

Министерство образования Российской Федерации

Амурский государственный университет

Филологический факультет

Н. В. Киреева

**Зарубежная литература XX в.
Практические занятия**

Учебное пособие

Благовещенск

2002

ББК 83.3(0)6я73

К 43

Печатается по решению
редакционно-издательского совета
филологического факультета
Амурского государственного
университета

Киреева Н. В.

Зарубежная литература XX в. Практические занятия: Учебное пособие. Благовещенск: Изд-во Амурского гос. университета, 2002.

Пособие предназначено для студентов филологических факультетов университетов и педагогических университетов (специальности 021700 – филология, 032900 – русский язык и литература), преподавателей, а также всех, кто интересуется зарубежной литературой XX в. В пособии разработана система практических занятий, представлены материалы для их проведения. Главная цель – научить студентов самостоятельно анализировать произведения зарубежных писателей XX в.

Рецензенты: *В. М. Калита*, канд. филол. наук, доцент кафедры русской филологии АмГУ;

С. И. Красовская, канд. филол. наук, доцент кафедры литературы БГПУ.

ВВЕДЕНИЕ

Учебное пособие «Практические занятия по зарубежной литературе XX в.» предусматривает комплексное рассмотрение наиболее значимых явлений в зарубежной литературе обозначенного периода.

Принцип отбора произведений, выносимых на практические занятия, обусловлен стремлением совместить:

детальный анализ особенностей поэтики конкретных произведений тех авторов, чье творчество рассматривается в лекционном курсе (новеллы «Превращение» Ф. Кафки, «Вавилонская библиотека» Х. Л. Борхеса и «Энтропия» Т. Пинчона, драмы «Трамвай «Желание» Т. Уильямса и «Лысая певица» Э. Ионеско);

рассмотрение объемных, многоплановых тем (поэзия экспрессионизма, сюрреализм в теории и практике, литература «потерянного поколения»), не изучаемых в лекционном курсе, с панорамным анализом конкретных произведений;

исследование узловых проблем в творчестве отдельных писателей («период абсурда» у А. Камю, жанр политического романа в творчестве Г. Грина);

разбор отдельных произведений, сконцентрированно выразивших важнейшие особенности творчества ведущих писателей XX в. и повлиявших на развитие мировой литературы в целом («Матушка Кураж и ее дети» Б. Брехта, «О дивный новый мир» О. Хаксли, «Бесплодная земля» Т. С. Элиота, «Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, «Великий Гэтсби» Ф. С. Фицджеральда, «Кентавр» Дж. Апдайка).

Структура пособия складывается из следующих элементов:

теоретического материала, предваряющего знакомство с тем или иным литературным явлением или произведением;

методических рекомендаций, содержащих советы по изучению конкретных текстов и включающих объяснение наиболее сложных моментов;

вопросов к занятию, при ответе на которые студенты должны использовать предложенную для подготовки литературу;

заданий, для выполнения которых необходима творческая самостоятельность и работа непосредственно с художественными текстами (при этом серьезное внимание уделяется выполнению комплексных заданий по составлению таблиц, отбору примеров для иллюстрации предложенных схем, а также сопоставительному анализу типологически сходных явлений литературного процесса);

списков текстов и критической литературы, куда включены работы, имеющие непосредственное отношение к проблемам, рассматриваемым на занятии;

в отдельных случаях – текстов (когда речь идет о стихах – поэзия экспрессионизма или в наличии имеются единичные экземпляры текстов – «Бубновая дама» П. Элюара, «Энтропия» Т. Пинчона).

Стоит обратить внимание на то, что теоретические преамбулы к занятиям неравноценны по объему. В случаях, когда темы подвергались достаточно тщательному рассмотрению в критической литературе, намечены лишь основные тезисы, чтобы помочь студентам сориентироваться в предложенной к занятию литературе. Если тема не получила всестороннего освещения либо источники информации труднодоступны для студентов провинциальных вузов, то вынесенные на обсуждение проблемы рассматриваются более подробно (например, в случае с «шекспировским текстом» в антиутопии О. Хаксли, театром абсурда или постмодернистской составляющей творчества Т. Пинчона).

Учитывая, что студенты-старшекурсники владеют методикой целостного анализа произведения, темы предложенных занятий строятся по принципу выборочного анализа и включают наиболее важные компоненты текста и категории поэтики. Исследование поэтологических средств предполагает знакомство с теоретическим аспектом проблемы, который затем углубляется анализом данных категорий в структуре кон-

кретных художественных текстов. На уровне отдельного произведения задается направление поиска, предлагается один из возможных подходов к его интерпретации, при этом отсутствует жесткая структура или единая модель анализа произведения. Все зависит от логики самого материала и от выбранных доминант для анализа. Наиболее частотная модель проведения занятий – комбинация выступлений докладчиков по предложенным темам, беседы, направляемой преподавателем, и коллективной отработки, углубления и конкретизации отдельных теоретических понятий и категорий поэтики. Цель занятий в целом – выработка навыков самостоятельного мышления, умения находить понятийно-логическую, оценочную, эмоциональную аргументацию, владеть культурой слова при анализе художественного произведения.

Автор благодарит рецензентов С. И. Красовскую и В. М. Калиту за помощь и поддержку.

Занятие 1 ПОЭЗИЯ НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Немецкоязычная литература 1-й половины XX в. – явление сложное и противоречивое. Она представлена писателями, жившими в Германии, Австрии, Чехии, Швейцарии, принадлежавшими к разным национальным культурам, но объединенными общностью языка, на котором они создавали свои произведения и ощущением кризиса культуры, усугубленного глобальными социальными потрясениями. Этот кризис породил и скепсис в раздумьях о судьбах цивилизации (идеи А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, М. Хайдеггера, С. Кьеркегора), и сомнения в возможностях постичь глубинную суть человека с помощью разума (идеи А. Бергсона, открытия З. Фрейда и К. Г. Юнга). *Ощущение кризиса* у немецкоязычных писателей было особенно обостренным: для них мир распадался в прямом смысле слова. У них на глазах рухнула Австро-Венгерская империя, втянув мир в одну из самых кровопролитных войн XX столетия. Отчаянье стало знаком эпохи.

Но еще до того как империя стала распадаться, сначала в Германии, а затем в Австро-Венгрии, отчасти в Бельгии, Румынии, Польше, России появились художники, музыканты, поэты, пророчески предвосхитившие в своем творчестве грядущий распад. Это течение в искусстве, развивавшееся в период с 1905 г. по 1920 г., получило название экспрессионизма.

Термин «экспрессионизм» (от лат. *expressio* – «выражение») не сразу стал обозначением художественного направления в том смысле, как он понимается сейчас. К явлениям изобразительного искусства его впервые применил в августе 1911 г. немецкий философ В. Ворингер, назвав в статье в журнале «Штурм» французских художников Сезанна, Ван Гога и Матисса «синтетистами и экспрессионистами». Впоследствии понятие «экспрессионизм» стали относить к явлениям искусства, в которых изображение действительности деформируется ради сугубой

выразительности в передаче духовного мира художника. Если импрессионизм, например, ориентируется на изображение впечатления от чего-то внешнего, то экспрессионисты стремятся обнаружить внутреннюю суть жизни, ее главные составляющие, скрытые поверхностным слоем «видимостей». *Ведущими принципами* этого направления стали выражение вместо изображения, интуиция вместо логики. Среди *формальных признаков* экспрессионизма тяготение к абстракциям, заменившим конкретные понятия, идеи и моральные принципы (например, скульптуры Э. Барлаха «Надежда», «Милосердие», «Отчаяние»); обобщенные символы и собирательные образы (Безымянный, Рабочий, Воин); несовместимость цвета в живописи (полотна О. Кокошки); деформирующие пространственные линии в графике (Ф. Мазерель); атональность и додекафония в музыке (А. Шенберг, Б. Барток).

Экспрессионисты пренебрегали всяческими (в том числе и социальными) перегородками между людьми, стремясь найти общее для всех в сфере духовной и общественной жизни. «Не индивидуальное, а собственное всем людям, не разъединяющее, а соединяющее, не действительность, но дух», – писал в предисловии к антологии «Сумерки человечества» ее составитель Курт Пинтус.

Для экспрессионизма был характерен смелый художественный эксперимент, направленный на то, чтобы осмыслить с их точки зрения единственно важное – судьбу человеческого начала в бесчеловечном мире.

Как и другие авангардистские направления, экспрессионизм заявил о своем разрыве с предыдущей эпохой, сохранив, несмотря на это, *связь с традициями* романтизма, символизма, натурализма.

С *романтизмом* экспрессионизм роднит не столько использование сходных тем, сколько умонастроение, отрицание всего обыденного, обращение к иррациональному, склонность к гротеску и фантазии, установка на обновление художественной формы.

Натурализму экспрессионизм близок отказом от общепринятых эстетических норм, интересом к табуированным сторонам общественной жизни, к теме города.

Связь с *символизмом* прослеживается еще четче. Как и символисты, искавшие идеальную внутреннюю сущность, экспрессионисты пытались не изображать жизнь, а дополнять ее, воспроизводить не объект, а его суть, стремясь к предельному обобщению, тяготеющему к условности, деформации, экстаичности высказывания.

