

Владимирский государственный университет

**НОВЕЙШАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ
ЛИТЕРАТУРА**

Практикум

Владимир 2023

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

НОВЕЙШАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Практикум

Электронное издание



Владимир 2023

© ВлГУ, 2023
© Соколов К. С., 2023

УДК 82.02
ББК 83.34

Автор-составитель К. С. Соколов

Рецензенты:

Кандидат филологических наук, доцент
доцент кафедры русского языка
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
О. И. Соколова

Кандидат педагогических наук
учитель русского языка и литературы
лицея-интерната № 1 г. Владимира
И. В. Градулева

Новейшая зарубежная литература [Электронный ресурс] : практикум / авт.-сост. К. С. Соколов ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2023. – 135 с. – ISBN 978-5-9984-1739-9. – Электрон. дан. (1,62 Мб). – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод DVD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Представлены методические разработки практических занятий по курсу «Новейшая зарубежная литература». Для каждой темы помимо списка вопросов и перечня учебной и научной литературы предлагаются краткий историко-литературный комментарий и материалы для самостоятельной подготовки к занятию.

Предназначен для студентов бакалавриата, обучающихся по специальностям 44.03.05 – Педагогическое образование (профиль/программа подготовки «Русский язык. Литература»).

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 109 назв.

ISBN 978-5-9984-1739-9

© ВлГУ, 2023
© Соколов К. С., 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА	5
ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ	9
ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ	124
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	128
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ СПИСОК ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ	129
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	131

ПРЕДИСЛОВИЕ

Курс «Новейшая зарубежная литература» завершает образовательный процесс по зарубежной литературе. В нем закрепляются полученные знания и навыки. Студенты знакомятся с наиболее значительными явлениями литературы XX века и современного литературного процесса.

В соответствии с основными тенденциями, характерными для литературы в XX – начале XXI века, курс «Новейшая зарубежная литература» делится на две части, представляющие модернистский и постмодернистский способы литературного мышления. Предполагается, что ко времени изучения курса студентами уже усвоены основные литературоведческие термины и понятия, представление о сути литературного процесса в целом сформировано. Много материала подлежит самостоятельному изучению. В особенности это касается анализа литературных произведений. Во многих случаях студент сам выбирает для анализа на экзамене конкретное произведение, иллюстрирующее то или иное явление литературы XX века и современного литературного процесса, а также особенности творчества того или иного писателя. Помимо историко-литературных сведений курс включает анализ живого литературного процесса, что определяет его специфику.

Предметом изучения являются произведения, а также основные литературные течения и школы, репрезентирующие обозначенный период в истории литературы и позволяющие освоить понятия «модерн» и «постмодерн» и связанные с ними особенности литературного процесса.

СОДЕРЖАНИЕ ЛЕКЦИОННОГО КУРСА

Литература I половины XX века

Общая характеристика литературы XX века. Развитие философской мысли и картина мира в XX в. (Ф. Ницше, Дж. Фрейзер, З. Фрейд, У. Джеймс, А. Бергсон, О. Шпенглер). Искусство в начале XX в. Влияние I Мировой войны. Модернистский тип художественного мышления. Модернизм в литературе. Проблема хронологических рамок модернизма. Революционный энтузиазм и позиции авангарда.

«Ирландское возрождение». У. Б. Йейтс. Трансформация романного жанра в модернизме. Творчество Джойса. «Епифания» в сборнике «Дублинцы». Проблема творчества в романе «Портрет художника в юности». Экспериментальный стиль романа. «Улисс». Композиция романа, структурирование текста с помощью мифа. Поток сознания. «Поминки по Финнегану». Общая характеристика романа.

Группа «Блумсбери». Творчество В. Вулф. Эссе «Мистер Беннет и миссис Браун»: полемика с «эдвардианцами». Время в романе «Миссис Деллоуэй». Викторианские идеалы в романе «На маяк».

Творческий путь Лоуренса. Традиции натурализма и фрейдистские мотивы в романе «Сыновья и любовники». Традиционность и эксперимент в романе «Любовник леди Чаттерли». Развитие романного жанра в 1930-е – 1940-е годы. Творчество И. Во. «Возвращение в Брайдсхед».

Обзор течений в поэзии начала века. Имажизм и георгианцы. Эстетические теории Т. Э. Хьюма. «Несколько запретов имажиста» Э. Паунда. Поэзия Паунда. Творческий путь Т. С. Элиота. Элиот-критик. Мифологизирование, композиция, техника лейтмотивов.

Идеи о литературе Г. Стайн. Повесть Стайн «Тихая Лена». Особенности стиля. Творческий путь Хемингуэя. Роман «Прощай, оружие!» в контексте других романов «потерянного поколения». Структура сюжета в романах «потерянного поколения» (Олдингтон, Ремарк, Хемингуэй, Фолкнер). Рассказы Хемингуэя: влияние И. С. Тургенева.

Общая характеристика Южной школы. Творческий путь У. Фолкнера. «Солдатская награда», «Сарторис» в контексте литературы «потерянного поколения». «Южный миф» в творчестве Фолкнера. Организация повествования в романах «Шум и ярость», «Свет в августе».

Основные вехи истории американского театра. Бродвейский и внебродвейский театр. Пьесы Ю. О'Нила – современные трагедии. «Пластический театр» Т. Уильямса: «Стекланный зверинец». Концепция времени в пьесах Уильямса.

Общая характеристика австрийской литературы. Творческий путь Рильке. Поэтический мир Рильке в стихотворении «О фонтанах». Понятие «зодчества», «чертежа мироздания». Творческий путь Ф. Кафки. Картина мира в романах «Америка», «Процесс», «Замок». Рассказ «Превращение» как «миф наизнанку» (Е. М. Мелетинский). Прием кошмарного сна в романах Кафки.

Формирование экспрессионизма. Группы «Мост» и «Синий всадник». Экспрессионистическое десятилетие. О. Вальцель об экспрессионизме. «Левый» и «правый» экспрессионизм. Антологии и журналы экспрессионистов. Поэтическая теория и практика экспрессионизма. Экспрессионистическая драма.

Идеи о поэзии П. Валери и поэтическая практика модернизма. Творчество Г. Аполлинера и его значение для французской поэзии XX века. «Алкоголи», «Калиграммы». «Груды Тиресия» как «сюрреалистическая драма». Дадаизм. Поэзия дада: Филип Супо и Поль Элюар. Основные эстетические установки сюрреализма. «Сюрреалистический объект». Поэзия сюрреализма.

А. Жид как «предтеча модернизма». «Яства земные». Жанр «соти» в романе «Топи». Невроз в романе «Тесные ворота». «Фальшивомонетки» как «автобиография возможного». Католическое возрождение и романы Ж. Бернаноса, Ф. Мориака. Эпические полотна Р. Роллана и Р. Мартен дю Гара.

Экзистенциализм в литературе. Новый тип философского романа. «Бытие и ничто» и «Тошнота» Ж.-П. Сартра. Мифологема Сизифа и роман «Посторонний» А. Камю. Неподлинность бытия в романе «Прелестные картинки» С. де Бовуар.

Литература II половины XX века

Немецкое общество и опыт войны. Католическая литература. «Магический реализм»: Г. Казак, Э. Носсак. Мифологические мотивы в романах «Город за рекой» и «Спираль». История «Группы 47». «Нулевой год». Творчество В. Борхерта: пьеса «Снаружи за дверьми». Во-

енная тематика в романах и повестях Г. Бёлля («Поезд приходит вовремя», «Бильярд в половине десятого»). «Клоунада» в немецкой литературе и ее социально-эстетические функции От отчуждения героя (Г. Белль «Глазами клоуна») к гротескному остранению истории (Г. Грасс «Данцигская трилогия»).

Литература сопротивления во Франции. «Ангажированный» экзистенциализм и «деангажированная» литература 50-х. Неоавангард и традиции дадаизма и сюрреализма. Идеи А. Арто и «антитеатр» Э. Ионеско. «Антидрамы» и «антироманы» С. Беккета. Творчество Н. Саррот. «Тропизмы» как роман «ни о чем». «Золотые плоды» и проблема идентичности. Группа «Тель Кель». Теория «нового романа».

Творчество А. Роб-Грийе. «Шозизм». Субъективный монтаж натуралистически копируемых «вещей» как способ разрушения объективной реальности. Структуралистские «тексты» Ф. Соллерса. Отказ от принципов отражения и выражения, формирование постмодернистской имманентности. Ролан Барт и Ю. Кристева: от структурализма к постструктурализму.

Творчество У. Голдинга. Романы-притчи «Повелитель мух» и «Шпиль». Влияние экзистенциализма на английскую литературу. Черты «потерянности» и актуальная социальная проблематика и ее отражение в романах «рассерженных». Пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гневе». «Новая волна» в драматургии. Драматургия абсурда Г. Пинтера. Творчество А. Мердок. Философские традиции ее бытовой и психологической прозы («Черный принц»).

Творчество Фаулза. Структура сюжетов, мотив испытания, интертекстуальность его романов. Традиционные сюжеты в постмодернистской обработке в романах Акройда. Драматургия Т. Стоппарда. Постмодернистский взгляд на всемирную историю в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах».

Влияние европейского экзистенциализма на литературу США. Дж. Хеллер. Творчество Н. Мейлера. Американский тип отчужденного героя. Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и молодежная контркультура. У. Берроуз и эстетика скандала. Битники. Творчество Д. Керуака. Поэзия А. Гинзберга. Поэма «Вопль» как поэтический манифест битничества. Неотрадиционалистский роман. Творчество Дж. Уильямса, К. Маккарти. «Новый журнализм» и творчество Т. Вулфа.

«Черный юмор» и экзистенциализм. Эволюция творчества Д. Барта. «Литература истощения» и «литература восполнения». Творчество П. Данливи, Т. Пинчона, Д. Бартельма. Йельский деконструктивизм.

Латиноамериканский бум и его социально-политические и эстетические предпосылки. Творчество Х.Л. Борхеса и постмодернизм. Эксперимент в прозе Х. Кортасара. Латиноамериканский «магический реализм». Творчество Г.Г. Маркеса. Миф и история в латиноамериканской литературе. А. Карпентьер. «Необарокко».

Слияние традиций и культурных форм запада и востока в постколониальном мире. От «Плавильного котла» к «салатнице». Гибридная идентичность. Проблема «официальной» и «частной» истории. Творчество Э. Тан, К. Исигуро, С. Рушди. Отход от радикального постмодернизма. Литература субкультур. «Новая чувствительность» и отражение травматического опыта в новейшей литературе. Романы Д. Тартт, Х. Янагихары.

ПРАКТИЧЕСКИЕ ЗАНЯТИЯ

Психологизм в модернистском романе (Марсель Пруст «По направлению к Свану»)

Марсель Пруст (1871 – 1922) – французский писатель, один из «отцов» европейского модернизма.

В 1882 г. Пруст поступил в лицей Кондорсе. Он получил степень бакалавра словесности и почетную награду за письменную выпускную работу о Корнеле и Расине.

В 1896 г. вышла в свет первая книга Пруста «Утехы и дни» с предисловием А. Франса. В книгу вошли эссе, новеллы и этюды, опубликованные ранее в журналах. Название книги отсылает читателя к «Трудам и дням» Гесиода и явно полемизирует с ним. Основная мысль сборника – «лучше промечтать жизнь, чем прожить ее». В «Утехах и днях» Пруст не только находит свой материал, которым стала светская жизнь, но и вырабатывает свой взгляд на изображаемое. Он убежден, что светская жизнь – не подлинное существование, как условно и не подлинно всякое существование человека в социальном пространстве. Обретение человеком своего подлинного «я» возможно лишь посредством погружения во внутренний мир. Реальность субъективная оказывается для писателя ценнее действительной жизни.

Таким образом, сборник «Утехы и дни» уже содержал в свернутом виде концепцию романа «В поисках утраченного времени», продемонстрировали основные черты прустовского стиля, заявили главные темы его творчества.

В 1905 г. было напечатано программное эссе «О чтении» (“Sur la contenant в зародыше книгу «Против Сент-Бёва», и роман «По направлению к Свану». Эссе состоит из двух частей: из автобиографического очерка, в котором повествователь рассказывает о счастливых часах детства, проведенных за чтением, и небольшого теоретического трактата о психологическом механизме и разных типах чтения.

Здесь Пруст пытается синтезировать рассуждения об искусстве чтения с повествованием о жизни, то есть соединить критико-аналитический и собственно художественный пласты. В 1907 году Пруст начинает работу над книгой «Против Сент-Бёва», где в полемике с биографическим методом вырабатывает основные положения своей эстетики

и открывает формулу будущего романа. Важнейшей мыслью Пруста становится положение о том, что «книга – производное иного «я», чем то, которое мы обнаруживаем в наших привычках, в обществе, в наших пороках». Писатель убежден, что Сент-Бёв «недооценил всех великих писателей своего времени», увлеченный своим биографическим методом, который предполагал нераздельность человека и творца в писателе. В книге «Против Сент-Бёва» Пруст отыскал принцип, объединивший, сплавивший в органическое целое поэтическую прозу, мемуары и литературную критику. Путь к новому типу романа, к «роману-потоку» был открыт.

В 1908 году Пруст приступил к работе над главным своим произведением, романом «В поисках утраченного времени» (1913– 1927). Роман состоит из семи книг: «По направлению к Свану» (1913), «Под сенью девушек в цвету» (1918), «У Германтов» (1921), «Содом и Гоморра» (1921) и вышедших посмертно романов «Пленница» (1923), «Исчезнувшая Альбертина» (1925), «Обретенное время» (1927).

Все семь книг объединены образом рассказчика Марселя, пробуждающегося среди ночи и предающегося воспоминаниям о прожитой жизни: о детстве, проведенном в провинциальном городке Комбре, о своих родителях и знакомых, о любимых и светских друзьях, о путешествиях и светской жизни. Однако прустовский роман не мемуары и не автобиографический роман. Пруст видел свою задачу не в том, чтобы подвести итог прожитому. Ему важно было донести до читателя определенный эмоциональный настрой, внушить некую духовную установку, открыть истину, важную для самого автора и обретенную им, сформулированную в результате творческого усилия в процессе написания романа.

«Все – в сознании, а не в объекте» – таков основной творческий принцип Пруста, полемически заостренный по отношению к господствовавшему натуралистическому роману с его антипсихологизмом и культом объективно-природного начала.

Подлинная духовная жизнь для Пруста заключается не в сознательном конструировании идей. Она несводима к интеллектуальному усилию. «Озарения», интуитивные прозрения Марселя приводят к тому, что впечатление и рожденное им ощущение живут одновременно в прошлом, что позволяет воображению насладиться им, и в настоя-

щем, что придает мечте то, чего она обыкновенно лишена: жизненность и конкретность. Эта уловка сознания позволяет Марселю добиться того, что он «схватывает» частичку времени в чистом виде. Существо, которое возродилось в герое в эти мгновения «озарений», и было его подлинным «я», которое он так долго искал, – «я» художника, живущего постижением сущности явлений и в этом обретающего призвание и счастье.

Искусство именно потому для Пруста высшая ценность, что оно позволяет жить вне времени или, точнее, жить сразу в нескольких временных измерениях, возрождая свежесть и новизну ощущений, подлинность «я». Только искусство позволяет личности преодолеть абсолютную замкнутость существования, тотальную некоммуникабельность и невозможность осуществить ее желания. Задачей писателя становится «перевод» книги души на общепонятный язык. Писателю не нужно ничего придумывать и изобретать. Его работа сродни переводческой. В своем стремлении к спонтанности, интуитивности постижения действительности посредством «непроизвольной памяти» Пруст противостоит символистской тенденции к конструированию, «изобретению» образа, приводившей к отвлеченности, к превалированию интеллектуального элемента над конкретно-чувственным в структуре образа, что и вызывало настороженное отношение Пруста к символизму.

Прустовский образ импрессионистичен. Его развитие зачастую дается не в логической или хронологической последовательности, а в порядке припоминания, в соответствии с законами субъективного восприятия событий, что порождает временные сбои в развитии сюжета.

В прустовском романе закладывалась основа нового типа романа – романа «потока сознания», хотя Пруст не стремится словесно воспроизвести «бессознательное», имитировать структуру «потока сознания». Образ в романе сохраняет рациональную основу.

Движущей силой ее поступков у Пруста становится подсознание. Отсюда – статичность прустовских персонажей. Характер не развивается под воздействием окружения. Меняются лишь моменты его существования и точка зрения наблюдателя.

Характер у Пруста лишается цельности, смыслового стержня. Писатель был одним из первых, кто усомнился в возможности самоидентификации личности. Личность была осознана им как цепь последовательных существований различных «я». Поэтому образ зачастую

выстраивается как совокупность рядоположенных зарисовок, наслаивающихся одна на другую, одна другую дополняющих, корректирующих, но не образующих сплава, целостности, постоянства устойчивых психологических свойств личности. Образ как бы дробится на множество составляющих. Так, Сван, умный и утонченный посетитель аристократических салонов, каким он предстает на первых страницах романа в детском восприятии Марселя, и Сван – любовник Одетты, а затем увиденный уже глазами повзрослевшего Марселя, Сван – благополучный семьянин, заискивающий перед ничтожными гостями своей супруги, и, наконец, Сван – неизлечимо больной, умирающий человек, – все это как бы разные люди.

Такое построение образа отражало важную для Пруста мысль о субъективности представлений о личности другого, о принципиальной непостижимости его сущности. Человек осмысливает не объективный мир, но лишь свое субъективное представление о нем.

Важной темой романа стала любовь, которая становится чисто субъективным переживанием, она целиком заключена в любящем; объект любви оказывается случайным, а зачастую и безразличным. Эта модель любовных отношений повторяется на протяжении всего романа. Для Пруста любить и знать – противоположные состояния духа. Любить можно только то, чего не знаешь, что отсутствует в настоящем, присутствуя тем самым в прошлом или будущем, в воспоминании или воображении любящего.

К какой бы сфере жизни ни обращался писатель – к любви, познанию, творчеству, ему важно не показать результат кристаллизации чувства, но проанализировать процесс художественного постижения. При этом процесс мыслится им как бесконечная подвижность и субъекта, и объекта. Это открытие релятивности отношений, данное в непосредственном эстетическом переживании, привело Пруста к созданию «романа-потока».

План практического занятия

1. История создания цикла «В поисках утраченного времени». Структура и жанровое своеобразие цикла.
2. Влияние философии А. Бергсона на творчество Пруста.
3. Концепция искусства в цикле романов Пруста.

4. Композиция романа «По направлению к Свану»;
5. Соотношение образа автора, рассказчика и его внутреннего «я».
6. Функционирование «непроизвольной памяти» в романе «По направлению к Свану».
7. Принцип движения «в сторону» в романе Пруста.
8. Мотив сна в романе.
9. Любовь Свана как пример «психологического пуантилизма» (Ортега-и-Гассет).
10. Разрастание пространства в романе.
11. Метонимия у Пруста.

Литература

- Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
- Ортега-и-Гассет Х.* Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // *Ортега-и-Гассет Х.* Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- Женнетт Ж.* Метонимия у Пруста // Женнетт Ж. Фигуры. М., 1998.
- Андреев Л. Г.* Марсель Пруст. М., 1968.
- Бочаров С. Г.* Пруст и «поток сознания» // Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.
- Гинзбург Л. Я.* О психологической прозе. Л., 1971.

Материалы к занятию

Х. Ортега-и-Гассет

Время, расстояние и форма в искусстве Пруста

Тематика его романов представляет интерес вспомогательный, второстепенный, – эти внезапно возникающие темы напоминают дрейфующие в глубоководном потоке памяти поплавки. До недавнего времени писатели чаще всего пользовались воспоминаниями как материалом, с помощью которого выстраивается прошлое. Но поскольку того, что может предоставить в распоряжение память, недостаточно и к тому же она удерживает из прошлого только то, что ей заблагорассудится, то романист, следующий традиции, дополняет эти данные наблюдениями, сделанными позже, всякого рода догадками и предположениями, смешивая истинные воспоминания с подложными.

Такой метод работы имеет смысл, когда целью является, а это так всегда и было, реконструкция прошлого, придание ему свежего и злободневного вида. Но намерение Пруста прямо противоположно: он не желает, прибегая к помощи памяти как поставщика материала, реконструировать былую реальность, но, напротив, он желает, используя все воображимые средства–наблюдения над настоящим, размышления, психологические выкладки, – смочь воссоздать собственно воспоминания. Итак, не вещи, которые вспоминаются, но воспоминания о вещах – главная тема Пруста. Впервые память из поставщика материала, с помощью которого описывается другая вещь, сама становится вещью, которая описывается. Поэтому автор обычно не добавляет к вспоминаемому того, чего ему не хватает, он оставляет воспоминание таким, как оно есть, объективно неполным, – и тогда и возникают в призрачном отдалении изувеченные временем несчастные калеки.

У Пруста есть поразительные страницы, на них говорится о трех деревьях, что растут на склоне, – за ними, помнится, было что-то очень важное, да забылось что, выветрилось из памяти. Автор напрасно силится вспомнить и воссоединить уцелевший обрывок пейзажа с тем, что уже не существует: только трем деревьям удалось пережить крушение памяти.

Таким образом, романические темы для Пруста всего лишь предлог <...> Пруст предстает исследователем утраченного времени как такового. Он наотрез отказывается навязывать прошлому схему настоящего, практикуя строгое невмешательство, решительно уклоняясь от какого-либо конструирования. Из ночной глубины души отделяется, воспаряя, воспоминание, и это похоже на то, как в ночи над горизонтом загорается созвездие. Пруст удерживает желание восстановить воспоминание и ограничивается описанием того, что сохранилось в памяти. Вместо того чтобы реставрировать утраченное время, он довольствуется созерцанием его обломков. Поэтому можно сказать, что жанр у Пруста обретает достоинство чистого метода.

Мы говорили о временном порядке. Но еще больше ошеломляют его открытия в области порядка пространственного. Не раз подсчитывали количество страниц, понадобившихся Прусту для того, чтобы сообщить, что бабушка ставит градусник. Действительно, невозможно говорить о Прусте, не упомянув о его многословии и растянутых опи-

саниях. И однако это тот случай, когда растянутость и многословие перестают быть недостатками, превращаясь в два могучих источника вдохновения, в авторских муз. Прусту не обойтись без растянутости и многословия уже по тому простому соображению, что он ближе обычного подходит к предметам. Ведь Пруст был тем, кто установил между нами и вещами новое расстояние. Это немудреное нововведение дало, как я уже говорил, ошеломляющие результаты, – прежняя литература в сравнении с творчеством этого упоительно близорукого таланта кажется обзорной, кажется литературой с птичьего полета.

Дело в том, что для удобства нашей жизни каждая вещь является нам на определенном расстоянии, на том расстоянии, с которого она наиболее привлекательно выглядит. Тот, кто хочет хорошенько разглядеть камень, приближается к нему настолько, чтобы мочь различить прожилки на его поверхности. Но тот, кто пожелал хорошенько разглядеть собор, вынужден отказаться от рассмотрения прожилок и должен, отойдя подальше, распахнуть свой горизонт. Этими расстояниями заведует та естественная целесообразность, которая властвует над всей нашей жизнью. И все же поэты ошибались, когда считали, что расстояние, пригодное для реализации жизненных планов, пригодно также и для искусства. Прусту, вероятно, наскучило любоваться изображением руки, выглядящей уж слишком скульптурно, и он наклоняется над ней, она заполняет весь горизонт, и он с изумлением различает на первом плане поразительный пейзаж с пересекающимися долинами кожных пор, увенчанных сельвой волосяного покрова. Естественно, это метафора, Пруста не интересуют ни руки, ни вообще телесность, а только фауна и флора внутреннего мира. Он утверждает новые расстояния по отношению к человеческим чувствам, ломая сложившуюся традицию монументального изображения.

Я думаю, имеет смысл заняться немного этим вопросом и выяснить, как же произошло это столь радикальное преобразование литературной перспективы.

Когда старый художник рисует кувшин или дерево, он исходит из предположения, что каждая вещь имеет свои очертания или внешнюю форму, которая четко отграничивает одни вещи от других. Точно уловить абрис предметов – вот страсть старого художника. Импрессионисты, напротив, полагают, что эти очертания иллюзорны и нашему

взору не дано их различить. Если мы присмотримся к тому, что мы видим, когда смотрим на дерево, нам откроется, что у дерева нет четких контуров, что силуэт его смутен и неотчетлив, что отделяют его от всего прочего вовсе не несуществующие очертания, но многоцветная гамма внутри самого объема. Поэтому импрессионизм не ставит себе цели нарисовать предмет, – он добивается изображения, нагромождая маленькие цветные мазки, сами по себе неопределенные, но в совокупности рождающие представление о мерцающем в воздушном мареве предмете. Импрессионист пишет кувшин или дерево, а на его картине нет ничего, что имело бы фигуру кувшина или дерева. Живописный стиль импрессионизма заключается в отрицании внешней формы реальных вещей и воспроизведении их внутренней формы – полихромной массы.

Этот импрессионистический стиль властвовал над европейскими умами конца века. Представляется любопытным, что то же самое происходило в философии и психологии того времени. Философы поколения 1890 года полагали единственной реальностью наши чувственные ощущения и эмоциональные состояния. Что касается простого смертного, то он, точно так же, как и старый художник, считает мир чем-то неподвижным, тем, что находится вне нас и не подвержено переменам. Но это простой смертный, а импрессионист убежден в том, что универсум – исключительно проекция наших чувств и аффектов, поток запахов, вкусовых ощущений, света, горестей и надежд, бесконечная череда неустойчивых внутренних состояний. Психология на раннем этапе своего развития тоже считала, что личность имеет некое незыблемое ядро, и вообще личность представлялась чем-то вроде духовной статуи, с несокрушимым спокойствием взирающей на то, что вокруг происходит. <...> Человек <...> предстает нам погруженным в водоворот жизни, он терпеливо сносит удары жизни, как скала сносит удары волн, а статуя – непогоду. Но уже психолог-импрессионист отрицает то, что именуется характером, это чеканное воплощение личности, – он предпочитает говорить о бесконечных мутациях, о последовательности смутных состояний, о вечно новом выражении чувств, идей, цветовых ощущений, ожиданий.

То, что я сказал, поможет разобраться в творчестве Пруста. Книга о любви Свана – пример психологического пуантилизма. Для средневекового автора «Тристана и Изольды» любовь – чувство, имеющее

четкий контур, любовь для автора этого раннего психологического романа – это любовь, и ничего кроме, как любовь. Напротив, у Пруста любовь Свана ничем не напоминает любовь. И чего только в ней нет: огненных вспышек чувственности, темно-лилового тона ревности, бурого – скуки, серого – угасания жизненных сил. Единственное, чего нет, – это любви. Она возникает, как возникает на гобелене фигура, когда вдруг переплетутся несколько нитей, и не важно, что ни одна не имеет очертаний этой фигуры.

<...> гениальное забвение условностей и внешней формы вещей обязывает Пруста определять эти вещи со стороны внутренней формы, в зависимости от их внутреннего строения. Однако это строение можно рассмотреть только под микроскопом. Поэтому Пруст был вынужден подходить к вещам ненормально близко <...>. Микроскопический метод ведет к многословию. А многословие требует места. Атмосферная интерпретация человеческой жизни, кропотливая тщательность описаний связаны с очевидным недостатком. Я имею в виду особую усталость, которой не избежать даже самому занятому поклоннику Пруста. Если бы речь шла об обычной усталости от глупых книг, говорить было бы не о чем. Но усталость того, кто читает Пруста, носит совершенно особый характер и не имеет ничего общего со скукой. С Прустом никогда не скучно. Почти всегда это страницы захватывающие, и даже очень захватывающие. Тем не менее в любой миг книгу можно отложить. С другой стороны, в процессе чтения все время не покидает ощущение, что нас удерживают насильно, что мы не можем идти по своей воле куда хотим, что авторский ритм не так легок, как наш, что нашему шагу постоянно навязывают некое «ritardando» (*замедление темпа (итал.)*).

В этом неудобстве – завоевание импрессионизма. В томах Пруста, как я говорил, ничего не происходит, нет столкновений, нет развития. Они состоят из ряда очень глубоких по смыслу, но статических картинок. Ну а мы, смертные, – мы по природе существа динамичные, и интересуется нас только движение.

Когда Пруст сообщает нам, что на воротах сада в Комбрэ звенит колокольчик и в сумерках слышится голос приехавшего Свана, наше внимание сосредоточивается на этом и мы напрягаемся, готовясь перескочить к другому событию, которое само собой должно последовать, потому что то, что произошло сейчас, только подготовка к нему.

Мы равнодушно оставляем то, что уже произошло, во имя того, что должно произойти, потому что полагаем, что в жизни каждое событие всего лишь предвестие и исходная точка для следующего. И так одно за другим, пока не выстраивается траектория, наподобие того, как за математической точкой следует другая точка, образуя линию. Пруст умерщвляет наш динамический удел, понуждая нас непрестанно задерживаться на первом эпизоде, растягивающемся иногда на сотни с лишним страниц. За приездом Свана не следует ничего. К этой точке не прибавляется никакая другая. Но напротив, появление Свана в саду, этот простой факт, это мгновение жизни, распространяется, не двигаясь вперед; оно наливается соками, не обращаясь в нечто иное. Оно разбухает, текут страницы, а нам никак не сдвинуться с этого места; эпизод раздувается как резиновый, обрастает деталями, наполняется новым смыслом, растет как мыльный пузырь и, как мыльный пузырь, вспыхивает всеми оттенками радуги <...> .

Вот теперь стало совершенно ясно, к чему приводят основополагающие «открытия» Пруста. Вот теперь стало совершенно ясно, что изменения обычного расстояния – естественное следствие отношения Пруста к воспоминанию. Когда мы пользуемся воспоминанием как одним из способов интеллектуальной реконструкции действительности, мы берем только тот обрывок, который нам нужен, а потом, не дав ему развиваться согласно собственным законам, отправляемся дальше. Рассудок и простейшая ассоциация идей развиваются по траектории, переходят от одной вещи к другой, последовательно и постепенно смещая наше внимание. Но если, отвернувшись от реального мира, предаться воспоминаниям, мы увидим, что таковое предполагает чистое растяжение, и нам никак не удастся сойти с исходной точки. Вспоминать – совсем не то, что размышлять, перемещаться в пространстве мысли; нет, воспоминание – это спонтанное разрастание самого пространства.

Л. Я. Гинзбург

Записные книжки. Записи 1920 – 1930-х годов

Пруст

Воображаю себе Пруста, ассимилированного традициями русского психологического романа, – в результате, по-видимому, должен получиться проблемный самоанализ, вообще нечто чуждое духу Пруста. У Пруста запутаннейшие переживания в конечном счете разлагаются на примитивные, так сказать, материальные части. Сложным оказывается не душевное состояние героя, но метод его изображения. А простое переживание обладает неотразимой убедительностью.

Сложность Достоевского принципиально произвольна и неограниченна; читая об Иване-Царевиче – Ставрогине, мы точно так же не ощущаем принудительности материала, драгоценной «несвободы писателя», как если бы мы читали просто об Иване-Царевиче. Автор что хочет, то и делает.

