черное», их роль в развитии сюжета и в раскрытии проблематики романа.
8. Роман Стендаля «Красное и черное» как «хроника» первой трети XIX века: художественное изображение периода Реставрации.
9. Идейный пафос и основные образы романа Стендаля «Пармская обитель».
10. Художественное новаторство Стендаля в изображении войны в романе «Пармская обитель».
11. Проблематика ранних сборников П. Мериме «Театр Клары Газуль» и «Гюзла». Мериме и «Песни западных славян» А.С. Пушкина.
12. Художественный смысл и социально-политическая направленность ранних исторических произведений П. Мериме «Жакерия» и «Хроника времен Карла IX».

13. Обличение лицемерия, эгоистичности, бездушия светского общества в новеллах П. Мериме («Арсена Гийо», «Этрусская ваза» и др.)
14. Сюжеты и образы «экзотических» новелл П. Мериме («Кармен», «Таманго» и др.).
15. Роль О. Бальзака в постижении закономерностей социального развития. Предисловие О. Бальзака к «Человеческой комедии», обоснование писателем своего художественного замысла. Структура «Человеческой комедии».
16. Творческая история и сюжетно-композиционная структура повести О. Бальзака «Гобсек».
17. Образ ростовщика Гобсека и его роль в развитии действия повести О. Бальзака «Гобсек». Идеиный смысл новеллы.
18. Драматическая история аристократического семейства в повести О. Бальзака «Гобсек».
19. Художественное мастерство О. Бальзака в повести «Гобсек»: приемы раскрытия психологического своеобразия героев.
20. Обличение хищничества и эгоизма в романе О. Бальзака «Отец Горио». Эволюция характера Эжена Растиньяка.
21. «История молодого человека» в романах О. Бальзака «Шагреновая кожа», «Отец Горио», «Утраченные иллюзии».
22. Сюжетно-композиционная структура романа О. Бальзака «Шагреновая кожа».
23. Реалистическая символика и философская глубина романа О. Бальзака «Шагреновая кожа». Рафаэль де Валентен как «Фауст новой эпохи».
24. Изображение провинциальных нравов в «Евгении Гранде» О. Бальзака.
25. Творческая личность и ее судьба в буржуазном мире по роману О. Бальзака «Утраченные иллюзии».
26. Гуманистическая направленность творчества Ч. Диккенса.
27. «Очень любопытная и новая идея, которую нелегко будет разгадать...» (Ч. Диккенс): три загадки в романе Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда».
28. «Книга снобов» У. Теккерея как галерея социальных типов.
29. Панорамное изображение английского общества в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия» (купечество, поместное дворянство, светское общество).
30. Социально-политическая и нравственная проблематика романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия».
31. Художественное своеобразие романа У. Теккерея «Ярмарка тщеславия». Сатирическое мастерство писателя.
32. Контрастное соотнесение образов Ребекки Шарп и Эмили Седли как основа развития интриги в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия».
33. Романтическая концепция действительности в творчестве Г. Гейне раннего периода. Напряженность лирических переживаний в «Книге

- песен». Авторская ирония в «Лирическом интермеццо» – первый шаг к преодолению «мировой скорби», замкнутости поэта в мире любовных переживаний.
34. Сатирическая типизация и лирический пафос в «Путевых картинах».
 35. Творческая история и художественное своеобразие поэмы Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка». Борьба поэта против прусского имперского национализма.
 36. Осмеяние церковного мракобесия и реакционно-романтической идеологии в поэме Г. Гейне «Германия. Зимняя сказка».
 37. Немецкая литература второй трети XIX века (Ф. Геббель, О. Людвиг, В. Раабе, Г. Веерт и др.).
 38. Проблематика и основные образы романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома».
 39. Поэтическое новаторство У. Уитмена, основные темы и мотивы его сборника «Листья травы».
 40. Фольклорная образность, гуманистическое звучание поэмы Г. Лонгфелло «Песнь о Гайавате».

История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века.

Вопросы для подготовки к экзамену / зачёту

1. Литературный процесс в последней трети XIX века. Декадентство как мировосприятие и как художественное мышление.
2. Английский неоромантизм – реакция на ценности викторианской эпохи, его виднейшие представители (Р.Л. Стивенсон, А. Конан Дойл, Д. Конрад, У. Моррис).
3. «Остров сокровищ» Р.Л. Стивенсона как авантюрно-приключенческий роман.
4. Стороны трагического конфликта в романе Э.Л. Войнич «Овод».
5. Английский эстетизм и творчество его мэтра О. Уайльда – поэзия, драматургия, сказки.
6. «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда как художественная реализация творческих принципов эстетизма. «Вечная» оппозиция «этика–эстетика» в романе.
7. «Новая романтика» в творчестве Р. Киплинга. Актуальность содержания и пафос его лирики и прозы.
8. Продолжение традиций английского социального романа в творчестве Т. Гарди. Цикл его романов «характеров и среды».
9. Онтологический аспект конфликта двух укладов жизни, элементы социальной утопии в романе Т. Гарди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей».
10. Группа «Парнас»: творческие принципы, основные участники, их поэтические сборники.