Организационно формирование направления экспрессионизма началось с *объединений художников*. В 1905 г. в Дрездене возникла группа «Мост» (Э. Кирхнер, Э. Хекель, Э. Нольде, О. Мюллер). В 1911 г. в Мюнхене было создано второе объединение экспрессионистов – группа «Голубой всадник» (Ф. Марк, В. Кандинский, П. Клее).

В *литературе* экспрессионизм проявил себя прежде всего в *поэзии*, затем – в *драматургии*. Программа экспрессионизма была сформулирована в выступлениях Г. Бара, К. Пинтуса, К. Эдшмида, нашла отражение в поэзии Г. Гейма, Г. Тракля, Э. Ласкер-Шюлер, Г. Бенна, А. Штрамма, И. Голла, Ф. Верфеля, Л. Рубинера, Я. ван Годдиса, драматургии Р. Зорге, Э. Барлаха, В. Хазенклевера, Г. Кайзера.

Этому течению свойственна неоднородность. Новое поколение писателей формировалось вокруг журналов «Акцион» («*Действие*», издавался с 1911 г. до середины 1920-х гг., сплотил силы левого экспрессионизма, выразил социально-бунтарский дух направления) и «Штурм» («*Буря*», издавался с 1910 по 1932 г., сосредоточен на художественных проблемах, полемика с «Акцион»). Знаменитые антологии экспрессионистов подчеркнули это размежевание экспрессионизма на левое крыло («Товарищи человечества», 1919) и правое («Сумерки человечества», 1919).

Мир экспрессионистской поэзии страшен и привлекателен одновременно – ведь эти авторы наиболее полно выразили умонастроения, владевшие людьми в первой половине XX в.

Георг Гейм

Куда ни глянешь – города в руинах

Куда ни глянешь – города в руинах.
Все крыши черепичные – в бурьяне.
Лишь колокола вечно содроганье
И шепот вод речных у стен старинных.

В полусвету из мрака небосвода,
Печальные, в вечерних вереницах,
Выходят – и заводят хороводы –
Видения, мучения, невзгоды.

Цветы в руках завяли, а на лицах –
То робкий ужас, то недоуменье.
Настало огненное погребенье
И солнце истребляет все живое.

Пер. В. Топорова

Георг Тракль

Род людской

Пред бездной огненной построен род людской,
Дробь барабана, рати в гари жирной,
Сквозь червень мглы удар подков глухой;
Ум плачет, обрученный с тьмой всемирной, –
Тень Евы здесь, червонцы, гон лихой.
Лучом пробита облачная скань.
Вино и хлеб – путь жертвы молчаливой,
Се кротко отдают Двенадцать дань
И вопиют, уснувши под оливой;
Святой Фома влагает в раны длань.

Пер. А. Солянова

Готфрид Бенн

Последняя весна

Стань братом распускающихся роз
И женихом стеснительной сирени
И кровь свою – без жалоб и без слез –
Включи в природы кровообращенье.

Все потерялось. Медленные дни.
Не спрашивай, конец или начало.
Живи, как всё, что рядом расцветало,
И, может, до июня дотяни.

Пер. В. Топорова

Методические рекомендации

Занятие должно помочь студентам получить достаточно полное представление о богатстве и многомерности художественного мира экспрессионистской поэзии. Система предлагаемых вопросов и заданий направлена на выявление общих черт экспрессионистской модели и выделение индивидуальных особенностей трех мастеров – Г.Гейма, Г.Тракля, Г.Бенна.

Все поэты, творчество которых анализируется на занятии, принадлежали к правому крылу экспрессионизма с его приоритетом эстетического содержания. Для их философских представлений характерен пантеизм руссоистского толка. В десакрализованном, лишенном Бога мире они пытаются найти новые ценности, которыми становятся поэт и поэзия. При этом поэт воспринимается как пророк, творец, а искусство – как новая религия. Сколь опасно это заблуждение, показывают судьбы экспрессионистов, попытавшихся низвести жизнь до искусства. У Бенна покончила с собой жена, Тракль, не вынеся ужасов войны, принял повышенную дозу наркотиков, Гейм трагически погиб во время катания на льду.

Эти поэты предвосхитили многие идеи философии XX в., в том числе философии О. Шпенглера, выраженной в «Закате Европы». Главным в *мироощущении* Гейма, Тракля, Бенна было предчувствие конца, человеческой гибели. Главной *художественной категорией* становится город как воплощение ада, где властвуют демоны. Для их поэзии характерно обилие метафор, некая агрессивность лексических средств, предельная эмоциональность, гиперболизация, символика, фантастика.

Полноценный пластический образ у экспрессионистов заменен конструкцией, имеющей однолинейный характер. В стихах Гейма, Тракля, Бенна нередко можно встретить *оппозицию «подвижное – неподвижное»*, где подвижность характеризует «незастылость» бытия, его способность к обновлению, а неподвижность – омертвление, распад, гибель. Как застывшая неподвижность воспринимается старый мир, вынужденной неподвижностью грозит человеку стискивающий его промышленный город.

В ранней экспрессионистской лирике, графике и живописи большое место занимает *пейзаж*. Однако природа перестает восприниматься как надежное убежище для человека. Ощущение внутреннего трагизма переносится на природу извне, приписывается ей воображением поэта и обнаруживается в ней самой.

Предлагаемые для анализа стихотворения Гейма, Тракля, Бенна с несомненностью выразили многие из перечисленных особенностей экспрессионистских мировоззрения и поэтики.

Стихотворение Георга Гейма (1887-1912) «Куда ни глянешь – города в руинах» запечатлело мир на грани между гибелью и спасением. Именно таким его увидел поэт, передав характерное для экспрессионизма в целом мироощущение. Гейм погиб не на войне, но его стихи создавались в предчувствии надвигавшихся на Европу потрясений, характеризовались исключительной силой исторического предвидения. Ощущение кризисного состояния современной цивилизации рождает апока-

липтические образы – «города в руинах», хороводы «видений, мучений, невзгод», «огненное погребенье», «солнце истребляет все живое», свойственные экспрессионистской поэзии в целом (названия стихов «Конец света» Э. Ласкер-Шюлер, «Светопреставление» и «Ангел смерти» Я. ван Годдиса).

Анализ стихотворения может облегчить понимание наиболее характерных для автора особенностей. Следует учитывать, что Гейму свойственно новое восприятие мира: он видел смерть там, где она ежедневно совершает свою работу, – среди жизни. Одно из его стихотворений названо «Мертвецкий дом» – это и дом его поэзии, в котором мертвых больше, чем живых. Привычные разделения безобразного и прекрасного, живого и мертвого, человеческого и природного у Гейма отменены. С каким-то невыносимым состраданием отталкивающее уравнено у него с прекрасным: красота не отворачивается от тлена. В одно целое соединены противоположные, противоречащие друг другу начала: свет и тьма, движение и статика. Крепко спаянные слова взрываются внутренней несовместимостью.

Развития и динамики почти нет: обычно они замещаются все новыми и новыми точками зрения, с которых увиден предмет, и новыми пространствами, открывающимися читателю. Образы у Гейма картинны, предметны. Метафоры, разрастаясь, создают уже не образное отражение действительности, а новую предметную реальность, не похожую на первую, но выражающую ее суть. И в этом стихотворении говорится о состоянии мира в целом. Поэзия Гейма, не знавшая больших форм, в малых отличается монументальной эпичностью.

Город – еще одна центральная для экспрессионизма тема. В отличие от натуралистов экспрессионисты изучали не городской быт, а экспансию города в сферу внутренней жизни, психики человека. Для поэзии экспрессионизма характерен «ландшафт души», столь интересный

символистам. Душа чутка к боли, и поэтому в городе Гейма «заводят хороводы – видения, мучения, невзгоды».

В стихотворении Георга Тракля (1887-1914) «Род людской» (1913) нарисована еще не начавшаяся война как гибель человека в шквале огня, как позор и предательство. Причем, война не только первая, но и вторая мировая – возможно, именно провидческим предвидением автора жирного смога над печами фашистских концентрационных лагерей можно объяснить строку о «*гари жирной*».

В целом для поэзии Тракля характерен замедленный темп, ровная интонация, настойчивое повторение одних и тех же слов. Очень часты цветовые эпитеты: голубой, черный, пурпурный, чуть реже – красный, еще реже – белый и прочие. Но это – не передача чувственно воспринимаемой многоцветности зримого мира; скорее вспоминается употребление цвета в геральдике. Каждый цвет – шифр, имеющий строго определенное, хотя и нелегко формулируемое значение (голубой – потустороннее спокойствие, холодная чистота влаги; черный – угроза; пурпурный – опьянение и живая теплота; красный – жар и грех). В рассматриваемом стихотворении цветовая стихия передается введением образов, в которых концентрируется представление о цвете – «*огненная бездна*», «*червень мглы*», «*гарь жирная*», «*тьма всемирная*».