Если даже предположить, что патология может снабдить некоторыми нормами психологию сумасшедших, то уж во всяком случае психологии святых, героев и гениев (Ставрогин ведь своего рода гений) закон не писан. Толстой изобразил себя в Левине не только минус гениальность, но и минус литературная профессия, – и считал, что это очень похоже. Левин только интеллигентный помещик – именно поэтому он доброкачественный герой психологического романа. Явно автобиографический герой Пруста хотя и литератор, но никак не может быть воспринят в качестве большого писателя (это у него в будущем). Психологизм, очевидно, требует некоторой степени посредственности героя, которая особенно остро сочетается с парадоксальностью описания.

Пруст принадлежит к тем новаторам, которые не изобретают элементы, а проявляют потенции, заставляют элементы по-иному функционировать. <...> новизна не в материале и не в отдельном приеме, – новизна отчасти даже в отрицательном качестве, в том, что впервые оказалось возможным построить роман без таких-то и таких-то конструктивных элементов. Количественный принцип пришел на помощь: девять томов, написанных без того-то и того-то, довели новизну до дерзновения.

У Пруста презрение к фактическому событию; психологическая фабула завязывается, движется, разрешается, а герой все еще один лежит на кровати. От времени до времени Пруст бывает вынужден сообщить факт – и он делает это не то пренебрежительно, не то застенчиво. На протяжении десятков страниц огромное напряжение развивается вокруг желания героя попасть в дом Сванов, но о моменте осуществления этого желания (которое поворачивает фабулу) Пруст сообщает без всякого перехода в двух-трех строках; их скользкая интонация как бы свидетельствует читателю от имени автора: я никогда не унижусь до того, чтобы подготавливать, развертывать, педализировать материал фактического события.

Пруст передает физиологические ощущения, которые герой испытывает вблизи своей возлюбленной, той же интонацией, которой он описывает, например, как герой любит пейзажем. Пруст не меняет голоса.

<...>

Шкловский написал когда-то, что психологический роман начался с парадокса. В самом деле, у Карамзина хотя бы, да и вообще в тогдашней повести и романе, душевный мир героя занимал не меньшее место, чем в психологическом. Но переживание шло по прямой линии, то есть когда герой собирался жениться на любимой девушке – он радовался, когда умирали его близкие – он плакал, и т. д. Когда же все стало происходить наоборот, тогда и началась психология.

**«Улисс» Дж. Джойса:
миф как способ организации модернистского текста
(на материале одного фрагмента)**

Джеймс Джойс (1882 – 1941) – ирландский писатель, романист, новеллист, поэт. Наряду с Прустом и Кафкой причислен к «отцам модернизма», а его роман «Улисс» (1922), экспериментально-новаторский характер которого получил широкий резонанс в литературной среде, оказав воздействие на многих писателей новейшего времени, признан энциклопедией модернистского искусства. Традиционные элементы структуры классического романа сменяются в «Улиссе» новыми принципами и приемами художественной изобразительности

(поток сознания, перемещающаяся точка зрения, параллельное и перекрещивающееся движение нескольких рядов мыслей, фрагментарность, монтаж, словотворчество). Свое понимание задач художника Джойс связывает со стремлением к всеобъемлющим формам изображения основных законов бытия, к созданию «универсалии» жизни с вечно присущими ей проявлениями взаимодействующих страстей, импульсов, побуждений, инстинктов. Проза Джойса – ярчайший пример мифологизма в литературе XX в.

Джойс родился в Дублине. Его детство и юность совпали с бурным периодом в истории Ирландии. В стране велась борьба за независимость от Англии, породившая феномен культурно-политического «Ирландского Возрождения». Отец писателя был сторонником Парнелла, а дядя был связан с революционерами-повстанцами. Мать не разделяла симпатий мужа и была ревностной католичкой. По ее настоянию Джеймс был определен в иезуитский колледж, где изучал философию, историю, литературу. Полученное в школьные годы основательное гуманитарное образование позволило Джойсу поступить в Дублинский университет, где он избрал своей специальностью новые языки и продолжил изучение философии. Он отказался от предложения принять духовный сан. Ко времени окончания университетского курса (1902) Джойс порывает с религией и принимает решение посвятить себя искусству. Он ощущает себя писателем, и перед ним встает важный вопрос, связанный с необходимостью определить свое отношение к сложившемуся в стране движению Ирландского Литературного Возрождения, которое было одной из форм борьбы за независимость. Судьбу ирландской культуры Джойс связывал не только с ее прошлым, но и с необходимостью приобщения к европейской культуре. Он считал пагубной замкнутость Ирландии, на которую обрекали ее, как он полагал, ревностные защитники ее самобытности. Не прикнув к движению Литературного Возрождения, Джойс не связал себя и с борьбой политических партий.

В 1902 г. он уехал в Париж, где, претерпевая материальные лишения, которые не покидали его и во все последующие годы, провел почти год, знакомясь с новыми явлениями европейской литературы. Среди множества прочитанных книг был роман французского писателя Э. Дюжардена «Лавры сорваны» (1888), в котором применен прием «потока сознания». В 1903 г. в связи со смертью матери Д. вернулся в

Дублин. Летом следующего года он познакомился со своей будущей женой Норой Барнакл. Их первая встреча произошла 16 июня 1904 г. Эта дата будет названа в романе «Улисс»: июньским днем 1904 г. Леопольд Блум совершает свою «Одиссею» по Дублину. В том же году Джойс начал писать автобиографический роман «Стивен-герой», переработанный впоследствии в «Портрет художника в юности» (1916). Тогда же, но уже вместе с Норой, Джойс вновь и теперь уже навсегда покидает Ирландию.

В 1907 г. в Лондоне опубликован его первый поэтический сборник «Камерная музыка», в 1914 г. вышел сборник рассказов «Дублинцы». В журнале «Эгоист» в 1914 – 1925 гг. печатались главы романа «Портрет художника в юности», вышедшего отдельной книгой в 1916 г.

В апреле 1918 г. в американском журнале «Литтл ревью» началась публикация глав «Улисса» и продолжалась до конца 1920 г., когда журнал был закрыт по обвинению его издателя в публикации непристойных текстов. В 1920 г. Джойс с семьей переехал в Париж. Здесь в 1922 г. роман «Улисс» вышел отдельной книгой. Часть тиража, отправленная в Англию, была задержана на таможне, а книги, отправленные в Америку, были сожжены по распоряжению почтового начальства. Впервые в Англии роман был опубликован в 1936 г. Над своим вторым романом «Поминки по Финнегану» писатель работал с 1923 по 1939 г. В 1939 г. вышел сборник стихов «Пенни за штуку». Среди произведений Джойса есть пьеса – «Изгнанники» (1918). В 1919 г. она была сыграна в Мюнхене, но успеха не имела. На лондонской сцене ее поставили в 1926 г. С началом Второй мировой войны семье пришлось перебраться в Швейцарию, где Джойс скончался.

Художественная система Д. включает произведения разных форм – стихотворения, рассказы, романы, пьесу. Их появлению предшествуют статьи о драме, природе драматического, о соотношении «драмы и жизни». Драма возникает вместе с жизнью на земле и ей сопутствует; «она существует, еще не обретя формы», уже тогда, когда начинают свою жизнь на земле мужчины и женщины. «Форма вещей, как и земная кора, изменяется... Но бессмертные страсти, человеческая сущность поистине бессмертны, будь то в героическую эпоху или в век науки». «Человеческое общество представляет собой воплощение неизменных законов, вбирающих в себя все прихотливое многообразие

мужчин и женщин. Сфера литературы – это сфера изображения их случайных поступков и склонностей – обширная сфера, и литератор имеет дело главным образом с ними. Драма же имеет дело прежде всего с основными законами во всей их обнаженности и божественной строгости и только во вторую очередь с теми, в ком они проявляются». Литератор имеет дело с изменчивым и преходящим, подлинный художник – с вечным и неизменным. Драматизм существования людей передаст Джойс в своих рассказах; великой драмой, созданной им, станет «Улисс».

В статье «День толпы» Джойс пишет о взаимоотношении художника и общества, утверждая право творческой личности на полную свободу и изоляцию от общества ради служения искусству, ради создания все более совершенных эстетических форм. Эти положения будут развиты позднее в романе «Портрет художника в юности». К 1903 – 1904 гг., делая записи в записных книжках, Джойс формулирует основные положения своей эстетики, не раз ссылаясь при этом на философа-схоласта Фому Аквинского. Здесь дает он определение прекрасного, пишет о конечной цели и назначении искусства. «Те явления прекрасны, восприятие которых доставляет удовольствие», – утверждает Джойс. Цель искусства он видит в доставляемом им эстетическом наслаждении, не связывая свое понимание прекрасного с этическими началами, считая, что по самой природе своей искусство не должно быть ни моральным, ни аморальным. Произведение искусства пробуждает в людях статические эмоции, зачаровывает их и приводит в состояние покоя – эстетического стазиса. Всякая попытка нарушить его и пробудить в человеке желание действовать расценивается Джойсом как нарушение законов прекрасного. Он делит произведения на три основных вида: лирические, эпические и драматические, пишет о развитии искусства как движении от более простых видов к сложным – от лирики к драме. В своем собственном творчестве Д. воспроизвел и повторил это движение, начав со стихов, составивших сборник «Камерная музыка», и завершив свой путь «Поминками по Финнегану», который, подобно «Улиссу», был задуман им как драма.

Джойс выдвигает тезис о том, что «искусство есть основное выражение жизни» (*art is the very central expression of life*). В системе его эстетических взглядов оно реализуется в понятии «эпифания» (богоявление). Джойс использует его для обозначения моментов духовного

прозрения человека, наивысшего напряжения его душевных сил, позволяющего проникнуть в сущность явления, понять смысл происходящего. В «Стивене-герое» Д. писал: «Под епифанией он подразумевал внезапное раскрытие душевного состояния, проявляющегося в грубости речи, в жесте или в просветлении разума. Он считал, что дело писателя запечатлеть эти епифании с большой тщательностью, понимая, что сами по себе они очень эфемерны и мимолетны».

«Епифании» по-разному переданы в стихах, рассказах, романах Д., но всякий раз они становятся моментами прозрения, глубоко правдивыми и пронзительно яркими картинками реальной действительности во всей сложности присущих ей драматических конфликтов. Поток живых чувств, мыслей, страстей поднимается из глубин. Расплывчатость и неуловимость образов в стихах Д. сочетается с проникновенным лиризмом, искренностью чувства. В рассказах сборника «Дублинцы» «епифании» – это моменты, в которых как в фокусе концентрируются чувства, помыслы, желания героев, это мгновения постижения самого себя, своей судьбы.

«Портрет художника в юности» – один из вариантов «романа воспитания». Критика определила его место в одном ряду с «Вильгельмом Майстером» Гете. Роман автобиографичен по своему характеру, в отличие от последующих произведений классически прост, и вместе с тем «Портрет художника в юности» – это необходимая ступень к созданию «Улисса» и «Поминок по Финнегану». Роман о становлении художника, об отношениях искусства и жизни стал базой последующего творчества Джойса.

В последней главе романа Стивен принимает решение покинуть Ирландию. Он вырывается из плена религиозных и родственных связей, чтобы созидать и творить. Излагается эстетическое кредо Стивена, передается своеобразие самого процесса художественного творчества. «Я не буду служить тому, чему я больше не верю, – будет ли это называться моим домом, моей родиной или моей религией: я хочу выразить себя в образе жизни или в искусстве так свободно, как я только могу, и так полно, как я только могу, прибегая для своей защиты к единственному оружию, которым я могу себе позволить воспользоваться, – молчанию, изгнанию и мастерству». Это жизненная программа и самого автора.

В период с 1914 по 1921 г. Джойс работал над «Улиссом». Замысел этого романа связан со стремлением создать «универсалию» жизни и человека, современную «Одиссею», в которой претворяются извечные начала бытия. Реализован этот замысел в картине одного дня из жизни трех основных героев – Леопольда Блума, агента рекламного отдела одной из дублинских газет, его жены Мэрион (Молли) – певицы, писателя Стивена Дедала, преподающего историю в гимназии Дублина. Джойс отказывается от традиционного для жанра романа приема описания, портретной характеристики, логически развивающегося диалога. Он экспериментирует в процессе передачи «потока сознания», внутреннего монолога, используя при этом приемы перебоя мыслей, параллельного развертывания двух рядов мыслей, иногда обрывает фразы, недоговаривает слова, отказывается от знаков препинания.

Действие романа начинается в 8 часов утра 16 июня 1904 г. и завершается в 3 часа ночи. «Улисс» состоит из 18 эпизодов; их последовательность определяется движением времени от утра к вечеру. Каждый из 18 эпизодов соотнесен с определенной песней «Одиссеи». Система аналогий придает единство структуре романа. Но обращение к Гомеру имеет и более глубокий смысл: Джойс вскрывает те извечные начала, которые присущи природе человека испокон веков. Все повторяется, история движется по кругу.

Идеи и образы «Улисса» имеют аналогии не только с гомеровской «Одиссеей», но и с шекспировским «Гамлетом». Тема «отца и сына» становится сквозной в романе, переплетаясь с темой странствий. Странствования героев завершаются встречей и обретением символических сына и отца. Эта встреча, происходящая в 14-м эпизоде (до этого момента их пути лишь перекрещивались), становится кульминационной в романе. К ней все устремляется, ею все разрешается, достигаются цельность, гармония и ясность. Воссоединение Дедала и Блума – «эпифания», прозрение для каждого из них, постижение скрытого прежде смысла существования. И заключительный внутренний монолог Мэрион с его утверждающим троекратным «да» – итог и результат этой встречи, соединяющей воедино элементы сложной структуры.

Над своим последним романом «Поминки по Финнегану» Джойс работал семнадцать лет. Отдельные фрагменты романа, печатавшиеся до его завершения, были восприняты читателями и критиками с недоумением, или отрицательно. Этот роман был задуман как выражение

подсознания спящего человека, как попытка передать «бессловесный мир сна». Джойс работает над созданием языка «сновидений и дремы», изобретает новые слова, включает в английскую речь никому неведомый язык эскимосов, не давая никаких пояснений. Сложная структура и языковая «герметичность» романа способствуют формированию мифологизированного представления о великой книге, не поддающейся дешифровке.

План практического занятия

1. Особенности развития сюжета в «Улиссе».
2. Композиционные приемы, создающие художественное целое. Стилистический код эпизода. «Искусство» эпизода.
3. Мифологизация в романе и ее значение.
 - Т. С. Элиот о функции мифологизации.
 - Е.М. Мелетинский об использовании мифа Джойсом.
 - Сопоставьте события эпизода и события «Одиссеи».
 - Образы героев: их символическое и мифологическое значение.
 - Ритуальные действия в эпизоде.
4. Ведущий повествовательный принцип эпизода.

Литература:

- Джойс Дж.* «Улисс» (Один эпизод по выбору преподавателя).
Хоружий С. Комментарии // Джойс Дж. Улисс. М., 1994.
Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф // Иностранная литература. 1988. № 12.
Литературный мир об «Улиссе» // Иностранная литература. 1989. №5, 6, 10, 11.
Гениева Е.Ю. Перечитывая Джойса... // Дж. Джойс. Дублинцы. М, 1982.
Мирский Д. Джеймс Джойс // Д. Мирский. Статьи о литературе. М, 1987. С. 161 – 186.
Корнуэлл Н. Джойс и Россия. СПб., 1988.
Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале // Д. Джойс. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Республика, 1994.

Материалы к занятию

Т. С. Элиот

«Улисс», порядок и миф

Параллельное использование Джойсом «Одиссеи» имеет значение научного открытия. Никто еще не строил роман на таком основании, раньше в этом не было необходимости. <...> Если [«Улисс»] не роман (a novel), то просто потому, что роман – форма, которая больше не работает, потому что роман, вместо того чтобы быть формой, был просто выражением века, который еще не утратил всякую форму и не почувствовал нужду в чем-то более строгом. <...> Роман кончился с Флобером и Джеймсом. Я думаю, оттого, что мистер Джойс, <...> «опережая» свое время, сознательно или, возможно, бессознательно, почувствовал неудовлетворенность формой, его роман более бесформен, чем [романы] дюжины умных писателей, которые не осознают, что роман устарел.

Используя миф, манипулируя продолжающейся параллелью между современностью и древностью, мистер Джойс применяет метод, который другие должны применить вслед за ним. Они будут не больше подражателями, чем ученый, который использует открытия Эйнштейна, занимаясь своим собственным, независимым, ведущим дальше исследованием. Это просто способ контролировать, упорядочивать, сообщать форму и смысл бесконечной панораме тщеты и анархии, которую являет современная история. <...> Психология, этнология и «Золотая ветвь» сообща сделали возможным то, что было невозможно еще несколько лет назад. Вместо повествовательного (narrative) метода мы сегодня можем использовать мифологический (mythical) метод. Я действительно думаю, что это шаг к тому, чтобы сделать современный мир доступным для искусства, [шаг] к порядку и форме <...>.

<...> пафос мифологизма XX в. не только и не столько в обнажении измельчания и уродливости современного мира с этих поэтических высот, сколько в выявлении неких неизменных, вечных начал, позитивных или негативных, просвечивающих сквозь поток эмпирического быта и исторических изменений. Мифологизм повлек за собой выход за социально-исторические и пространственно-временные рамки. Это могло, между прочим, проявляться и в известной релятивистской трактовке времени и частичной спатиализации.

<...> мифологическое время вытесняет в современном романе объективное историческое время, поскольку действия и события определенного времени представляются в качестве воплощения вечных прототипов. Мировое время истории превращается в безвременный мир мифа, что находит выражение в пространственной форме.

<...> Социально-исторический подход во многом детерминировал структуру романа XIX в., поэтому стремление преодолеть эти рамки или подняться над этим уровнем не могло не нарушить ее решительным образом. Неизбежное при этом увеличение стихийности, неорганизованности эмпирического жизненного материала как материала социального компенсировалось средствами символики, в том числе мифологической. Таким образом, мифологизм стал инструментом структурирования повествования. Кроме того, широко использовались такие элементарные проявления структурности, как простые повторения, которым придавалась внутренняя значимость с помощью техники лейтмотивов. Стихия универсальной повторяемости характерна для архаических, фольклорно-эпических форм литературы, но техника лейтмотивов в романе XX в. непосредственно восходит к музыкальной драме Вагнера, где лейтмотивы были уже теснейшим образом связаны с мифологической символикой. Само собой разумеется, что оперирование мифическими мотивами в качестве элементов романного сюжета или способов организации повествования не могло быть возвращением к подлинной первобытной мифологии. <...> необходимо <...> подчеркнуть такую важнейшую особенность неомифологизма в романе XX в., как его теснейшую, хотя и парадоксальную, связь с неопсихологизмом, т. е. универсальной психологией подсознания, оттеснившей

социальную характерологию романа XIX в. Томас Манн в своей известной статье о Вагнере – предтече мифологизирующей литературы XX в. – ставил тому в заслугу именно сочетание «психологии» и «мифологии».

Обращение к «глубинной» психологии в романе XX в. большей частью ориентировано на человека, более или менее эмансипированного от социальных «обстоятельств», и с точки зрения социальной психологии «романа характеров» даже антипсихологично. Сугубо индивидуальная психология оказывается одновременно универсально-общечеловеческой, что и открывает дорогу для ее интерпретации в терминах символично-мифологических. Мифологизирующие романисты испытали в большей или меньшей мере влияние Фрейда, Адлера и Юнга и отчасти воспользовались языком психоанализа, но обращение к подсознанию в романе XX в., разумеется, нельзя сводить к влиянию фрейдизма. Для романа чрезвычайно существенным было перенесение основного действия вовнутрь, что повлекло за собой разработку техники внутреннего монолога (начало которого было, как известно, положено еще Львом Толстым; Джойс ссылается на влияние Дюжардена, у которого внутренний монолог сочетается с вагнеровскими лейтмотивами) и «потока сознания», отчасти соотносимого с психоаналитическим методом свободных ассоциаций. Нельзя сказать, чтобы «поток сознания» неизбежно вел к мифологизму. Наоборот, трудно найти что-либо более удаленное от дорефлективного мифологического сознания, но психоанализ (особенно в юнгианской форме) со своей универсализующей и метафорической интерпретацией подсознательной игры воображения представил некий трамплин для скачка от болезненной психологии покинутого или угнетаемого одинокого индивида XX в. к предельно социальной (хотя в рамках неразвитого социального организма) дорефлективной психологии архаического общества. Такой скачок, однако, обязательно смягчается иронией и самоиронией как средством выражения огромной дистанции, отделяющей современного человека от подлинных первобытных мифотворцев <...>.

У целого ряда авторов мифологизм довольно тесно сопряжен с их разочарованием в «историзме», со страхом исторических потрясений и неверием, что социальные сдвиги изменяют метафизическую основу человеческого бытия и сознания. Достаточно вспомнить слова любимого героя Джойса – Стивена о «кошмаре истории», от которого он хотел бы

пробудиться. Мифологические параллели и образы у Джойса несомненно подчеркивают неизбежную повторяемость одних и тех же неразрешимых коллизий, метафизическое кружение на одном месте личной и общественной жизни, самого мирового исторического процесса.

<...> Как бы ни соотносилось прямое влияние психоанализа с собственными художественными открытиями Джойса <...>, они шли в своем творческом пути к мифологизму через микроанализ подспудных психологических слоев.

<...> романом воспитания может быть названо <...> раннее произведение Джойса, «Портрет художника в юности», но там «воспитание» имеет в основном негативный характер и завершается почти полным отчуждением героя от окружающей социальной среды. В «Улиссе» тонкая художественная натура Стивена Дедалуса воспринимает всякую социальность как узурпацию, добровольно отказывается от дома, семьи, друзей; отвергает притязания и английской государственности, и католической церкви, и ирландских националистов, отказывается помолиться по просьбе умирающей матери и с презрением отворачивается от отца, связь с которым считает чисто внешнебиологической, формальной. Антисоциальность Стивена вполне логично распространяется на историю, от «кошмара» которой он бы хотел пробудиться. Представление о бессмысленности (и «тираничности») истории иронически противопоставлено заявлению директора школы Дизи, что история движется к великой цели – проявлению бога. Стивен разрабатывает и соответствующую эстетическую теорию (об этом говорится и в «Портрете художника в юности») о полной независимости эстетической эмоции. Негативность социального опыта подчеркивается судьбой другого героя «Улисса» – Блума, который не в состоянии упрочить те самые социальные связи, от которых Стивен добровольно отказывается. Образы Стивена и Блума как бы «дополнительны» по отношению друг к другу наподобие Дон Кихота и Санчо Пансы, с которыми они отчасти соотнесены. Стивен представляет юность, интеллектуальное начало, высшую духовность, искусство, а Блум – зрелость, эмоциональное начало, погруженность в материальную (экономическую и физическую) сферу жизни. И Блум, «маленький человек», плоть от плоти дублинской обывательской стихии, притом внутренне расположенный к социальности, также оказывается одиноким. Его одиночество в дублинской толпе отчасти мотивируется национальностью

Блума, но само его «еврейство» прежде всего является метафорой социальной, гонимости и неизбежного одиночества индивида в буржуазном обществе в духе, близком экзистенциализму. Одиночество Блума воспроизводится и в семье из-за потери интимной близости с женой после смерти сына, из-за ее измен с антрепренером Бойленом; их предстоящее свидание висит кошмаром над сознанием мечущегося по городу Блума. Амбивалентное отношение Стивена к матери и Блума к жене корреспондируют между собой так же, как уход Стивена от отца и потеря Блумом маленького сына Руди. Отношения «отец – сын», «мать – сын» и т. д., как и широко понимаемая тема «отцовства» (сюда включается своеобразное толкование творчества Шекспира Стивенем, сопоставляющим художника с богом-отцом, и многие другие мотивы), занимают в «Улиссе» огромное место, но никак не сводятся к подавленным инфантильным сексуальным комплексам, их «фрейдизм» довольно поверхностен. Иллюзорная и искусственная «реконструкция» семьи за счет возникший на мгновение отношений «приемного отца» и «приемного сына» между Блумом и Стивенем, так же как, в сущности, и «примирение» Блума с женой, прежде всего иронически подчеркивает их общую неукорененность в социуме и неизбывный хаос самой жизни.

<...> Хотя характеры <...> в «Улиссе» достаточно четко очерчены, но они заведомо даны как «варианты» некоей единой человеческой сущности <...>. В образе Блума <...> имеются черты «эвримена», «среднего человека», носителя универсальной глубинной психологии <...>.

В «Улиссе», где Джойс решительно отказывается от формообразующих устоев классического романа XIX в., от социальных «типов» и связной сюжетной событийности на эмпирическом уровне, известная хаотичность внешнего действия, предстающего как нагромождение случайностей, частично преодолевается посредством «потока сознания» основных персонажей. «Поток сознания» непрерывно связан с эмпирической действительностью в порядке известного взаимоотражения, так что внешние факты оказываются толчком для определенных ассоциаций, подчиненных одновременно иной, внутренней логике (отчасти и обратно, внутренний монолог придает «острую» интерпретацию и потоку эмпирических фактов). В общем и целом на уровне по-

тока сознания вопреки скачкообразному, на первый взгляд, чисто иррациональному ходу ассоциаций степень композиционной связности, осмысленности резко увеличивается. Именно внутренний монолог является важнейшим двигателем повествования. По мере синтагматического развертывания текста романа отдельные фрагментарные эмпирические факты, впечатления и ассоциации, как своего рода кинокадры, монтируются в общую картину, проясняются концептуально. Они собираются в единый узел в наибольшей мере в ночной сцене, разыгрывающейся в районе публичных домов, где поток сознания как бы одолевает эмпирическую действительность (что очень знаменательно) и «материализуется» в демонических видениях и образах, отвечающих самым глубинным страхам и надеждам, а также и тайному чувству вины, таящимся в подсознании героев. В фантастических видениях Блума вспоминаются действительные и мнимые грехи, он осмеян, унижен и обвинен, ему грозят суд и расправа.

<...> в «Улиссе» место действия – шумный город Дублин, а время действия – один день. Однако <...> с переносом основного действия вовнутрь сознания героев единство времени и места нарушается за счет выходов в прошлое и будущее; при этом подчеркивается субъективный аспект времени, зависимость от наполняющих его переживаний.

<...> Композиционным механизмом, реализующим психологическую суперструктуру «Улисса» являются лейтмотивы, связывающие воедино и концептуализующие разобщенные факты, случайные ассоциации и т. п., перебрасывающие мост от натуралистических фактов к их порой весьма произвольному «символическому» и особенно-психологическому значению. Так, например, магистральная для «Улисса» тема «отцовства» развивается за счет варьирования, с одной стороны, таких мотивов, как внимание Блума к многодетным семьям Дедалусов и Пьюрфой, сочувствие сироте Дигнему, неожиданное проявление им отцовских чувств к ребенку миссис Пьюрфой и к Стивену Дедалусу, как видение его мертвого сына Руди и видение его собственного отца, с другой стороны, таких, как разглагольствования Стивена о тени отца Гамлета и рано умершем сыне Шекспира Гамнете (параллель к Блуму и Руди), о художнике как боге-отце, еретические рассуждения об отношении бога-отца и бога-сына и т. п. Видение мертвого отца Блума ведет за собой тему «блудного сына», упоминания Авраама и Исаака и т.

д. Пародийно тема отцовства выступает в советах директора школы молодому преподавателю Стивену и в отношениях Стивена с учениками в школе. Примером навязчивого лейтмотива в «Улиссе» является цветок: это имя героя в разных вариантах (Блум, Вираг, Флауэр), на которое намекает засушенный цветок в письме Марты, это и ласковое наименование его жены («Роза Кастилии», «горный цветок»). Особое значение имеет упоминание лотоса, чьи лепестки в миниатюре напоминают цветок в целом (символ единства макрокосма и микрокосма); Блум в бане ассоциируется с индийским демиургом, плавающим на лотосе; «лотофаги» ассоциируются с наркотическим действием цветка, с представлением о нирване.

<...> Лейтмотивы играют существенную роль и у Пруста, и у других романистов XX в. как новый способ преодоления фрагментарности, хаотичности жизненного материала. Обращение к вагнеровским принципам знаменательно во всех отношениях. Существенно и то, что к использованию музыкальной техники сознательно стремились и Джойс и Т. Манн. В этом смысле характерна попытка Джойса в одной из глав «Улисса» (сцена пения в баре) имитировать словесными средствами музыкальную форму, а также и общее стремление этих авторов использовать в композиции романов технику контрапункта.

<...> обращение к мифу <...> становится важнейшим дополнительным средством внутренней организации сюжета в «Улиссе» <...>.

Бросается в глаза, что все эти корреспонденции весьма условны и легко могут быть истолкованы как пародийная травестия гомеровского эпоса и мифа.

Действительно, как иначе может быть отождествлена суевливая беготня по городу скромного дельца и сборщика объявлений, которому жена наставляет рога, с фантастическими морскими странствиями древнегреческого героя? Блум, скорее, может быть воспринят как своего рода антигерой. <...> Этому служит и выпирание бытовых сцен из жизни современного города, подчеркнутая прозаичность и комическая сторона в мышлении самого Блума. Кроме того, мифологические реминисценции, гомеровские и иные, очень часто и чисто стилистически даны в пародийной «дискредитирующей» манере, с нарочитой грубостью и в сопоставлении с «грязными» деталями современного быта и физиологии.

Однако пародийный план совершенно не исчерпывает проблемы отношения «Улисса» к гомеровской «Одиссее». «Улисс» не сводится к пародии. Более того, ирония здесь – необходимая «цена» за обращение к эпосу и мифу. Джойс», так же как и писатели-реалисты, стремится создать эпос современной жизни, но акцент у него падает не на «современную» жизнь (это – лишь неизбежная конкретная форма жизни), а на выявление определенным образом понимаемых им общечеловеческих начал.

<...> Джойс был склонен подчеркивать положительные черты Блума, что дает нам основание видеть в Блуме не только пародию на Одиссея, но, пусть «измельчавшего», но все же своего рода Одиссея XX в. <...>.

<...> Известно, что Джойс забавлялся сопоставлением своих глав и с различными частями тела, видами наук и искусств, и тому подобными «классификаторами», создающими дополнительные ряды «решеток». Таким образом, эпико-мифологический сюжет «Одиссеи» оказывается не единственным средством внешнего упорядочения хаотичности первичного художественного материала, но основным, привилегированным в силу особенной символической емкости мифа.

<...> На мифологическом уровне противоречие между развратной Молли и верной Пенелопой преодолевается, они сливаются в некоей персонификации матери-земли. Блума примиряет с изменами жены мысль о том, что не только муж, но и любовники могут трактоваться как «ритуальные» жертвы богини.

<...> Сознательное использование <...> Джойсом трудов Фрейзера, основоположника ритуально-мифологического истолкования древней культуры, не вызывает сомнения, так как именно Фрейзер широко популяризировал указанные мифические темы, а ритуалему царя-жреца открыл или, вернее, реконструировал из различных гетерогенных этнографических фактов. Царем-жрецом, несомненно, может стать только юноша, прошедший искус и обряд посвящения (инициации). Инициации представляют еще более древний и, вероятно, универсальный ритуально-мифологический комплекс. <...>

<...> Символика царства мертвых, прохождения через смерть имеется и в «Улиссе» в сцене ночных видений умерших – матери Стивена, отца и сына Блума.

