

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»

И.Л. Лапин, В.В. Здольников, С.В. Лапунов

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА XX век

Учебно-методическое пособие

*Витебск
Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова»
2007*

УДК 820"19"(091)(075.8)
ББК 83.3(0)6я73
Л24

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 5 от 24.04.2007 г.

Авторы: **И.Л. Лапин, В.В. Здольников, С.В. Лапунов**

Рецензенты: заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии УО «ПГУ», доктор филологических наук, профессор А.А. Гугнин; заведующая кафедрой белорусской литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук, доцент О.И. Русилко

Лапин И.Л.

Л24

Зарубежная литература. XX век: учебно-методическое пособие / И.Л. Лапин, В.В. Здольников, С.В. Лапунов; под ред. И.Л. Лапина. – Витебск: Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2007. – 146 с.

ISBN 978-985-425-699-5

Учебно-методическое пособие включает компактное систематизированное изложение истории зарубежной литературы XX века, контрольные вопросы для самоподготовки и самопроверки, необходимую библиографию. Предназначается для студентов дневной и заочной форм обучения по филологическим и гуманитарным специальностям университета, колледжей, учителей и учащихся профильных классов школ, гимназий и лицеев.

УДК 820"19"(091)(075.8)
ББК 83.3(0)6я73

ISBN 978-985-425-699-5

© Лапин И.Л., Здольников В.В., Лапунов С.В., 2007
© Лапин И.Л., оформление обложки, 2007
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2007

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
XX в. Раздел первый (<i>В.В. Здольников</i>)	6
Контрольные вопросы	60
Библиография	62
XX в. Раздел второй (<i>С.В. Лапунов</i>)	64
Контрольные вопросы	94
Библиография	96
XX в. Раздел третий (<i>И.Л. Лапин</i>)	97
Контрольные вопросы	142
Библиография	145

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее учебно-методическое пособие представляет собой всего лишь компендиум истории зарубежной литературы XX в., ориентированный на учебную программу университета и никоим образом не претендует на рассмотрение всей сложности и разнонаправленности общемирового движения искусства слова на рубеже второго-третьего тысячелетий. Рассчитанное в первую очередь на оказание помощи в самостоятельной работе студентов, подготовке к зачетам и экзаменам, оно сконцентрировано только на том, что особенно важно как для приобретения необходимых знаний по академическим курсам, так и для выработки профессиональных навыков постижения закономерностей литературного процесса. Предлагаемые разделы пособия – это и определенная периодизация литературы столетия, и вариант распределения учебного материала по трем завершающим изучение предмета семестрам.

В открывающем книгу разделе очерчена литература первой трети XX в., хотя представленные здесь явления, и в этом проблема любой периодизации, редко замыкаются рамками тридцатилетия. Поэтому нелишне смотрятся напоминания, где и как они перекликаются с прошлым и задают тон будущему. И если на поверхности уже с первых лет двадцатый век был вызывающе резок в своем отрицании опыта предшественников, глубинное движение его художественной культуры осуществлялось в сложной взаимоувязанности традиции и новаторства, наследования и ниспровержения. Бескомпромиссные манифесты, хлесткие лозунги, шокирующие творческие находки авангардистов, вопреки их ожиданиям, вовсе не убивали классику. Модерну приходилось соседствовать с показавшими себя не в меньшей степени оригинальными и современными достижениями художников на путях, проложенных классицизмом, романтизмом, реализмом, натурализмом, символизмом. Первая мировая война, октябрьская революция в России коренным образом изменили геополитическую карту Европы, где рушились империи, появлялись новые и возрождались разрушенные государства. Обостряющееся противостояние социально-экономических систем, ускорение научно-технического прогресса, возрастающая агрессивность фашистской и потребительской идеологий делали для западной интеллигенции особенно трудным выбор своей позиции, вели к метаниям между позитивизмом, марксизмом, фрейдизмом, целым рядом других, ранее маргинальных научно-философских концепций. В литературе эта ситуация обозначилась все более явным водоразделом между теми, кто пугал нарастающей волной дегуманизации искусства и человека, фактически капитулируя перед ней, и писателями, активно вставшими на защиту гуманистических перспектив общества.

Следующий раздел, посвященный литературе 30–50-х годов, с одной стороны, показывает дальнейшее развитие наметившихся в начале века тенденций, с другой – прослеживает специфику художественных поисков нака-

нуне, по ходу и после второй мировой войны. Фашистская агрессия, безальтернативно сделавшая вооруженное противостояние основным способом защиты человеческой цивилизации, для большинства писателей сделала борьбу их судьбой. Движение сопротивления, фронт, партизанские будни требовали реального гражданского мужества, равного владения штыком и пером, умения выжить и достойно умереть. Резкая политизация, публицистичность литературы этого периода естественно сочетаются с углубленным психологизмом, постановкой острейших социально-этических проблем.

Третий раздел, обращенный к литературной ситуации с 60-х годов до рубежа XX–XXI веков, сконцентрирован на характеристике как общих и наиболее резонансных для этого времени художественных течений, так и творчества виднейших авторов отдельных стран. Мир, некоторое время двуполярный, затем как бы оказавшийся во власти одной сверхдержавы, сегодня все увереннее демонстрирует многовекторность интересов и путей развития, возрастающее влияние коллективных решений ООН, стран Движения неприсоединения, самодостаточных региональных организаций. Усиление поликультурного начала современного искусства ощущается и в динамике освоения литературами наиболее заметных художественных открытий, и в постоянно нарастающем количестве переводов, и в востребованности творчества писателей буквально всех континентов. Характерное для этих десятилетий выдвижение на авансцену постмодернистских поисков, во многом обостривших поляризацию элитарной и массовой культуры и литературы, не подменило и не обеднило разнонаправленность современного искусства, его гуманизирующую суть.

Пособие нацелено не только на изложение программного материала, но и на разрушение определенных стереотипов его восприятия, деления художественных достижений на эталонные и сомнительные. Концептуальной основой пособия является сопоставительный подход, взвешенная соотношенность мировоззренческих, культурологических, исторических и поэтологических критериев анализа. Намеренно не модернизируя свои подходы, не замыкаясь в рамках методологии какой-либо одной научной школы, авторы максимально учитывают современные историко-теоретические наработки искусствознания и литературоведения. Во всех случаях реализуется принципиальная установка – обозначить вклад литературы в гуманизацию человека и общества, компактно и системно представить современную западную словесность, углубленному знакомству с которой должны помочь учебники и учебные пособия из предлагаемой в конце каждого раздела библиографии.

И.Л. Лапин

XX ВЕК. РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

Характер литературного процесса на Западе в первой трети XX века определяется развитием тех тенденций, что зародились в последней трети XIX века, и новых, обусловленных бурными событиями, которыми отличен век следующий буквально с первых лет своего рождения. Мировая война, социалистическая революция в России – здесь в первом ряду и по своей глобальности и по влиянию на культурную ситуацию во всем мире. Кризис духа, христианской веры, культуры так или иначе охватил всю Европу, «она не узнает себя больше», как писал Поль Валери в эссе «Кризис духа» (1919 год). 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 гг.), очень пессимистичной относительно и ее будущего и перспектив цивилизации. Его осознание, поиски путей преодоления определяют культурологические доминанты первой трети века.

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

Литература Франции

К началу XX века, в эпоху империализма и колониальной экспансии Франция, страна традиционных демократических ценностей, постепенно растеряла их. Вступив в борьбу между колониальными державами за передел сфер влияния, она оказалась втянутой в гонку вооружений, в военные союзы (Антанта). В духовной жизни страны сказывалось всеобщее увлечение декадентством, проповедь богоборчества, идей нищезанятия, асоциального, аполитичного искусства – «бесплодный умственный разврат», по определению **Ромена Роллана** (1866–1944). Именно он своим творчеством открывает в литературе Франции XX век, когда из классиков XIX века продолжал работать только А. Франс. Начиная автор мечтает о действенном искусстве, оно, по его мнению, должно быть «школой героизма». В предисловии к драме «Четырнадцатого июля» (1901 г.) он пишет: «Искусство призвано служить не мечте, а жизни. Под влиянием зрелища, изображающего действие, должна родиться и воля к действию». Утверждение героического начала в искусстве определяет пафос всего творчества Роллана, его особое место во французской и мировой литературе XX века. В начале писательского пути он ищет своих героев в прошлом, среди деятелей Великой французской революции, создавая цикл пьес «Драмы революции» («Волки», «Дантон», «14 июля» и др.). А также среди гениальных людей времен прошлых и настоящих (цикл «Героические жизни»). Первая книга этого цикла «Жизнь Бетховена» (1903 г.) и принесла писателю литературный успех.

В те годы Роллан понимал героизм довольно абстрактно: он заключался не столько в конкретных поступках и действиях человека, сколько в его верности высоким и благородным принципам, в способности сохранить, не предать свой духовный мир. В процессе работы над биографией Бетховена и возникает замысел произведения о бунтаре и творце, реализованный в романе «**Жан Кристоф**», состоящем из десяти книг, печатавшихся с 1905 по 1912 годы. Дух непокорности и бунтарства, мужество в преодолении страданий и невзгод, оптимизм и творчество как смысл жизни – вот главные определяющие черты героя этого романа, немецкого композитора и музыканта Кристофа, чья жизнь представлена от раннего детства до смерти. В романе так или иначе обсуждается конкретная животрепещущая проблема – взаимоотношения общества и художника. Но в контексте поисков автором героического начала в жизни и его утверждения в искусстве «Жан Кристоф» – это крушение иллюзий о силе избранных душ, это драма целого поколения, воспитанного в духе индивидуализма. В предисловии к последней книге романа «Грядущий день» (1912 г.) автор сам подводит итог жизни исключительной по силе духа и благородству личности, каковой несомненно предстает здесь Кристоф: «Я написал трагедию уходящего поколения, ничего не утаив... Таковы были мы... Я про-

щаюсь со своей отжившей душой, отбрасываю ее, как пустую оболочку... Умрем, Кристоф, чтобы родиться вновь!»

Следующее свое произведение, повесть **«Кола Брюньон»**, сам Роллан в обращении к читателю назвал «беспечной книгой» и так объяснил ее рождение. Она «явилась реакцией против десятилетней скованности в доспехах «Жан-Кристофа», которые сначала были мне впору, но под конец стали слишком тесны для меня. Я ощутил неодолимую потребность в вольной галльской веселости». И он создал действительно народную книгу, сделав ее героем выходца из народной стихии, где труд и творчество, веселье и горести, любовь и страдание – все полной мерой, все естественно сливается в симфонию жизни. И все-таки эта повесть – уход в прошлое, в начало XVII века; а Роллан живет в бурном двадцатом и как писатель ищет ответы на проблемы своего времени, вызванные и Первой мировой войной, и Октябрьской социалистической революцией в России.

Русскую революцию 1917 года он расценивает как продолжение неосуществленных лозунгов французской 1789–1794 годов. И герои другого его романа-эпопеи **«Очарованная душа»** Аннета Ривьер и ее сын Марк обретут ясность цели и средства ее достижения. Правда, в первых двух книгах («Аннета и Сильвия», «Лето») героиня сознательно отстраняется от политики как от занятия, по ее мнению, не очень важного. Она решает для себя прежде всего нравственную проблему сочетания любви и личной независимости, задачу достижения внутренней гармонии, т.е. целиком сосредоточена на своем «я». В третьей книге эпопеи «Мать и сын», действие которой разворачивается в годы Первой мировой войны, Аннета уже меньше погружена в себя; работая в госпитале, она становится свидетельницей страданий множества людей, что отодвигает немного в сторону проблемы личные. И лишь в последней книге эпопеи, романе «Правозвестница», герои ее делают сознательный выбор, они перестали быть пассивными созерцателями происходящих событий, активно включаются в общественную борьбу, подчиняют свое «я» интересам борьбы трудящихся за свои права. Выбор этот, правда, ощущается ими как необходимая жертва во имя будущего; искомая гармония достигнута через борьбу, через страдания, что делает такой финал эпопеи художественно убедительным.

Свидетельством переосмысления писателем прежних убеждений и предубеждений является статья «Прощание с прошлым» (1931 г.), где с поразительной смелостью и прямоотой расстается он с дорогими для него прежде идеалами, назвав их иллюзиями, – презрением к политике, эстетством, независимостью мысли, индивидуализмом. Новые идейные и эстетические горизонты, открывшиеся Роллану в тридцатые годы, нашли свое отражение в пьесе **«Робеспьер»** (1939 г.). Если в ранних пьесах цикла «Драмы революции» Робеспьер представлял воплощением бесчеловечной догмы, фанатиком идеи, то здесь он – живой человек, страдающий, сомневающийся, но преодолевающий свои слабости и сомнения во имя револю-

ции. А высшим критерием оценки революционера в этой пьесе стали интересы народа. В решительный момент, когда надо было поднять и вооружить народ против реакции, Робеспьер показал неспособность идти до конца. В высшей степени присущая ему революционность духа не была подкреплена столь же решительным действием – и в этом причина его гибели.

Сходную духовную и эстетическую эволюцию проделал *Анри Барбюс* (1873–1935), начавший литературную карьеру в самом конце XIX века как поэт (сборник «Плакальщицы», 1895 г.). Но вдохновляли его на литературном поприще поиски не героического начала, как Роллана, а истины жизни, «того, чем мы являемся», как писал он в предисловии к первому своему роману «Умоляющие» (1903 г.). Сама готовность героя этого романа Максимилиана к постоянному поиску истины, эта преданность правде – замечательная особенность романа, определившая все дальнейшее творчество Барбюса. Не менее активен в поиске истины и герой следующего романа «Ад» (1908 г.), но расширяется «география поиска», он прислушивается не только к своему сердцу, но и к окружающему миру. Авторская позиция здесь вполне определена: главным источником правды он считает внутренний мир человека как хранилища вечных истин.

Если Роллан в начавшейся мировой войне занял пацифистскую позицию, то Барбюс, напротив, патриотическую. Ему казалось, что война против Германии – это война против варварства, за идеалы республиканской демократии. Так сравнительно немолодой уже писатель отправился добровольцем на фронт. Пребывание в окопах открыло ему глаза, в чьих интересах затеяна война. Она в творческой эволюции Барбюса оказалась не этапом идейного кризиса, как то произошло с Ролланом, а началом нового периода. Он открывается романом «**Огонь**» (1916 г.), ставшим поистине открытием не только во французской, но и во всей западноевропейской литературе. Впервые среди потока откровенно шовинистическо-официозных произведений появилась книга, стремившаяся представить читателю прежде всего точку зрения простого солдата на события, показать войну глазами тех, кто непосредственно дерется в окопах. Роман имеет подзаголовок «Дневник одного взвода» и является новаторским не только по содержанию, но и по форме. Здесь нет традиционного главного героя, претендовавшего в прежних романах Барбюса на роль то ли пророка, то ли глашатая истины. Есть один из солдат взвода, рассказчик, лирический герой, участник событий и одновременно повествователь. Он теперь чувствует себя частью коллектива, а свою судьбу – неразрывно слитой с судьбой всего взвода. Он говорит и пишет не от имени индивидуума, а от имени всех товарищей по взводу. И внешне оформленное как внутренний монолог рассказчика повествование становится средством, приемом выражения психологии, движения мысли коллектива. Это художественное открытие Барбюса стало его вкладом в дальнейшее развитие литературы традиционалистского направления. Иногда поэтому писателя называют, и не без ос-

нования, знаменосцем западноевропейской литературы социалистической ориентации. Пафос романа «Огонь» – в революционном отрицании империалистической войны. В нем почти нет описаний боев, атак, смертей, стимулирующих обычно у читателя неприятие войны как самой жестокой формы насилия. Есть окопный быт, грязь, разговоры солдат о полученных из дому письмах, о довоенной жизни. Глава «Великий гнев» рассказывает, как зреет он у солдат против окопавшихся в тылу, «а окопались главным образом те, кто больше всего вопил о любви к родине». В другой главе солдат Вольпат, делясь с товарищами впечатлениями о проведенном в Париже отпуске, где по-прежнему жируют богачи, вдруг замечает: «Надо одолеть не бошей, а войну... И придется драться, может быть, не с иностранцами».

Финальная глава романа называется «Заря», и в ней – картина братания вчерашних противников: в залитых водой окопах, в липкой грязи траншей, где не отличишь француза от немца, они подают друг другу руки. Идея революционного отрицания несправедливой войны неотвратимо овладевает солдатской массой.

После ранения и госпиталя Барбюс снимает солдатскую шинель и активно включается в политическую борьбу. В 1919 году вместе со своими соратниками основывает международную организацию писателей и деятелей культуры, названную «Кларте» («Ясность»). Девизом ее стали слова «Мы хотим совершить революцию в умах». Решительный выбор политической позиции Барбюс считал обязательным для каждого писателя, если он хочет быть глашатаем истины. А поскольку, по его мнению, «истина – революционна», то понятно, какая позиция предпочтительна.

Еще до появления самого понятия «социалистический реализм» Барбюс в двадцатые годы в своей эстетической программе, обоснованной теоретически в статьях и художественно – в романах «Ясность» и «Звенья», по сути сформулировал его принципы. Главный из них тот, что «возрождение искусства в нынешних условиях может произойти на пути революционного пролетариата. Нужно идти к нему и понять его. А это невозможно без присоединения к его социальным и политическим целям». Так писал он, заканчивая свою книгу «Золя» (1932 г.). И тогда, продолжает Барбюс, «возникнет новое искусство»; он называет его «социальным реализмом».

Духовная ситуация начала XX века предопределила и особенности творчества *Марселя Пруста* (1871–1922), и в первую очередь его романа «В поисках утраченного времени», включающего семь книг («По направлению к Свану» – 1913 г., «Под сенью девушек в цвету», «У Германтов», «Содом и Гоморра», «Пленница», «Беглянка», «Обретенное время» – 1927 г.). По своей повествовательной манере он не соответствовал характерной для начала века романной форме, которую Томас Манн определял как «субъективную эпопею». Но, в отличие от других подходящих под это определение романов, в прустовском эпическое начало отодвинуто на второй план, отступает перед тщательнейшим и подробным воспроизведени-

ем психологии главного героя, перед точным, правдивым и немного ироничным бытописанием, картиной нравов и образа жизни французской аристократии, начиная с семидесятых годов XIX века и кончая годами первой мировой войны. Многочисленные упоминания в романе произведений Бальзака, звучащие из уст барона Шарлю, говорят и об аристократических претензиях, светских замашках барона, и вызывают аналогии между «Человеческой комедией» и «Поисками утраченного времени». Но если герои Бальзака полны интеллектуальных и нравственных сил и борясь уходят с арены истории, то аристократы Пруста – это порождение светских гостиных и салонов, изнеженные цветы умирающей культуры, лишенные воли к действию. Они растрачивают запасы жизненных сил либо в бесплодных светских разговорах и бездушном исполнении правил этикета, либо в удовлетворении своих порочных наклонностей, поработивших их полностью и обрекающих на неизбежное вырождение. Если Бальзак изображает закат французской аристократии в элегических тонах, то для Пруста характерна скорее ирония. Прибегая к ней, используя как способ оценки духовного и нравственного состояния сливок общества, Пруст придерживается реальности, не отступая от правдивого изображения того, что он видел и наблюдал. Он не только живописует процесс распада и разложения социума аристократии, считавшей свое бытие прочным и незыблемым. Но и не рассматривает его как нечто фатальное, непостижимое; он раскрывает именно социальную причину, вызывающую общественный упадок и деградацию нравственности. В «Обретенном времени» он определяет ее как деклассированность аристократии, ее растворение в буржуазной среде, вульгарной и прозаической. Причины и истоки разыгрывающихся в романе драм он искал и находил в образе жизни своих героев.

Если и далее проводить параллель между «Человеческой комедией» и романом Пруста, то в них можно отыскать еще одну общую тему – тему утраты иллюзий, которая является для них ключевой. Но и тут разница ощутима. У Бальзака герои утрачивают исторические иллюзии, развитие истории обманывает их надежды. У Пруста герой, рассказчик Марсель, лишается иллюзий относительно ценностей и своего частного существования и того общественного слоя, который казался ему носителем и хранителем красоты, благородства, высоких чувств, исторических традиций (тетушка Леония, Сван, госпожа Вердюрен, Одетта, герцогиня Германтская).

У Пруста и любовь не способна преодолеть до конца отчужденность между людьми; невозможность установления истинно искренних отношений даже между влюбленными и любящими является источником драматизма в романе (Сван и Одетта, Робер де Сен-Лу и Рашель, Марсель и Альбертина). Хотя порой она в романе – единственное прибежище, единственная возможность вырваться из плена одиночества и наполнить свое существование хоть каким-то смыслом, как, например, любовь Марселя к Альбертине.

В итоге для Марселя прожитая жизнь превращается в фикцию, утраченное время, и истинной реальностью, действительно возрождающей ушедшее, может быть лишь воспоминание, вторичное переживание прошлого. Искусство, по Прусту, становится «единственным средством обрести утраченное время», закрепить, удержать ушедшее, а память – инструментом, позволяющим постичь природу времени.

Во французской литературе первой трети XX века особенно сильны были модернистские тенденции, противопоставляющие себя традиционализму. Первая мировая война частично приглушила, частично убрала с литературной авансцены и символистов и импрессионистов. Но сразу по ее окончании тенденция к «обновлению искусства» оживилась с тем большей силой, что именно ему, прежнему искусству, косвенно ставилась в вину кровавая бойня, которая якобы велась «за несколько сотен изуверченных статуй, за несколько тысяч истрепанных книг» (Эзра Паунд). «Манифест дада», провозглашенный в 1918 году Тристаном Тцара, – это не столько эстетический документ, сколько рождение мощного движения протеста против традиционных ценностей и привычно понимаемого искусства. Дадаисты объявили искусство и философию прямыми виновниками губительного индивидуализма, который ими так усиленно культивировался на рубеже веков. Целью новых художественных исканий стало уничтожение уверенности, что искусство выше жизни, и стремление найти ему альтернативу в повседневной жизни. Эпатаж и злая насмешка над всем и вся сформировали дадаистский шаблон жизнотворчества. Художественная продукция дадаистов незначительна, а основной их творческий принцип – автоматизм письма был подхвачен и развит затем сюрреалистами – более жизнеспособным и плодотворным направлением в искусстве слова, особенно в поэзии.

Сюрреализм – главная составляющая литературного авангарда XX века. Он начал активно оформляться как новое течение, прежде всего в поэзии, после выхода в мае 1920 года сборника прозаических миниатюр «Магнитные поля», авторами которого были *Андре Бретон* (1896–1966) и *Филипп Сүпо* (1897–1990). Это первый сюрреалистический текст. Стержневая идея сюрреализма – автоматическое письмо. В первом его манифесте (1924 г.) А. Бретон даст такое определение сюрреализма: «Чисто психический автоматизм, имеющий целью выразить ... реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений». Именно через автоматизм письма реализовывались главные творческие принципы сюрреализма: сцепление свободных ассоциаций в поэзии, главенство подсознательного, прежде всего сновидений (*rêvé*) и разъясняющая их фрейдистская концепция психики.

В манифесте, опубликованном в январе 1925 года, вожди сюрреализма заявили: «Мы ничего общего не имеем с литературой». Длительное время в западноевропейском модернизме, еще со времен Т. Готье с его ло-

зунгом «искусство для нас не средство, но цель», делалась ставка на искусство как на нечто спасительное, единственно достойное в недостойном буржуазном обществе. А вот теперь сюрреализм торопится отмежеваться от него как от цели, частично признавая за ним только роль средства «для тотального освобождения духа».

Для большинства поэтов и художников, которые участвовали в этом движении, «изначально речь шла не столько о бегстве от действительности, сколько о завоевании области воображаемого и присоединении ее к жизни» (М. Лейрис, ИЛ, № 5, 2003 г.). А. Бретон заявлял: «Мы сомневаемся в реальности реального»; отсюда в эстетике сюрреализма «парадоксальное соединение ирреального и натуралистического». Такой метод творчества мэтр сюрреализма в живописи С. Дали называл «параноидально-критическим», позволяющим открывать в иррациональном новое объективное «смысловое содержание и переводить невнятный бред на язык физически ощутимой реальности».

Творческие плоды этого направления более всего весомы в поэзии и живописи. Отдали ему дань видные французские поэты П. Элюар, Л. Арагон, Р. Витрак, Р. Деснос, впоследствии порвавшие с движением. В 20-е годы сюрреализм внес в поэтическую технику совершенно новый принцип создания художественного образа: составление, сочленение того, что здравый смысл не способен сопоставить. «Прекрасное как неожиданная встреча на операционном столе швейной машинки и зонтика», – вот способ открытия сюрреалистической истины и рождения поэтического образа, выстраивающегося по цепочке последовательных ассоциаций. Отсюда трудность а то и невозможность адекватного перевода. Наиболее значительные сборники стихотворений, изданных сюрреалистами в 20–30 годы: «Седовласый револьвер» А. Бретона, «Бесперывное движение» и «Преследуемый преследователь» Л. Арагона, «Из наших птиц», «Индикатор сердечных дорог» Т. Тцары, «Примеры», «Град скорби», «Любовь-поэзия» П. Элюара, «Причесанный язык», «Сумерки», «Тела и блага» Р. Десноса.

Сюрреализм в 20-е годы сыграл значительную роль в духовной жизни не только французской, но и всей западноевропейской творческой интеллигенции прежде всего потому, что написал на своих знаменах лозунг «*La révolution d'abord et toujours!*» («Революция прежде всего и всегда!»). Под ними и собирались во всей послевоенной Европе 20–30 годов те, кто понял: кризис старой цивилизации зашел так далеко, что созидание нового возможно только на основе радикального, революционного обновления, на основе бунта. Правда, это бунтарство во имя освобождения духа вылилось в анархо-индивидуалистическое отрицание всего и вся. И ко второй половине тридцатых годов авторитет и кредит доверия сюрреализму были исчерпаны.

Литература Германии

Объединенная «железом и кровью» во второй половине XIX века Германия к началу XX быстро набрала экономическую мощь, стала серьезным конкурентом Великобритании и Франции. Пришедший к власти в 90-е годы Вильгельм II официально возродил статус Германии как империи, заявившей о себе в международных делах. Колониальных войн и захватов она не ведет, но свои претензии обосновывает экономической мощью, а подкрепляет военной. В первое десятилетие нового века в вильгельмовской Германии зарождается и усиленно внедряется в общественное сознание идея превосходства арийской нации и теория «народа без жизненного пространства». Это была идеологическая подготовка к военной борьбе за передел сфер влияния, за захват новых территорий. Конечно, в развязывании Первой мировой войны немецкие империалисты не единственные виновники, но они преуспели в идеологической обработке общественного мнения империи в духе милитаризма, шовинизма и верноподданничества кайзеру Вильгельму II. Итогом Первой мировой для Германии было военное поражение, ликвидация абсолютизма, подписание унижительного Версальского мирного договора с Антантой и установление республики. Ее недолгое существование – с 1919 по 1933 годы – было временем социальной нестабильности, экономической разрухи, массовой безработицы, обострения политической борьбы, завершившейся приходом к власти национал-социалистической партии и установлением фашистского режима.

Немецкую литературу первых десятилетий XX века достойно представляют братья Манны, чьи творческие дебюты состоялись в самом конце XIX столетия. **Генрих Манн** (1871–1950) началом своего творческого пути считал 1900 год, когда был напечатан его роман «Земля обетованная», хотя первое его произведение, роман «В одной семье», было опубликовано семью годами раньше. К моменту падения вильгельмовской империи в 1918 году он выпустил около десяти романов, два сборника новелл и несколько драм, в которых выступает преимущественно как писатель-сатирик, пафос отрицания господствует в них. Позже, в период Веймарской республики и эмиграции, его творчество отмечено будет поисками положительного идеала и способов его художественного воплощения. Но первые два десятилетия века оно будет выстроено по сатирической линии, начиная с романа «Земля обетованная», в котором столица империи Берлин 90-х годов с его дельцами и спекулянтами, коммерческим ажиотажем изображен критически беспощадно.

Сатирический талант писателя еще более окреп в романе «Учитель Гнус» («Professor Unrat», 1905 г.). Вопреки официальной пропаганде, восхвалявшей прусскую школу и ее учительство как наследников традиций немецкого Просвещения, Г. Манн показал, что они в действительности представляют собой. Ограниченный педант, тупой и злобный преподава-

тель древнегреческого и латыни Гнус полновластно царит в гимназии, более похожей на казарму, чем на учебное заведение. Его цель, как и немецкой гимназии вообще, – убить в учениках всякую способность самостоятельно мыслить, превратить их в верноподданных. Физически и нравственно уродливый человек, он в романе выступает в двух ипостасях, казалось бы мало совместимых. С одной стороны он – неусыпный страж социальных и моральных устоев, с другой – анархист, их расшатывающий. Преследуя в своем неумном рвении охранника по улицам ночного города гимназистов Эрцума, Кизелака и Ломана, он попадает в полукабак, полупритон «Голубой ангел», где над всеми посетителями царит молодая смазливая певица Роза Фрелих. Старый холостяк, наставляющий своих учеников в правилах строгой нравственности, влюбился в шансонетку, становится завсегдатаем этого притона. Более того, используя в качестве приманки свою сожительницу, он развращает респектабельных граждан, «отцы города» усилиями Гнуса становятся растратчиками, жуликами, развратниками. При этом он считает себя избранной личностью, для которой не существует филистерской морали – этакая пародия на «сверхчеловека» Ф. Ницше.

Углубление и расширение задач сатиры характерно для романа **«Верноподданный»**, первой части задуманной писателем трилогии «Империя». Законченный в 1914 году роман был не допущен цензурой к печати и опубликован только в 1918 году. В период усиленной подготовки Первой мировой войны, разгула в стране милитаризма и шовинизма Г. Манн создает один из лучших немецких социальных романов. Главный герой его Дидерих Геслинг – обобщенный образ, воплощение национальных черт в их крайних проявлениях. Писатель показывает, как в условиях бюргерской немецкой семьи, школы, университетской среды, армейской службы формируется социальный тип, подобный Геслингу. Лицемерие, лживость и подлость в личных делах, ура-патриотическая демагогия в общественных одинаково спровоцированы пошло-утилитарным мышлением – главной добродетелью верноподданного. Изображение «высшего света» городка Нетцига, где разворачивает свою деятельность Геслинг, определенно свидетельствует о том, что писатель хорошо знал цену и немецкой либеральной буржуазии, представленной в романе бургомистром Шеффельвейсом, доктором Гейтейфелем, редактором либеральной газеты Нотгрошеном, «старым революционером» Буком.

В период Веймарской республики Г. Манн заканчивает трилогию «Империя» (романы «Бедные» и «Голова») и пишет необычный для его амплуа писателя-сатирика роман «Большое дело» (1930 г.). Здесь нет политических событий, действие его локализовано в кругу семьи инженера Бирка и его друзей. Решив подшутить над родными и друзьями, Бирк сообщает им, что изобрел взрывчатое вещество необыкновенной силы, что это изобретение сулит «большое дело». Возможность заработать большие деньги вскружила голову всем, в погоне за обогащением обесцениваются

родственные и дружественные привязанности, любовь, взаимные симпатии. Этика и нравственность приносятся в жертву материальному успеху – такова характерная черта жизни в Германии 20-х годов.

Еще в 1915 году в очерке о Э. Золя писатель четко и недвусмысленно сформулировал эстетическое кредо своего творчества: «У литературы и политики один и тот же объект, одна и та же цель, и чтобы не выродиться, они должны проникнуть друг в друга». Что подтверждает он и своим художественным творчеством, особенно после эмиграции из фашистской Германии в 1933 году. В тридцатые годы он создает историческую дилогию о короле Франции Генрихе IV. Такой уход в четырехсотлетнюю давность отнюдь не был для писателя бегством от современности. На основании осмысления исторического опыта Европы он пытается понять современный фашизм и его истоки. По Манну фашизм – порождение психологии лавочников, извращение человеческой природы, зацикленной на собственничестве, теснейшим образом связан с религиозным и иным фанатизмом, с нетерпимостью к инакомыслию. Ситуация XVI века во Франции проецируется на таковую тридцатых годов в Германии, и обнаруживаются удивительные параллели и совпадения между главным противником Генриха IV – испанской монархией Филиппа II, оказавшейся колоссом на глиняных ногах, и Третьим рейхом Гитлера. Быстро разбогатев на колониальных захватах и грабеже, империя Филиппа II так же быстро и погибла. Что по мысли писателя ожидает и Третий рейх, чьи правители соблазняют немцев идеей мирового господства.

Его младший брат **Томас Манн** (1875–1955), напротив, всегда подчеркивал свое нейтральное отношение к политике. Даже после Первой мировой войны, резко политизировавшей мышление и творчество многих европейских писателей, он пишет книгу-эссе под примечательным названием «Рассуждения аполитичного». Содержательно он более тяготеет к теме специфической и вечной – искусства и философии творчества, художника в его взаимоотношениях с обществом. Потому и замахнулся после небольшого сборника новелл «Маленький господин Фридеман» (1898 г.), окрыленный его успехом, на роман, где центральное место должна была занять тема «искусство и общество». Искусство в нем олицетворял болезненно впечатлительный юноша, последний отпрыск «некогда славного купеческого рода», не желавший продолжать дело своих предков, бежавший от него в музыку. Но заинтересовавшись историей и причинами гибели этого рода, автор увлекся ею и о первоначальном замысле забыл. Он потом будет реализован в новелле «Тонио Крегер», а к 1901 году у двадцатипятилетнего писателя получился солидный, «непередаваемо немецкий» семейно-бытовой роман «**Будденброки**» – о четырех поколениях купеческой династии Будденброков.

Семейную хронику писал зоркий летописец определенного периода в истории немецкого бюргерства, писал с той заинтересованностью, что

привносится мотивами автобиографическими: ведь братья Манны родились в Любеке, их отец, дед и прадед владели оптовой торговой фирмой. И потому наряду с ностальгическими воспоминаниями о временах минувших он упорно ищет ответа на вопрос о причинах столь стремительного спуска с вершин, казалось бы, столь прочного благополучия. Неизбежные в торговом деле убытки, конкуренция семейства Хагенштремов, дельцов новой формации, отдельные семейные неурядицы? Не в них ли таилась причина неотвратимой гибели семейства. Она – в общем упадке жизнеспособности некогда преуспевающего рода, в утрате воли к успеху. Так в роман входит мотив «закона вырождения», о котором так много толковали на стыке XIX и XX веков. Хотя содержание «Будденброков» нельзя свести к иллюстрации этой популярной тогда естественнонаучной теории. Не остались здесь обойденными и другие модные тогда идеи и теории. Книга Шопенгауэра «Мир как воля и представление» при жизни философа прошла незамеченной. Но на рубеже веков этот страстный проповедник «извечной вины существования» и глобального пессимизма стал кумиром декадентствующей интеллигенции, остро ощутившей кризис традиционного европейского гуманизма. Она не устояла перед «обольщением смертью», которая, по Шопенгауэру, только и способна избавить человека от страданий, вызванных извечной «виной существования» в мире, живущем по формуле «война всех против всех», в мире жесточайшей и беспощадной конкуренции.

Автор «Будденброков» не собирался полемизировать с Шопенгауэром; напротив, ему казалось, что он нашел философское обоснование деградации и гибели клана, некий всеобъемлющий закон жизни. Воля к жизни, воля к успеху парализуется «виной существования», когда торжествующему крику победителя обязательно вторит предсмертный хрип поверженного. Впрочем, и принять глобальный пессимизм философа не собирался. Так в романе возникают ницшеанские мотивы, восславляющие чистую, «жестокую и могучую жизнь». Воплощением ее являются юный возлюбленный Антонии студент-медик Мортен, чистый душой, но отнюдь не жестокий романтик и бунтарь, а также пышущий здоровьем лейтенант фон Трота.

Проблема, интересовавшая тогда молодого романиста, по его позднему признанию, «была не политической, а биологической, психологической... момент социально-политический я учитывал попутно, почти бессознательно». Что не помешало ему, однако, в борьбе буржуазии с бюргерством (по терминологии самого писателя) занять достаточно определенную позицию. Томас Манн решительно встал на сторону «бюргерства» с его прочными духовными традициями, которое в пору своего восхождения и расцвета обогатило немецкую культуру бессмертными произведениями Лессинга, Шиллера, Гете, Бетховена. «Будденброки», книга, по авторскому определению, «пессимистического юмора» была для него ранним элегическим прощанием с «уходящим бюргерским миром»; пришедший ему на

смену «буржуазный мир», дельцы новой формации Хагенштремы были ему ненавистны.

20-е годы в жизни и творчестве Т. Манна – время пересмотра, отречения от многих «опасных пристрастий», идейных и эстетических, довоенной поры, в том числе нашедших свое выражение в книге «Размышления аполитичного». Речи и статьи этих лет («О Германской республике», «Гете и Толстой», «Любек как форма духовной жизни», «Парижский отчет») свидетельствуют о его приверженности высоким идеалам гуманизма и демократии, вере в то, что «новый мир, мир социально упорядоченный..., который освободит человечество от унижительных, ненужных, оскорбляющих страданий..., должен быть создан или, в худшем случае, введен путем насильственного переворота». В «Парижском отчете» Октябрьскую революцию в России он называет «величайшим благодеянием истории».

В художественном воплощении это отречение приняло форму большого монументального романа «Волшебная гора» (1924 г.). Герой романа инженер Ганс Касторп, юный отпрыск почтенного бюргерского рода, попадает в высокогорный санаторий для легочных больных. Обитатели этого замкнутого, отрезанного от внешнего мира дома покидают его, как правило, в гробу – туберкулез тогда не умели лечить. А действие романа происходит в довоенной Европе, заканчивается летом 1914 года. В кругу этих обреченных молодой инженер проведет семь лет, став свидетелем агонии старого мира, который воплощают собой обитатели санатория «Берггоф». Он – олицетворение буржуазного общества начала XX века в миниатюре; и автор изображает его критически, даже иронично порою, не из сознательного антибуржуазного пафоса, а в силу приверженности художника жизненной правде. Томас Манн акцентирует внимание не на социальных проблемах, а на вопросах «метафизических». Большое место в романе занимают споры «духовных дуэлянтов», носителей полярных идей буржуазной идеологии, участником, а чаще слушателем, которых всегда бывает Ганс Касторп. Это – Сеттембрини, верящий в разум, в конечное торжество буржуазной демократии, и Нафта, апологет иррационализма, темных инстинктов коллективного бессознательного, требующего государственного регулирования. Спорят они с явной целью завоевать расположение к своим мыслям со стороны политически неискушенного молодого человека. Но Ганс Касторп не поддается ни бесплодному либеральному красноречию Сеттембрини, ни мизантропической демагогии Нафты. Весьма символично то, что (редкий случай в истории «Берггофа») выздоровевший Ганс Касторп покидает его через семь лет, исполненный надежд и ожиданий.

Более или менее единый прежде немецкий литературный поток в период Веймарской республики характеризуется резкой поляризацией литературных сил по принципам не столько эстетическим, сколько политическим. Впервые на этом размежевании, разрыве с традицией настаивает *экспрессионизм* – немецкая разновидность модерна в литературе и театре.

В нем меньше всего того шутовства, эпатажа, формального трюкачества, которые свойственны почти одновременно с ним возникшим дадаизму и футуризму. Среди авангардистских течений 1910–1920 годов экспрессионизм отличался истовой серьезностью своих намерений, тяготел к своеобразному мировоззрению и эстетике. Его сторонники считали обязанностью художника обнаружить главное, существо и суть жизни, не всегда видимые движущие силы событий. «Надо видеть не падающий камень, а закон тяготения», – вот формулировка одного из главных эстетических принципов экспрессионизма. В эстетике экспрессионизма обращает на себя внимание также напряженная субъективность переживания, повышенная эмоциональность выражения чувств, страстность, откровенная публицистичность. Экспрессионисты отказались от внешнего правдоподобия, предпочитали не отображать объективный мир, а моделировать свой и выражать его в обобщенных абстрактных образах.

Годы наибольшего расцвета экспрессионизма – 1910–1923; тогда же в нем четко определились два направления: правые, объявившие главным средством изменения общества его «духовное обновление» (Г. Гейм, Э. Ласкер, Г. Бенн), и левые, призывавшие к революции (И. Бехер, Ф. Верфель, Г. Кайзер). Наиболее значительный литературный памятник немецкого экспрессионизма – поэтический сборник «Сумерки человечества», антология лучших стихотворений 23-х поэтов-экспрессионистов, изданный в 1919 году. В другом литературном роде – драматическом – он дал плоды не столь значительные ни в количественном, ни в художественном отношении. Это пьесы В. Газенклевера «Сын», Г. Кайзера «Граждане Кале», «Газ» и Э. Толлера «Превращение», на шумевшие в свое время и быстро сошедшие со сцены. Экспрессионизм внес достойный вклад в развитие немецкой литературы, и особенно поэзии. Из его рядов вышли два талантливейших немецких поэта XX века – *Готфрид Бенн* (1886–1956) и *Иоганнес Бехер* (1891–1958).