11. Натурализм как направление и как метод. Теория «экспериментального романа» Э. Золя.
12. Замысел и реализация серии романов «Ругон-Маккары» Э. Золя, проблема «личность-среда» в них.
13. «Жерминаль» Э. Золя: основной конфликт, его персонификация в романе, прием контраста.
14. Трагедия обыденности в романе Г. Флобера «Мадам Бовари». Стилистические особенности романа.
15. Эстетическая позиция, творческие принципы Г. де Мопассана.
16. Тематика новелл Мопассана, их художественные особенности.
17. «Жизнь» Мопассана – черты семейно-бытового и философского романа.
18. Роман «Милый друг» Мопассана: картина нравов политической и финансовой элиты Франции, образ главного героя.
19. Мастер интеллектуальной прозы А. Франс: творческий путь, жанровое многообразие, тип героя, особенности стиля.
20. Ироническое переосмысление истории Франции и человеческой цивилизации в романе А. Франса «Остров пингвинов».
21. Трагедия якобинства и революции в романе А. Франса «Боги жаждут». Образ Эвариста Гамлена.
22. Импрессионизм: мировосприятие и творческие принципы. Две точки зрения на него в позднейшем литературоведении.
23. Символизм как реакция на натуралистическое бытописание, как стремление к содержательному обогащению искусства. Новые приемы и средства поэтической изобразительности, суггестивное начало в них.
24. Новые приемы и средства поэтического выражения в лирике П. Верлена, А. Рембо и С. Малларме.
25. Процесс становления реализма в немецкой литературе второй половины XIX века (Г. Фрейтаг, Ф. Рейтер, Т. Шторм, В. Раабе). Ф. Ницше и ницшеанство.
26. Особенности немецкого натурализма, его роль в развитии литературы Германии. Сборник новелл И. Шлафа и А. Гольца «Папаша Гамлет» и предисловие к нему.
27. Творчество Г. Гауптмана. «Ткачи» как социальная драма, тема восстания в ней, влияние поэтики натурализма.
28. Противоречивость процесса формирования реализма в американской литературе, его особенности.
29. Особенности юмора и его художественной функции на разных этапах творчества М. Твена.
30. Роман М. Твена «Приключения Гекльберри Финна», картина жизни и нравов американской провинции, образ главного героя.
31. Скандинавская литература XIX века в контексте общеевропейского процесса (Б. Бьёрнсон, К. Гамсун, Г. Брандес, А. Стриндберг).

32. Творчество Г. Ибсена, его периодизация. Тема «обезличивания личности» в драме «Пер Гюнт».
33. Драма Г. Ибсена «Кукольный дом»: конфликт, его разрешение, особенности формы.
34. Философско-психологическая драма Г. Ибсена «Строитель Сольнес», проблема самореализации личности, скрытая полемика с ницшеанской идеей «сверхчеловека».
35. Тематика, критический пафос и тяготение к счастливым развязкам драматургии Б. Бьёрнсона («Банкротство», «Редактор», «Новая система», «Перчатка»).
36. Эстетические принципы творчества К. Гамсуна, их реализация в «психологических» романах («Голод», «Мистерии», «Пан», «Виктория»).
37. Особенности становления литературы Бельгии в XIX веке. Творчество Ш. де Костера, Ж. Роденбаха, К. Лемонье.
38. Творческий путь Э. Верхарна, новаторские черты его поэзии.
39. Символистский театр М. Метерлинка и его творческие принципы («Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри»).
40. Реализация принципа суггестивности, символический подтекст отдельных картин в пьесе-сказке М. Метерлинка «Синяя птица».
41. «Монна Ванна» М. Метерлинка как романтическая драма: обращение к истории, исключительность обстоятельств и конфликта, проблема выбора в ней.
42. «Варшавский позитивизм» и польская литература. Старшее поколение реалистов (Э. Ожешко, Б. Прус, М. Конопницкая).
43. Роман Э. Ожешко «Над Неманом»: эпическая картина жизни шляхты после поражения восстания 1863 года, конфликт, герои, поиски смысла жизни.
44. Оппозиция «варшавскому позитивизму» в творчестве Г. Сенкевича.
45. Новый подход С. Жеромского к истории польского национально-освободительного движения (романы «Сизифов труд», «Пепел»).
46. Становление реализма в чешской литературе последней трети XIX века.
47. «Псоглавцы» А. Ирасека, реалистическая картина народной жизни, философское осмысление истории.
48. «Поэтический взрыв» в странах Латинской Америки. Оригинальность содержания латиноамериканской поэзии при одновременном освоении ею формальных достижений поэзии западноевропейской.