<...> в «Улиссе» <преобладают> <...> повествовательные <мифологические модели>, прежде всего схема мифологического странствования. Однако, в силу того что странствие-поиск в мифе обычно предполагает посещение царства мертвых и символику посвящения, а обряды инициации разворачиваются в мифологические картины посещения иных миров и соответствующих испытаний, возникают частичные совпадения, притом очень яркие. Именно мифические параллели проясняют <...> схему метасюжета: уход из дома – соблазны и испытания – возвращение. Блум возвращается <...> примиренным <...>. После завершения этого цикла <...> в перспективе новые испытания.

Известное сходство поддерживается тем, <...> мифологические параллели с гомеровским эпосом имеют в «Улиссе» весьма приблизительный, условный характер и исходят не из специфических особенностей эпоса об Одиссее или даже свойств греческой мифологии, а из некоей мифологичности вообще как выражения универсальной повторяемости определенных ролей и ситуаций. Это существеннейшая черта модернистской поэтики мифологизирования.

По этой же причине наряду с гомеровскими мифологическими параллелями привлекаются и другие, в частности из библейской и христианской мифологии, что приводит к дальнейшему сознательному размыванию границ персонажа и сюжета <...>.

Блум может распасться временно на разных Блумов («ученый» Вираг, романтический любовник с лицом спасителя и ногами тенора Марио и т. д.), а во внутреннем монологе Молли он почти сливается со Стивеном, да и их личное сближение проявилось в частичном отождествлении. Блум может казаться лордом Биконсфилдом, Байроном, Уотом Тайлером, Ротшильдом, Мендельсоном, Робинзоном Крузо и т. д., а на мифологическом уровне он отождествляется не только с Одиссеем, но и с Адамом, Моисеем, Вечным Жидом и вместе с тем с Христом <...>. Молли последовательно отождествляется с Калипсо, Пенелопой, Евой (в одном из видений Блума она протягивает ему сорванный с дерева плод манго), матерью-землей Геей, но также и с девицей Марией; в какое-то мгновение Блум, Молли и Стивен выступают как некое «святое семейство».

Разумеется, не все отождествления одинаково серьезны и существенны; некоторые из них узкоситуативны, но все же подчеркивают,

пусть иронически (ирония – необходимое условие модернистского мифологизирования), универсальную всечеловечность («все во всем»).

<...> В отличие от подлинного мифологизма в древних культурах это мифологизм второго, третьего и т. д. порядка, своего рода мифологизм вообще, отвечающий потребности универсальной символизации и одновременно выражающий нивелированность, безличность отдельных лиц и предметов в мире современного отчуждения. Тот же пафос универсальной символизации вечных метафизических начал в историческом плане оборачивается концепцией циклических повторений.

Выше приводилось суждение Стивена Дедалуса об истории как о кошмаре, от которого он хотел бы очнуться. С этим суждением следует соотнести мысли Блума об угнетающей вечной повторяемости вещей, о непрерывной смене рождений и смертей, переходе домов из рук в руки, подъеме и упадке цивилизаций. Характерны фразы о «цирковой лошади, которая кружится по кругу», о том, что «все дороги ведут в Рим». В «Улиссе» проходят мотивы суточного движения солнца вокруг земли, появления бога в созданном им мире и последующего его возвращения к себе, колебаний Шекспира между Стратфордом и Лондоном, циклическости торговых путешествий, беготни по городу Блума, уходящего от Молли и возвращающегося к ней. Джойс, будучи хорошо знаком с оригинальным буддизмом, эзотерическими учениями средневековых мистиков, антропософским учением Блаватской, использовал идею метампсихоза для конкретного выражения всеобщей реинкарнации и повторяемости. Эзотерические учения, из которых исходил Джойс, предполагают вечное существование души и забвение прошлого между двумя фазами, вечную трансформацию неумирающей субстанции, подчиненной закону причинности и ответственности (карма).

<...> использование концепции метампсихоза у Джойса в значительной мере метафорично, но оно отвечает идее круговорота, тождества среди кажущегося разнообразия <...>. Джойс метафорически использует и условную цикличность основного сюжета (уход Блума из дому и возвращение, распад и иллюзорное восстановление семьи), и различные параллельные образы уходящих и возвращающихся странников, и суточный цикл жизни города, и идею метампсихоза. Все это, строго говоря, метафоры не мифологические.

Однако именно из этой философской идеи, выраженной в «Улиссе» достаточно эксплицитно, вырастает у самого Джойса и его последователей один из важнейших приемов поэтики мифологизирования, который обычно воспринимается как своего рода стихийное возвращение к циклическим представлениям древнейших мифологий.

<...> Сама по себе связь течения времени с заполняющими его переживаниями в романе воспроизводит в какой-то мере ситуацию мифа – сказки – эпоса, где время зависимо от наполняющих его действий героя. Что же касается идеи повторяемости, то она в древних культурах специфически связана с ритуалом <...>. Отметим, что идея повторяемости и круговорота как своего рода квазимифологическая концепция <...> в «Улиссе» <...> не находит мифологического подкрепления, не становится еще элементом поэтики мифологизации <...>.

Поэтика мифологизирования предполагает известное противопоставление универсальной психологии (архетипически интерпретированной) и истории, мифологический синкретизм и плюрализм, элементы иронии и трагедии. Она использует циклическую ритуально-мифологическую повторяемость для выражения универсальных архетипов и для конструирования самого повествования, так же как и концепцию легко сменяемых социальных ролей (масок), подчеркивающих взаимозаменяемость, «текучесть» персонажей. Поэтика мифологизирования – один из способов организации повествования после разрушения или сильного нарушения структуры классического романа XIX в. сначала посредством параллелей и символов, помогающих упорядочить современный жизненный материал и структурировать внутреннее (микropsихологическое) действие, а затем путем создания самостоятельного «мифологического» сюжета, структурирующего одновременно коллективное сознание и всеобщую историю.

Новелла Ф. Кафки «Превращение» как антими́ф

Франц Кафка (1883 – 1924) – австрийский писатель, принадлежавший к пражскому немецкоязычному кругу, один из ярчайших представителей модернизма, автор романов и новелл.

Особенности идентичности существенно повлияли на жизнь и творчество Кафки: немецкоязычный еврей, подданный Австро-Венгрии,

родившийся в чешской Праге в семье успешного предпринимателя, но считающий себя наследником материнской линии, которую представляли талмудисты, раввины, эксцентрики, визионеры, выкресты и безумцы. В 1893 – 1901 гг. посещает гимназию. В 1901 г. поступает в Пражский университет, вначале изучает химию и германистику, затем – по настоянию отца – переключается на юриспруденцию. По окончании университета он практикуется в суде, в частной страховой компании и переходит в государственное учреждение, занимавшееся страхованием рабочих от несчастных случаев, где останется практически до конца жизни. Служба, заканчивавшаяся в 14 часов, давала возможность заниматься литературой. «Свободным художником» он так никогда и не станет, хотя мечтать об этом будет постоянно, взвешивая все «за» и «против» того или иного решения. Следует отметить, однако, что оригинальность его взгляда на мир, своеобразие символики не в последнюю очередь обусловлены опытом, приобретенным на службе в бюро.

В июне 1912 г. писатель познакомился с издателем Э. Ровольтом, который предложил ему подготовить книгу рассказов. Процесс этот сопровождался со стороны Кафки множеством сомнений в необходимости и правомочности публикации. Характеризуя художественное своеобразие первого сборника Кафки, Б. Л. Сучков замечает, что «первые его новеллы и притчи обнаружили стремление Кафки придавать неправдоподобным ситуациям внешнюю правдоподобность, облекать парадоксальное содержание в нарочито прозаичную, обыденную форму, с тем чтобы происшествие или наблюдение, не поддающееся реальному обоснованию, выглядело достовернее и правдоподобнее, нежели доподлинная правда жизни». Тема первого сборника – неуверенность наблюдающего, потерянности «созерцателя», который находится «снаружи» и пытается проникнуть в сумятицу окружающих его вещей.

В 1912 г. Кафка начинает работу над своим первым романом «Без вести пропавший», который будет издан посмертно ближайшим другом Кафки Максом Бродом под названием «Америка» (1927).

Параллельно с работой над романом писались знаменитые новеллы «Приговор», «Превращение» и «В исправительной колонии». «Приговор» впервые опубликован в июне 1913 г. в альманахе «Аркадия» (издатель М. Брод, вышел единственный номер). Кафка мечтал об

отдельном издании рассказа, потому что «Приговор» «...более стихотворен, чем эпичен, он нуждается в свободном пространстве вокруг себя, для того чтобы оказывать воздействие». Лучше понять смысл рассказа, увидеть его автобиографическую основу позволяет дневниковая запись, сделанная писателем 11 февраля 1913 г.: «Читая корректуру «Приговора», я фиксировал все связи, которые стали мне ясны в этой истории, насколько я их сейчас вижу перед собой. Это необходимо, ведь рассказ вышел из меня на свет, как при настоящих родах, покрытый грязью и слизью, и только моя рука может и хочет добраться до тела. Друг – это связь между отцом и сыном, он – их самая большая общность. Сидя в одиночестве у своего окна, Георг со сладострастием копается в этом общем, думает, что отец существует в нем самом, и ему кажется все, вплоть до мимолетной печальной задумчивости, исполненным миролюбия. Дальнейшее же развитие истории показывает, как от общности, т. е. друга, отделяется отец и оказывается противоположностью Георга, подкрепляемой другими, менее важными общностями, например, любовью, преданностью матери, верностью ее памяти, клиентурой, которую отец все же привлек когда-то к фирме. У Георга нет ничего; его невесту отец легко изгоняет – она ведь существует в рассказе лишь благодаря связи с другом, т. е. с общим, и, поскольку свадьба еще не состоялась, она не может войти в круг кровных связей, охватывающий отца и сына. Общее сосредоточено целиком вокруг отца. Георг ощущает его как нечто чуждое, обретшее самостоятельность и не защищенное им в достаточной степени, брошенное на произвол русской революции, и только потому, что, кроме созерцания отца, у него ничего нет, приговор, полностью перекрывающий ему доступ к отцу, так сильно на него действует. Имя Георг имеет столько же букв, сколько Франц. В фамилии Бендеманн окончание «манн» – лишь усиление «Бенде», предпринятое для выявления скрытых возможностей рассказа. «Бенде» имеет столько же букв, сколько «Кафка», и буква «е» расположена на тех же местах, что и «а» в «Кафка». «Фрида» имеет столько же букв, что и Ф. (имеется в виду Фелица Бауэр, – ей посвящен рассказ). И ту же начальную букву...». Этот рассказ знаменует новый поворот в творчестве писателя, когда использование фантастических, сказочных, параболических и гротескных изобразительных форм начинает играть в прозе конститутивную роль, а термин «кафкианский» обретает свою полноценную семантику. В ночь с 6 на

7 декабря 1912 г. он пишет новеллу «Превращение». Впервые опубликована в октябре 1915 г. в журнале «Вайсэ блэттер». В этом же году К. Вольф издает новеллу отдельной книжкой в серии «Судный день», в которой обычно печатались экспрессионисты. Когда Кафка узнает, что художник О. Штарке, иллюстрировавший книгу, хочет изобразить на обложке насекомое, то протестует, говоря, что его нельзя изображать даже издали. Новелла имеет автобиографические источники: Грегор вспоминает о неудачном сватовстве к кассирше шляпного магазина (Ф. Бауэр носила экстравагантные шляпки и служила регистраторшей на предприятии). В дневнике есть запись о том, что он на какое-то время почувствовал себя покрытым панцирем, и проч. В числе литературных источников называют «Метаморфозы» Овидия и «Двойника» Достоевского. Действие «Двойника» также начинается с пробуждения героя, который недоволен службой и не может понять, сон это или явь. На балу Голядкин представляет себя жуком рядом с молодым стройным офицером. Имя героя, очевидно, позаимствовал из романа Я. Вассермана «История юной Ренаты Фукс», где действует персонаж по имени Грегор Замасса. Насекомое появляется уже во фрагменте «Свадебные приготовления в деревне», где герой, которому не хочется ехать в деревню к своей невесте, представляет, как туда отправится его оболочка, а он сам в образе гигантского жука будет лежать в постели. Проявление сущности – мотив, присутствующий и в «Превращении». Трансформация скрытого бытия в очевидное помогает Замзе обрести знание, которое в прежнем состоянии было бы ему недоступно. Только теперь он начинает видеть в искусстве, в данном случае в музыке, возможный путь к «страстно желаемой пище» – момент, усиливающий автобиографический аспект рассказа.

В 1914 г. Кафка начинает работу над романом «Процесс», который как и остальные его романы остался незавершенным. Перед заключительной главой должны были быть даны описания еще некоторых стадий таинственного процесса. Но так как процесс, по устному замечанию автора, вообще не мог достигнуть высших инстанций, роман в каком-то смысле программно незавершен, т. е. переходит в бесконечность. Непосредственным поводом для темы вины и «судебно» окрашенной мотивировки книги была, возможно, первая помолвка Кафки с Ф. Бауэр. К литературным источникам относят также роман Ф. М. До-

стоевского «Преступление и наказание». Количество версий в истолковании «Процесса» громадно. Является ли роман предсказанием нацистского террора, концлагерей, убийств и проч.? Возвещает ли «Процесс» тоску по утраченному душевному покою, желание освободиться от космической вины? Означает ли действительность романа все земное бытие, в тотальном, так сказать, измерении, когда вина понимается как экзистенциальная вина, освобождение от которой возможно только посредством признания этой вины? «Процесс» – сон, кошмарное видение, изображение полной утомленности единого духа? Изображен ли вообще в «Процессе» предметный мир или это скорее изображение мира как семантической пустоты? Кафка в «Процессе» применяет тот самый прием, который он уже использовал в «Америке»: взгляд на мир исключительно через сознание героя. Йозеф К. дает ответ на любую ситуацию или сам генерирует ее, есть места, где действие просто зависит от воли героя (например, сам назначает себе срок явки в суд и судья именно к этому времени ждет его и проч.). Независимость сцен и глав зачастую кажется мнимой, их границы ощущаются читателем как пустоты, которые должны быть заполнены рациональным объяснением. Роман провоцирует смысл и тут же его разрушает, демонстрирует читателю тщету категорий, целесообразности, призрачность границ категорий и понятий. Текст якобы ориентируется на законы восприятия, установленные традиционной прозой XVIII – XIX вв., на самом же деле взрывает их изнутри. «Процесс» – отражение противоречивой ситуации начала века: конфликт между просветительно-идеалистическим оптимизмом познания и новой реальностью. Йозеф К. – воплощение модели этого «разорванного» сознания: о наличии высшего суда свидетельствует единственно жестокость наказания, а на реальность закона намекает разве что недвусмысленное осуществление казни.

В 1919 г. выходит сборник «Сельский врач. Маленькие рассказы». Рассказ, давший название сборнику, впервые опубликован в декабре 1917 г. в альманахе «Новая поэзия». Сам К., очевидно, достаточно высоко оценивал эту новеллу, варьирующую на свой лад мотив «Легенды о святом Юлиане Странноприимце» Г. Флобера, где повествуется о подвиге милосердия св. Юлиана, который своим телом согрел прокаженного. Короткая притча «Перед лицом закона» интерпретируется Д. В. Затонским следующим образом: «Закон – это, вероятно,

правда, познание, справедливость, благодать, счастье. Человек – это человек, настойчивый и бессильный одновременно. Ворота – путь к правде. Страх – преграда на пути»

Первые подступы к последнему роману – «Замку» датируются приблизительно 1920 г. Автор, понимая, что и этот роман останется фрагментом, в 1923 г. передает рукопись М. Броду, который публикует «Замок» в 1926 г. Кафка часто бывал в деревне Воссек, откуда был родом его отец и где находился замок немца-помещика; есть мнение, что взаимоотношения землемера и Фриды – в какой-то степени отражение взаимоотношений Кафки и М. Есенской; в образе Кламма биографы усматривают некоторые черты мужа Милены. Согласно Броду, в основе книги – религиозная иудейская идея: замок, куда К. не имеет доступа, символизирует благодать, божественное управление человеческой судьбой (в данном случае «деревней»). После 1945 г. Сартр вводит Кафку в поле зрения экзистенциалистов, и роман получает соответствующие толкования.

Здоровье К. постепенно ухудшалось, в начале октября 1921 г. он пишет первое завещание, где назначает М. Брода своим душеприказчиком и просит его уничтожить все рукописи.

Последний сборник новелл и рассказов Кафки – «Голодарь» опубликован уже посмертно в 1925 году. В сборник вошли рассказы «Первые страдания», «Маленькая женщина», «Голодарь», «Певица Жозефина, или Мышиный народ». Г. Гессе так отозвался о рассказе «Голодарь»: «Голодарь» – одно из самых прекрасных и трогательных сочинений Кафки, эфирное, как мечта, точное, как логарифм. После «Сельского врача» и «В исправительной колонии», этих шедевров, которые несколько лет назад обратили на себя внимание, «Голодарь» – самая, пожалуй, истинная, проникновенная, благоуханная вещь этого мечтательного и добродетельного человека, который к тому же стал непостижимым мастером и повелителем царства немецкого языка».

Умер Франц Кафка 3 июня 1924 г. в санатории Кирлинг под Венной, похоронен в Праге. К счастью, Макс Брод не исполнил воли писателя и не уничтожил неопубликованные рукописи, которые составляют значительную часть его творческого наследия.

План практического занятия

в тобиографические мотивы в новелле «Превращение».

ема метаморфозы в мифологии и литературе. Новелла Кафки в соотношении с традицией.

ина, наказание и оправдание в творчестве Кафки и в новелле «Превращение».

онцепция человека в новелле. Превращение как метафора.

оэтика новеллы:

- Жанровые особенности. Сюжет и жанр «Превращения».
- Образная система новеллы.
- Абсурд и способы его создания у Кафки.
- Принцип материализации метафоры.
- Специфика изображения фантастического.
- Характеристики быта и концепция бытия.

илософско-этический смысл новеллы, различные варианты ее интерпретации.

Литература

Карельский А. В. Лекция о творчестве Франца Кафки // *Карельский А. В.* *Метаморфозы Орфея.* Выпуск 2: Хрупкая лира. Лекции и статьи по австрийской литературе XX века. М., 1999.

Набоков В. Франц Кафка. Превращение // *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.

Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. М., 1972.

Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.

Зусман В. Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Н. Новгород, 1996.

Адорно Т. Заметки о Кафке // *Звезда.* 1996. № 12.

Бланиш М. От Кафки к Кафке. М., 1998.

Днепров В. Д. Черты романа XX века (разделы о Кафке). М.- Л., 1965.

Брод М. О Франце Кафке. СПб., 2000.

Материалы к занятию

А. Камю

Надежда и абсурд в творчестве Франца Кафки

Мастерство Ф. Кафки состоит в том, что он заставляет читателя перечитывать свои произведения. Развязки его сюжетов подсказывают объяснение, но оно не обнаруживается сразу, для его обоснования произведение должно быть перечитано под иным углом зрения. Иногда существует возможность двойного толкования, поэтому появляется необходимость двойного прочтения. Именно этого и добивается автор. Но напрасно пытаться все внимание концентрировать на деталях. Символ всегда обнаруживается в целом, и при точном разборе произведения возможно воссоздать лишь общее движение, не допуская буквальности. Впрочем, нет ничего более трудного для понимания, чем символическое произведение. Символ всегда превосходит задуманное автором. В этом отношении самый верный способ понять произведение – это начинать его чтение без заранее принятой установки, не стараясь отыскать в нем тайные течения. Для Ф. Кафки, в частности, правильным будет принять его условия и подходить к драме и роману с точки зрения их облика и формы.

Непосвященного читателя прежде всего увлекают необычные приключения героев, дрожащих от страха, но упорных в поисках вопросов, которые они сами никогда точно не формулируют. В романе «Процесс» Йозеф К... должен предстать перед судом, но он не знает, в чем его обвиняют. Адвокаты считают его дело сложным. Между тем К... продолжает любить, есть или читать газету. Потом начинается суд. Но в зале суда очень темно, и К... мало что понимает. Он лишь предполагает, что осужден, но едва ли спрашивает себя, какое его ждет наказание. К тому же он сомневается, будет ли наказан, и его жизнь идет своим чередом. Спустя довольно большой промежуток времени два хорошо одетых и вежливых господина приходят к К... и приглашают его следовать за ними. С величайшей учтивостью они ведут К... в безлюдное место за городом, приказывают ему положить голову на камень и перерезают ему горло. Перед тем как умереть, осужденный говорит лишь: «Как собака». <...>

Роман «Замок» можно назвать теологией в действии, хотя прежде всего это описание странствий души человека в поисках спасения, который пытается выведать у предметов мира их верховную тайну, а в женщинах найти печать бога, который сокрыт в них. Рассказ «Преобразование» в свою очередь является воплощением этики ясного ума, но это еще и продукт того безграничного удивления, которое испытывает человек, почувствовав себя животным, когда он им становится без каких-либо усилий. Именно в этой двойственности состоит секрет Ф. Кафки. Через все его творчество проходит постоянное балансирование между естественным и необычным, личностью и вселенной, трагическим и повседневным, абсурдом и логикой, определяя его звучание и смысл. Нужно помнить об этих парадоксах и заострять внимание на этих противоречиях, чтобы понять абсурдное произведение.

Действительно, символ предполагает два плана, два мира идей и ощущений, а также словарь соответствий между ними. Труднее всего установить лексику для такого словаря. Но осознать наличие этих двух миров – значит уже начать разгадывать их тайные связи. У Ф. Кафки эти два мира – мир повседневной жизни и фантастический. Кажется, что писатель постоянно находит подтверждение словам Ницше: «Великие проблемы ищите на улице». Тут точка соприкосновения всех литературных произведений, трактующих человеческое существование, – вот в чем основная абсурдность этого существования и в то же время его неоспоримое величие. Здесь оба плана совпадают, что естественно. Оба отражают друг друга в нелепом разладе возвышенных порывов души и преходящих радостей тела. Абсурд в том, что душа, помещенная в тело, бесконечно совершеннее последнего. Желая изобразить эту абсурдность должен дать ей жизнь в игре конкретных параллелей. Именно так Ф. Кафка выражает трагедию через повседневность, а логику через абсурд.

Актер тратит тем больше сил на изображение трагического героя, чем больше он опасается переиграть. Если он сохранит чувство меры, ужас, который он вызовет, будет безмерен. В этом отношении особенно поучительна греческая трагедия. В трагическом произведении судьба всегда лучше чувствуется под личинами логического и естественного. Судьба Эдипа известна заранее. Сверхъестественными силами решено, что он совершит убийство и кровосмешение. Все движение драмы состоит в том, чтобы показать логическую систему, которая

от вывода к выводу завершит несчастье героя. Объявить нам заранее об этой необычной судьбе – совсем не ужасно, потому что она неправдоподобна. Но если необходимость показана нам в рамках повседневной жизни общества, государства, семейных отношений, то ужас становится правомерным. В том возмущении, которое охватывает человека и заставляет его говорить: «Это невозможно», и есть безнадежная уверенность, что «это» может произойти.

Вот в чем весь секрет греческой трагедии, по крайней мере, один из его аспектов. Однако имеется еще один, который позволяет понять Ф. Кафку иным способом. Человеческая природа имеет скверную привычку называть судьбой лишь то, что несет смерть. Но счастье также в своем роде беспричинно, потому что оно неизбежно. Современный человек, однако, ставит его себе в заслугу, не понимая его истоков. Более того, судьбы избранных в греческой трагедии и излюбленных героев легенд, таких, как Улисс, складываются так, что из самых скверных историй они выпутываются самостоятельно.

Во всяком случае, нужно запомнить, что в произведениях абсурда скрытое взаимодействие соединяет логическое и повседневное. Вот почему герой «Превращения» Замза по профессии коммивояжер, а единственное, что угнетает его в необычном превращении в насекомое, – это то, что хозяин будет недоволен его отсутствием. У Замзы вырастают лапы и усики, позвоночник сгибается в дугу. Нельзя сказать, что это его совсем не удивляет, иначе превращение не произвело бы никакого впечатления на читателя, но лучше сказать, что происшедшие с Замзой изменения доставляют ему лишь легкое беспокойство. Все искусство Ф. Кафки в этом нюансе.

В романе «Замок» – основном произведении Ф. Кафки – детали повседневной жизни берут верх, однако главным в этом романе, где ничто не доводится до конца и все начинается снова, являются странствия души в поисках спасения. Этот перенос проблемы в действие, совпадение общего и единичного можно сразу узнать по тончайшим приемам, свойственным любому великому творцу. В романе «Процесс» герой мог бы иметь имя Шмидт или Франц Кафка, но его зовут Йозеф К... Это не Ф. Кафка, и в то же время это он.

Это средний европеец. Он такой же, как все, но своеобразие К... все-таки требует разгадки этого индивида.

Чтобы выразить абсурд, Ф. Кафка пользуется логической взаимосвязью. Известна история сумасшедшего, который ловил рыбу в ванне. Врач, у которого были свои взгляды на психиатрию, спросил его: «Клюет?», на что последовал резкий ответ: «Конечно нет, идиот, ведь это же ванна». Это всего лишь забавная история, но она прекрасно показывает, насколько абсурдный эффект связан с избытком логики. Мир Ф. Кафки – это в действительности невыразимая вселенная, где человек позволяет себе болезненную роскошь ловить рыбу в ванне, зная, что там он ничего не поймает.

Таким образом, я вижу здесь основные черты абсурдного произведения. В романе «Процесс» можно найти еще больше таких признаков. Здесь есть все: невыраженный протест, ясное и немое отчаяние, странная свобода поведения, которой персонажи романа пользуются до самой смерти.

Однако этот мир не столь закрыт, как кажется. В свой безысходный мир Ф. Кафка в необычной форме вводит надежду. В этом отношении романы «Процесс» и «Замок» не сходны. Они дополняют друг друга. Незаметное развитие, которое можно обнаружить при переходе от романа «Процесс» к роману «Замок», представляет победу в решении такой проблемы, как поиск выхода. «Процесс» ставит проблему, которую «Замок» в некоторой степени решает. В первом романе формируется проблема, но не делается выводов, а во втором дается, в какой-то мере, ее объяснение. «Процесс» ставит диагноз, «Замок» предлагает лечение. Но предлагаемое лекарство в данном случае не лечит. Оно лишь заставляет болезнь войти в нормальное русло, позволяет адаптироваться к ней в некотором смысле (вспомним Кьеркегора) заставляет лелеять ее. <...>

«Меня охватывает меланхолия, когда Барнабе говорит мне утром, что идет в замок,— говорит Ольга,— ведь этот путь, вероятно, бесполезен, день, вероятно, потерян, а надежда, вероятно, напрасна». «Вероятно» – на этом нюансе Ф. Кафка также строит все свое произведение. Но ничто не играет здесь роли, поиски всегда ведутся скрупулезно, а те одушевленные автоматы, каковыми являются персонажи Ф. Кафки, дают нам представление о том, во что бы мы превратились, если бы нас лишили наших развлечений. <...>

Слово «надежда» здесь выглядит смешным. Но чем трагичнее условия, выдвигаемые Ф. Кафкой, тем более суровой и вызывающей

становится эта надежда. Чем абсурднее «Процесс», тем более волнующим и неправомерным представляется восторженный «скачок» «Замка». Мы вновь находим здесь в чистом виде парадокс экзистенциальной мысли таким, как его выражает, например, С. Кьеркегор: «Нужно убить земную надежду, только тогда можно спастись с помощью надежды истинной» <...>. Применительно к Ф. Кафке это можно перевести так: «Нужно написать «Процесс», чтобы начать писать «Замок».

Большинство писавших о Ф. Кафке определили его творчество как приводящий в отчаяние крик, когда человеку не осталось никакого прибежища. Но эта точка зрения, по-моему, требует пересмотра. Существуют разные надежды. Так, оптимистическое творчество Анри Бордо представляется мне совершенно лишенным надежды, так как у А. Бордо чувства людей не встречают никаких препятствий. Мысль А. Мальро всегда сохраняет бодрость. Но в обоих случаях речь идет о разных надеждах и безнадежностях. Я вижу, что само абсурдное произведение может вести к неточности, которой я хочу избежать. Произведение, бывшее лишь бесконечным повторением бесплодных усилий, становится колыбелью иллюзий. Оно объясняет надежду и придает ей форму. Автор уже не может расстаться со своим творением, которое не является больше трагической игрой, каковой оно должно было быть. Оно придает смысл жизни автора.

Примечательно, что у писателей-экзистенциалистов (например, у С. Кьеркегора или Л. Шестова) произведения, подобные романам Ф. Кафки, то есть целиком ориентированные на абсурд и его последствия, приходят в конце концов к такому же громкому зову надежды. Они вбирают в себя бога, который их пожирает. Надежда проникает через покорность, ибо абсурдность человеческого существования все больше убеждает их в сверхъестественной реальности. Если дорога человеческой жизни ведет к богу, значит есть выход. В упорстве, с каким герои С. Кьеркегора, Л. Шестова или Ф. Кафки повторяют свои маршруты, есть особая гарантия уверенности в этом.

Ф. Кафка отказывает своему богу в моральном величии, проничательности, доброте, но лишь для того, чтобы с новой силой броситься в его объятия. Абсурд признан, принят, человек подчиняется ему, и с этого момента мы знаем, что это больше не абсурд. В рамках

человеческого существования есть ли большая надежда, чем та, которая позволяет избежать этого существования? Таким образом, я считаю, что экзистенциальная мысль, вопреки расхожему мнению, замешана на той безмерной надежде, которая с возникновением раннего христианства и вестью о рождении младенца– Христа – перевернула древний мир. Но в «скачке», который характеризует любую экзистенциальную мысль, в упорном разделении безграничной божественной природы ясно виден знак самоотрицания. Мы видим лишь гордость, которая уступает свои позиции, чтобы спастись. Это отступление представляется плодотворным и не уменьшает моральной ценности гордости, даже объявляя ее бесплодной, ибо правда также, что следует уже из ее определения, бесплодна. Как и все очевидности в мире, где все является данностью и ничто не объясняется, плодотворность любой ценности или философии – это понятие, лишенное смысла.

Здесь, во всяком случае, мы видим, в какую мыслительную традицию вписывается произведение Ф. Кафки. Было бы в самом деле неверно считать прямой ту линию, которая ведет от «Процесса» к «Замку». Йозеф К... и землемер К... – это лишь два полюса, которые притягивают Ф. Кафку. Пользуясь словами Ф. Кафки, я могу сказать, что его произведение, возможно, не абсурдно, но это не мешает нам увидеть его величие и универсальность. Об этих качествах произведений Ф. Кафки можно говорить потому, что автор смог показать с таким размахом каждодневный переход от надежды к тоске и от безнадежной мудрости к добровольному ослеплению. Его произведение универсально (в действительности абсурдное произведение не универсально) в той мере, в какой в нем фигурирует образ человека, отдалившегося от людей, черпающего в противоречиях мира поводы для веры и надежды в той безнадежности, когда жизнь предстает как пугающая азбука смерти. Его произведение универсально, ибо оно создано в результате божественного вдохновения. Как и во всех религиях, человек в нем освобожден от груза собственной жизни. Я признаю эту универсальность и восхищаюсь ею, но я ищу не то, что универсально, а лишь то, что правдиво. Эти две категории могут не совпадать.