Вторую группировку литературных сил Веймарской республики условно, по ее специфической тематике, называют «литературой реванша». В 20-е годы появляется много книг о минувшей войне, обращение к этой теме вполне естественно для всей западноевропейской литературы. Но в Германии военная тематика предстает в весьма специфическом, за редкими исключениями, освещении. Книги Э. Юнгера, Э. Двингера, Г. Грима, Г. Йоста были реакцией на поражение Германии в войне, на унижительные для нее условия Версальского мира. В них воспевалась доблесть и храбрость немецкого солдата, культивировалась идея справедливой со стороны Германии войны и реванша за поражение. Двухтомный роман Г. Грима «Народ без пространства» проникнут националистическим духом, представляет нацию, якобы лишенную «жизненного пространства», а завоевание оно – общенациональной задачей. Объективно «литература реванша» расчищала путь фашизму в духовной и идеологической областях.

Важная роль в литературной жизни Веймарской республики принадлежит писателям социалистической ориентации. Здесь мы видим и часть левых экспрессионистов (И. Бехер, Ф. Вольф) и только вступающих в литературу молодых авторов (Э. Вайнерт, Б. Брехт, В. Бредель, А. Зегерс, Л. Ренн). Главной для них задачей в творчестве было добиться идейной и эстетической самостоятельности, независимости от буржуазного искусства. Именно эти авторы составили костяк Союза пролетарско-революционных писателей Германии, созданного в 1928 году по инициативе И. Бехера. Общность идейных и эстетических воззрений членов Союза – в их стремлении поставить свой талант на службу борющемуся за свои права пролетариату, в признании принципа партийности литературы.

Традиционалистское направление литературы в Веймарской республике олицетворяло творчество писателей-реалистов Г. Гауптмана, братьев Маннов, А. Цвейга, Л. Фейхтвангера, Б. Келлермана, Л. Франка, Г. Фаллады, Э.М. Ремарка.

Имя *Эриха Марии Ремарка* (1898–1970) в первом ряду тех, кого тогдашняя критика объявила писателями «потерянного поколения» – тех молодых людей, чья юность прошла в окопах Первой мировой. Попад туда восемнадцатилетними, они в ее кровавых кошмарах быстро растеряли прежние идеалы, в верности которым воспитывали их семья, церковь, школа, веру в жизненные ценности отцов. Прервалась естественная онтологическая связь поколений – в этом социальный феномен «потерянного поколения». Герои романов, принесших Ремарку известность, предстают перед читателем на фронте («На западном фронте без перемен»), в первые месяцы после перемирия 1918 года («Возвращение»), через несколько лет мирной жизни («Три товарища»). Уже первый из них разительно отличался на фоне многочисленных книг о минувшей войне, выходивших в Германии в первое десятилетие после Версальского мира. Там на первом плане – героика боев, солдатская доблесть, патриотический апофеоз гибели героя, фронтовое братство. У Ремарка – окопный быт, грязь, вши, заботы о еде, визиты в госпиталь к умирающему товарищу, лишенная всякого ореола смерть одного за другим одноклассников-однополчан и самого рассказчика Пауля Боймера. Оборвались пять едва начавшихся жизней, а военные сводки бесстрастно и равнодушно сообщают о стабильности обстановки на фронте.

Немного найдется в западной литературе книг, где бы так сурово и в то же время возвышенно и романтично представало фронтовое братство тех, кто уцелел в кровавой мясорубке войны, как это сделал Ремарк в романе «Возвращение». Но и эта единственная у разуверившихся во всем героев опора становится все менее надежной, призрачным убежищем от послевоенного одиночества. Повседневные заботы бытовые, попытки приспособиться к мирной жизни постепенно отдаляют сына крестьянина, деревенского жителя от горожанина, поступившего в университет от пахущего землю.

Герои «Трех товарищей» Роберт Локамп, Готфрид Ленц и Отто Кестер, сохранив фронтовую дружбу, пытаются обрести еще и другие ценности в послевоенной жизни кроме совместных вечерних посещений сомнительной репутации заведений. Повезло Роберту – он встретил свою любовь, она осветила неким высшим смыслом его жизнь. Но и она прерывается трагически; военные и послевоенные бытовые невзгоды подорвали здоровье не бывшей на фронте Патриции Хольман – она умирает от туберкулеза на руках Роберта.

Лион Фейхтвангер (1884–1958) известен на родине и в мире как автор многочисленных исторических романов («Еврей Зюсс», «Безобразная герцогиня», «Иудейская война», «Лже-Нерон», «Лисы в винограднике», «Гойя, или Тяжкий путь познания», «Мудрость чудака»). Жизнь, быт, политика в Германии периода Веймарской республики стали темой первой части его трилогии «Зал ожидания» – романа «Успех». Художники, владельцы крупных заводов, инженеры, депутаты рейхстага, министры, люди разных политических пристрастий – от националистов и либералов до коммунистов – стали его героями. При необычно бурной политической жизни Веймарской республики основная сюжетная линия романа представляется достаточно периферийной, если не надуманной: борьба общественности за освобождение из-под стражи директора Мюнхенской картинной галереи Крюгера, обвиненного в пропаганде аморализма. Он приобрел для музея и выставил на всеобщее обозрение картину полубезумного живописца, где изображена была обнаженная натура. В этой борьбе принимают участие многие либерально настроенные журналисты, люди свободных профессий, политики. Но те, от кого зависит освобождение, люди, занимающие официальные посты, вроде министров культуры и просвещения в земельном и центральном правительствах Кленка и Флауфера, не внемлют их доводам.

Жаждой успеха, погоней за его достижением любой ценой охвачено все немецкое общество; демократические идеалы становятся здесь лишь помехой – такова основная мысль романа, достаточно сильно политизированного. Но характерные типы, духовная атмосфера, быт Веймарской республики переданы художественно убедительно, и здесь роман перекликается с «Большим делом» Г. Манна, где действие ограничено пределами одной семьи. Основные идейные антагонисты в романе Фейхтвангера – свободный художник либерал Жак Тюверлен и инженер автомобильного завода коммунист Каспар Прекль. В их дискуссиях – авторский ответ на вопрос собравшихся в зале ожидания: «На какой поезд истории покупать им билеты? Какой машинист ведет его и куда: либеральный демократ, социал-демократ, коммунист или национал-социалист?»

Жизнь «маленького человека» в период Веймарской республики наиболее полно и художественно убедительно в немецкой литературе 20–30 годов нашла отражение в творчестве **Ганса Фаллады** (Рудольф Дитцен,

1893–1947). Без сомнения, он лучше, чем кто-либо из тогдашних немецких писателей, знал эту среду и в силу своего происхождения и потому, что долго жил в провинции, где имел возможность наблюдать ее обитателей в повседневной борьбе за существование. Его романы «Юный Гедешаль», «Антон и Герда», «Крестьяне, бонзы и бомбы», «Что же дальше, маленький человек?», «Кто отведаёт тюремной похлебки» и другие выделяются не экстравагантностью сюжетов и блеском формы – с их страниц вопиет неприкрашенная правда жизни тех, кто ежедневным трудом зарабатывает на хлеб насущный, кого власть, то ли монархическая, то ли демократическая, одинаково лишала возможности отстаивать свое человеческое достоинство.

Известность международную принес ему последний роман **«Каждый умирает в одиночку»** (1947 г.) о жизни в нацистской Германии. Его герой, столяр-краснодеревщик Отто Квангель нашел в себе достаточно духовной независимости, чтобы в одиночку противостоять гитлеровскому режиму, начать борьбу с ним. Конечно, силы неравны, государственный аппарат подавления – гестапо арестовывает бунтаря-одиночку и казнит. Отто одерживает победу не только над собственной привычкой к безгласности, пиететом перед властью и презрением к политике. Он торжествует морально над своими палачами, не моля о пощаде, достойно встретив смерть. Роман – один из немногих, написанных не в эмигрантском далеке по материалам газет или рассказам успевших бежать из гитлеровской Германии, как, например, «Седьмой крест» А. Зегерс. Двенадцать лет правления нацистов Фаллада не со стороны созерцал, он знает их изнутри. Документальная основа (дело Квангеля из архива Берлинского гестапо), лично виденное и пережитое автором, мастерски выписанные психологические типы «маленького человека» в Третьем рейхе обеспечили роману статус классического антифашистского произведения.

Литература США

Генеральной темой литературы США первой трети XX века является тема «великой американской мечты». Первые поселенцы, прибывшие в Северную Америку из Европы на корабле «Мэйфлауэр» и основавшие на Атлантическом ее побережье Новую Англию, вдохновлялись не только стяжательской мечтой об обогащении. Белые первопроходцы континента, их назовут потом пионерами, мечтали о возвращении утраченного рая, о воссоздании «земного святилища» для человека, созидającego и себя и свое счастье. Бескрайний неосвоенный континент представлялся им местом, где можно начинать строительство земного рая с чистого листа. Позже, когда Новая Англия заявила об отделении от метрополии, стала самостоятельным государством под названием США, эта религиозно окрашенная мечта первопроходцев обрела статус общенациональной задачи.

Очень сильно подправленная идеологически тезисом о том, что Америка – страна равных возможностей для всех, она стала фундаментом, на котором базировалась убежденность в ее исключительности, даже богоизбранности. Эта мысль американских просветителей XVIII века и породила идеологический и онтологический феномен, названный «великой американской мечтой». Она вошла в плоть и кровь, в генетическую память нескольких поколений американцев. Живший уже в XX веке выдающийся писатель У. Фолкнер писал о ней: «Нам даже не дано было принять или отвергнуть мечту, ибо мечта уже обладала и владела нами с момента рождения». Здесь причина запоздавшего в литературе США вызревания критического отношения к ценностям американизма: тезис о равных возможностях для всех «работал» на протяжении всего XIX века. Лишь к началу XX благоговение перед «мечтой» и «равными возможностями» сменяется в американской литературе изрядной долей скепсиса и отрицания.

Если Марк Твен позволял себе лишь иронизировать по адресу «великой американской мечты», назвав ее «калифорнийской болезнью обогащения», то его младший современник *Джек Лондон* (Джон Гриффит, 1876–1916) в лучшем своем романе «*Мартин Иден*» показал, что успех по-американски не делает человека ни свободным, ни счастливым. Впрочем, писатель в ранних сборниках северных рассказов («Сын волка», «Бог его отцов», «Дети мороза», «Белое безмолвие») воспел мужество и смелость своих героев, пионеров Клондайка, не акцентируя внимания читателей на той цели, что вела их на золотые месторождения суровой дикой Аляски, – стремление разбогатеть, добиться успеха по-американски. Крепкие духом и телом индивидуалисты выходят победителями из самых, казалось бы, безвыходных ситуаций в противостоянии со стихиями природы. В северных рассказах сильно влияние спенсеровской теории социального дарвинизма – в жизненной борьбе выживают сильнейшие. Да, это так, когда его героям противостоит суровый Север, когда они изъятые, условно говоря, из социума и оказались один на один с природой. Но когда герои Лондона ведут борьбу за успех среди себе подобных, в обыденной обстановке, – как бледнеет жизнеутверждающий его пафос! Как меняется авторское отношение к главной добродетели американцев – стремлению к успеху во что бы то ни стало!

Конечно, при желании можно увидеть в коллизии романа «*Мартин Иден*» (1909 г.) «вечную» тему – взаимоотношения художника и общества – в американском варианте. Но в свете великой американской мечты как ведущей темы литературы США первой трети века роман и его герой предстают как попытка психологического анализа ведущей черты национального характера – стремления к успеху. Мартин Иден, правда, далек от вульгарного понимания успеха как материального преуспевания. Бывший матрос, а ныне рабочий в прачечной, он мечтает о славе писателя. Его путь к ней отмечен, оплачен титанической работой, отказом от обычных радостей, утратой любимой девушки, близких друзей. Оказавшись на вершине

успеха, он с немалой долей горечи обнаруживает, что его слава – это преклонение не перед талантом творца, а перед обладателем чековой книжки с шестизначными цифрами. Это открытие настолько ошеломило Мартина, обесмыслило его героические усилия и жертвы на пути к успеху, что жизнь для него теперь, когда он, казалось бы, полностью свободен и независим от обстоятельств реальной действительности, теряет всякую мотивацию. Своим самоубийством Мартин дезавуировал «великую американскую мечту» как стимул неуклонного движения вперед. Роман Д. Лондона – первый в ряду книг американских авторов XX века, которые на бытийно-философском уровне усомнились или развенчали ее.

Впрочем, если говорить о временных приоритетах, то открывает этот ряд первый роман **Теодора Драйзера** (1871–1945) **«Сестра Керри»** (1900 г.). Сюжетная его канва – путь к успеху юной Каролины Мибер, выросшей в глухой американской провинции. Этот путь начинается в Чикаго с недельного заработка работницы обувной фабрики в пять долларов и заканчивается через пару лет в Нью-Йорке недельным заработком артистки варьете в 125 долларов. По чисто американским критериям успеха – взлет ошеломляющий. Да еще роскошные номера в отеле, многочисленные поклонники, статьи в газетах. Но отчего в финале романа так грустна героиня, откуда ее размышления о том, что «ключи от двери, за которой ее ждет невероятное счастье, утрачены навсегда»? Не потому ли, что для нее слишком велика цена успеха: на пути к нему она перешагнула через многие заповеди протестантской морали, стала косвенной виновницей падения и гибели Герствуда?

Каролина не лишена толики таланта; в какой-то мере она, как и герой Лондона, натура творческая, но не такого масштаба, чтобы подняться выше сугубо бытовых сомнений. Она усомнилась в нравственной, моральной безупречности своего пути к успеху, но не поднялась до отрицания его. Такова, очевидно, и авторская оценка «великой американской мечты» в самом начале его творческого пути, поскольку Каролина воспринимается читателем как героиня несомненно положительная, для которой мечта стала реальностью. Через два десятка лет, после того, как будут написаны «Дженни Герхардт», «Финансист», «Титан» и «Гений», где тема американской мечты рассмотрена в других своих ипостасях, герои которых – ее пленники добровольные и удачливые, Драйзер издаст роман **«Американская трагедия»** (1925 г.), в котором вынесет ей приговор однозначный.

То было десятилетие пресловутого «просперити», процветания Америки, нажившейся на Первой мировой войне, оставившей далеко позади разоренную этой же войной Европу. Официальная пропаганда вещала об осуществлении «великой американской мечты», о наступлении в США «золотого века». А бульварная литература прославляла стремление к обогащению и внушала читателям мысль о равных для всех возможностях. Правда, сюжетные рецепты такового были в этих романах поразительно однообразны: бедный благородный юноша женится на девушке из состоя-

тельной семьи, а бедная добродетельная девушка находит богатого жениха. Вспомним для сравнения. Первый американский миллионер Генри Форд-старший выпустил книгу-автобиографию об искусстве разбогатеть «Как стать миллионером». Его советы-рекомендации жаждущим на этом поприще как обязательного условия требуют трудолюбия, бережливости и терпения. Поколению же «века джаза» (так еще называли 20-е годы в США) хотелось все и сразу.

Драйзер в «Американской трагедии» развенчивает эту идею погони за легким счастьем. Именно поклонение культу богатства, облаченное в форму «американской мечты», привело к трагической гибели героев романа Роберты Олден и Клайда Гриффитса. Они отличаются от героев предыдущих романов писателя своей заурядностью, это, по словам Драйзера, «средние молодые американцы с типично американским взглядом на жизнь». Ценности, привитые с детства, определяют их дальнейшую судьбу; их поведение, таким образом, социально обусловлено преклонением перед богатством и презрением к «простому физическому труду». Но у Драйзера они не представлены только безвольными жертвами навязанных им жизненных установок, автор подчеркивает, что у них всегда был выбор. То, как они им воспользовались, составляет их личную вину в случившейся трагедии.

Автор часто использует форму внутреннего монолога для воспризведения всей путаницы чувств героя, разрывающегося между здоровым и естественным для молодого человека влечением к Роберте, чувством ответственности за девушку и стремлением попасть в мир богатства и роскоши, который олицетворяет для него Сондра Финчли. Второе «я» Клайда убеждает его: «Чтобы добиться успеха, надо совершить зло. Почему бы и нет? Ведь это единственно разумный и доступный выход... совершить одно лишь злое дело – и тогда исполнятся все его желания и мечты». Пристальное внимание к психологическим мотивам поступков героя неразрывно связано в романе с акцентированием их социальной обусловленности. Клайд виновен в смерти Роберты несомненно; но эту вину разделяет вместе с ним все общество, отравляя личность духом стяжательства, навязывая ей ложные ориентиры «красивой жизни». Драйзер своим романом опроверг его, и в этом смысле, по мнению исследователей, «Американская трагедия» является символом победы критического реализма в литературе США.

Если Клайд Гриффитс стал жертвой «американской мечты», то герой романа «Великий Гэтсби» **Фрэнсиса Скотта Фицджеральда** (1896–1940), опубликованного также в 1925 году, несомненно является ее баловнем. Как, кстати, и герои последовавших за ним произведений «Ночь нежна» и «Последний магнат». Тем более показательно, что эти книги писателя остались в литературе США достоверным свидетельством банкротства, краха «великой американской мечты» и трагедии людей, ей доверившихся.

Тема расплаты за иллюзию, трагического столкновения мечты и действительности – одна из ведущих в творчестве писателя, и именно в рома-

не «Великий Гэтсби» сказалась способность писателя безошибочно распознавать трагедию, даже когда она скрыта за блистательным маскарадом, еженедельно повторяющимся на богатой вилле главного героя Джея Гэтсби. В душе его разворачивается конфликт несовместимых устремлений, совершенно разнородных начал. На одном полюсе – простота сердца, мечтательность, отблеск «зелёного огонька», звезды «неимоверного будущего счастья», в которое Гэтсби верит всей душой, душевная широта и щедрость. На другом – практицизм, неразборчивость в средствах, поклонение богатству и успеху, тем фетишам, которые самому Гэтсби ненавистны в сопернике Томе Бьюкенене. На протяжении всего действия готовится прямое столкновение этих начал, которое не может не закончиться взрывом. И смерть Гэтсби, сюжетно мотивированная неубедительно, на деле – закономерный, единственно возможный финал. Средства, избранные героем для завоевания счастья, неспособны обеспечить счастье, каким его себе мыслит герой.

Мечта рушится; не потому лишь, что символизирующая это счастье Дэзи продажна, а еще и потому, что непреодолимо заблуждение самого Гэтсби, который «естественное» счастье, любовь вознамерился завоевать противоестественным путем, выплатив за Дэзи большую, чем Бьюкенен, сумму и не брезгуя ничем, чтобы ее собрать. А без мечты существование героя бессмысленно.

Сюжет из светской жизни нью-йоркского бомонда «века джаза» лег в основу подлинно философского романа. «Великий Гэтсби» – не столько трагедия отдельной личности, сколько драма действительно великой идеи, получившей совершенно ложное воплощение. В Гэтсби есть «нечто поистине великолепное» – щедрость, стремление скрасить будни праздничностью, романтическая приподнятость, способность носить так долго в себе мечту. И он велик действительно стойкой приверженностью такому идеалу человека. Этот персонаж символичен как олицетворение рыцарской верности мечте, он и рыцарь и жертва ее. Дэзи тоже до символа вырастает здесь как воплощенная в плоть «великая американская мечта», и притягательная и отталкивающая одновременно. Впрочем, во второй ипостаси своей она воспринимается преимущественно Ником Каррауэем, выступающим одновременно и в роли персонажа и в роли рассказчика. Он – солдат Первой мировой, включившийся было в погоню за успехом. Но, в отличие от Гэтсби и под влиянием его трагедии, сказавший «нет» традиционной ценности отцов, избежавший обольщений «великой американской мечты», этой обманчивой грёзы. Заключительные страницы романа звучат и как возвышенно-торжественный реквием ей, и как предупреждение тем, кто еще продолжает цепляться за нее, чьи «утлые судёнышки» пытаются плыть против течения.

«Великий Гэтсби» – книга, где полнее, чем во всех последующих, раскрылась оригинальная черта дарования писателя, его способность «одновременно удерживать в сознании две прямо противоположные идеи» или «двойное видение», как определяют ее критики. В романе авторское

сознание «удерживает» и поэзию, и уродство «века джаза», всю противоречивость «американской мечты», и – главное – постигнутую автором закономерность ее банкротства. Отсюда – его философская и этическая насыщенность; отсюда – и насыщенность эстетическая: два образных ряда, повторяющиеся по контрасту детали-символы, магия карнавала на вилле Гэтсби, наивные голубые глаза доктора Экклза на рекламном щите и Долина шлака, удушающая жара и свадебный марш Мендельсона в отеле «Плаза», где происходит решающее объяснение героев, зеленый огонек и «рыцарь, которому нечего сторожить».

Фицджеральд был среди писателей, которые первыми в период «просперити» написали о том, что «великая американская мечта» разбилась об американскую действительность и неумолимо движущееся время все чаще подтверждает ее несовместимость с идеалом нравственно полноценной и свободной личности. Такова главная его тема, глубоко трагичная, потому что крушение «великой американской мечты», ставшее явью в годы «великой депрессии», было реальной трагедией для миллионов уверовавших в нее.

В двадцатые годы начинается творческий путь *Эрнеста Хемингуэя* (1899–1961), наиболее видного представителя американской литературы *lost generation*, к которым наряду с ранним Фицджеральдом критика причисляла также первые литературные опыты У. Фолкнера («Солдатская награда») и Д. Дос Рассоса («Три солдата»). Он дебютировал сборником рассказов «В наше время» (1925 г.); героями большинства из них являются молодые американцы, вернувшиеся с фронта и не могущие адаптироваться в мирной жизни, не находящие уже общего языка со своими родителями, близкими, любимыми. Чувство неприкаянности, одиночества доминирует в них. В изданном через год романе «И восходит солнце» («Фиеста») действие происходит во Франции, его герои – пятеро молодых американцев (Брет Эшли, Джейк Барнс, Майкл Кэмбелл, Билл Гортон, Роберт Кон и Фрэнсис Клайн) ведут странную жизнь богемы, прожигая в пустых разговорах, ежевечерних походах по кабакам и злачным местам Парижа время и деньги. Автор не снисходил до объяснений причин вселенского пессимизма и какой-то нравственной опустошенности большинства героев (кроме, пожалуй, Барнса) – о том можно лишь догадываться по отдельным намекам, деталям их диалогов. Он был воинственно фактографичен в своем первом романе, не желая ни доискиваться мотивов, ни давать собственных оценок поведения своих персонажей. За что получил от тогдашних критиков массу упреков в искажении правды жизни, в нехудожественности, композиционной беспомощности романа. Что касается романной формы, тут они были во многом правы; но обобщенный портрет так называемого потерянного поколения, утратившего старые идеалы и не обретшего новых, воссоздан точно.

Тем не менее к критикам он прислушался и в следующем романе о том же поколении **«Прощай, оружие!»** (1929 г.) не пренебрегал социальными мотивировками поведения героя наряду с психологическими. Лейтенант Генри пошел на фронт добровольцем, поверив официальной пропаганде, что эта война идет за демократию и свободу, угрозу которым представляет якобы Германия. Фронтовые будни, зрелище жестокостей и насилий, общение с рядовыми солдатами-итальянцами, ранение и любовь к Кэтрин Баркли рассеяли урапатриотический угар молодого человека. Он понял, что «это – не моя война», и решает заключить «сепаратный мир». Правда, этот мир выглядит как дезертирство, бегство в нейтральную Швейцарию, где он желает укрыться от жестокости мира вместе со своей возлюбленной. «Я не рождён, чтобы думать; я рождён, чтобы есть, пить и спать, да, чёрт возьми, спать с Кэтрин». Но мечта о возможности уйти от бурь мира, спрятаться в уютной бухте личной жизни оказалась иллюзорной. Во время родов умирает его возлюбленная и ребенок, Генри остается ни с чем. На тоскливейшей ноте одиночества заканчивается роман, подтверждая иллюзорность надежд и чаяний поколения ровесников века.

После **«Прощай, оружие!»** у Хемингуэя наступает то, что некоторые исследователи называют творческим кризисом. Наверное потому, что до появления следующего романа **«Иметь и не иметь»** проходит восемь лет, заполненных малыми эпическими жанрами. Тема «потерянного поколения» отработана, поиски новой затянулись. Требовательный к себе писатель ищет то настоящее, ради чего стоит жить и умирать, с чем можно идти к читателю. В своих поисках он обращается к людям экзотических занятий и профессий – тореадоры, путешественники, охотники за львами, контрабандисты.

В романе **«Иметь и не иметь»** Хемингуэй создал резко контрастную картину общества, где на одном полюсе – бедняки, лишенные возможности жить в человеческих условиях, на другом – богатые бездельники, опустошенные богатством люди, те, кто «имеет». Герой романа моряк Гарри Морган – мужественный и сильный человек, но он из тех, кто «не имеет». Нужда заставляет его заниматься небезопасным промыслом – контрабандой. Гарри вынужден жить по волчьим законам общества, обрекающего его на голод, проповедуя крайний индивидуализм, поступая в соответствии с таким взглядом во всех своих попытках выбиться из нужды, во что бы то ни стало разбогатеть.

Поиски писателем настоящего в жизни приводят его к теме судьбы человека в обществе, к общей для многих писателей Америки теме «американской мечты». Они же приведут его в республиканскую Испанию, сражающуюся против фашизма. Там он увидел настоящих людей и запечатлел их подвиг в пьесе **«Пятая колонна»** и романе **«По ком звонит колокол»** (1940 г.). Герой его Роберт Джордан – молодой американец, добровольно приехавший в Испанию сражаться с фашизмом. Он получает за-

дание перейти линию фронта и, когда начнется наступление республиканской армии, с помощью партизанского отряда взорвать мост в тылу у фашистов, чтобы помешать им подбросить подкрепления. Разрабатывая сюжет небольшой операции, автор решает ряд нравственных проблем. И в первую очередь это проблема ценности человеческой жизни в соотношении с нравственным долгом, добровольно принятым во имя высокой идеи. Понимая, что выполнение задания может кончиться гибелью для него, Джордан, тем не менее, утверждает, что каждый должен выполнить свой долг. И он остается на верную смерть, решая прикрыть отступление товарищей. Эпиграфом к роману Хемингуэй взял строки английского поэта Джона Донна, очень точно выражающие гуманистическую направленность романа, говорящие и о непреходящей ценности каждой человеческой жизни, и о слитности судьбы каждого человека с судьбами всего человечества: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе: каждый человек есть часть Материка ... Смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством».

Самым значительным произведением Хемингуэя после Второй мировой войны стала философская повесть-притча «**Старик и море**» (1952 г.). Здесь впервые в творчестве Хемингуэя героем стал человек-труженик, видящий в своем труде жизненное призвание. Мужество Сантьяго предельно естественно; в нем нет ничего от тетральности матадора, играющего в смертельную игру перед публикой. Старик терпит поражение в неравной схватке с акулами, которые уничтожают его добычу, доставшуюся столь дорогой ценой. Но никакого ощущения безнадежности и обреченности не остается у него: «Человек не для того создан, чтобы терпеть поражения. Человека можно уничтожить, но его нельзя победить».

Хемингуэй вошел в историю литературы как основатель нового стиля прозаического повествования, в основу которого, по авторскому определению, положен «принцип айсберга». Основные его признаки: краткость, лапидарность предложений, минимум авторских описаний и литературных красот, на первый взгляд малозначащий, поверхностный диалог, подлинный смысл и содержание которого упрятаны в подтекст. Суровая лаконичная проза соответствовала тому пониманию мира и человека, их взаимоотношений, которое сложилось у молодого автора, выступившего в литературе от имени поколения, физически и нравственно искалеченного мировой бойней. Мир и человек изначально враждебны друг другу, они обречены на борьбу, исход которой предрешен. Человек обречен на поражение в этом противостоянии; но, даже зная о своем уделе, он должен мужественно встречать удары судьбы, противостоять ей до конца.

В 20-е годы пика славы и известности достиг американский писатель **Синклер Льюис** (1885–1951) после издания романов «Главная улица», «Бэббит», «Эрроусмит», «Элмер Гентри» и «Додсворт». Эту пенталогию можно определить как художественную энциклопедию жизни американ-

ской провинции и обобщенный портрет «среднего американца». Для героев этих книг «американская мечта» в ее первом приближении стала реальностью: они добились материального успеха. Но предполагаемых как его результат свободы и независимости от обстоятельств, они не получили, утвердить свою индивидуальность и неповторимость не могут, оставаясь стандартным человеком. Наиболее типичным его олицетворением предстает обитатель вымышленного города Зенита владелец конторы по торговле недвижимостью Бэббит. Он, пишет автор, не «тачал сапоги, не писал стихи», т.е. не производит ни материальных, ни духовных ценностей. Его бизнес – паразитический по сути своей, он – посредник между продавцом недвижимости и ее покупателем. На его ночном столике лежит книга, рекомендованная в последнем номере местной газеты – духовная пища регламентирована. Его восторженная поэма, кумир – стоящий в гараже автомобиль последней марки, его жизненная философия – потребительство. Но Джон Бэббит отличается от заурядных самодовольных владельцев автомобиля, виллы и конторы тем, что он пытается отстаивать свое право на свободный выбор, на реализацию своего «я», хотя и безуспешно. Ряд подобных попыток составляет сюжетную канву романа. Бэббит не хочет быть как все в Зените, а его вежливо, но твердо ставят на место коллеги по бизнесу, рекламодатели, родственники. И его универсальный в таких случаях аргумент «мы живём в свободной стране» просто повисает в воздухе. Льюис-художник одним из первых обнаружил в современной ему Америке, сытой, благополучной, опасные симптомы стандартизации, унификации личности. Его романы гуманистичны в основе своей, чем и руководствовался, очевидно, Нобелевский комитет в 1930 году, присуждая ему звание лауреата.

В американской литературе первой трети XX века работает довольно большой отряд писателей так называемой социалистической ориентации. Развитие организованного рабочего движения, создание Социалистической рабочей партии под руководством Ю. Деббса и Б. Хейвуда, а затем в 1919 году – Коммунистической – усиливали интерес литераторов к самой многочисленной в американском обществе социальной прослойке – армии наемных работников, к их жизни и борьбе за социальную справедливость (романы Ф. Норриса «Спрут», Д. Лондона «Железная пята», Э. Синклера «Джунгли», «Король Уголь», «Джимми Хиггинс», поэзия Д. Хилла). Высшим ее достижением стала вышедшая весной 1919 года в США книга известного журналиста и писателя, лауреата Пулитцеровской премии **Джона Риды** (1887–1920) **«10 дней, которые потрясли мир»**. Трудно определить ее жанр: то ли сборник документально-художественных репортажей о революционных событиях в России с сентября по декабрь 1917 года, то ли политический роман о первой социалистической революции, сюжет которого точно следует за этапами зарождения, развития до кульминации и развязки острого социального конфликта, возникшего в России после свержения монархии. Книга написана очевидцем событий по горячим их

следам, автором, четко определившим свою позицию по отношению к ним, обильно аргументирована документами (речи политических деятелей, материалы из газет, программы политических партий, резолюции митингов и собраний). И самое главное, что подкупает в ней, – мастерство владения словом, умение образно видеть события и облечь их в соответствующую метафору («революция в России – это война печатных станков», например). Она действительно читается как роман с динамично развивающимся сюжетом, была и до сих пор остается единственным максимально объективным документально-художественным отражением революционной осени 1917 года в России с невыдуманными героями и событиями.

«Хрестоматийные» американские литераторы-модернисты, прозаик *Гертруда Стайн* (1874–1946), поэты *Эзра Паунд* (1885–1972) и *Томас Стернз Элиот* (1888–1965) заявили о себе на ниве сугубо формальных поисков. Первая в повести «Три жизни» и в романе «Становление американцев» стала первопроходцем школы «потока сознания», разработав ее повествовательную форму и ассоциативный стиль. Поэты-американцы своими художественными исканиями расширили диапазон экспрессивных средств выражения мысли в англоязычной поэзии. Содержательную сторону их творчества во многом определяет «разрыв с Америкой», в которой, считали они, нет почвы для культуры из-за повсеместного торжества плоского утилитаризма, и предчувствие краха современной цивилизации («Бесплодная земля» и «Полые люди» Т.С. Элиота, «Угасший свет» и «Маски» Э. Паунда).

В десятилетия XX века начинается творчество американского драматурга *Юджина О'Нила* (1888–1953), положившего начало оригинальной американской драматургии. В первом периоде творчества (1913–1918 гг.) он пишет преимущественно одноактные пьесы, всего около сорока. Большинство из них он сам и уничтожит, а оставшиеся будут изданы в двух сборниках (1914 и 1918 г.). Наиболее значительные из них «Жажда», «Луна над Карибским морем», «К востоку, на Кардифф». Их персонажи – матросы, портовые проститутки, люди социального дна; и действие, естественно, разворачивается не в гостиных или романтических хижинах, а на палубе корабля, в матросском кубрике, в портовом притоне. Молодой автор в драматических миниатюрах мастерски создавал атмосферу тревоги, неудовлетворенности героев своим существованием, их тоски по какой-то иной жизни.

В 1918 году О'Нил написал первую большую пьесу «За горизонтом»; она была поставлена через два года и успех имела необыкновенный: молодому автору была присуждена высшая тогда литературная премия США – Пулитцеровская. Действие пьесы происходит в американской глубинке, на маленькой ферме, где живут и работают братья Мэйо – Роберт и Эндрю. Эндрю – человек сильный, волевой, любит землю и словно создан для труда на ней. Роберт – мечтатель, романтик, в мыслях своих находящийся далеко за пределами того уголка, где он живет. В жизненные планы братьев вторгается Рут Аткинс. Она была невестой Эндрю, но ее привлек мечта-

тельный Роберт, и сила ее страсти смешала и расстроила все планы братьев: Роберт женится на Рут, остается дома, чтобы работать на земле, а Эндрю отправляется в дальние плавания. Встреча героев через несколько лет лишь подтверждает, что каждый из них потерпел крушение в жизненной борьбе. Прежний мечтатель оказался непригодным к фермерству, а прирожденный фермер Эндрю стал неудачливым спекулянтом. Несчастливым оказался и брак Роберта. Принятые ранее решения, определившие их судьбу, ложны, коль не принесли счастья никому из них; более того, несли в себе зло, пусть неявное даже, при кажущейся свободе их выбора. А этого уже ни исправить, ни искупить невозможно.

Пьеса «За горизонтом» с позиций жанровой идентификации относится к психологическим драмам; кроме нее в 20-е годы драматург написал еще «Не такая, как все», «Золото», «Анна Кристи», «Первый человек», «Спаянные», **«Любовь под вязами»**. Не все они равноценны в художественном отношении, хотя каждая по-своему интересна; классикой стала последняя, она обошла все сцены мира. Действие разворачивается на ферме Эфраима Кэбота, каждодневный изнурительный труд на которой сделал его суровым, властным и нелюдимым. Он озабочен тем, что нет истинного наследника, любящего труд на земле: три его сына, все время чувствовавшие себя батраками на отцовской ферме, ждут его смерти, чтобы продать ее и вырваться наконец из-под власти и отца и собственности. Старый Кэбот приводит в дом новую жену, молодую женщину Абби Патнэм, в надежде обрести и воспитать наследника делу всей своей жизни. И теперь другие чувства вмешиваются властно во взаимоотношения отца с сыновьями, господствуют в доме под вязами. И не только собственнические; Абби и младший сын Кэбота Эбин понравились друг другу – складывается такой своеобразный любовный треугольник и завязывается узел трагического конфликта.

В героях пьесы есть какая-то первобытная, не затронутая цивилизацией сила, они действуют, движимые первейшими инстинктами ненависти и любви. Уж если таким человеком овладеет какая-то страсть, он не остановится ни перед чем, и читатель драмы убеждается в этом, пораженный могучей силой первозданных, противоречивых чувств и стремлений. Практические житейские интересы, корыстные расчеты так тесно сплетены с душевными порывами высокого полета, что трудно бывает определить истинную мотивацию того или иного их поступка, особенно Абби и Эбина.

В эти же годы О'Нил создает несколько пьес иного типа, которые в критике принято называть экспрессионистскими, – «Косматая обезьяна», «Император Джонс», «Негр», «Великий бог Браун», «Странная интерлюдия». Эти пьесы написаны в откровенно условной манере и рассчитаны на то, что читатель будет все время разгадывать смысл драматических противоречий между маской и подлинной сущностью персонажа. Пьеса «Негр» («Крылья даны всем детям человеческим») ближе к реальности, проблема ее легко узнаваема для американского читателя. Семь кратких сцен лишь

намечают основные этапы в судьбах Джима Хэрриса и Эммы Дауни. Хотя здесь и нет масок, человеческая сущность тоже прикрыта, только не маской, а различным цветом кожи. Но проблемой расовых противоречий далеко не исчерпывается содержание пьесы, конфликт здесь глубже. В обществе, где ценность человека определяется не его сущностью, а внешним (цвет кожи) качеством, искажается человеческое в его истинном понимании. Джим и Элла – жертвы социального унижения: он – как представитель «низшей расы», она – как представитель «низшего» пола. И трагедия их состоит в том, что семейный союз двух униженных обществом людей приводит не к душевному единству, а наоборот – к непониманию друг друга, к полному разрыву. В конечном результате жертвой оказывается подлинно человеческое чувство, движущее жизнь, – любовь.

Литература Англии

Начало XX века в жизни Великобритании ознаменовано концом викторианской эпохи: правившая страной свыше шестидесяти лет королева Виктория умерла в 1901 году. Ее пышные похороны, хорошо описанные в третьей части «Саги о Форсайтах» Д. Голсуорси, – это и похороны былого могущества колониальной империи. «Владычица морей» почувствовала поступь истории, поколебавшую ее безраздельное господство в мире: соперничество Германии и США, подъем национально-освободительного движения в крупнейшей и богатейшей ее колонии Индии, с трудом одержанная победа в англо-бурской войне. Кризис совершенно явственно обозначился после Первой мировой, когда метрополию потрясали бесконечные забастовки английских рабочих, завершившиеся всеобщей стачкой 1926 года. Неуверенность в будущем, скепсис по отношению к демократическим институтам, поиски альтернативных путей обанкротившейся цивилизации характеризуют литературный процесс в Англии 10–20 годов.

Впервые наиболее полно эти настроения нашли отражение в творчестве **Герберта Уэллса** (1866–1946), вернувшего в английскую литературу фантастику, чуждую развлекательности, в серьезном социальном и научном ее аспекте. Из обширного творческого наследия писателя лишь несколько его научно-фантастических и социально-философских романов выдержали проверку временем, стали классикой жанра. Прогресс науки и техники, связанные с ним социальные проблемы и будущие последствия для человечества – лейтмотив цикла, включающего романы «Машина времени», «Остров доктора Моро», «Человек-невидимка», «Война миров», «Первые люди на Луне», «Пища богов» и «Освобождённый мир». После завершения его писатель выступил с лекцией «Открытие будущего», где говорил, что «настоящее – это материал для будущего», что человечеству в начале XX века необходимо особенно ясно видеть все его варианты, чтобы

осуществлялись наиболее благоприятные из них. Он расширил горизонты научно-фантастической литературы уже в первом романе серии **«Машина времени»**, отправив его героя в далекое будущее, в общество, где уже тысячи лет торжествовал «союз труда и капитала». Что же он там увидел? «Человечество дошло до того, что жизнь и собственность каждого оказались в полной безопасности. Богатый знал, что его благосостояние и комфорт неприкосновенны, а бедный довольствовался тем, что ему обеспечены жизнь и труд.... В таком мире не было ни безработицы, ни других нерешённых социальных проблем...» А человек как биологический вид исчез, человеческий разум «совершил самоубийство». Появились две породы полулюдей: прекрасные, утонченные, но не жизнеспособные и невежественные управленцы – элои и звероподобные, обросшие шерстью морлоки, чья единственная функция – физический труд на подземных заводах. Привычное представление о будущем Золотом веке контрастирует с явившейся Путешественнику картиной всеобщего вырождения.

В **«Острове доктора Моро»** автор подверг сомнению общераспространённое в XIX веке убеждение, что наука является благодетелем человечества, выполняя роль демиурга цивилизации, двигателя прогресса, творит нового человека. Доктор Моро, читая лекцию попавшему на его остров Эдварду Прендику, пафосно утверждает именно эти постулаты своей профессии. Наблюдая создания доктора, из зверей делающего людей, вне пределов лаборатории, Прендик убеждается, что они недалеко ушли от животного состояния, звериные инстинкты ведут в них непрерывную борьбу с разумом. Но самое тяжелое обвинение современной цивилизации в романе – это обвинение в жестокости, в безжалостности. Каждый шаг на пути весьма относительного прогресса осуществляется ценой жестоких страданий. Не случайно все здесь, на острове, заканчивается бунтом, а доктор Моро гибнет от рук своих же созданий.