История зарубежной литературы XX века. 10–40-е годы.

Вопросы для подготовки к экзамену / зачёту

1. Основные черты литературного процесса за рубежом в первой половине XX века (альтернативность, связь с историческими событиями, новые жанровые формы, герои и конфликты).
2. Литература социалистической ориентации на Западе 10–30 годов XX века: причины возникновения, новые темы и герои.
3. «Потерянное поколение» как социальный и литературный феномен на Западе в 10–30 годы.
4. Экспрессионизм в Германии: общественная позиция, творческие принципы, авторы и произведения.
5. «Великая американская мечта», её онтологическая и идеологическая сущность, отражение в литературе США первой половины XX века.
6. Дадаизм и сюрреализм: общественная позиция, основные творческие принципы, новая концепция поэтического образа, авторы.
7. Школа «потока сознания»: особенности мировосприятия и художественного мышления.
8. Творчество В. Вулф. Особенности модернистского психологического романа «Миссис Дэллоуэй».
9. Психоанализ З. Фрейда, его влияние на тематику, проблематику и эстетику зарубежной литературы.
10. Творчество Р. Роллана 10–30 годов, эволюция понятия героического начала в нём («Жан Кристоф», «Очарованная душа», «Робеспьер»).
11. Особенности композиции и стиля повести Р. Роллана «Кола Брюньон», образ главного героя.
12. Тема и проблематика серии романов М. Пруста «В поисках утраченного времени».
13. Роман А. Барбюса «Огонь»: особенности композиции и повествовательного стиля, революционный пафос.
14. Семья и семейные отношения в творчестве Ф. Мориака, социальная и психологическая мотивация поведения персонажей («Тереза Дескейру», «Клубок змей»).
15. Идейно-художественное своеобразие творчества Ф. Кафки. Проблематика, образная система в новелле «Превращение».
16. Проблематика, композиционная структура, образы-символы сказки-притчи А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц».
17. Г. Манн как писатель-сатирик («Учитель Гнус», «Верноподданный»).
18. Концепция истории, антифашистский пафос дилогии Г. Манна о короле Генрихе IV («Юность Генриха IV», «Зрелость Генриха IV»).
19. Взаимоотношения искусства и художника с обществом как одна из проблем в раннем творчестве Т. Манна («Тристан», «Тонио Крёгер»).

20. «Доктор Фаустус» Т. Манна как философский роман-миф. Эстетическая проблематика произведения (проблема личности и проблема художника, судьба европейской культуры), тема ответственности в романе.
21. Творчество Ф. Кафки. Идейное содержание, художественные особенности рассказа «Превращение».
22. Эпический театр Б. Брехта, его тематика, творческие принципы, общественная функция.
23. Трилогия Э.М. Ремарка о «потерянном поколении» («На западном фронте без перемен», «Возвращение», «Три товарища»).
24. Тема и проблематика романа «Седьмой крест» А. Зегерс, особенности его поэтики (сюжетный архетип, библейские аллюзии, символика).
25. Тема «маленького человека» в творчестве Г. Фаллады. Роман «Каждый умирает в одиночку» о жизни Германии под властью нацистов.
26. Фрейдистские мотивы в романе Д.Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерли». Поэтика и проблематика романа.
27. Антиутопия О. Хаксли «О дивный новый мир» как мрачная сатира на современное общество. Шекспировские аллюзии в романе.
28. Первая мировая война и «потерянное поколение» в творчестве Э. Хемингуэя («В наше время», «И восходит солнце», «Прощай, оружие!»). Тема войны и любви в романе «Прощай, оружие!».
29. Испанская война в жизни и творчестве Э. Хемингуэя. Эволюция героя в романе «По ком звонит колокол».
30. Драма «американской мечты» в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби». Образы-символы в поэтике романа.
31. Эволюция темы «американской мечты» в творчестве Т. Драйзера («Сестра Керри», «Американская трагедия»).
32. Проблематика и поэтика романа Г. Гессе «Степной волк».
33. Новаторство повествовательного стиля в прозе Э. Хемингуэя (принцип айсберга, лаконизм описаний, особенности диалога, искусство подтекста в нём).
34. Хроника революционной России в книге Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир». Различные повествовательные пласты в ней, образы вождей революции.
35. Творческий путь Ю.О'Нила, тематика его социально-психологических драм («За горизонтом», «Любовь под вязами»).
36. Цикл «неприятных пьес» Б. Шоу, тематика, особенности поэтики («Профессия миссис Уоррен», «Дома вдовца»).
37. Творчество Б. Шоу 10–30-х годов, темы, проблематика, эксперименты в области жанровых форм драмы.
38. Трилогия У. Фолкнера о Сноупсах. Тематика и проблематика, особенности повествовательного стиля романа «Особняк».