Из слов возникают сгущенные, статичные образы – «*род людской*», «*путь жертвы молчаливой*» и др. Словесные эмблемы смерти и зла, тления и растления соседствуют с совестью, не позволяющей забыть об утраченной гармонии, с волей к искуплению, к очищению хотя бы самой страшной ценой. Не случайно в стихотворении «Род людской» так ощутим пласт библейской символики («*бездна огненная*», двенадцать апостолов, Фома, образы хлеба и вина, оливы и ран Христовых).

Возможно, библейские образы призваны передать идею искупления грехов человечеством через страдание и очищение огнем – не случайно этому образному ряду предшествует фраза о луче, пробившем не-

подвижную завесу облаков. Однако воспользуются люди возможностью очищения или примут страшный конец в «бездне огненной» – однозначного ответа на этот вопрос Трагль читателю не дает. Люди утратили христианскую веру, а значит, лишены возможности искупления грехов, – недаром стихотворение завершается введением образа св. Фомы, без эмпирических доказательств не поверившего в воскресение Христа.

Для раннего творчества Готфрида Бенна (1886-1956) характерна поэтизация безобразного, вскрывающая жестокость современного мира. Послевоенное творчество поэта отразило трагизм и отчаяние, что усилило в его стихах нигилистические и экзистенциальные начала. В то же время стихотворения позднего Бенна отмечены разнообразной эмоциональной палитрой, отличаются интеллектуальной усложненностью и ритмическим артистизмом.

Изменение ряда экспрессионистских установок ярко передает стихотворение «Последняя весна», относимое к послевоенному творчеству Бенна, где экзистенциальное представление о жизни как «пути к смерти» слито с пантеистическим приятием природы, при котором человек выступает органической частью окружающего мира – *«братом распускающихся роз и женихом стеснительной сирени»*. Не случаен образ единой с природой системы кровообращения – натуралистический и поэтический одновременно. В какой-то мере переосмысливается традиционное для экспрессионизма представление о неподвижности как омертвелости, связываемое в большинстве экспрессионистских произведений с капиталистическим городом. Пространством «Последней весны» становятся зеленые просторы, где жизнь медленно, но течет, и наиболее приемлемый способ существования в этом пространстве – жить в соответствии с природными ритмами, не спрашивая, где начинается и где заканчивается «природы кровообращенье».

Вопросы

1. Социальные и философско-эстетические предпосылки появления экспрессионизма, формирование течения.
2. Доклад: экспрессионизм в живописи (10 мин.).
3. Периодизация экспрессионизма, различные группировки. Связь с традициями романтизма, символизма, натурализма.
4. Поэтика экспрессионизма:
 - Г. Гейм: влияние биографии на творчество; анализ стихотворения «Куда ни глянешь – города в руинах»;
 - Г. Тракль: жизненный и творческий путь; анализ стихотворения «Род людской»;
 - Г. Бенн: путь в поэзии; анализ стихотворения «Последняя весна».

Задания

1. К занятию приготовьте следующую таблицу:

Группировки поэтов-экспрессионистов

Название Группировки	Годы существования	Представители	Произведения	Особенности поэтики

2. Прослушав доклад «Экспрессионизм в живописи», сделайте вывод, какие художественные средства стали главными для экспрессионистской живописи, какие – для экспрессионистской поэзии.

3. Подготовьтесь к анализу стихотворений.

Тексты

Гейм Г. Стихи // Иностранная литература. 1989. № 2. С. 178-192.

Золотое сечение: Австрийская поэзия XIX-XX веков в русских переводах. М., 1988.

Трабль Г. Избранное / Пер. О. Бараш. М., 1994.

Трабль Г. Песня закатной страны; *Гейм Г.* Umbra vitae / Пер. А. Николаева. М., 1995.

Трабль Г. Стихи // Иностранная литература. 1989. № 2. С. 171-176.

Критические работы

Дудова Л. В. Поэзия немецкого экспрессионизма // *Дудова Л.В. и др.* Модернизм в зарубежной литературе. М., 1998. С. 210-228.

Павлова Н. С. Экспрессионизм // Зарубежная литература XX в. / Под ред. Андреева Л. Г. М., 1996. С. 188-202.

Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.

Эдмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986.

Экспрессионизм // *Шаболовская И. В.* История зарубежной литературы XX в. I половина. Мн., 1998.

Экспрессионизм: Драматургия. Живопись. Графика. Музыка. Киноискусство: Сб. ст. М., 1966.

Занятие 2

ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА СЮРРЕАЛИЗМА

Сюрреализм – авангардистское направление в художественной культуре XX в., возникшее во Франции в 10-20-е гг. и объединившее таких ярких творцов как *Андре Бретон, Гийом Аполлинер, Поль Элюар,*

Луи Арагон и др. Сюрреалистический канон формулировался в лозунге: «Любовь, красота, бунт».

С французского сюрреализм переводится буквально как «сверхреализм» (surrealism), однако такой перевод неудачен, поскольку ошибочно ассоциируется с высшей ступенью, высшим качеством реализма, что не имеет к сюрреализму никакого отношения. Поэтому термин «сюрреализм» лучше употреблять без перевода.

Создателей сюрреализма привлекал *грандиозный план*: осуществить универсальный революционный проект, относящийся ко всем областям деятельности и мышления. В послевоенную эпоху кризиса сюрреалистам казалось, что скомпрометированы все традиционные ценности, даже разум. Поэтому необходимо найти новые средства познания, обнаружить подлинную реальность – «сверхреальность». В основу сюрреалистской доктрины легло стремление раскрепостить личность. При этом *способами такого раскрепощения* становились по определению теоретиков сюрреализма сон, болезнь, алкоголь, табак, опиум, кокаин, эфир, морфий.

Философской основой сюрреализма стали труды *Канта, Гегеля, Ницше*. Кроме того, сюрреалисты проявляли большой интерес к *алхимии и оккультным наукам*. И все-таки решающее влияние на них оказал психоанализ *Фрейда*, парадоксально соединившийся с творчеством *де Сада*, рассматриваемого сюрреалистами в качестве предтечи фрейдизма. Центральное для поэтики сюрреализма понятие «автоматического письма» восходит к понятию «автоматизма» в психиатрии, в парапсихологии и спиритизме и к методу «свободных ассоциаций» *Юнга* и *Фрейда*. Кроме того, с самого начала увлечения Фрейдом сюрреалистов интересовали всевозможные болезни как способ выключения разума из творческого процесса. Было организовано немало выставок картин, созданных душевнобольными людьми. А в совместном произведении Бретона и Элюара «Непорочное зачатие» (1930) заявлено о попытках воссоздания

различных патологических состояний – дебильности, маниакальности, прогрессивного паралича и проч. – как состояний «сюрреалистических». Именно фрейдизм, сделавший подсознание единственным источником истины, подводил научную базу под «абсолютный бунт» сюрреалистов, их отрицание всей современной цивилизации.

В 1924 г. вышел в свет первый «Манифест сюрреализма» А.Бретона, где дано каноническое определение сюрреализма: *«Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений... Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни».*

По мнению Бретона, именно грезы и сновидения могут помочь в решении фундаментальных проблем человеческого бытия. Призывая окунуться в стихию младенческого бездумья, бреда, грез, творцы сюрреализма образцом для работы художника считали сновидчество медиума с последующим безотчетным закреплением на бумаге вереницы образов, навеянных толчками из душевного «подполья», сколь бы случайно, ошарашивающе-загадочно они не сочетались друг с другом.

Создание сюрреалистических объектов, напрямую связанных с галлюцинациями, сновидениями или эротическими грезами человека, требовало особых средств. Одним из них – помимо дадаистских дезинтеграции и монтажа – становится автоматическое письмо – скоростная запись первых пришедших в голову слов, обрывков речи, навязчивых видений во всей выпуклой «зрелищности» каждого из них в отдельности, во всей причудливой неожиданности их взаимопереклички (тот са-

мый «чистый психический автоматизм ...вне всякого контроля со стороны разума», о котором писал Бретон). Роль поэта при этом сводится к роли нейтрально-постороннего «регистрирующего аппарата». Другим основополагающим принципом становится коллаж, позволяющий сопоставлять логически несвязуемые между собой образы. Автоматическое письмо и коллаж – не просто вызов привычному смыслу, но способ улавливать иной смысл, получать доступ к скрытой реальности, в которой возможно обновление человека, обретение им того, чего он всегда был лишен.

Еще один принцип сюрреалистической поэтики – игра. Она способна пробить брешь в банальности, отвлечь «от любого материального интереса и полезности», выразить абсолютную свободу и жизненную позицию. Игры сюрреалистов призваны найти эффект внезапных сочленений. Например, игра для двух человек: один пишет предложение, начиная его со слова «если» или «когда», другой заканчивает его, но при этом не знает, что написал первый игрок:

Если бы не было гильотины,
Они снимали бы свой корсет.

Когда аэроавты достигнут неба,
Статуи себе подадут холодный ужин.