Легче понять такой способ видения, если сказать, что по-настоящему обезнадеживающая мысль определяется именно через противоположные критерии и трагическое произведение становится таковым, когда мы лишаем счастливого человека надежды. Чем увлекательнее и

полнее жизнь, тем абсурднее мысль ее потерять. Может быть, в этом секрет особой сухости и бесплодности творчества Ницше. В данном круге идей он, возможно, единственный писатель, который сделал крайние выводы из эстетики абсурда, ведь в его последнем послании, написанном с покоряющей ясностью, содержится упорное отрицание любого сверхъестественного утешения.

В рамках данного эссе сказанного было бы вполне достаточно, чтобы выявить значительность творчества Ф. Кафки, переносящего нас к границам человеческой мысли. В его произведениях все является существенным. Они ставят проблему абсурда во всей ее полноте. Если мы сопоставим выводы с положениями, сформулированными в начале статьи, то увидим глубину формы романа «Замок», его тайный смысл, естественность фона, на котором К... совершает свои горделивые поиски, и поймем, как огромно величие этого произведения. Если ностальгия – это признак человеческого, то никто, возможно, не изобразил так рельефно этот призрак сожаления, в то же время в романе нет того особого величия, которого требует абсурдное произведение. Ведь если свойство искусства состоит в том, чтобы соединять общее с частным, преходящую вечность капли воды с игрой ее цвета, то правильно судить о величии писателя абсурда мы сможем по тому отклонению, которое он смог ввести между этими двумя мирами. Его секрет в том, чтобы найти точку, в которой они смыкаются при самом большом расхождении.

Развертывание лирического сюжета в поэзии модернизма («Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока» Т. С. Элиота)

Томас Стернз Элиот (1888 – 1965) – англо-американский поэт, один из мэтров модернистской поэзии, лауреат Нобелевской премии. Модернизм Элиота определялся его позицией неверия в общественный прогресс и нравственные силы людей. Поэт создает образ «бесплодной земли», пишет об отчуждении человека в вырождающемся мире. Глубокий скепсис и перерастающая в сатиру ирония взаимодействуют в его творчестве. Прозревая возможную гибель европейской культуры, поэт ищет и обретает опору в христианстве.

Элиот родился и провел свою юность в США. Вырос в состоятельной и уважаемой семье, получив пуританское воспитание, уроки строгой самодисциплины и выдержки. Он окончил школу в Сент-Луисе, в 1906 г. поступил в Гарвардский университет. Ранние увлечения романтической поэзией Байрона, Шелли и Китса, стихами Россетти и Суинберна, которым он подражал в своих юношеских поэтических опытах, сменились интересом к средневековью. Знакомство с «Божественной комедией» Данте стало одним из важнейших событий его жизни. В Гарварде Элиот с увлечением слушает лекции литературоведа Ирвинга Бэббита, оказавшего на него большое, во многом определяющее влияние. Бэббит развивал идеи школы «нового гуманизма», отрицал современную цивилизацию во всех формах ее проявления (демократия, индустриализм, романтизм); именно он породил в душе Элиота сомнения в ценности романтической традиции, противопоставив ей классицизм. В студенческие годы Элиот обращается к книге Саймонса «Символизм в литературе», открывшей ему поэтический мир Рембо, Верлена и Жюль Лафорта, стихи которого, произвели на него особенно сильное впечатление.

В 1910 – 1912 гг. были созданы и в 1915 г. опубликованы стихотворения Элиота «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока», «Портрет леди», «Прелюдия», «Рапсодия в ветреную ночь». В первом из них иронически изображаются претензии жалкого человека на искреннее чувство. Ироническая точка зрения раскрывается в пародийном использовании мотивов из Данте, Шекспира, Донна, Браунинга, Теннисона. Стихотворение представляет поток сознания лирического героя. Альфред Пруфрок осознает, что его переживания смешны. Стихотворение заканчивается мрачным выводом о бесполезности мечты и неизбежности гибели.

Пессимизмом проникнута урбанистическая тема «Рапсодии в ветреную ночь». Жизнь города представлена как жуткое царство роковой силы, как безумное существование.

Стихи Элиота холодны, в них переданы внеличные чувства людей. В отличие от романтиков он не высвобождает эмоции, а бежит от них. Элиот создавал деперсонализированную поэзию, в которой нет образа индивидуализированной личности.

В 1914 г. Элиот покидает США. Некоторое время он слушает лекции в Германии, затем в Сорбонне (Франция). В 1915 г. он приезжает в

Англию, где поступает в Мертон-колледж в Оксфорде, а затем поселяется в Лондоне и навсегда остается в Англии. Как издатель журнала «Крайтерий» Элиот содействовал вступлению в литературу молодых поэтических талантов; выступал как консультант некоторых издательских фирм.

Раннее творчество Э. развивалось под воздействием эстетической программы неоклассицизма и имажизма. Родоначальником этих течений в Англии был философ и поэт Т. Э. Хьюм, выступивший против романтического искусства. Поэты-имажисты, группировавшиеся вокруг журнала «Эгоист», – Р. Олдингтон, Х. Дулитл, американец Э. Паунд выступали сторонниками строгого, точного, образного стиля и цельного ритмического рисунка стиха. Они увлекались французской, раннеитальянской, китайской и японской поэзией. Идеал строгой системы неоклассицизма был близок Элиоту. Он отрицательно относился к искусству Ренессанса, полагая, что оно подготовило индивидуализм. Образцом поэзии для Э. стали английские «метафизические поэты» XVII в., и прежде всего Джон Донн. В своих эссе «Эндрю Марвелл» (1921) и «Метафизические поэты» (1921) Элиот сближает французских символистов с «метафизиками», отмечая, что в своих стихах они «ближе школе Донна, чем любой современный английский поэт». Элиот считает, что и классические поэты (Расин) обладали способностью чувственного выражения мысли, которая так привлекала его у «метафизиков». Таким образом выделяются три особенно близкие ему поэтические традиции: метафизическую, классическую и символическую.

Европейскую известность принесла Элиоту поэма «Бесплодная земля» (1922). Ее появление совпало с публикацией джойсовского «Улисса» и романов Пруста из цикла «В поисках утраченного времени». Молодое литературное поколение восприняло поэму как откровение: потрясла глубина выраженного в ней «социального чувства». Однако замысел самого Элиота был иным: говорить не о конкретном историческом моменте, но передать трагедию самой природы жизни, трагедийность бытия. Развивается тема безуспешных действий и бессмысленных тревожений человека, неотвратимо ведущих к смерти. В ассоциативных образах выражены представления Э. о деградации современного общества, о безжизненности его.

В первой части поэмы («Погребение мертвого») возникает тема смерти; смерть предсказывает ясновидящая: «Я покажу тебе ужас в

пригоршне праха». Во второй части («Игра в шахматы») звучит мысль о том, что жизнь подобна игре – перестановке фигур, смене ситуаций. Здесь тоже настойчиво говорится о смерти. В третьей части («Огненная проповедь») слышится «хихиканье смерти» и «лязг костей». Слепой прорицатель Тирсей говорит о мужчинах и женщинах, не познавших любовь. В четвертой части («Что сказал гром») поэт акцентирует тему гибели всего живого. В безводной каменной пустыне гремит гром, но нет дождя. Каждый живет в страхе, как заключенный в тюрьме. Поэма заканчивается мотивом безумия и троекратным повторением санскритского слова «шанти» («мир»).

Поэме присущ мифологизм. Использованы мифы о святом Граале, об Адонисе и Озирисе. Обращение к мифу связано со стремлением к созданию универсалии бытия. Ключевыми становятся образы бесплодной земли и долины костей. Стихи ироничны и мрачны. Они отличаются усложненностью и фрагментарностью формы. Поэма построена на ассоциативной связи разнородных образов, мотивов, сцен. В поэтическую систему включены цитаты из «Ада» Данте, из «Бури» Шекспира.

Тема деградации и гибели человека – центральная для поэмы «Полые люди» (1925). Поэма заканчивается предсказанием конца мира; апокалиптический мотив намеренно лишен трагизма: «Вот как кончится мир, Не взрыв, но всхлип».

В поэме «Четыре квартета» (1943) выражен религиозно-философский взгляд на мир, на жизнь и вечность. Композиция поэмы основана на представлении о единстве четырех стихий – воздуха, земли, воды и огня, четырех времен года и четырех возрастов человека. Жизнь приравнивается к смерти. Умирание означает для поэта приобщение к божественному разуму.

В 30-е гг. Элиот обратился к жанру стихотворной драмы: «Скала» (1934), «Убийство в соборе» (1935), «Семейный праздник» (1939).

Элиот выступал и как литературный критик, обращаясь к рассмотрению важных теоретико-методологических проблем, среди которых особый интерес с его стороны вызывали проблема традиции, вопрос о соотношении творческой индивидуальности и традиции. Элиот теоретически обосновывал формализм в литературной критике. Одним из основных его принципов был отказ от рассмотрения художественного произведения в связи с личностью писателя, его биографией. По

мнению Элиота, произведение существует независимо от автора, оно автономно и представляет самостоятельную ценность. Этот взгляд лег в основу англо-американской «новой критики», которая отказывается от социально-исторического истолкования литературного произведения, настаивая на его имманентной сущности. Элиот различал несколько типов критики – профессиональную, академическую и критику как род искусства. Теоретические взгляды Элиота оказали существенное влияние на разработку и исследование модернизма как феномена культуры.

План практического занятия

1. Поэзия и поэтическая традиция в статьях раннего Элиота («Традиция и индивидуальный талант», «Метафизические поэты»).
2. Принципы развертывания лирического сюжета в стихотворении «Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока».
3. Принцип «маски» и его реализация в стихотворении. Охарактеризуйте главного героя: семантика имени, возраст, характер.
4. Жанровый принцип «любовной песни» и его трансформация в стихотворении. Как связан повторяющийся мотив «убийственного вопроса» с любовной песней героя?
5. Значение эпиграфа.
6. Образ города в стихотворении.
7. Проанализируйте мотив «дамы-музыка-русалки».
8. Библейские образы, гамлетовские ассоциации и их значение.
9. Бытовые образы-лейтмотивы в стихотворении.
10. Бытие и небытие Дж. Алфреда Пруфрока. Смысл финала.

Литература

Элиот Т. С. Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока (перевод А. Сергеева). Традиция и индивидуальный талант. Поэты-метафизики.
Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века. М., 1980.
Аринштейн Л. Предисловие к русскому изданию поэзии Элиота//
Осовский О. Е. Маска авторская // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 511–512.

Шелкович М. В. Функция гомеровских и дантовских аллюзий в «любовной песне Дж. Альфреда Пруффока» Т. С. Элиота // Вестник ПСТГУ. Сер. 3: Филология. 2014 [[Функция гомеровских и дантовских аллюзий в «любовной песне Дж. Альфреда Пруффока» Т. С. Элиота \(cyberleninka.ru\)](#)]

Материалы к занятию

Т. С. Элиот

Поэты-метафизики

Потенциальные интересы поэта ничем не ограничены, чем больше вещей он понимает, тем лучше <...>, наше единственное условие состоит в том, чтобы он обращал [свои интересы] в поэзию, а не просто поэтично размышлял над ними.

Философская теория, привнесенная в поэзию, утверждается, поскольку, с одной стороны, ее истинность или ложность перестает иметь значение, а с другой стороны, ее истинность доказывается. <...>

Не то чтобы поэтам было обязательно интересоваться философией или каким-то другим подобным предметом. Мы можем только сказать, что поэты нашей цивилизации, такой, какова она есть, по всей видимости, должны быть трудными. Нашей цивилизации свойственны огромное разнообразие и сложность, и эти разнообразие и сложность, воздействуя на утонченное восприятие (*sensibility*), должны производить разнообразные и сложные эффекты. Поэт должен становиться все более и более восприимчивым, наполненным отсылками, более уклончивым, чтобы заставить язык вобрать требуемое значение, при необходимости сместить сам строй языка. <...> Итак, мы получаем нечто, весьма напоминающее метафору-кончетто – фактически, мы получаем, метод, странным образом схожий с методом метафизических поэтов, схожий, помимо прочего, в употреблении туманных слов и простой фразировки.

Т. С. Элиот

Традиция и индивидуальный талант

Если бы единственной формой традиции, этого движения по цепочке, было следование по стопам поколения, непосредственно нам

предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому, такой «традиции», вне сомнения, нужно было бы противодействовать. <...> Но традиция – понятие гораздо более широкое. Ее нельзя унаследовать, и, если она вам нужна, обрести ее можно ценой больших усилий.

Ни поэт, ни художник в широком смысле слова не создает значения в одиночестве. Его значимость, его ценность – это ценность в отношении к ушедшим поэтам и художникам. Его нельзя оценить самого по себе; вы должны поставить его для контраста и сравнения среди ушедших. <...> Когда создается новое произведение искусства, что-то случается одновременно со всеми произведениями искусства, которые ему предшествовали. Уже существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая трансформируется с появлением нового (действительно нового) произведения искусства среди них.

<...> Сознание поэта подобно платиновой пластине, [играющей роль катализатора в химическом процессе]. Оно может частично или полностью воздействовать на его человеческий опыт, однако, чем совершеннее художник, тем полнее в нем будет отделен человек, который страдает, от сознания, которое творит; тем совершеннее сознание переварит и трансформирует переживания, которые являются для него материалом.

<...> Я хочу сказать, что поэт не обладает «индивидуальностью», которую нужно выразить, но является своего рода медиумом, который есть только посредник, а вовсе не индивидуальность, чьи впечатления и переживания комбинируются особым, неожиданным образом. Впечатления и переживания, которые важны для конкретного человека, могут не иметь никакого значения для поэзии, а важные для поэзии могут играть незначительную роль для человека, для индивидуальности.

Поэт примечателен и интересен не своими личными переживаниями, которые были вызваны определенными событиями его жизни. Его переживания могут быть простоватыми или грубыми или плоскими. Эмоция в его поэзии будет очень сложной, но не сложностью эмоций тех людей, которые переживают очень сложные или необычные эмоции в жизни. <...> Задача поэта не находить новые эмоции, а использовать обычные, перерабатывая их в поэзию, выражая переживания, во-

все не свойственные эмоциям в реальной жизни. <...> Поэзия – не свободное излияние эмоции, но бегство от эмоции, не выражение индивидуальности, но бегство от индивидуальности. Однако, разумеется, только те, кто обладает индивидуальностью и эмоциями, знают, что значит хотеть от них освободиться. <...>

Многие ценят выражение искренней эмоции в стихе, гораздо меньше людей оценят техническое совершенство. Но еще меньше людей знают, когда имеет место значимая эмоция, эмоция, которая живет своей жизнью в стихотворении, а не в истории поэта. Эмоция искусства безлична. И достичь этой безличности поэт не может, если полностью не подчинит самого себя создаваемому им произведению.

Принцип «айсберга» в книге рассказов Э. Хемингуэя «В наше время»

Эрнест Миллер Хемингуэй (1899 –1961) – американский писатель, автор романов, новелл, журналист, лауреат Пулитцеровской и Нобелевской премий. Родился в семье врача в городке Оук-Парк, в Иллинойсе. Окончив школу, работает в небольшой газете. В возрасте 19 лет отправляется в Европу, принимает участие в первой мировой войне в составе транспортного корпуса, получает ранение и в 1919 г. возвращается в США.

После окончания войны поселяется в Париже. В качестве корреспондента американских газет побывал в Швейцарии, Германии, Турции, Испании, на греко-турецкой войне, откуда в 1922 г. посылает свои материалы. В 1923 г. выходит в свет первый сборник Хемингуэя «Три рассказа и десять стихотворений». Пережитое и прочувствованное в годы первой мировой войны, общение с теми, кого называли «потерянным поколением» – все это нашло свое воплощение на страницах книги «В наше время» (1925).

«В наше время» – сборник рассказов, объединенный общим замыслом и идейно-тематическим единством. Этой книгой Хемингуэй заявил о себе как об авторе определенной темы и, что не менее важно, определенного стиля, отмеченного лаконизмом и сдержанностью повествовательной манеры. Позже сам автор определит свой принцип организации повествования как «принцип айсберга».

«В наше время» – книга о людях военного поколения, об участниках и современниках, о том, каким было их восприятие мира, потрясенного войной. Основное внимание Хемингуэй уделяет исследованию состояния своих героев, стараясь передать общее для этого поколения ощущение неустойчивости мира, душевное смятение, опустошенность и разорванность сознания. Доминирующим над всеми чувствами оказывается чувство вселенского одиночества и непонимания. Героев не покидает ощущение того, что «распалась связь времен» и ни у кого нет сил, чтобы восстановить ее. Центральной фигурой сборника является Ник Адамс, различные грани жизни как бы пропущены через сознание этого героя.

Слова, которые автор использует для названия сборника, взяты из «Обыденного молитвенника»: «Пошли нам мир, о Господи!» Обобщающее заглавие сборника объединяет в себе горечь и иронию, насмешку и сожаление. Эти два контрастных начала и определяют звучание составляющих его рассказов.

Проблема «потерянного поколения» получает дальнейшее развитие в повести «И восходит солнце» («Фиеста», 1926). «Потерянное поколение» – таково было рабочее название этой повести, главный герой которой журналист Джейк Барнс воплощает присущие этому поколению черты: душевную надломленность и опустошенность. Причиной страданий Джейка является не тяжелая физическая травма, полученная на войне, – с этой болью герой может справиться. Незаживающей раной становятся страдания душевные, ощущение невозможности достижения личного счастья. Война постоянно присутствует в сознании героев повести, где бы они ни находились. Принцип контраста Хемингуэй использует и при построении этой книги: яркие, залитые солнцем сцены испанской фиесты, импрессионистические зарисовки шумной парижской жизни звучат трагическим диссонансом состоянию героев, которые не могут прорваться через оболочку сковывающего их одиночества.

В 1929 г. выходит роман, принесший мировую славу Хемингуэю и по праву считающийся лучшим произведением о «потерянном поколении» – «Прощай, оружие!» (1929). Действие романа разворачивается на италоавстрийском фронте в 1917 г. Хемингуэй рисует потрясающую

по своей яркости и силе картину жизни на войне: военные будни, пьяный угар ресторанов в прифронтовых городах, гнетущая тоска госпиталей.

На фронте идут дожди, в войсках свирепствует холера. Солдаты, уставшие воевать, наносят себе увечья. В этом аду оказывается лейтенант санитарной службы американец Генри. Процесс утраты иллюзий, постижение страшной сути войны, которая заключается не только в колоссальных физических жертвах и разрушениях городов и сел, но прежде всего в уродующем воздействии на самую человеческую природу, – таков предмет художественного исследования, предпринятого в романе. Войне как выражению человеческого безумия в романе противопоставлена любовь Генри и Кэтрин Баркли. Но в схватке с войной люди, героически отстаивающие свое право на жизнь, продолжение рода, оказываются побежденными. Погибает Кэтрин, и вновь, как и в предыдущих произведениях Хемингуэя, герой оказывается одиноким, с ощущением бессмысленности и жестокости мира, делая горькие до безнадежности выводы: «Когда люди столько мужества привносят в этот мир, мир должен убить их, чтобы сломить... Он убивает самых добрых, и самых нежных, и самых храбрых без разбора».

В начале 30-х гг. Хемингуэй пишет книги «Смерть после полудня» (1932), «Зеленые холмы Африки» (1935), ряд рассказов, повесть «Снега Килиманджаро» (1936). Он много размышляет о месте литературы в современном мире, о судьбе художника, но по-прежнему его волнуют вечные темы: темы жизни и смерти, природы и цивилизации, их сосуществования в XX в. Взгляды Хемингуэя на эти проблемы достаточно пессимистичны. Мир человеческой цивилизации оставляет писателю мало доказательств разумности его организации, так как в нем все подчинено разрушению человеческой природы и уничтожению окружающего его мира живой природы. В эти годы писатель часто уезжает в Африку, где еще сохранились островки, не затронутые цивилизацией.

«Иметь и не иметь» (1937) – роман, отразивший перелом, наметившийся в мировоззрении писателя, его внимание к социальным проблемам, поиск путей преодоления одиночества. События, разворачивающиеся на Европейском континенте, война в Испании становятся болью Хемингуэя. На свои средства он закупил колонну санитарных автомобилей и отправил их в распоряжение республиканцев. Весной

1937 г. он сам прилетает в Мадрид. Покинет писатель Испанию только с последними отрядами республиканцев, отступавшими через Пиренеи во Францию полтора года спустя. Все время с небольшими перерывами он находился на передовой. Здесь, в Испании, он попытался поставить вопрос об ответственности каждого живущего на земле за все, что на ней происходит. Об ответственности людей за судьбы мира, о необходимости установления мостов доверия и поисках единства в борьбе со страшной чумой фашизма говорит Хемингуэй в одном из лучших своих романов, написанном по впечатлениям от пережитого в Испании, – «По ком звонит колокол» (1940).

Главное место в романе занимают не частные судьбы героев, а судьба героя и республики. Все, что происходит на страницах романа, будет подтверждать важнейшую мысль, которая метафорически выражена в строках Дж. Донна, вынесенных в эпиграф: человек неотделим от человечества, он отвечает за всех, и все в ответе за трагедию, переживаемую каждым из людей.

В годы второй мировой войны Хемингуэй работает сначала корреспондентом, освещающим события китайско-японской войны (1941), а в 1942 г. создает на Кубе «Плутовскую фабрику» – частное агентство по борьбе с фашистами. На яхте «Пилар» писатель не раз выходил в море на поиски немецких подводных лодок. В 1944 г. он первый раз приезжает в Англию и участвует в высадке в Нормандии, освобождении Парижа, в боях за линию Зигфрида. В 1945 г. возвращается на Кубу.

В следующем большом произведении Хемингуэя – «За рекой в тени деревьев» (1950) – вновь появляется одинокий герой Ричард Кэнтуэлл, пятидесятилетний полковник американской армии, оказавшийся после окончания второй мировой войны в Венеции. В прошлом у него служба в армии, участие в двух войнах, неудавшаяся военная карьера. В настоящем – любовь к юной графине, красавице Ренате. Общий тон повести довольно мрачен. Герой внешне производит впечатление сильного и здорового человека, но на самом деле он обречен, его подтачивает неизлечимая болезнь, в схватке с которой он проигрывает.

В 1952 г. Хемингуэй пишет повесть «Старик и море», принесшую ему звание Нобелевского лауреата. У. Фолкнер, прочитав повесть, сказал, что Х. нашел своего бога. История рыбака Сантьяго – это история нелегкого пути человека на земле, каждый день ведущего борьбу за

жизнь и вместе с тем стремящегося сосуществовать в мире и согласии с морем и его обитателями, небом и звездами, осознающего себя не одиночкой, как было в предыдущих произведениях, а частицей огромного и прекрасного мира. В «Старике и море» Хемингуэй еще раз продемонстрировал свое удивительное мастерство стилиста.

«Праздник, который всегда с тобой» (1960) – последняя книга писателя, который сквозь прожитые годы оглядывается на дни своей молодости, воспроизводя атмосферу художественной жизни Парижа 20-х гг.

Произведения писателя неоднократно переводились на русский язык и сделали Хемингуэя культовой фигурой неоромантического поколения шестидесятников.

План практического занятия

1. Принцип «айсберга» в описании Э. Хемингуэя и литературоведческое представление о подтексте. Литературные истоки принципа «айсберга».
2. Что такое «потерянное поколение»? Какие значения определяют это понятие в литературе? Как связан с этой темой рассказ «Индийский поселок»?
3. Принцип «айсберга» в книге рассказов «В наше время».
4. Композиция сборника: значение пролога, эпилога, вставных миниатюр. Какое отношение имеют эти эпизоды к теме «потерянного поколения»? Какое значение для формирования подтекста имеет упоминание Греции и Америки?
5. Техника «айсберга» в рассказе «Кошка под дождем».
 - Когда происходит действие рассказа?
 - Какое значение имеет в рассказе цвет?
 - За счет чего создается настроение в начале рассказа?
 - Функции иноязычных вкраплений.
 - Разверните параллель «героиня – кошка под дождем».
 - Какие эмоциональные смыслы вкладываются в образ кошки?
 - Американка и Джордж: в чем смысл бунта героини?

Литература

Хемингуэй Э. В наше время. (пролог, эпилог, несколько вставных миниатюр, рассказы «Индийский поселок», «Кошка под дождем»)

Чуйкова О. А. Подтекст // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Анастасьев Н. А. Творчество Эрнеста Хемингуэя. М., 1981.

Гайсмар М. Цикл прозы // Литературная история США. М., 1978. Т. 2. С. 424–426.

Материалы к занятию

Э. Хемингуэй

Смерть после полудня

Если прозаик знает достаточно хорошо то, что о чем он пишет, он может опустить что-то, что он знает, и читатель, если писатель верен истине, почувствует это так сильно, как если бы писатель высказал это прямо. Величавостью движения айсберг обязан тому, что лишь на одну восьмую находится над водой. Писатель, который пропускает что-то, потому что не знает этого как следует, просто оставляет пустые места.

Ernest Hemingway

Cat in the Rain

«There were only two Americans stopping at the hotel. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea. It also faced the public garden and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up at the war monument. It was made of bronze and glistened in the rain. It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood

in pools on the gravel paths. The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain. The motor cars were gone from the square by the war monument. Across the square in the doorway of the cafe a waiter stood looking out of the empty square.

The American wife stood at the window looking out. Outside right under their window a cat was crouched under one of the dripping green tables. The cat was trying to make herself so compact that she would not be dripped on.

"I'm going down and get that kitty," the American wife said. "I'll do it," her husband offered from the bed.

"No, I'll get it. The poor kitty out trying to keep dry under a table."

The husband went on reading, lying propped up with the two pillows at the foot of the bed.

"Don't get wet," he said.

The wife went downstairs and the hotel owner stood up and bowed to her as she passed the office. His desk was at the far end of the office. He was an old man and very tall.

"Il piovre," the wife said. She liked the hotel-keeper. "Si, si, Signora, brutto tempo. It is very bad weather."

He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy face and big hands.

Liking him she opened the door and looked out. It was raining harder. A man in a rubber cape was crossing the empty square to the cafe. The cat would be around to the right. Perhaps she could go along under the eaves. As she stood in the door-way an umbrella opened behind her. It was the maid who looked after their room.

"You must not get wet," she smiled, speaking Italian. Of course, the hotel-keeper had sent her.

With the maid holding the umbrella over her, she walked along the gravel path until she was under their window. The table was there, washed bright green in the rain, but the cat was gone. She was suddenly disappointed. The maid looked up at her.

"Ha perduto qualche cosa, Signora?"

"There was a cat," said the American girl. "A cat?"

"Si, il gatto."

"A cat?" the maid laughed. "A cat in the rain?"

"Yes," she said, "under the table." Then, "Oh, I wanted it so much. I wanted a kitty."

When she talked English the maid's face tightened.

"Come, Signira," she said. "We must get back inside. You will be wet." "I suppose so", said the American girl.

They went back along the gravel path and passed in the door. The maid stayed outside to close the umbrella. As the American girl passed the office, the padrone bowed from his desk. Something felt very small and tight inside the girl. The padrone made her feel very small and at the same time really important. She had a momentary feeling of being of supreme importance. She went on up the stairs. She opened the door of the room. George was on the bed, reading.

"Did you get the cat?" he asked, putting the book down. "It was gone."

"Wonder where it went to," he said, resting his eyes from reading. She sat down on the bed.

"I wanted it so much," she said. "I don't know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn't any fun to be a poor kitty out in the rain."

George was reading again.

She went over and sat in front of the mirror of the dressing table looking at herself with the hand glass. She studied her profile, first one side and then the other. Then she studied the back of her head and her neck.

"Don't you think it would be a good idea if I let my hair grow out?" she asked, looking at her profile again.

George looked up and saw the back of her neck, clipped close like a boy's. "I like it the way it is."

"I get so tired of it," she said. "I get so tired of looking like a boy."

George shifted his position in the bed. He hadn't looked away from her since she started to speak.

"You look pretty darn nice," he said.

She laid the mirror down on the dresser and went over to the window and looked out. It was getting dark.

"I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel," she said. "I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her."

"Yeah?" George said from the bed.

"And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes."

"Oh, shut up and get something to read," George said. He was reading again.

His wife was looking out of the window. It was quite dark now and still raining in the palm trees.

"Anyway, I want a cat," she said, "I want a cat. I want a cat now. If I can't have long hair or any fun, I can have a cat."

George was not listening. He was reading his book. His wife looked out of the window where the light had come on in the square.

Someone knocked at the door.

"Avanti," George said. He looked up from his book.

In the doorway stood the maid. She held a big tortoise-shell cat pressed tight against her and swung down against her body.

"Excuse me," she said, "the padrone asked me to bring this for the Signora."

Экспрессионизм в драме: эпический театр Б. Брехта («Мамаша Кураж и ее дети»)

Бертольт Брехт (1898 – 1956) – немецкий драматург, теоретик драмы, режиссер, прозаик и поэт. Сын директора бумагоделательной фабрики. По окончании гимназии в Аугсбурге, изучал литературу и философию, а затем медицину Брехт в Мюнхенском университете. В 18 г. был мобилизован в армию, служил санитаром в одном из госпиталей в Аугсбурге. Был избран тогда же членом солдатского совета.

Брехт приобрел известность сначала как поэт. В 1918 г. он сочинил «Балладу о мертвом солдате», которую сам же исполнял в политических кабаре, аккомпанируя себе на гитаре.

Его ранняя пьеса «Барабаны в ночи» (1922) была отмечена Клейстовской премией. Герой пьесы, Андреас Краглер, после четырехлетнего пребывания на фронте возвращается домой в Германию и попадает на свадьбу своей невесты. В новой жизни ему предстоит сделать выбор: стать анархистом, революционером или собственником.

Краглер с прагматическим цинизмом, присущим ранним брехтовским персонажам, выбрал семейный очаг и двуспальную постель.

К моменту постановки «Барабанов в ночи» на сцене Мюнхенского камерного театра немецкая культура переживала всеобщее увлечение экспрессионизмом. Левые экспрессионисты группировались вокруг журнала «Аktion» и именовались активистами. Они много говорили о необходимости переустройства мира. Революцию левые экспрессионисты считали потрясением, преображающим, очищающим человечество, а поэта видели чернорабочим «в сооружении всечеловеческого монумента объединенных народов Европы». «Поэт воздействует в тысячу раз сильнее, чем политик» (Л. Рубинер). Автор экспрессионистической драмы говорил от имени человечества и своей эпохи. Для Брехта экспрессионизм стал не просто эпизодом его юности, экспрессионистическая эстетика определила сущность брехтовского театра.