39. Комедия Б. Шоу «Пигмалион», утверждение нового типа отношений мужчины и женщины в браке, искусство парадокса, полемического подтекста в диалогах.
40. Творчество Д. Джойса. Композиционная структура, идейное и художественное своеобразие романа «Улисс».
41. Публицистика Г. Уэллса («Россия во мгле»).
42. Новаторство Г. Уэллса в области жанра фантастики (строгая научность, сочетание вымысла и реальности, принцип временной экстраполяции, злободневность проблематики).
43. Роман Г. Уэллса «Машина времени»: проблема будущего современной цивилизации, полемика с теорией «социального партнёрства и мира».
44. Проблема гуманизма науки, моральной ответственности учёного перед человечеством в романе Г. Уэллса «Остров доктора Моро».
45. Антивоенный и антибуржуазный пафос романов Р. Олдингтона «Смерть героя» и «Все люди – враги».
46. Ф.Г. Лорка – драматург. Социальные мотивы в пьесе «Дом Бернарды Альбы».
47. «Поколение 1898 года» и испанский роман первой половины XX века: тематика, художественные особенности (П. Бароха, М. де Унамуно).
48. Испанская поэзия 10–30-х годов (Х.Р. Хименес, А. Мачадо). Синтез испанского фольклора с литературно-книжной традицией в «Цыганском романсеро» Ф.Г. Лорки.
49. «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека как сатирический роман, комическое начало в его поэтике.
50. Творчество К. Чапека 20–30-х годов. Антифашистский пафос романа «Война с саламандрами».

История зарубежной литературы XX века. 50–90-е годы

Вопросы для подготовки к экзамену / зачету

1. Унификация сознания, возникновение «одномерного человека» в постиндустриальную эпоху, роль в этом процессе массовой культуры, как духовной составляющей «общества потребления».
2. Постмодернизм: утверждение бессмыслицы и хаоса бытия, крайний субъективизм творчества.
3. Интертекстуальность, смерть автора, принцип деконструкции, отказ от понятия жанра в художественной системе постмодернизма.
4. Философия бытия, эстетика и творческие принципы экзистенциализма.
5. Структурализм как философская база модернистских поисков в зарубежной литературе второй половины XX века (А. Роб-Грийе, С. Беккет, А. Арто)

6. Традиционализм и модернизм – итоги века. «Массовая» литература.
7. Онтологический аспект постиндустриальной эпохи, новые ценности «общества потребления», их влияние на зарубежную литературу второй половины XX века.
8. Актуализация поэтики романтизма и реализма в литературе второй половины XX века.
9. Итальянский неореализм 40–50-х годов: концепция правды в искусстве, творческие принципы, основные авторы и произведения. Неореализм в итальянском кино.
10. Духовный портрет «среднего американца» в романах Д. Апдайка «Кролик, беги!» и «Давай поженимся».
11. Магический реализм: взаимопроникновение факта, чуда и гротеска.
12. Тупик потребительской цивилизации и проблема насилия в романе Э. Бёрджесса «Заводной апельсин». Элементы антиутопии в произведении.
13. Критика технократической концепции современной цивилизации, нравственные и социальные проблемы НТР в творчестве К. Воннегута.
14. «Американская мечта» и традиционная христианская мораль в романе Д. Стейнбека «Зима тревоги нашей».
15. Американская литература после Второй мировой войны: жанровое многообразие, проблематика, авторы.
16. Миф в реалистической литературе («мифологический реализм»). Мифологические мотивы в рассказе Г.Э. Носсака «Кассандра».
17. Конфликт романтического идеализма и бытовизма в пьесах Т. Уильямса («Стеклянный зверинец», «Кошка на раскалённой крыше»).
18. «Старик и море» Э. Хемингуэя: сюжет, герои, проблематика и поэтика.
19. Неприятие духовной унификации, противопоставление ей гуманистического начала в повести Д.Сэлинджера «Над пропастью во ржи».
20. Послевоенное творчество Э.М. Ремарка («Триумфальная арка», «Жизнь займы» и др.): основные темы, проблемы, образы.
21. «Общество потребления» и французский реалистический роман 60–70-х годов – протест против дегуманизации жизни.
22. Антиутопия в зарубежной литературе второй половины XX века: расширение тематики и проблематики. Прогноз и предостережение как основные социальные функции антиутопии.
23. Повесть «Посторонний» А. Камю: художественная реализация экзистенциалистской концепции индивидуального бытия, проблема авторской позиции.
24. Роман М. Уэльбека «Элементарные частицы» как философская антиутопия.
25. Авангардистские направления в литературе Франции после Второй мировой войны, их связь с философией экзистенциализма и структу-