Что же такое сюрреалистский текст – поэзия, проза, драма? Театр как таковой Бретон осудил, однако диалогу придавал большое значение. Наибольшей популярностью у сюрреалистов пользовалась поэзия (П. Элюар, Л. Арагон, Ф. Супо и др.). Создавали сюрреалисты и романы – «книги, открытые настежь» для «истинной реальности» (Ф. Супо, Л. Арагон, А. Бретон). Но и стихи, и проза творцов сюрреализма очень часто взаимозаменяемы, между ними не существует четкой границы. Ассоциативность стихов, отсутствие в них размера, строфики, рифмы позволяют легко растянуть «лесенку» стиха до прозы. Такой жанр «сти-

хов в прозе» или «прозы в стихах» более всего подходит для словесного оформления «автоматического письма».

Помимо «стихов в прозе», сюрреалисты активно создают *манифесты, коллективные листовки, словари, антологии*. И, кроме того, вводят новые жанры экспериментального характера: *«записки сновидений», «автоматические тексты»*.

Первым сюрреалистическим, «автоматическим» текстом признано прозаическое произведение А. Бретона и Ф. Супо «Магнитные поля» (1919). Согласно свидетельству самих авторов, «Магнитные поля» были результатом непосредственного записывания ассоциаций, мыслей со скоростью, с которой они приходили в голову. Для этого текста характерно дробление, распад на детали, фрагменты, отдельные образы. Господствующими приемами становятся бессвязность и неожиданность (употребление алогизмов, эпитетов из разных смысловых рядов и т.п.), порождающие сюрреалистический эффект: *«Окно, пробитое в нашем теле, открывается на наше сердце. Видно огромное озеро, где в полдень опустились золотистые стрекозы, душистые, как пионы»*.

Со временем ряд крупных мастеров (Арагон, Элюар, Деснос и др.), увлеченных поначалу мятежным пылом сюрреализма, его попытками открыть «чудесное» в примелькавшейся действительности, отошли от этого авангардистского течения. Эпохой распада литературного ядра сюрреализма становятся 30-е гг., хотя именно в этот период произведения сюрреалистов получили широкое распространение. С начала 40-х гг. сюрреализм переместился в США (куда эмигрировали Бретон, Дали и др.), проявившись в основном в изобразительном искусстве. Попытки возродить сюрреализм во Франции после 1945 г. оказались безуспешными.

Несмотря на то, что сюрреализм не выполнил многих из шумно провозглашенных обещаний, он вошел в опыт искусства XX в. как его неотъемлемая, непреходящая составная часть. Сюрреализм открыл дос-

туп к скрытым, не использованным ресурсам внутреннего мира каждого человека, мобилизовал мощные силы подсознания как источника творчества, закрепил приоритет личности.

Поль Элюар

Бубновая дама

Однажды в юности я раскрылся навстречу чистоте. Единственный взмах крыльев в небесах моей вечности, единственное биение сердца, моего влюбленного сердца, в уже завоеванной груди. И я больше не падал на землю.

Влюбленный в самую любовь. По правде говоря, свет ослеплял меня. Я хранил свет в самом себе, довольно света, чтобы видеть по ночам, целыми ночами, ночами напролет.

Девы, какие они разные. Мне всегда грезится дева.

В школе она сидит передо мной, в черном фартуке. Когда она поворачивается спросить у меня решение задачки, невинность ее глаз так смущает меня, что, сострададая моему волнению, она обнимает руками мою шею.

А теперь она покидает меня. Восходи на корабль. Мы почти чужие друг для друга, ее юность повзрослела, и ее поцелуи меня больше не поражают.

Или, когда она больна, я держу в своих руках ее руку, до смерти, до своего пробуждения.

Я бегу быстрее, изо всех сил, на эти свидания, я не боюсь опоздать, но хочу успеть до того, как другие мысли украдут меня у меня самого.

Когда наступит конец мира, мы не узнаем ничего о нашей любви. Она искала мои губы тихими и ласковыми движениями головы. В ту ночь я действительно поверил, что снова верну ее дню.

И так всегда – то же признание, та же юность, те же чистые глаза, то же наивное движение рук на моей шее, та же ласка, то же откровение.

Но никогда – та же женщина.

Карты предсказали мне, что я встречу ее в жизни, так и не узнав ее.

Влюбленный в любовь.

Методические рекомендации

Занятие открывает доклад о дадаизме. Это не случайно – ведь сюрреализм генетически связан с дадаизмом, в русле которого были сформулированы характерные принципы художественной техники сюрреализма (дезинтеграция, расчленение на части, на фрагменты цельного образа реальности, а вслед за этим – монтаж, произвольное сочленение этих фрагментов, точно скопированных). Грань между дадаистами и сюрреалистами не сразу стала различимой, тем более, что именно дадаисты образовали костяк сюрреалистов.

На занятии важно не только подробно остановиться на истории появления и функционирования сюрреализма, его «живописного варианта» (доклад «Сюрреализм в живописи»), его взаимоотношениях с предшествующей литературой (здесь в качестве источника информации рекомендуется обратиться к «Антологии французского сюрреализма»), его теоретической платформы и особенностей поэтики, но и на анализе конкретного сюрреалистского текста. В качестве такового предлагается проанализировать прозаическую миниатюру П. Элюара «Бубновая дама».

Поль Элюар (1859-1952, наст. имя – *Эжен Грендель*) – одна из крупнейших фигур сюрреализма. Механизмом своего образотворчества он считал умение переключать чувства в план абстрактных ассоциаций, воссоединяющих примитивное с изысканным так, что оно становится

загадочным, оставаясь примитивным. Даже простое, интимное преобразовывалось в его поэзии в абстрактно-абсолютное, космическое, фантазмагорическое. Но и в этом странном мире всегда оставалось место для искреннего чувства и истинной поэзии. Тем более, что Элюар очень осторожно относился к автоматическому письму, предпочитая «разумную необузданность чувств» в духе Рембо.

К основным сборникам Элюара в период увлечения сюрреализмом относятся «Столица скорби» (1926), «Любовь поэзия» (1929), «Сама жизнь» (1932), «Роза для всех» (1934), «Плодоносные глаза» (1936).

Для творчества Элюара характерны темы, провозглашенные Бретоном, – *любовь, сны, грезы, наслаждение* (найдите эти темы в «Бубновой даме»). Тема любви, грез привносит в произведения Элюара живую эмоциональную струю. Обращает на себя внимание строгая форма его стихов, изредка возрождающих элементы «правильного» стиха, традиционной ритмики, рифму; временами сохраняется пунктуация. Поэт постоянно объединяет абстрактное с конкретным. Молчание он «целует в губы», ласкает «горизонт ночи», «апофеоз» у него имеет «красные белые стены» и т.п. (найдите подобные примеры в «Бубновой даме»). Доминирует жанр парабол, содержание которых таит в себе нечто абсолютное, часто возникает замыкающий произведение вывод, сентенция (проявляется ли это в «Бубновой даме»?)

«Бубновая дама» (1926) не случайно выбрана для анализа на занятии. Это произведение прекрасно вписывается в сюрреалистический жанр «стихов в прозе» (тем более, что даже стихам Элюара нетрудно стать прозой, поскольку его свободный стих очень прозаичен, почти лишен инструментировки, рифм и ассонансов, подчиняется лишь трудно уловимому, очень капризному ритму), создано в соответствии с особенностями сюрреалистской тематики и поэзии (на примере «Бубновой дамы» проиллюстрируйте отражение основных понятий сюрреализма и воплощение его технических приемов).

Образ возлюбленной становится объектом изображения в первую очередь потому, что именно женщина среди сюрреалистических «чудес» занимала особое, привилегированное положение. Женское начало тесно связывалось с *началом эротическим*, поднятым до уровня важнейшего философского и поэтического принципа. Сюрреалисты не переставали восторгаться всемогущим «желанием», склонны были «эротизировать всю реальность». Не случайно в более поздних работах Бретона проводилась мысль, что сюрреализм – это способ извлечения особой «конвульсивной красоты», вызывающей эротическую реакцию. В одном из своих стихотворений он напишет:

Поэзия делается в постели как любовь
Ее смятые простыни – это заря...

В «Бубновой даме» присутствуют две женские ипостаси – реальная, конкретная («дева» – в школе, на корабле, больная, на свидании, в постели) и ирреальная, символическая (бубновая дама, сама любовь). Предлагается выделить конкретные детали, описывающие деву в этом произведении, сопоставить эти детали с каноническим образом Бубновой дамы (голубые глаза, светлые волосы, молодость). Почему символом возлюбленной становится именно Бубновая дама? Как вы объясните слова автора: «Но никогда – та же женщина»? Для чего в произведение вводятся мотивы чистоты, света, дня и ночи, сна, гадальных карт? Какое место в «Бубновой даме» занимает образ автора? Приближает ли это произведение к разгадке женской сущности и сущности любви?

Вопросы

1. Доклад. Дадаизм как преддверие сюрреализма (5 мин.).
2. Формирование сюрреализма («Бюро сюрреалистических исследований»). Отношение с предшествующей литературой (Рембо, Лотремон, Франс). Политизация сюрреализма. Причины разрыва А. Бретона и Л. Арагона.

3. Доклад. Сюрреализм в живописи (10 мин.).

4. Основные понятия сюрреализма в интерпретации Бретона: сюрреальность; понятие автоматического письма; сновидение, безумие, сюрреалистическая греза. Способы высвобождения бессознательного.