Третий роман серии **«Человек-невидимка»** лишен некоторой романтической отвлеченности первых двух: читатель по воле автора попадает не в далекое-далекое будущее, не на затерянный остров, а в обстановку современной провинциальной Англии. Здесь живет и действует главный герой Гриффин, талантливый ученый, открывший способ обесцвечивания живых тканей. Он желает использовать свое открытие не для блага людей, а для утверждения своей власти над ними. Так он хочет самоутвердиться, подняться над этим кажущимся ему жалким мещанским миром. Гриффин зря противопоставляет себя обывателям: пока он остается в роли «практического деятеля», различие между ним и окружающими его мещанами лишь в масштабах, а не в сути. Герой «Человека-невидимки» предстает многогранным, противоречивым и оттого убедительным для читателя. Ученый и обыватель, творец и преступник, по-детски доверчивый, открытый сильному чувству и мрачный, холодный человеконенавистник – таков этот персонаж, выписанный в русле эстетики реализма. Этот роман – пер-

венец в реалистической фантастике Уэллса, в сюжете которого вымыслом является одно-единственное допущение, а все остальные его перипетии приобретают небывалую для фантастики достоверность. Так будет во всех последующих романах серии. «Человека-невидимку» современники прочитывали чаще всего как полемически заостренный против ницшеанской идеи «сверхчеловека» роман; ныне его актуальность видится в другом. Впервые в нем поднята проблема нравственности науки, морального облика ее слугителей, и сделано это в то время, когда не только обыденное сознание творило из них культ, обожествляло как спасителей и благодетелей человечества и цивилизации.

Герберт Уэллс стал реформатором в жанре фантастического романа не только потому, что открыл немало тем и сюжетов, связанных прежде всего с достижениями естественных и технических наук, вошедших позднее в арсенал писателей-фантастов. Он не просто художественно «обживал» научные теории и технические открытия, но и пытался прогнозировать сам. При этом для него были особенно важны социальные последствия научно-технической революции; он не был бездумным популяризатором технократической модели цивилизации. Уэллс использовал метод, который в позднейшей фантастике стал широко применяться и получил название «экстраполяторский». При экстраполяции существующая реальная ситуация проецируется на далекое будущее, чем доводится до логического предела, и тем самым выясняются скрытые от современников тенденции развития, заключенные в действительности. И, наконец, Уэллс от романтической эстетики, в русле которой преимущественно развивался жанр в XIX веке, перешел к реалистической. У него вымысел приобрел невиданную достоверность, художественную и психологическую, он распространил завоевания критического реализма на область фантастики.

Традиции английского социального романа в первой трети XX века продолжает *Джон Голсуорси* (1867–1933), который уже в первых своих романах «Остров фарисеев», «Патриций», «Братство» с язвительной иронией живописует атмосферу викторианской эпохи, сотканную из условностей, запретов, фарисейства и снобизма. Мировую известность принесла ему серия романов «Сага о Форсайтах» («Собственник» – 1906 г., «В петле» – 1920 г., «Сдаётся в наём» – 1921 г.). Хроника жизни семейства собственников в пору их цветения стала не только энциклопедией быта и нравов британской элиты конца XIX – начала XX веков, но и разоблачением собственничества, стяжательства как принципа жизни. Художественно и психологически убедительно в характерах представителей этой семьи воссоздан писателем набор обязательных для собственника качеств – своеобразный комплекс форсайтизма. Они привыкли «смотреть на мир исключительно с точки зрения денег», которые стали для них «светочем жизни, средством восприятия мира». Свои дела они ведут скрытно, без лишнего шума, стараясь не привлекать внимания; говоря о скрытности, замкнутости

их характеров, писатель дает такое почти афористическое определение: «Их лица – тюремщики их мыслей». Свои лично корыстные, собственные интересы Форсайты обязательно отождествляют с интересами государства – таков своеобразный патриотизм у них. Их благотворительность похожа на «молоко, с которого сняты все сливки человеческой сердечности». В личном быту они «веруют в питательную вкусную пищу и чужды сентиментального стремления к красоте».

Центральная тема «**Собственника**» связана с социальным институтом брака и семьи – той сферой, где особенно наглядно проявляются жестокие и лицемерные законы форсайтизма. «Святость брачных уз» у них покоится на святости семьи, а святость семьи – на святости собственности. История брака и перипетий семейной жизни Сомса Форсайта и Ирэн составляет сюжетную канву по крайней мере двух романов «Саги», где она представлена как социальная драма, несущая в себе приговор законам, по которым живет буржуазное общество.

В «Собственнике» Голсуорси затрагивает также важную для него проблему взаимоотношений искусства, красоты и общества. Архитектор Филипп Босини является в романе воплощением искусства, человека – творца духовных ценностей, а Ирэн олицетворяет волнующую, непонятную, загадочную Красоту. Оба они врываются в мир собственников как великая нравственная сила, призванная победить все грубо материальное, духовную слепоту и эмоциональную глухоту. Наметившийся было в романе конфликт между Искусством и Красотой, с одной стороны, и собственностью, с другой, не состоится. Писатель, видящий правду жизни, запечатлел реальное положение вещей – зависимость от денежного мешка и искусства, и красоты. Босини гибнет, а Ирэн возвращается в золотую клетку. Но победа Сомса все же является для читателя его моральным поражением, еще раз подтвердив его духовное убожество.

А третье поколение Форсайтов, представленное во второй части семейной хроники, – не «мачтовый лес страны», не «ядро нации», не «славная форсайтская чаща», а прожигатели жизни, легкомысленные, недалекие молодые люди, лишённые энергии дедов и отцов, их деловой хватки и жизнеспособности, веры в идеалы прошлого. Не случайно и ее название: вместо сурово-возвышенного «Сага о Форсайтах» первой части хроники – «Современная комедия», также состоящая из трех романов и завершенная в 1928 году.

Английская драматургия после Шеридана почти столетие пребывала в застое, когда на всех сценах страны шли «хорошо сделанные» пьесы, где сентиментально-любовная интрига обычно заканчивалась счастливой развязкой. Из этого застоя ее вывел дерзкий ирландец *Джордж Бернард Шоу* (1856–1950), двадцати лет приехавший в Лондон из Дублина с целью стать писателем. Перебиваясь случайными заработками, он один за другим писал романы, отсылал во все английские издательства, и отовсюду рукописи

ему возвращали с отказом печатать. И все-таки небольшой журнал, издаваемый У. Моррисом, напечатал в середине 80-х два романа Шоу – «Социалист-одиночка» и «Профессия Кэшеля Байрона». Вскоре были опубликованы еще два – «Неразумные связи» и «Любовь артистов», Шоу стал довольно известным литератором.

С конца восьмидесятых он работает в газетах в качестве литературного и театрального обозревателя. Шоу – театральный критик возглавил борьбу за новую драму, актуальную и проблемную. Он начал ее с пропаганды творчества Г. Ибсена, лекцию о котором прочел в 1890-м. Она затем легла в основу его книги «Квинтэссенция ибсенизма», где он дал не только яркую и оригинальную трактовку творчества норвежского драматурга, но и выдвинул ряд задач и требований, без выполнения которых, по его мнению, не может быть прогресса в драматургии. Созданный при его активной поддержке Независимый театр пропагандировал современную проблемную драму, и Шоу именно для этого театра написал свою первую пьесу «Дома вдовца», поставленную в конце 1892 года. Затем одна за другой будут написаны еще девять, составившие три драматических цикла: «Неприятные пьесы», «Приятные пьесы» и «Пьесы для пуритан». И к началу XX века их автор утвердился в английской литературе как выдающийся драматург. Самые разные по тематике и жанровым формам его пьесы подчинены единой цели: саркастическому разоблачению фарисейства господствующего класса, развенчанию буржуазных ценностей во всех их аспектах. В предисловии к «Неприятным пьесам» Б. Шоу подчеркивал, что они показывают не романтические глупости общества, а общественные преступления, что автор старается использовать их драматическую силу, чтобы заставить зрителя посмотреть в лицо неприятным фактам. Лучшая из цикла «Неприятных пьес» – *«Профессия миссис Уоррен»* была запрещена театральной цензурой, ибо в ней поставлен вопрос о проституции как о социальной проблеме.

В дальнейшем Шоу непрерывно экспериментировал в области жанровых форм драмы. Высшим достижением драматургии Шоу десятых годов стала комедия *«Пигмалион»* и драма *«Дом, где разбиваются сердца»*.

В предисловии к комедии «Пигмалион» автор, разыгрывая читателя, утверждает, что хочет раскрыть ему в комедии возможности фонетики – и только. И действительно, сценическая интрига комедии начинается с пари, заключенного между профессором фонетики Хиггинсом и его другом полковником Пикерингом. Суть которого в том, что Хиггинс собирается из уличной продавщицы цветов косноязычной вульгарной Элизы сделать за полгода герцогиню, научив хорошему произношению и светским манерам. В полной комизма истории взаимоотношений профессора и его ученицы вырисовывается действительная проблема, поставленная в комедии. Автор не собирался в ней доказывать банальную истину, что Всевышний создал всех людей равными, что бедняк просто не имеет условий, чтобы развить

природный ум, благородство, и возможностей их продемонстрировать. Как только Элиза и ее отец мусорщик Дулиттл получают таковые – кто отличит их от истинных леди и джентльмена? Профессор выигрывает пари, и происходит это в четвертом действии, пьесу на нем можно и закончить – интрига разрешена. Но в ней есть еще пятое, где разворачивается настоящая дискуссия между Хиггинсом и Элизой, в ходе которой и раскрывается подлинный авторский замысел. Влюбившаяся в учителя Элиза и привыкший к тем мелким бытовым удобствам, что принесла она в дом закоренелого холостяка, профессор решают в этом искрометном, брызжущем юмором длинном диалоге вопрос кардинальный. А именно – на каких основаниях и принципах должен строиться семейный союз мужчины и женщины. Вот причина неувядающей актуальности комедии.

Остается актуальной и поныне проблема, поставленная в драме «Дом, где разбиваются сердца». Она знаменует собою начало нового этапа в творчестве Шоу. Если ранние его пьесы написаны в изобразительной традиции классического реализма, то в ней необычайно доминирует условное, гротескное и символическое начало в отображении мира. Все персонажи ее втянуты в решение вроде обычного житейского вопроса: выходить ли утонченной, образованной юной девушке Элли Дэн замуж за недалекого, лишенного даже намека на духовность, но богатого дельца Менгена. Но в контексте бесконечных дискуссий на эту тему иное: какова в современном обществе роль интеллигенции, соответствует ли она высокому призванию, налагаемому на нее образованием, как она может реализовать его в обществе, где торжествуют дельцы вроде Менгена и Рэнделла. Ее внутренний мир представлен автором в символическом образе причудливого дома капитана ШатOVERA, построенного в форме корабля. Красиво, привлекательно, но он никуда не плывет, на суше стоит. Его обитатели ведут бесконечные споры о любви, смысле жизни, даже о политике, но совершенно лишены воли к конкретному действию. Поэтический, прекрасный и в то же время никчемный дом-прибежище выстроила себе интеллигенция. Что понимает единственный персонаж, старый мудрец ШатOVERA, да еще, может, Гектор Хэшебай, призывающий возмездие во время налета германской авиации. Но ярко освещенный дом остается невредимым: бомба попадает в окоп, где прячутся от опасности Менген и Рэнделл.

Овеянный славой корифей «новой драмы» Бернард Шоу в 20–30 годы решает на новые смелые эксперименты в области драматургии. Здесь пережил он немало творческих неудач, во многих поздних пьесах он «смеётся среди им же созданных руин». Но знал он и взлеты, причем в новых для него жанровых формах – трагедии и политического фарса.

«Святая Иоанна» (1923 г.) – пьеса новаторская, стоит особняком среди лучших его драм. Задачей Шоу в ней было создание трагедии нового типа, цель которой заключалась бы в преодолении «гамлетизма». Главный персонаж ее, канонизированная в 1921 году католической церковью на-

циональная героиня Франции Жанна д'Арк у Шоу – не «дьявол в юбке», как у Шекспира, а человек действия, овладевший жизненной энергией своих соотечественников, направивший ее на конкретное дело освобождения родины от английской оккупации. Здесь другая природа трагизма, рождающегося от несоответствия честных искренних побуждений личности, питающих волю к действию, и ее «мягким» подавлением всей мощью государственной машины, действующей вкупе с религиозными установками и догматами (Варвик и Кошон). Жанна не желает мириться с таким интеллектуальным насилием, и в своем протесте поднимается до уровня героев античной трагедии. Отсюда и историческая конкретность, и философская глубина драмы, взволнованная интонация и возвышенная патетика ее диалогов и монологов.

Одна из лучших сцен всей драматургии Шоу – эпилог «Святой Иоанны», где действует, наряду с историческими персонажами, посланец из XX века, господин в черном сюртуке. Именно здесь трагизм возрастает до кульминации. Сцена казни Жанны, долженствующая, казалось бы, быть апофеозом трагедии, в пьесе вовсе отсутствует. Автору необходим не катарсис, не трагическое очищение при виде сожжения героини, а скорбь от очевидного несовершенства мира, не изменившегося и спустя несколько столетий после героического подвига и казни Жанны. Эпилог венчает ее полный горечи монолог, завершающийся вопросом-вопрошанием: «Доколе, о Господи, доколе?»

Неожиданным явлением в творчестве Шоу и в английской драматургии конца 20-х–начала 30-х годов стали политические фарсы «Тележка с яблоками», «Горько, но правда», «На мели». Фарс – одно из самых демократических и популярных зрелищ. Среди других разновидностей комедии он выделяется динамизмом действия, совмещением необузданной фантазии и будничной действительности. В начале XX века предпринимаются попытки возродить фарс в его старом, примитивном, с точки зрения современного зрителя, виде, т.е. используя эксцентрические выходки, недоразумения, площадной юмор. Шоу создавал свои «экстраваганцы» в пору засилья на театральных подмостках и в кино мюзиклов, развлекательных кинокомедий. Фарсовые элементы в них использовались с целью заглушить всякую мысль, заставить зрителя отрешиться от повседневных забот.

Оригинальность разработки старого жанра заключается у Шоу в пересмотре функции интеллектуальной дискуссии. В предыдущих пьесах подобные диалоги носителей различных мировоззрений служили иллюстрацией старого афоризма «в споре рождается истина», давали пищу уму. В своих экстраваганцах он драматически пародирует этот афоризм, теперь это уже не столько драма идей, сколько фарс идей. Одним из шедевров в этом жанре является «Тележка с яблоками», написанная после прихода к власти второго правительства лейбористов. Тема пьесы – очередной правительственный кризис, конфликт между королем Магнусом и новым ка-

бинетом министров. Перипетии его разрешения определяют сюжетную канву. Это в основном словесные баталии «представителей народа» между собой и с королем, который здесь единственный претендует на роль трезвомыслящего политика. Остальные упиваются собственным красноречием, в их дискуссиях истина не рождается, а, напротив, затемняется, хотя они культурны, образованны, наделены внушительными античными именами – Плиний, Протей, Красс, Памфилий, Никобар, Лизистрата. Традиционный положительный герой старого фарса – это ловкий изворотливый человек из народа, в силу своей природной энергии побеждавший все жизненные преграды и неурядицы. В пародийной «Тележке с яблоками» спародирован и этот герой, представленный хамоватым напористым болтуном Бознерджем, который любит подчеркивать свое пролетарское происхождение. Вырождение западной парламентской демократии до парламентской словесной демагогии, когда не профессиональные политики реально управляют страной, а закулисные воротилы бизнеса, представленные в пьесе в обобщенном образе Ремонтного треста, – эту тенденцию отразила политическая пьеса-фарс «Тележка с яблоками».

Шоу не только содержательно и жанрово обновил английскую драму, но и обогатил ее поэтику. Если говорить об этой стороне его творчества, то следует отметить, во-первых, мастерское владение юмором, умение писать смешно о серьезном. «Мой способ шутить – это говорить правду. На свете нет ничего смешнее». За что его порицал Л.Н. Толстой, высоко оценивший его остроумие, но считавший, что оно «очень часто отвлекает внимание читателя от сущности предмета, привлекая его блеском изложения». Во-вторых, его искусство парадоксального переосмысления как расхожих, так и «вечных» истин, повышенную дискуссионность его пьес, персонажи которых спорят везде – от постели до виселицы.

После Первой мировой в английскую литературу пришло новое пополнение писателей. Наиболее талантливым из реалистов младшего поколения был **Ричард Олдингтон** (1892–1962). Он начинал свой путь в литературе как поэт, увлекающийся эллинизмом и Ренессансом, ему претил торгашеский практицизм буржуазной цивилизации. Решающее значение в формировании писателя имела Первая мировая война, с фронта которой он вернулся с новыми, более радикальными взглядами и убеждениями. Свой первый роман «**Смерть героя**» Олдингтон начал писать сразу после перемирия 1918 года под непосредственным впечатлением войны, а закончил лишь через десять лет. Затем выйдут один за другим романы «Дочь полковника», «Все люди – враги», ставшие, наряду с романами Ремарка и Хемингуэя, классикой литературы «потерянного поколения». В предисловии к «Смерти героя» автор писал: «Эта книга, в сущности, – надгробный плач, слабая попытка создать памятник поколению, которое на многое надеялось, честно боролось и глубоко страдало...»

Но в отличие от книг американского и немецкого авторов романы Олдингтона потрясают не сравнимой с ними силой отрицания устоев буржуазного миропорядка во всем – от экономики до политики и искусства. Эти яростные филиппики особенно громко звучат в первом романе, переходя в прямую публицистику. Вот несколько примеров. «Дивная старая Англия. Да поразит тебя, сифилис, старая сука; ты нас отдала на съедение червям». «Вы, кто пал в этой войне, я знаю: вы погибли напрасно, вы погибли ни за что, во имя пустой болтовни, во имя идиотского вздора, газетной лжи и воинственной наглости политиков». «Будь я миллионером, я, развлечения ради, платил бы всем гордым жрецам искусства пятьсот фунтов в год с условием, чтобы они замолчали». Порою даже трудно понять, кому они принадлежат – убитому Джорджу Уинтерборну, главному герою или самому автору. Сарказм романа имеет обобщенно-конкретный адрес; зато с какой симпатией, болью, сочувствием изображены в нем солдаты и офицеры, находящиеся на передовой, – Ивенс, Пембертон, Хендерсон, Перкинс. Это им звучит реквиемом торжественно-печальный, написанный гекзаметром «Эпилог» романа:

Одиннадцать лет, как повержена Троя, –
И мы, старики (иным уж под сорок),
В солнечный день сошлись на валу крепостном,
Пили вино, толковали... Я думал
О несчётных могилах вокруг разрушенной Трои,
И о всех молодых и красивых, обратившихся в прах,
И о долгих терзаниях, и о том, как всё это было напрасно.

В романе **«Все люди – враги»**, части которого пронумерованы веками лет, годы 1914–1918 пропущены, т.е. картины войны в нем отсутствуют. Она врывается в повествование лишь в снах героя, да в разговорах. Жизнь его героя Энтони Кларендона четко разделена на довоенную («1900–1914») и послевоенную – «1919», «1926» и «1927» годы. Он остался жив, но вернулся к мирной жизни совершенно другим человеком. Ему невыносимо жить от сознания, что все «прежние настоящие боги умерли, оставшиеся – самозванцы», он даже завидует погибшим. Постепенно жизнь берет свое, он женится, становится совладельцем и одним из директоров крупной посреднической фирмы. Но этот «удачник» все более тяготится своим положением, сохранившиеся в нем достоинство и угрызения совести отталкивают его от мира «паразитов, манипулирующих бумажным эквивалентом чужого труда». И он бежит из своего окружения.

Сквозь все испытания пронесит он чистое искреннее чувство – любовь к Катарине, с которой познакомился в Италии летом 1914 года, накануне войны, любовь, свободную от расчета, эгоизма и ханжества. И через тринадцать лет свои поиски места под солнцем Кларендон завершает пу-

тешеством в прошлое. Он едет в Италию, где был когда-то так счастлив с Катой, неожиданно находит ее там и обретает покой и счастье в любви. Сомнительный хэппи-энд, особенно если вспомнить «Прощай, оружие» и «Трёх товарищей», где подобная идиллия Фредерика Генри с Кэтрин Баркли и Роберта Локампа с Патрицией Хольман не состоялась. Очевидно и сам автор понимает всю иллюзорность ее; но как хочется вознаградить любимых героев за все страдания!

Модернизм в английской литературе этого периода связан главным образом со *«школой потока сознания»* или «психологической», в нём нет задиристости и агрессивности дадаизма, экспрессионизма и сюрреализма. Ассоциируется она с творчеством двух авторов, оставивших заметный след в истории английского и европейского модернизма этого периода.

Вирджиния Вулф (1882–1941) считается теоретиком английского модернизма. Начинаящая писательница, автор двух романов «Путешествие» и «Ночь и день», она в 1919 году опубликовала большую статью-эссе «Современная литература», ставшую программной для «психологической школы». Вот основные ее тезисы. «Всмотритесь хоть на минуту в обычное сознание в обычный день. Мозг получает мириады впечатлений – обыденных или фантастических, мимолётных или врезающихся в память. И по мере того как они попадают, как они складываются в жизнь понедельника или вторника, акценты меняются... Так что если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, если бы он мог руководствоваться собственным чувством, а не условностями, то не было бы ни сюжета, ни комедии, ни трагедии, ни любовной интриги, ни развязки в традиционном стиле... Давайте описывать мельчайшие частицы как они западают в сознание, в том порядке, в каком они западают, давайте пытаться разобрать узор, которым всё увиденное и случившееся запечатлевается в сознании, каким бы разорванным и бессвязным он нам ни казался. Давайте не будем брать на веру, что жизнь проявляется полнее в том, что принято считать большим, чем в том, что принято считать малым».

Все они восстают, как нетрудно понять, против эстетики реализма, против принципа типизации явлений и фактов действительности в творчестве, против традиционной формы организации жизненного материала в эпическом произведении, против деятельного начала в характерах литературных героев. С этих позиций написаны все ее довольно многочисленные романы 20-х–30-х годов – «Комната Джейкоба», «Миссис Дэллоуэй», «К маяку», «Волны», «Годы», «Флаш» и другие.

Джеймс Джойс (1882–1941) стал мэтром не только английского, но и всего западноевропейского модернизма в литературе. Начиная он свой путь сборником новелл «Дублинцы» (1914 г.) и романом «Портрет художника в юности» (1916 г.). Но славу ему принес роман «Улисс» (1922 г.).

С точки зрения содержания растянувшийся на несколько сот страниц роман – это повествование о том, что делали, говорили, думали и чувствовали в течение одного дня три его героя – рекламный агент Леопольд Блум, его жена, певица кабаре Мэрион Твиди и школьный учитель Стивн Дедал. Первые двое – олицетворение обывательщины, мещанства, «животного начала» человеческой природы (Блум) и «вечной женственности», сведенной с поэтических высот (Мэрион). Начало интеллектуальное представляет поэт и философ Дедал. По замыслу автора Блум и Дедал, эти два столь разных характера, являют собою лишь раздвоение единой личности. Их пути сливаются в конце романа, когда они встречаются в публичном доме и становятся участниками безобразной оргии. Так Джойс подчеркивает зыбкость границ между «высоким» и «низким», показывает торжество инстинкта над интеллектом. Жизнь и чувства всех трех главных героев выдаются за типичное выражение человеческой природы. Таков философский подтекст романа, в котором впервые недвусмысленно дает о себе знать свойственное модернизму не только чисто формальное экспериментаторство, но и принижение человека, дегуманизация искусства.

С точки зрения формы роман стал своеобразной энциклопедией уже известных и новых, изобретенных автором, приемов повествования. Он буквально пропитан символикой, аллегориями, имеющими, как правило, прямое отношение к психоанализу Фрейда. Сложная формальная структура романа не может воспринята читателем, не знакомым с догматами католической церкви, с поэмой Гомера «Одиссея», с фрейдистским учением о роли подсознательного в человеческой психике. «Поток сознания» героев реализован с помощью параллельного разворачивания двух рядов мысли, ее перебоев, длиннейших внутренних монологов без единого знака препинания.

Отвечая на упреки критики о стилистическом хаосе этого потока импульсов, ощущений и эмоций героев, авторских ассоциаций, делающим невозможным для читателя понимание романа, Джойс говорил не без высокомерия мэтра: «Чтобы понять «Улисса», его надо прочитать пять раз. А если не стоит читать, то не стоит и жить» («Новый мир» 1993 г., № 8). А последний роман Джойса «Поминки по Финнегану» – сплошной текст, не понятный никому, кроме избранных, посвященных в тайну его шифровального кода; «кричащий хаос безответных страниц», как писал английский критик Г. Хэзлоп. Так модернизм, абсолютизируя формалистические поиски, дошел до самоотрицания литературы, существование которой без читателя просто бессмысленно.

Литература Испании

После буржуазной революции 1868–1874 годов жизнь испанского общества текла размеренно, тихо, настолько провинциально, что парижские острословы называли Испанию «задворками Европы». Но с наступлением XX века захолустная провинция почувствовала ход мировой истории. Поражение в испано-американской войне 1898 года, первой войны за передел колониальных владений, стало точкой отсчета в новейшей истории страны, отмеченной непрерывными социальными потрясениями – от восстания барселонских рабочих в 1909 году до фашистского мятежа генерала Франко и гражданской войны 1936–1939 годов. В духовной жизни испанского общества это поражение было воспринято как национальная катастрофа и сыграло роль катализатора: никогда еще после XVI века философская и художественная мысль Испании не работала с таким напряжением и в такой согласии. Испанские мыслители и писатели отрицали давно обветшалые традиции католицизма и монархии, сложившиеся со времен империи, с одной стороны; с другой – испытывали естественное недоверие к негативным результатам прогресса цивилизации в развитых европейских странах. В литературной жизни страны в первое десятилетие XX века сформировалось два идейно-художественных течения. Первое представляет собою «поколение 1898 года», поставившее задачу идейного обновления общества: пробуждение угасшего национального чувства, содержательное обогащение творчества, восстановление в искусстве подлинно народных традиций. Второе – течение модернизма – свой критический пафос отрицания старого сосредоточило в эстетической сфере, стремилось вернуть человеку утраченную в мире «прогресса и порядка» способность наслаждаться красотой и прежде всего красотой искусства. Его идеологом и вождем был никарагуанский поэт Р. Дарио, живший в Испании. Но эстетические несогласия не мешали, в силу сродства отрицания и утверждения, творческим принципам обоих течений сосуществовать в художественном мышлении крупнейших испанских литераторов. Более того, самые значительные творческие результаты достигались при взаимодействии этих течений. Их синтез рождал новую литературу – философски насыщенную и изысканно новаторскую по форме.

Глубокая вера в силу искусства, в его общественную значимость и предназначение характеризует творчество *Мигеля де Унамун* (1864–1936), идеолога «поколения 1898 года». Своеобразие его таланта заключалось в органическом соединении свойств художника и мыслителя. Образное мышление пронизывает его философские произведения – эссе «Жизнь Дон Кихота и Санчо» (1905 г.), «О трагическом жизнеощущении» (1913 г.), «Агония христианства» (1930 г.). А его художественное творчество во многом определяется самостоятельно выработанными философскими концепциями, в частности – концепцией личности. Унамуно видит истинную

личность в человеке, обладающем «трагической и страстной устремлённостью к предмету веры», способном реализовать свою волю, направленную на достижение идеала, наделенном свойством выбирать и решать. Объект веры – Бог, Христос или Дон Кихот – нужен Унамуно потому и постольку, поскольку вера есть прежде всего внутреннее побуждение к действию и стимул человеческого объединения. Именно поэтому он решительно отрицает официальную обрядность и догматику католицизма, ратует за отделение церкви от государства, ибо человек может обрести себя не в отпавлении церковного культа, а в углубленном самоисповедании. Все художественное творчество Унамуно – поэзия, драма, проза – являет собою страстную добровольную исповедь, безжалостный, но сострадательный самоанализ, обнажающий всю противоречивость психики и разума человека.

Лучшими произведениями Унамуно испанские и зарубежные литературоведы считают романы «Туман» (1914 г.) и «Авель Санчес» (1917 г.). Особой чертой этих «руманов» (по авторской терминологии) является их «повышенная диалогичность». Один из персонажей «Тумана» писатель Виктор Готи, дублирующий самого автора, говорит: «Мои герои возникают из их поступков и разговоров, особенно из разговоров; ... важно, чтобы персонажи разговаривали... человек получает удовольствие от разговора, от живой беседы... И главное, нам приятно, чтобы автор не говорил от себя, не надоедал нам своей личностью. Хотя, естественно, всё, что говорят мои персонажи, говорю на самом деле я».

Диалогизированные романы Унамуно являются примером сознательного выбора художественной формы, нерасторжимо связанной с философскими и эстетическими концепциями автора. Он даже монологи главного героя романа Аугусто Переса стремится диалогизировать, дав ему в собеседники песика Орфея.

Название «Туман» имеет метафорический смысл: жизнь во всех ее проявлениях туманна. Она лишена природной необходимости и разумной целесообразности. «Она подобна логике смены фигур, возникающих из дыма моей сигареты», – говорит Аугусто Перес, т.е. лабиринт жизни, ее калейдоскопичность не подвластны разуму. Но что же может прорвать «туманную паутину жизни»? Прорыв ее осуществляется интуицией, экстазом как порождениями некоей органически душевной веры. Вера Аугусто в любовь порождает «объект любви» – Эухению. Прежде чем влюбиться, он догадывается о ней в тумане жизни. «Догадка любви», вера в нее оказываются главной пружиной, определяющей поведение Аугусто Переса. Хотя с точки зрения здравого смысла Эухения никак не соответствует даже не очень высокому идеалу.

Роман пытается разрешить, в сущности, две проблемы: бессмертия и творчества. Они у автора тесно связаны между собою, поскольку подлинно бессмертны и реальны личности, сотворенные художником, а не их жизненные прототипы. Выдуманный герой – это идея, а идея – бессмертна.

Унамуно резко и иронично критикует прагматичное, утилитарное отношение к искусству в разбросанных по роману парадоксальных суждениях и формулировках, вроде следующих: «Сложенный зонтик столь же изящен, сколь безобразен раскрытый», «Употребление портит, уничтожает любую красоту».

Материалом для философского и эстетического эксперимента, реализованного автором «Тумана», стало буржуазное общество, в котором царят ложь, лицемерие, бесстыдство и цинизм, о которые разбилась вера Аугусто. Которое опирается на бесчеловечную формулу: «Либо ты сожрёшь, либо тебя сожрут».

Рамон Мария Валье-Инклан (1869–1936) также, как и Унамуно, работал во всех литературных родах и жанрах. Но если последний буквально пропитал свои художественные произведения философской мыслью, строил их в соответствии с заданными жизненными, «экзистенциальными» ситуациями, то Валье-Инклан создавал свои творения, опираясь на новую эстетику. Он, по его признанию в «Волшебной лампе», «вознамерился прильнуть устами к живительному источнику творчества», но прежде ему «захотелось услышать пение собственного сердца и позволить говорить своим чувствам в полный голос. Побуждаемый этим, я создал свою Эстетику».

Новая эстетика Валье-Инклана – это утверждение откровенно личностного начала в художественном отображении действительности. Выдвигая этот тезис в качестве ведущего в творческом процессе, он вступал в полемику как с авторами-бытописателями, тяготевшими к эстетике натурализма (Б. Ибаньес), так и со старшими, авторитетными реалистами (Б. Перес Гальдос), чьи произведения представлялись ему слишком анонимными, фотографичными в своем жизнеподобии, или «приятно обезличенными» в своей типизации. Он считал, что осмысление «вечных» испанских проблем и человека в истории Испании должно происходить не с позиции отстраненного от них во времени наблюдателя, а так, словно автор считает себя современником и участником тех событий, лично заинтересованным, изнутри. Требование оценки исторических фактов – это не только чисто эстетическая концепция: Валье-Инклан понимал настоящее как часть истории.

Однако, нередко исторические факты излишне эстетизируются писателем. Например, «карлизм», бывший в течение полутора столетий испанской истории очагом самых реакционных интриг, явился для него в исторической трилогии «Карлистская война» (1908–1909 гг.) объектом прежде всего эстетического, а не социально-исторического осмысления. «Я всегда отдавал предпочтение низверженному монарху, а не тому, кто восходит на престол, и защищал прошлое из соображений эстетического порядка», – объяснялся он с критиками по поводу своего «карлизма».

Существенным элементом новой эстетики Валье-Инклана является обновленный язык художественных произведений. Язык для него, в отличие от «реалистов-фотографов» и от формалистов-декадентов, не был только

подсобным средством творчества. В словах, «как в матрицах, рельефно запечатлён опыт многих поколений, не сравнимый с тем, которым обладаем мы вследствие бысротечного нашего существования». Отрицая «заземлённость» языка натуралистов и «приятную обезличенность языка» реалистов, писатель открывает в изящную словесность дорогу разговорному, практическому, демонстрируя его огромные художественные возможности.

Свои новые эстетические принципы Валье-Инклан реализует во всех сочинениях: поэтических сборниках «Аромат легенды» (1907 г.) и «Трубка гашиша» (1919 г.), в серии романов «Сонаты» (1902–1905 гг.), в драматической трилогии «Варварские комедии» (1907–1908 гг.), в упоминавшейся выше исторической трилогии и особенно в романе-памфлете «Тиран Бандерас» (1921 г.).

Место действия романа «**Тиран Бандерас**» – вымышленная страна с экзотическим названием Санта Фе-де-Тьерра-Фирме, где правит генерал Ниньо Сантос, узурпировавший власть. Испания в период заокеанского колониального разбоя стала прародительницей движения «офицерских хунт» и военных диктатур в Латинской Америке. Генерал, придя к власти, вынужден лавировать между местными помещиками и промышленниками, а те – отстаивать свои интересы в конкуренции с североамериканцами-янки. И все они вместе имеют общего врага в лице индейцев-крестьян, за более выгодные условия эксплуатации которых идет между ними борьба. Действуя в интересах местных и зарубежных хозяев, «сильная личность» тиран Бандерас жестоко расправляется и с «революционным индейским сбродом» и с так называемыми либералами.

Созданный писателем тип диктатора положил начало целой галерее подобных персонажей уже в латиноамериканской литературе – от «Сеньора президента» гватемальского писателя Астуриаса до «Осени патриарха» колумбийца Г. Маркеса. Которые несмотря на вариации в методах осуществления диктаторского произвола похожи в главном: опорой на армию и церковь, политическим насилием, крайним антидемократизмом и бесстыдной демагогией.

Пожалуй, самым творчески плодовитым писателем «поколения 1898 года» был **Пио Бароха** (1872–1956). Шестьдесят шесть романов из более семидесяти им написанных объединены самим автором в трилогии «Земля басков», «Фантастическая жизнь», «Городок», «Потерянная молодость» и др., мемуары – таково его творческое наследие. В одном из мемуарных произведений он писал о себе: «В литературе я – реалист и немного романтик». Романтическая окраска его произведений наиболее ярко выступает в ранний период и совсем тускнеет в позднем творчестве.

Согласно принятой испанской критикой классификации произведений Барохи все они делятся на «романы действия» и «романы-беседы». Типичная черта героев всех «романов действия» – стремление к анархическому бунту против жизни, смысл и значение которой они сами не понимают.

Почти всем им уготован один и тот же финал: исчерпав свои силы и потеряв естественное желание жить, они падают на полпути к цели. Таков и Мартин Салакаин – герой романа **«Салакаин Отважный»** (1909 г.), самого популярного и донныне произведения Барохи. Он стал легендарным, особенно в Басконии, жители которой узнавали себя в персонажах. Роман «вскормлен» природой, фольклором, историей страны басков, их самобытным национальным характером.

Мартин родился в бедности и нищете и, казалось бы, под влиянием наследственности и окружающей среды должен был стать таким же, как его родители – темным, забитым и малодушным. Однако он вырос решительным, бесстрашным, дерзким; и свою страсть к приключениям, опасностям стремится реализовать в конкретных действиях – этакий современный Дон Кихот. Историческим фоном романа стала вторая карлистская война 1872–1876 годов, в перипетиях которой он щедро и бескорыстно растрчивает свою недюжинную энергию. Он становится торговцем-контрабандистом, маркитантом, которого одинаково принимают и в лагере карлистов, и в лагере либералов, и в католической Испании, и в «свободомыслящей» Франции. Его странствия по дорогам войны и многочисленные встречи с ее участниками из обоих лагерей составляют событийную канву. Он оказывается сказочно удачливым во всех своих предприятиях: в торговле, в игре, в любви, в боевых сражениях и обычных перестрелках. Весело и легко реализует он свое желание «действовать, всё время действовать». Однако к чувству веселого задора, к сознанию собственной независимости у него постоянно примешивается тревожное ощущение призрачности, неопределенности целей, «неглавности» желаний: «Я часто думаю, что придёт день, когда люди смогут использовать свои страсти для чего-нибудь хорошего».

«Салакаин Отважный» принадлежит к первому циклу романов, названному «Земля басков» и несет в себе те романтические тенденции, о которых говорил Бароха в своих мемуарах, и которые характеризуют преимущественно его творчество до Первой мировой. И является, судя по неиссякающей популярности во времени, высшим достижением автора в жанре «романов действия». Более зрелый писатель отдает предпочтение критической рефлексии по поводу настоящего и не столь отдаленного прошлого своей страны.

Почти тридцать лет отделяют первую трилогию «Земля басков» и ее лучший роман «Салакаин Отважный» от последней, названной «Потерянная молодость», которую открывает роман **«Вечера в Буэн-Ретиро»** (1934 г.) – самый знаменитый в трилогии. Его нельзя отнести к «романам действия», потому что в нем нет прежнего героя, обреченного на действие «жаждой жизни и воли», нет героев, гонимых по жизни почти бескорыстным стремлением к власти. Не совсем соответствует он по типологическим признакам и «роману-беседе» – диалог здесь не является основной повествова-

тельной формой обсуждения какой-то этической или моральной проблемы, а лишь подсобным средством, приемом реализации иного замысла.

В романе «Вечера в Буэн-Ретиро» (знаменитый мадридский парк) писатель обращается к недавнему прошлому Испании. В качестве объекта художественного осмысления выбирает не какие-то события 80–90 годов, а ту общественную атмосферу всеобщего легкомыслия, беззаботности, продажности, коррупции, в которой созрела и разразилась национальная катастрофа 1898 года. В романе нет типичного бароховского героя-одиночки. Здесь автор, словно режиссер, «сгоняет» время от времени своих многочисленных персонажей в парк Буэн-Ретиро и выставляет их на всеобщее обозрение, заставляя играть некий фарс под названием «политическая и общественная жизнь». Разношерстные ее представители связаны не какой-то общей идеей или исторической целью – таковых у них нет, а всеобщим неодолимым стремлением к личным благам. Политика здесь превратилась в «заразную болезнь... А неизбежный спутник всякой болезни – зловоление».

Могущий быть отнесенным к жанру исторического роман «Вечера в Буэн-Ретиро» по силе критики общества и точности диагноза его болезней стал интереснейшим художественно-литературным документом важного периода в истории Испании – катастрофы 1898 года. Напечатанный в 1934 году, он стал и предчувствием новой национальной беды – трагедии 1936–1939 годов.

Испанская литература первой трети XX века добилась мирового взлета не только в роде эпическом, но и, особенно, в лирическом. В испанской поэзии наиболее гармонично слились творческие принципы основных идейно-художественных течений в тогдашней литературе страны – «поколения 1898 года» и модернизма. Ее содержательность и философская глубина – от Мигеля де Унамуно, ее утонченные изысканные формы – от модернистских поисков в этой области Рубена Дарио. Их синтез позволил ей достичь мировых вершин и известности. Не случайно во второй половине XX века лауреатами Нобелевской премии дважды (в 1956 и 1977 г.) станут испанские поэты.

Открывает историю испанской лирики XX века творчество двух выдающихся поэтов *Антонио Мачадо* (1875–1939) и *Хуана Рамона Хименеса* (1881–1958). Их литературные дебюты, сравнительно поздние для поэтов-лириков, состоялись в 1903 году. В стихотворениях двух ранних сборников Мачадо с одинаковым названием «Одиночества» под внешне незамысловатым бытовым сюжетом – одинокие прогулки, описаний холодной ночи, ледяного вечернего ветра, ясного утра, фонтана, дороги – прочитывается скрытый лирический, который можно назвать поисками утраченного, давно прошедшего, полузабытого. В них реальная действительность – лишь намек, толчок, чтобы вспомнить с пронзительной яркостью безоблачную радость детства, недосказанную юношескую любовь, «идеи серд-

ца». В этом отношении поэтический метод «Одиночеств» близок к символизму с его принципом суггестивности.

С выходом в 1917 году сборника **«Поля Кастилии»** исследователи связывают обращение поэта к серьезным социальным темам и проблемам, которые выдвинуло «поколение 1898 года», в частности, к проблеме «двух Испаний» («Призрачное завтра», «О призрачном прошлом»). Эрудиция поэта в области социальных наук и философии была основательной. Но он всегда стремился переводить категории философские в этические — для Мачадо-поэта всегда по-настоящему важен только человек, только его нравственная и духовная сущность.