- рализма, отказ от гуманистической концепции литературы (антироман, антидрама, театр абсурда).
26. Интеллектуальный театр Ж.-П. Сартра: основные творческие принципы, связанные с особенностями мировосприятия.
 27. Новаторство драматургической формы в пьесе Ж. Ануя «Антигона».
 28. Роман «Чума» А. Камю: корректировка крайностей экзистенциалистских позиций в социуме.
 29. «Пограничная ситуация» как внешний фактор развития драматического действия в пьесе Ж.-П. Сартра «Мёртвые без погребения».
 30. Художественный анализ новеллы Ж.-П. Сартра «Стена»: образы действующих лиц, проблематика, поэтика.
 31. Литературный процесс в Англии после Второй мировой войны.
 32. Роман С. Лема «Солярис» в контексте фантастической литературы XX века.
 33. Английский философский роман и повесть после Второй мировой войны – темы, проблематика, образы (У. Голдинг, А. Мердок, Д. Фаулз).
 34. Роман-предупреждение Р. Брэдли «451° по Фаренгейту». Элементы антиутопии в романе.
 35. Антиимпериалистическая направленность романа Г. Грина «Тихий американец».
 36. «Движение рассерженных» и «новая драма» острой социальной направленности и бытовой тематики в литературе Англии 50–60-х годов XX века (Г. Пинтер, Д. Осборн).
 37. Проблема неконформизма, «прописных истин» и жизненных идеалов в драме Д. Осборна «Оглянись во гневе».
 38. Роман П. Зюскинда «Парфюмер» в контексте литературы постмодернизма.
 39. Основные мотивы, образы главных героев, аллюзии в интеллектуальном романе Д. Фаулза «Коллекционер».
 40. Тема вины и ответственности, вопрос о способности человека к изменению мировидения в романе Г. Канта «Остановка в пути».
 41. Эволюция демократии к тоталитаризму в романе Д. Оруэлла «1984».
 42. Повесть У. Голдинга «Повелитель мух» как притчевое иносказание о современной цивилизации.
 43. Роман Г. Бёлля «Бильярд в половине десятого»: типологические признаки эпопеи, проблематика, особенности хронотопа, новаторство повествовательной формы и композиции.
 44. Социально-политическая и нравственная проблематика в романе Г. Бёлля «Глазами клоуна». Конфликт отцов и детей в произведении.
 45. Литература Германии после Второй мировой войны. Писательские объединения «Группа-47» и «Культурбунд», их программные творческие установки, основные авторы и произведения.

46. Осмысление бытия человека в романе К. Абэ «Женщина в песках».
47. Тема «расчёта с прошлым» в драме В. Борхерта «На улице перед дверью».
48. Тема преодоления прошлого в романе В. Кёппена «Голуби в траве».
49. Роман У. Эко «Имя розы»: особенности жанра, черты постмодернизма в произведении.
50. Мифологическое и реальное в романе Г. Маркеса «Сто лет одиночества». Авторское видение причин вырождения и гибели семейства Буэндиа.

Учебное издание

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ: 1-21 05 02 РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ,
1-21 05 06 РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, 1-21 05 01 БЕЛОРУССКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ, 1-02 03 04 РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА.
ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составители:

ЛАПИН Иван Людвигович
ЗДОЛЬНИКОВ Виктор Викторович
ГЛАДКОВА Анна Александровна
ГОЛУБОВИЧ Нина Васильевна
ЛАПУНОВ Сергей Владимирович
СЕНЬКОВА Ольга Федоровна

Технический редактор
Компьютерный дизайн

Г.В. Разбоева

Л.Р. Жигунова

Подписано в печать .2018. Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 13,66. Уч.-изд. л. 14,19. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий

№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.