5. Особенности сюрреалистической техники: дезинтеграция и монтаж, соединение несоединимого, фрагментарность, игра ассоциаций, распад на детали. Эротическая и натуралистическая стихии в текстах сюрреалистов, отражение грез и сновидений.

6. Анализ «Бубновой дамы» П. Элюара.

Задания

1. Подумайте, почему дадаизм возник именно в Швейцарии и именно в 1916 г.?

2. В чем конкретно проявилась активная общественная деятельность сюрреалистов (в качестве источника информации можно использовать «Антологию французского сюрреализма»)?

3. Законспектируйте «Первый манифест сюрреализма».

4. Назовите наиболее значительные результаты сюрреалистского эксперимента.

5. Попробуйте сравнить особенности жанра «Бубновой дамы» со «Стихами в прозе» И. С. Тургенева.

Тексты

Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994.

Бретон А. Первый манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986.

Критические работы

Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972.

Андреев Л. Г. Сюрреализм. // Зарубежная литература XX в. / Под ред Л. Г. Андреева. М., 1996. С. 91-100.

Культурология. XX в. Энциклопедия. Т. 2. СПб., 1998.

Пикон Г. Сюрреализм (1919-1939). М., 1995.

Сюрреализм // *Шаболовская И. В.* История зарубежной литературы XX в. I половина. Мн., 1998.

Занятие 3

НОВЕЛЛА Ф. КАФКИ «ПРЕВРАЩЕНИЕ»

Разговор о Кафке хотелось бы начать с анекдота о сумасшедшем, ловившем рыбу в ванне. Врач спрашивает у него: «Клюет?» «Вы что – идиот, это же ванна!» – отвечает больной. Мир Кафки, по признанию А.Камю, «поистине невыразимая вселенная, где человек предается мучительной роскоши: удит в ванне, зная, что из этого ничего не выйдет».

Ф. Кафка закрепил распад антропоцентрического мировоззрения, которое так долго считало человека центром вселенной. Человек в творчестве Кафки – существо, преследуемое страхом, властями, судьбой, существо, противопоставленное враждебному и непонятному миру. Причины такой трансформации героя сопряжены не только с обстоятельствами историческими и общекультурными. Важную роль в понимании творчества Кафки играют события его собственной жизни.

Биография Ф. Кафки небогата событиями. Внешняя канва его жизни легко уместается в одном абзаце. Писатель родился в Праге в семье еврея, закончил немецкую гимназию, с 1901 по 1905 гг. изучал сначала химию и германистику, а затем по настоянию отца – право в Пражском университете. После окончания юридического факультета проходил стажировку в адвокатской конторе и Пражском окружном суде. С 1907 г. начал служить в частном страховом бюро, а затем перешел в государственное учреждение, занимавшееся страхованием рабочих от не-

счастливых случаев, одновременно посещая лекции по производственному страхованию в Пражской коммерческой академии. В 1917 г. заболел туберкулезом, в 1922 г. ушел на пенсию, в 1923 г. осуществил давно задуманное «бегство» в Берлин, где мечтал прожить до конца жизни. Но из-за ухудшившегося здоровья в 1924 г. вернулся в Прагу и через некоторое время умер в санатории под Веной.

Но в малая интенсивность внешних событий замещается в биографии Кафки неослабевающим напряжением «приключений» внутренних. Они связаны в первую очередь с его положением в семье, положением «между национальностями». Семья Кафки – это еврейская семья, живущая в Праге, входящей в состав Австро-Венгрии. Здесь звучат разные языки, здесь сошлись разные национальности – чехи, немцы, австрийцы, евреи. Существующее многокультурье привело не только к духовному обогащению Кафки, но и сформировало у него ощущение своего рода неукорененности, некоего промежуточного существования, привело к утрате самоидентичности.

Поиски «еврейской идентичности» осложняются для Кафки тем положением, которое со временем начинает занимать его отец. Герман Кафка проделал трудный жизненный путь: сын полунищего деревенского резчика, он стал мелким торговцем, а затем благодаря упорству и женитьбе сумел основать в Праге собственное дело – торговлю галантерейным товаром. Но успешная в коммерческом отношении карьера заставила отказаться от исконных идеалов иудаизма. Между тем его жена, происходившая из рода ученых раввинов, стремилась эту духовную основу сохранить.

Кроме религиозных, национальных, были и другие, сугубо личные причины конфликта Кафки с отцом. Герман Кафка, малообразованный, практичный, самоуверенный и нетерпимый, подчинил своей тирании жену, трех дочерей, а внешне и Франца – полную противоположность отца. Отец подавлял волю сына, лишал его всякой веры в себя. А

сын – болезненный, впечатлительный – решался только на пассивное, безысходное в своем отчаянном упорстве сопротивление. Оно выразилось в нежелании заниматься юриспруденцией и коммерцией (а отец мечтал для сына о карьере преуспевающего юриста и достойного продолжателя семейного дела), в стремлении самоутвердиться с помощью непонятого отцу литературного творчества, и даже в духовном «бегстве» из семьи.

Франц одновременно преклонялся перед отцом и испытывал по отношению к нему чувство вины. Комплекс вины перед отцом и перед семьей в целом – один из самых сильных среди множества комплексов Кафки. Комплекс этот усиливается и его отношениями с женщинами. Он многих любил, и его многие любили, но связать свою судьбу ни с одной из них Кафка так и не решился. Хотя и мечтал о семье и детях.

Доминантными чертами личности писателя становятся беззащитность перед внешней стороной жизни и неумение к ней приспособиться, естественно в нее влиться. Все это привело к тому, что Кафка, от природы легкоранимый, тонко чувствующий, болезненно переживающий жизненные ситуации, не сумев наладить контакт с внешним миром, начинает испытывать перед этим миром постоянный, непрекращающийся страх. Поэтому и персонажи Кафки – это люди, преследуемые страхом: «Страхом перед бессмысленностью, перед бессмысленным расцветом бесчеловечной жизни» (запись в дневнике от 1914 г.).

При жизни Кафки вышли лишь немногие его произведения – *сборники новелл* «Созерцание» (1912) и «Сельский врач. Небольшие рассказы» (1919), *новеллы* «Приговор» (1916), «Превращение» (1915) и «В исправительной колонии» (1919). После смерти – *сборник новелл* «Голодарь» (1924), *сборники притч и афоризмов* «Размышления о грехе, страдании, надежде и истинном пути» и «Он. Заметки 1920 года» (1931), «Дневники» (отрывки из них были впервые опубликованы в 1937 г.),

письма, романы «Процесс» (1925), «Замок» (1925), «Без вести пропавший» («Америка») (1927).

Герои этих произведений призваны выразить мысль писателя о глобальной несвободе, полной зависимости человека от враждебного и непонятного мира. Гонимые страхом, преследуемые властями, персонажи Кафки мечутся в пространстве узких улочек, грязных лестничных площадок, душных чердаков, пыльных комнат, утрачивая человеческий облик. Пространство произведений автора «Превращения» и «Процесса» оказывается предельно сжатым, в нем нет воздуха, время здесь, кажется, тоже остановилось, поскольку исчезло то, что является точкой его отсчета – событие.

Но величие Франца Кафки – в его стоицизме. За происходящее с ним Кафка возлагает вину сначала на себя, а уже потом связывает свои беды с несовершенством окружающего мира. А значит, источник победы над безысходностью жизни он ищет в собственных духовных силах. И эта позиция человека, не склоняющего головы перед силами зла, ярко проявляется в эволюции героев его произведений. Все герои Кафки генетически связаны с одинокими и униженными жизнью героями Гоголя, Достоевского, Диккенса, Грильпарцера. Они часто не имеют имени, они ведут отчаянную и безрезультатную борьбу за право достойного существования. Трагический исход этой борьбы предрешен, поскольку цивилизация способна сокрушить не только беззащитного человека, но и само мироздание. Но несмотря на это, в каждом произведении Кафки человек бросает свой слабый вызов миру и пытается восстановить распавшиеся связи.

Методические рекомендации

Анализ новеллы «Превращение» позволяет осмыслить важнейшие черты мировидения и поэтики Ф. Кафки.

О специфике взгляда Кафки на мир речь уже шла выше. Среди важнейших особенностей поэтики Кафки можно назвать:

1) иррационализм в интерпретации мира и человека, фантазмагоричность событий. Эти особенности обусловили использование таких приемов как символика, нефантастическая фантастика, гротеск, парадокс, поэтика сновидения;

2) условность пространственно-временной организации произведений;

3) предельная обобщенность характеристик персонажей;

4) реалистическая манера изображения, характеризуемая необычайным вниманием к детали, стремлением максимально точно выразить мысль, поиском адекватного словесного воплощения, удивительной осязаемостью в описании вещей.

Перспективным путем анализа может стать осмысление модели мира в новелле «Превращение», адекватно воплощающей специфику кафкианского мировидения и поэтики. При этом студентам предлагается выделить в тексте и осмыслить такие категории миромоделирования как пространство, топография, время, состояние мира, отношение мира к человеку, взаимодействие мира и человека, а также назвать ключевые образы новеллы, расшифровать их семантику.