Экспрессионистическая драма подчеркнута условна. Декорации сведены к минимуму, сюжет, как правило, предельно упрощен. Как говорится в первой авторской ремарке драмы В. Газенклевера «Люди» (1918): «Время – сегодня. Место – мир». Именно отсутствие бытовой конкретности позволяет героям говорить от лица всего человечества, обращаться непосредственно к зрителям, разрушая условность сценического пространства, «четвертую стену». Целью драматурга было пробудить сознательную активность человека. По своей природе экспрессионистическая драма близка ораторской речи и искусству плаката. Ее автор высказывается о современности, поучает зрителя, в речах героев слышится его голос. Одно из определений экспрессионистической драмы – Ich-Drama, от немецкого Ich – «я». По случаю открытия в 1919 году экспрессионистического театра «Трибуна» был брошен характерный лозунг: «Не сцена, а кафедра проповедника!». Персонажи здесь олицетворяют социальные явления, истинную сущность которых должен показать драматург.

С 1926 г. Брехт служил в должности драматурга в Немецком театре Макса Рейнгардта в Берлине. В это же время он основательно изучал диалектический материализм и марксистскую идеологию, что также повлияло на его дальнейшее творчество.

Триумфальный успех Брехту принесла пьеса «Трехгрошовая опера» (1926). Драматург воспользовался сюжетом «Оперы нищих»

(1726) Джона Гэя, в которой пародировались оперы Генделя. Б. переделал «Оперу нищих», перенеся действие в викторианскую Англию, и изменил трактовку характеров основных персонажей. Успех постановки во многом был обусловлен музыкой Курта Вейля.

Персонажи Б. кажутся странными. Каждое действующее лицо, появляющееся на сцене, стремится прежде всего удивить и поразить зрителя неожиданным поступком, острым словцом и парадоксом, а затем песней-зонгом, обращенной в зал. Б. выводит на оперные подмостки обитателей лондонского дна и грабителей, нищих и представительниц древнейшей профессии отнюдь не для того, чтобы зритель сокрушался по поводу их бедственного положения, вынудившего их встать на пагубный путь. Подонки у Б. такие же дельцы, как и представители лондонского Сити. У них существуют свои фирмы, процветает свой бизнес. Нищенство такая же профессия, как игра на бирже. Поставив знак равенства между преступным миром и респектабельным, автор создал двойную пародию на противоположные слои общества: универсальный инстинкт приспособляемости заставляет забыть о морали, а нравственность предопределена материальными предпосылками. Драматург шокировал зрителя лозунгом: «Сперва жертва, а нравственность потом!»

С середины 20-х годов вплоть до последних дней Брехт разрабатывал теорию «эпического театра», посвящая этой проблеме статьи, выступления, трактаты: «Об опере» (1930), «Об экспериментальном театре» (1939), «Малый органон для театра» (1949), «Диалектика на театре» (1953). «Эпический театр» был противопоставлен традиционному, аристотелевскому театру и включал в себя в совокупности ремесло драматурга, актерскую технику и режиссерскую методику. Брехт заменял традиционное драматическое действие повествованием. Для этого он зачастую брал и инсценировал уже известные произведения. Зритель в брехтовском театре обязан был все время помнить, что он присутствует на спектакле, а не переносится в воображаемый мир. Иллюзорность представления разрушалась условностью декораций, плакатами, постоянными обращениями исполнителей к зрительному залу.

Зритель или читатель, знакомясь, как правило, с уже известной ему историей, был удивлен ее необычной трактовкой, а не следил за перипетиями сюжета. Важнейший принцип брехтовского искусства –

«отчуждение» или «отстранение» («*Verfremdung*») состоит в том, что то, к чему зритель привык и на что почти не реагировал, драматург представлял ему чуждым, странным, на знакомое зритель взирает как бы впервые и со стороны. «Отстранение» должно было стимулировать мысль, а не эмоции зрителя или читателя, поэтому в финале пьес отсутствует катарсис. Брехтовский текст рационален и обращен к разуму зрителя. На спектаклях публика не должна сопереживать героям, по ходу пьесы каждый обязан соотносить свои решения и оценки с поступками героев. В эпическом театре Б. отводил большую роль автору. Драматург выступает рассказчиком, который использует сюжетные коллизии как аргументы в дискуссии со зрителем.

В 30-х драматургия Брехта становится отчетливо дидактична. Он создает пьесы, которым дает определение «учебные». С 1933 по 1948 год драматург вместе с женой – актрисой Еленой Вайгель – находятся в эмиграции. Здесь написаны и поставлены такие шедевры как «Мамаша Кураж и ее дети» (1939), «Добрый человек из Сезуана» («1939 –», «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941), «Жизнь Галилея» (1939, 1946), а так же ряд прозаических произведений, в частности, в 1934 г. он превратил пьесу «Трехгрошовая опера» в «Трехгрошовый роман».

После возвращения на родину Брехт получил от восточногерманского правительства подарок: театр «Берлинер Ансамбль», которым он руководил до самой смерти. Здесь были поставлены пьесы, написанные в эмиграции, и новые драматургические произведения, в частности «Кавказский меловой круг» (1945, 1953 – 1954).

План занятия

1. Основные эстетические установки левого экспрессионизма.
2. Жанровые черты экспрессионистической драмы.
 - Что такое «драма крика»?
 - Функции декораций в экспрессионистических пьесах.
 - Особенности сценической ситуации.
 - Монолог и диалог в экспрессионистической драме.
 - Публицистический характер драмы.
3. Теория и практика «эпического театра» в пьесе «Мамаша Кураж и ее дети».

- Основная мысль пьесы: сущность назидания в философской параболе
 - К какой способности человека апеллирует брехтовский театр? Что в данном случае означает термин «эпический»? Эпические элементы в «Мамаше Кураж».
 - Отчуждение в пьесе. Функция зонгов.
 - Понятие «феноменальности» и принципы постановки пьесы Брехтом.
 - Семантика декораций в «Мамаше Кураж».
 - Особенности персонажа в пьесе Брехта. Требования к игре актеров.
4. Театр Брехта как явление «новой драмы». Назовите черты сходства и отличия с другими видами «новой драмы» (символический театр, «пьеса-дискуссия»).

Литература

Брехт и художественная культура XX века. М., 1999.

Павлова Н. С. Экспрессионизм // История немецкой литературы: В 5-ти тт. М., 1968. Т. 4. С. 537–540, 550–556.

Терехина В. Н. Экспрессионизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст.1222–1227.

Копелев Л. Брехт. М., 1966.

Кургинян М. Человек в литературе XX века. М., 1989.

Луков В. А. Практическое занятие по теме: Пьеса Б.Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» (черты эпического театра) // Практические занятия по зарубежной литературе / Под ред. Н.П. Михальской и Б.И. Пуришева. М., 1981.

Райх Б. Брехт. Очерк творчества. М., 1960.

Сурков Е. Путь к Брехту // Брехт Б. Театр, Т. 5, Кн. 1. М., 1965.

Эткинд Е. Б. Брехт. Л., 1971.

Материалы к занятию

Б. Брехт

Театр удовольствия или театр поучения?

Здесь не место вдаваться в рассуждения о том, в силу каких именно причин противоречия между эпическим и драматическим, ко-

торые казались непреодолимыми, утратили свою безусловность. Достаточно указать на то, что уже благодаря техническим достижениям оказалось возможным ввести в драматическое представление повествовательные элементы. Использование экрана, механизмов и кино усовершенствовало оборудование сцены, и все это произошло в историческую эпоху, когда важнейшие события в человеческом обществе уже нельзя было представить с той простотой, как это делалось прежде <...>.

Разумеется, прежняя драма тоже показывала общественную среду, но там среда не являлась самостоятельной стихией; целиком подчиняясь главному герою драмы, она была представлена лишь через реакцию на нее главного героя. Для зрителя это было все равно, что наблюдать бурю, видя не ее самое, а суда, бороздящие воды, паруса, кренящиеся под напором ветра. Теперь же в эпическом театре общественная среда должна была выступить как элемент самостоятельный. Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены. Фон тоже принимал теперь активное участие в представляемых событиях, взывая с помощью титров к аналогичным событиям, опровергая или подтверждая высказывания действующих лиц документами, демонстрируемыми на экране; подкрепляя отвлеченные рассуждения конкретными, чувственно ощутимыми цифрами; усиливая пластически выразительные, но незначительные события изречениями и фактами. Актеры тоже перевоплощались не полностью – они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу.

Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов). Все темы и события спектакля подвергаются очуждению, которое необходимо, чтобы понять их.

<...> Созерцая переживания героя, зритель драматического театра говорит: «Да, это я тоже уже переживал. И я таков. Это естественно. Так будет всегда.

Горе этого человека потрясает меня, потому что у него нет выхода. Это великое искусство: здесь все само собой разумеется. Я плачу вместе с теми, кто плачет, я смеюсь вместе с теми, кто смеется».

Зритель эпического театра говорит: «Этого я бы не подумал. Так делать нельзя. Это в высшей степени удивительно, почти неправдоподобно. Этому надо положить конец. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него все-таки есть выход. Это великое искусство: здесь нет ничего само собой разумеющегося. Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется».

Нефть, инфляция, война, социальная борьба, семья, религия, пшеница, торговля убойным скотом – все это стало предметом театрального представления. <...> Театр стал полем деятельности философов <...>, которые стремились не только объяснить мир, но и изменить его. На сцене появилась философия; таким образом, на сцене появилось поучение.

<...> Кроме определенного технического уровня эпический театр требует наличия могучего движения в области общественной жизни, цель которого – возбудить заинтересованность в свободном обсуждении жизненных вопросов, для того чтобы в дальнейшем эти вопросы разрешить....

Б. Брехт

Критика вживания в образ (Критика «Поэтики» Аристотеля)

Термин «неаристотелевская драматургия» нуждается в пояснении. Аристотелевской драматургией, в отличие от которой противостоящая ей именует себя неаристотелевской, называется всякая драматургия, на которую, распространяется аристотелевское определение трагедии, данное им в основном положении его «Поэтики». <...> Нам кажется, что величайший общественный интерес представляет аристотелевское определение цели трагедии, а именно катарсис, очищение зрителя от страха и сострадания путем подражания действиям, возбуждающим страх и сострадание. Это очищение происходит благодаря своеобразному психическому акту вживания зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на сцене актером. Мы называем драматургию аристотелевской, если это вживание в образ порождено самой драматургией... <...> Становится очевидным, что подражание актеров своим героям должно вызвать подражание актерам со стороны зрителей; зритель воспринимает художественное произведение

посредством вживания в образ актера и уже через образ актера – в образ героя пьесы. <...> Трезвое, критическое, отталкивающееся от реальных жизненных трудностей восприятие зрителя не является основой для катарсиса.

<...> Техника наших театров улучшалась в течение ста лет, и «требование естественности» привело к такому иллюзионизму, что люди позднего времени, скорее согласились бы смотреть на пустой сцене какого-нибудь Шекспира, чем автора, который не требует, да и не будит воображения. <...> При слишком сильной иллюзии в отношении антуража и при «магнетической» манере игры, манере, создающей иллюзию, будто ты оказался свидетелем случайного, «взаправдашнего» события, происходящего вот сейчас, сию минуту, все приобретает такую естественность, что ты уже не даешь воли своим суждениям, своей фантазии, своим реакциям, а покоряешься зрелищу, сопереживаешь его и делаешься объектом «природы». Иллюзия театра должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию. Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить. Отсюда нынешнее наше требование естественности: мы хотим изменить природу нашего социального бытия.

Б. Брехт

Об экспериментальном театре

Что касается развлекательности, то в таком «динамическом», торопящемся жить мире, как наш, прелести ее быстро приедаются. Возрастающему отупению зрителя нужно постоянно противодействовать новыми эффектами. Чтобы развлечь своего рассеянного зрителя, театр должен прежде всего заставить его сосредоточиться. Он должен вырвать его из шумной среды и подчинить своей власти. Театр имеет дело со зрителем, который утомлен, опустошен рационализированным дневным трудом, возбужден всякого рода социальными трениями. Этот зритель убежал из своего собственного маленького мирка, он сидит в зале как беглец. Он – беглец, но одновременно и клиент. Он может прибежать не только сюда, но и куда-нибудь еще. Конкуренция одного театра с другим и театра с кино тоже заставляет предпринимать все новые и новые усилия, чтобы казаться всегда новым. <...> Чем

можно было бы заменить «страх» и «сострадание», эту классическую отказаться от гипноза, то к чему можно было бы апеллировать? Какую позицию должен занять зритель в новых театрах, если ему отказать в мечтательно-пассивной позиции, покорности судьбе? Зрителя нельзя уже уводить из его мира в мир искусства, нельзя уже похищать, как ребенка; напротив, его нужно ввести в его же реальный мир с ясной головой. Возможно ли страх перед судьбой заменить, например, жаждой знания, а сострадание – готовностью оказать помощь? Нельзя ли таким путем создать новый контакт между сценой и зрителем, не может ли это стать новой основой для наслаждения искусством?

<...> Что такое очуждение? Произвести очуждение события или характера – значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство. <...> Театр уже не пытается опьянить зрителя, наделить его иллюзиями, заставить забыть собственный мир, примирить с собственной судьбой. Теперь театр открывает ему мир для активных действий.

Б. Брехт

Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения»

«Предпосылкой применения «эффекта очуждения» для названной цели является освобождение сцены и зрительного зала от всего «магического», уничтожение всяких «гипнотических полей». Поэтому мы отказались от попытки создавать на сцене атмосферу того или иного места действия (комната вечером, осенняя дорога), а также от попытки вызвать определенное настроение ритмизованной речью; мы не «подогревали» публику безудержным темпераментом актеров, не «завораживали» ее псевдоестественной игрой; короче говоря, мы не стремились к тому, чтобы публика впала в транс, не стремились внушить ей иллюзию, будто она присутствует при естественном, не заученном заранее действию <...>.

Предпосылкой для возникновения «очуждения» является следующее: все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа. Представление о некоей четвертой

стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики, – это представление, разумеется, следует отбросить. При таких обстоятельствах актер в принципе может обращаться непосредственно к публике. <...> Контакт между публикой и сценой обычно устанавливается на почве “перевоплощения”. Актер целиком сосредоточивает свои силы на стремлении осуществить этот, психологический акт и, можно сказать, видит в перевоплощении основную цель своего искусства. Уже из наших вводных замечаний следует, что техника, которая вызывает «очуждение», диаметрально противоположна технике, обуславливающей перевоплощение. Техника «очуждения» дает актеру возможность не допустить акта перевоплощения. <...>

Чтобы избежать слишком «импульсивного», беспрепятственного и некритического представления лиц и события, можно проводить больше, чем это обычно принято, репетиций за столом. Актеру нельзя слишком рано «вживаться в образ», он должен как можно дольше оставаться читателем (не превращаясь в чтеца). Важным приемом является “запоминание первых впечатлений”.

<...> Актер должен читать свою роль, сохраняя по отношению к ней удивление и стремление возражать. Он должен положить на чашу весов не только ход событий, о которых он читает, но и поступки своего персонажа, о которых он узнает, и все своеобразие этих поступков; он не имеет права считать их заранее данными, такими, которые «не могли бы быть иными», которые «полностью вытекают из характера персонажа».

Когда актер выходит на сцену, он, показывая, что делает, должен во всех важных местах заставить зрителя заметить, понять, почувствовать то, чего он не делает; то есть он играет так, чтобы возможно яснее была видна альтернатива, так, чтобы игра его намекала на другие возможности, представляла лишь один из допустимых вариантов. <...>

Актер не допускает на сцене полного перевоплощения в изображаемый им персонаж. Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей показывает.

<...> Если актер отказался от полного перевоплощения, то текст свой он произносит не как импровизацию, а как цитату. <...> Ввиду

того, что актер не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу определенную позицию, выразить свое мнение по его поводу и побудить к критике зрителя, который тоже уже не должен перевоплощаться.

А. Камю «Посторонний»

Альбер Камю (1913 – 1960) – французский писатель, мыслитель и моралист. Родился в семье сельскохозяйственного рабочего. Когда Камю не было еще года, от тяжелого ранения, полученного в битве на Марне, умирает отец. Мать с двумя детьми переезжает в Алжир, где устраивается уборщицей.

В 1918 г. Камю отдан в начальную школу Белькура. Окончив ее с отличием, учится в Алжирском лицее на стипендию, которую выхлопотал для него его школьный учитель. В лицее Камю знакомится с трудами Ницше, с книгами А. Жида, М. Барреса, А. Мальро, М. Пруста. Одним из любимейших его писателей становится Ф. М. Достоевский. Благодаря преподавателю Жану Гренье Камю знакомится с идеями религиозного экзистенциализма, определяется его интерес к философии.

Осенью 1932 г. Камю поступил на филологический факультет Алжирского университета, где упорно занимался, совмещая занятия в университете с работой. Он с увлечением изучает труды Кьеркегора, Шопенгауэра, Шпенглера, Шестова. В журнале «Юг» опубликованы небольшие заметки Камю, написанные по совету Жана Гренье.

Осенью 1935 г. Камю вступает в алжирскую секцию коммунистической партии Франции. Он рассматривает коммунизм как «первый шаг, как аскезу, подготавливающую почву для более духовной деятельности». По поручению партии ведет пропагандистскую работу среди мусульман. В 1936 г. Камю возглавил Театр труда, где выступил как режиссер, актер и автор. В 1937 г. Камю выходит из коммунистической партии. В том же году он выпустил сборник эссе «Изнанка и лицо», главной проблемой которого становится вопрос об обретении личностью достоинства в абсурдном мире. Камю говорит жизни «да», несмотря на абсурдность бытия, ибо нужно «быть самому вечной радостью становления...». Создавая в сборнике лирических эссе «средиземноморский миф», Камю стремится уйти от хаоса истории в мудрость природы.

В 1938 г. Камю занялся журналистской деятельностью в газете «Альже републикен» и параллельно продолжает литературную работу, пишет философскую драму «Калигула» (1944), повесть «Посторонний» (1942), эссе «Достоевский и самоубийство», вошедшее впоследствии в «Миф о Сизифе» под названием «Кириллов», заканчивает работу над романом «Счастливая смерть» (опубл. в 1971).

Во время оккупации фашистами Франции Камю ведет подпольную работу в организации «Комба».

Повесть «Посторонний» имела огромный успех, надолго став одним из самых читаемых произведений французской литературы XX в. Повесть получила высокую оценку критики. Герой повести – Мерсо – обобщенный образ, представляющий экзистенциалистский вариант «естественного человека». Разорвав внутренние связи с обществом, мелкий служащий Мерсо живет с сознанием абсурдности бытия. Это острое ощущение абсурда делает его «посторонним», чуждым ценностям и нормам общества. Мерсо живет, повинаясь инстинктам, остро ощущает красоту природного мира. Первая часть завершается почти бессознательным убийством человека. Во второй части повести история главного героя предстает как бы в кривом зеркале по ходу судебного разбирательства. Мерсо судят, по существу, не за совершенное убийство, а за попытку пренебречь условными формами отношений между людьми, принятыми в обществе, за нарушение правил игры, за то, что он «посторонний». Камю ставит своего героя в типичную для экзистенциалистов «пограничную ситуацию», т. е. в ситуацию выбора перед лицом смерти и абсурда, когда, согласно экзистенциалистской философии, наступает прозрение. Мерсо выбирает свободу знать, что мир абсурден. Отказавшись пойти на компромисс, Мерсо принимает смерть.

Отмечая внешне бесстрастный тон повествования в «Постороннем», Р. Барт говорил о «нулевом градусе письма» в повести. Действительно, Камю убежден, что жизнь проста, что люди все усложняют, а поэтому и говорить о ней надо просто, без метафор, намеков, сложных культурных реминисценций, за которыми стремление убежать от осознания трагизма человеческого удела.

Этапным для Камю произведением стала книга «Миф о Сизифе» (1942), завершающая первый период в творчестве писателя. «Миф о Сизифе» имеет подзаголовок: «Эссе об абсурде». Проблемы абсурда и

«верховного самоубийства» как выражение человеческого бунта против него становятся центральными в этом цикле. В «Мифе о Сизифе» Камю дает определение абсурда: «Сам по себе мир попросту не наделен разумом: это все, что можно о нем сказать. Но столкновение этой иррациональности с отчаянным желанием ясности, зов которой раздастся в глубинах человеческого существа, – вот что абсурдно. Абсурд зависит столько же от человека, сколько и от мира».

Абсурд влечет за собой бунт против Бога и человеческого удела. Предтечей экзистенциалистов в разработке этой проблематики Камю считает Ф. М. Достоевского. Один из персонажей «Бесов» Кириллов трактуется Камю как «человек абсурда», для которого самоубийство стало единственным средством освободиться от муки абсурдом. Кириллов – логический самоубийца: если жизнь не имеет смысла, то не имеет смысла ее проживать. Однако существенно, что для Камю признание абсурда – это не конечный вывод, но лишь начальная точка в поисках истинных ценностей.

Проблеме метафизического бунта посвящена пьеса «Калигула». Непосредственным историческим источником сюжета является сочинение римского историка и писателя I в. н. э. Светония «О жизни двенадцати цезарей». В процессе художественной обработки исторического материала Камю отказывается от конкретно-исторического анализа и рассматривает главного героя как носителя метафизического бунта, а его трагедию как трагедию «верховного самоубийства». В 1958 г. в предисловии к американскому изданию сборника пьес Камю писал: «Калигула» – это история верховного самоубийства. История, которая в высшей степени трагична и человечна. Из верности самому себе, неверный по отношению к ближним, Калигула соглашается умереть, поняв, что никто не может спастись в одиночку и что нельзя быть свободным против других людей».

Потеряв любимую женщину, молодой император осознает простую истину: «Люди умирают, и они несчастны». Калигулу раздражает успокоительная ложь, которая его окружает. Он стремится к абсолюту, хочет «жить по правде». Но абсолют недостижим, как недостижима луна, которую хочет заполучить Калигула. Император хочет изменить существующий порядок бытия. Его власть и свобода беспредельны. Постигание абсурдности жизни делает из доброго и созерцательного Калигулы жестокого тирана, убивающего своих подданных.

В финале пьесы Калигула терпит поражение. Он осознает свою неправоту и потому сам обрекает себя на смерть. Зная о готовящемся заговоре, он ничего не делает, чтобы предотвратить его. «Если правда Калигулы – в его бунте, то его ошибка – в отрицании людей. Нельзя все разрушить, не разрушив самого себя», – писал впоследствии Камю.

Роман «Чума» (1947) – самое крупное из прозаических произведений Камю. По выходе в свет роман был отмечен премией критики. Одним из основных источников романа является эссе Антуана Арто «Театр и чума», в котором автор выступает апологетом сюрреализма и видит задачу театра в том, чтобы, разрушая внешнюю респектабельность общественных установлений, высвободить инстинкты, обычно подавляемые правилами человеческого общежития.

Трактовка «чумы» в романе Камю приобретает более актуальное и конкретно-историческое звучание. Как отмечал писатель, «явное содержание «Чумы» – борьба европейского Сопротивления против фашизма». В романе присутствует и скрытый абстрактно-символический пласт, который позволяет толковать «Чуму» как роман-притчу о человеческом существовании вообще. В «Чуме» Камю развивает экзистенциалистские мотивы своих предшествующих произведений: абсурдность бытия, свобода человека, его выбор перед лицом смерти – и приходит к выводу, что «есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их».

«Чума» – хроника чумного года в небольшом захолустном городке Оране на побережье Средиземного моря. Из «Чумы» уходит поэтическая, лирическая интонация, которая временами прорывается в «Постороннем» (например, в пейзажах). Повествовательная манера в «Чуме» сориентирована на достоверность документального свидетельства, на скрупулезность, точность протокольной записи. В центре романа – не судьба индивидуума, но «коллективная история», трагедия общества. Конфликт приобретает метафизический характер: это не столкновение отдельных личностей, волей, характеров или общественных групп, но встреча человечества с безличной и грозной чумой, неким абсолютным злом.

Второй период творчества Камю завершает его философская работа «Бунтующий человек» (1951), в которой писатель прослеживает историю идеи бунта. Камю последовательно рассматривает «метафи-

зический», «исторический» бунт, «бунт и искусство». Исходным пунктом его философии остаются абсурд и вытекающий из него бунт. Однако в «Бунтующем человеке» дана несколько иная трактовка бунта, нежели в «Мифе о Сизифе». Бунт отныне не просто «отказ от примирения» и «зрелище человеческой гордыни», некое абсолютное отрицание, чреватое вседозволенностью, но требование человеческой солидарности, признание ценности «другого». «В бунте человек воссоединяется с другими людьми, и с этой точки зрения человеческая солидарность является метафизической», – писал Камю.

В 1956 г. была опубликована повесть «Падение». Это исповедь «ложного пророка», человека умного, но бесчестного, пытающегося собственным нравственным проступком оправдать всеобщей, по его убеждению, низостью и порочностью. Герой Камю двуличен: он желает казаться порядочным, не будучи таковым. Его главная забота – оправдать себя, а главное качество, по выражению самого Камю, – неспособность любить. Как отмечал исследователь творчества Камю С. Великовский, в «Падении» Камю учиняет расправу над собственным мировоззрением, которая «неизбежно устраняла заслоны, оберегавшие его былой гуманизм от поглощения болезненным скепсисом и мизантропией».

В 1957 г. Камю становится лауреатом Нобелевской премии по литературе. Премия была присуждена писателю «за его значительную литературную деятельность, которая с чрезвычайной пронизательностью осветила проблемы человеческой совести в нашу эпоху».

Выступая по случаю вручения ему Нобелевской премии с речью, получившей название «Шведской речи» (1958), Камю изложил основные положения своей эстетики. Он возлагает на художника ответственность за все, что происходит вокруг. Он отмечает возрастающую роль искусства и художника в современном мире. Назначение искусства Камю видит в «отрицании лжи и сопротивлении угнетению».

Камю погиб в автомобильной катастрофе 4 января 1960 г.

План практического занятия

1. Экзистенциализм как мировоззрение. Его французский (атеистический) вариант. Основные категории экзистенциализма (сущность, существование, абсурд, свобода, выбор).

2. Жанровая природа «Постороннего» (повесть или роман?). Традиции философской беллетристики в «Постороннем». Смысл двухчастной структуры.
3. Мерсо как «человек абсурда».
 - Какие эпизоды, с вашей точки зрения, наглядней всего раскрывают экзистенциалистскую идею абсурдности человеческого существования?
 - Как история Мерсо, рассказанная в первой части повести, искажается во второй? В чем смысл такой двухчастной композиции?
 - Какую роль играют второстепенные персонажи повести? Почему через двадцать лет после завершения работы над повестью Камю назвал Селеста и Мари в числе трех особенно дорогих его сердцу персонажей собственных произведений? Что общего между стариком Саламано и Мерсо?
 - Каковы противоречия в образе главного героя?
 - Почему следователь и прокурор представляют Мерсо выродком без стыда и совести, антихристом, монстром? Раскройте смысл слов следователя, обращенных к Мерсо: «Неужели вы хотите, чтобы жизнь моя потеряла смысл?» (часть II, глава 1).
 - Как вы прокомментируете высказывание Камю о том, что Мерсо – «единственный Христос, которого мы заслуживаем»?
 - Ролан Барт определил повествовательную манеру рассказчика в повести как «нулевой градус письма». Проанализируйте в свете бартовского определения сцену свидания Мерсо и Мари (часть II, глава 2).

Литература

Камю А. Бунтующий человек. Философия, политика, искусство. М., 1990.

Сартр Ж.-П. Объяснение «Постороннего» (1943) // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 92 – 107.

Великовский С. Грани «несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. М., 1973.

Кушкин Е. Л. Альбер Камю. Ранние годы. Л., 1982.

Материалы к занятию

А. Камю

Миф о Сизифе

Боги приговорили Сизифа поднимать огромный камень на вершину горы, откуда эта глыба неизменно скатывалась вниз. У них были основания полагать, что нет кары ужасней, чем бесполезный и без надежный труд.

Если верить Гомеру, Сизиф был мудрейшим и осмотрительнейшим из смертных. Правда, согласно другому источнику, он промышлял разбоем. Я не вижу здесь противоречия. Имеются различные мнения о том, как он стал вечным тружеником ада. Его упрекали прежде всего за легкомысленное отношение к богам. Он разглашал их секреты. Эгипта, дочь Асона, была похищена Юпитером. Отец удивился этому исчезновению и пожаловался Сизифу. Тот, зная о похищении, предложил Асопу помощь, при условии, что Асоп даст воду цитадели Коринфа. Небесным молниям он предпочел благословение земных вод. Наказанием за это стали адские муки. Гомер рассказывает также, что Сизиф заковал в кандалы Смерть. Плутон не мог вынести зрелища своего опустевшего и затихшего царства. Он послал бога войны, который вызволил Смерть, из рук ее победителя.

Говорят также, что, умирая, Сизиф решил испытать любовь жены и приказал ей бросить его тело на площади без погребения. Так Сизиф оказался в аду. Возмутившись столь чуждым человеколюбию послушанием, он получил от Плутона разрешение вернуться на землю, дабы наказать жену. Но стоило ему вновь увидеть облик земного мира, ощутить воду, солнце, теплоту камней и море, как у него пропало желание возвращаться в мир теней. Напоминания, предупреждения и гнев богов были напрасны. Многие годы он продолжал жить на берегу залива, где шумело море и улыбалась земля. Потребовалось вмешательство богов. Явился Меркурий, схватил Сизифа за шиворот и силком утащил в ад, где его уже поджидал камень.

Уже из этого понятно, что Сизиф – абсурдный герой. Такой он и в своих страстях, и в страданиях. Его презрение к богам, ненависть к смерти и желание жить стоили ему несказанных мучений – он вынуж-

ден бесцельно напрягать силы. Такова цена земных страстей. Нам неизвестны подробности пребывания Сизифа в преисподней. Мифы созданы для того, чтобы привлекать наше воображение. Мы можем представить только напряженное тело, сиюшнее поднять огромный камень, покать его, взобраться с ним по склону; видим сведенное судорогой лицо, при жать к камню щеку, плечо, удерживающее покрытую глиной тяжесть, оступающуюся ногу, вновь и вновь поднимающие камень науки с измазанными землей ладонями. В результате долгих и размеренных усилий, в пространстве без неба, во времени без начала и до конца, цель достигнута. Сизиф смотрит, как в считанные мгновения камень скатывается к подножию горы, откуда его опять придется поднимать к вершине. Он спускается вниз. Сизиф интересуется меня во время этой паузы. Его изможденное лицо едва отличимо от камня! Я вижу этого человека, спускающегося тяжелым, но ровным шагом к страданиям, которым нет конца. В это время вместе с дыханием к нему возвращается сознание, неотвратимое, как его бедствия. И в каждое мгновение, спускаясь с вершины в логово богов, он выше своей судьбы. Он тверже своего камня.

Этот миф трагичен, поскольку его герой наделен сознанием. какой каре могла бы идти речь, если бы на каждом шагу его поддерживала надежда на успех? Сегодняшний рабочий живет так всю свою жизнь, и его судьба не менее трагична. Но сам он трагичен лишь в те редкие мгновения, когда к нему возвращается сознание. Сизиф, пролетарий богов, бессильный и бунтующий, знает о бесконечности своего печального удела; о нем он думает вовремя спуска. Ясность видения, которая должна быть его мукой, обращается в его победу. Нет судьбы, которую не превозмогло бы презрение.