Творчество Х.Р. Хименеса началось в русле модернизма под прямым влиянием Рубена Дарио. Его первые лирические сборники «Печальные арии» и «Далёкие сады» объединены идеей сохранения человеческой личности. Спасение живой души человеческой казалось ему тогда возможным только в уединении, в изоляции от общественной суеты — на этой позиции он оставался всю свою творческую жизнь. Хранителем духовности в современном мире он признает не элиту, не «ложную аристократию», а «единственно подлинную — землепашца, плотника, каменщика, шорника, маляра, кузнеца, которые работают почти всегда в одиночестве, вкладывая всю душу в свой труд». И потому обращается постоянно в своем творчестве к испанскому фольклору, осваивая и перерабатывая его формы и жанры, стремясь проникнуть внутрь образного мира народной поэзии.

Как и Мачадо, после 1917 года Хименес содержательно обогащает свою лирику социальной тематикой (**«Дневник поэта и моря»**). И теперь «идея-фикс» поэта — идея Красоты — видоизменилась. Раньше его собственное творчество виделось поэту как «свободный поход навстречу красоте..., новая встреча с красотой, похороненной в XIX веке буржуазной литературой». Раньше красота призвана была лишь услаждать чувства, теперь — облагораживать и возвышать их, раньше в своей поэзии он буквально впитывал чувственную красоту, теперь подчеркивает ее этическую ценность. Раньше его стих — музыкален, избыточно красив в своей образности, стиль поэта — это живопись словом, импрессионизм. Теперь его стих становится аскетичнее по форме, но богаче мыслью, в нем, по собственной оценке автора, больше «музыки души, чем музыки губ».

Таковы два старших представителя испанской поэзии XX века. Их традиции переняли, их художественные идеи развили молодые поэты Х. Гильен, Ф.Г. Лорка, Р. Альберти, М. Эрнандес, В. Алейсандре и другие, оседлавшие лирического Пегаса после Первой мировой войны, в 20-е годы. Историки литературы позже назовут их, по аналогии, очевидно, с «поколением 1898 года», — «поколением 27 года».

Всю свою творческую жизнь «самый изысканный лирический поэт» Испании **Хорхе Гильен** (1893–1990) пишет одну книгу — «Песнопение», расширяя ее, добавляя новые стихи, но сохраняя свойственное ему вос-

торженное восприятие мира. Он – автор одного гигантского произведения, книги стихов, объединенных общим неизменным чувством. Гильен рассматривает мир с точки зрения абсолюта: у него он «прочностью отмечен/ добротен, небыстротечен/ и крепко сбит». Поэт считает, что «мир созрел до Бога», он поет «аллилуйю бытию», он – поэт нормы. Единение с абсолютом, приятие творения, преклонение и восторг перед величием сущего наполняют гильеновскую поэзию, такое мировосприятие – редкость в литературе XX века. Правда, в поздней мудрой зрелости он напишет поэтическую трилогию «Вскрик», в которой к прежнему утверждению, что мир хорошо сделан, даст поправку: мир людей сделан плохо и, вероятно, это непоправимо.

Если у Гильена сердце рвется от счастья, то у его друга **Федерико Гарсии Лорки** (1898–1936) – от боли. «Твой друг, почитатель и полюс, тебе противоположный», – замечает в одном из писем к нему Лорка, чье творчество, за исключением ранних сборников, отмечено злободневной социальной проблематикой.

В начале своего творческого пути Лорка находится под влиянием новейших авангардистских течений, в его сборнике «Книга стихов» (1921 г.) неопределенные романтические порывы, изысканный до вычурности метафорический стиль еще довлеют над содержательной сутью («Осенняя песня», «Прерванный концерт»). А уже в последующих – «Песни», «Стихи о Канте Хондо», «Цыганское романсеро» – он стремится постигнуть дух и глубинную суть мироощущения, запечатленного в богатейшем песенном фольклоре его родной Андалузии. В них он выработал и свой неповторимый стиль поэтического отображения действительности: слияние цветочных и звуковых образов, метафорические картины природы («Шесть струн», «Пейзаж», «Селенье», «Гитара»).

Ни одно произведение Лорки не принесло ему столь громкой славы, как **«Цыганское романсеро»**. Персонажи этой поэмы подсказаны преданиями или воспоминаниями детства, отчасти вымышлены. Жизнь и отношения людей в этих романсах предстают нездешними, почти сказочными, словно миф, прекрасный, но канувший в вечность («Схватка», «Неверная жена», «Сомнамбулический романс»). По словам поэта, он пытался здесь «сплавить мифологическое с откровенно обыденным наших дней». Это обыденное вторгается в сказку и разрушает ее. В «Романсе об испанской жандармерии» беззащитный цыганский город гибнет под натиском жандармов, а вместе с ним гибнет и поэзия, сказка. Мировая гармония рушится, когда в нее вторгается жестокая реальность современности. «Зарубленный свистом сабель/упал под копыта ветер./И снова скачут жандармы,/кострами ночь засеваю./И бьётся в пламени сказка,/прекрасная и нагая». Действительность несовместима с поэтическим мифом – осознание их враждебности причиняет поэту боль, вызывает отчаяние.

Наиболее сильно душевное состояние Лорки в конце двадцатых годов передано в сборнике «Поэт в Нью-Йорке», пафос и тематика которого

подчеркнуто социальны. Нью-Йорк с его бешеным ритмом жизни, «цементными громадами» воплощает современную цивилизацию, бездушную, «механическую», «геометрическую». Здесь «некуда деться надежде», поэт «в этом городе раздавлен небесами», в его многочисленных конторах и банках «не слышна агония страдания», в них «не проникает воздух леса». «Что прикажете делать?/Подкрашивать эту картину?/Воспевать любовь, забыв, что вы её превратили/в фотографии жёлтые...?» – вопрошает поэт. И отвечает: «Нет, нет, нет! Я обвиняю!» Присущий Лорке поэтический стиль – нагромождение ассоциативных образов, усложненная метафоричность стиха – в этом сборнике удивительно точно воспроизводит стремительный и бессмысленный темп, антигуманный строй жизни, где умеют только «делить капли крови» и «складывать реки крови».

Литература латиноамериканских стран

В 1910 году мексиканский поэт **Э.Г. Мартинес** (1871–1952), отдавший в юности щедрую дань модернизму, призвал поэтов «свернуть шею лебедю», которому «чужда душа вещей, природа не сродни», и заменить эту красивую, но бесполезную птицу на «мудрую сову». Напомним: белый лебедь на лазурном фоне – это герб кружка поэтов-модернистов, сгруппировавшихся вокруг Рубена Дарио в Буэнос-Айресе и проповедовавших «чистое» искусство. Философская озабоченность пришла на смену, вернее добавилась к преимущественно эстетической, характерной доселе для латиноамериканской поэзии, начались поиски ее содержательного углубления и обновления. Этот этап ее развития в Латинской Америке будет назван «постмодернистским». Жизнь городской и сельской бедноты, мир глазами маленького человека, малая родина, провинция – эти темы, обновленные и окрашенные духом протеста, успешно осваивает поколение «постмодернистов» в 10–30 годы. И мировую славу латиноамериканской литературы поддержали своим творчеством **Сесар Вальехо** (1892–1938) – поэтические сборники «Человечьи стихи», «Чёрные герольды» и «Трильсе», роман «Вольфрам», **Габриэла Мистраль** (1889–1957) – книги лирики «Отчаянье», «Нежность», «Рубка леса», **Пабло Неруда** (1904–1973) – сборники «Сумеречное», «Двадцать стихотворений о любви...», «Местоожительство – земля». Конечно, и они не избежали влияния европейского авангардизма этих десятилетий (футуризма, дадаизма, сюрреализма, герметизма, «потока сознания»), прошли через увлечения исключительно формальной стороной творчества. Но они не ставили задачу «свести поэзию к её первичному элементу – метафоре»; творчество не стало для них занятой головоломкой, средством отстранения от жизни.

За поэзией почти сразу же перешагнула границы континента и латиноамериканская проза. Получивший мировое признание во второй полови-

не XX века латиноамериканский роман зародился в 20–30 годы в атмосфере бурных событий, потрясавших и континент, и весь мир – революция и гражданская война в Мексике, мировая война, революция в России. С момента испанского завоевания в Латинской Америке начался процесс смешения трех расовых потоков, трех непохожих мироощущений, сконцентрированных в мифологии коренных обитателей Америки – индейцев, в негритянском фольклоре, в религиозных и культовых традициях белых поселенцев-колонизаторов; здесь возник особый уклад жизни, складывались на протяжении трехсот лет новые этнические группы. Эту действительность и предстояло художественно освоить латиноамериканской прозе – так возник здесь в первой трети двадцатого века новый тип романа, не похожий на традиционный европейский. Для его авторов было характерно стремление не только отразить общие и специфические особенности жизни латиноамериканцев, но и художественно воссоздать ее, исходя из мироощущения своих народов. Эту тенденцию в прозе Южной Америки критики называли то регионализмом, то нативизмом.

Роман латиноамериканских стран – от Мексики до Парагвая – имеет поэтому некоторые общие родовые признаки, содержательные прежде всего, положенные в основу его типологии. В нем обнаруживается нечто объединяющее многие произведения, созданные в различных странах континента не похожими друг на друга авторами, обнаруживаются те общие черты, что позволяют назвать роман Латинской Америки качественно новым оригинальным явлением мировой литературы.

Если для литературы давно сложившихся европейских наций роман, в его классическом виде, знаменовал возрождение эпической формы, то для литературы молодых, еще только складывающихся наций в Латинской Америке, не имеющих собственного эпоса, он явился первым вполне оригинальным эпическим повествованием, дающим целостную картину национальной жизни. Поэтому латиноамериканскому роману XX века пришлось взяться за решение тех творческих задач, что были задолго до того решены в литературе более зрелых наций, взять на себя некоторые функции национального эпоса, чем и обусловлены отдельные его содержательные и художественно-стилистические особенности.

Это исключительная роль природы в латиноамериканском романе XX века, которая нередко выступает в качестве самостоятельной силы, во многом определяющей судьбу человека. Потому что бескрайние неосвоенные степи, тропическая сельва, непроходимые леса вызывают ощущение его реального бессилия перед лицом могущественной и беспощадной стихии. Одновременно подобная функция природы была порождена и свойственным для коренного населения мироощущением: в представлении этих людей даже социальное зло переплеталось с враждебной стихией природы.

Роднит латиноамериканский роман с народным эпосом обусловленная также мироощущением действующих в нем лиц особенность: человек здесь,

как правило, предстает еще не утратившим органической связи с окружающими людьми. В центре внимания автора чаще всего не судьба отдельного человека, а общины, деревни, рода. Отсюда – относительная неразработанность индивидуальных черт персонажей, подчеркивание качеств характера, обусловленных патриархальным укладом жизни. Кстати, один из типичных конфликтов в нём – столкновение этого уклада с городской цивилизацией, старых коллективистских отношений с новыми, буржуазными.

Необычность или даже новизну для Старого света тематики и проблем авторы молодого латиноамериканского романа сумели соединить с достижениями европейских писателей в области поэтики, использовать опыт традиционных и новейших литературно-художественных течений и школ. Что обеспечило ему, наряду с оригинальностью содержания, жанровое и стилевое разнообразие – статус нового явления мировой литературы.

Латиноамериканский роман – это прежде всего роман социальный. М. Асуэла (Мексика), Э. Ривера (Колумбия), Р. Гальегос (Венесуэла), М. Астуриас (Гватемала) и многие другие в 10–30 годы обратились в своем творчестве к самым типичным и самым острым общественным проблемам: грабеж, обезземеливание колонизаторами и их местными пособниками индейских племен, беспощадная эксплуатация рабочих на плантациях – каучуковых, банановых, кофейных – ради невиданных прибылей иностранных монополий, тирания диктаторов, ставшая повседневностью в ряде государств континента, вооруженная борьба крестьянства за землю и свободу. Именно в 10–30 годы были созданы основные тематические архетипы латиноамериканского романа. Далеко не всем им суждена была широкая известность и долгая жизнь. И все же среди романов, которыми в 10–20 годы заявила о себе по-настоящему Латинская Америка, есть несколько выдержавших испытание временем.

Счет им открывает увидевший свет в 1916 году роман мексиканского писателя **Мариано Асуэлы** (1873–1952) «**Те, кто внизу**» о гражданской войне в Мексике. Содержание его – история создания, недолгих побед и гибели вооруженного отряда крестьян-пеонов, возникавших тогда во множестве по всей стране, охваченной пожаром революции и начавшейся затем гражданской междоусобицы. Непривычное содержание обусловило и особенность формы – фрагментарность повествования, его стремительный темп, предельно лаконичные диалоги, ряд сменяющих друг друга эпизодов, не отягощенных ни подробными описаниями, ни авторскими размышлениями.

Здесь нет отдельных судеб – есть общая судьба всего отряда. «Те, кто внизу» – один из первых в мировой литературе романов, в котором появляется коллективный герой, десяток партизан отряда Деметрио Масиаса. Что заранее исключало глубокую психологическую разработку характеров. Однако нельзя сказать, что в романе нет индивидуальных характеристик, что все персонажи сливаются в безликую массу – беспощадный Панкрасио и рассудительный Монтаньес, простодушный Венансио и шутник Пале-

ный, безоглядный удалец Перепел и хитрый эгоистичный Сервантес. Особенно тщательно выписан образ командира Масиаса, в котором представлены без малейшей идеализации лучшие черты мексиканского крестьянина-пеона. Но и он, как и его безграмотные солдаты, не может постичь всей сложности и запутанности революции, поддается общей мятежной стихии, не разбираясь, с кем и «за что теперь дерутся». На этот вопрос жены он поднимает камень, бросает его на дно оврага и говорит: «Видишь этот камень? Его уже не остановить». Лишь смутно, интуитивно чувствует он неумолимость революционного порыва. Небольшой роман Асуэлы, пропитанный этим эпическим пафосом, остался в литературе памятником общенародной героической драмы.

Когда в Мексике только-только занималось пламя крестьянской революции, в другой крупнейшей стране Латинской Америки – Венесуэле к власти пришел будущий жестокий диктатор Висенте Гомес. Во времена его правления вызревал талант классика венесуэльской литературы *Ромуло Гальегоса* (1884–1969). Он в своем творчестве с величайшим художественным мастерством раскрыл своеобразие жизни, быта, нравов не только своей родины, но и, в силу общности судеб, истории, языка – всего латиноамериканского континента. Писатель принял и развил на национальной почве известную просветительскую концепцию истории, в основе которой извечная борьба двух полярных начал – «варварства» и «цивилизации». Варварство – это враждебная, не покоренная человеком природа, феодальная отсталость, невежество, политический произвол. Цивилизация – это материальный прогресс, сознательная деятельность, справедливость, демократия.

Эта концепция художественно осмыслялась уже в ранних произведениях писателя «Повилика», «Рейнальдо Солар», но только в романе «**Донья Барбара**» (1929 г.) она получила полное воплощение. События романа разворачиваются в царстве бескрайних степных равнин – льяносов. Вся власть здесь – в руках своенравной жестокой помещицы доньи Барбары, которую жители округа наделяют еще и таинственной колдовской силой, называя ее «погубительницей мужчин». Всесильная хозяйка поместья Эль Миедо и есть живое воплощение «варварства» – неукротенной природы и тиранического характера. Ее антагонист – просвещенный молодой хозяин соседнего поместья Альтамира Сантос Лусардо. Вступив во владение им, он полон желания преобразовать косный уклад жизни в льяносах, покончить с беззаконием и произволом, укоренившимися и царившими здесь с благословения доньи Барбары. Он воплощает собою цивилизацию.

Конфликт между ними неизбежен; в борьбу консерватора и реформатора, разворачивающуюся с нарастающим ожесточением, постепенно втягиваются, на той или иной стороне, и остальные персонажи. Примечательно, что североамериканский янки мистер Денджер в этой схватке – на стороне доньи Барбары. Автор делает акцент не на политических, социальных и экономических аспектах столкновения варварства и цивилизации. Ему

важно показать нравственную, психологическую его стороны, эволюцию внутреннего мира главных героев романа в процессе этой борьбы, столкновение полярных начал в их душах. Поэтому донья Барбара не предстает в романе лишь средоточием зла, а Лусардо – всех добродетелей. «Убить кентавра, который живёт внутри нас», – говорит он. Эта фраза стала своеобразной формулой нравственного воспитания, а вернее, перевоспитания героя, который поначалу готов был принять варварские правила игры, навязываемые ему, – коварную мстительность, жестокость поступков. Он с удивлением открывает в себе приступы варварских инстинктов.

Донья Барбара, ожесточившаяся женщина, горделивая и всемогущая помещица, вдруг открывает в себе, тоже к своему удивлению, способность к стойкому и чистому чувству любви, которая и вступает в единоборство со злой ее волей. И хотя ее любовь к Лусардо безответна, именно ей суждено усмирить стихию варварства в душе доньи Барбары.

Конечно, победа Лусардо в романе выглядит несколько искусственно, в реальной действительности Венесуэлы и всей Латинской Америки торжествовала донья Барбара. Но писатель-гуманист, веривший в торжество добрых начал в человеке, своим романом утверждал возможность духовного совершенствования и возрождения даже тех, кто, казалось, был непоправимо искалечен уродливым варварством жизни. Гальегос, в отличие от большинства латиноамериканских романистов первой половины XX века, был писателем-проповедником. В своих книгах он воплощал не только образы современной ему действительности, но и выстраданные им моральные истины.

Еще один тематический архетип латиноамериканского романа в годы его формирования вышел из-под пера колумбийского поэта и прозаика, рано ушедшего из жизни *Хосе Эустасио Риверы* (1889–1928). Экономика континента в первой половине прошлого века, да и сейчас – это бесчисленные плантации земельных латифундий, где выращиваются кроме пшеницы экзотические культуры, дающие сырье для промышленности. Работа на них – единственное средство существования для коренного населения, для миллионов негров, вывезенных из Африки в качестве рабов, и их потомков. Условия их жизни и работы были поистине ужасающими. О тружениках этих плантаций, их жестокой эксплуатации со стороны хозяев первым написал Ривера в романе **«Пучина»** (1924). Беспощадная правдивость повествования, почти фотографическая точность картин быта и труда поденщиков на каучуковой плантации сделали роман значительным явлением реалистической прозы не только Колумбии. Позже критика нарекает эту тематическую линию латиноамериканской прозы «литературой зелёного ада», а «Пучину» – ее прародительницей, что подтверждают многочисленные романы на эту тему («Банановая трилогия» М.А. Астуриаса, «Какао», «Пот» Ж. Амаду, например) других писателей континента.

Литература Чехии

После Первой мировой войны сбылась мечта «старочехов» и «младочехов»: на развалинах Австро-венгерской империи Чехия и Словакия получили, наконец, долгожданную независимость, а национальная культура – новые стимулы своего развития. Традиции реалистической литературы Чехии, сформировавшиеся в последней трети XIX века, были развиты и продолжены в двадцатом поколении авторов, родившихся в 80–90 годы, – И. Ольбрахтом, М. Майеровой, Я. Гашеком, К. Чапеком, В. Незвалом, М. Пуймановой.

Ярослав Гашек (1883–1923) вступил в чешскую литературу как-то сразу, минуя период ученичества, поисков собственной темы и стиля. Начинал он как автор юмористических рассказов и фельетонов в газете «Народни листы» в 1901 году. Грубовато-неотесанным плебейским реализмом рассказов, непривычным гиперболизмом сатирических фельетонов Гашек привлек благодарное внимание читателей и негодование утонченных ценителей искусства, над которыми он вдоволь посмеялся в первой книге «Майские выкрики».

Герой, прославивший его имя, впервые появился в 1911 году в юмористическом журнале «Карикатуры», где был опубликован рассказ «Поход Швейка против Италии». Цикл рассказов об «идиоте в воинской части» лег в основу сборника «Бравый солдат Швейк и другие удивительные истории» (1912 г.). С тех пор писатель не расставался со своим героем. В 1916 году, находясь в русском плену, Гашек начинает писать роман **«Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны»**, а с 1921 публикует его частями на родине. Роман остался незаконченным: смерть автора прервала работу над четвертой частью.

«Похождения...» – в значительной степени автобиографический роман. Писатель вновь обращается к эпизодам, героем которых был сам. Многие из них ранее послужили материалом для его юморесок. Но в романе личный опыт осмысливается Гашеком как опыт народа, опыт истории. Так роман о бравом солдате стал одним из первых и лучших антивоенных романов XX века. В нем художественно отражено нежелание народных масс мириться с безумием империалистической бойни. Не всегда поведение и побасёнки Швейка укладываются в рамки разумного и логически объяснимого. «До сих пор не могу понять, корчите вы из себя осла или же так и родились ослом!» – восклицает поручик Лукаш. Но именно в столкновении с этим подчас наигранным идиотизмом Швейка особенно наглядно высвечивается действительный абсурд антинародной власти, эту войну развязавшей. В двух ипостасях существует герой в романе: один – «идиот в воинской части», другой – простодушно-наивный, но глубоко проницательный человек, наделенный юмором и хитрецей. Благодаря этим качествам бравому солдату Швейку удалось завоевать симпатии всего мира.

Швейк по сути своей – олицетворение торжества неожиданности над шаблоном, многогранности человеческой натуры – над стереотипом представлений о ней. В этом смысле черты «швейковщины» присущи в той или иной мере и поручику Лукашу, и фельдкурату Кацу, и вольноопределяющемуся Мареку, и доктору Вельферу. Лишь подпоручик Дуб и кадет Биглер начисто лишены индивидуальной неповторимости – они являют собою воплощенную благонамеренность во всем.

Стихия смеха господствует в романе, причем приемы комического многообразны. Здесь комизм характеров и ситуаций, и комическая фантастика (сон кадета Биглера), и пародийно-научные диспуты (о прогрессе правосудия, о переселении душ), и парадоксальная комическая логика («наибольшую свободу человек обретает в сумасшедшем доме»), и юмористические афоризмы, сравнения («на этих клистирах держится Австрия»), комические фамилии персонажей и стилистические «снижения» (эрцгерцога Фердинанда «укакошили», императрицу австрийскую «проткнули напильником»), и бесчисленные вставные анекдоты-новеллы.

Приобретший широкую известность в 20-е годы **Карел Чапек** (1890–1938) своим творчеством впервые ввел в мировую литературу новый тип конфликта – противостояние прогресса научно-технического и нравственного, их опасное для судеб человечества расхождение» (Б. Сучков). Он широко использует в повествовании фантастику, чудесное, необычное для метафорического преобразования реальной жизни, что давало повод критикам рассматривать его произведения как фантастические («Фабрика Абсолюта», «Кракатит»), либо философские («Гордубал», «Метеор», «Обыкновенная жизнь»), либо как утопии и антиутопии (пьесы «RUR», «Из жизни насекомых», «Средство Макропулоса»). Сам писатель считал себя историком современности, который, опираясь на конфликты эпохи и данного момента ее, продолжая их во времени, стремится додумать, чем они могут завершиться, если мир будет оставаться в том же состоянии, в котором он находится сейчас.

Главную опасность для человечества Чапек видел в роботизации индивидуума, стандартизации, нивелировке его мышления и, как следствие, превращение его в слепое орудие опасных социальных сил. Действие этих тенденций в современном обществе и его результаты художественно осмыслены в романе **«Война с саламандрами»** (1935 г.). Начатый как авантюрное повествование об экзотических приключениях капитана ван Тоха, открывшего на забытых Богом и людьми островах крупных саламандр, способных выполнять несложные работы, пользуясь примитивными орудиями, и обучаться человеческой речи, роман постепенно наполняется размышлениями о человеческой природе, обретает своеобразную философичность и социальную актуальность.

Рисуя апокалиптическую картину всемирной войны людей с саламандрами, гибель под водами Мирового океана стран и континентов, разру-

шаемых саламандрами, писатель ясно и недвусмысленно указывает на виновника постигших человечество и планету бед. Это финансовый воротила Г.Х. Бонди, уже встречавшийся читателю в романе «Абсолют». Узкий прагматик, озабоченный лишь получением все возрастающей прибыли, он поставил мир на грань уничтожения.

Но что же представляют собою саламандры, чьи орды овладевали планетой, отнимая у людей право на жизнь? Стадность и власть инстинктов, фанатизм, расплывчатость моральных критериев, агрессивность – все это спрессовал писатель в образе саламандр. Саламандры – бытовое воплощение фашизма, и в этом смысле роман Чапека может быть представлен как первое антифашистское произведение в зарубежной литературе.

Но Чапек изобразил не только противостояние двух цивилизаций – людей и саламандр, но и их взаимодействие. Саламандрам служат многие дельцы, профессиональные политики, которым наплевать на будущее человечества, когда их ждет сиюминутная прибыль. Суть философских дискуссий вокруг так называемого «саламандрового вопроса» он раскрыл в двух трактатах, включенных в роман, – «Закат человечества» Вольфа Мейнерта и анонимный «ИКС предупреждает», который противостоит пораженческому и профашистскому сочинению Мейнерта. ИКС исходит из простой и ясной мысли – люди должны объединиться против саламандр. Но, несмотря на ее самоочевидность и доступность для понимания, голос ИКСа канул в пустоту.

Вообще в романе нет ни одного персонажа, активного борца с саламандрами, нет картин подобной борьбы. И это обстоятельство правдиво оценивает отношение к фашизму в тогдашней Европе. Кроме того, в годы создания романа Чапек больше уповал на рассудок, совесть, чувство самосохранения, которые должны были бы подтолкнуть демократические силы на объединение против диктатуры Верховного Саламандра. Но химеричность таких надежд подчеркивается в романе образом пана Повондры, швейцара крупного финансового дельца Бонди. Так называемый «маленький человек», он тоже причастен к бедствиям, обрушившимся на человечество. Это он впустил капитана ван Тоха к своему хозяину, после чего в мире все и началось. Именно «маленький человек» своей политической пассивностью, склонностью к компромиссам с властью содействует тому, что угроза человечеству и свободе стала реальностью. Человек старого закала, еще не потерявший чувства гражданской ответственности, пан Повондра, увидев плывущую по его родной Влтаве саламандру, драматично отреагировал на происшедшее: «Это конец света... Я знаю, я хорошо знаю, что нам пришёл конец...». И, умирая, единственное своё желание прошептал он близким: «Я хотел бы только, чтобы дети мне простили...»

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Общая характеристика литературного процесса на Западе первой трети XX века.
2. Концепция героического в раннем творчестве Р. Роллана.
3. Особенности стиля повести Р. Роллана «Кола Брюньон», образ главного героя.
4. Эволюция героического характера в творчестве Р. Роллана 20–30 гг. («Очарованная душа», «Робеспьер»).
5. Новаторство А. Борбюса в романе «Огонь».
6. Ключевые темы серии романов М. Пруста «В поисках утраченного времени».
7. Сюрреализм: творческие принципы, новая концепция поэтического образа.
8. Г. Манн как мастер сатиры (романы «Верноподданный» и «Учитель Гнус»).
9. Творчество Г. Манна 20–30 годов. Гуманистическая концепция истории в дилогии о короле Генрихе IV.
10. Судьба искусства и художника как одна из ведущих тем в творчестве Т. Манна («Тристан», «Тонио Крёгер», «Смерть в Венеции»).
11. Трактовка темы вырождения и гибели бюргерской семьи в романе Т. Манна «Будденброки».
12. Тема «потерянного поколения» в творчестве Э.М. Ремарка.
13. Роман Л. Фейхтвангера «Успех»: картина жизни Германии 20-х годов, образы Каспара Прекле и Жака Тюверлена. Роман как часть трилогии «Зал ожидания».
14. Союз революционно-пролетарских писателей в Германии (И. Бехер, А. Зегерс, Л. Ренн, В. Бредель).
15. Экспрессионизм в Германии 10–20 годов, общественная и творческая позиции.
16. «Великая американская мечта» как идеологический и онтологический феномен.
17. Эволюция темы «американской мечты» в творчестве Т. Драйзера (от «Сестры Керри» к «Американской трагедии»).
18. Драма «американской мечты» в романе Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби».
19. Творческий путь Д. Лондона. Тематика, характеры героев его северных рассказов.
20. Тема «американской мечты», взаимоотношений художника и общества в романе Д. Лондона «Мартин Иден».
21. Проблематика творчества С. Льюиса 20-х годов. Портрет «среднего американца» в романе «Бэббит».
22. «Потерянное поколение» как социальное и литературное явление.

23. Тема «потерянного поколения» в творчестве Э. Хемингуэя 20-х годов («В наше время», «Фиеста», «Прощай, оружие!»)
24. Творчество Э. Хемингуэя в 30–40 годы. Новаторство его повествовательного стиля.
25. «Социалистическая литература» в США 10–20 годов. Книга Д. Рида «Десять дней, которые потрясли мир» как образец художественно-документального жанра
26. Творческий путь Ю. О’Нила.
27. «Любовь под вязами» Ю. О’Нила как социально-психологическая драма.
28. Американский модернизм 10–20 годов (Г. Стайн, Э. Паунд, Т.С. Элиот).
29. Особенности научно-фантастического жанра в творчестве Г. Уэллса.
30. Проблема гуманизма науки и ученого в романах Г. Уэллса «Остров доктора Моро» и «Человек-невидимка».
31. Конфликт в романе «Собственник» Д. Голсуорси. Образ Сомса. Роман как часть трилогии «Сага о Форсайтах».
32. Цикл «Неприятных пьес» Б. Шоу – темы, проблемы, художественные особенности.
33. Проблематика пьес Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца» и «Пигмалион».
34. Жанровое многообразие драматургии Б. Шоу 20–30 годов («Святая Иоанна», «Назад к Мафусаилу», «Тележка с яблоками»).
35. Антибуржуазный и антивоенный пафос романов Р. Олдингтона «Смерть героя» и «Все люди – враги».
36. Романы В. Вулф и основные творческие принципы «школы потока сознания» (статья «Современная литература»).
37. Идейное и художественное своеобразие романа Д. Джойса «Улисс».
38. Группа «нового реализма» в Англии. Книга Р. Фокса «Роман и народ».
39. «Похождения бравого солдата Швейка» Я. Гашека как сатирический роман, приемы комического в нем.
40. Творчество К. Чапека 20–30 годов. Антифашистский пафос романа «Война с саламандрами».
41. Типологические особенности латиноамериканского романа 10–30 годов.
42. Доверие доброму началу в человеке, проблема варварства и цивилизации в романе Р. Гальегоса «Донья Барбара».
43. «Поколение 1898 года» и испанская проза 20–30 годов (М. де Унамуно, Р. Валье Инклан, П. Бароха-и-Неси).
44. Продолжение традиций Р. Дарио в испанской поэзии 10–30 годов (А. Мачадо, Х.Р. Хименес, Ф.Г. Лорка).

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аллен У. Традиция и мечта. – М., 1970.
- Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М., 1987.
- Андреев Л.Г. Сюрреализм. – М., 1972.
- Аникин Г.З., Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1985.
- Анисимов И.И. Мастера культуры. – М., 1971.
- Апт С.К. Над страницами Т. Манна. – М., 1981.
- Асанова Н.А. «Жан Кристоф» Р. Роллана и проблема взаимодействия в искусстве. – Казань, 1977.
- Балахонов В.Е. Ромен Роллан и его время. – Л., 1968.
- Балашов В. Художественный мир Шоу. – М., 1979.
- Богословский В.Н. Джек Лондон. – М., 1964.
- Быков В. Джек Лондон. – М., 1964.
- Бушманова Н.И. Английский модернизм: психологическая проза. – Ярославль, 1992.
- Гражданская З. Бернад Шоу. – М., 1972.
- Гуляев Н.А., Шибанов И.П. и др. История немецкой литературы. – М., 1985.
- Дирзен И. Эпическое искусство Т. Манна. – М., 1981.
- Дубашинский И.А. «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси. – М., 1986.
- Дюпре К. Джон Голсуорси. Биография. – М., 1986.
- Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм. Учебное пособие. – М., 1998.
- Знаменская Г. Г. Манн. – М., 1971.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. – М., 1987.
- Зарубежные писатели. Библиографический словарь. – М., 1997.
- Зверев А.М. Американский роман 20–30 годов. – М., 1982.
- Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М., 1979.
- Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. – М., 1984.
- Кагарлицкий Ю. Г. Уэллс. Очерк жизни и творчества. – М., 1963.
- Кирнозе З.И. Французский роман XX века. – Горький, 1977.
- Кеттл А. Введение в историю английского романа. – Воронеж, 1988.
- Коренева М. Творчество Ю. О’Нила и пути американской драмы. – М., 1990.
- Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман. – М., 1983.
- Мамонтов С.П. Испаноязычная литература Латинской Америки. – М., 1976.
- Мотылёва Т. Творчество Р. Роллана. – М., 1959.

- Мулярчик А.С. Спор идет о человеке. – М., 1985.
- Пирсен Х. Бернард Шоу. – М., 1972.
- Палиевский П.В. Из выводов XX века. – СПб., 2004.
- Писатели Франции о литературе. – М., 1978.
- Павлова Н.С. Типология немецкого романа 1900–1964. – М., 1982.
- Писатели Англии о литературе. – М., 1981.
- Писатели США о литературе. В двух томах. – М., 1985.
- Писатели Латинской Америки о литературе. – М., 1982.
- Стоун И. Моряк в седле. – М., 1965.
- Садагурский А.С. Джек Лондон. Время, идеи, творчество. – Кишинев, 1978.
- Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. – М., 1996.
- Толмачёв В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. – М., 1997.
- Таратута Е.А. Э. Войнич. Судьба писателя и судьба книги. – М., 1964.
- Фёдоров А.А. Т. Манн. Время шедевров. – М., 1981.
- Фёдоров А.А. Зарубежная литература XIX–XX вв. – М., 1989.
- Фонер Ф. Джек Лондон – американский бунтарь. – М., 1966.
- Фимошкина С.Н. Типология немецкого романа. – Воронеж, 1988.
- Художественное своеобразие литератур стран Латинской Америки. – М., 1976.
- Экспрессионизм. Сборник статей. – М., 1966.

XX ВЕК. РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

Середина XX века – время небывалой политизации литературы. События мировой истории, прежде всего вторая мировая война, сделали несостоятельными любые попытки писателей находиться «над схваткой». Политизация литературной жизни (свидетельство тому – политическая активность национальных и международных писательских объединений) стала не только признаком времени, но и отвечала внутренним потребностям литературы. Социально-политические потрясения эпохи породили в литературе не только скепсис по отношению к современной цивилизации, но и внимание к социальной активности в различных масштабах и формах. Интересом к активности больших масс объясняется появление романов-эпопей и романых циклов («Очарованная душа», «Семья Тибо», трилогия «США» и т.д.), привлекательным становится тип героя-деятеля. Этим объясняется и популярность литературы социалистического реализма, заряженной пафосом переустройства мира. В сфере влияния социалистического искусства оказалось значительное число крупных западных писателей. Кроме того, одним из актуальных для западных приверженцев соцреализма вопросов становится в те годы возрождение и защита национальных литературных традиций. Ход литературного процесса доказал, что для овладения действительностью художник-реалист вправе использовать любые художественные средства. Так, существенные изменения произошли в жанре романа: он открылся не только новому содержанию, но и новой форме (вспомним эксперименты Дос Пассоса и Фолкнера). Практика подтвердила, что предметом спора между традиционным и модернистским искусством является отнюдь не вопрос формы.

Важным итогом второй мировой войны, наряду с победой антигитлеровской коалиции и созданием двуполярного мира, стало начало краха колониальной системы. Если в первую половину столетия развитие человечества, в том числе и в области культуры, шло под знаком господства стран под общим названием «Запад», то по мере образования на месте колоний новых независимых государств литературную карту мира невозможно свести лишь к европейскому и североамериканскому континентам. Все большее влияние приобретают литературы стран «третьего мира», дальнейшее развитие которых обусловлено взаимодействием самобытных религиозно-философских и культурных систем с литературными достижениями Запада.

Литература Германии

30 января 1933 г. президент Пауль фон Гинденбург назначил Адольфа Гитлера рейхсканцлером. Получив всю полноту власти, Гитлер начал методично трансформировать республиканский строй в тоталитарную дикта-

туру. Провокационный поджог рейхстага 27 февраля 1933 г. дал повод для развязывания террора. В числе первых арестованных согласно вышедшего на следующий день после поджога чрезвычайного декрета «О защите народа и государства» были главный редактор левой газеты «Ди Вельтбюне» Карл фон Осецкий и писатель Эрих Мюзам. С апреля 1933 г. началась публикация списков запрещенных книг немецких и зарубежных авторов (149 писателей, 12400 названий), а 10 мая в Берлине была проведена первая церемония сожжения «неугодных» книг. Деятельность государственных институтов Третьего Рейха вышла за привычные рамки управления. Главной задачей нового государства было объявлено воспитание «новой личности», всецело подчиненной «великим принципам». Борьба за монополию духовного влияния стала для нацистов особенно важной. Так, с марта по апрель 1933 г. была проведена «чистка» Прусской Академии искусств, в результате которой из нее были изгнаны или ушли «добровольно» Т. и Г. Манны, Л. Франк и др., а в ноябре была создана Имперская палата письменности. Уже с момента поджога рейхстага начинается эмиграция не принявших режима литераторов — всего в изгнании оказалось 2,5 тысячи писателей.

В целом формирование тоталитарного государства завершилось к 1934–1935 гг. Созданный в Третьем Рейхе идеологический аппарат превратился в главный регулятор общественных отношений. На службу режиму были поставлены новейшие достижения в области СМИ, кино, науки, искусства, организации массового досуга (в этом смысле нацистское министерство пропаганды предвосхитило многие элементы современных технологий воздействия на массовое сознание). Тотальный контроль за общественной жизнью страны не мог не оказать воздействие на литературную жизнь. Немецкому читателю была доступна лишь нацистская литературная продукция. Однако стоит отметить, что нацистам не удалось перетянуть на свою сторону известных писателей, по разным причинам оставшихся в Германии. «Внутренняя эмиграция» в немецкой литературе периода Третьего Рейха проявилась в различных формах. Эти авторы либо держались в стороне от политики, либо выражали свое неприятие гитлеризма в завуалированной форме (как это делал Герхард Гауптман), либо, будучи обвиненными в «культурбольшевизме» (как, например, поэт Готфрид Бенн и прозаик Ханс Фаллада), писали «в стол».

Немецкая литература в изгнании была явлением разнообразным. К неисчезнувшим прежним различиям в политических и эстетических принципах добавились новые трудности: утрата немецкого читателя, удаленность от национальной тематики, территориальная разобщенность. Объединяло немецких писателей-эмигрантов прежде всего стремление использовать «силу слова» (Г. Манн) против нацизма и военной угрозы. Изменившиеся условия творчества поставили новые художественные задачи. Еще большее место в творчестве известных авторов заняла публицистика, стал актуален документализм.

Примером осмысления личного опыта стал роман **Вилли Бределя (1901–1964) «Испытание» (1934)** – первое художественное свидетельство о нацистских концлагерях. Книга складывалась в мыслях писателя, находившегося около года в концлагере Фюльсбюттель, во время заключения и лишь позже была перенесена на бумагу. Условия создания романа определили своеобразие повествовательной манеры, основанной на сочетании натурализма – описания лагерного быта, пыток и издевательств – и экспрессионизма, когда объектом изображения становится динамика мыслей и чувств героев. Центральная проблема романа обозначена в его названии: каждому ли под силу пройти испытание? Ответ автора однозначен: ужасы концлагеря можно выдержать только ценой напряжения сил и верой в правоту собственных убеждений. Примером того, что это выполнимо, становятся судьбы заключенных-коммунистов Торстена и Крейбеля.

Если в романе Бределя изображен концлагерь в первый год гитлеровского режима, то роман **«Седьмой крест» (1939)**, созданный еще одним представителем немецкой литературы в изгнании – **Анной Зегерс (1900–1983)**, – повествует о событиях 1938 года, когда нацистам удалось создать атмосферу тотальной подозрительности и всеобщего страха перед репрессиями. В «Испытании» изображаются заключенные отдельно взятого концлагеря; в «Седьмом кресте» охват событий становится шире. Ситуация, разворачивающаяся после побега семерых заключенных из концлагеря Вестгофен, сложна как с социальной, так и с психологической точки зрения. Сбежать из концлагеря трудно, еще труднее быть уверенным в том, что тебя не поймают, но самое трудное – быть уверенным в том, что тебя не выдадут. Автор испытывает тех, кто не оказался за колючей проволокой: насколько страх укоренился в сознании немцев, всех ли нацисты сумели запугать? Поэтому все, с кем встречается сбежавший из лагеря коммунист Георг Гайслер, проходят моральную проверку – автора интересует, какое каждый из них принимает решение.