Анализ модели мира в новелле «Превращение» целесообразно совместить с эвристической беседой. Студентам предлагается ответить на вопросы:

Какие настроения и состояния выражены в тексте?

Какими приемами автор передает эти состояния?

Какое место в рассматриваемом художественном пространстве занимает главный герой?

Каковы его взаимоотношения с миром?

Как осознается самим автором его бытие и место в мире?

Меняется ли его место в мире после превращения?

Меняется ли сам герой, став насекомым?
Почему автор выбирает образ жука?
Что нового вносит автор в мотив метаморфозы героя?
Каковы мифологические и литературные источники новеллы?
В чем причина смерти Грегора Замзы?
В чем смысл метафоры Кафки?
Что принципиально нового во взглядах Кафки на человека?
Какими средствами пользуется писатель, предлагая нам свою трактовку человека?

Вопросы

1. Жизненный путь Ф. Кафки – неотделимость личного опыта от творчества. Автобиографические мотивы в новелле «Превращение».
2. Мифологические и литературные источники новеллы («Метаморфозы» Овидия, «Золотой осел» Апулея, «Двойник» и «Идиот» Достоевского, «История юной Ренаты Фукс» Вассермана).
3. Основная проблематика всего творчества Кафки (комплексы вины, наказания и оправдания) и ее реализация в новелле «Превращение».
4. Концепция человека в новелле. Превращение как метафора одиночества и отверженности человека.
5. Особенности поэтики: абсурд и способы его создания. Принцип материализации метафоры. Своеобразие фантастики: жизнеподобие невероятного. Обыденность и приземленность персонажей и ситуаций. Изображение трагизма бытия через будничность и абсурд.
6. Философско-этический смысл новеллы, различные варианты ее интерпретации.

Задания

1. Выпишите из энциклопедии «Мифы народов мира» (т. 2, с. 63, 202-203) сведения о специфике мифотворчества у Кафки, о семантике мотива превращения в насекомых в мифологии.

2. Выпишите из словарей толкование терминов «Метафора», «Фантастика», «Абсурд».

3. Прочитайте новеллу «Превращение» и постройте модель мира Ф. Кафки. Выпишите детали, подчеркивающие, что привычный порядок вещей перевернулся.

Тексты

Кафка Ф. Превращение. Любое издание.

Критические работы

Брод М. Ф. Кафка: биография // Звезда. 1997. №6. С.118-151.

Давид К. Франц Кафка. Харьков; Ростов-на-Дону, 1998.

Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980.

Дудова Л. В. Франц Кафка // *Дудова Л. В.* и др. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1998. С. 181-209.

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

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

Карельский А. Лекция о творчестве Кафки // ИЛ. 1995. № 8. С. 241-248.

Макс Брод о Франце Кафке. СПб., 2000.

Мотив превращения в творчестве Апулея, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова и Ф. Кафки // Литература. №26.2000.С.9-10.

Набоков В. Франц Кафка. Превращение // *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 325-364.

Никифоров В. Кафка Ф. // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 1997. Ч.1. С. 348-355.

Занятие 4

ПОЭМА Т. С. ЭЛИОТА «БЕСПЛОДНАЯ ЗЕМЛЯ»

Англо-американский поэт и литературный критик Т. С. Элиот (1888 — 1965), лауреат Нобелевской премии, признанный, наряду с Ф.Кафкой и Дж. Джойсом, мэтром модернизма, стал реформатором, придавшим поэзии XX в. новый облик.

Уже при жизни Элиоту присвоили статус классика. Его стихи вошли в школьные хрестоматии, над статьями размышляли литературоведы и философы. Во время выступлений в университетах с лекциями Элиота приветствовали и профессора, и студенты, а в 1956 г. в США поэта слушала многотысячная аудитория, заполнившая громадный стадион.

Элиот родился и провел свою юность в США, в состоятельной семье, где царила пуританская атмосфера, где с раннего детства мальчику прививали строгую самодисциплину, выдержку, чувство собственного достоинства. В 1906 г. будущий поэт поступил на философский факультет Гарварда, а в 1910-1911 гг. продолжил образование в Париже, затем вернулся в США, но в 1914-м снова отправился в Европу – Германию и Францию – для работы над диссертацией по психологии восприятия. Здесь его застала война, сделавшая возвращение в Америку невозможным. Элиот поселился в Лондоне и остался в Англии навсегда, приняв со временем английское подданство и обратившись в католичество.

Эстетические взгляды Элиота сформировались уже в молодости. Он считал себя художником Традиции, т.е. классического начала в культуре, которое позволяет претворить «частные, глубоко личные пе-

реживания в нечто более значительное и отстраненное, в нечто универсальное и надличностное».

Для понимания специфики поэтического творчества Элиота очень важны его литературно-критические работы, которых более четырехсот. Самые значительные из них – «Традиция и индивидуальный талант» (1919), «Гамлет и его проблемы» (1919), «Поэты-метафизики» (1921), «Данте» (1929), «Назначение поэзии и назначение критики» (1933), «Музыка поэзии» (1942).

Методические рекомендации

Поэма «Бесплодная земля» (1922) стала кульминацией раннего периода творчества Элиота. Это произведение, появившееся одновременно с публикацией «Улисса» Джойса и последних томов эпопеи «В поисках утраченного времени» Пруста, во многом определило развитие поэзии в Западной Европе.

Молодое поколение восприняло поэму Элиота как воплощение состояния и чувств людей, переживающих психологическую катастрофу, в которую их повергла первая мировая война. Один из современников, А. Л. Мортон, писал: «Мы чувствовали – наконец-то пришел поэт, разделявший нашу тревогу об условиях существования в нынешнем мире и не желавший изображать дело так, что все прекрасно, не желавший бежать от правды в какой-нибудь самодельный игрушечный мир».

Однако замысел Элиота был иным: говорить не о конкретном историческом времени, но передать саму природу жизни, извечную трагичность бытия. Автор сумел отразить самосознание человека на рубеже веков, в эпоху духовного кризиса, а вместе с тем он затронул более глубокие корни человеческой природы. Кроме того, в поэме выражены представления о деградации современного мира, о безжизненности европейской цивилизации.

«Бесплодная земля» сложна для истолкования – не случайно Элиот по совету Э. Паунда сократил текст поэмы, а позднее написал комментарий – путеводитель в ассоциативном мире произведения. При анализе «Бесплодной земли» в первую очередь необходимо обратить внимание на сложность структуры поэмы, состоящей из пяти частей. Эти части образуют полифоническое целое, где сплелись прошлое и настоящее, субъективное и объективное, оригинальный текст и цитаты.

Характерная для представителей модернизма установка на равноправие различных исторических эпох и культурных пластов вызвала принципиально новое отношение к культурному наследию. Подобный подход неизбежно определял пристальное внимание к языку, его синтаксическим, грамматическим и другим структурам, а значит – к экспериментам в области формы, что делало язык произведений зашифрованной системой, недоступной для понимания широкой публики.

Текст поэмы представляет контаминацию разных речевых пластов: речь самого автора, прямая речь персонажей, многочисленные цитаты и аллюзии. Переход от одного речевого пласта к другому автором никак не обозначен, логические переходы опущены, и читатель должен сам находить путь в сложном лабиринте поэмы, содержащей в себе неисчерпаемое количество смыслов.

Разнородные стихии организуются в единое целое с помощью следующих способов:

лирическая реальность поэмы передается через цитаты из пророков Иезекииля и Исаяи, Псалтыри, Евангелия, Послания апостола Павла к римлянам, откровения Иоанна Богослова, «Исповеди» Блаженного Августина, «Божественной комедии» Данте, «Бури» Шекспира, стихотворений Бодлера;

лирическое сообщение заключено в рамки мифологических параллелей, что стало модным в 20-е гг. благодаря труду Дж. Фрезера «Золо-

тая ветвь» по исследованию религий и верований, а также роману Джойса «Улисс»;

тема скитаний-поисков (бесплодные скитания под знаком неизбежного возмездия за растрату жизни, полуосознанные поиски религиозно-философской основы), связанная с путешествием учеников Христа, связывает разнородные элементы художественной структуры поэмы.

В связи с этим необходимо рассмотреть вопрос об интертекстуальности поэмы, особенностях элиотовского мифологизма, а также основных темах и сюжетных мотивах, среди которых мотивы рождения, любви, смерти, женского и мужского начал.

Остановимся подробнее на использовании Элиотом мифа, который становится в поэме источником эффектных аналогий, средством контроля над материалом, способом создания универсалии бытия, изображения «сознания вечного и сегодняшнего в их единстве».

Особый интерес у поэта вызывали древние ритуалы, связанные с языческими богами (Дионисом, Озирисом, Адонисом и др.), смерть и возвращение которых составляли циклическую завершенность, имеющую точное соответствие в круговороте времен года.

Основной мифологической структурой в «Бесплодной земле» служит средневековая легенда о поисках Святого Грааля, данная в одном из современных Элиоту вариантов. Над девами-хранительницами святой чаши надругался Король-рыбак и его рыцари, за что они были лишены мужского достоинства, а их страну постигла засуха.