Иногда спуск исполнен страданий, но он может проходить и в радости. Это слово уместно. Я вновь представляю себе Сизифа, спускающегося к своему камню. В начале были страдания. Когда память наполняется земными образами, когда непереносимым становится желание счастья, бывает, что к сердцу человека подступает печаль: это победа камня, это сам камень. Слишком тяжело нести безмерную ношу скорби. Таковы наши ночи в Гефсиманском саду. Но сокрушающие нас истины отступают, как только мы распознаем их. Так Эдип сначала подчинялся судьбе, не зная о ней. Трагедия начинается вместе с познанием. Но в то же мгновение слепой и отчаявшийся Эдип сознает, что

единственной связью: миром остается для него нежная девичья рука. Тогда-то и раздается его высокомерная речь: «Несмотря на все невзгоды, преклонный возраст и величие души заставляют меня сказать, что все хорошо». Эдип у Софокла, подобно Кириллову у Достоевского, дает нам формулу абсурдной победы. Античная мудрость соединяется с современным героизмом.

Перед тем, кто открыл абсурд, всегда возникает искушение написать нечто вроде учебника счастья. «Как, следуя, по столь узкому пути?..» Но мир всего лишь один, счастье и абсурд являются порождениями одной и той же земли. Они неразделимы. Было бы ошибкой утверждать, что счастье рождается непременно из открытия абсурда. Может случиться, что чувство абсурда рождается из счастья. «Я думаю, что все хорошо», – говорит Эдип, и эти слова священны. Они раздаются в суровой и конечной вселенной человека. Они учат, что это не все, еще не все исчерпано. Они изгоняют из этого мира бога, вступившего в него вместе с неудовлетворенностью и тягой к бесцельным страданиям. Они превращают судьбу в дело рук человека, дело, которое должно решаться среди людей.

В этом вся тихая радость Сизифа. Ему принадлежит его судьба. Камень – его достояние. Точно так же абсурдный человек, глядя на свои муки, заставляет умолкнуть идолов. В неожиданно притихшей вселенной слышен шепот тысяч тонких восхитительных голосов, поднимающихся от земли. Это бессознательный, тайный зон всех образов мира – такова изнанка и такова цена победы. Солнца нет без тени, и необходимо познать ночь. Абсурдный человек говорит «да» – и его усилиям более нет конца. Если и есть личная судьба, то это отнюдь не предопределение свыше, либо, в крайнем случае, предопределение сводится к тому, как о нем судит сам человек: оно фатально и достойно презрения. В остальном он сознает себя властелином своих дней. В неумолимое мгновение, когда человек оборачивается и бросает взгляд на прожитую жизнь. Сизиф, вернувшись к камню, созерцает бессвязную последовательность действий, ставшую его судьбой. Она была сотворена им самим, соединена в одно целое его памятью и скреплена смертью. Убежденный в человеческом происхождении всего человеческого, желающий видеть и знающий, что ночи не будет конца, слепец продолжает путь. И вновь скатывается камень.

Я оставляю Сизифа у подножия его горы! Ноша всегда найдется. Но Сизиф учит высшей верности, которая отвергает богов и двигает камни. Он тоже считает, что все хорошо. Эта вселенная, отныне лишенная властелина, не кажется ему ни бес плодной, ни ничтожной. Каждая крупинка камня, каждый отблеск руды на полночной горе составляет для него целый мир. Одной борьбы за вершину достаточно, чтобы заполнить сердце человека. Сизифа следует представлять себе счастливым.

Жанр философского романа в XX веке (Ж.-П. Сартр «Тошнота»)

Жан Поль Сартр (1905 – 1980) – французский философ, писатель, один из влиятельнейших представителей экзистенциализма.

Окончив в 1929 г. Высшую нормальную школу и отслужив в армии, Сартр преподает философию в лицее Гавра. В 1933 – 1934 гг. он находился на стажировке во Французском институте (Берлин), где познакомился с феноменологией Э. Гуссерля и экзистенциализмом М. Хайдеггера.

В своих первых философских работах Сартр менее всего стремится обобщить данные естественных и социальных наук, но пытается дать описание конкретных, отдельных состояний сознания индивидуума. Отсюда его особый интерес к проблеме эмоций и воображения, их природы и роли в жизни индивидуума. Писатель выдвигает тезис о неэффективности эмотивного поведения, ибо, с его точки зрения, эмоция есть бегство личности от мира. Сталкиваясь с реальными проблемами, человек отдается эмоции, которая как бы «отключает» его от опасной или трудной ситуации. Таким образом, эмоция есть иллюзорный способ разрешения проблем.

Трактовка Сартром проблемы воображения близка концепции «интенциональных актов» Э. Гуссерля. Сартр говорит о творческой сущности воображения, хотя и ограничивает действие воображения сферой сознания. Он противопоставляет воображающему сознанию сознание практическое. Для Сартра воображение ирреально.

В романе «Тошнота» (1938) уже присутствуют отдельные экзистенциалистские мотивы и идеи. Главный герой романа Антуан Рокантен, оказавшись в небольшом провинциальном городке Бувиле, пишет книгу о маркизе Рольбоне. Рокантен ведет дневник, главным содержанием которого становятся «озарения», переживаемые героем. Эта череда «озарений» складывается в сюжет романа, главной темой которого становится открытие личностью абсурда. Открытие Рокантенем абсурдности бытия происходит в результате его столкновения с окружающими предметами. Мир вещей и – шире – природное бытие оказываются враждебными человеческой субъективности. Погруженность субъекта в это природное «месиво», в бесформенную и мертвую объективность вызывает в нем чувство тошноты. Достоинство и свободу личности Сартр видит в трезвом признании абсурдности бытия. Рокантен преодолевает чувство тошноты, привнося во враждебный человеку природный мир субъективное, личностное начало. Осуществляя свободный выбор в «пограничной ситуации», Рокантен становится экзистенциализирующим героем. Он отказывается от неподлинных форм жизни и деятельности (социальная активность, наука, искусство, любовь и т. д.) и хочет превратить свою жизнь в некое подобие совершенного произведения искусства. «Каких вершин я мог бы достичь, если бы тканью мелодии стала моя собственная жизнь», – размышляет Рокантен, услышав джазовый мотив песенки «Some of These Days».

В выборе дневниковой формы повествования, в исповедальности романной интонации сказалось сартровское понимание природы философской идеи. Для Сартра она не результат спекулятивного, абстрактно-логического мышления, но интимное, личностное переживание.

Сартровский роман отрицает каноны классического реалистического романа Бальзака, Стендаля, Флобера. Мир Рокантена – это мир его сознания. В этом отношении писатель продолжает прустовскую линию во французской литературе. В романе нет финала, как нет и подлинного начала, ибо жизнь лишена смысла, а события – причинно-следственных связей. Сартровский герой – «существо без контуров, неопределимое, неуловимое и невидимое, анонимное «я», которое является всем и ничем, которое чаще всего есть лишь отражение самого автора» (Н. Саррот).

В сборнике рассказов и новелл «Стена» (1939) Сартр продолжает и развивает основную тему «Тошноты». В одноименной новелле писатель показывает превращение человека в вещь, в дрожащую и агонизирующую плоть перед лицом неизбежной смерти. Осознание близости конца отнимает у человека свободу. Страх смерти превращает человека в животное.

Главный герой новеллы Пабло Иббиета в ожидании смерти открывает для себя абсурд. Все становится ему безразлично. В сартровской новелле появляется мотив, который несколько позже станет основным в повести А. Камю «Посторонний», зазвучит лейтмотивом в устах Мерсо – мотив индифферентности. Размышляя над предложением фашистов спасти свою жизнь ценой предательства, Иббиета приходит к выводу: «...все в принципе равноценно. Я прекрасно знал, что он был нужнее Испании, но теперь мне было начхать и на Испанию, и на анархизм: ничто больше не имело значения». Пабло Иббиета оказывается в «пограничной ситуации», в ситуации выбора. И он выбирает смерть, направляя фашистов по ложному, как ему кажется, следу, но по иронии судьбы приводит их к человеку, которого они разыскивали. Таким образом, всякое действие бессмысленно и губительно, но сам акт выбора делает человека экзистенцирующей личностью вне зависимости от последствий и результатов этого акта для других и для самого человека.

«Евангелием» французского атеистического экзистенциализма стал философский труд Сартра «Бытие и ничто» (1943), в котором писатель предпринимает систематическое изложение своей философии. Он анализирует диалектику взаимоотношений человека («бытия-для-себя») и объективной действительности («бытия-в-себе»). «Бытие-в-себе» лишено саморазвития, которым наделено лишь «бытие-для-себя». Человек отрицает объективную действительность для достижения свободы. По Сартра, «я» есть чистая духовность, абсолютная свобода, неограниченная субъективность. «Отчуждение» («L'alienation») есть атрибут «бытия-для-себя». «Бытие вне меня. Единственная истина – мое личное существование», – пишет Сартр.

В работе Сартр обосновывает концепцию абсурда, утверждая случайность и бессмысленность бытия, которое «не имеет ни повода, ни причины, ни необходимости». Человеческое пребывание в мире непрочное, смерть неизбежна («бытие-для-смерти»). «Абсурдно то, что

мы родились, абсурдно то, что мы умрем», – провозглашает философ. Человек одинок и пркинут. Оставленность (*delaissement*) человека есть результат богоутраты. Главный признак человеческою бытия – постоянная тревога, тоска, тошнота, порождаемые тягостной неопределенностью мира. Преодоление этих состояний возможно в акте свободного выбора как фундаментальной основы личности. «Мы не избираем быть свободными: мы осуждены на свободу», – заключает Сартр Он отвергает детерминизм: у него действие, выбор предшествуют мотиву, побуждению, которыми человек пост фактум лишь оправдывает свое поведение. Свобода – это способность изменения наличествующего состояния, это всегда преодоление себя. По утверждению Сартра, «быть свободным – это быть-свободным-для-изменения».

Одно из проявлений свободы «я» – художественное творчество, служащее эманацией постоянного обновления художника.

С середины 40-х гг. Сартр активно участвует в политической жизни Франции. С 1945 г. возглавлял журнал «Новые времена». В конце 40-х – начале 50-х гг. пытался основать партию левой интеллигенции. В это время написана незавершенная трилогия «Дороги свободы» (1945 – 1949), которая включает в себя романы «Возмужание» (1945), «Отсрочка» (1945), «Смерть в душе» (1949). Главный герой – интеллигент Матьё Делярю, терзаемый невзгодами в личной жизни и осознающий необходимость занять какую-то позицию перед лицом надвигающейся фашистской угрозы, погибает, пытаясь остановить колонну гитлеровцев.

Проза Сартр аналитична и физиологична одновременно. Он сочетает эссе с дробными в натуралистическом духе зарисовками. Сартр выступает апологетом «ангажированной литературы». В эссе «Что такое литература?» (1947) он декларирует необходимость для писателя «не созерцать мир, а его переделывать», содействуя своим творчеством «самосозиданию человека». Тип художника, пытающегося убежать от действительности, представлен в очерке «Бодлер» (1947). В трактовке Сартра Бодлер – это художник, пытавшийся увидеть себя со стороны, как Другого, т. е. слить в единстве собственной личности одновременно субъект и объект бытия. Это приводит Бодлера к отказу от экзистенции как подлинного существования, основанного на свободном

выборе себя, к бегству в прошлое, в мир своих воспоминаний и образов. Бодлер разрывается между экзистенцией и бытием – в этом Сартр видел источник бодлеровской противоречивости, раздвоенности.

Свою драматургическую деятельность Сартр начал еще в 1940 г., когда в лагере для военнопленных он написал и поставил рождественскую мистерию «Бариона». Признание к Сартру как драматургу пришло лишь в 1943 г. после постановки в оккупированном Париже его пьесы «Мухи». В основе сюжета – античный миф об Оресте, который мстит своей матери царице Клитемнестре за убийство своего отца – царя Агамемнона. Сартр использует античный миф для выражения экзистенциалистской концепции мира и человека. Сочетание крайних форм натурализма с модернизированным мифом – отличительная особенность сартровской драматургии. Орест убивает убийц своего отца – царя Эгисфа и Клитемнестру. Совершив этот акт возмездия, Орест становится экзистенцирующим героем. Но обретение абсолютной свободы сопровождается утратой единственного близкого Оресту человека, его сестры Электры. За свободу Орест расплачивается одиночеством, покинутостью.

В последующих пьесах Сартр развивает приемы и принципы новой театральности, «театра ситуаций», которые через призму конкретной ситуации пытается разглядеть некие универсальные, трактуемые в экзистенциалистском духе первоосновы человеческого существования.

В начале 50-х гг. начинается сближение Сартра с французской компартией. Сартр дважды бывал в СССР, поддерживал кубинскую революцию, выступал против колониальных войн во Вьетнаме и в Алжире, против американской агрессии во Вьетнаме.

Автобиографическая повесть «Слова» (1964) обозначила отход Сартра от прежнего круга проблем экзистенциалистской философии. В центре – проблема ответственности художника. Сартр отрекается от существования в замкнутом мире слов, показывает формирование личности под влиянием определенной социальной среды в конкретную историческую эпоху; он отходит от мифологем своего раннего и зрелого творчества, рисует правдивую картину довоенной Франции.

Повесть была удостоена Нобелевской премии (1964), от которой С. отказался.

План практического занятия

1. Представление об абсурде в философской системе Сартра.
2. Традиция философского романа во французской литературе. Особенности вольтеровской формы философского романа.
3. Философствование в романной форме. Жанровые особенности романа «Тошнота».
4. Дневниковая форма романа.
5. Кто такой Рокантен? Почему Н. Саррот называет его «существо без контуров»? Рокантен и маркиз де Рольбон.
6. Тема «я и другой» в романе.
7. «Озарения» как основа романного сюжета.
8. Что такое «тошнота»? Объясните сущность этого состояния на основе одного из эпизодов. Символика цвета в романе.
9. Материальный мир в романе. Тема Вещи и осознание абсурда. Почему самый сильный приступ тошноты связан с Самоучкой?
10. Соотношение «истории» и «приключения». Что такое «совершенные мгновения»?
11. Тема преодоления абсурда в романе.

Литература

Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм.

Рябов П. В. Экзистенциализм. Возраст зрелости. М., 2019.

Кузнецов В. Н. Ж.-П. Сартр и экзистенциализм. М., 1970.

Долгов К. М. От Кьеркегора до Камю: Философия. Эстетика. Культура. М., 1990.

Евнина Е. М. Современный французский роман. М., 1962.

Зверев А. М. Экзистенциализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 1218–1221.

Материалы к занятию

Ж.-П. Сартр

Экзистенциализм – это гуманизм

<...> Есть христианские экзистенциалисты и экзистенциалисты-атеисты. Тех и других объединяет лишь убеждение в том, что существование предшествует сущности, или, если хотите, что нужно исходить из субъекта. <...>

Когда мы представляем себе бога-творца, то этот бог по большей части уподобляется своего рода ремесленнику высшего порядка. Какое бы учение мы ни взяли – будь то учение Декарта или Лейбница, – везде предполагается, что воля в большей или меньшей степени следует за разумом или, по крайней мере, ему сопутствует и что бог, когда творит, отлично себе представляет, что именно он творит. Таким образом, понятие «человек» в божественном разуме аналогично понятию «нож» в разуме ремесленника. И бог творит человека, сообразуясь с техникой и замыслом, точно так же, как ремесленник изготавливает нож в соответствии с его определением и техникой производства. Так же и индивид реализует какое-то понятие, содержащееся в божественном разуме.

В XVIII веке атеизм философов ликвидировал понятие бога, но не идею о том, что сущность предшествует существованию. <...> Человек обладает некой человеческой природой. Эта человеческая природа, являющаяся «человеческим» понятием, имеется у всех людей. А это означает, что каждый отдельный человек – лишь частный случай общего понятия «человек». <...> Следовательно, и здесь сущность человека предшествует его историческому существованию, которое мы находим в природе. <...>

Что это означает «существование предшествует сущности»? Это означает, что человек сначала существует, встречается, появляется в мире, и только потом он определяется. <...> Человек просто существует, и он не только такой, каким себя представляет, но такой, каким он хочет стать. И поскольку он представляет себя уже после того, как начинает существовать, и проявляет волю уже после того, как начинает существовать, и после этого порыва к существованию, то он есть лишь то, что сам из себя делает. <...>

Но если существование действительно предшествует сущности, то человек ответствен за то, что он есть. Таким образом, первым делом экзистенциализм отдает каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование. <...>

Субъективизм означает, с одной стороны, что индивидуальный субъект сам себя выбирает, а с другой стороны – что человек не может выйти за пределы человеческой субъективности. Именно второй смысл и есть глубокий смысл экзистенциализма. <...> Действительно, нет ни одного нашего действия, которое, создавая из нас человека, каким мы хотели бы быть, не создавало бы в то же время образ человека, каким по нашим представлениям, должен быть. Выбрать себя так или иначе означает одновременно утверждать ценность того, что мы выбираем, так как мы ни в коем случае не можем выбирать зло.

<...> Выбирая себя, я выбираю человека вообще.

<...> Человек – это тревога. А это означает, что человек, который на что-то решается и сознает, что выбирает не только свое собственное бытие, но что он еще и законодатель, выбирающий одновременно с собой и все человечество, не может избежать чувства полной и глубокой ответственности. <...> Это та тревога, которую Кьеркегор называл тревогой Авраама. Вы знаете эту историю. Ангел приказал Аврааму принести в жертву сына. Хорошо, если это на самом деле был ангел, который пришел и сказал: ты – Авраам и ты пожертвуешь своим сыном. Но каждый вправе спросить: действительно ли это ангел и действительно ли я Авраам? Где доказательства? У одной сумасшедшей были галлюцинации: с ней говорили по телефону и отдавали приказания. На вопрос врача: «Кто же с вами разговаривает?» – она ответила: «Он говорит, что он бог». Но что же служило ей доказательством, что это был бог? Если мне явится ангел, то откуда я узнаю, что это и на самом деле ангел? И если я услышу голоса, то что докажет, что они доносятся с небес, а не из ада или подсознания, что это не следствие патологического состояния? Что докажет, что они обращены именно ко мне? Действительно ли я предназначен для того, чтобы навязать человечеству мою концепцию человека и мой выбор? У меня никогда не будет никакого доказательства, мне не будет дано никакого знамения, чтобы в этом убедиться.

Если я услышу голос, то только мне решать, является ли он голосом ангела. Если я сочту данный поступок благим, то именно я, а не

кто-то другой, решаю, что этот поступок благой, а не злой. Если я услышу голос, то только мне решать, является ли он гласом ангела. <...>

Действительно, если существование предшествует сущности, то ссылкой на раз навсегда данную человеческую природу ничего нельзя объяснить. Иначе говоря, нет детерминизма, человек свободен, человек – это свобода. <...> Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: человек осужден быть свободным. <...> Каким бы ни был человек, впереди его всегда ожидает неизведанное будущее. Зброшенность предполагает, что мы сами выбираем наше бытие.

<...> Человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет. Он представляет собой, следовательно, не что иное, как совокупность своих поступков, не что иное, как собственную жизнь.

<...> Наша теория – единственная теория, придающая человеку достоинство, единственная теория, которая не делает из него объект. Всякий материализм ведет к рассмотрению людей, в том числе и себя самого, как предметов, то есть как совокупности определенных реакций, ничем не отличающейся от совокупности тех качеств и явлений, которые образуют стол, стул или камень. Что же касается нас, то мы именно и хотим создать царство человека как совокупность ценностей, отличную от материального царства. Но субъективность, постигаемая как истина, не является строго индивидуальной субъективностью, поскольку, как мы показали, в cogito человек открывает не только самого себя, но и других людей. В противоположность философии Декарта, в противоположность философии Канта, через «я мыслю» мы постигаем себя перед лицом другого, и другой так же достоверен для нас, как мы сами. Таким образом, человек, постигающий себя через притом – как условие своего собственного существования. Он отдает себе отчет в том, что не может быть каким-нибудь (в том смысле, в каком про человека говорят, что он остроумен, зол или ревнив), если только другие не признают его таковым. Чтобы получить, какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого. Другой необходим для моего существования, так же, впрочем, как и для моего самопознания. При этих условиях обнаружение моего внутреннего мира от-

крывает мне в то же время и другого, как стоящую передо мной свободу, которая мыслит и желает «за» или «против» меня. Таким образом, открывается целый мир, который мы называем интерсубъективностью. В этом мире человек и решает, чем является он и чем являются другие.

<...> Экзистенциалист никогда не рассматривает человека как цель, так как человек всегда незавершен. Человек должен обрести себя и убедиться, что ничто не может его спасти от себя самого, даже достоверное доказательство существования бога. В этом смысле экзистенциализм – это оптимизм, учение о действии.

Антидрама в послевоенной литературе (Э. Ионеско «Стулья»)

Эжен Ионеско (1912 – 1994) – французский драматург. Мать Ионеско была француженкой, и семья переезжает в Париж в 1913 г. В 1925 г. возвращаются в Румынию. Ионеско окончил университет в Бухаресте, преподавал французский язык в лицее. В 1938 г., получив стипендию, едет во Францию для подготовки диссертации о проблеме греха и смерти в поэзии со времен Бодлера. Лицензиат литературы.

До 1948 г. Ионеско пишет только свой дневник и испытывает, по его собственным словам, отвращение к театру.

В 1950 г. в парижском театре Ла Юшетт режиссером Николя Баттаем была поставлена первая пьеса Ионеско «Лысая певица» (“La cantatrice chauve”, изд. 1953). Поводом для написания пьесы стало знакомство Ионеско с самоучителем английского языка. В нелепости заучиваемых фраз, в бессмысленности диалогов, в банальности мыслей и алогичности ситуаций, описываемых в учебнике, И. увидел отражение абсурдности человеческого бытия.

«Лысая певица» имеет подзаголовок «антипьеса». И. действительно, создает произведение, ломающее каноны драматургического рода. «Лысая певица» – пьеса камерная, как впрочем, и большинство пьес Ионеско. Главные персонажи – супружеская пара Смитов и чета Мартинов, пришедшая в гости к Смитам. Пьеса лишена традиционного сюжета, в ней, в сущности, ничего не происходит. Персонажи обмениваются репликами, словами, не содержащими ни новой информации,

ни оригинальной, живой мысли. Диалог в пьесе строится по принципу алогичности, разрушения причинно-следственных связей.

Динамизм пьесы заключен в том, что по мере приближения к финалу язык персонажей становится все более нечленораздельным, и в заключительной сцене они бросают в лицо друг другу уже не реплики и даже не слова, но отдельные слоги и звуки.

В «Лысой певице» нет характеров: персонажи пьесы лишены индивидуальных психологических черт, это марионетки, у которых нет ни своей воли, ни своего языка.

В статье «Трагедия языка» (“La tragédie du langage”) И. с тревогой пишет об утрате современным человеком способности мыслить и быть самим собою, об утрате индивидуальности. Теряя себя, человек теряет язык, который превращается в «разговор, ведущийся, чтобы ничего не сказать».

Автоматизм языка – основная тема «Лысой певицы», да и всей драматургии Ионеско. Пьеса учит нонконформизму, разоблачает мелкого буржуа как всеобщего конформиста, как человека воспринятых им идей и лозунгов. В этом смысле сам И. говорил о «Лысой певице» как о театральном произведении, «несущем особую дидактическую нагрузку».

Источник комического у Ионеско – в обезличенности, во взаимозаменяемости персонажей. «Трагический персонаж не меняется, он разбивается: он это он, он реален. Комические персонажи – это люди, которых не существует», – писал Ионеско.

Спектакль остался почти не замеченным и был снят спустя полтора месяца после премьеры. Публика была шокирована нелогичностью и малопонятностью пьесы. «Лысая певица» – один из наиболее ярких образцов «театра абсурда». Ионеско. использует фарсовые приемы, гротеск, элементы буффонады.

Вторая пьеса Ионеско. «Урок» (1951) развивает идею драматурга о творческой энергии языка. Язык трансформирует реальность: скромный учитель превращается в убийцу, ибо «арифметика ведет к филологии, филология – к преступлению». Учитель, носитель языка, воплощение интеллектуального, разумного начала, в своем единоборстве с наивным самодовольством и невежественным «здравым смыслом» своей ученицы поддается энергии языка, его власти и совершает преступление.

В фарсе-трагедии «Стулья» (1952) показана судьба двух стариков, путающих реальность и свои фантазии, ожидающих прихода гостей и оратора, который должен поведать всем некую истину. Гости так и не приходят, и старики разыгрывают сцену приема гостей, в которой воображаемые, нереальные, невидимые персонажи оказываются более реальными, чем живые люди. Старики кончают жизнь самоубийством, доверяя оратору высказать за них истину, но оратор оказывается глухонемым.

«Пьеса «Носороги» (1959) – аллегория человеческого общества, где буквальное озверение людей становится закономерным результатом социального устройства. Главный герой пьесы Беранже становится свидетелем того, как жители небольшого провинциального городка превращаются в носорогов. Беранже теряет свою любимую Дэзи, в конце концов примкнувшую к стаду носорогов. Только неудачник и идеалист Беранже до конца сохраняет свою человеческую природу, хотя в финале признает некоторые достоинства носорогов.

В «Носорогах» впервые появляется герой-одиночка, противостоящий силам тоталитаризма. Первые зрители и критики увидели в «Носорогах» прежде всего антифашистскую пьесу, и болезнь обитателей маленького городка ассоциировалась с нацистской чумой. Позже Ионеско так разъяснял замысел своего произведения: «Носороги» – несомненно, антинацистское произведение, но прежде всего это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьезными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии».

В 1962 г. выходит в свет сборник литературно-критических статей и эссе «Заметки и заметки им наперекор», куда, в частности, вошли важнейшие статьи и заметки «Как всегда – об авангарде», «Трагедия языка», «О кризисе театра», «Под-реальное как раз реалистично».

Авангардом Ионеско называет такое искусство, которое сопрягает в себе конкретно-историческое и универсальное, которое в актуальном видит некую «неизменную общую основу, которую можно раскрыть непосредственно в самом себе». Ионеско не отрицает, что авангардистский театр – это театр для элиты, ибо это театр поисков, театр-лаборатория. Однако драматург убежден, что элитарность такого театра – не причина, чтобы препятствовать его существованию, потому

что он отражает некую духовную потребность, зародившуюся в обществе. С точки зрения Ионеско, искусство по природе своей аристократично, потому что защищает индивидуальность против стадности. Как писал Ионеско, «истинный аристократизм есть не что иное, как стремление к свободе».

Драматург выступает против ангажированности искусства: «...Ангажированность ампутирует человека. Сартры делают все для настоящего отчуждения душ». Важной задачей искусства он считает открытие огромных пространств, которые находятся внутри нас самих. Образцом театра И. считает футбольный матч с его непредсказуемостью, динамизмом, драматизмом, наслаждением игрой как таковой.

В пьесах «Воздушный пешеход» (1963) и «Король умирает» (1963) главной становится тема смерти и разрушения. На этом этапе усиливается содержательный аспект в драматургии Ионеско, в чем-то сближающий его с экзистенциалистской драмой.

Пьеса «Жажда и голод» (1965) свидетельствует об отходе Ионеско от сатирической заостренности и относительной конкретности изображения, свойственных «Носорогам» и «Королю...». «Жажда и голод» – наиболее полное воплощение пессимистических идей драматурга, знакомых читателю и зрителю по его ранним произведениям.

В 1970 г. Ионеско был избран членом Французской академии. Всего же он написал 27 пьес, ряд прозаических произведений, книгу стихов и множество критических и теоретических статей.

План практического занятия

1. Понятие «драматургия абсурда». «Театр жестокости» А. Арто. Антидрама и экзистенциализм. Идея абсурда и пародирование социальной реальности как доминанты жанра.
2. Драматургические средства воплощения «ирреальности реального» в трагифарсе «Стулья»:
 - сценография;
 - абсурдистская интерпретация «семейной идиллии»;
 - ассоциативность речи;
 - «реальное» и «мнимое» в пьесе;
 - образ оратора.
3. Символика названия и смысл финала пьесы.

Литература

Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992 (См. Статьи Э. Ионеско «Как всегда об авангарде», «Трагедия языка», «Под-реальное как раз реалистично»).

Арто А. Театр и его двойник. М., 1993 («Театр жестокости», «Письма о жестокости» и «Письма о языке»)
[<http://demosfera.by.ru/library/37.html>]

Проскурникова Т. Б. Французская антидрама (50 – 60-е годы). М., 1968.

Бояджиев Г. Театральный Париж сегодня. М., 1960.

Материалы к занятию

Э. Ионеско

Трагедия языка

До того, как в 1948 году была написана моя первая пьеса «Лысая певица», я совсем не собирался становиться драматическим автором. У меня было всего лишь стремление выучить английский язык. А обучение английскому вовсе не ведет с необходимостью к драматургии. Напротив, именно потому, что мне не удалось выучить английский, я и стал театральным писателем. Я написал эти пьесы вовсе не для того, чтобы отомстить за свою неудачу, хотя многие и говорили, что «Лысая певица» – это сатира на английскую буржуазию. Если бы я стремился выучить итальянский, русский или турецкий и мне бы это не удалось, можно было бы с тем же успехом сказать, что пьеса была создана в результате этой направленной попытки и представляет собой сатиру на итальянское, русское или турецкое общество. Я чувствую, что мне нужно объясниться. Вот что произошло: для того чтобы изучить английский, я девять или десять лет назад купил французско-английский разговорник, предназначенный для начинающих. Я старательно выписывал фразы из этого учебника, чтобы потом учить их наизусть. Внимательно перечитывая их, я постиг не английский язык, но поразительные истины: скажем, что в неделе семь дней, что, впрочем, я уже знал; или же, что пол внизу, а потолок – наверху, – это мне, возможно, также было известно, но я никогда не задумывался об этом всерьез или же

попросту позабыл, так что это сообщение внезапно показалось мне столь же удивительным, сколь и бесспорно справедливым. Во мне, вероятно, довольно философского духа, раз я сумел заметить, что я переписывал в тетрадку не просто английские фразы во французском переводе, но, скорее, фундаментальные истины, глубокие констатации.

Тем не менее, я тогда еще не забросил английский язык. И это оказалось весьма кстати, поскольку после универсальных истин автор учебника начал раскрывать мне истины частные; чтобы добиться этого, автор, несомненно вдохновленный платоническим методом, выражал их посредством диалога. Начиная с третьего урока появились два персонажа, о которых я до сих пор не знаю, были они реальными или вымышленными; это г-н и г-жа Смит, английская пара. К моему огромному изумлению, г-жа Смит сообщает своему мужу, что у них несколько детей, что они живут в лондонском пригороде, что их фамилия Смит, что г-н Смит – чиновник в некой конторе, что у них одна служанка, Мэри, также англичанка, что вот уже двадцать лет они дружат с семьей Мартинов, что их дом – это дворец, «ибо дом англичанина – это его настоящий дворец».

Я твердил себе, что г-ну Смицу что-то об этом уже должно было быть известно, но никогда ведь не знаешь наверняка, бывают и до такой степени рассеянные люди; с другой стороны, неплохо и напоминать себе подобным нечто, о чем они могут забыть или что они недостаточно осознают. Помимо этих частных, но постоянных истин, выявляются и другие истины момента: например, что чета Смит поужинала и это произошло в 9 часов вечера, как показывали часы, по английскому времени.