Годы эмиграции стали важным этапом творческой деятельности **Бертольта Брехта (1898–1956)** – драматурга, поэта, прозаика, театрального режиссера, теоретика и публициста. Литературная деятельность Брехта изначально была связана с политикой: в ноябре 1918 г. он был избран членом солдатского комитета во многом благодаря своим антивоенным песням и стихотворениям. Начало творческого пути Брехта совпало с расцветом немецкого экспрессионизма: влияние экспрессионизма ощутимо как в стихотворениях, так и в первых пьесах: «Ваал» (1918) и «Барабанный бой в ночи» (1919), хотя автор уже тогда считал нелепым сведение поэзии к экстазу. В 20-е годы Брехт вплотную обращается к театру. К этому времени относится окончательное политическое самоопределение драматурга: в 1926 г. он вступил в КПП. Обращение к новым явлениям побудило Брехта к поиску новых форм воплощения действительности на сцене. Против современного ему театра Брехт выступил с самого начала творческой дея-

тельности. Кроме разрушения идеологической основы он вскоре пришел к выводу о том, что идейно чуждое содержание нельзя рассматривать вне отрыва от формы, от драматургической техники. Следует отметить, что теоретические разработки Брехта вытекали из необходимости осмыслить личный художественный опыт, поэтому они часто формулировались в примечаниях и комментариях к пьесам и спектакля. Несмотря на это некоторые теоретические принципы Брехта оформились в 20-е годы, а первым опытом их практического воплощения стала комедия «Что тот солдат, что этот» (1924–1926).

Брехт назвал свой театр «эпическим» или «неаристотелевским». Этим самым он подчеркивал свое несогласие с аристотелевским учением о *катарсисе* – необычайной эмоциональной напряженности, очищении через сострадание. Брехт признавал эмоциональную «встряску», но считал, что она не должна привести к эмоциональному подчинению зрителя изображаемым событиям. Если человек сближает страсти на сцене со страстями в жизни, то тем самым жизнь превращается в спектакль. Катарсис ведет к примирению с трагедией на сцене – а значит, реальный ужас становится театральным и потому безобидным. Брехт, стремясь сделать театр местом воспитания в зрителе социальной активности, добивался того, чтобы пьеса вызывала размышления о том, как трагедию предотвратить, как с нею бороться. При этом было бы неверно полностью отказывать эпическому театру в чувстве. По Брехту, чувства бывают продуктивными и разрушительными, поэтому задача театра состоит в том, чтобы пропустить эмоции зрителя через разум и способствовать тем самым воспитанию социально действенных чувств: справедливости, стремления к свободе, праведного гнева.

Чтобы наглядно выявить разницу между «аристотелевским» и «эпическим» театрами, Брехт сопоставил ряд признаков:

«аристотелевский»	«эпический»
Сцена воплощает событие	Сцена рассказывает о нем
Вовлекает зрителя в действие и изнашивает его активность	Ставит его в положение наблюдателя, но стимулирует его активность
Побуждает эмоции	заставляет принимать решения
Переносит зрителя в другую обстановку	Показывает ему другую обстановку
Ставит зрителя в центре событий и заставляет сопереживать	Противопоставляет его событиям и заставляет изучать
Возбуждает интерес к развязке	Возбуждает интерес к ходу действия
Обращается к чувству	Обращается к разуму

По мысли Брехта, «эпический» театр создает между сценой и зрителем дистанцию, позволяющую зрителю наблюдать за происходящим как бы со стороны, а значит, видеть дальше и понимать больше, чем персонажи. В этом случае позиция зрителя становится позицией духовного превосходства и активных решений. Эту задачу выполняют как драматург и режиссер, так и актер. В театре Брехта зритель должен видеть не только показываемого персонажа, но и показывающего актера. Брехт считал, что полное превращение актера в изображаемого героя недопустимо. В результате чувства публики станут тождественны чувствам персонажа – а это приведет к утрате зрителем рассудочного отношения. Вместо растворения актера в образе Брехт предложил такую манеру игры, при которой актер интонацией и всем строем поведения отстранялся от образа и как бы комментировал его «со стороны».

В эмиграции Брехт углубляет свою теорию, введя в обиход понятие *«эффект очуждения»*. Произвести «очуждение» события или лица – значит сделать знакомое незнакомым, показать привычное с непривычной стороны. Задача «очуждения» – внушить зрителю критическую позицию по отношению к изображаемым событиям. Увидев привычное с непривычной стороны, зритель учится глубже смотреть на действительность. Принцип «очуждения» осуществлялся в драматургии Брехта на разных уровнях. Так, известные литературные сюжеты переносятся в новую историческую действительность («Трехгрошовая опера», 1928; «Святая Иоанна скотобоец», 1930–31). В пьесы вводятся хоры и зонги, содержание которых порой подчеркнуто «выпадает» из действия. Зонги, прерывая сценическое действие, разрушают иллюзию непрерывности спектакля. С другой стороны, они комментируют и оценивают события, приглашая зрителя составить свое мнение.

Сущность «эпического» театра наиболее отчетливо проявляется в пьесе **«Мамаша Кураж и ее дети» (1939)**. Пьеса поражает прежде всего тем, что в ней разрушено привычное представление о войне как о трагедии. Хвала войне, звучащая в репликах персонажей, должна вызвать у зрителя чувство возмущения и протеста. Противоречивым изображен характер главной героини: в мамаше Кураж материнские чувства сочетаются с циничным практицизмом торговки. Она не бежит от войны, а следует за ней в надежде на барыши. Но в то же время Кураж, желая получить от войны «свое», не желает платить ей. Вариантом «очуждения», помимо парадоксальных высказываний персонажей (например, в начале первой картины) становятся зонги: выступая от лица героини, автор тем самым спорит с ней. Как и положено в брехтовском театре, в финале пьесы «прозрения» героини не наступает – несмотря ни на что Кураж в одиночку тащит свой фургон вслед за уходящим полком. Только финальная песня звучит как намек автора, обращенный в зал: то, чего так и не поняла героиня, должен понять зритель.

В центре пьесы-притчи **«Добрый человек из Сезуана» (1938–1940)** вопрос о том, всегда ли добро вознаграждается. Боги не просто помогают

доброй героине: их появление на земле имеет свою цель – подтвердить неизменность созданного ими мироздания. Конфликт пьесы строится на несоответствии абстрактных представлений о доброте реальному положению доброго человека. Композиционно это подчеркнуто интермедиями, перебивающими сюжет. В результате оказывается, что в реальном мире право на доброту приходится защищать недобрыми средствами. Богам такое несоответствие явно не по душе, но сохранить законы мироздания в неприкосновенности для них гораздо важнее. Поэтому в финале боги, признав Шен Де добрым человеком, отправляются на небо, а зрителю достается вопрос: имеет ли право на существование система отношений, не дающая доброму человеку быть добрым?

Имя **Томаса Манна (1875–1955)**, несмотря на то, что в 1933 г. он покинул Германию, нацисты не сразу предали анафеме, до 1936 г. надеясь на его возвращение. Эмиграция заставила писателя пересмотреть некоторые его взгляды и прежде всего признать опасным заблуждением аполитичность. Накануне второй мировой войны Манн четко определяет свою политическую позицию: поддерживает республиканскую Испанию, осуждает Мюнхенский сговор, а во время войны неоднократно выступает с радиообращениями к населению Германии. Первым крупным произведением, завершенным в годы эмиграции, стала тетралогия «Иосиф и его братья» (1933–1943). Развернув в четырех книгах краткую библейскую историю об Иосифе Прекрасном (сюжет ее оставлен без изменений), Манн изображает Иосифа прежде всего как творческую, одаренную натуру, способную к сотрудничеству с другими людьми. В пору разрушения нацистами традиционных ценностей писатель отстаивал жизнестроительство, основанное на разумных началах. В 1939 г., прервав на время работу над тетралогией об Иосифе, Манн пишет «маленький роман» «Лотта в Веймаре» (1939). Созданный в нем образ Гете для автора – символ классической культуры Германии во всем богатстве ее созидательных возможностей.

Годы эмиграции привели к углублению взгляда писателя на центральную проблему всего его творчества – соотношение искусства и жизни. Судьба художника и судьба Германии станут предметом анализа в романе «**Доктор Фаустус**» (1947). Назвав роман «крайне личным», Манн определил его место в своем творчестве. Впервые для Манна все повествование идет от лица персонифицированного рассказчика – доктора Серенуса Цейтблома. В дневниках автор называл Цейтблома своей «самопародией». Действительно, для этого были особые основания. По своей политической позиции, особенно по отношению к первой мировой войне и «подъему немецкого духа» в это время, рассказчик напоминает самого автора в молодости. Это умеренный либерал, привыкший спокойно плыть по течению, и дружба с «необычным» Адрианом Леверкюном ему весьма льстит. О сво-

ем друге Цейтблом рассказывает добросовестно, но весьма искаженно, поэтому о некоторых важных событиях читатель узнает из писем самого Леверкюна. Кроме того, введение рассказчика помогло автору расширить действие романа, связав судьбу главного героя с судьбой Германии.

Писать о своем друге Цейтблом начинает в мае 1943 г., когда Германия уже пережила шок после Сталинграда, а завершает весной 1945-го. На протяжении этого времени меняется отношение рассказчика к современности. Если поначалу рассказчик сетует лишь на то, что Германия ведет войну «неправильно» и выражает удовлетворение по поводу успехов германского оружия, то затем, под тяжестью все более тяжелых поражений он приходит к мысли о неизбежности и даже необходимости поражения Германии. Однако при этом истинного прозрения у Цейтблома не наступает. Он не ощущает в произошедшем доли и своей вины, ведь его сыновья – сыновья филолога, мыслящего себя носителем гуманистических традиций, – служат режиму, воплотившему мировое зло. «Сердце мое... полно жалости к неразумным моим сыновьям... Но они не станут ближе из-за своей беды. Только еще возложат на меня вину за нее, как будто бы мог измениться ход вещей в зависимости от моей веры или неверия», – хотя именно то «витийство», которое одолевало Цейтблома и его сверстников еще накануне первой мировой войны, подготовило почву для произошедшего с Германией пару десятилетий спустя.

Образ Адриана Леверкюна – кульминация в размышлениях Томаса Манна о судьбе художника и его миссии как в искусстве, так и в мире повседневности. Как и в предыдущих его произведениях, художник в «Докторе Фаустусе» – первооткрыватель, всегда идущий по непроторенному пути. Поэтому тяготы и лишения, возникающие на его жизненном и творческом пути, неизбежны. Призвание мешает быть ему «нормальным» (с точки зрения тех, кто находится вне мира искусства) человеком. Даже Цейтблом, знающий Леверкюна с детства, не может понять этого и потому считает проклятием то, что для художника является знаком благодати.

Судьба художника в «Докторе Фаустусе» во многом совпадает с судьбой Германии. И все же судьба творчества Леверкюна контрапунктна по сравнению с судьбой страны. Германия, возжелавшая достичь мирового господства с помощью военной силы, потерпела поражение. Творческий порыв Леверкюна (как и его прототипа – композитора Шенберга) к новым художественным возможностям – возможный путь к спасению немецкой культуры, пережившей в годы нацистского режима подлинную трагедию.

Литература Италии

Эпоха «черного двадцатилетия» Муссолини и участие Италии в развязывании второй мировой войны стали серьезным испытанием для итальянской литературы. Крах фашистского режима, дискредитация монархии, приведшая к провозглашению Италии республикой (июнь 1946 г.) повлияли и на культурную жизнь. Для итальянской литературы послевоенные годы стали временем как осмысления недавнего прошлого, так и размышлений о новых путях развития. Результатом поиска творческого вдохновения стало осознание необходимости обратиться к реалистической традиции после продолжительного увлечения модернизмом. Свидетельством возврата итальянской литературы к действительности стало возникновение неореализма, оказавшего многолетнее влияние как на культуру этой страны, так и на мировой культурный процесс. Поскольку неореализм возник в кинематографе, а затем распространил свои принципы на другие виды искусства (так, классик неореалистического кино Ф. Феллини начал свой творческий путь как литератор и сценарист), основополагающие принципы неореализма в кино и литературе, несмотря на отсутствие эстетических деклараций и манифестов, стали общими:

- злободневность сюжетов: жизнь послевоенной Италии, повседневные житейские драмы – поиски работы, хлеба и крова;
- автобиографизм, являющийся методологической основой неореализма (через него прошли все авторы): произведение – это «лирический документ», в котором автор изображает «воспитание чувств» человека своей эпохи;
- пространство и время в произведении предстают идентичными реальным;
- интерес к «малым вещам» сочетается с интересом к «маленьким людям»: персонажи подбираются по принципу социальной типичности: если типаж оказывался выразительным, автор буквально «прикипал» к нему;
- отказ от символов, ассоциаций, стилевой «красивости», использование жаргона и диалекта.

Основные черты неореализма в литературе раньше всего проявились в книгах о Сопротивлении. Во многом характерным для становления прозы итальянского неореализма как по тематике, так и по выбору героев стало творчество **Васко Пратолини (1913–1991)**. Ведущие мотивы его произведений, основанных на автобиографическом материале, – семейная хроника и тема антифашистского Сопротивления.

Сюжетной основой романа **«Повесть о бедных влюбленных» (1947, опубл. в 1956)** стали воспоминания о жизни рабочих окраин Флоренции в конце 20-х – начале 30-х годов, в том числе и о фашистском терроре (события «ночи Апокалипсиса» осени 1925 г.). Главным героем романа становится целый рабочий квартал, жизнь которого типична для подобных

районов любого итальянского города. Улица становится коллективным героем, в жизни которого есть как светлые, так и темные стороны. Несмотря на то, что здесь живут очень разные по образу жизни, моральным принципам и политическим убеждениям люди, жизнелюбие и сплоченность жителей-тружеников дают им нравственное превосходство как над живущими в богатых кварталах, так и над отвергнувшими все моральные принципы фашистами. Нравственную правоту «улицы» в романе подтверждают судьбы четырех девушек с виа дель Корно («ангелы-хранители») и кузнеца Коррадо – коммуниста, антифашиста, любимца бедноты.

Установка неореализма на социально-психологическую типизацию воплощена в творчестве **Альберто Моравиа (1907–1990)**. Типичный персонаж произведений сборника **«Римские рассказы» (1953)** – бедный парень, ведущий безуспешную борьбу за существование. Этот простодушный, честный и религиозный неудачник не может добиться счастья честным путем, а попытки что-нибудь «выкинуть» (украсть, ограбить, побить) обречены на неудачу. Но «неудачников» Моравиа нельзя назвать преступниками: их «преступления» либо остаются в мечтах, либо превращаются в комедию («Хулиган поневоле», «Воры в церкви», «Гроза Рима»). Еще один ведущий мотив «Римских рассказов» (как, например, в рассказе «Друзья познаются в беде») – одиночество современного горожанина, обреченного жить сегодняшним днем, без перспективы.

Литература Франции

Начиная с 30-х годов французская литература особенно политизируется. Неудачная попытка фашистского путча 6 февраля 1934 г. была воспринята левыми силами как сигнал к объединению перед лицом новой угрозы. Под влиянием этих событий была создана Ассоциация революционных писателей и художников Франции, почетным председателем которой был Р. Роллан. Эстетической платформой объединения стала борьба за сохранение национальных традиций в искусстве и пропаганда соцреализма. Победа на выборах 1936г. партий, составлявших антифашистский Народный Фронт, позволила французским литераторам левой ориентации стать инициаторами и активными участниками *Первого Международного конгресса в защиту культуры (Париж, июнь 1935 г.)*, на котором было объявлено о создании Международной ассоциации писателей в защиту культуры. В ее состав вошло 18 французских литераторов во главе с А. Барбюсом и Р. Ролланом.

Политическое единство Народного Фронта (как и его существование) оказалось недолгим. С 1938 г. власть переходит к сторонникам политики «невмешательства». Политика «умиротворения» Третьего Рейха, символом которой стал Мюнхенский сговор, привела к позорному поражению Франции летом 1940 г. К чести французской литературы, немногие писатели

присоединились к коллаборационистам. Некоторые, как Роллан, продолжили повседневную работу, игнорируя оккупантов и их пособников. Большинство известных литераторов приняло участие в движении Сопротивления.

В годы Народного Фронта французская литература активно обращается к проблемам «личность и история», «интеллигенция и революция». Так, Р. Роллан посвящает этим проблемам заключительные главы «Очарованной души», а также заключительную пьесу «Театра революции» – драму «Робеспьер». Проблема «личность и история» стала ведущей в творчестве еще одного ведущего французского прозаика-традиционалиста – **Рожэ Мартена дю Гара (1881–1958, Нобелевская премия 1937 г.)**. Как и Роллан, молодым человеком он прочитал «Войну и мир». В дальнейшем чтение Толстого, Роллана, а также историческое образование сделали для писателя невозможным представление о человеке вне связи с семьей, обществом, временем. Тема эстафеты поколений в общественном развитии возникает уже в первых романах «Становление» (1909) и «Жан Баруа» (1913). Герой последнего определяет смысл жизни отдельного человека и его поколения как долг перед историей: «Наше понимание истины неизбежно будет превзойдено. Но это не может лишить нас мужества. Долг каждого поколения – идти к истине до последнего доступного ему предела и держаться найденной правды так, как если бы она была абсолютной истиной. Без этого не может быть развития человечества».

Эта тема станет лейтмотивом эпопеи **«Семья Тибо» (1922–1940)**, начатой писателем как классический семейный роман и превратившейся в летопись истории начала XX века. Созданный под впечатлением недавно завершившейся войны, роман расставляет новые акценты в традиционном конфликте поколений – противостоянии Оскара Тибо, главы буржуазного клана, и его младшего сына Жака. В характере Тибо-старшего семейное и общественное слито воедино. Как человек Тибо хорош – и даже бунтующий сын признает это. Но Тибо-человек подавляется Тибо-чиновником, который, опасаясь забвения, всеми способами стремится утвердить свою власть: в семье, обществе (пример – бьет самому себе в созданной им же колонии). Но получая власть над людьми, Тибо-старший сам попадает под эту власть. Так он вступает на путь смещения собственного блага и того блага, во имя которого действует. Перед читателем Тибо-отец предстает уже поддавшимся этому искушению. Но в момент главного испытания семейное начало оказывается сильнее чиновничьего. Перед смертью он предстает настолько иным, что это поражает даже его сына-врача. Кроме того, перед лицом смерти отца все члены семьи, в том числе и Жак, осознают себя принадлежащими одному роду, они отыскивают друг друга и самих себя. Прежде всего это относится к образам Антуана и Жака.

Главные герои романа, представляющие молодое поколение, воплощают основные типы молодого человека, сложившиеся в художественной литературе: Антуан – тип «прагматика», Жак – «романтика», Даниэль де

Фонтанен, друг Жака, – «имморалиста». Отвергая модель поведения, основанную на отказе от морали (свидетельство тому – дальнейшая судьба Даниэля), автор сосредоточивает внимание на судьбах Антуана и Жака. Жак Тибо – «бунтарь» в традиционно романтическом духе (ощущение непризнанной исключительности, «неправильная» внешность, жажда побега). Всю свою жизнь он бросает решительное «нет» желающим его подчинить. Но когда грянувшая мировая война все расставляет на свои места и заставляет сделать однозначный выбор, с Жака исчезает налет романтической загадочности. Увлеченный идеей революции, Жак отдает ей свою жизнь. Но его гибель оказывается прекрасной и нелепой одновременно. В реальной истории индивидуальное романтическое самопожертвование бесплодно. Подвиг Жака оказался не нужен тем, ради кого он был совершен.

Антуан для автора – прежде всего практик. В полной мере его характер раскрывается в эпизодах, связанных с врачебной деятельностью. Он терпит внутреннее крушение там, где в нем побеждает жажда внешнего блеска, и побеждает там, где он врач и ученый. Лучшие свои качества Антуан демонстрирует там, где действует. Война также заставляет его сделать жизненный выбор: отказаться от позиции «над схваткой». И пусть смерть Антуана лишена эффектности, но не все умирает вместе с ним. Записывая до конца все проявления своей болезни, он стремится принести пользу науке. В последние дни жизни Антуан пересматривает свои прежние принципы, отвергая мораль, согласно которой «хорошо все, что помогает мне утверждать себя». Лишь пересмотрев прежнюю систему ценностей (и во многом признав правоту брата!), Антуан получает право давать сыну Жака советы, как «стать настоящим человеком».

30-е годы – начало нового периода творчества *Луи Арагона (1897–1982)*. В период активной общественно-политической деятельности (руководство Ассоциацией революционных писателей и художников, активное сотрудничество с коммунистическими изданиями) происходит формирование новых эстетических воззрений писателя. После решения Первого съезда советских писателей Арагон заявил о «безусловном приятии» соцреализма при условии сохранения и развития национальных литературных традиций: «Я думаю, что подражание советским книгам ни в коем случае не является путем реализма во Франции... Социалистический реализм обретет в каждой стране всеобщую ценность только в том случае, если погрузит свои корни в конкретную национальную действительность...» К середине 30-х годов расширяется творческий диапазон писателя – возникает замысел цикла романов о французском обществе первой половины XX столетия под единым названием «Реальный мир». За два десятилетия было создано пять романов: «Базельские колокола» (1934), «Богатые кварталы» (1936), «Пассажиры империи» (1941–1942), «Орельен» (1944), «Коммунисты» (1949–1951, окончательная редакция – 1967–1968). В цикле представлена картина жизни Франции с начала XX века до второй мировой

войны. Ориентируясь на традиции соцреализма, Арагон активно включает в повествование идеологическое начало. Особое место в цикле занимает роман-эпопея «Коммунисты». Через фигуру центрального героя – коммуниста Армана Барбентана – решается проблема соотношения понятий «партия» и «Франция». Все решает 1940 год – главные герои включаются в движение Сопротивления.

Раздумьями о прошлом, настоящем и будущем Франции наполнен исторический роман «**Страстная неделя**» (1958). Действие романа разворачивается в переломную для Франции эпоху «Ста дней». Главный герой – молодой художник Теодор Жерико (лицо реальное) – поставлен перед выбором: с кем быть? Выбирать приходится между тремя силами: Бурбонами, которые ищут защиты за чужими штыками; Наполеоном, рвущимся к Парижу и по-прежнему популярным; и народом, которому одинаково плохо и при Бурбонах, и при Бонапарте. При этом выбор Жерико-гражданина неотделим от выбора Жерико-художника: определить место в истории своей страны для Арагона значит и определить свой путь в искусстве.

С точки зрения композиции роман своеобразен тем, что описание событий прошлого переплетается с публицистическими отступлениями (этот прием был использован еще в «Реальном мире»), посвященными судьбе нации в настоящем и будущем. С их помощью автор прочерчивает идеологическую магистраль романа: от взятия Бастилии – до 1848 г., затем – к 1871 г., и наконец – к движению Сопротивления.

С традициями французского реализма органически связано творчество **Франсуа Мориака (1885–1950, Нобелевская премия 1952 г.)**. В историю французской литературы он вошел как исследователь нравов своего поколения, передавший процесс распада провинциальной буржуазии. Выросший в католической семье, Мориак стремился преподать своему читателю и урок христианской добродетели.

Уже к началу 20-х гг. определяется характерная мориаковская проблематика: быт бордосских буржуа, традиционная для французской прозы тема разлагающего влияния денег, проблема индивидуализма. Все эти разработанные французскими реалистами XIX века темы опираются на одну такую же старую проверенную идею: «Не будет ничего, если не будет Бога». Актуальность связи этой идеи с вопросами современности в том, что в романах Мориака представлено общество после «смерти Бога». «Бог умер» – а значит утрачены основы нравственности, возможность разграничить добро и зло. И не найдена иная шкала нравственных оценок, кроме чистого меркантилизма.

За два предвоенных десятилетия Мориак написал свои лучшие романы: «Тереза Дескейру» (1927), «**Клубок змей**» (1932), «Дорога в никуда» (1939). «Тереза Дескейру» – исследование преступного сознания. Терезу обвиняют в попытке отравить мужа. Но автора волнует не детективная интрига, а то, как провинциальная буржуазная среда толкнула героиню на преступление. Семья Терезы, как и всякая буржуазная семья, создана не по

любви, а лишь ради выгоды. Еще одной постоянной метафорой семьи становится «золотая клетка», при этом существование женщины в клетке-семье становится нормой. Из такого противоестественного положения Тереза хочет вырваться столь же противоестественным способом.

В «Клубке змей» попыток убийства нет. Но их заменяет атмосфера ненависти внутри семьи, где все ее члены отравляют друг друга ядом лжи и лицемерия. Помыслы каждого вертятся вокруг сейфа с ценными бумагами, вокруг наследства. Каждый член семьи ненавидит другого, а все вместе – главу семейства. Клубок змей – не только символ буржуазной семьи, в него превратилось и сердце главного героя. Перед лицом смерти он осознает и себя частью большого «клубка», поэтому не пытается выставить себя жертвой окружающей его подлости. В финале Мориак заставляет героя обратиться к Богу, чтобы убить «клубок змей» в его сердце. Впрочем, такой финал сильнее подчеркивает бессмысленность жизни ради денег.

В отличие от своих современников *Антуан де Сент-Экзюпери (1900–1944)* как в жизни, так и в творчестве принципиально не желал участвовать в политических кампаниях. В то же время на протяжении всего творческого пути он воспевал радость труда, взаимопонимание людей, высокие моральные качества человека. Биография Экзюпери-писателя неотделима от биографии Экзюпери-летчика. Поступив в 1921 г. на службу в военно-воздушные силы, Экзюпери до конца жизни остался верен небу: в мирное время он был почтовым летчиком, в годы Второй мировой войны служил в разведывательной авиации. Возможность летать означала для Экзюпери возможность действовать: в 1937 г. на собственном самолете в качестве журналиста он прибыл в Испанию; после оккупации Франции, угнав самолет, с несколькими десятками «непримиримых» присоединился к де Голлю; с 1943 г. летал в разведывательной эскадрилье «Сражающейся Франции». 31 июля 1944 г. он был сбит во время выполнения задания.

Почти во всех своих произведениях Экзюпери использовал эпизоды из летной практики – как своей, так и товарищей. Для всех его произведений, посвященных авиации, – повестях «Южный почтовый» (1928), «Ночной полет» (1932) и романе «Планета людей» (1939) – характерен один и тот же круг проблем. Время вхождения Экзюпери в литературу – это время, когда человек еще только начинал осваивать «пятый океан». Однако изображение писателем работы летчика избавлено от ложноромантических представлений о героизме как игре со смертью. Жизнь пилота – тяжелый труд, но в то же время радостный и вдохновенный, ведь почтовый летчик соединяет других людей, а значит, чувствует свою ответственность перед ними. По убеждению писателя, жизнь одного человека имеет цену лишь как частица жизни всего человечества и лишь в той мере, в какой человек занят во всеобщей трудовой деятельности.

Бесспорно и художественное значение написанной Экзюпери в 1943 г. аллегорической сказки «Маленький принц», в которой раздумья

современного человека переплетены с фольклорными образами (принц, влюбленный в Розу; мудрый Лис), лиризм переплетен с социальной сатирой. Но прежде всего это «сказка для взрослых», проникнутая тоской по подлинной красоте и искренности человеческих взаимоотношений, какие доводится испытать только в детстве.

Литература Англии

Как и для остальных европейских стран, для Англии 30-е годы стали временем выхода из экономического кризиса. Главной задачей внешней политики Англии стало предотвращение конфронтации с Германией. Однако в то время, когда политика Третьего рейха становилась все более агрессивной, Великобритания заняла позицию «невмешательства», надеясь направить возможную германскую агрессию на восток. Вершиной этой политики стал раздел Чехословакии в результате Мюнхенского сговора (30 сентября 1938 г.). И даже после нападения Германии на Польшу находившееся у власти правительство пыталось отсрочить вступление Англии в войну. «Странная война» привела к тому, что после разгрома Франции летом 1940 г. некогда гордая империя, оставшись в одиночестве, оказалась перед лицом поражения, отражая немецкие атаки с воздуха и моря. И только нападение Германии на СССР позволило Англии выйти из безвыходной ситуации.

Свидетельством «сдвига влево» в английской литературе середины 30-х гг. явилась группа теоретиков литературы, возглавляемая **Ральфом Фоксом (1900–1937)**. Итогом деятельности Фокса стала вышедшая после его гибели в Испании книга «Роман и народ» (1937). Пафос книги – обличение современного «буржуазного» искусства, прежде всего модернизма, за отказ от изображения действительности и политической актуальности. В то время, когда действительность героична, модернисты, по мнению Фокса, потеряли человека. Цель книги – доказать, что будущее английского романа в обращении к эстетике социалистического реализма. Наряду с другими европейскими теоретиками социалистического искусства (например, Арагоном) Фокс связывал задачи новой литературы с традициями классического наследия. Однако, анализируя опыт английской литературы, он причислил Диккенса и Теккерея к «викторианскому отступлению», а творчество Филдинга назвал вершиной английского реализма. Тем не менее, подлинный реалист своей эпохи должен пользоваться культурным наследием так же, «как народ умеет пользоваться наследием политическим».

По своим убеждениям к Фоксу был близок драматург и теоретик **Шон О'Кейси (1880–1964)**, выступавший против засилия на сцене развлекательных комедий и считавший образцом драматургического мастерства опыт Шекспира. Первые пьесы О'Кейси («Тень стрелка» (1923), «Юнона и

Павлин» (1924), «Плуг и звезды» (1926)), в которых сочетаются и переплетаются романтические и реалистические тенденции, посвящены освободительной борьбе ирландского народа. К ирландской теме драматург обращается и в пьесе «Звезда становится красной» (1939), однако в действительности содержание произведения навеяно фашистской угрозой, войной в Испании и предчувствием мировой войны. В конце 30-х годов О'Кейси начал работу над циклом социально-биографических романов («Я стучусь в дверь» (1939), «На пороге» (1942)), центральная тема которых – проследить жизнь Ирландии и Англии от 80-х годов XIX века до второй половины XX столетия. Повествуя о детстве и юности главного героя, наделенного автобиографическими чертами, автор исследует влияние жизни общества на характер и мирозерцание молодого человека.

30-е годы в английской литературе стали временем укрепления позиций традиционалистов. Несмотря на идейные и творческие различия, английских авторов объединял интерес к злободневной социально-политической тематике (в эти годы были созданы политические «экстраваганцы» Шоу, антифашистская проза Уэллса, широкую известность получили произведения Олдингтона). Социально-политическая злободневность становится отличительной чертой романов *Арчибалда Кронина (1896–1981)*. Литературная биография Кронина началась при необычных обстоятельствах. Известный в Лондоне врач, в 1930 г. он вынужден был в результате резкого переутомления прекратить врачебную деятельность и решил попробовать себя в литературе. Созданный в 1931 г. роман «Замок Броуди» получил признание как читателей, так и критиков. «Замок Броуди» – страшная картина распада семьи, попавшей под власть деспота и маньяка. Однако автор не вникает в причины появления подобных людей: образ Броуди воспринимается как воплощение человеческой натуры, в которой до поры до времени скрыто звериное начало.

Забастовке горняков в Южном Уэльсе (автор работал там медицинским инспектором в 1924 г., поэтому прекрасно знал быт шахтеров) посвящен роман «Звезды смотрят вниз» (1935). Не менее злободневным и автобиографичным оказался и следующий роман – «Цитадель» (1937). Главный герой его – молодой врач Энтони Мэнсон – прошел те же этапы профессионального становления, что и автор. Это и шахтерские городки Южного Уэльса, и врачебная практика в Лондоне. Благодаря знанию материала Кронин убедительно показывает положение английских врачей и их пациентов, постановку лечебного дела и главное – сложность преодоления главным героем возникающих трудностей и соблазнов, а также цитадели круговой поруки и беспринципности. Изменить положение в английской медицине может, к чему склоняется автор в финале романа, лишь совместная работа энтузиастов.

Свой путь, отличный как от традиционалистов, так и модернистов, избрал *Олдос Хаксли (1894–1963)*. Первые романы Хаксли – «Желтый

Кром» (1920) и «Шутовской хоровод» (1923) – представляют собой эксцентрическую сатиру на светское общество, точнее – на чудаков-интеллектуалов, погруженных в собственные интересы. Вслушиваясь в изощренное умствование своих героев, обращая внимание на банальность и пустоту диспутов, которые бесконечно ведут персонажи романов, автор приходит к выводу о том, что измельчание героев есть результат измельчания человеческой личности вообще.

Новым художественным решением разработанной в первых романах темы стал **«Контрапункт» (1928)** – попытка создания романной структуры по образцу музыкального произведения. *Контрапункт* в музыке – вид многоголосия, основанный на одновременном сочетании и развитии ряда мелодий. Хаксли перенес в роман средства музыкальной организации, видоизменив их согласно своим эстетическим задачам. Суть этого принципа объясняет один из героев романа – Филип Куорлз: «Резкие переходы сделать не трудно. Нужно только достаточно много действующих лиц и контрапункт параллельных сюжетов. Не похожие друг на друга люди, разрешающие одну и ту же проблему. Или наоборот: одинаковые люди за разрешением различных проблем». Действительно, между основными героями романа нет никакой сюжетной связи. Они встречаются лишь для теоретических бесед. Поэтому самым простым способом связать разные события становится соединение их во времени, противопоставление разных героев заставляет изображать попеременно разные характеры в одинаковой ситуации и наоборот. Каждый герой романа выступает в двух качествах: как личность и как персонифицированная философская концепция – второе для автора гораздо важнее. Место характеров занимают маски, переходящие затем в другие произведения писателя: беспринципная женщина-вамп; ученый, остающийся ребенком во всем, что лежит вне науки; юноша, неспособный отличить жизнь от литературы. Разработанные в «Контрапункте» художественные принципы призваны максимально реализовать центральную идею: изобразить все стороны разлада современного человечества. Человек в современном мире добровольно лишает себя возможности быть человеком. Жизнь состоит из череды однообразных поступков, которые человек пытается выдать за принципы. Полноту жизни современный человек норовит подменить какой-то одной ее стороной: либо выдать за полноценную жизнь погружение в интеллект (Филип Куорлз); либо сосредоточиться исключительно на телесном (Джон Бидлэйк); либо подавить инстинкты ради отвлеченных принципов (Уолтер Бидлэйк). И при этом идеологи и мыслители современности продолжают утверждать, что цивилизация движется к прогрессу – это вызывает особую иронию автора (вспомните хотя бы об аллегорических рисунках Марка Рэмпиона).

«Контрапункт» стал пессимистическим взглядом на современность. Современная цивилизация ведет к уподоблению человека машине – эта мысль, заложенная в «Контрапункте», с еще большей силой прозвучала в

романе-антиутопии «О дивный новый мир» (1932). Картина «дивного нового мира», функционирующего по принципу конвейера (недаром божеством в нем объявлен Генри Форд), – это не *прогноз* на будущее, а реакция на то, что уже в *реальности* случилось неладное. Во имя «прогресса» человечество уже с начала XX столетия начало забывать о гуманистических ценностях. Роман стал выступлением против философии прогрессизма, выразителем которой в английской литературе является Г. Уэллс. Кроме того, в «Дивном новом мире» получила дальнейшее развитие проблема гедонизма как инструмента социального контроля, воплощенная в романе Е.И. Замятина «Мы». В своей антиутопии Хаксли уловил движение тоталитаризма к ненасильственным (и даже «приятным») формам контроля над массовым сознанием. «Любовь к рабству может утвердиться только как результат глубинной... революции в людских душах и телах. Чтобы осуществить эту революцию, нам требуются... следующие открытия и изобретения. Во-первых, значительно усовершенствованные методы внушения... Во-вторых, детально разработанная наука о различиях между людьми, которая позволит государственным администраторам определять каждого человека на подобающего ему (или ей) место... В-третьих, ... заменитель алкоголя и других наркотиков, и менее вредный, и дающий большее наслаждение... И в-четвертых, ... надежная система евгеники, предназначенная для того, чтобы стандартизировать человека...», – мысль о том, что прогресс требует от человека подобных жертв, звучат и в «Дивном новом мире», и в послевоенной антиутопии «Обезьяна и сущность» (1948).

В сущности, этому же посвящены романы «Скотный двор» (1945) и «1984» (1949) еще одного известного английского антиутописта – **Джорджа Оруэлла (1903–1950)**. Если в «Дивном новом мире» изображаются формы контроля над обществом посредством удовольствий и генетики, то в романе «1984» рассматриваются репрессивные методы подавления личности государством, вплоть до переписывания истории в угоду интересам Партии. Впрочем, «новые миры» Хаксли и Оруэлла сближает отказ от традиционных ценностей, прежде всего культурных. По мысли Оруэлла, развитие современного общества ведет к торжеству тоталитаризма. Он настолько укоренился в общественном сознании XX века, что от него не избавлено ни одно общество, пускай даже считающее себя самым демократическим.

Несмотря на статус державы-победительницы, после 1945 г. Англия оказалась в глубоком кризисе. Подорванная войной экономика восстанавливалась на американские доллары, и как результат – утрата имперского могущества и превращение страны в младшего партнера США. Не менее ярким свидетельством утраты былого величия стало крушение британской колониальной системы. Английская литература не промедлила с реакцией: на смену кипплинговскому «бремени белого человека» пришло сомнение в завтрашнем дне колониализма и признание справедливости его крушения.

В историю английской литературы 40–50-х годов вошел антиколониальный роман.

Одним из наиболее известных представителей антиколониального направления стал *Джеймс Олдридж (1918)*. Его творчеству, как и творчеству его единомышленников, свойственно подчинение сюжета и характеров одной задаче – разоблачению устоев колониальной системы. Одним из лучших и политически злободневных произведений писателя стал роман *«Дипломат» (1949)*. Исторической основой сюжета стали события 1945–1946 гг. – борьба между Англией и СССР за политическое влияние в Иранском Азербайджане. Ставкой в ней для Англии, традиционно считавшей Ближний и Средний Восток зоной своего влияния, являлись нефть и судьба подконтрольных режимов. В центре сюжета – два персонажа: глава дипломатической миссии лорд Эссекс и эксперт Мак-Грегор. Суть центрального конфликта подчеркнута композицией романа: первая часть названа «Лорд Эссекс», вторая – «Мак-Грегор». Осуждая тайные цели миссии Эссекса, Олдридж тем не менее не лишает своего героя определенного обаяния. Однако для раскрытия центральной идеи романа важен прежде всего Мак-Грегор. В начале романа это интеллектual, верящий в независимость науки от политики. Замысел автора состоит в том, чтобы в столкновении с реальным положением дел в Иранском Азербайджане развеялась уверенность героя как в независимости науки от политики, так и в справедливости общественного устройства в Англии, ее политических приоритетов. Идеино-художественные особенности романа напрямую зависят от политических взглядов писателя: Олдридж неоднократно заявлял о поддержке коммунизма и дружбы с СССР. Однако в ставшем продолжением «Дипломата» романе «Горы и оружие» (1974) уставший и растерянный Мак-Грегор заходит в тупик, не зная, на чьей стороне ему быть.

Крупнейшей фигурой послевоенной британской литературы является *Грэм Грин (1904–1990)*, хотя признанным прозаиком он стал еще до второй мировой войны. Литературную известность ему принесли романы «Меня создала Англия» (1935), «Брайтонский леденец» (1938), «Власть и слава» (1940). Путешественник и мастер газетного репортажа, Грин стремился запечатлеть развитие событий в разных уголках мира во всей сложности переплетений личных и общественных проблем. Интерес к злободневной политической проблематике свойственен послевоенным романам писателя. Это Вьетнам времен колониальной войны с Францией («Тихий американец», 1955), Куба накануне революции («Наш человек в Гаване», 1958), Конго накануне ухода бельгийских колонизаторов («Ценой потери», 1961), Гаити времен диктатуры Дювалье («Комедианты», 1966).

Еще до войны Грин разделил свои романы на «серьезные» и «развлекательные». Но деление это более чем условно, поскольку разница между ними не так велика. Фабула «серьезных» романов, как правило, достаточно напряженная (например, в «Тихом американце»), а в основе «развлека-

тельных» («Наш человек в Гаване») может лежать философски глубокая мысль. Таким образом, романы Грина находятся на стыке между «серьезным» и «развлекательным», поскольку глубина мыслей о человеке в них соседствует с увлекательной фабулой, излюбленной писателем символикой границ, шпионов, предательств. Еще одна отличительная черта творчества Грина – парадоксальность персонажей и ситуаций. На этой основе созданы характеры главных героев романа «Тихий американец». Журналист Фаулер, предстающий в начале романа как циник, не имеющий никаких идеалов, под впечатлением массовых расправ над вьетнамцами превращается в человека действия; тогда как на первый взгляд благородный американец Пайл оказывается провокатором, на совести которого гибель многих людей.

Парадоксален и роман «Наш человек в Гаване». В его сюжете, построенном по образцу детектива, содержится нескрываемая ирония по поводу деятельности английских секретных служб. Роман появился тогда, когда в английском обществе царила атмосфера шпиономании (на этой волне примерно в эти же годы появляются романы о Джеймсе Бонде). Деятельность секретных служб, которые ищут «наших людей» по всему миру, превращается в романе в буффонаду: начиная с того, как «нашим человеком» стал хозяин мастерской по ремонту пылесосов Уормолд, и вплоть до финала, когда он получил награду даже после того, когда его обман был раскрыт.