Важную роль в структуре поэмы играет библейская мифологема искупления через принятие Христа. Проходящие через все произведение мотивы насилия над женщиной, профанации причастия, надругательства над природой связываются с мотивом преодоления греха через обретение подлинной любви, олицетворяемой образом Христа. Элиот показывает, что Христос одновременно далек и близок современному человеку (сцена с апостолами в V части поэмы). Однако человечество, считает по-

эт, утратило вкус подлинной веры и постоянно создает себе ее суррогаты. Очищение возможно через огонь, через смерть – неслучайно в последней части изображаются «рушащиеся башни» символов цивилизации Запада: Иерусалима, Афин, Александрии, Вены, Лондона.

В качестве примера реализации этих особенностей художественной структуры можно обратиться к подробному анализу одной из частей «Бесплодной земли» (по выбору), используя комментарии к тексту.

Вопросы

1. «Бесплодная земля» как обобщенный образ западной цивилизации в состоянии кризиса. Связь тематики поэмы с комплексом «потерянного поколения».

2. Композиция поэмы «Бесплодная земля»: контаминация различных речевых пластов: речь автора, речь персонажей, цитаты.

3. Интертекстуальность. Основные источники цитат и аллюзий (Ветхий и Новый Завет, Чосер, Данте, Шекспир, английские поэты-романтики и т.д.)

4. Мифотворчество Элиота. Функции мифов о Святом Граале, Адонисе, Осирисе. Библейская мифологема, ее переосмысление и превращение в модернистский миф.

Задания

1. Прочитайте текст поэмы «Бесплодная земля» и комментарии к ней. Приготовьтесь к комментированному чтению поэмы.

2. В тексте поэмы найдите примеры использования Элиотом различных речевых пластов.

3. С помощью комментариев подберите примеры для групп цитат.

4. Сделайте выписки из статей «Адонис», «Озирис», «Грааль» (энциклопедия «Мифы народов мира»).

Тексты

Элиот Т. С. Бесплодная земля: Избранные стихотворения и поэмы. М., 1971.

Элиот Т. С. Избранная поэзия. СПб., 1994.

Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев; М., 1997.

Критические работы

Аринштейн Л. Предисловие к русскому изданию поэзии Элиота // *Элиот Т. С.* Избранная поэзия. СПб., 1994.

Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX в. М., 1980.

Кочеткова И. К. Поэзия Т. С. Элиота // Вестник Моск. ун-та. Филология. 1967. № 4. С.15-28.

Красавченко Т. Н. Т. С. Элиот // *Красавченко Т. Н.* Английская литературная критика XX в. М., 1994. С. 110-138.

Маттисен Ф. И. Ответственность критики. М., 1972.

Михальская Н. П. Т. С. Элиот: поэт и критик // *Дудова Л.В.* и др. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1998. С. 116-146.

Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота. М., 1970.

Форстер Э. М. Две книги Т. С. Элиота // Писатели Англии о литературе. М., 1981.

Занятие 5

ПЬЕСА Б. БРЕХТА «МАТУШКА КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ»

Развитие драматургии в XX в. характеризуется постоянным поиском новых форм театрального воплощения, смелыми экспериментами, неожиданными сочетаниями. Среди признанных новаторов современного театра – Бертольд Брехт (1898-1956), создатель теории «эпического театра» и автор пьес, не сходящих со сцен ведущих театров мира.

Брехт не устал повторять, перефразируя известный тезис Маркса, что «до сих пор театр только отражал мир – задача театра заключается в том, чтобы способствовать его изменению».

Размышляя над событиями, происходившими в мире, Брехт пришел к выводу о необходимости новой драматургии, отвечавшей изменениям в исторической ситуации. Для осуществления такого замысла потребовались новые художественные средства выражения изменившейся исторической действительности с ее новыми героями, сферами действия, темами и масштабами событий, конфликтами. Так возникла идея «эпического театра».

Новая теория формируется в 1920-1930-е гг. Первый итог развития теории – в этюде «Об опере», приложенном к изданию его пьесы «Подъем и падение города Махагони» (1930), где драматург дает сравнительную таблицу обычного, драматического, и эпического театров. Эта таблица передает не абсолютную противоположность двух типов театра, а лишь некоторое смещение акцентов.

Назвав свою эстетику и драматургию «эпическим», «неаристотелевским» театром, Брехт подчеркнул свое несогласие с важнейшим, по мнению Аристотеля, принципом античной трагедии, воспринятым в большей или меньшей степени всей мировой театральной традицией. Драматург выступает против аристотелевского учения о катарсисе как необычайной, высшей эмоциональной напряженности. Очищение чувств в катарсисе, по мнению Брехта, вело к примирению с трагедией, жизненный ужас становился театральным и потому привлекательным. Брехт же хотел, чтобы трагедия возбуждала размышления о путях ее предотвращения. Отказываясь от катарсиса как явления, примиряющего со страданием, драматург вместе с тем предлагал сохранить высшую эмоциональную напряженность катарсиса, пафос, проявление страстей.

Другим объектом критики театра Аристотеля была концепция роковой предопределенности человеческой судьбы, тесно связанная с иде-

ей катарсиса. Брехт подчеркивал, что при любых поворотах судьбы человек сохраняет способность выбора, способность принятия ответственных решений.

Отсюда вытекают *главные принципы драматургии* Брехта:

если человек свободен в выборе, то задача «эпического театра» – заставить зрителей «отказаться <...> от иллюзии, будто каждый на месте изображаемого героя действовал бы так же»;

зритель не должен отождествлять себя с героем: «Тот, кто вживается в образ другого человека <...>, отказывается от критического отношения к нему и к самому себе»;

автор не должен растворяться в героях, как это происходило в аристотелевском театре, потому что создателю пьесы необходимо стремиться передать свою собственную философскую и политическую позицию. Причем не с помощью героя-резонера – рупора авторских идей, но отделяя фабулу от сценического действия, от театрального спектакля.

Одна из важнейших особенностей театра Брехта – передача через конкретное явление действительности сути и закономерностей бытия, выявление общечеловеческих категорий. Прорваться за объективную видимость к подлинным законам жизни позволяет эффект «очуждения»*, который подразумевает следующие моменты:

1. Четкое осознание зрителем, что перед ним игра, а не жизнь.
2. Четкое осознание актером, что он не равен своему герою, своей роли.
3. Возможность увидеть и показать образ с неожиданной стороны.

* «Очуждение», «остранение» – термин, введенный в 1914 г. В. Шкловским и обозначающий задачу художественного произведения – заставить зрителя или читателя заново увидеть предмет, явление, воспринять примелькавшееся как необычное, странное. Сам Брехт не считал эффект «очуждения» своим открытием, находя примеры действия этого принципа в античном и азиатском театре, в живописи Брейгеля Старшего и Сезанна, в творчестве Шекспира, Гете, Джойса и др. Но до Брехта никто не применял эффект «очуждения» так широко, а главное – как теоретически разработанный метод построения пьес и спектаклей, которым должны владеть как драматург, так и актер, и режиссер.

4. Не просто изображение действительности и пороков людей, но прорыв за внешнюю оболочку, понимание сущности явлений.

Этот эффект достигается множеством различных способов, среди которых – зонги, монтаж, авторский комментарий, оформление сцены и т.п.

Методические рекомендации

Анализ пьесы «Матушка Кураж и ее дети» (1939) позволит студентам лучше понять реформаторскую теорию немецкого драматурга. Это произведение – один из наиболее совершенных в драматургии Брехта примеров сочетания различных принципов «эпического театра».

Написанная накануне второй мировой войны и посвященная эпохе Тридцатилетней войны, пьеса должна была побудить зрителей к протесту против войны вообще. Главная героиня «Матушки...» Анна Фирлинг, по прозвищу Кураж, – маркитантка, за долгие годы привыкшая к войне, научившаяся в ней видеть источник своего дохода. За это Кураж расплачивается дорогой ценой – жизнью своих детей. Но личная трагедия и полное одиночество не раскрыли героине глаза на происходящее. Слепо веруя в свою правоту, она тащит фургон дальше, не чувствуя никакой личной ответственности за участие в войне, за гибель детей.

Несмотря на то, что судьба Кураж трагична, она не должна, по мысли Брехта, вызывать сострадания. Автор требует не растворения в образе Кураж, а трезвой оценки ее ошибочного жизненного пути – в этом и заключается принцип «очуждения». *Главная идея пьесы*, тем самым, – настойчивое напоминание об ответственности каждого за участие в войне.

Воплощение принципов «эпического театра» реализуется уже на уровне *сюжета произведения*. Литературный источник «Матушки...» – повесть немецкого писателя XVII в. Г. Гриммельсхаузена «Подробное и удивительное жизнеописание отъявленной обманщицы и бродяги Ку-

раж» (1670). Это свидетельствует, что драматурга меньше всего интересует развитие сюжета, ведь фабула, по мнению Брехта, не представляет основы драматургии, а использование известных сюжетов позволяет подчеркнуть истинный смысл происходящего, направить мысли зрителя в нужное русло, позволяет ему постичь идейное содержание произведения.