Я позволю себе обратить ваше внимание на бесспорный, совершенно аксиоматический характер утверждений г-жи Смит, так же как и на вполне картезианские выступления автора моего английского учебника, ведь что в нем примечательно, так это в высшей степени методическое восхождение в поисках истины. В пятом уроке приходят друзья четы Смит – Мартины; разговор завязывается между всеми четырьмя, и на основе элементарных аксиом надстраиваются более сложные истины: «деревня спокойнее, чем большой город», – утверждают одни; «да, но в городе большая плотность населения, в нем также больше лавок», – отвечают другие, а это равным образом истинно и,

между прочим, доказывает, что противоречащие друг другу истины вполне могут существовать.

Вот тогда-то у меня наступило просветление. Для меня речь уже больше не шла о том, чтобы совершенствовать знание английского языка. Заниматься обогащением своего английского словаря, учить слова, чтобы переводить на другой язык то, что я с таким же успехом мог бы сказать и по-французски, не беря в расчет «содержание» этих слов и того, что они раскрывают, – означало бы впасть в грех формализма, который с полным основанием клеймят сегодня мастера мысли. Мои честолюбивые стремления стали большими: я захотел сообщить современникам существенные истины, которые меня заставил осознать французско-английский разговорник. С другой стороны, диалоги четы Смит, четы Мартин, Смитов и Мартинов между собой, действительно, имеют отношение к театру, поскольку театр – это диалог. Стало быть, мне нужно было создать театральную пьесу. Так я написал «Лысую певицу», которая является театральным произведением, несущим особую дидактическую нагрузку. А почему это произведение называется «Лысая певица», а не «Английский без труда», как я собирался вначале его озаглавить, или «Час английского», как я еще хотел в какой-то момент назвать его? Слишком долго объяснять: одна из причин, по которым «Лысая певица» была озаглавлена именно так, состоит в том, что никакой певицы – ни лысой, ни обладающей шевелюрой, в ней вообще не появляется. Уже одной этой детали должно бы быть достаточно. Целый кусок пьесы состоит из того, что в нем последовательно располагаются фразы, извлеченные из моего английского учебника; Смиты и Мартины из этого учебника – это Смиты и Мартины моей пьесы, они те же, произносят те же сентенции, совершают те же поступки или то же самое «отсутствие поступков». В любом «дидактическом театре» автор никоим образом не должен быть оригинальным, он не должен говорить то, что думает сам: это было бы серьезным проступком против объективной истины; нам остается только смиренно передавать поучение, которое было передано нам, идеи, которые мы сами восприняли. Как я мог бы позволить себе изменить хоть малейшую деталь в словах, которые столь поучительным образом выражают абсолютную истину? Будучи действительно дидактичной, моя пьеса прежде всего не обязана быть оригинальной или прославлять мой талант!

... Тем не менее, текст «Лысой певицы» был уроком (и плагиатом) только вначале. Произошло странное событие, и я не понимаю, как это случилось: текст преобразился перед моими глазами. Это произошло незаметно, против моей воли. Вполне простые и ясные предложения, которые я прилежно записывал в своей школьной тетради, оказавшись там, по прошествии некоторого времени как бы отстоялись и сами по себе пришли в движение: они испортились, извратились. Реплики учебника, которые я так тщательно, старательно переписывал, располагая их друг за другом, вдруг пришли в беспорядок. Возьмем, скажем, эту несомненную, определенную истину: «пол внизу, потолок наверху». А вот утверждение – столь же категоричное, сколь и твердое: семь дней недели – это понедельник, вторник, среда, четверг, пятница, суббота, воскресенье, – исказилось, и г-н Смит, мой герой, сообщает, что неделя состоит из трех дней, каковыми являются: вторник, четверг и вторник. Мои персонажи, честные буржуа, чета Мартинов, муж и жена, оказываются пораженными амнезией: хотя они видят друг друга, говорят друг с другом каждый день, они больше друг друга не узнают. Происходят и другие тревожные события: Смиты сообщают нам о смерти некоего Бобби Уотсона, которого невозможно опознать, поскольку, как они нам дополнительно сообщают, три четверти обитателей города, мужчины, женщины, дети, кошки, идеологи носят имя Бобби Уотсон. Наконец, неожиданно появляется пятый персонаж, чтобы тем самым еще больше осложнить положение кротких семейных пар; это капитан пожарников, который рассказывает истории, где речь, похоже, идет о молодом бычке, якобы произведшем на свет огромную телку, о мышши, разродившейся горой; после этого пожарник уходит, чтобы не пропустить пожара, предусмотренного за три дня, помеченного в его расписании, – пожар этот должен вспыхнуть на другом конце города; между тем Смиты и Мартини вновь возвращаются к разговору. Увы, простые и мудрые истины, которыми они обмениваются между собой, будучи соединенными друг с другом, оказываются вдруг безумными, язык становится нечленораздельным, персонажи распадаются; произнесенное слово, став абсурдным, освобождается от своего содержания и завершается ссорой, мотивы которой невозможно разобрать, поскольку мои герои бросают друг другу в лицо не реплики, даже не части предложений или отдельные слова, но слоги, или согласные, или гласные звуки!..

... Для меня речь шла о чем-то вроде крушения реальности. Слова превращаются в звучащую оболочку, лишенную смысла; персонажи также, вполне понятно, освободились от своей психологии, и весь мир предстал передо мною в необычном свете, – возможно, в истинном своем свете, – как лежащий за пределами истолкований и произвольной причинности.

Пока я писал эту пьесу (а все это превратилось в некую пьесу или анти-пьесу, иначе говоря, в настоящую пародию на пьесу, комедию комедии), мне стало действительно не по себе, я ощутил как бы головокружение, тошноту. Время от времени мне приходилось прерываться и, спрашивая себя, какого черта я чувствую себя обязанным продолжать ее писать, я ложился на кушетку, со страхом ожидая, что она рухнет в небытие; а я – с нею вместе. Но когда я завершил эту работу, я был, тем не менее, весьма горд ею. Я воображал, что написал нечто вроде трагедии языка!.. Когда ее играли, я был почти удивлен, услышав смех зрителей, которые приняла (и всегда принимают) все это весело, полагая, что это, конечно, комедия, даже грубый фарс. <...>

Позднее, анализируя это произведение, серьезные и образованные критики истолковывали его исключительно как критику буржуазного общества, а также как пародию на «театр бульваров». Я уже сказал, что признаю и эту интерпретацию: однако для моего сознания речь не идет здесь о сатире на мелкобуржуазную ментальность, связанную с тем или иным обществом. Речь идет, прежде всего, о мелкой буржуазии во вселенском масштабе, поскольку мелкий буржуа – это человек воспринятых им идей, лозунгов, всеобщий конформист: такой конформизм, конечно же, – это его автоматический язык, который и разоблачает человека. Текст «Лысой певицы» или учебника английского языка (или русского, или португальского), составленный из готовых выражений, из самых избитых клише, раскрыл мне тем самым автоматизм языка, поведения людей, «разговора, ведущегося чтобы ничего не сказать», разговора, ведущегося, потому что человек не может сказать ничего личного, он раскрыл мне отсутствие внутренней жизни, механизизм повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее. Смиты, Мартины не умеют больше говорить, поскольку они больше не умеют мыслить, а не умеют мыслить потому, что они больше не умеют чувствовать, не имеют больше страстей, они не умеют больше быть, они могут «стать» кем

угодно, чем угодно, поскольку, не существуя на самом деле, они суть всего лишь другие, суть мир безличного, они взаимозаменяемы: можно поставить Мартина на место Смита и наоборот, – этого даже не заметят. Трагический персонаж не меняется, он разбивается: он это он, он реален. Комические персонажи – это люди, которых не существует.

«Черный юмор» и возникновение постмодернистского романа (Джон Барт «Конец пути»)

Джон Барт (род. 1930) – американский писатель, преподаватель, теоретик литературы постмодерна, наиболее известный своими романами, в которых философская глубина и сложность сочетаются с язвительной сатирой и юмором. Большая часть произведений Барта посвящена кажущейся невозможности выбора правильного действия в мире, где нет абсолютных ценностей.

Барт вырос на Восточном побережье в штате Мэриленд, где написана большая часть его произведений, и учился в университете Джонса Хопкинса в Балтиморе, который окончил в 1952 году со степенью магистра. В следующем году он начал преподавать в университете штата Пенсильвания. В 1965 году он перешел в университет штата Нью-Йорк в Буффало на должность профессора английского языка и писателя-резидента. С 1973 по 1995 год он был профессором английского языка и творческого письма в университете Джонса Хопкинса.

Первые два романа Барта, «Плавучая опера» (1956) и «Конец пути» (1958), описывают персонажей, отягощенных чувством тщетности бытия. В них отчетливо просматриваются травестированные экзистенциалистские мотивы – основа, на которой развивалась так называемая «школа черного юмора» в литературе США.

Пародирование устоявшихся романских форм и языка продолжается в пикарескном романе «Торговец дурманом» («Фактор Сот-Вид») (1960), где дегероизируется ранняя история Мэриленда и пародируется английский роман XVIII века.

«Джайлз Козлобородый» («Козлоюноша Джайлз») (1966) – это постмодернистское повествование, причудливая история о судьбе мифического героя и религиозного пророка, действие которой происходит в сатирическом микрокосме огромных университетов, управляе-

мых компьютерами. Сочетание фантастики и мифологии (главный герой имеет общие черты с Минотавром), повышенное внимание к языку и язвительная критика «низкой» человеческой природы, системы образования и знания вообще сближают роман с жанром антиутопии. В то же время свойственный представителям «чёрного юмора» нигилизм и релятивизм по отношению к каким бы то ни было ценностям цивилизации превращает книгу в образец «высокоинтеллектуальной» абсурдистской научной фантастики.

Джайлс, мальчик, воспитанный как козел, обнаруживает свою человечность и становится спасителем, совершая по ходу романа все сюжетные действия, описанные фольклористом и антропологом Джозефом Кэмпбеллом в знаменитой книге «Тысячеликий герой».

Книга «Затерявшись в комнате смеха» (1968) – сборник «короткой прозы для Печати, магнитной Ленты и Живого Голоса» продолжает эксперименты, ведущие к кристаллизации постмодернистского романа, ярким образцом которого считается «Химера» (1972), удостоенная Национальной книжной премии.

В 90-е и 2000-е годы Барт доводит постмодернистские тенденции до крайности, создавая автореферентные произведения, объединяющие фикциональность с мемуарами – трехчастную оперу «Однажды: Плавучая опера» (1994) и роман-ревизию «Плавучей оперы» «Скоро!!!» (2001).

Книги «Десять и одна ночь» (2004) и «Развитие» (2008) – это сборники взаимосвязанных рассказов. «Каждая третья мысль: роман в пяти сезонах» (2011) подобен сериалу, где персонаж книги «Развитие», получивший травму головы, с каждой сменой времен года, переживает моменты из своего прошлого так, как будто они происходят в настоящем.

Барт также опубликовал несколько книг эссе и других нехудожественных произведений. Среди них «Пятничная книга» (1984), «Дальние пятницы» (1995) и «Последние пятницы» (2012).

План практического занятия

1. Школа «черного юмора» в американской литературе: художественный и социальный контексты.

2. Понятие «литература истощения» по Дж. Барту.
3. Роман Барта и экзистенциализм.
4. Знаки «литературности» в романе Барта:
 - повествователь как автор и герой повествования;
 - болезнь героя: ее литературные и социальные формы;
 - образ доктора и фигура «репрессивного» автора;
 - формы терапии как варианты сюжета;
 - эпизод на пляже как травестированная цитата из «Постороннего» А. Камю;
 - поэтика финала и символическое пространство вокзала.
5. Семейная драма как форма идеологической полемики в романе Барта.
6. Роман Барта и эстетика постмодерна.

Литература

Барт Дж. Литература истощения // Российский литературоведческий журнал. 1997, № 10.

Зверев А. М. Черный юмор // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.

Зверев А. М. Абсурдизм по-американски // *Зверев А.М.* Модернизм в литературе США. М., 1979.

Михайлин В. Роман Джона Барта «Конец пути». От переводчика // Иностранная литература. 1999, № 5.

Мельников Н. Чудовищная проза Джона Барта // Иностранная литература. 2003, № 4.

Материалы к занятию

Дж. Барт

Литература истощения

Под «истощением» я не подразумеваю усталость как понятие физического, нравственного или интеллектуального упадка, а всего лишь – исчерпанность определенных форм или ощутимого истощения определенных возможностей, что отнюдь не является поводом для отчаяния. Ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что многие художники Запада уже много лет не в ладах с принятыми определениями художественных средств, жанров и форм; поп-арт, драматические и музыкальные «хэппенинги» и различные виды «промежуточного» искусства или искусства «смешанных приемов», – все они совсем недавно были свидетелями романтического протеста против традиции. <...>

По Аристотелю, подлинный художник это тот, кто мастерством и умением достигает художественного эффекта. Иными словами, тот, кто одарен необычайным талантом, кто развил этот дар и довел его до виртуозности. Казалось бы, это – аристократическая идея, с которой демократический Запад, по-видимому, покончил; не только «всеведущий» автор старой литературы, но даже самая мысль о направляющем действии художнике [the very idea of the controlling artist] осуждена как политически реакционная, авторитарная и даже фашистская.

<...> Литературные формы, несомненно, имеют свою историю и историческую непредсказуемость, и вполне вероятно, что время романа как главного вида искусства подошло к концу, как в свое время прошли «времена» классической трагедии, итальянской и немецкой оперы и венка сонетов <...> Совсем не обязательно делать из этого трагедию, разве что отдельным романистам. Единственным выходом, возможно, станет создание романа об ощущении конца. Исчезнет ли или выживет роман в будущем как великий род искусства, для меня не так существенно; если ряд писателей и критиков *чувствуют* приближение конца романа, их восприятие становится значительным событием в культурной жизни; это – наподобие предчувствия грядущего конца западной цивилизации или вселенной. Если бы вы вывели людей в пустыню, а конец света не наступил – представляю, как вам было бы стыдно смотреть им в глаза; но неистребимая живучесть любого вида

искусства не лишает законности произведения, созданного в подобной апокалиптической ситуации. В этом одно из преимуществ художника над пророком. Но есть и другие. <...> если бы вы были автором этой статьи, вы бы написали <...> романы, имитирующие форму романа и написанные от автора, который подражает роли автора.

Может быть, эта мысль неприятна и звучит декадентски, но именно она объясняет появление подобного жанра: «Дон Кихот» подражает «Амадису Гальскому», Сервантес разыгрывает роль Сида Хамете Бененьели <...> (Алонсо Кихано воображает себя Доя Кихотом) или Филдинг пародирует Ричардсона. «История повторяется как фарс» <...> – это значит, в форме фарса, что вовсе не означает, что история – это фарс. Подражание, как отголоски дадаизма в «промежуточных» произведениях, – это что-то новое и *может стать* весьма серьезным, глубоко прочувствованным, несмотря на свою фарсовость.

Именно в этом состоит разница между правильным, «наивным» романом и тщательной имитацией романа или романа, имитирующего другие жанры. Первые попытки (исторически иначе и не могло быть), имитировавшие действия более или менее непосредственно и, соответственно, традиционные средства: причину и следствие, плоский анекдот, характеристики, выбор материала, его организацию и интерпретацию, – были направлены против устаревших понятий или метафор для устаревших понятий; <...> ясно одно, что в любом случае они убедительны, поскольку доказывают существование имитаций романов, в которых делается попытка показывать жизнь не прямо, а путем ее изображения. Фактически такие произведения не больше удалены от «жизни», чем эпистолярные романы Ричардсона или Гете. И те, и другие имитируют «реальные» факты, в обоих темой является сама жизнь, а не факты. Роман – такой же образец реальной действительности, как и письмо, хотя письма в романе «Страдания молодого Вертера» все же нереальны.

Р. Уассон

Заметки о новой чувствительности

[Джон Барт, Айрис Мердок, Ален Роб-Грийе и Томас Пинчон] скептически относятся к модернистским суждениям о метафоре, представляющей сверхразумную истину, <...> а также к модернистским концепциям мифа, который служит организующим началом искусства и подчиняет себе автора.

Дж. Барт

Пятничная книга

Как мне теперь кажется, мое эссе «Литература истощения» было написано не об истощении языка или литературы, но об истощении эстетики высокого модернизма – той восхитительной, ни в коем случае не отвергаемой, но, все же, полностью завершенной «программы»

«Новый роман» и кризис фикциональности (Ален Роб-Грийе «Проект революции в Нью-Йорке»)

Ален Роб-Грийе (1922 – 2008) – французский писатель, один из родоначальников французского «нового романа». Получил образование инженера-агронома, работал в африканских странах. Выход в свет первого романа Роб-Грийе «Резинки» (1953) ознаменовал, по мнению многих французских критиков, начало литературной революции, которая должна была вывести жанр романа из кризисного состояния.

Детектив Валлас расследует дело о предполагаемом убийстве Даниэля Дюпона. Расследование заканчивается тем, что Валлас стреляет в мнимого убийцу. Жертвой Валласа оказывается не кто иной, как Даниэль Дюпон, который одновременно и отец Валласа. Очевидно, что сюжет романа пародирует античный миф об Эдипе и трагедию Софокла, а вместе с тем и каноны детективного жанра. Но особое внимание читателя привлекает не сюжет, хорошо известный и довольно несложный, а новый стиль, вырабатываемый Роб-Грийе. Отличительные особенности повествовательной манеры Роб-Грийе – детализированные описания вещей и ситуаций и перегруженность романа символами

(один из них – резинки, которые, бродя по городу, пытается купить Валлас, – может быть истолкован как символ неуловимого, ненаходимого времени).

Сюжет романа не таит в себе никакого глубинного смысла. Роб-Грийе исходит из тезиса, что между человеком и миром нет эмоциональных отношений. Мир безразличен к человеку, и лишь человек пытается вложить некий смысл в молчаливый и равнодушный универсум. Так зарождается «шозизм» Роб-Грийе. Мир и вещи (*choses*) просто есть, и идеальными отношениями между субъектом и объектом писатель считает отсутствие всяких отношений. А следовательно, вещи лишаются объема, глубины. Они таковы, какими они предстают на поверхности. Отсюда выработка Роб-Грийе особой «объективной» техники, геометричности описаний, в которых точно, с невероятной дошностью фиксируются размеры предметов, их удаленность друг от друга, расположение друг относительно друга и т. д. Концепция мира и человека у Роб-Грийе воплощается, таким образом, не столько в разворачивающихся событиях, сколько в самой повествовательной манере автора.

Тот же принцип «избыточной» описательности заявил о себе и в следующем романе писателя «Подсматривающий» (1955). Коммивояжер Матиас возвращается в места своего детства. Вскоре на острове исчезает 13-летняя девочка, труп которой находят на следующий день среди скал. Она стала жертвой садиста. Читатель догадывается по смятению, которое охватывает Матиаса, когда он слышит рассказ об убийстве, что преступление совершил он. Но собственно детективный сюжет, как и в предыдущем романе, не имеет значения, ибо оказывается, что Матиас психически неполноценен, и возможно, преступление – это плод его больной фантазии. Внимание читателя переключается на подробности пейзажа и обстановки, воспроизводимые с невероятной обстоятельностью и скрупулезностью.

Роман «Ревность» (1957) демонстрирует ту же игру с читательскими ожиданиями. Несмотря на многообещающее название, в романе речь не идет об анатомии ревности, остается неизвестным, действительно ли у героя романа есть основания для подозрений и ревности. Внимание читателя вновь переключается на нагромождение деталей.

О своем следующем романе «В лабиринте» (1959) сам автор говорил, что он содержит «лишь материальную реальность», что в нем

нет «никакого аллегорического значения». Некий солдат, выполняя предсмертную просьбу своего армейского приятеля, идет по заснеженному городу, разыскивая невесту погибшего, чтобы отдать ей коробку, содержимое которой неизвестно. При всем стремлении Роб-Грийе к воспроизведению материальной реальности парадоксальным образом происходит иссякание этой самой реальности, которая становится все более и более иллюзорной. Предельная объективность Роб-Грийе обращается крайней субъективностью, ибо мир вещей в его романах – это мир вещей, созданных авторской фантазией. Мир, созданный воображением писателя, мир в сознании субъекта – единственный объект изображения в романах Роб-Грийе.

В 60-е гг. писатель обратился к кинематографу. Это обращение не было случайным: его предпосылки содержались в романах писателя с их установкой на объективную фиксацию предметного мира. Кинокамера как нельзя лучше соответствовала подобной установке и выполнила роль взгляда, бесстрастно фиксирующего окружающий мир. Вместо словесного рождается зрительный образ действительности.

Сценарий фильма «В прошлом году в Мариенбаде» (1961), над которым Роб-Грийе работал вместе с режиссером Аленом Рене, представляет собой яркий образец «антикино». Мир, созданный Роб-Грийе, предельно эфемерен, лишен определенности времени и пространства. Герои фильма не имеют имен. Киносценарий лишен драматизма. Активностью наделяется лишь «камера», взгляд, перемещающийся с предмета на предмет, меняются и чередуются планы, монтируются отдельные кадры.

Логическим продолжением киносценария «В прошлом году в Мариенбаде» стал «кинороман» «Бессмертная» (1963). Все, что происходит в романе, скорее всего воспоминания или плод воображения персонажа, обозначенного Н. Фрагменты воспоминаний монтируются совершенно произвольно, с нарушением всякой логики и причинно-следственных связей. Существенным становится не само повествование, но монтажная техника, приобретающая самоценность.

В сборнике программных статей и манифестов «За новый роман» (1963) писатель излагает свои эстетические принципы, обосновывает необходимость новой романной техники. Сущность своего новаторства он видит в том, что «мы не только не рассматриваем более мир как

наши владения, нашу частную собственность, приспособленную для удовлетворения наших нужд, но не верим больше и в его глубину».

Роб-Грийе полагает, что в мире существует нечто более прочное и постоянное, чем человек. Поэтому человек в его миниатюрах, романах и киносценариях всего лишь вещь в ряду других вещей, один из безликих феноменов действительности. Персонаж должен не действовать в романе, ибо время действующих героев-индивидуалистов прошло, но присутствовать.

Роб-Грийе декларирует деметафоризацию в качестве одного из основных принципов нового художественного мышления, ибо метафора есть способ привнесения смысла в абсурдную реальность, есть средство установления эмоционального контакта человека с миром. А поскольку такой контакт принципиально невозможен, то и метафора, по мысли Роб-Грийе, является устаревшим приемом традиционного реалистического художественного мышления. Ее место должно занять формальное описание.

«Новый роман» ничего не выражает, не анализирует и не объясняет. «Он не знает, чего ищет. Он не знает, что должен сказать», – декларирует писатель. Роман предлагает читателю избавиться от стереотипов мышления – и в этом его назначение.

«Дом свиданий» (1965), по признанию самого Роб-Грийе, его любимый роман. Этот роман – итог и наиболее яркая иллюстрация эстетических принципов писателя, выражение «абсолютного субъективизма». По замечанию Л. Г. Андреева, «от «Мариенбада» к «Дому свиданий» ясно обозначается вырождение «шозистского» новаторства – вырождение в сумму приемов. Литературная техника приобретает самостоятельное значение, ей поручается заинтриговать и запутать читателя».

Действительно, ситуация, положенная в основу сюжета, откровенно алогична: Джонсон в Гонконге связан с неким Маннерэ темными махинациями. Маннерэ убит, Джонсон уезжает из Гонконга, но, чтобы заплатить за проститутку, которую он хочет забрать с собой, он просит Маннерэ одолжить ему деньги. Получив отказ, Джонсон убивает уже убитого один раз Маннерэ. Как и в предыдущих романах Роб-Грийе, сюжет не имеет никакого значения, он лишь демонстрирует искусственность художественных приемов.

В романе «Проект революции в Нью-Йорке» (1970), написанном через пять дней после поступления на работу в Нью-Йоркский университет, Роб-Грийе еще более усложняет повествовательные приемы, воспроизводя характерные мотивы и образы массовой культуры.

В 2004 году писатель был избран в члены Французской Академии.

План практического занятия

1. «Новый роман» и роман традиционный.
2. Демонтаж романной формы и трансформация жанра детектива в «Проекте революции в Нью-Йорке»:
 - «ликвидация принципа идентичности» в романе;
 - персонаж и вещь;
 - «деметафоризация» языка;
 - фрагментарность и повторяемость повествования;
 - художественное пространство и особенности его репрезентации в романе;
 - насилие, ритуал и массовая культура.
3. Роман Роб-Грийе как провокативный текст эпохи масскульты.

Литература

Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. (<http://demosfera.by.ru/library/37.html>)

Рыклин М. Революция на обоях // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М., 1996.

Альчук А. Виртуальные лабиринты Алена Роб-Грийе // Иностранная литература. 1997, № 12.

Бютор М. Роман как исследование. М., 2000.

Материалы к занятию

А. Роб-Грийе

Путь для будущего романа

<...> сегодня <...> появилось кое-что новое, что отделяет нас – и на этот раз бесповоротно – от Бальзака, как и от Жида, и от мадам де Лафайет: это крушение старого мифа о «глубине». Известно, что весь жанр романа покоился на этом мифе, и только на нем.

Роль писателя традиционно состояла в том, чтобы проникать в глубь вселенной все дальше и дальше, забираться в самые потайные уголки – и, наконец, в один прекрасный день вытащить на свет частичку волнующей загадки. Спускаясь в пропасти людских страстей, он посылал в мир, спокойный с виду (то есть на поверхности), победные реляции с описанием тайн, до которых он смог дотронуться кончиком пальца. Священное опьянение, возникавшее у читателя, совершенно не порождало в нем чувства тревоги или тошноты, а, напротив, укрепляло его в уверенности, что он – повелитель мира. Да, конечно, существуют пещеры, подводные впадины, – но благодаря мужественным первопроходцам всегда можно достичь их предела.

При таком положении дел нет ничего удивительного в том, что суть феномена литературы заключалась во всеобъемлющем, единственном определении, которое пыталось вобрать в себя все внутренние качества, всю сокрытую от взгляда душу вещей. Слово действовало поэтому как ловушка, поставленная писателем: туда попадала вселенная, а затем она выставлялась на всеобщее обозрение.

Произошедшая революция поистине грандиозна: мы не только не рассматриваем больше мир как свое имущество, частную собственность, приспособленную к нашим нуждам и легко видоизменяемую, – но мы не верим теперь в его глубину. Тогда как эссенциалистские теории терпели крах, а идея «условности» заменяла идею «вселенной», *внешняя сторона* вещей перестала быть для нас маской их внутренней сущности – а это представление и служило основой для метафизических разговоров о «потусторонности».

Итак, должен измениться сам язык, используемый в литературе; он уже меняется. Мы отмечаем возрастающее день ото дня неприятие,

питаемое наиболее сознательными из нас по отношению к словам интуитивного, аналогического или магического характера. И одновременно распространение терминов оптического, описательного свойства, которые довольствуются тем, что измеряют, расставляют по местам, ограничивают и дают определения, указывает, вероятно, нелегкий путь для нового искусства романа.

А. Роб-Грийе

Время и описание в современном повествовании

Признаем сначала, что описание не является современным изобретением. В частности, великий французский роман XIX века с Бальзаком во главе переполнен длинно и тщательно описанными домами, меблировкой, костюмами, уже не говоря о лицах, телах и т. д. Несомненно, что цель этих описаний – позволить увидеть, и они этой цели достигают. Тогда автор заботился более всего о том, чтобы поставить декорацию, уточнить обстановку, в которой протекает действие, изобразить внешность главных героев. Весомость вещей, расставленных точно по своим местам, составляла прочный и надежный мир, на который можно было сослаться в дальнейшем. Своим сходством с «реальным» миром он гарантировал подлинность событий, слов и жестов, которые рождались в нем по воле романиста. Спокойная уверенность, с какой навязывали себя читателю топография, убранство интерьеров, покрой одежды, как и признаки социальной принадлежности и индивидуального характера, содержащиеся в каждом элементе и оправдывавшие его присутствие, наконец, изобилие точных деталей, из которого, казалось, можно черпать до бесконечности, – все это не могло не убеждать в существовании объективного, внешнего по отношению к литературе мира, который подлежал воспроизведению, копированию, передаче романистом, словно речь шла о хронике, биографии или документе.

Этот романский мир поистине жил той же самой жизнью, что и его образец; в нем можно было даже проследить ход времени – год за годом. Не только переходя от главы к главе, но зачастую с первой же встречи вы замечали на самой скромной домашней вещи, на каждой черте лица следы возраста, патину, оставленную временем. Так что де-

корация уже создавала образ человека: стены или мебель были двойниками его обитателя – богатого или бедного, сурового или тщеславного, – и ими распоряжалась та же самая судьба, тот же рок. Читатель, чересчур спешивший ознакомиться с перипетиями сюжета, мог даже считать, что имеет право пропустить описания: ведь это была чаще всего лишь рама, не имевшая иного смысла, нежели смысл картины, которая будет в нее вставлена.

Понятно, что, когда тот же самый читатель пропускает описания в наших романах, ему приходится, наскоро перелистав одну за другой все страницы, оказаться в конце книги, содержание которой полностью от него ускользнуло: полагая, что до сих пор перед ним была только рама, он безуспешно искал картину.

Дело в том, что место и роль описания коренным образом изменились. Захватывая постепенно весь роман, описание одновременно утрачивало свой традиционный смысл. О предварительных уточнениях больше нет речи. Прежде описание служило для того, чтобы набросать рисунок декорации, а затем высветить некоторые, наиболее значимые, ее детали; теперь оно посвящено незначительным предметам или таким, которые оно старается представить как незначительные. Прежде оно претендовало на воспроизведение уже существовавшей действительности – теперь утверждает свою творческую функцию. Наконец, оно позволяло увидеть вещи – теперь оно как будто уничтожает их; кажется, что это упорное разглагольствование о вещах имеет одну цель: размыть их контуры, сделать их непонятными, заставить исчезнуть.

В самом деле, в современном романе нередко можно встретить такое описание, которое исходит из ничего; вместо того чтобы дать сразу общую картину, оно возникает из какого-нибудь мелкого, незначительного фрагмента – приближающегося к точке, – на основе которого изобретает линии, планы, архитектуру; этот процесс изобретения ощущается особенно явственно потому, что описание противоречит вдруг самому себе, повторяется, спохватывается, разветвляется и т. д. Тем не менее мы начинаем смутно различать что-то и думаем, что картина сейчас прояснится. Однако линии рисунка множатся, находят одна на другую, отрицают друг друга, перемещаются, так что изображение подвергается сомнению, по мере того как выстраивается. Еще несколько абзацев – и, с окончанием описания, мы замечаем, что оно ничего не оставило на своих местах: создавая, оно тут же стирало. Это

двойное действие мы находим во всей книге, на всех ее уровнях, в частности – в ее общей структуре; именно отсюда происходит *разочарование*, возникающее по прочтении современных произведений.