Литература США

Переломным моментом в истории США стала «Великая депрессия». Официально она завершилась в 1933 г., когда президентом США стал Франклин Делано Рузвельт, выдвинувший смелую программу «нового курса». Утверждая, что страна нуждается в экспериментах, Рузвельт выступил против традиционной политики невмешательства государства в экономику, введя государственное регулирование экономической деятельности и социальных процессов. Несмотря на то, что проведенные в рамках «нового курса» мероприятия вывели страну из кризиса, вера в традиционные американские ценности оказалась подорванной. В 30-е годы в Америке (как и в Старом Свете) усиливается радикализация общественных настроений. Даже самый аполитичный обыватель был вынужден сделать выбор в обстановке кризиса и военной угрозы.

События второй мировой войны для Америки остались достаточно далекими. США вступили в нее позже всех основных участников. Это объясняется как господствовавшей до войны политикой «невмешательства», так и уверенностью в том, что агрессия стран Оси будет направлена прежде всего против СССР. Война затронула всех, но по-разному: кто-то где-то далеко погибал, кто-то здесь получал прибыль. В отличие от других держав-победительниц Америка вышла из войны разбогатевшей и к тому же

монополю владения атомным оружием, претендуя на роль лидера не только западной цивилизации, но и всего мира.

Естественно, что социальные болезни эпохи стали ведущей темой в американской литературе. Введенное Драйзером понятие «американской трагедии» наполнилось новым содержанием. Новое поколение писателей обнаруживало новые свидетельства трагедии повсюду и открывало за многообразием вариантов неизменность ее внутренней природы.

Наиболее ярким свидетельством «сдвига влево» в американской литературе 30-х гг. стало творчество *Джона Дос Пассоса (1896–1970)*. Его романы «Посвящение одного молодого человека» (1917), «Три солдата» (1921) и «Манхэттен» (1925) отмечены стремлением наиболее полно выразить социальные конфликты, при этом не подчеркивая авторской позиции, выразив ее через оригинальные эксперименты в области формы. В «Манхэттене» автор сделал попытку перенести в литературу приемы «немого» кино, когда через серию эпизодов идет одновременное движение ряда линий, имеющих собственную композицию и вместе с тем неотрывных от целого. Это была своеобразная проба к трилогии «США», включающей романы «**42-я параллель**» (1930), «**1919**» (1932) и «**Большие деньги**» (1936). Романы охватывают историю США от испано-американской войны до казни Сакко и Ванцетти в 1927 г. Стремление писателя не прибегать при создании национального эпоса к традиционной форме романа-эпопеи выразилось в использовании усовершенствованной техники монтажа, заимствованной из кинематографа (Дос Пассос был лично знаком с С. Эйзенштейном). Повествование ведется за счет чередования четырех структурных компонентов: *портретов героев цикла* – при этом каждый персонаж задуман как воплощение определенной черты американской нации (например, родившийся 4-го июля Джон Мурхауз); портретов исторических личностей, олицетворявших дух американской жизни изображаемой эпохи (В. Вильсон, Форд, Эдисон, А. Дункан и др.); «*Киноглаза*» – своеобразных внутренних монологов и лирических отступлений; «*Экрана новостей*» – идущего рядом с «Киноглазом» монтажа газетных отрывков, популярных песенок, рекламы, воссоздающего колорит времени. Взаимодействуя, эти компоненты воссоздают облик времени, в котором живут персонажи. Усложненная форма трилогии затрудняет читательское восприятие эпопеи, формальный эксперимент оказался чуждым эпическому началу. Но все же трилогия «США» как оригинальный вариант национального эпоса содержит критический пересмотр основополагающих американских ценностей, прежде всего всеобщую погоню за материальным успехом.

Со временем трилогии «США» суждено было стать памятником конструктивистских опытов леворадикальных писателей. Позднее Дос Пассос отказался как от составивших идейную основу трилогии политических взглядов, так и от прославившей его повествовательной техники.

Еще одним свидетельством политизации американской литературы после «великой депрессии» стало творчество *Джона Стейнбека (1902–1968, Нобелевская премия 1962 г.)*. Основная тематика его произведений – становление коллективного сознания, переход от «я» к «мы». Человечество по Стейнбеку – это живой организм, и каждый индивид в нем значит столько же, сколько клетка в теле. Но в от же время каждый человек обладает собственной значимостью.

Трагедия фермерской семьи Джоудов – героев романа «Гроздь гнева» (1939) – это часть общеамериканской трагедии. Гонимые нуждой, они, как и тысячи фермеров из Оклахомы, надеются найти счастье в Калифорнии. Основной причин трагедии Стейнбек считает агрессивность промышленной цивилизации. Ей нет дела до традиционного жизненного уклада фермеров, вместо хозяина ей нужен наемный рабочий, для которого земля – всего лишь источник заработка. В «свободной» стране человек оказался лишенным свободы быть хозяином на земле, которую он считает своей. Хозяин забывает землю, становится рабом, выращенные трудом людей плоды гниют. В то же время история Джоудов имеет символический смысл: они словно повторяют путь своих приплывших в Америку предков, а разочарование в Калифорнии – это часть общего разочарования «американской мечтой».

Эмоциональная сопричастность автора, его стремление пробудить у читателей чувство праведного гнева подчеркнуты сюжетно-композиционной структурой романа. Повествование основано на чередовании эпического плана с публицистическими главами-очерками, цель которых – подчеркнуть, что история семьи Джоудов является типичной для фермерской Америки. Путем к свободе человека автор считает путь к коллективизму, отказу от личного – эту идею озвучивает в романе проповедник Кэйси. Принято считать, что идея коллективизма символически воплощена в финальной сцене романа: потерявшая ребенка Роза Сарона кормит грудью незнакомого ей умирающего человека. Однако вполне возможно считать этот эпизод апофеозом всеобщего отчаяния, когда в сознании доведенных до нищеты людей исчезает грань между человеческим и животным.

В послевоенных романах Стейнбека отражены сомнения автора по поводу обновления традиционных американских ценностей. Роман «Земля тревоги нашей» (1961) можно считать последней стадией развития темы «великой американской мечты» в американском романе. Главный герой произведения Итен Хоули ведет свою родословную от первых поселенцев. Его предки – пираты и пуритане – это символы двух начал, на которых основана «американская мечта»: авантюризм и мечта о рае на земле. Но в процессе воплощения «мечты» герою приходится отказаться от воспитания, действительность приходит в противоречие как с христианской моралью, так и с бунтарским духом. Современному американскому обществу не нужны праведники и бунтари – ему нужны прежде всего потребители. Это особенно заметно в детях Хоули, ведь его сын Аллен участвует в кон-

курсе сочинений «За что я люблю Америку» вовсе не из-за любви к родной стране, к тому же и его победа оказывается нечестной.

Если говорить о новаторстве в области художественной формы, то к числу новаторов в американской литературе этого времени нужно отнести и **Уильяма Фолкнера (1897–1962, Нобелевская премия 1947 г.)**. Написанные в традиционной манере его первые романы «Солдатская награда» (1926) и «Москиты» (1927) не удовлетворили оригинальностью тематики и художественных решений. Тогда у Фолкнера и возникла идея романа-саги о династии плантаторов-южан. Стремясь уйти от неизбежного авторского субъективизма, в романе «Шум и ярость» (1929) история семьи Компсонов рассказывается последовательно от своего имени и от имени трех братьев – и все равно «история не рассказалась». Созданная в «Шуме и ярости» во многом еще несовершенная композиционная структура и отразила борьбу за полноту и объективность повествования. Как заметил Фолкнер, «никто не может смотреть на истину. Она ослепляет. Один человек смотрит на нее и видит одну ее сторону. Другой смотрит на нее и видит то же самое, но в несколько ином виде. В результате истиной считается то, что они увидели все вместе, хотя никто из них не видел истину такой, какова она есть на самом деле». Иными словами, жизнь – это множество «голосов»; дать звучать лишь одному «голосу» – значит сузить рамки художественного видения мира. Отныне в романах Фолкнера наряду с авторским голосом зазвучали голоса нескольких повествователей, которые сами могут являться персонажами. Полифония в романах Фолкнера реализуется не столь в содержательном плане, как диалог идей, сколько в области формы, в различной стилиевой окраске каждого голоса – от мягкого юмора до иронии и сарказма. Фолкнер нашел «свою» тему – тему Юга, где институт рабства оставил драматический след в сознании как потомков плантаторов, так и негров-рабов. Созданный им мифический округ Йокнапатофа (на языке индейцев – «тихая река») стал не просто картиной быта и нравов Юга, но материалом, на котором писатель решал проблему трагедии современного человека. Благодаря «саге о Йокнапатофе» Фолкнер стал признанным лидером так называемой «южной школы» американского романа XX века, высшее достижение которой – трилогия о Сноупсах: «Деревушка» (1940), «Город» (1957) и «Особняк» (1959).

В центре романов, образующих трилогию, – история восхождения Флема Сноупса на вершину финансового могущества, путь от приказчика до директора банка. Но Флем не просто очередной образец американского «делового человека», не гнушающегося ничем ради достижения поставленной цели. Это одно из воплощений современной Америки – точнее, социального и психологического явления, названного автором «сноупсизм». Как и Флем, беспринципен и Кларенс Сноупс – образец типичного американского политика, способного ради получения голосов избирателей менять политические взгляды от кампании к кампании. Как психологическое

явление сноупсизм характеризуется необычайной сосредоточенностью (скорее, заикленностью) на какой-то одной поставленной цели. Достигнув ее, человек не видит дальнейшего смысла жизни. К чему еще стремиться Флему, ставшему директором банка? Ради чего еще жить Минку, большую часть жизни мечтавшему убить Флема и в конце концов добившемуся своего? Помимо того, что Минк – еще одно воплощение сноупсизма, в романе он олицетворяет и «справедливость» по-американски. Тщедушный и бедный, он сознательно ставит себя в еще более затруднительное положение. Трудности, которые он создает вокруг себя, нужны для одного: порожденная ими злоба на всех (и не только на людей, но и на высшие силы) позволяет Минку выставить всех виноватыми, а правым только себя. А если прав только я, значит мне позволено все.

Жизнь героев трилогии – целенаправленное движение в тупик. Способы, которыми они обесценивают собственную жизнь, могут быть самыми разными. Юла Уорнер, стремившаяся к всеобщему обожанию, превращается в объект сделки между Минком и Манфредом де Спейном. Ее дочь Линда, подчинив свою жизнь служению Идее, оказывается отчужденной как от людей, так и от Природы, теряя женственность и наследственную красоту.

Власть, деньги, политика, жажда «красивой» жизни – эти дороги, выбранные главными героями трилогии, оказываются исхоженными и потону тупиковыми. По мысли автора, для поиска смысла жизни и истины существует множество других путей. Этой задаче и подчинена полифоническая композиция произведения, дающая взгляд на происходящее с различных позиций: прагматика (В.К. Рэтлиф), идеалиста (Гэвин Стивенс) и ироничного молодого человека (Чик Мэллison). Ведь истина, как считал Фолкнер, недоступна лишь кому-то одному.

Пересмотр традиционных американских ценностей характерен и для американской драматургии того времени. На смену ушедшему поколению драматургов пришли две значительные фигуры: Артур Миллер и Теннесси Уильямс.

Хотя *Артур Миллер (1915–2005)* вошел в литературу в довоенные годы, лучшие пьесы им были созданы после войны. Литературную известность ему принесла пьеса **«Все мои сыновья» (1947)**, посвященная актуальному и для многих неприятному вопросу: каким образом и какой ценой богачей Америка во время недавно закончившейся войны?

В основу сюжетно-композиционной структуры пьесы положены принципы ибсеновской «новой драмы». Психологическое напряжение вплоть до финала поддерживается тайнами прошлого героев. Это история ожидания пропавшего без вести на войне одного из сыновей Келлеров – летчика Ларри, которого вся семья давно считает погибшим. Только мать по-прежнему продолжает ждать сына, и никто из домашних не рискует разрушить ее иллюзии. Тревога вокруг памяти о Ларри переплетается с еще одной «сюжетной тайной»: преступлением главы семьи, ныне преус-

певающего бизнесмена Джо Келлера. Во время войны он поставил бракованные детали для авиационных двигателей – в результате погиб 21 американский летчик. И пуск на самолете Ларри стоял не тот двигатель, вопрос о возможной гибели сына перерастает в вопрос вины отца. «Покаянный» монолог Джо Келлера превращается в обвинение всей системе взаимоотношений в американском бизнесе, сделавшей подобные случаи правилом: «Если мои деньги – грязные деньги, то в Америке нет ни одного чистого цента. Кто даром работал в эту войну?... Половине этой проклятой страны место в тюрьме, а не мне одному».

Драма **«Смерть коммивояжера» (1949)** посвящена разоблачению еще одного основополагающего мифа «американской мечты»: мифа об Америке как о «стране равных возможностей», о «плодотворном индивидуализме» как залоге успеха. Своеобразно использованное драматургом композиционное решение: на сцене сосуществуют жизнь главного героя в настоящем и прошлом. Такой прием позволил, по мысли автора, разобратся в причинах жизненной драмы коммивояжера Вилли Ломена.

Главная причина – беззаветная вера в «успех», которого в Америке так легко добиться любому способному и обаятельному человеку. Ориентиром в выборе профессии для Вилли стал некий Дэйв Синглмен (англ. «единственный в своем роде» – фамилия, звучащая здесь явно иронически), зарабатывавший на жизнь, не выходя из дома – а чем он, Вилли, хуже других? Но чем дальше, тем острее становится противоречие между иллюзией, что ты «единственный в своем роде», и функцией безымянного винтика, неспособного противостоять ни Системе, ни своему хозяину. Единственное, на что у него хватает силы, – ругать старшего сына Бифа за безделье. Впрочем, и здесь коммивояжер пожинает посеянное ранее. Ведь именно он внушал когда-то сыну, что школа, работа – ерунда, в Америке всего можно добиться обаянием и спортивной славой. И вот, одержимый желанием доказать, что он все еще «не такой, как все», Вилли ради благополучия сыновей идет на самоубийство. Но финальная часть пьесы – «Реквием» – подчеркивает тщетность этого последнего усилия.

В отличие от Миллера, приверженца «драмы идей», творческим кредо **Теннесси Уильямса (наст. имя Томас Лэйн Уильмс, 1911–1983)** стал интерес к глубинным пластам психологии. Известность в Америке к нему пришла после постановки пьесы «Стеклянный зверинец» (1945), а мировую славу – пьесы «Трамвай «Желание»» (1947), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Орфей спускается в ад» (1957). Характерными для Уильямса темами стали трагедия хрупкой красоты, одиночество и непонимание людей. Героиня пьесы «Трамвай «Желание»» Бланш Дюбуа – нищая наследница аристократического рода. Ее последней драгоценностью остаются идеалы, которые живы лишь в ее воображении. Ее антагонист в пьесе Стэнли Ковальски (типичный американец, уверенный в себе, надеющийся только на себя и не желающий быть никому обязанным) не признает цен-

ностей Бланш. В ней, слабой, он все же видит потенциальную угрозу и расправляется с ней: сначала разоблачает ее обман, потом насилует. Бланш уходит в сумасшедший дом, чтобы укрыться от непосильной для нее реальности. Неудачники и романтические идеалисты в пьесах Уильямса похожи на птиц без лапок из сказки, рассказанной в пьесе «Орфей спускается в ад»: они способны жить лишь в небе, а на землю спускаются умирать.

Литературы славянских стран

С началом второй мировой войны славянские страны стали зоной военного и политического влияния Третьего Рейха. Подверглись агрессии и оккупации Польша и Югославия. Мюнхенский сговор привел к разделу Чехословакии: отделению Словакии и последовавшей в марте 1939 г. оккупации Чехии. Словакия и Болгария стали союзницами Германии. В ответ на репрессии и геноцид в оккупированных странах развернулось движение Сопротивления. Особенно массовый характер оно приняло в Югославии, Польше и Словакии. При этом антифашистские силы различной политической ориентации действовали независимо друг от друга, зачастую отношения между ними (как в Польше и Югославии) были откровенно враждебными.

Несмотря на потери, понесенные польской культурой за 5 лет немецкой оккупации, польская литература антигитлеровского Сопротивления была одной из наиболее значительных в Европе. В годы второй мировой войны образовалось несколько центров эмигрантской литературы: в СССР, Англии, США, на Ближнем Востоке. На первое место в польской литературе военных лет выдвинулась поэзия. Преобладающей и определяющей творчество самых разных поэтов стала антифашистская тема (поэма **Юлиана Тувима** «Цветы Польши» (1949, не закончена), сборники стихотворений **Владислава Броневского** «Примкнуть штыки», «Древо отчаяния» (1943)). Характерной чертой польской поэзии этого времени стало усиление рефлексивного начала, а также обращение к классическим образцам национальной литературы, что характерно для всех славянских литератур того времени (так, стихотворения В. Броневского насыщены реминисценциями из поэзии Мицкевича и Словацкого).

Период оккупации дал возможность многим польским авторам – как молодым, так и уже сложившимся – запечатлеть и осмыслить драматические ситуации. Годы второй мировой войны стали временем обогащения психологизма в творчестве **Ярослава Ивашкевича (1894–1980)**. В центре внимания произведений Ивашкевича, написанных во время войны и в первые послевоенные годы, – повседневная жизнь времен оккупации, когда человек лишается возможности влиять на свою судьбу, становясь жертвой случая (рассказ «На заброшенной кирпичне» (1943)), и когда ежедневно повторяющиеся трагедии уже не воспринимаются обостренно. Свидетель-

ство особенной подчиненности человека обстоятельствам во время войны – судьба главного героя рассказа «Икар», по нелепой случайности среди бела дня арестованного гестаповцами: «Те, кто пал в борьбе, и те, кто сознательно шел на гибель, быть может, утешались тем, что их смерть осмысленна. А сколько было таких, как мой Икар, что утонул в море забвения по воле жестокого в своей нелепости случая!» Пережитое в годы оккупации обусловило скептицизм автора в оценке готовности человека к своему подвигу, возможности повлиять на события (повесть **«Мать Иоанна от ангелов» (1943)**). В монастыре, куда «нечистому нет хода», обитает нечистая сила, дьяволом одержимы все монахини вместе с настоятельницей матерью Иоанной. Ксендз Сурин, посланный изгнать бесов, осознает важность своей миссии и в то же время боится того, что предстоит ему свершить. Ставший священником лишь по желанию матери, он испытывает ощущение тоски от жизни и страх перед тем, «что эта бездна никогда не закроется и никогда не обнажит своего дна, что он постоянно будет в нее падать...» В монастыре у ксендза зарождается сомнение: Иоанну мучает не дьявол, а отсутствие в мире добра. Это ощущает и сама настоятельница: «...что же станет со мной, когда не будет во мне уже ни одного беса? Возвратятся тоска, злость, я снова стану дурной монахиней...!» Единственное, что остается Сурину, – стать одержимым, чтобы спасти Иоанну.

Для послевоенной польской прозы была характерна тяга к масштабному освещению военного прошлого. Наиболее ярким выражением этой тенденции стала эпопея Ивашкевича «Хвала и слава» (1956–1962) – трехтомник о польской истории, вмещающий в себя как события первой мировой войны, так и бои сентября 1939 года, оккупацию и Варшавское восстание.

Художественное осмысление войны в литературах Чехии и Словакии отличается некоторыми особенностями. В чешской литературе (в Чехии не было подобного словацкому партизанского движения) на первый план выдвинулось не изображение повстанческой борьбы, а драматизм столкновения человека с условиями оккупации, осознание необходимости отстаивать в нечеловеческих условиях человеческие ценности. Показательным в этом отношении стал опубликованный в 1945 г. **«Репортаж с петлей на шее» Юлиуса Фучика (1903–1943)** – произведение уникальное как по творческой истории, так по содержанию и форме. «Репортаж с петлей на шее», написанный в застенках гестапо, представляет собой сочетание эпоса, лирики и документалистики. Художественность и факт, слитые воедино, придали произведению как объемность картины противоборства людей и «людишек», так и широту образных и философских обобщений. Противостояние фашизму осмысливается в книге и как борьба за освобождение Чехословакии, и как отстаивание права быть человеком даже в нечеловеческих условиях гестаповских застенков. Автобиографическое повествование становится рассказом о судьбе всего чешского Сопротивления, ибо в условиях подполья судьба одного человека неотделима от судьбы органи-

зации. И в то же время это произведение глубоко личное: в нем одинаково важны и аналитический очерк истории антифашистского подполья в Чехии, и лирические строки, обращенные к жене и родным. Среди достижений чехословацкой прозы в русле фучиковской традиции можно назвать сборник рассказов Яна Дрды «Немая баррикада» (1946) и романы Марии Пуймановой «Игра с огнем» (1948) и «Жизнь против смерти» (1952).

Решающим для дальнейших судеб Восточной Европы стал коренной перелом на советско-германском фронте. По мере наступления Красной Армии происходило восстановление государственности ранее оккупированных стран. Объективным результатом освобождения стран Восточной Европы стало их вовлечение в политико-экономическую систему СССР, сопровождавшееся переходом власти к коммунистическим партиям. Внутриполитическая борьба, вызванная необходимостью определить пути политических преобразований на фоне начавшейся «холодной войны» создали предпосылки для новых расколов в обществе. Примером осмысления смены политической системы в Чехословакии в феврале 1948 года на фоне воспоминаний о годах оккупации стал роман **Яна Отченашека (1924–1979) «Гражданин Брих» (1955)**. Суть изображаемых в романе событий раскрыта в одной из строк эпиграфа: «Мир расколот на две части». В ситуации, когда политические пристрастия раскалывают даже семьи, проблема выбора приобретает особый драматизм. Главный герой романа Франтишек Брих не решается однозначно ответить на вопрос «с кем ты?» по целому ряду причин, связанных не только с его стремлением быть «над схваткой». Еще свежи воспоминания о недавно закончившейся войне, поэтому после пережитого так хочется верить, что война уже кончилась. Не случайно в романе настоящее проверяется недавним прошлым, прежде всего тем, кто как себя вел в годы оккупации. Кроме того, Бриху необходима уверенность в нравственности своего выбора, поэтому действия разных политических сил подвергаются и нравственной оценке. Поэтому единственно нравственным становится трудно давшееся герою решение остаться в своей стране со своим народом.

Литература латиноамериканских стран

Мировой экономический кризис, разрушивший процветание центров мировой экономики, не обошел и Латинскую Америку. Резкое снижение спроса на продовольственную и сырьевую продукцию привело к массовой безработице и как следствие – к резкому падению уровня жизни, росту социальной нестабильности и новой череде военных переворотов (1930 – Аргентина) и антиправительственных восстаний (1932 – Сальвадор, 1934 – Перу).

Накануне Второй мировой войны обострилось соперничество между будущими противниками за влияние в Латинской Америке. Однако США удалось сохранить контроль над регионом, усилив как дипломатическое, так и военное влияние (к концу войны в латиноамериканских странах насчитывались 92 военные базы США). Хотя Латинская Америка находилась далеко от основных театров военных действий, война повлияла на обстановку в регионе. Большинство латиноамериканских стран отказалось от политики нейтралитета и примкнуло к антигитлеровской коалиции. Во многих странах возникли организации по оказанию помощи СССР (например, «Союз ради победы» и «Общество друзей СССР» в Чили).

В конце войны и в первые послевоенные годы в общественно-политической жизни латиноамериканских стран произошел поворот к демократизации, выразившийся в подъеме массового движения, свержении диктатур, политических амнистиях и т.д. Главным итогом войны для Латинской Америки стало осознание необходимости общеконтинентального единства. Важнейшей политической акцией стала подписанная на межамериканской конференции в Мехико (февраль – март 1945 г.) «Чапультепекская декларация», в которой заявлялось о необходимости солидарности латиноамериканских народов. А в подписании Устава ООН участвовало 19 латиноамериканских стран.

Настроение тех лет, общее для многих латиноамериканских писателей, наиболее ярко воплощено во «Всеобщей песне» чилийца **Пабло Неруды (1904–1973, Нобелевская премия 1971 г.)**: «Родина, родина, плотью и кровью я снова с тобою...» Эти слова поэта стали не просто гимном возвращению из эмиграции (политическая эмиграция – часть биографии многих латиноамериканских писателей).

Пабло Неруда занимает одно из первых мест в латиноамериканской литературе как по широте творческого диапазона, так и по количеству написанных произведений и их переводов на различные языки. Оставаясь национальным поэтом, он сумел выйти за рамки своей страны и континента, сочетая национальное мировосприятие с мироощущением гражданина Вселенной. Наиболее ярким воплощением слияния континентального и общепланетарного стала написанная Нерудой в эмиграции «**Всеобщая песнь**» (1949). Эта эпопея из 15 глав, рассказывающая об истории родного поэта материка. От размышлений о прошлом и настоящем Латинской Америки поэт переходит к широким историко-философским обобщениям: в центре произведения оказываются Человек, Природа, Труд, герои и анти-герои различных эпох.

По структуре поэма фрагментарна: она состоит из написанных в разное время внешне не связанных друг с другом глав. Единство содержания поэмы – во «всеобщности» замысла: связать мир родины одного человека со всем миром, увидеть все многообразие континента в единстве трех рас, представить весь континент как часть человечества. Так, рассказывая об

истории завоевания Америки («Завоеватели», «Преданная земля»), поэт на примере своего континента стремится предупредить все человечество, чтоб на новом витке истории оно избежало подобного.

Политическая эмиграция стала эпизодом биографии гватемальского прозаика *Мигеля Анхеля Астуриаса (1899–1974, Нобелевская премия 1967 г.)*. Гватемала, как и большинство латиноамериканских стран, всегда была в зоне экономического и политического влияния США: здесь господствовали североамериканские банановые компании, опиравшиеся на поддержку диктаторских режимов. Не случайно именно гватемальским автором создан первый тематический архетип романа о латиноамериканской диктатуре. «Сеньор Президент» был написан в самом начале тридцатых (1932), но опубликован только в 1946 году на волне общедемократического подъема.

«Сеньор Президент» был начат в эмиграции. Годы изгнания Астуриас провел в Париже эпохи сюрреализма – влияние сюрреалистической поэтики ощущается в повествовательной структуре романа. Однако сам автор советовал искать корни своего сюрреализма в народном эпосе, ведь Гватемала – это еще и колыбель майя, самой развитой индейской цивилизации. Потомки майя и ныне составляют большинство населения, сохранив языческое мировосприятие. Обращение к фольклору майя для Астуриаса – не только стилизованный прием, но и утверждение своей позиции летописца народных бедствий. Его проза воссоздает реальность в том виде, в каком она видится человеку, далекому от современной цивилизации. Рядом с Сеньором Президентом возникает коллективный герой – общество, парализованное страхом перед диктатором. При всех различиях в социальном статусе у всех представителей общества одна судьба: стать либо палачом, либо жертвой. В сюжете связаны воедино несколько самых типичных для гватемальской действительности ситуаций: доносы, аресты, убийства. Именно убийство полковника Сонриенте и становится завязкой сюжета. Герои романа находятся в замкнутом круге, выход из которого – только смерть или безумие. Столь же трагическим финалом завершается вторая сюжетная линия – любовь дочери опального генерала Каналеса Камиллы и фаворита Сеньора Президента Кара де Анхеля.

Весьма своеобразно изображен в романе главный герой. Это существо, лишенное не только величия, но и вообще индивидуальных черт, олицетворение зловещей силы, воплощенной в судьбах его жертв. Страх перед ним – прежде всего первобытный страх в сознании окружающих его людей; даже «цивилизованному» Кара де Анхелю в президентских покоях является индейское божество Тоиль, требующее человеческих жертв.

Раскрывая образ диктатора, автор использует еще один оригинальный прием – тщательное воспроизведение официальных речей и идеологических штампов. Эти повторяющиеся фразы тоже становятся частью всеобщего сумасшествия – и уже нет разницы между официальной речью и болтовней попугая лицензиата Карвахалья.

Созданный более семидесяти лет назад роман и поныне не потерял своей актуальности: в Латинской Америке выражение «сеньор президент» стало нарицательным. Произведение принадлежит к классике латиноамериканской литературы, предвосхитив один из ее тематических архетипов. Роман Г. Маркеса «Осень патриарха» и ряд других антидиктаторских произведений второй половины XX в. ведут свою родословную от «Сеньора Президента».

Одним из самобытных явлений литературного процесса в испаноязычных странах Латинской Америки стало возникновение *негристой поэзии*. Это течение, связанное с фольклорной традицией потомков африканских рабов, явилось одним из убедительных результатов освоения еще одного фольклорного пласта профессиональным искусством. Новые веяния в мире, рост национального самосознания на континенте заставили латиноамериканских авторов задуматься, что такое их нации, какова роль каждого этнического элемента в формировании их самобытного облика, какие возможности для развития искусства хранит фольклор. В этой обстановке и зарождается негристская поэзия. Она дала результаты в литературах тех стран, где афроамериканцы и мулаты оставили свой след в этнокультурном облике, прежде всего в странах Карибского бассейна. Наиболее значительный очаг негристой поэзии возник на Кубе, некогда самой развитой антильской колонии Испании. Основой экономики Кубы было сахарное производство, которое в колониях не мыслилось без рабов-негров. Поэтому неслучайно, что одним из крупнейших поэтов-негрстов стал **Николас Гильен (1902–1988)**, мулат по происхождению.

Известность Гильену приходит в 1930 г. с появлением цикла стихотворений «Мотивы сона» (сон – кубинский народный танец, сочетающий испанское и негритянское фольклорные начала). Гильен сознательно выбрал форму сона как наиболее подходящую для реализации главной идеи цикла – утвердить равноправие и самоценность негритянского начала в национальной культуре. Дальнейшее развитие эта идея получила в следующем сборнике – **«Сонгоро Косонго» (1931)** с подзаголовком «Мулатские стихотворения». Название сборника – звукоподражательная основа, взятая из негритянской песни-танца. Поэтому задачей сборника стало стремление доказать, что кубинская нация без афрокубинцев невозможна («Два мальчонка», «Родовое имя»), белые и чернокожие на Кубе давно побратались и в горе, и в радости.

Кроме откровенно социально-полемических стихотворений («Песенка об отказе от квартиры», «Моя родина кажется сахарной») основу сборника составляют произведения, построенные на традиционных сюжетах негритянских «мадригалов» («Ах, сеньора, ах, соседка!», «Моя девчонка», «Закливание змеи»). Но образ негра в поэзии Гильена лишен как сентиментальной филантропичности, так и гротескной резкости фольклора. Это первый опыт реалистической трактовки народного характера, наглядно представляющий происходивший в латиноамериканской литературе процесс эволюции от «негра-страдальца» и «безобразного негра» к «негру-человеку».

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Влияние обостренной политической борьбы межвоенного периода на литературный процесс.
2. Вторая мировая война и литература. Становление литературы антифашистского сопротивления.
3. Литература Германии после 1933 г. Нацистская политика в области культуры. Немецкая литература в изгнании. Внутренняя эмиграция.
4. Место романа В. Бределя «Испытание» в литературе антифашистской эмиграции. Система характеров, своеобразие повествовательной манеры.
5. Психологическое и социальное в романе А. Зегерс «Седьмой крест».
6. Литературная и театральная деятельность Б. Брехта. Теория «эпического театра»: политическая направленность и основные художественные принципы.
7. Пьеса Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети»: антивоенный и антифашистский пафос, центральные персонажи, реализация принципов теории «эпического театра».
8. Пьеса-притча Б. Брехта «Добрый человек из Сезуана»: техника сценического «очуждения», социально-философский и художественный смысл фантастических образов.
9. Творчество Т. Манна периода эмиграции. Раскрытие духовных истоков нацизма, размышления о судьбах Германии и немцев в романе «Доктор Фаустус».
10. Роман «Доктор Фаустус» как итог размышлений Т. Манна о месте художника в мире искусства и мире повседневности.
11. Вторая мировая война и итальянская литература. Ведущие идейно-художественные принципы неореализма.
12. Роман В. Пратолини «Повесть о бедных влюбленных»: историческая основа, система персонажей, воплощение принципов неореализма.
13. Образ простого человека, своеобразие юмора и сатиры в «Римских рассказах» А. Моравиа.
14. Литература Франции 30–40-х годов. Французские писатели в литературной и общественной жизни Европы.
15. Жанровое своеобразие, проблематика и система характеров в романе Р. Мартен дю Гара «Семья Тибо».
16. Л. Арагон в литературной и общественно-политической жизни XX века. Переход от сюрреализма к реализму. Цикл романов «Реальный мир».
17. Судьбы Отечества, народа, творчества в романе Л. Арагона «Страстная неделя».
18. Социальная и религиозно-этическая проблематика романа Ф. Мориака «Клубок змей». Психологическое мастерство писателя.
19. А. де Сент-Экзюпери в жизни и творчестве. Прославление героического действия в романе «Планета людей».
20. «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери как сказка-притча.
21. Литературно-общественная ситуация в Англии середины XX века: характер литературного движения, виднейшие представители.

22. Английская литература социалистической ориентации. Литературная деятельность Р. Фокса и Ш. О'Кейси.
23. Острота социальной проблематики межвоенных произведений А. Кронины. Роман «Цитадель»: смысл названия, центральная идея, пути исканий главного героя.
24. Творческий путь О. Хаксли. Роман «Контрапункт»: идейно-художественное своеобразие, реализация вынесенного в заглавие принципа.
25. Жанр антиутопии в мировой литературе XX века. Образ «прекрасного нового мира» в творчестве О. Хаксли и Дж. Оруэлла.
26. Роман Дж. Олдриджа «Дипломат» в контексте английской антиколониальной прозы.
27. Тематическое своеобразие творчества Г. Грина. Разновидности его романов. Проблематика и художественные особенности романа «Наш человек в Гаване».
28. Основные тенденции в общественной и литературной жизни США после «великой депрессии».
29. Традиционное и экспериментальное в творчестве Д. Дос Пассоса. Роман «42-я параллель» и трилогия «США».
30. Широта охвата американской действительности, социальный пафос романа Дж. Стейнбека «Гроздь гнева».
31. Творческий путь У. Фолкнера. Роман «Особняк» как часть трилогии о Сноупсах. Полифоническая композиция произведения.
32. Система персонажей в романе У. Фолкнера «Особняк». Сноупсизм как социальное и психологическое явление.
33. Проблема «честных денег» в пьесе А. Миллера «Все мои сыновья».
34. Крах американского «делового человека» в пьесе А. Миллера «Смерть коммивояжера».
35. «Поэтический театр» Т. Уильямса: изображение антигуманности американского образа жизни, конфликт собственничества и романтического идеализма.
36. Литературы славянских стран в 30–40-е годы.
37. Художественная самобытность прозы Я. Ивашкевича в годы Второй мировой войны.
38. Героическая жизнь и деятельность Ю. Фучика. «Репортаж с петлей на шее»: история создания, жанровое своеобразие, антифашистский пафос, прославление человеколюбия.
39. Проблема исторического и нравственного выбора в романе Я. Отченашека «Гражданин Брех».
40. Латиноамериканская поэзия первой половины XX века. Человек, Родина, Вселенная во «Всеобщей песни» П. Неруды.
41. Политическая проблематика и художественное своеобразие романа М.А. Астуриаса «Сеньор Президент».
42. Творчество Н. Гильена в контексте латиноамериканской негростской поэзии. Центральные мотивы сборника «Сонгоро Косонго».

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аллен У. Традиция и мечта. – М., 1970.
- Анастасьев Н. А. Владелец Йокнапатофы. – М., 1991.
- Анастасьев Н.А. Обновление традиции. Реализм XX в. в противоборстве с модернизмом. – М., 1984.
- Апт С.К. Над страницами Томаса Манна. – М., 1980.
- Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. – М., 1982.
- Бенн Г. Двойная жизнь. Главы из книги // Иностранная литература. – 2000. – № 2. – С. 215–268.
- Вторая мировая война в литературах зарубежных стран. – М., 1985.
- Днепров В.Д. Черты романа XX века. – М.–Л., 1965.
- Зарубежная литература (1917–1945) / В.М. Тимофеева, Б.П. Мацкевич. – Мн., 1976.
- Зарубежная литература XX века / под ред. З.Т. Гражданской. – М., 1973.
- Зарубежная литература XX века: Учебник для вузов / под ред. Л.Г. Андреева. – 2-е изд., испр. и доп. – М., 2000.
- Зарубежные славянские литературы XX века. – М., 1970.
- Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. – М., 1984.
- История английской литературы. Т. III. – М., 1958.
- История всемирной литературы. Т. 8. – М., 1994.
- История зарубежной литературы 1917–1945 гг. – М., 1969.
- История немецкой литературы. Т. V. – М., 1976.
- История польской литературы. Т. 2. – М., 1969.
- История французской литературы. Т. IV. – М., 1963.
- Кестлер А. Автобиография // Иностранная литература. – 2002. – № 7–8.
- Клюев В.Г. Театрально-эстетические взгляды Брехта. – М., 1966.
- Мамонтов С.П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки. XX век. – М., 1983.
- Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. – М., 1986.
- Новикова Т. Необыкновенные приключения науки в утопии и антиутопии (Г. Уэллс, О. Хаксли, А. Платонов) // Вопросы литературы. – 1998. – № 4. – С. 179–204.
- Потапова З.М. Неореализм в итальянской литературе. – М., 1961.
- Савуренок А.К. Романы У. Фолкнера 1920–1930 годов. – Л., 1979.
- Сміт П. Олдас Хакслі // Крыніца. – 2001. – № 8. – С. 68–75.
- Федоров А.А. Томас Манн. Время шедевров. – М., 1981.
- Фрадкин И.М. Бертольт Брехт. Путь и метод. – М., 1965.
- Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. – М., 1976.

XX ВЕК. РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ

Масштабные процессы в мировой литературе последней трети, а точнее, завершающего сорокалетия XX века лишь начинают осмысляться в нашей науке, и совсем непросто определиться с подходами к ним в не-большом разделе компендиума. Учитывая опыт имеющихся пособий как и сжатость учебного курса зарубежной литературы на филологическом факультете университета, мы сочли возможным ограничиться лишь ареалом западной словесности, а в его пределах – отдельными тенденциями и странами, наиболее концентрированно представляющими основные векторы развития. Безусловно, сегодня ничего не существует изолированно, вне пересечений с самыми разными, нередко контрастными эстетическими системами, концепциями мира и человека. Усиление поликультурного начала современного искусства ощущается и в динамике освоения литературами мира наиболее заметных художественных достижений, и в постоянно нарастающем количестве переводов, и в востребованности творчества писателей буквально всех континентов, и даже в расширении географии обладателей всемирно признанных наград. К примеру, если с 1901 по 1939 г. Нобелевская премия в области литературы присуждалась практически только западноевропейцам (исключением были Р. Тагор из Индии да С. Льюис, Ю. О'Нил, П. Бак из США), то с 1945 г. ее лауреатами уже объявлялись и авторы из Чили, СССР, Гватемалы, Японии, Колумбии, Египта, Греции, Мексики, ЮАР, Турции.

Творческие поиски и открытия, в том числе и те, о которых будем говорить, – это всегда результат взаимодействия и полемики, притяжения и противостояния, напряженного баланса конструктивных и дезинтеграционных приоритетов. Если судить объективно, на завершающем столетие этапе, как в общем-то и на любом прежнем, наблюдается не резкая глобальная смена художественно-эстетических парадигм, а очередной всплеск поисковых и трансформация известных, без утверждения господства какой-либо одной, в том числе и оказавшейся особенно на слуху – постмодернистской. В силу этого, для уточнения необходимого при анализе конкретных произведений общетеоретического инструментария в начале раздела дается концентрированное представление о составляющих ядро данного комплекса художественных течениях, и только впоследствии ведется разговор о творческой практике, где они, собственно, рождались и функционировали.

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 гор-

дой, 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, безапелляционность 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».

Романтическая поэтика делает акцент не на изображении, а на выражении глубин души и глубин мира. И здесь особую роль играет романтическая ирония: самопародирование, чувство собственного несовершенства, неразрешимости противоречия между безусловным и обусловленным, необходимостью и невозможностью полноты самовыражения. Иронические персонажи дистанцируются от мира, бесконечно меняют маски как знак возможного и возвращаются к себе как некоей идентичности. Попытки вырваться из пространства общезначимого в мир чистой свободы ведут лишь к ее иллюзии, и быть независимым – значит просто говорить не о том, что есть, а о том, что возможно (возможное впереди действительного!) Отсюда широкое обращение к метафорам, мифологической образности, двойничеству, фольклору с его духом наивности и непосредственности. Романтическая ирония помогает читателю ощутить специфику именно литературного персонажа: не делать его объектом копирования в реальной жизни и вместе с тем проникнуться исключительной напряженностью духовных поисков.

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 изображаемым острейшим противостояниям, 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. Штрिटтматтер, М.В. Шульц, Э. Колдуэлл, Р.П. Уоррен, Дж. Апдайк, Х.М. Аргедас, Ж. Амаду).