<...> Каким образом эта новая концепция произведения искусства могла бы позволить, чтобы время стало главным персонажем книги или фильма? Не относится ли эта характеристика скорее к традиционному роману – например, бальзаковскому? Там время играло роль, и роль первостепенную: оно давало человеку возможность реализоваться, было движущей силой и мерой его судьбы. Оно осуществляло становление – все равно, шла ли речь о подъеме или о деградации; оно было и залогом триумфа общества, которое завоевывало мир, и роковой неизбежностью природы, определявшей смертный удел человека. И страсти, и события могли рассматриваться только во временном развитии: зарождение, рост, высшая точка, спад, финал.

В современном же повествовании время, так сказать, отсечено от своей временной сути (*temporalité*). Оно больше не течет; оно больше ничего не осуществляет. Вероятно, именно этим объясняется разочарование, вызываемое у многих современными книгой или фильмом. Насколько в «судьбе», пусть даже трагической, было что-то умиротворяющее, настолько прекраснейшие из современных произведений оставляют нас с ощущением растерянности и пустоты. Они не только не претендуют ни на какую иную реальность, помимо реальности чтения или зрелища, но и всегда словно оспаривают самих себя, сами себя ставят под сомнение, по мере того как создаются. Время здесь уничтожается пространством и разрушает пространство. Описание топчется на месте, противоречит само себе, идет по кругу. Мгновение отрицает всякую непрерывность.

Но если временная последовательность (*temporalité*) отвечает ожиданиям читателя или зрителя, то сотканность из мгновений эти ожидания обманывает, и точно так же пространственная прерывность *высвобождает* из ловушки сюжетной истории (*anecdote*). Описания, не позволяющие поверить в описываемые вещи; герои, лишённые естественности и не идентифицируемые; настоящее время, которое как бы изобретает само себя по ходу письма, повторяется, раздваивается, изменяется, опровергает себя и никогда не аккумулируется, чтобы образовать прошлое, а значит, «историю» в традиционном смысле, – все это

неизбежно побуждает читателя или зрителя к другому способу участия, нежели тот, к которому он привык. Если ему случается осуждать произведения своей эпохи, то есть именно те, которые самым непосредственным образом обращены к нему; если он даже сетует порой, что авторы намеренно его игнорируют, отстраняют, пренебрегают им, – это единственно потому, что он упорствует в поисках жанра сообщения, уже давно не совпадающего с тем, который ему предлагают.

Ибо современный автор не только далек от пренебрежения к своей аудитории, но и заявляет, что ему абсолютно необходимо ее содействие – содействие активное, сознательное, *творческое*. От нее требуется не получать, как прежде, в готовом виде законченный, полный, замкнутый в себе самый мир, а, напротив, участвовать в творчестве, в свою очередь изобретать произведение – а заодно и мир – и учиться, таким образом, изобретать собственную жизнь.

М. Рыклин

Революция на обоях

Знаменитый «вещизм» Роб-Грийе связан, в частности, с тем, что в своей прозе он постепенно избавляется от простого прошедшего времени <...>, сохранявшего за некоторыми фрагментами статус реальных событий. Классическое письмо основывается на четком разделении грамматических времен, за которыми традиционно закрепляется разная степень реальности, вероятности или выдуманности. В этом смысле Роб-Грийе максимально неклассичен. В его творчестве все больше правит настоящее время, подавляющее все остальные. <...>

Роб-Грийе сам сформулировал основные правила своего метода так: хороший герой – тот, у которого есть двойник; хороший сюжет – максимально двусмысленный; в книге тем больше истинности, чем больше в ней противоречий; правдоподобие важнее правды; «экспрессивные метафоры» следует систематически заменять «оптическим описанием». После Фрейда литература становится искусством поверхности: «Нужно заметить, – саркастически отмечает Роб-Грийе, – что с того момента, как психоанализ продемонстрировал в человеке то, что еще имело глубину, глубина исчезла» <...>. Осталась виртуальная

утвердительная сила того, что, избежав какой-либо иерархизации, оказалось выброшенным на поверхность. Литературный эквивалент «вечного возвращения».

Новой функции литературы французский писатель приписывает этическое измерение (негативный катарсис): «Только произведение искусства, текст, непосредственно обязанный своим существованием страху <...>, мог бы парадоксальным образом на веки вечные ускользнуть от пустоты, которая произвела его на свет... на основе ничто (взятого как структура) письмо воображаемого строит антимир, над которым сущностный страх не имеет власти потому, что он построен именно из него, а не, – в противоположность тому, что полагает здравый смысл, – из слов и синтаксиса» <...>. Другими словами, неподвластным страху является то, что имеет его своим несводимым основанием; только будучи заложенным в основание, он не может стать своим собственным эффектом. <...>

Расшифровывая название книги – «Проект революции в Нью-Йорке» – не следует упускать из виду, что, кроме насильственного ниспровержения существующего строя, слово «революция» имеет еще один смысл: оно означает также «вращение», «обращение», медленное, часто незаметное изменение положения, когда бывшее в одном месте оказывается в другом (например, «революция» Земли вокруг Солнца). В «Проекте революции в Нью-Йорке» мы имеем дело, в первую очередь, с искусством сдвига, с максимально медленным вращением одного и того же, с «надуванием китайских тканей» и лишь во вторую очередь с действиями некой анонимной организации, стремящейся совершить имманентную желанию революцию совокупными усилиями агентов-ликвидаторов, связных, проституток и разных видов полиции.

<...> Ситуация неразрешимости – что это, еще узор двери или уже страдание тела? – усугубляется умножением первоначальной сцены <...>. Она же оказывается изображенной на обложке дешевого полицейского романа, которую, увидев ее в замочную скважину, слесарь из-за близорукости принимает за «саму сцену». И, наконец, она повторяется в самом конце романа с прокладкой из нескольких аналогичных пыточных сцен посередине. <...> Роб-Грийе как писателю важно другое: чтобы любую из этих сцен можно было, не лишая ни грана реальности, спроецировать, «перевести» на обои, обложку, афишу, рекламный щит и т.д. То, что еще реконструируемо в романе

как рассказчик, это – «состоявшийся шизофреник» Делёза и Гватари с его логикой «включающих дизъюнкций»: я – ученый, потому что я революционер, я – революционер, потому что я насильник, я – насильник, потому что я жертва и так далее ad infinitum.

Эстетика постмодерна в литературе 90-х (Том Стоппард «Аркадия»)

Том Стоппард (род. 1937) – британский драматург и сценарист чешского происхождения, один из представителей театрального постмодерна.

Накануне немецкого вторжения в Чехословакию семья будущего драматурга переезжает в Сингапур. После захвата Сингапура японскими войсками отец оказывается в числе интернированных лиц и погибает в 1942 году. Мать Стоппарда с двумя детьми бежит в Индию, где выходит замуж за британского офицера Кеннета Стоппарда. После окончания войны семья перебирается в Англию. Том, взявший фамилию отчима, бросил школу и начал карьеру журналиста в Бристоле в 1954 году. Первые пьесы Стоппарда датированы 1960 годом, но их постановки состоялись несколькими годами позже.

Уже в ранних вещах Стоппарда виден его узнаваемый стиль, основанный на интеллектуальной эксцентрике и тяге к парадоксам. В драме «Игроки» (1960) политический заключенный и его охранник ведут полуторачасовой диалог, в результате которого персонажи меняются ролями, и охранник отправляется на собственную казнь.

Среди ранних драм Стоппарда наибольшую известность в России получила пьеса «Рзенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), переведенная И. Бродским незадолго до отъезда из страны и опубликованная в 1992 году. В ней мир шекспировского «Гамлета» представлен с точки зрения двух второстепенных героев пьесы, ждущих своего выхода на сцену. Коротая время, Розенкранц и Гильденстерн пытаются понять устройство мира, в котором они оказались, и собственное в нем назначение. Герои обсуждают основы теории вероятности, исследуют ускорение свободного падения, но в финале – в соответствии с шекспировским замыслом – отправляются на виселицу. Удостоенная нескольких

театральных премий, пьеса представляет собой один из ярчайших примеров постмодернистской интертекстуальности на сцене.

Условность границы между реальностью и миром театральной игры становится основой псевдокриминальной драмы «Настоящий инспектор Хаунд» (1968) и нескольких позднейших пьес и киносценариев Стоппарда. Написанный совместно с Марком Норманом сценарий к фильму «Влюбленный Шекспир» (1998) представляет собой реконструкцию биографии драматурга по его собственным пьесам. Фильм, снятый в следующем году, принес сценаристам премию «Оскар».

Интерес к русской истории, культуре и литературе проявляется сразу в нескольких работах драматурга. Его театральная трилогия «Берег Утопии», впервые поставленная в 2002 году, запечатлела жизнь и споры русских интеллектуалов-эмигрантов XIX века. Стоппард также выступил сценаристом экранизации романа Льва Толстого «Анна Каренина» (2012) и автором адаптаций чеховских «Чайки» и «Вишневого сада».

Пьеса «Аркадия» (1993), предлагаемая для обсуждения на практическом занятии, представляет собой характерный образец постмодернистского театрального текста, совмещающего несколько временных пластов и сюжетных линий в идеальном пространстве – Аркадии английского поместья XIX – XX веков.

Все работы драматурга отличает тонкий интеллектуальный юмор, и релятивизм, построенный на постмодернистской игре с источниками и контекстами.

План практического занятия

1. Мир как текст в пьесе Стоппарда:

- роман Т. Пикока «Хедлонг-Холл» как «строительный материал» пьесы;
- культурный и литературный ландшафт в пьесе;
- соотношение естественного и художественного (живопись Клода Лорена и Сальватора Розы) в символической истории парка;
- теория хаоса, второй закон термодинамики, итерационные уравнения и свойства текстовой реальности.

2. Взгляд Стоппарда на историю.
3. Драматические приемы, демонстрирующие соприкосновение прошлого и настоящего.
4. Прием игры в пьесе:
 - игра словом;
 - значение числа «3»;
 - игра с читателем.
5. Райский сад в пьесе и смысл финальной сцены.

Литература

Бартон Э. На прогулку еще раз // Иностранная литература. 1996, № 2.
Ананьевская И. В. Интерпретация текста драматического произведения, опирающегося на естественно-научные теории (на материале пьесы Тома Стоппарда «Аркадия») // Вестник Воронежского государственного университета, серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008, № 2.

[<http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2008/02/ananievskaya.pdf>]

Статьи энтропия, итерация, бифуркация, фрактал, игра в словарях на портале «Академика»: <http://dic.academic.ru/>

Материалы к занятию

Мел Гассоу

Беседы со Стоппардом

Стоппард: [Математика хаоса] предлагает себя в качестве довольно интересной метафоры человеческого поведения, даже не просто поведения, но... упорядоченной жизни, жизни, подчиняющейся детерминизму и жизни, зависящей от случайных причин и воздействий. Эти два взгляда на жизнь отнюдь не взаимоисключающи. Математика хаоса как раз имеет дело с непредсказуемостью определенности.

Уильям Демастес, Катерина Келли

Драматург и профессоры: интервью с Томом Стоппардом

Стоппард: Сюжет пьесы раздваивается дважды или трижды, двигаясь к последней части, где все линии смешиваются. Так что она [пьеса] уподобляется строению хаоса.

Дж. Флеминг

Театр Стоппарда: поиск порядка среди хаоса

К концу пьесы все важнейшие оппозиции – классицистическое / романтическое, ньютоновское / хаотическое, порядок / беспорядок, интуиция / логика, сердце / разум – глубоко проникают друг в друга. Сосуществование и взаимозависимость этих мнимых противоположностей открывает фундаментальный закон мира и человеческой жизни.

И. В. Ананьевская

Интерпретация текста драматического произведения,
опирающегося на естественно-научные теории

<...> Уже в ходе стремительной экспозиции мы узнаем, что, отчаявшись доказать теорему Ферма, скучающая в ожидании ужина тринадцатилетняя девочка задается вопросом, почему однажды перемешав рисовый пудинг и варенье, невозможно вернуть их к первоначальному состоянию, нельзя «разместить их обратно» <...>. Взятый Стоппардом пример – классическая иллюстрация энтропии, представление о которой неразрывно связано со вторым законом термодинамики. Согласно этому закону все сущее постепенно остывает, теряет энергию и бесконечно стремится к утрате внутреннего порядка, то есть энтропия бесконечно нарастает. Казалось бы, пьеса, полная суматохи и неразберихи, пьеса, в которой герои постоянно перебивают друг друга, перекакивают с одной темы на другую и теряют нить повествования, пьеса, наполненная посторонними шумами, и по форме и по содержанию должна служить иллюстрацией энтропии. Однако это далеко не так.

В пьесе действительно тщательно разработан мотив смерти, распада. Он проявляется и во вспыхивающих и остывающих чувствах героев, и явном ветшании предметов обстановки в ходе спектакля, и в

утрате связей между людьми и событиями, и в том, что гибнет репутация Бернарда Найтингейла, и, наконец, в трагической гибели Томасины в огне пожара. Тем не менее, смерть у Стоппарда – лишь часть жизни, неотъемлемая, но не главная. Разрушение, угасание не становятся идейной основой пьесы. Напротив, «Аркадия» – необыкновенно гармоничная и сбалансированная пьеса. При этом она не столько выстроена по законам логики, сколько сплетена подобно ажурному кружеву. Характер драматической композиции (переплетение тем и мотивов, временные скачки, чередование эпизодов), языковые игры, авторская ирония, развернутые метафоры – все подчинено крайне сложному правилу. Внутренняя гармония, порядок вещей, который мы наблюдаем в «Аркадии» – это порядок, который осмысливается под влиянием теории динамического хаоса.

Понятие хаоса было сформулировано в 1960-е годы в связи с исследованиями, посвященными турбулентности, изменению численности популяций, динамике эпидемий, поведению социальных систем. Подобные системы называются хаотическими (динамическими) и для них характерна непредсказуемость и сложность. Вместе с тем, хаотические структуры содержат в себе элементы порядка.

И сам автор, и некоторые из исследователей отмечают тот факт, что структура пьесы «Аркадия» отчетливо ассоциируется с хаотическими структурами и присущими им свойствами.

<...> динамика действия в «Аркадии» напоминает построение фрактала – связь между отдельными элементами становится понятной лишь по мере того, как накапливается достаточное количество точек, которые сливаются в рисунок. Характерно при этом, что одна и та же деталь, появляясь в разных контекстах, становится элементом другого рисунка, сохраняя свою форму, полностью меняет масштаб и сущность, выполняет другие функции.

Так, например яблоко, которое, много лет хранящий молчание, Гас дарит Ханне в конце второго действия, служит для него своеобразным признанием в любви, символом чистоты намерений, а для Ханны оно – символ ньютоновой науки, в которую она на тот момент верит. Позднее это же яблоко становится десертом для учителя Томасины и кормом для его черепахи, служит источником вдохновения для Томасины, которая с него начинает свое исследование, которое она назвала

«Новейшая геометрия неправильных форм». То же самое яблоко служит символом своеобразного научного грехопадения, поскольку девочка, отвергнув общепринятое мировоззрение, хочет постичь законы Божьего творения, тянется к запретному знанию. А для Септимуса Ходжа, влюбленного в недостижимую для него леди Крум, и вкушающего плоды греха в обществе мадам Чейтер, яблоко будет скорее символом греха, уже ставшего обыденным.

О яблоке вспомнят еще раз в самой последней сцене, сцене хаоса и подведения итогов. Здесь яблоко послужит еще одним напоминанием о том, что классическая наука уступила дорогу неклассической именно потому, что наблюдаемые явления не подчинялись законам линейной логики. Хлоя, вслед за Лапласом и Томасиной, замечает, что детерминированная вселенная сбивается, потому что люди влюбляются не в тех в кого надо, сексуальное поведение людей опровергает любую логику и не позволяет предсказывать будущее. Вэл соглашается с ней, ему на ум приходит красивая метафора, связывающая земное притяжение и сексуальное:

Валентайн: Хм... Притяжение, которое Ньютон сбросил со счетов?.. Одно яблоко трахнуло его по башке, а другое подкинул змей искуситель?.. <...>

Собственно весь диалог Хлои и Валентайна, с которого начинается последняя сцена пьесы, повторяет разговоры Томасины и Септимуса, которые они вели на протяжении пьесы. Совпадают и по постановке проблемы и выводы, и более того, Хлоя дословно воспроизводит некоторые высказывания Томасины. И хотя Хлоя оперирует образами конца двадцатого века и говорит о «прыгающих атомах» и будущем, запрограммированном как компьютер», ее логика полностью повторяет логику Томасины. Разница лишь в масштабе. Для Томасины размышления об устройстве вселенной важны и занимают ее ум на протяжении всей пьесы. Для Хлои же размышления о детерминированной вселенной актуальны лишь в связи с ее флиртом с Бернардом и укладываются в рамки пятиминутной беседы.

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ИТОГОВОЙ АТТЕСТАЦИИ

1. Общая характеристика XX века как литературной эпохи.
2. Творческий путь Дж. Джойса.
3. Композиция сборника «Дублинцы».
4. Проблема творчества в романе «Портрет художника в юности». Экспериментальный стиль романа.
5. Преобразование сюжета в «Улиссе» Дж. Джойса.
6. Композиция романа «Улисс».
7. Мифологизация в романе «Улисс».
8. Поток сознания в романе «Улисс».
9. Группа «Блумсбери» и творчество В. Вулф.
10. Викторианские идеалы в романах В. Вулф («Миссис Деллоуэй», «На маяк»).
11. Творческий путь Д.Г. Лоуренса.
12. «Сыновья и любовники». Традиционность и эксперимент в романе.
13. «Золотой век» в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед».
14. Имажизм в английской литературе. Т.Э. Хьюм. Э. Паунд как теоретики и практик имажизма.
15. Творческий путь Т.С. Элиота. Элиот – критик.
16. «Бесплодная земля». Мифологизация, композиция, техника лейтмотивов
17. Поэтическое слово в экспрессионизме. Г. Гейм, Г. Тракль.
18. Творческий путь Рильке. Анализ стихотворения «О фонтанах».
19. Структура сюжета в романах «потерянного поколения». Роман Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен» .
20. Немецкий роман между мировыми войнами.
21. Эпический театр Б. Брехта. «Мамаша Кураж».
22. Творческий путь Ф. Кафки.
23. Рассказ «Превращение» как «миф наизнанку».
24. Картина мира в романах Кафки.
25. Философские романы Т. Манна.

26. «Поток сознания» в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»
27. Структура романа «В поисках утраченного времени».
28. Общая характеристика французского романа первой половины XX века
29. А. Жид как «предтеча модернизма».
30. Роман «Фальшивомонетки» – «автобиография возможного».
31. Философский роман в экзистенциализме («Посторонний» Камю, «Тошнота» Сартра).
32. Творческий путь А. Камю.
33. Творческий путь Ж.-П. Сартра.
34. Интеллектуальная поэзия Поля Валери.
35. П. Валери о модернистской поэзии.
36. Г. Аполлинер: эксперименты в области формы.
37. Дадаизм и сюрреализм во французской литературе. «Манифест сюрреализма» А. Бретона.
38. Творчество П. Элюара.
39. Литература США между двумя мировыми войнами.
40. Роль Г. Стайн в истории авангарда. Идеи о литературе Г. Стайн.
41. Творческий путь Э. Хемингуэя.
42. Роман «Прощай, оружие!» в контексте других романов «потерянного поколения».
43. Принцип «айсберга» и влияние И.С. Тургенева в сборнике рассказов Хемингуэя «В наше время».
44. Композиция книги рассказов «В наше время».
45. Южная школа в американской литературе. Творчество Фолкнера.
46. «Южный миф» у Фолкнера.
47. Поэтика романа «Шум и ярость».
48. Американская драма в XX веке. Ю. О'Нил.
49. «Пластический театр» Т. Уильямса.
50. Особенности литературного процесса II пол. XX века.
51. Немецкий «магический реализм». Творчество Г. Казака / Э. Носсака.

52. «Группа 47» в немецкой литературе.
53. Система персонажей в пьесе В. Борхерта «Снаружи за дверьми».
54. Творческий путь Г. Белля.
55. Отчужденный герой в романах Г. Белля.
56. Концепция истории в творчестве Г. Грасса.
57. «Трагедия языка» в пьесе Э. Ионеско «Стулья».
58. Пародирование социальной реальности в пьесе Э. Ионеско «Носороги».
59. Пьеса С. Беккета «В ожидании Годо»: образ небытия.
60. Теория «нового романа».
61. Творчество Н. Саррот. Трансформация романного жанра.
62. А. Роб-Грийе – теоретик и практик «нового романа».
63. Миф и современность в романе У. Голдинга «Повелитель мух».
64. Философский роман А. Мердок.
65. Литература «Рассерженных молодых людей».
66. Традиция драматургии абсурда в творчестве Г. Пинтера.
67. Социальная критика в послевоенной литературе США. Творчество Н. Мейлера / Дж. Хеллера.
68. Молодой герой в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».
69. Литература битников. Поэзия А. Гинзберга.
70. Социально-культурный феномен битничества в романе Д. Керуака «На дороге».
71. «Черный юмор» в американской литературе: от экзистенциализма к постмодернизму.
72. Творческий путь Д. Барта. Барт – теоретик постмодернизма.
73. Знаки «литературности» в романе Д. Барта «Конец пути».
74. Диалог культурных эпох в романе У. Эко «Имя розы».
75. Латиноамериканский «магический реализм». Роман Маркеса «Сто лет одиночества».
76. «Магический реализм» и «необарокко» в повести А. Карпентьера «Царство земное».
77. Постмодернистские метафоры в рассказах Борхеса.

78. Творчество Х. Кортасара. Экспериментальный роман «Модель для сборки».
79. Постмодернизм: гуманитарная теория и художественная практика.
80. Постмодернистское представление истории в творчестве П. Акройда.
81. Творчество Т. Стоппарда.
82. Мир как текст в пьесе Т. Стоппарда «Аркадия».
83. Особенности постмодернистского романа Дж. Фаулза / Д. Барнса.
84. Литература мультикультурного мира.
85. Восток и Запад в романе К. Исигуро «Остаток дня».
86. Синтетический герой-повествователь романов С. Рушди.
87. Гипертекст и постмодернистский роман. Творчество И. Кальвино / М. Павича.
88. Анализ одного из романов последнего десятилетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Представленные в пособии планы практических занятий и материалы к ним охватывают ряд важнейших явлений в литературе XX столетия: от классических модернистских романов М. Пруста и Дж. Джойса до произведений, представляющих постмодернистскую культурную парадигму.

Тексты, отобранные для углубленного изучения, конечно, не дают полного представления о многообразии новейшей зарубежной литературы. За пределами практикума остаются произведения, представляющие узконациональные литературные тенденции, или, например западный авангард.

При любом количестве часов, отводимых на дисциплину «Новейшая зарубежная литература», подобный редукционизм неизбежен, поэтому логика курса подчинена задаче дать студентам представление об общих направлениях развития словесности за последнее столетие и ее стилевых доминантах. Отсутствие же практических занятий по произведениям, написанным в XXI веке, связано с тем, что актуальный литературный процесс еще не получил той степени научного освещения, которая позволяет выстраивать типологию явлений и формировать подходы к их изучению. Все указанные сферы могут стать базой для расширения и углубления системы практических занятий в дальнейшем.

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ СПИСОК ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

1. Джеймс Джойс. Рассказ из сборника «Дублинцы», романы «Портрет художника в юности», «Улисс» (2–3 эпизода)
2. Вирджиния Вулф. «Миссис Деллоуэй» или «На маяк»
3. Дэвид Г. Лоуренс. «Сыновья и любовники»
4. Ивлин Во. «Возвращение в Брайдсхед»
5. Томас Стирнз Элиот. «Бесплодная земля», «Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока», «Суини среди соловьев»
6. Эрих Мария Ремарк. «На западном фронте без перемен»
7. Райнер Мария Рильке. «О фонтанах»
8. Георг Гейм, Георг Тракль, Готфрид Бенн. Стихи // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.
9. Франц Кафка. «Замок», «Превращение», «Америка»
10. Томас Манн. «Волшебная гора» или «Доктор Фаустус» или одна часть тетралогии «Иосиф и его братья»
11. Бертольд Брехт. «Мамаша Кураж и ее дети»
12. Стихотворения Поля Валери, Поля Элюара, Гийома Аполлинера.
13. Марсель Пруст. «В сторону Свана»
14. Андре Жид. «Фальшивомонетчики», а также «Тесные ворота» или «Топпи»
15. Жан Поль Сартр. «Тошнота»
16. Альбер Камю. «Миф о Сизифе» (1 эссе из книги), «Посторонний»
17. Симона де Бовуар. «Прелестные картинки»
18. Гертруда Стайн. «Тихая Лена»
19. Эрнест Хемингуэй. «Прощай оружие!», книга рассказов «В наше время»
20. Уильям Фолкнер. «Шум и ярость»
21. Юджин О'Нил. «Любовь под вязами»
22. Теннесси Уильямс. «Стеклянный зверинец» или «Трамвай "Желание"»
23. Литература II пол. XX века – постмодернизм
24. Вольфганг Борхерт. «Снаружи за дверьми»
25. Эрих Носсак. «Спираль»
26. Генрих Белль. «Бильярд в половине десятого», «Глазами клоуна»

27. Гюнтер Грасс. «Жестяной барабан» либо «Собачьи годы».
28. Эжен Ионеско. «Стулья», «Носороги»
29. Сэмьюэл Беккет. «В ожидании Годо» и любая другая пьеса
30. Натали Саррот. «Золотые плоды» и любой другой роман
31. Ален Роб-Грийе. «Проект революции в Нью-Йорке»
32. Джон Осборн. «Оглянись во гневе»
33. Гарольд Пинтер. «Сторож» или другая пьеса
34. Айрис Мердок. «Черный принц»
35. Джон Фаулз. «Женщина французского лейтенанта», «Коллекционер» или «Волхв»
36. Том Стоппард. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Аркадия»
37. Питер Акройд. «Мильтон в Америке» или «Лондонские сочинители»
38. Джулиан Барнс. «История мира в 10 ½ главах»
39. Умберто Эко. «Имя Розы»
40. Итало Кальвино. «Если однажды зимней ночью путник»
41. Джозеф Хеллер. «Уловка 22»
42. Норман Мейлер. «Нагие и мертвые» или «Американская мечта»
43. Джон Барт. «Конец пути»
44. Джером Селинджер. «Над пропастью во ржи»
45. Ален Гинзберг. «Вопль», стихотворения
46. Хорхе Луис Борхес. «Смерть и буссоль», «Тема предателя и героя», «Пьер Менар, автор "Дон Кихота"», «Сад расходящихся тропок», «Кафка и его предшественники», «Эмма Цунц»
47. Габриель Гарсиа Маркес. «Сто лет одиночества»
48. Хулио Кортасар «Игра в классики» либо «Модель для сборки», рассказы.
49. Кадзуо Исигуро. «Остаток дня»
50. Салман Рушди. «Последний вздох мавра»
51. Роман одного из авторов: Филип Рот, Пол Остер, Дон Делилло, Эми Тан, Милан Кундера, Арундати Рой, Тибор Фишер, Грэм Свифт, Дуглас Коупленд, Майкл Кэнингэм, Иэн Макьюэн, Мишель Уэльбек, Фредерик Бегбедер, Паскаль Киньяр, Кристофер Бакли, Франсин Проуз, Эльфрида Елинек, Дэвид Лодж, Джон Ирвинг, Ханья Янагихара, Донна Тартт.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Учебная литература

1. Зарубежная литература XX века/ Под ред. Л. Г. Андреева. М., 2000.
2. Зарубежная литература XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003.
3. Зарубежная литература тысячелетия. 1000–2000. М., 2001.
4. Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь. М., 1997.
5. Рейнгольд Н. И. Английская литература модернизма: История. Проблематика. Поэтика. М., 2017.

Научная литература

1. История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4.
2. Литературная история США. М., 1978. Т. 3.
3. Французская литература. 1945–1990. М., 1995
4. Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1975.
5. Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. М., 1994.
6. Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972.
7. Голенищев-Кутузов И. Романские литературы. М., 1975.
8. Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.
9. Долгов К. От Кьеркегора до Камю. М., 1990.
10. Женнетт Ж. Метонимия у Пруста // Женнетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 36– 59.
11. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. 18
12. Зверев А. М. Модернизм в литературе США. М., 1979.
13. Зверев А. Американский роман 1920-30-х годов. М., 1982.
14. Карельский А. В. Лекции о Ф. Кафке // Иностранная литература. 2000. № 5.
15. Карельский А. В. Рильке «О фонтанах». Человек во вселенной // ИЛ. 1990. № 7.
16. Кратч Дж. В. Американская драматургия XX в. // Литературная история США. Т. 3.
17. Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М., 1983.
18. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.

19. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
20. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1987.
21. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
22. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991 (эссе о Прусте).
23. Павлова Н. Экспрессионизм // История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4.
24. Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900–1946. М., 1982.
25. Проскурникова Т.Б. Французская антидрама (50–60 годы). М., 1968
26. Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о
27. месте культуры в современном обществе. М., 1991.
28. Старцев А. Молодой Хемингуэй и «потерянное поколение»// Хемингуэй Э.
29. Собр. соч. в 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 705–776.
30. Толмачев В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997.
31. Торп У. «Новая» поэзия // Литературная история США. М., 1978. Т. 3.
32. Хоружий С. С. Комментарии // Джойс Дж. Улисс (часть III). Т. 3. М., 1994.
33. Шестаков Д.П. Современная английская драма (Осборновцы). М., 1968.

Трактаты и литературные манифесты

1. Арто А. Театр и его двойник. М., 1992.
2. Барт. Р. Смерть автора; От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. М., 1994.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости
4. Брехт Б. Теория эпического театра
5. Бютор М. Размышления о технике романа // Писатели Франции о литературе. М., 1978.

6. Валери П. Я говорил порой Стефану Малларме... // Валери П. Об искусстве.
7. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
8. Ионеско Э. Как всегда – об авангарде // Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992.
9. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
10. Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф в Египте. М., 1987.
11. «Называть вещи своими именами»: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. М., 1986.
12. Паунд Э. Несколько запретов имажиста // Антология имажизма. М., 2001.
13. Уильямс Т. Вневременный мир драмы // Уильямс Т. Римская весна миссис Стоун. М., 1978.
14. Роб-Грийе А. Путь для будущего романа; новый роман, новый человек // Роб-Грийе А. Собрание сочинений. Дом свиданий: Романы. СПб., 2000.
15. Хассан И. Культура постмодернизма // Современная западноевропейская и американская эстетика. СПб., 2000.
16. Хьюм Т. Э. Романтизм и классицизм // Антология имажизма. М., 2001.
17. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / Пер. с нем. Н.Ф. Гарелин. Минск, 1998.
18. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2 // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.
19. Эко У. Заметки на полях «Имени розы»
20. Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев, 1997. С. 157–165.
21. Элиот Т. С. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. 1997. № 5.

Словари и энциклопедии

1. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003.
2. Западное литературоведение XX века. М., 2004.
3. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.

Учебное электронное издание

НОВЕЙШАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Практикум

Автор-составитель
СОКОЛОВ Кирилл Сергеевич

Издается в авторской редакции

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10;
Adobe Reader; дисковод DVD-ROM.

Тираж 25 экз.

Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Изд-во ВлГУ
rio.vlgu@yandex.ru

Педагогический институт
кафедра русской и зарубежной филологии
kirill.sokolov@fulbrightmail.org