Нельзя не выделить одну из актуальных проблем, в художественном осмыслении которой романтизм и реализм оказались как никогда сближенными. Игравшая принципиальную роль в романтизме еще на рубеже XVIII–XIX веков устремленность к личностному, идеальному, сверхъестественному, к свободе воли и к свободе совести, теперь снова востребована писателями, достаточно разными по своим творческим установкам, но равно неприемлющими пытавшуюся стать глобальной идеей литературы без Бога, без героя, без автора. Религиозное мироощущение с его акцентированием драматической соотнесенности земного и трансцендентного, деяния и покаяния, дозволенного и запретного для верующего человека уже предопределяло художественный мир Э. Ренана, Ф. Мориака, Ж. Бернаноса. Во второй половине двадцатого столетия оно не только не теряется под напором разных глашатаев хаоса и нигилизма, но и реально усиливает духовное противостояние крайностям как антропоцентризма, так и мизантропии (Г. Грин, Г. Бёльль, Дж. Гарднер, А. Мальро, Ж. Ануи). Данный момент, как и другие сближения-расхождения романтизма и реализма, естественно вписывается в общую тенденцию современного литературного

развития к системной взаимоувязанности всех процессов без игнорирования или господства любого художественного свершения.

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 исчерпанности 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.

Магический реализм, введенный как термин Францем Роо в 1925 г. при характеристике одной из тенденций в немецкой архитектуре и живописи того времени, в дальнейшем становится широко распространенным и в приложении к литературе (М. Бонтемпелли в Италии, П. Мак-Орлан во Франции, Х.Л. Борхес в Аргентине, Ж. Зайко в Австрии, Г. Казак в Германии). На первых порах он как бы дублирует постэкспрессионизм и даже сюрреализм, постепенно все увереннее определяясь с собственными параметрами, весьма разнохарактерными, иногда противоречивыми. Это естественно: как и многие художественные направления столетия, он менее всего тяготеет к одномерности застывшей маски. У творчества – всегда живое лицо, узнаваемое и новое, где динамика стабильного и изменчивого предопределена индивидуальным талантом автора, его исходными приоритетами, ориентированностью в актуальных тенденциях времени и искусства.

С учетом сказанного, в нашей краткой характеристике придется ограничиться указанием лишь на самые 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 изощренных экспериментах некоторых европейских писателей, в Латинской Америке были яв-

лением настолько обычным, что до поры до времени казались малоинтересными для литературы. Но искусственные построения, и прежде всего сюрреалистами, своего рода параллельных рациональному миров подсказали 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 любование 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 Льосы, 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.

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, Х.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 выносятся в качестве примеров для подражания или осуждения – это взрыв предельно концентрированной обиденности, 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 подразумеваемые). 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 содержат 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, самостоятельное место 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. Вздурораженные 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 оказаться 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.

В нашем предельно сжатом и обобщенном представлении литературного экзистенциализма, конечно же, пришлось опустить многие имена и тенденции, внутренние противоречия и неувязки. Да и наивно было бы пытаться охватить и охарактеризовать все: если человек в экзистенциализме – всегда лишь проект, вряд ли может быть иным и само направление. По Ж.П. Сартру экзистенциализм – это гуманизм, по А. Камю – антинигилизм, по Г.О. Марселю – путь обретения Бога, по Ж. Кейролю – «доразвитие» реальности, поиск Жизни. Так или иначе – это безусловно трудное и

ответственное движение к осознанию человеком фундаментальной специфичности своего статуса в универсуме.

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 эпатазирующий 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 бесцельное 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 А. Адамов, Ф. Аррабаль, С. Беккет, В. Гавел, 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 этого понятия, 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. Коль 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 необходимым элементом классической драмы, – интрига, конфликт. В антидра-

ме 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. Поэтика театра абсурда, перекликается с черным юмором, особым сочетанием скепсиса, ужаса и смеха способным 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.

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 трактуя актуальные перспективы обновления романа, они едины в ниспровержении традиций критического реализма, прежде всего бальзаковской, 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 взаимоотноувязанность 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 несколько 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 проек-

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

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. По убеждению Ж. Дерриды центральной при рассмотрении текста должна стать не проблема его понимания читателем, а природа человеческого непонимания, зафиксированная в слове. Через деконструкцию – разрушение старых, ориентированных на понимание структур – он предлагает выявлять внутреннюю противоречивость текста, его недостаточную отвлеченность от жизненной конкретики.

Ж. Деррида особенно настаивает на обнаружении и устранении скрывающихся «остаточных смыслов» прежних дискурсов, закрепленных в языковых клише мыслительных стереотипов. Утверждая необходимость игрового отношения к смыслу вообще, он выдвинул принцип «диссеминации» – рассеивания, дисперсии любого смысла через множество диффе-

ренцированных его оттенков. Идея «различия» должна уступить место идее «различения», что означает конец власти одних смыслов над другими. Текст, следовательно, становится территорией свободы, где не действуют законы силы, канонов, господства-подчинения. Таким образом, нетрудно заметить, что деструктивный пафос по отношению к предшествующей традиции не покрывает всего спектра структуралистских и постструктуралистских исканий. Есть в них и устремление выработать собственную модель теоретического обеспечения литературного нонконформизма, неклассического толкования места искусства в действительности.

Симультанизм, будучи одной из манифестаций обновления, преобразования доставшегося второй половине века художественного багажа, выделяется последовательной нацеленностью на гуманистические ориентиры. Его можно считать своеобразным вызовом пессимистическим утверждениям некоторых критиков и писателей об истощенности, «смерти» литературы и романа в частности. Вовсе не случайно, что реальное становление симультанизма взаимоувязано с «бумом» латиноамериканского романа, обозначившим новые перспективы жанра. Открытость всей полноте жизни, критическая настроенность и творческий эксперимент в нем естественно сочетаются с доверием к апробированному человечеством ценностям. Рожденные современной эпохой идеи тотального романа и экзистенциального доверия бытию, принцип сообщающихся сосудов в симультанизме оказываются столь же значимыми, как и давний опыт симультанных декораций в театре, монтажа в кино, симультанной композиции в живописи, контрапункта в музыке.

Небезынтересно вспомнить, что сходную тенденцию обнаруживает у себя уже И. Гете по ходу работы над четвертым актом II части «Фауста». Он замечает, что «при такой композиции главное, чтобы отдельные массы были значительны и ясны, целое все равно ни с чем не соизмеришь, но именно потому оно, как любая неразрешимая проблема, будет упорно привлекать к себе внимание людей». Несколько в ином ракурсе, но в общем-то об этом же говорит и А. Блок: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда составляют единый музыкальный напор». Из ближайших предшественников, у которых просматриваются начала становления поэтики симультанизма, можно назвать У. Фолкнера, Дж. Дос Пассоса, Ж.П. Сартра, Г. Грина, а его научному обоснованию содействовало утверждение синергетической теории И. Пригожина. Напомним, что базисными для нее явились идеи: о нелинейности физической, социальной и ментальной реальности; о специфическом свойстве диссипативных структур, в которых неравновесность («динамический хаос») может служить источником организации и непредвиденного порядка; о неправомочности восприятия целого как простой суммы его частей (при взаимодействии отдельных элементов происходит их интерференция, ведущая к образованию новых

явлений и свойств). Именно в силу этого свободно стыкующиеся компоненты симультанного произведения представляют собой не коллаж случайно набранных эпизодов как и не объединенные сквозной идеей фрагменты, а нелинейное равновесие самостоятельных и в то же время совместно выводящих к художественной целостности звеньев.

С достаточной очевидностью симультанизм сказался в творчестве К. Фуэнтеса, Оэ Кэндзабуро, Дж. Апдайка, М. Варгаса Льосы, А. Брайса Эченике, М. Уэльбека. Их произведения буквально перенасыщены многоликостью мира в его концептуальной, экзистенциальной, событийной, вещной представленности, что, однако, не создает впечатления хаоса, в котором мог бы затеряться читатель. Отсутствие строгой пространственно-временной координации и причинно-следственной обусловленности сочетается с особым рода упорядоченностью, диктующей именно такую, без постмодернистского варьирования, последовательность подачи материала. Иными словами, в симультанном произведении, еще и через отказ от формальных границ между отдельными частями, неожиданно соседствующими, взаимопересекающимися или сталкивающимися, по-своему реализуется динамическая увязка авторского задания и читательской причастности, синергетическая программа художественного смысла. Да, читателю не предлагаются готовые решения, никто не претендует научить его, как надо жить. Вместе с тем, автор не уклоняется от своей первейшей обязанности не просто говорить, но и что-то сказать: напряженность, поисковость, нелинейность повествования исподволь нацеливают нас на самоидентификацию, готовность к трудному преодолению не только литературных лабиринтов. Если к этому прибавить, что симультанизм ориентирован преимущественно на актуальную проблематику и не обходит самые острые ее углы, вряд ли можно усомниться, что для его авторов, известных художественными экспериментами, умеющих быть востребованными современниками, и сегодня главной остается созидательная миссия литературы.

Литература Франции

Не будет преувеличением сказать, что во французской литературе второй половины века достаточно ясно проявились практически все ранее рассмотренные художественные течения. Контрастность социально-экономических, научно-технических, политических и философских движений по-своему сказалась в особой разнонаправленности творческих исканий. В то же время, если взглянуть поверх обычно свойственных литературному многоголосью безапелляционных взаимообвинений и самовосхвалений, прослеживаются и более глобализованные характеристики данного периода. Так, почти невостребованной оказалась популярная в прежние десятилетия модернистско-авангардистская парадигма, теперь про-

явившаяся разве что в левачестве студенческих волнений 1968 года, в экстремизме поп-арта и хэппенинга. Зато можно говорить о принципиальном, системном противостоянии по меньшей мере двух тенденций. Одна воспринимает и развивает идущую от классики взаимообусловленность мира искусства и реальности, авторскую ответственность за формирующийся художественный смысл произведения. В ней превалирует установка на открытый и внятный диалог с читателем, в каком бы ключе – реалистическом, романтическом, магического реализма, экзистенциалистском, симультанистском – он ни проистекал. Другая же исходит из категорического отрицания прошлого опыта, поставангардистского утверждения исчерпанности заданного им ролевого баланса в системе мир–автор–произведение–читатель. Любой ее вариант – постмодернизм, театр абсурда, новый роман, структурализм, постструктурализм – отводит, среди прочего, преднамеренно двусмысленную миссию читателю, то обрекаемому на бесконечное блуждание в словесных лабиринтах, то возводимому в сомнительный ранг соавтора (как быть соавтором, если изначально провозглашена «смерть» автора). Таким же вызывающе неклассическим становится здесь и положение текста, переставшего быть произведением в силу его «непроизводности» от окружающей действительности и «непроизведенности» исчезнувшим автором. Конкретизируем намеченные процессы на примере творчества некоторых национальных писателей.

Арман Лану (1913–1983) известен как прозаик, поэт, эссеист, последовательно занимавший реалистические позиции. Выделяются его романы из «военной» трилогии «Безумная Грета» («Майор Ватрен» (1956), «Свидание в Брюгге» (1958), «Когда море отступает» (1963), а также «Пчелиный пастырь» (1974) и «Прощай, жизнь, прощай, любовь...» (1977), беллетризованная история Парижской коммуны в дилогии «Полька пушек» (1971) и «Красный петух» (1972), романизированные биографии «Здравствуйте, Эмиль Золя» (1954) и «Мопассан, Милый друг» (1967). Внимание к многообразию характеров, индивидуальным судьбам в социальном контексте времени сочетается у него с тщательной работой над композицией, языком произведений. Сосредоточенный главным образом на военной проблематике, писатель умеет связать воедино личностное и общенародное, героiku защитников Отечества и превращающееся в машинальную обыденность взаимоистребление тысяч и тысяч втянутых в военные действия людей.

Что показательно, именно развернутая демонстрация безразличной к человеку, выхолащивающей его душу стороны фронтовых будней придает сочинениям А. Лану дополнительный антивоенный пафос. Хотя по сюжету романа **«Когда море отступает»** война предстает уже в прошлом, ее эхо здесь множится противоречивыми и гнетущими отголосками. Приехавший через много лет на место бывшей высадки десанта союзников (Нормандия, июнь 1944 г.) его участник канадец Абель Леклерк и вспоминает, и пере-

осмысливает те события, и видит странное безразличие к ним веселящегося на песчаном побережье люда. На фоне этой беззаботной и мирной картины каким-то даже не совсем уместным смотрится неухоженный обелиск, напоминающий об отваге и многочисленных жертвах той не до конца подготовленной операции. Развеиваются и романтические иллюзии девушки – невесты погибшего тогда друга Абея, которая надеялась найти подтверждение героической смерти жениха, а узнает обескураживающе прозаическую историю ее случайности. Писатель, сам фронтовик, с болью говорит о прошлом и с тревогой наблюдает за разрастающимся беспамятством. Война страшна не только своим бездушным механизмом глобального разрушения, но и какой-то почти мистической способностью замечать свои следы, стирать из памяти буквально следующего поколения казавшиеся навсегда проклятыми и незабываемыми ее преступления.

Робер Мерль (р. 1908) – прозаик и драматург, успешно сочетающий в своем творчестве реалистическую и романтическую традиции с обновительными тенденциями современной литературы. Он разрабатывает и военную тематику (романы «Уик-энд на берегу океана» (1949), «Смерть – мое ремесло» (1952)), и социально-историческую («За стеклом» (1970), «Судьба Франции» (1978), «В наши молодые годы» (1979)). Значительное место в его творчестве занимают романы аллегорическо-утопической направленности («Остров» (1962), «Разумное животное» (1967), «Мальвиль» (1972), «Охраняемые мужчины» (1974), «Мадрапур» (1976)), документально-публицистические книги («Монкада, Первое сражение Фиделя Кастро» (1965), «Для нас заря не займется» (1986), а также философские пьесы («Сизиф и смерть» (1950), «Новый Сизиф» (1956)).

В романе «Смерть – мое ремесло» через исповедь главного героя Рудольфа Ланга раскрывается страшная своей заурядностью история формирования фашиста-убийцы, будущего коменданта концлагеря, по-варварски безразличного к человеческой жизни. И дело не только в том, что окружающий мир последовательно воспитывал в нем лишь беспрекословную дисциплинированность, слепое подчинение воле сильных и обладающих властью (деспотичный отец в семье, начетничество в школе, муштра и чиновничество в армии). Главное, фашистская идеология, выросшая на почве безликого мещанства, довела до совершенства машину выхолащивания совести, индивидуальной ответственности человека, создания иллюзии счастья в бездумном исполнении общественного долга. Можно говорить, что за ужасами фашизма, войны, концлагерей уже в этом романе просматривается и выход писателя на проблему глобальной трагедии человечества, вечно мечущегося между культом личности и массы, так и не продвинувшегося в науке бережного соотношения индивидуального и коллективного. В ключе аллегории-антиутопии более внимательно этот роковой вопрос исследуется Р. Мерлем в романе «Мадрапур». Для пассажиров самолета, следующего в загадочный гималайский город Мадрапур, внешне обычный

рейс превращается в испытание на состоятельность, а точнее – несостоятельность. Нарастающая фантастичность происходящего (в кабине нет пилотов, загадочные цели террористов, непонятные посадки и затянувшийся полет уже фактически в никуда) создает контрастный фон для реалистического снятия фальшивых масок, саморазоблачения всех присутствующих на борту. Оказывается, наибольшей угрозой для людей являются не враждебные, исключительные обстоятельства, а их внутренняя пустота и заведомое принятие каждым собственной обреченности, эгоистическое отчуждение друг от друга.

Жан Поль Сартр (1905–1980, Нобелевская премия 1964 г., от которой отказался) – философ, прозаик, драматург, литературный критик, политик – стал олицетворением и экзистенциализма, и гражданского бунтарства своего времени. Специфика его творчества заключается в том, что практически в каждом произведении, и это предопределяло их актуальность, глубину содержания и новаторство исполнения, он представал одновременно мыслителем, художником, публицистом. В его многогранном наследии выделяются роман «Тошнота» (1938), сборник рассказов «Стена» (1939), трилогия «Дороги свободы» («Возмужание», 1945, «Отсрочка», 1945, «Смерть в душе», 1949), литературно-критические работы «Что такое литература?» (1947), «В семье не без урода» (т. 1–3, 1971–1972), «Театр ситуации» (1973). Особого внимания заслуживают его пьесы, в частности, «Мухи» (1943), «За закрытой дверью» (1945), «Мертвые без погребения» (1946), «Затворники Альтоны» (1960), а также философские и публицистические сочинения «Бытие и ничто» (1943), «Критика диалектического разума» (1960), «Вопросы метода» (1969), «Мы вправе бунтовать» (1974).

Экзистенциалистскую в своей основе драму «**Затворники Альтоны**» можно рассматривать как один из примеров умения автора через привычную зрителю семейно-бытовую тематику выйти к острейшим проблемам философско-политического и этического порядка. Первое знакомство с обитателями загородной виллы преуспевающего предпринимателя фон Герлаха, кажется, обещает хронику тех стабильных немецких семейств, которые создавали экономическую мощь Германии с начала двадцатого века. Но вскоре все явственнее чувствуется какая-то фальшь, недоговоренность относительно цены нынешнего благополучия, соотношения уровней человеческого достоинства и финансового состояния фон Герлахов. Над ними витает черная тень минувшей войны: удастся избежать юридической ответственности за прямое участие в делах фашизма, но ведь есть и высшая справедливость, которая рано или поздно призовет к ответу каждого. Таков отец семейства, спокойно делавший деньги на военных поставках, таковы его дети, прежде всего сын Франц, бывший офицер вермахта, видящий себя защитником Отечества и до поры до времени не вспоминающий о зверских убийствах им безвинных людей на Смоленщине. Вот уже тринадцать лет Франц живет, отгородившись от всего мира в своей комна-

те, не то скрываясь от наказания за прошлое, не то исполняя добровольно взятую на себя миссию страдальца за униженную победителями страну. Лишь появление в доме жены брата Иоганны, глубина сблизившего их неожиданного чувства заставляет Франца искренне разобраться в себе самом, в своих обидах и в своей вине. Настает время посмотреть правде в глаза. Собственным путем к этому же приходит и отец. Их ответственный выбор вместе добровольно уйти из жизни – естественный экзистенциалистский финал былого безответственного существования.

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.

Сэмюел Беккет (1906–1989, Нобелевская премия 1969 г.), писавший на английском и французском языках, известен романами **«Мерфи»** (1938), **«Маллой»** (1951), **«Мэллон умирает»** (1951), **«Безымянный»** (1953), **«Как это»** (1961), а также сборниками стихов и рассказов. Однако наиболее популярны его антидрамы **«В ожидании Годо»** (1952), **«Конец игры»** (1957), **«Последняя лента Крэппа»** (1957), **«О, счастливые дни!»** (1961), **«Комедия»** (1961), **«Не я»** (1972), **«Кичи-Кач»** (1981).

Характерную для театра абсурда замену динамики развернутого конфликта статикой первичной ситуации человека в мире можно проследить на примере драмы **«В ожидании Годо»**. Здесь вообще ничего не происходит (и одна из главных посылок состоит в том, что ничего и не может произойти). Центральные персонажи драмы – Владимир (Диди) и Эстрагон (Гого) – на пустынной дороге (один из излюбленных символов писателя) проводят время в какой-то вялой словесной клоунаде, по ходу которой мелькает реплика, что они ждут Годо. Появление другой странной пары, хозяйственно властного Поццо и довольного своим положением слуги Лакки, лишь усиливает ощущение неопределенности и предопределенности ситуации. С. Беккет удачно инсценирует «ничто», пустоту игры слов, за которыми ничего не стоит. Ожидали вчера, ждут сегодня, подождут Годо и еще: ведь в финале Мальчик сообщил, что месье придет завтра... Как и другие драмы писателя, **«В ожидании Годо»** не предполагает рационального объяснения представленного, но ее энергетика побуждает к раздумьям о причинах такой живучести абсурда и в реальной жизни людей.

Эжен Ионеско (1912–1994), признаваемый родоначальником театра абсурда, также писал прозу и поэзию, искусствоведческие эссе, публицистику, мемуарно-биографические книги. Из созданных им более 30 пьес назовем: **«Лысая певица»** (1950), **«Стулья»** (1952), **«Убийца по призванию»** (1958), **«Носороги»** (1959), **«Воздушный пешеход»** (1963), **«Король умирает»** (1963), **«Жажда и голод»** (1966), **«Макбет»** (1972).

Эстетика абсурдизма в полной мере проявляется уже в первой пьесе драматурга **«Лысая певица»**, где отсутствует сюжет и конфликт, до предела упрощена сценическая ситуация. К ведущим какую-то невразумительную беседу мужу и жене Смитам заходит перекинуться такими же общими фразами семейство Мартинов, к разговору время от времени подключается служанка Смитов и ее приятель брандмайор, но все слова как бы повисают в воздухе. Создается впечатление, что никто никого вообще не слышит, что перед нами марионетки, механически озвучивающие истертые клише. Персонажам нечего сказать, но они говорят, говорят, говорят, чтобы хоть таким образом заполнить пустоту одиночества, обозначить самим себе и другим, что если у них есть речь, они все-таки люди. И чем менее это им удастся, тем более тревожным посланием становится для удобно устроившегося в зрительном зале обывателя. Излюбленный Э. Ионеско эксцентрический гротеск в еще большей степени помогает заострить социальную проблематику в **«Носорогах»**. Как признавался автор, пьеса направлена против коллективной истерии и эпидемий, скрывающихся под прикрытием разума и благомыслия. Насколько трудно, но все же возможно решать такую задачу, какого индивидуального усилия она требует, мы убеждаемся по ходу действия. Когда к концу драмы жители города все охотнее превращаются в носорогов, находится хоть один – Беранже, неприметный, бесхитростный мечтатель и никакой не герой, не поддавшийся всеобщему безумию, решающий до конца защищать свой человеческий облик.

Натали Саррот (1900–1999) писала в разных жанрах и не сразу определилась новой романисткой. Первой у нее была книга миниатюр «Тропизмы» (1938), а уже далее романы «Портрет неизвестного» (1948), «Мартеро» (1953), «Планетарий» (1959), «Золотые плоды» (1963), «Вы слышите их?» (1972), «Говорят дураки» (1976). Также значимы ее книги эссе и воспоминаний «Эра подозрений» (1956), «Детство» (1983), одноактных пьес «Театр» (1978).

Если «Эра подозрений» явилась своего рода манифестом нового романа, то **«Золотые плоды»** можно считать показательным вариантом тропизма в нем. Сам термин тропизм, заимствованный из естествознания, где обозначает реакцию организма на внешние раздражители, у Н. Саррот выражает ее установку зафиксировать душевные движения, предшествующие словесным откликам на внешний мир. Тропизмы трудноуловимы, поскольку чаще всего они тонут в потоках заимствованных, пустых, общих фраз. Вот и в романе «Золотые плоды» идет многословная дискуссия вокруг никем не читанного, но якобы существующего шедевра Жака Брейе романа «Золотые плоды». Писательница не только иронизирует по поводу бессмысленной интеллектуальной эквилибристики, но и сожалеет об укоренившемся нежелании вырваться из-под ее гнета, отыскать потерянный дар раздумий и творчества.

Ален Роб-Грийе (р. 1922) утвердил своим творчеством вариант нового романа, названный им шозизмом, где в эпицентре внимания оказывается предметный мир. Он как бы со стороны тщательно фиксируется стремящимся охватить все его многообразие взглядом, в то же время совершенно безразличным к затерявшемуся среди вещей человеку. Таковы его романы «Резинки» (1953), «Соглядатай» (1955), «Ревность» (1957), «В лабиринте» (1959), «Дом свиданий» (1965), «Топология города-призрака» (1975), «Воспоминания золотого треугольника» (1978), «Джинни» (1981) и киносценарии, таков пафос сборника статей «За новый роман» (1963).

Весьма показателен для шозизма А. Роб-Грийе роман «**В лабиринте**». Блуждающий по бесконечному лабиринту какого-то вне времени и пространства города солдат растворяется в калейдоскопе оказавшихся в его поле зрения домов, тротуаров, фонарей, дверей, подъездов, лестниц, коридоров. Солдату следовало бы передать родным и невесте оставшуюся от умершего от ран другого солдата коробку с письмами и его нехитрым скарбом, только все что-то мешает, делает необязательным доведение этого намерения до конца. Коробка остается у чужой женщины, а сам солдат меланхолически наблюдает через окно кафе, как теряется за пеленой дождя город и его обитатели. От начала до конца все оказывается размытым, неопределенным, оставленным на усмотрение читателя, по воле автора заброшенного в лабиринт текста без путеводной нити Ариадны.

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. Основоположителем французского структурализма считается *Клод Леви-Стросс* (р. 1908), философ, антрополог, литератор, автор книг «Грустные тропики» (1955), «Структурная антропология» (1958), «Структура мифов» (1970), «Голый человек» (1971), «История рыси» (1991). Крупнейшим представителем структурализма, а после 1968 года и постструктурализма, является *Ролан Барт* (1915–1980). Из его текстов первого этапа назовем «Нулевая степень письма» (1953), «Мифологии» (1957), «Критика и истина» (1966), «Система моды» (1967), а второго – «Смерть автора» (1968), «От произведения к тексту» (1971), «Наслаждение от текста» (1973), «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (1973), «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975), «Фрагменты речи влюбленного» (1977). Творчество основателя журнала «Телль кель» *Филиппа Соллерса* (р. 1936) также принадлежит и структурализму (романы «Драма» (1965) и «Числа» (1968)), и постструктурализму (романы «Законы» (1972), «Бомбоводородный роман» (1973), «Аш» (1973)).

Виднейший постструктуралист *Жак Деррида* (р. 1930) основное внимание уделяет разработке принципа деконструкции («О грамματοлогии»

(1967), «Письмо и различие» (1967), «Рассеяние» (1972), «Поля философии» (1972), «Психея: изобретения другого» (1987), «Призраки Маркса» (1993)). Значительный вклад в постструктурализм внесли **Жиль Делез** (1925–1995, «Пруст и знаки» (1964), «Логика смысла» (1969), «Кафка» (1975), «Тысячи Плато» (1980)) и **Юлия Кристева** (р. 1941, «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967), «Семиотика» (1969), «Революция поэтического языка» (1974), «Полилог» (1977), «Чуждые самим себе» (1988)).

Мишель Уэльбек (р. 1958) – прозаик, поэт, эссеист – широкое признание завоевал романами «Расширение пространства борьбы» (1991), «Элементарные частицы» (1998), «Платформа» (2001), «Возможность острова» (2005). В них писатель жестко и бескомпромиссно говорит о своем времени, о пресытившихся потребителях, о сделавшей ставку на науку цивилизации, изошряющейся в удовлетворении телесных запросов человека и безучастной к его душевным надрывам. Используя постмодернистскую интертекстуальность и синергетическую креативность симулянизма, он умеет не только представить контрастную картину современности, но и выделить трагические последствия выхолащивания личностного в личности. Вот и в «**Элементарных частицах**» печальный финал персонажей, особенно поставленных в центр повествования сводных братьев Брюно Клемана и Мишеля Джерзински, предопределен не их деловыми или научными провалами (там все предельно успешно), а безмерной отчужденностью людей, невозможностью или неспособностью любить и быть любимыми. Эту же проблему М. Уэльбек еще более заостряет в «**Платформе**», раскрывая все усложняющуюся механику сексиндустрии и одновременно демонстрируя пугающие результаты предельно упрощенного отношения к самым простым и естественным влечениям индивидуума.

Дай Сы-цзе (р. 1954), писатель и кинематографист, автор романов «Бальзак и портниха-китаяночка» (2000), «Комплекс Ди» (2003). Хотя среди французских авторов всегда было немало выходцев из других стран, он представляет особую волну эмиграции из долгое время дистанцировавшихся от Запада дальневосточных государств, в частности Китая, у которого первым лауреатом Нобелевской премии стал в 2000 году как раз тоже обосновавшийся во Франции писатель Гао Дзиньянь. В конечном итоге можно говорить о новых, более равноправных поисках путей духовного взаимообмена между Западом и Востоком, где благосклонное восприятие чужого опыта весьма часто соседствует с ироническим оппонированием, внимательной проверкой на совместимость с национальной традицией.

Так и в романе «**Комплекс Ди**» для главного героя Мо многолетнее пребывание в Париже стало и захватывающим знакомством с неведомыми культурными и научными горизонтами, и серьезным испытанием на выживание в условиях безразличного к чужакам мегаполиса, и настоящим открытием для себя острейших проблем в казалось бы веками апробированном жизненном укладе на родине. Написанный в ироикомическом

ключе, на смешении высоких порывов и низких поступков, роман в первую очередь сконцентрирован на карикатурных сторонах утверждающейся и на Востоке глобализации. Автор с легкой иронией представляет нам филолога Мо, направленного во Францию для совершенствования профессиональной квалификации, который там открывает для себя психоанализ и самоотверженно, хотя и поверхностно, занимается им. Вернувшись на родину, он представляется не иначе как учеником Фрейда, первым китайцем-психоаналитиком. В меру своего понимания целей и возможностей любившейся науки Мо стремится помочь согражданам, но реально то и дело лишь усугубляет их подсознательные комплексы. Совершенно по-иному, резко саркастически, изображен в романе судья Ди, для которого доставшаяся власть и вседозволенность становятся одновременно и путем к полнейшему раскрепощению либидо, и страшным комплексом наслаждения от убийств и насилия над другими.

Литература Великобритании

Прежде богатая и мощная империя, во второй половине века Соединенное Королевство вынуждено приспосабливаться к новой, неблагоприятной для него геополитической ситуации и нарастающему напряжению в социально-экономических, межнациональных отношениях внутри страны. 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». Ав-

тор 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 (р. 1930, 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. В драме **«Предательство»** (вариант перевода – «Измена») главные действующие лица замкнуты в каком-то странном любовном треугольнике без острых углов. Эмма в течение нескольких лет регулярно встречается с давним другом и деловым партнером мужа Джерри, наверно, лишь потому, что как-то спяна на домашней вечеринке он соблазнил ее клятвами в необыкновенной любви. Только ничего яркого не получилось, Джерри и не помышляет порвать с собственной семьей, да и их связь со временем превратилась в тягостную обязаловку, от которой хочется просто отмахнуться. События в пьесе разворачиваются в обратном порядке, и как раз вначале мы видим бывших любовников, теперь уже просто по старому знакомству, встретившихся в баре и обмени-

вающихся дежурными вопросами-ответами о прошлом и настоящем. Ретроспективно выясняется, что еще в пору их тайных встреч на съемной квартире Эмма (надо думать, надеясь внести ясность в ситуацию) обо всем рассказала мужу. Однако такая новость его нисколько не задела как и не стала поводом для выяснения отношений с другом. Жизнь продолжалась, решались вопросы быта и воспитания детей, говорилось много привычных и в общем-то пустых слов. И все же Эмма в конце концов не только расстаётся с Джерри, но и тихо, буднично уходит от мужа к человеку, который, в свою очередь, оставил семью... Можно подумать, что перед нами всего лишь знакомая по антидраме бесцветная история, настолько заурядная, что даже не дотягивает до мелодраматизма.

Только у Г. Пинтера все не так просто, поскольку ему удастся последовательно наращивать давление второго плана, того, о чем прямо не говорят, но что задается особым душевным состоянием некоторых персонажей. И здесь уже неподдельный драматизм, вытекающий и из названия пьесы, смысл которого явно не укладывается в семейно-бытовую плоскость, и из тщательно выстроенной линии поступков и ожиданий Эммы. Супружескими изменами в пьесе грешат все: они – расхожий спутник монотонных будней. Но Джерри был так искренен, так трогателен в своем объяснении в любви, что Эмма поверила в возможность настоящего чувства, только им двоим открывшегося счастья. Увлек и предал, сведя их близость к обычному адюльтеру, оставив ее наедине с этим равнодушным и нивелированным миром. Следует обратить внимание на особую смысловую нагрузку регрессивной композиции, выступающей контрапунктом пессимизму сюжетного финала. Ведь если в начале пьесы Эмма отрешенно констатирует, что все прошло, все минуло, то в последней сцене мы видим многообещающую завязку их отношений с Джерри, которые могли бы сложиться совсем по-иному.

Алан Силлитой (р. 1928) является создателем «рабочего» романа наряду с С. Чаплином, С. Барстоу, Р. Уильямсом, Д. Стори. Он известен романами «Субботний вечер и воскресное утро» (1958), «постерской» трилогией («Смерть Уильяма Постера» (1965), «Горящее дерево» (1967), «Пламя жизни» (1974)), сборниками рассказов «Одинокый бегун на дальнюю дистанцию» (1962), «Второй шанс» (1981). Он пишет также стихи, произведения для детей, публицистику.

В его романах герои похожи на «сердитых» молодых, но они представляют рабочую среду, где монотонность, бесперспективность жизни проявляется особенно наглядно и жестоко. Современным рабочим неплохо платят, они стали частью потребительского общества с достаточно благоустроенным бытом и вполне респектабельной, выходной одеждой. Но по будням они превращены в безликое приложение к машинам, истощающим все их физические и духовные силы. Отсюда нервозность, недовольство, глухая тревога и дикий кураж в свободное время. Однако, как видим на

примере героя романа **«Ключ от двери»**, не все так и остаются загнанными белками в колесе. Поначалу ничем не отличающийся от других, Брайен живет умонастроениями и развлечениями рабочего окружения. Надеясь получить большие деньги, да еще более легким путем, он вербует солдата в охваченную выступлениями против английских колонизаторов Малайю. И на первых порах он думает, что выиграл, вырвавшись из трудового рабства. Только позже начинает понимать, что его завлекли в действительно ужасную мясорубку, где у таких как он шанс выжить приближается к нулю. Увлечение местной девушкой, все более ясное ощущение справедливости освободительной борьбы малайцев и безнадежности сохранения старых порядков открывают ему глаза на многое. И это – своеобразный ключ к двери, через которую есть шанс выйти к человеческому смыслу своего существования, перестать быть винтиком в чужом механизме.

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.

Писательницу можно охарактеризовать словами, сказанными ею в адрес Ж.П. Сартра, – романтическая рационалистка. В ее произведениях всегда отыщется некая романтическая тайна, а вместе с тем, сквозным остается логическое разрешение проблем духовности и духовных ценностей. Своим творчеством она стремилась содействовать тому, чтобы люди разных взглядов, живущие в несходных по своему устройству обществах, могли сосуществовать и чувствовать себя свободными. Особое внимание А. Мёрдок уделяет экзистенциалистской проблеме нравственного выбора, основанного на добре и любви к человеку. И в этой связи она постоянно обращается к раскрытию специфической роли искусства, способного наиболее правдиво и внимательно проследить сложность, уникальность, востребованность каждой личности. Например, в **«Черном принце»**, в жанровом отношении представляющем собой захватывающее сочетание «готического», детективного, философского, психологического, любовного и даже постмодернистского романа, центральным все же оказывается вопрос о миссии писателя в современном мире. Сегодня на печатном слове можно

сделать хороший бизнес, быть преуспевающим профессионалом-ремесленником как Арнольд Баффин. Иная позиция у Брэдли Пирсона, человека ищущего, колеблющегося, ошибающегося, но всегда искреннего. Повествование в «Черном принце» ведется от его имени, поскольку перед нами якобы рукопись автобиографического в основе романа Пирсона «Праздник любви» – откровенного рассказа автора о разрывающих его творческом озарении, романтической влюбленности и «черном эросе». Мы видим не только роман в романе, но и современный вариант шекспировской трагедии, поскольку главные персонажи напрямую соотносятся с героями «Гамлета». Писательница не претендует на мудрое решение представленных социальных, творческих и любовных коллизий: она лишь указывает на возможность прорвать эгоизм, отчужденность человеческой личности верным служением искусству и выстраданной любовью.

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 ка-

ком 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 распространившимся слухам о ее недостойной связи с французским лейтенантом.

Литература Германии

Разгром фашизма во второй мировой войне явился победой не только антигитлеровской коалиции, но и демократических сил самой нации, в течение десятилетий боровшихся с коричневой чумой. Но еще предстоял долгий путь преодоления разделявших страну идеологических и политических границ: вначале раскола на четыре оккупационные зоны (1945–1949), затем на два государства плюс Западный Берлин (1949–1990). Это сказалось и на литературе, в которой центральной и сближающей писателей ГДР и ФРГ становится антифашистская тематика, рассматриваемая, тем не менее, под различным углом зрения. Восточнонемецкие авторы делают акцент на художественном осмыслении процессов становления народной демократии, формирования нового человека на классовой основе, поэтому простые труженики признавались невиновными в нацистском прошлом. Западногерманские же писатели концентрируют внимание на ответственности каждого немца за потрясшие мир злодеяния. В их произведениях исследуются формы причастности отдельного человека к происходившему и пути осознания им собственной вины как обязательного слагаемого всеобщего покаяния.

Крупнейшим явлением в послевоенной литературе было образование отстаивавшей последовательно антифашистские и преимущественно реалистические позиции «Группы 47», основателями которой становятся Ганс Вернер Рихтер, Альфред Андерш, Вальтер Кольбенхоф. Виднейшими участниками этого достаточно свободного объединения были Г. Бёлль, В. Шнурре, Г. Грасс, З. Ленц, В. Вейраух, В. Йенс, М. Вальзер, Г. Айх. Своеобразное видение мира, отстраненное от насущных социально-политических проблем, нацеленное на философское осмысление неподвластных человеку глубинных законов бытия, предложили магические реалисты (Э. Кройдер, Э. Ланггессер, Г. Казак). Почти документальным свидетельством ужасов войны стала так называемая аутентичная литература (А. Хаусхофер, Г. Кальмар, П. Целан, Н. Закс). Экзистенциалистские мотивы сказываются в творчестве Х.Э. Носсака, разочарованием в человеческой цивилизации проникнуты поздние произведения Э. Юнгера. Немецкий постмодернизм обозначен именами К. Микеля, П. Зюскинда. Разные стороны литературы ГДР представляют Й. Бобровский, Б. Апиц, Д. Нолль, Э. Штриттматтер, Ф. Фюман, М.В. Шульц, К. Вольф, Х. Мюллер, Г. де Бройн.

Генрих Бёлль (1917–1985, Нобелевская премия 1972 г.) постоянно возвращался к теме «непреодоленного прошлого», необходимости покая-

ния за злодеяния времен фашизма, важности для будущего национального возрождения непредвзятых оценок взлетов и падений немецкого духа. Автор романов «Где ты был, Адам?» (1951), «И не сказал ни единого слова» (1953), «Дом без хозяина» (1954), «Бильярд в половине десятого» (1959), «Глазами клоуна» (1963), «Групповой портрет с дамой» (1971), «Потерянная честь Катарины Блюм, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» (1974), «Заботливая осада» (1979), «Женщины с берегов Рейна» (1986), «Ангел молчал» (1992). Широкий общественный резонанс получили его публицистические работы «Письмо молодому католику» (1958, 1961) и «Франкфуртские лекции» (1966), рассказы, повести, пьесы.

Как и во многих других его романах, в «Глазами клоуна» принципиально важной является установка на историзм в изображении и человеческих судеб, и окружающей действительности. Г. Бёлль тщательно анализирует причины великой трагедии страны и конкретные обстоятельства, обусловившие индивидуальные драмы отдельных людей. Обилие ретроспективных ассоциаций служит дегероизации его персонажей, созданию у читателей смешанного чувства сарказма, отчаяния, негодования. Препоручив повествование в романе профессиональному клоуну Гансу Шниру, писатель делает сатирическое, гротескное начало основным для данного произведения. Демонстрируя характерное для комического актера видение действительности, Шнир беспощаден в раскрытии уязвимых сторон представителей буквально всех слоев общества. Особенно достается членам преуспевающего при любой власти родного семейства, так некстати оставившей его Марии, жалобы на коварство которой становятся лейтмотивом с первой до последней страниц.

Однако мы сильно упростили бы толкование романа, рассматривая мир лишь глазами клоуна и упуская художественный портрет самого повествователя. Ведь для автора он, хоть и главный, но тоже персонаж, и наряду с другими подлежит всесторонней читательской оценке. Всей структурой романа Г. Бёлль привлекает наше внимание к тому, как незаметно для самого себя Ганс Шнир перестает чувствовать разницу между сценой и жизнью, в профессиональном долге растворяет личную ответственность. Такой зрячий относительно недостатков других, он абсолютно не способен увидеть собственные эгоизм, бездушие, далеко не всегда обоснованное злобствование. Эти качества наиболее резко проявляются в его отношении к Марии, которую он в свое время достаточно бесцеремонно сделал своей возлюбленной, а потом на несколько лет «осчастливил» скитаниями по стране в сомнительной роли не то жены, не то содержанки, не то служанки. Всегда равнодушный к ее естественному желанию покончить с такой неопределенностью, ее личным интересам, просьбам и обидам, теперь, в конце концов брошенный ею, Шнир даже не задумывается о собственной вине в случившемся. И совсем уж карикатурно выглядит клоунская бравада в финале романа, окончательно выдающая его духовное родство с обли-

чаемыми им потребителями и обывателями. Есть все основания говорить, таким образом, что Г. Бёлль в этом романе находит адекватные художественные приемы для снятия масок с самых разнообразных типов соотечественников, так и не нашедших путь к новому, гуманистическому мировосприятию, застрявших в вязкой жизненной клоунаде прежней эпохи.

Зигфрид Ленц (р. 1926), сторонник традиционной манеры письма, центральной для своего творчества делает проблему нравственного сопротивления фашизму. Романы «Хлеба и зрелищ» (1959), «Урок немецкого» (1968), «Живой пример» (1973), «Краеведческий музей» (1978), «Утрата» (1981), «Учебный плац» (1985), «Настройка звука» (1990), сборники рассказов, пьесы, эссе. Прошлое и настоящее, проблемы нравственно-педагогического и социально-политического планов тесно сплетены в своеобразном по сюжетно-композиционному построению романе **«Урок немецкого»**. С одной стороны предстают немецкая действительность последних десятилетий и порядки в послевоенной исправительной колонии для несовершеннолетних. С другой – непростой узел переживаний, раздумий, сомнений вокруг сочинения «Радость исполненного долга», которое пишет один из проштрафившихся заключенных. Это Зигги Йепсен, лишившийся свободы за картины, которые ранее он прятал от уничтожения гитлеровцами, а теперь, увлекшись, и вовсе стал воровать. Знакомясь с подоплекой этой не совсем обычной склонности юноши, за его девиантными поступками последнего времени мы постепенно выявляем куда более серьезные, уже давно укоренившиеся отклонения в поведении самых близких для мальчика взрослых.

Его родители (а отец, полицейский, являлся единственным и полномочным представителем власти в их селении) были образцом исполнительности и верноподданничества фюреру, видя в этом наилучшее исполнение гражданского долга. Совсем по-иному видел свое назначение знаменитый художник Макс Нансен, решивший переждать лихолетье в родных местах, спокойно отдаваясь творчеству. Но из Берлина поступает приказ запретить ему рисовать, что для Нансена было почти равносильно смертному приговору. Полицейский Йепсен рьяно следил за исполнением предписания, а его сын из детской привязанности к гонимому помогал художнику скрывать жизненно важные для него полотна. И когда теперь возник вопрос, кто должен стать образцовым героем сочинения, Зигги начинает понимать, что «преступником» на самом деле был отец с его холуйской добросовестностью и бездумным подчинением, а настоящим чувством долга обладал оставшийся верным творческому кредо художник.

Эрвин Штриттматтер (1912–1994) относится к тем писателям из бывшей ГДР, которые стремились предельно реалистично, беспристрастно раскрыть и необходимость социалистических преобразований в стране, и несостоятельность попыток вводить их директивно, поспешно, по заимствованным извне и не всегда оправданным образцам. Романы «Погонщик волков» (1950), «Тинко» (1954), «Оле Бинкоп» (1963), «Чудодей» (ч. 1–4, 1957–1988), «Лавка» (1983). Повесть «Пони Педро», сборники миниатюр и новелл «Шуль-

ценгофский календарь всякой всячины» (1966), «Вторник в сентябре» (1969), «Синий соловей, или Так это начинается» (1972), «Моя приятельница Тина Бабе» (1977), драмы «Кацграбен» (1954), «Невеста голландца» (1961).

По образному настрою и языку роман **«Оле Бинкоп»** напоминает народные повествования, где всегда так естественно и тонко переплетены живые картины природы и повседневного быта, легкая ирония над суетностью человеческих устремлений и доверие глубинной мудрости всего сущего. Вовсе не случайно его главными героями становятся вроде бы ничем не приметная деревенька Блюменау и ее чудаковатый обитатель Оле Ханзен, которого еще в детстве прозвали Бинкоп (Пчелиная голова) за приключившуюся с ним забавную историю с пчелиным роем. Им вместе предопределено утверждать свое маленькое, но, как оказывается, такое важное место на огромной Земле и даже в безбрежном Космосе, не потеряться в пору трагических военных и политических потрясений. Об этом романе можно говорить как о социально-историческом и психологическом, семейно-бытовом и философском.

Описывая первые годы после падения фашизма, радость крестьян, получивших свою землю в результате раздела помещичьих владений, Штриттматтер, безусловно, с симпатией следит за трудными шагами новой власти. Его тревожит, что многое и в устанавливающихся порядках, и в людях несет на себе тот или иной отпечаток прежней эпохи. Ведь народно-демократический выбор – это лишь начало современного этапа самоидентификации немцев. И не так страшны откровенные противники социального и экономического переустройства (священник, лесничий, лесопильщик Рамш), как укоренившиеся в людях эгоизм, ханжество, казарменный дух (Фрида, Краусхар, Аннгрет). Организация Бинкопом первого кооператива, сложности его становления и развития, крупные и мелкие политические события в романе освещаются наряду с домашними делами персонажей, затейливыми драматическими играми подруг-соперниц Аннгрет и Фриды. У них несходные судьбы, по разным причинам они выбрали Оле, но их одинаково расчетливая и бездушная «любовь», наверно, и стала основной причиной его смерти. И наоборот, такими привлекательными, по-человечески искренними предстают чувства, породнившие уже немолодого Оле и юную Мертке, от которой и родится его единственный наследник. Роман трагичен, потому что в поисках путей к лучшей жизни для всех, к новым отношениям между людьми и погибают товарищи и однопартийцы Антон Дюрр и Оле Ханзен. Однако он не менее оптимистичен и романтичен: их смерть только утвердила правильность выбранного направления, им достались немалые трудности, но и, как немногим, счастье любви.

Макс Вальтер Шульц (1921–1991) принадлежал к тем писателям ГДР, которым суждено было пройти обработку нацистской демагогией, испытание фронтом и пленом, чтобы решительно порвать с прошлым во имя новой Германии. Романы «Мы не пыль на ветру» (1962), «Триптих с семью мостами» (1974), повести и рассказы «Солдат и женщина» (1979),

«Летчица, или Раскрытие молчавшей легенды» (1981), «Любовь, отмеченная печатью смерти» (1983), сборник эссе «Экспромт и седло» (1967).

«**Мы не пыль на ветру**» сопровождается весьма красноречивым подзаголовком – «Роман о непотерянном поколении», точно определяющим его смысловую направленность, снимающим возможные вопросы по поводу не сразу понятной увязанности заглавия и содержания. Ведь дезертировавший из вермахта лишь в конце войны унтер-офицер Руди Хагедорн, как и многие другие персонажи, на первый взгляд не более чем пыль, затянутая в вихрь национальной трагедии. Но вот буря войны утихла, и можно дифференцировать казалось бы обезличенных, взглядеться в прошлое, задуматься о будущем. Есть конформисты и предатели вроде Армина Залигера, есть жертвы вроде Леи Фюслер, есть выстоявшие как Хильда Паниц, немало и таких, как Руди. Ему, выходцу из рабочей среды, непросто было определить свою позицию, элементарно выжить, но с приходом новой власти он окончательно осознает необходимость социальных и духовных перемен, объединения людей доброй воли. Хагедорн хочет стать учителем, раскрывать детям богатства национальной культуры, чтобы больше никогда и никто не попытался обратить народ в пыль на ветру.

Гюнтер Грасс (р. 1927, 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), «Крысеха» (1986), «Крик жерлянки» (1992), книга исторических эскизов и новелл «Мое столетие» (1999), пьесы, публицистика, стихотворения.

Сложную, многоплановую структуру романа «**Собачьи годы**» можно условно свести к двум основным сюжетным линиям, в гротескное сплетение которых вовлечены горожане и крестьяне, интеллигенты и предприниматели, крупные промышленники, политики и даже сам Гитлер. Автор пародийно выворачивает наизнанку предысторию и реалии фашизма, мастерски соотнося собачью жизнь людей и роскошное житейство собаки фюрера. Центральными героями одной линии являются друзья-враги полукровка Эдди Амзель (долгое время не знавший, что его отец – еврей) и шаржированно мрачный тугодум Вальтер Матерн. Человек незаурядных художественных способностей, Амзель специализировался на изготовлении огородных пугал. Вначале он их наряжал в исторические одежды, а потом в порыве «реалистического» осовременивания и в коричневую униформу, за что и подвергается совсем не шуточной экзекуции. Другая сюжетная линия разворачивается вокруг подаренного Гитлеру жителями Данцига пса, ставшего любимцем фюрера в силу того, что имел незапятнанную родо-

словную – принадлежал к чистейшей расе. Не менее сатирически представлена и послевоенная действительность с ее «экономическим чудом»: сменились правители, но в общем-то остались прежние хозяева, умеющие выдавать за свои заслуги сделанное руками и умом простых тружеников.

Литература 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 потребительского 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.

Литература, изначально не склонная принимать на веру официальную риторику, в том числе и о состоявшемся обществе всеобщего благоденствия, исключительно благородной миссии США в мире и враждебности любого инакомыслия, в этой ситуации просто вынуждена проводить собственное «частное расследование». И наилучшим выражением любви к своей Родине, даже если это кому-то покажется непатриотичным, американские писатели считают выявление правды о реальном положении дел доступными только искусству способами. Разнохарактерность мировоззренческих установок и художественных решений дает нам основание выделить несколько существенных для национального литературного процесса тенденций. Экспериментальной, бунтарской направленностью отличается творчество битников (Д. 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, Д. Сэлинджер, Д. 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).

Джейк 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), «Подземные люди» (1958), «Доктор Сакс» (1959), «Одинокий 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).

Рукопись путевых зарисовок **«На дороге»** представляла собой свиток тридцатиметровой длины, где в текстовом потоке в 120000 слов использован практически единственный знак препинания – тире. По мнению автора, это придавало написанному сходную с жизненной энергией, импровизационную свободу. В книге, которую весьма условно называют романом, Керуак под именем Сэла Пэрадайза ведет подробный рассказ о своем автомобильном путешествии по стране в обществе легенды битнической богемы, мудреца и гедониста Нила Кэссиди (здесь он назван Дином Мориарти). Многоцветье жизни на дороге, оптимистические уроки Дина то помогают писателю Сэлу, разуверившемуся во всем цинику, ощутить радостно-романтическое чувство свободы, то снова ввергают в тоску и разочарование. Автор талантливо передает трагическое состояние человека, которому мир может казаться и широко распахнутым добру и красоте, и суженным до тесной коробки автосалона. Путешествие в пространстве становится паломничеством в глубины собственной души, непостижимые обыденному, не знающему прелести новых горизонтов уму.

Рей Дуглас Брэдбери (р. 1920) – один из тех современных писателей, в научно-фантастических произведениях которых человек предстает соотнесенным со всей эволюционирующей Вселенной, которые открыли в этом жанре возможность сказать о нем то, что нельзя выразить как-либо иначе. Романы «451° по Фаренгейту» (1953), «Вино из одуванчиков» (1957), «Чувствую – зло грядет» (1962), «Смерть – одинокое занятие» (1985), «Зе-

ленные тени, белый кит» (1992), повесть «Канун Всех Святых» (1972), сборники новелл «Марсианские хроники» (1950), «Страна вечной осени» (1955). Дань уважения предшественникам и учителям он отдает в своеобразных литературных портретах «О скитаниях вечных и о Земле» (1950), «Машина до Килиманджаро» (1965), «Попугай, встречавшийся с Папой» (1972), «Дж. Б. Ш. – Пятая модель» (1976), «Последние почести» (1994). Книги эссе («К берегам метафоры», 1999) и стихотворений («Когда слоны в последний раз во двореке цвели», 1973), пьесы, киносценарии.

Писатель гордо называет себя «выпускником библиотек», и на протяжении всей жизни стремится всесторонне раскрывать особую миссию искусства слова в становлении и сохранении человеческого в человеке. Можно сказать, что книга является главным героем романа «**451° по Фаренгейту**», через отношение к которой и познается реальная сущность действующих лиц, их мировоззренческих принципов. Заглянув в не очень далекое будущее, Р. Брэдбери дает сатирическую картину мира роботов, тотальной слежки, бытовой и духовной унификации. И в дополнение ко всему миру, в котором уничтожаются книги как источник противоречий, любознательности, разномыслия. Их заменяют радиопередачами, телепрограммами, сокращенными пересказами классики, где «Гамлет» Шекспира излагается всего на одной страничке. Меньше текста, больше картинок, занимательных комиксов. Дома строятся из негорючих материалов, поэтому пожарники переквалифицировались в мастеров поиска и сжигания книг. Однако даже они не все оказались такими рьяными служаками, как брандмейстер Битти. Симпатии автора на стороне других, не поддавшихся стандартизации, презираемых и преследуемых. Их осталось совсем не много, но они хранят память о свободе воли и совести, гуманистической ценности художественного слова, для них важнейшим является не столько то, как делается что-нибудь, сколько для чего и почему. Именно их позиция помогает центральному персонажу, вначале тоже бездумному поджигателю, Гаю Монтегу оказаться с теми, кто после ядерной катастрофы будет отстраивать не технократическую цивилизацию на основе великих книг, сохраненных в памяти выживших людей. Писатель верит в человека, но вместе с тем предупреждает о возможных последствиях нарастающей бездуховности, деления общества на узкий круг процветающей элиты и «мир масс», ориентированный на удовлетворение лишь самых примитивных потребностей.

Курт Воннегут (1922–2007) в предельно заостренной сатирической форме «черного юмора» изобличает «машинопочклонников», утвердившееся мироустройство, при котором технический прогресс не сопровождается социальным и нравственным совершенствованием. Он называл писателей «эволюционными клетками общества», назначение которых – нащупывать и вводить в обиход новые идеи в оболочке невероятного вымысла. Романы «Механическое пианино» (1952), «Сирены Титана» (1959), «Колыбель для кошки» (1963), «Бойня номер пять, или Детский крестовый поход» (1969),

«Завтрак для чемпионов» (1973), «Балаган» (1976), «Вечный узник» (1979), «Малый Не Промах» (1982), «Времятрясение» (1997), сборник эссе «Вербное воскресенье» (1981).

Роман **«Колыбель для кошки»** показывает, насколько трудно уловима грань между присущей каждому писателю творческой фантазией и научно-фантастическим вымыслом. Автор, вроде, хочет просто взглянуть, чем же занимались американцы 6 августа 1945 г., когда американцы же подвергли атомной бомбардировке Хиросиму. А под именем Феликса Хониккера в центр внимания он ставит ученого-физика, одного из создателей того сверхнового оружия. Оказывается, все очень мило провели этот день, а Хониккер даже беззаботно играл с маленьким сыном в кошкину колыбель. Работа завершена успешно, можно и отдохнуть под чистым небом. Эта шокирующая несовместимость жуткой трагедии тысяч безвинных людей и самодовольной отрешенности ее виновников несет в себе мощнейший нравственно-психологический посыл читателю, заставляет по-новому взглянуть на успехи современной цивилизации. Человечество не заметило, как стало заложником тотального научно-технического бума, безликого и безжалостного. Предельно язвительное изображение ученых наводит на мысль о фантастических космических пришельцах, намеренно ведущих землян к самоуничтожению. Вот и младший сын Хониккера говорит, что люди совсем не интересуют его отца, ведь они – не по его специальности. Чего же стоит тогда подобная специализация, отнимающая у человечества огромные средства и совершенно ему чуждая, если не враждебная.

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 повторения ими его 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.

Джон Андайк (р. 1932) считается одним из продолжателей реалистических традиций, мастером разностороннего освещения неброской повседневной жизни среднего американца. Вместе с тем, его герои всегда оказываются в напряженнейших ситуациях, поскольку, как считает автор, вполне устроенный человек – это вовсе и не личность: Адам до грехопадения – всего лишь обезьяна. Не случайно поэтому его особое внимание привлекает молодежь, у которой есть шанс не повторять ошибок предков. Романы «Ярмарка в богадельне» (1959), «Кролик, беги» (1960), «Кентавр» (1963), «Пары» (1968), «Кролик исцелившийся» (1971), «Давай поженимся» (1976), «Кролик разбогател» (1981), «Иствикские ведьмы» (1984), «Версия Роджера» (1986), «Кролик на покое» (1990), «Когда цветут лилии» (1998), повесть «Ферма» (1965). Сборники рассказов «Та же дверь» (1959), «Голубиные перья» (1962), «Музыкальная школа» (1966), «Музеи и женщины» (1972), «Вопросы» (1979), «Непосильный маршрут» (1979), книги эссе «Вблизи от берега» (1984), «Самосознание» (1989), стихотворения, пьесы, сочинения для детей.

Многоплановость романа «**Кентавр**» обусловлена не только сопряжением реального, мифологического, фантастического, легендарного пластов. Особо значимыми оказываются постоянное смещение акцентов повествования, непростая соотнесенность утверждающего и критического начал, все нарастающий контраст действительного и воображаемого. Один из главных персонажей романа учитель естествознания Джордж Колдуэлл постоянно пребывает в двоемирии своего незадавшегося земного существования и возвышенно-героической ипостаси мифологического кентавра Хирона. Эти же свойства он распространяет и на окружающих, представляя сына Питера – Прометеем, директора школы Зиммермана – Зевсом, учительницу физкультуры Веру Гаммел – Венерой. Искренний, мягкий, бескорыстный он хотел бы видеть таковыми и других, только тем, поглощенным элементарной прозой жизни, не до его метаний и сантиментов.

Чудаковатый, непрактичный, растерявшийся, он все менее нужен здесь и все очевиднее растворяется в «спасающем» от земных невзгод ирреальном идеале. Писателю, конечно же, жаль, что оказываются не востребуемыми лучшие качества Колдуэлла, но вместе с тем он явно иронизирует над пассивностью, беспомощностью героя, его настроением сбегать от трудностей в мир фантазий, выдавать желаемое за действительное. И как отец выглядит несостоятельным Кентавром, так и его сын далек от Прометея. Вероятно, роман потому остается актуальным и сегодня, что не выстраивает лишь черно-белую альтернативу, в то же время ориентируя нас быть одинаково строгими в исходных критериях и самооценках, и осмысления взаимоотношений с внешним миром. Человек рождается земным существом, и как бы это ни было трудно, ему именно в этом качестве суждено обустроить жизнь вместе с себе подобными.

Литература латиноамериканских стран

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 взаимопересечению общемировых, латиноамериканских 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, Х. Рульфо, М. Скорса). Экзистенциально-философски ориентированные писатели (Э. Маллеа, Х.К. Онетти, Э. Сабато, О. Пас). Течение симультанизма, или тотального романа (А. Роа Бастос, Г. Гарсия Маркес, К. Фуэнтес, М. Варгас Льюса, М. Пуиг, А. Брайс Эченике, Х. Лесама Лима, Х. Бальса, Ф. дель Пасо). Своеобразная ветвь постмодернизма (Х.Л. Борхес, Х. Кортасар).

Хорхе Луис Борхес (1899–1986), аргентинец, начинавший свой творческий путь в русле сюрреализма, неизменно сохранявший интерес к художественному эксперименту, считается одним из основоположников постмодернизма. Книги стихотворений «Смерти Буэнос-Айреса» (1943), «Творец» (1960), «Другой и все тот же» (1964), «Для шести струн. Милонги Хорхе Луиса Борхеса» (1965), «Самоуглубленная роза» (1975), «Железная монета» (1976), «История ночи» (1977), «Тайнопись» (1981). Сборники рассказов «Всеобщая история бесчестья» (1935), «История вечности» (1936), «Художественные вымыслы» (1944), «Алеф» (1949), «Смерть и компас» (1951), «Книга песчинок» (1975), стихотворных и прозаических миниатюр «Делатель» (1960), «Панегирик тени» (1969), «Золото тигров» (1972). Книги эссе «Древние германские литературы» (1951), «Поэзия гаучо» (1955), «Учебник по фантастической зоологии» (1957), «Книга о вымышленных существах» (1967), «Семь ночей» (1980).

Рассказ **«Сад ветвящихся тропок»** (1941) можно считать своего рода художественным манифестом постмодернизма. Уже заглавие включает важнейшее для его поэтики слово – ветвление, по-иному, ризома в терминологии этого течения. Подразумевается композиционно хаотичная структура произведения, не признающая бинарных оппозиций (начало и конец, верх и низ, центр и периферия, внешнее и внутреннее, существенное и несущественное). С этим связано и другое понятие – деиерархизация сознания – невозможность однозначного определения смысловой направленности текста, равного существования множества точек зрения, каждая из которых может быть как по-своему верной, так и ошибочной. В рассказе реализуется еще один принципиальный для постмодернизма фактор – интертекстуальность – постоянная опора на другие тексты не только в виде цитат из конкретных произведений, но и через более или менее прозрачные аллюзии. Хотя в рассказе вроде бы есть центральное действующее лицо, работавший в Англии немецкий разведчик китайского происхождения Ю Цун, автор концентрирует наше внимание не только на его личной судьбе. Основную роль играют тексты: письменное заявление самого разведчика,

исследование английского историка, произведения китайских, европейских писателей и ученых. Когда Ю Цун в последний момент перед арестом стреляет в спину радушно принявшему его Альберу, увлеченному китаисту, с которым только что вел доверительную и содержательную беседу, трудно не впасть в замешательство относительно осмысления рассказа. Ведь одновременно налицо и подлое убийство, и блестящее выполнение разведчиком своей миссии, и обида Ю Цуна на немецких хозяев, которым давно служил верой и правдой, но всегда оставался презируемым азиатом, и глубокие философские мысли о превратностях человеческих судеб. Видимо, как раз и важно уловить эту разнонаправленность, сплетенность «ветвящихся тропок» повествования, не теряясь в построенном автором лабиринте, отыскивая возможный собственный выбор в предложенной ситуации.

Хосе Мария Аргедас (1911–1969), перуанец, в своем творчестве сумевший не только последовательно защищать язык и культуру коренных обитателей Америки, но и очень много сделавший для реального сближения аборигенов и потомков былых завоевателей. Фактически, он является инициатором движения за переход от традиционного индихенизма, определяющим пафосом которого было противопоставление нынешнему бесправному положению мифологизированного свободного прошлого индейцев, к осмыслению современных путей консолидации и сегодня остающейся разделенной нации. Романы «Глубокие реки» (1958), «Шестерка» (1961), «Кровь всех рас» (1964), «Лис съерры и лис косты» (1971). Сборники рассказов «Вода» (1935), «Бриллианты и кремни» (1954), повесть «Явар-фиеста» (1940). Книги по индейской культуре «Песенное искусство кечуа» (1938), «Песни и сказки народа кечуа» (1948), «Магико-реалистические сказки и песни традиционных праздников в долине Мантаро» (1953), «Общины в Испании и Перу» (1954), «Поэзия кечуа» (1965), «Боги и люди Уарочири» (1966), «Трястись-Кататай» (1972).

В своей основе роман «Глубокие реки» автобиографичен. Вместе с главным героем Эрнесто писатель как бы возвращается в прошедшее среди индейцев детство, переживает непростой переход от общинного уклада к городской жизни в Абанкае. Мальчику не сразу удастся адаптироваться к условиям иезуитского коллегиума, и самой надежной опорой в трудные моменты становятся воспоминания о кажущемся ему таким светлым прошлом. Аргедас талантливо передает всплывающую при этом богатейшую гамму чувств одаренного свежестью и остротой восприятия ребенка. Близость к природе, нравственная цельность и постоянное ожидание чудесного делают для него почти неразличимыми реальное и фантастическое. Но так не может быть вечно. На примере этого романа можно наглядно про-

следить, как во второй половине века у латиноамериканских авторов происходит постепенное смещение от собственно магического реализма и индихенизма к более тщательному и объективному рассмотрению социально-политических, экономических, нравственно-психологических реалий окружающего мира. Так и у Эрнесто чудесной реальности детства трудно устоять перед жизненной конкретикой (жесткие порядки в колледжуме, мятеж индейцев, неприглядные действия карателей, эпидемия), тем не менее, его поддерживает духовная связь с чистотой Анд, глубиной и неукротимостью родной реки Апуримак.

Жоржи Амаду (1912–2001) представляет единственную португалоязычную и крупнейшую латиноамериканскую страну – Бразилию. Ее природно-географическое, этническое, социально-культурное многообразие в романах писателя оживает то в серьезном, то в комическом вариантах, воплощается в каждый раз новых, но всегда национально самобытных характерах. Неизменно привлекаемые для этого фольклорные символы, мифологические мотивы, народные традиции становятся незаменимым средством анализа современного сознания. Романы «Генералы песчаных карьеров» (1937), «Бескрайние земли» (1943), «Красные восходы» (1946), «Подполье свободы» (1952), «Старые моряки» (1961), «Пастыри ночи» (1964), «Дона Флор и два ее мужа» (1966), «Лавка чудес» (1969), «Тереза Батиста, уставшая воевать» (1972), «Тьете из Агрести, пастушка коз, или Возвращение блудной дочери» (1976), «Военный китель, академический мундир, ночная рубашка» (1979), «Похищение святой» (1989), художественные биографии, эссе.

В романе «**Лавка чудес**» писатель особенно остро ставит проблему социальных контрастов в своей стране, несостоятельности попыток возвысить одно и унижить другое из унаследованных современной Бразилией слагаемых – португальского и африканского. Главный герой романа талантливый самоучка историк и этнограф метис Педро Арканжо так и не был признан при жизни, поскольку не пытался походить на тех, кого допускают в круг академических светил. Искренний и независимый в своих суждениях, похожий скорее на знахаря или жреца, он особенно ценит народную мудрость и толерантность в межэтнических отношениях. Поэтому Арканжо до конца противостоит расистской позиции профессора Нило Артоло, уверенный, что расовое смешение не только не ослабило бразильскую нацию, но сделало ее творцом новой, оригинальной культуры, обогащающей человечество. В романе властвует дух народного праздника, карнавала, метафорической «лавки чудес», где все возможно, где каждый имеет право на свободную самореализацию.

Карлос Фуэнтес (р. 1928) – мексиканский писатель, один из крупнейших мастеров нового латиноамериканского романа, выделяется перманентной установкой на творческий поиск, художественный эксперимент. Он считает достаточно самостоятельным каждый из элементов цепочки – реальная действительность, позиция художника, литературное произведение – и не боится отдать главенство любому из них. Поэтому в одних случаях мы видим его социально ангажированным реалистом, в других же придерживающимся принципа: история – фикция, действительность – апокриф. Романы «Край безоблачной ясности» (1958), «Спокойная совесть» (1959), «Смерть Артемио Круса» (1962), «Священная зона» (1967), «Смена кожи» (1967), «День рождения» (1969), «Голова гидры» (1978), «Далекая семья» (1980), «Старый гринго» (1985), «Христофор нерожденный» (1987), «Констанция и другие романы для девственниц» (1989), «Кампания» (1990), «Диана, или Одинокая охотница» (1994), «Стеклянная граница» (1996). Сборники новелл, пьесы, литературно-критические работы.

«Смерть Артемио Круса» одновременно и развивает традицию мексиканского романа о революции, и поднимает острейшие проблемы социально-экономической, политической эволюции страны, и представляет собой оригинальный образец психологического портрета, и, наконец, становится убедительным примером формирующейся поэтики симультанизма. Последние моменты жизни материально и политически преуспевшего Артемио Круса оборачиваются констатацией его полного личностного и нравственного банкротства. Разрозненно всплывающие эпизоды карьеры миллионера с революционных времен, кровавых, самоотверженных и уродливых, но всегда наполненных страстью и размахом, до нынешних лицемерно-благородных, алчных и беспринципных, постоянно соотносятся с трех позиций. Я – повествование в настоящем времени, субъективная и драматическая рефлексия Артемио Круса в последние двенадцать часов жизни. Ты – в форме будущего времени предостерегающий голос совести Артемио, объективный, принципиальный, ироничный. Он – рассказ как бы из прошлого, спокойный, уравновешенный взгляд на героя со стороны какого-то третьего лица. В сумме можно говорить, что центральной для романа является проблема нравственного выбора: человек всегда в ответе за свои поступки, и никакие обстоятельства не могут быть оправданием измены себе, принципам, людям.

Габриель Гарсия Маркес (р. 1928, Нобелевская премия 1982 г.) – всемирно признанный колумбийский писатель, в своих произведениях разносторонне исследующий закономерности формирования латиноамериканского и национального мировосприятия. Он неизменно обращается к

осмыслению величайшей из человеческих ценностей – жизни, счастье которой предопределено любовью, а трагизм – одиночеством. 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» стал своего рода символом и творчества автора, и всего «бума» латиноамериканской литературы. Как и в других произведениях Гарсии Маркеса, обилие фантастического здесь не утверждает стихию чудесного, наоборот, лишь оттеняет безмерную тяжесть, монотонность реальности. Перед нами гротескная и оттого особенно болезненная история прихода на Новый континент европейцев, так и не сумевших обрести будущее, законсервировавшихся в привезенном с собой прошлом. Благогатные, богатейшие земли, возможность единения с удивительной природой и местным населением так и остаются вне интересов изолированных, подавленных старыми фетишами поселенцев. Путь вглубь континента, а потом обратно к побережью и спонтанное основание Макондо не могут вдохнуть в них желание созидать свое, оригинальное, новое. Шесть последних поколений рода Буэндиа – это не только однообразное повторение имен Хосе Аркадио и Аурелиано, не только механическое исполнение семейных, гражданских, военных функций, но и нарастающее чувство истощенности, обреченности всего замкнутого цикла. Настоящее, живое или вовсе исчезает, или присутствует в парадоксальном, выхолощенном, из вторых рук виде: «любовь» Пилар Тернеры, «борьба» политических партий, «научные новинки» Мелькиадеса, «цивилизация» банановой компании. Естественным, персональным остается лишь одиночество. Художественная логика романа делает неизбежной гибель Макондо, но она же содержит и призыв вырваться из беличьего колеса прошлого.

Марио Варгас Льюса (р. 1936), перуанец, которому также было суждено возглавить движение нового латиноамериканского романа, серьезно изменить направленность национальной литературы. В частности, если до него менталитет горожанина оставался на периферии внимания перуанских писателей, то Варгас Льюса сконцентрирован преимущественно на раскрытии своеобразия его формирования, симультанной соотнесенности с индейской, сельской тематикой. Романы «Город и псы» (1962), «Зеленый дом» (1966), «Разговор в «Катедрале» (1969), «Панталеон и посетительницы»

(1973), «Тетушка Хулия и писака» (1977), «Война конца света» (1981), «История Майты» (1984), «Кто убил Паломино Молеро?» (1986), «Сказитель» (1987), «Похвальное слово мачехе» (1988), «Литума в Андах» (1993), «Тетради дона Ригоберто» (1997), «Праздник Козла» (2000), «Рай – за следующим углом» (2003), «Похождения скверной девчонки» (2006). Повесть «Щенки» (1967), рассказы, пьесы, книги литературно-критических работ и эссе.

Композиционно **«Зеленый дом»** может показаться на первый взгляд набором произвольно, безо всяких переходов нанизанных фрагментов из трудно определимого множества повествовательных пластов. И только вчитавшись в роман, начинаешь понимать своеобразную упорядоченность, характер реализации принципа сообщающихся сосудов, где каждый на столько же обособлен, насколько и увязан в единую систему. Осязаемо проступают раздробленные сюжетные истории и пространственно-временные координаты (Ансельмо, Антония, Чунга и Зеленый дом; авантюрист Фусия и добродушный Акилино; «мангачи» из Пьюры; индеанка Бонифация-Дикарка и сержант Литума; монахини, солдаты и дикие индейские племена; сельва, сьерра и побережье; лоцман Ньевес, Тяжеловес и Лалита). Варгас Льюса не склонен идеализировать первобытное варварство аборигенов Амазонии, но еще менее – выдающее себя за цивилизацию варварство обывателей, крупных и мелких правителей, разномастных мошенников. Он внимательно исследует мир, где нечеловечески грубое насилие и дикие инстинкты плоти соседствуют с редкими проявлениями искренней дружбы, высокой духовной близости людей. Немногим удастся преодолеть жестокость в себе и враждебность других, трудно выстоять в мире, где так много зла, стереотипов и бездушного расчета, тем привлекательнее смотрятся и обнадеживают те маленькие просветы, в которых человеческое в человеке побеждает.

КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Основные вехи социально-политического и литературного развития мира в завершающем сорокалетии XX в. Всплеск гражданской и художественной активности народов всех континентов.
2. Романтизм и реализм в новую эпоху. Своеобразие актуализаций их поэтики в различных странах и у отдельных авторов.
3. Постмодернизм в соотнесении с предшествующим и текущим литературным процессом. Определяющие мировоззренческие и творческие установки.
4. Магический реализм: взаимопроникновение факта, чуда и гротеска. Европейские и латиноамериканские основы, вариативность художественных решений.
5. Экзистенциализм как философское и художественное направление. Важнейшие принципы, тенденции, авторы.
6. Театр абсурда – художественный вызов унификации, выхолащиванию, алогичности действительности. Отказ от сценической иллюзии реальности, бездействующие и безликие персонажи.
7. «Новый роман», его исходная противопоставленность классическому. Шозизм и тропизм: своеобразие демонстраций овеществления человека, подсознательных коллизий его психики, «мира неподлинности».
8. Структуралистские принципы самодостаточности текста, структурно-семиотической дешифровки его кода. Деконструкция, «открытое тело» у постструктуралистов.
9. Симультанизм как литературное движение и художественная слагаемая формирующегося синергетического, нелинейного мировосприятия.
10. Важнейшие течения литературы Франции, их увязанность с классическими, авангардистскими и поставангардистскими парадигмами.
11. Реалистическое видение мира, острая постановка проблем современной действительности в романе А. Лану «Когда море отступает».
12. Изобличение фашизма, его глубинных корней в мещанстве, мастерство повествования Р. Мерля в романе «Смерть – мое ремесло». Антиутопия «Мадрапур».
13. Жизненные и художественные установки Ж.П. Сартра. Экзистенциальная драма «Затворники Альтоны»: центральные персонажи, коллизии, идеи.
14. «Посторонний» в творческом наследии А. Камю. Своеобразие композиции, экзистенциальная парадигма повести.
15. Художественные решения А. Камю в «Чуме» и экзистенциализм. Гуманизм писателя.
16. «Театр абсурда» и драма С. Беккета «В ожидании Годо». Специфика ее персонажей, коллизии, языка.
17. Пьесы Э. Ионеско «Лысая певица», «Носороги». Художественная абстракция, эксцентрический гротеск как основа сатиры «театра абсурда».

18. Н. Саррот и «новый роман». Характер реализации этого течения в романе А. Роб-Грийе «В лабиринте».
19. Структурализм в художественных исканиях французской литературы. Постструктурализм.
20. Контрасты современной цивилизации, поэтика постмодернизма и симулянизма в романах М. Уэльбека «Элементарные частицы», «Платформа».
21. Новейшая волна иммиграции и французская литература. Ироикомическое осмысление проблемы Запад – Восток в романе Дай Сы-цзе «Комплекс Ди».
22. Литература Великобритании, ее видные авторы. Социально-критические и психологические тенденции в прозе и драматургии, обновление традиционных жанров.
23. Возрождение общественного значения театра, движение «рассерженной молодежи» и пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гневе».
24. Драматургия Г. Пинтера и его пьеса «Предательство». Опыт национальной сатиры, «театр абсурда» и чеховская традиция в его творчестве.
25. «Ключ от двери» А. Силлитоу в контексте английской «рабочей» литературы. Сильные и слабые ее стороны.
26. Экзистенциально-психологическое начало прозы А. Мёрдок. Проблема искусства в романе «Черный принц».
27. Современное сознание в интерпретации Дж. Фаулза. «Женщина французского лейтенанта» и эстетика интертекстуальности.
28. Немецкая литература, общенациональное и разделенное в ней. Важнейшие авторы и проблематика.
29. Социально-политическая и нравственная проблематика в творчестве Г. Бёлля. Изображение жизненной клоунады в романе «Глазами клоуна».
30. Недавняя история и современность, проблемы выбора и «преодоления прошлого» в романе «Урок немецкого» З. Ленца.
31. Утверждение необходимости кардинальных трансформаций общества, важности личностного фактора при выборе их направленности в романе Э. Штреттматтера «Оле Бинкоп».
32. Коллизия социального и нравственного в романе М.В. Шульца «Мы не пыль на ветру». Характеры центральных персонажей.
33. Традиции немецкой сатиры, ироикомическая амбивалентность произведений Г. Грасса. Роман «Собачьи годы».
34. Литература США. Виднейшие тенденции и авторы, соотнесенность с социально-политическими процессами в стране.
35. Движение битников и мотив «великого американского путешествия» в творчестве Д. Керуака. Автобиографическая основа романа «На дороге».
36. Человек, книга и живая природа в гуманистической фантастике Р. Брэдли. Критика технократической цивилизации в романе «451° по Фаренгейту».

37. Изобличение тоталитаризма, роботизации личности в сатирико-фантастических произведениях К. Воннегута. Роман «Колыбель для кошки»: трагикомическое и «черноумористическое» начала, религиозно-философская проблематика.
38. Острое неприятие духовной унификации, противопоставление ей гуманистического начала в повести Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».
39. «Кентавр» Дж. Апдайка: драматическое видение «среднего американца», проблематики молодежи и школы.
40. Латинская Америка в социально-политических и художественных процессах современности. «Бум» латиноамериканского романа, его виднейшие авторы.
41. Творческий портрет Х.Л. Борхеса. Рассказы писателя и постмодернизм.
42. «Глубокие реки» Х.М. Аргедаса и индихенизм. Природа и человек, местное и общенациональное, элементы мифомышления в романе.
43. Национальный колорит «Лавки чудес» Ж. Амаду. Автор и его герои в романе.
44. Новый латиноамериканский роман и творчество К. Фуэнтеса. История и современность, революционные иллюзии и прагматическая действительность в романе «Смерть Артемио Круса».
45. Реальность чудесная и конкретная в романе Г. Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества». Мастерство художественной иронии.
46. Художественный мир «Города и псов», «Зеленого дома» М. Варгаса Льбосы, смысловая нагрузка симультанной поэтики.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Английская литература (1945–1980). – М., 1987.
- Андреев Л.Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – М., 1993.
- Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. – М., 1977.
- Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М., 1987.
- Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1985.
- Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск, 1971.
- Антология литературно-эстетической мысли. – М., 1991.
- Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. – М., 1982.
- Бушманова Н.И. Английский модернизм: психологическая проза. – Ярославль, 1992.
- Великовский С. В поисках утраченного смысла. – М., 1979.
- Венедиктова Т.Д. Обретение голоса. Американская национальная поэтическая традиция. – М., 1994.
- Венедиктова Т.Д. Поэтическое искусство США. Современность и традиция. – М., 1988.
- Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – М., 1987.
- Гребенникова Н.С. Зарубежная литература. XX век. – М., 2002.
- Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм: Учебное пособие. – М., 1998.
- Зарубежная литература XX века / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1996.
- Зарубежная литература XX века / под ред. В.М. Толмачева. – М., 2003.
- Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь. – М., 1997.
- Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М., 1979.
- Земсков В. Габриэль Гарсия Маркес. – М., 1986.
- Зонина Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов. 60–70-е гг. – М., 1984.
- Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. – М., 1984.
- Ильин И. Постмодернизм. От истоков до наших дней. – М., 1998.
- Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.
- История зарубежной литературы (1945–1980) / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1989.
- История зарубежной литературы XX века / под ред. Л.Г. Михайловой и Я.Н. Засурского. – М., 2003.
- История литературы ФРГ. – М., 1980.
- История литературы ГДР. – М., 1982.
- Карельский А. От героя к человеку. – М., 1990.
- Кирнозе З.И. Французский роман XX века. – Горький, 1977.

Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман. – М., 1983.

Литература и общественное сознание Запада. – Киев, 1990.

Мамонтов С.П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки. XX век. – М., 1983.

Мендельсон М.О. Роман США сегодня. – М., 1977.

Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман XX века. – М., 1982.

Мулярчик А.С. Спор идет о человеке. – М., 1985.

Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней. – М., 1980.

Писатели США. Краткие творческие биографии. – М., 1990.

Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.

Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник.

Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. – Термины. М., 1996.

Филлюшкина С.Н. Современный английский роман. – Воронеж, 1988.

Французская литература. 1945–1990. – М., 1995.

Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. – М., 1976.

Эпштейн М. Парадоксы новизны. – М., 1988.

Учебное издание

Лапин Иван Людвинович
Здольников Виктор Викторович
Лапунов Сергей Владимирович

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА. XX ВЕК

Учебно-методическое пособие

Технический редактор	А.И. Матеюн
Корректор	Л.В. Приставко
Компьютерный дизайн	Г.В. Разбоева

Подписано в печать 30.05.2007. Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 8,43. Уч.-изд. л. 9,71.
Тираж 120 экз. Заказ 76.

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова»
Лицензия ЛВ № 02330/0056790 от 1.04.2004.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова»
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

И.Л. Лапин, В.В. Здольников, С.В. Лапунов

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА



XX век

Витебск 2007

Репозиторий ВГУ