Реализации замысла пьесы способствует и использование *принципа параболы*, при котором повествование движется как бы по кривой: удаляется от современного автору мира, иногда вообще от конкретного времени, конкретной обстановки, а затем снова возвращается к оставленному предмету и дает его философско-этическое осмысление и оценку. Пьеса-парабола имеет два плана: размышления Брехта над современной действительностью и историческая хроника времен Тридцатилетней войны. Сопоставление начального эпизода, в котором Кураж с тремя детьми отправляется на войну с верой в удачу, с заключительным, в котором потерявшая детей маркитантка тянет свой фургон, содержит параболически выраженную идею пьесы о несовместимости материнства с войной.

Принцип параболы позволяет передать *внутренний конфликт* пьесы, реализующийся уже в прозвище героини: матушка (материнство, жизнь, радость) – Кураж (война, смерть, несчастье: кураж от фр. «смелый», храбрый) – качества, необходимые на войне).

Другая сторона конфликта реализуется в образах детей Кураж, гибель которых связана с невозможностью сохранить человечность на войне, где человеческие качества либо извращаются (Эйлиф), либо сохраняются, но не спасают от смерти (Швейцеркас, Катрин). Рекомендуются подробнее остановиться на эпизодах, изображающих гибель детей Кураж (картины 3, 8, 11).

Эпические черты пьесы передаются и через *постановочные принципы*. Как следует из режиссерских указаний Брехта к «Матушке...»,

драматург предоставляет театрам широкие возможности для демонстрации авторской мысли с помощью различных «очуждений» (фотографии, кинопроекции, непосредственное обращение актеров к зрителям).

Брехт *не пользуется классическим разделением на акты* – пьеса состоит из 12 эпизодов, начинающихся с ремарок, излагающих основные события предстоящей сцены – таким способом тоже осуществляется прием «очуждения».

Еще один прием Брехта – *зонги*. Действие постоянно прерывается: «Песней о солдате и бабе», «Песней о Великой капитуляции», песней «Часы», «Песней о братании» и др. В песнях-зонгах непосредственно проявляется позиция Брехта. Зонги очуждают действие, комментируют его, проливают дополнительный свет на характеры персонажей и зачастую являются ключом к концепции пьесы.

Подумайте, какие зонги в «Матушке...» наиболее ярко передают замысел пьесы? Проанализируйте их.

Еще одним средством, помогающим Брехту раскрыть идейное содержание пьесы, становится *монтаж*. С его помощью драматург воздействует на зрителя, заставляет воспринимать происходящее на сцене так, как нужно автору. Например, в 6-м эпизоде, монтируя речь полкового священника с куплетами пьяного солдата, Брехт иронически развенчивает демагогию военной пропаганды.

Вопросы

1. Цели и основные принципы «эпического театра», его отличие от «аристотелевской» драмы.
2. Идейное содержание и проблематика исторической хроники Б. Брехта «Матушка Кураж и ее дети».
3. Особенности создания образов центральных персонажей.
4. Воплощение в пьесе принципов «эпического театра».

Задания

1. Назовите основные – социальные и художественные – причины возникновения принципов «эпического театра».

2. Подумайте над вопросом: ради чего Брехт отказался от главного удовольствия, получаемого зрителем от театральной постановки, – катарсиса? Нужна ли была эта жертва?

3. На основе анализа текста пьесы «Матушка Кураж...» к занятию заполните таблицу.

Воплощение принципов «эпического театра» в «Матушке...»

Использование чужого текста	
Минимализм в декорациях и костюмах	
Смена декораций без занавеса	
Зонги	
Прямой авторский комментарий	
Краткое содержание спектакля в программке	
Эмоциональное насыщение спектакля пантомимой, музыкой	
Монтаж	
Отчуждение не только зрителя, но и актера	
Использование эмблем, экрана, чтение современных газет со сцены	

1. Подумайте над интерпретацией образа матушки Кураж.

Тексты

Брехт Б. Матушка Кураж и ее дети. Любое издание.

Критические работы

Бертольд Брехт // *Шаболовская И. В.* История зарубежной литературы XX в. I половина. Мн., 1998.

Брехт Б. О литературе. М., 1988.

Глумова-Глухарева Э. И. Драматургия Б. Брехта. М., 1962.

Днепров В. Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 542-595.

Сурков Е. Путь к Брехту // *Брехт Б.* Театр. М., 1965. Т. 5. Кн. 2. С. 5-58.

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. С. 206-211.

Федоров А. А. Бертольд Брехт // Зарубежная литература XX в. / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 1996. С. 223-237.

Фрадкин И. М. Бертольд Брехт. Путь и метод. М., 1965.

Занятие 6

АНТИУТОПИЯ О. ХАСКЛИ «О ДИВНЫЙ НОВЫЙ МИР»

Веком антиутопии называют XX в. – именно ему выпала участь проверить и экспериментально испытать проекты улучшения жизни человечества, описанные в утопиях, и в итоге серьезно усомниться в самом феномене конструирования мира и человеческой жизни по предварительному плану и замыслу.

XX в. как эпоха социально-политической и научно-технической революции соединил множество противоречивых явлений и процессов. Началом нового столетия как культурной эпохи стала первая мировая война, выразившая кризис гуманизма, потрясение основ западной цивилизации, подтвердившая ницшеанскую идею смерти Бога, ускорившая распад нравственных устоев и распространение нигилизма. Этот процесс продолжили революции и социальные катаклизмы в Европе 1910-х гг., а также образование тоталитарных режимов. Противоречивое влияние научно-технического прогресса усиливало ощущение кризисности. Научно-техническая революция оценивалась двойственно: апологетика НТР, вера в разум, прогресс развивались параллельно со страхом перед

глобальными последствиями технократической цивилизации, пессимизмом, обусловленным нарастающим экологическим кризисом. Все эти факторы, наряду с формированием индустриального «общества потребления», приводили к возникновению «одномерного человека», росту конформизма, унификации сознания и культурных запросов.

Для осмысления всех этих процессов канонические литературные жанры были непригодны. Так появляется антиутопия – жанр, ставший комментарием к состоянию общества, утратившего духовные ориентиры. В антиутопии наблюдается процесс усвоения художественным языком интеллектуального багажа XX в., происходит синтез литературы и философии, выработка синкретического стиля. Личность здесь осмысливается как высочайшая ценность и в вину изображенному в антиутопиях государству ставится именно нивелировка его граждан.

Однако антиутопия – не только реакция литературы на тоталитаризм, имморализм технического прогресса в XX в., но и реквием по утопиям Нового времени, ведь этот жанр иронически переосмысливает утопический идеал. Жанр утопии представляет собой синтез социальных и философских теорий от античности до Нового времени (Платон, Аристотель, гедонизм, христианский идеал человеческого общежития, коммунистические теории). Изображенное в утопиях достижение идеала общественного развития исключает вероятность изменения, а значит, возможность случайности. Антиутопия развивает такие моменты утопии как идеал принудительности, мелочной регламентации жизни. Так проводится мысль об утрате изображенными обществами живости и жизнеподобия, что подчеркивается детальным, зримым описанием.

Начало развитию жанра антиутопии в XX в. положил роман Е.Замятина «Мы» (1920). Книга Замятина, воссоздавшая емкую социально-философскую модель нежелаемого будущего, не только стояла у истоков жанра, но и определила его дальнейшее развитие, породив

мощную традицию, первым в которой был роман О.Хаксли «О дивный новый мир» (1932).

Связь между двумя этими произведениями очевидна. Соотносятся не только их темы, но и основные мотивы. Сюжет в обеих книгах строится на столкновении духовно мертвой цивилизации с дикой и яркой природой «дикарей», а утраченной свободе противопоставлено искусственное, предельно стандартизированное «счастье» человека-нумера (Замятин) или представителя определенной касты (Хаксли). Близки и детали изображения прогресса в Едином Государстве («Мы») и Мировом Государстве («О дивный новый мир»), и фигуры их властителей, и природа конфликта, заключающегося в столкновении мощной воли режима и ущемленной человечности.

Завершая на занятии разговор об антиутопии, необходимо подчеркнуть, что реальные события и философские концепции не только сформировали этот жанр, но испытали на себе обратное воздействие художественных произведений. Книги названных авторов предшествовали многим теоретическим работам современных историков и философов.

В целом антиутопия как жанр явилась опытом социальной диагностики. Проблематика, ставшая для антиутопии преобладающей, была в высшей степени актуальной на протяжении всего XX в., проходившего под знаком поиска утопии, идеала, способного устоять под воздействием сокрушительных катаклизмов. Антиутопия, глубоко осмыслившая этот социальный и духовный процесс, в значительной степени облегчала поиск этого идеала. Авторы антиутопий предупредили об опасности произвола и насилия над законами развития человеческого общества. Они развенчали идеи технократического прогресса, доказав, что социальный идеал несводим к материальному изобилию на основе научно-технических достижений. Писатели-гуманисты убедительно показали ужас бездуховности, обезличенности, стандартизации личности, отразив в современных формах мироощущение человека XX в.

Методические рекомендации

При обращении к антиутопии «О дивный новый мир» необходимо учитывать следующие моменты:

этот материал не входит в лекционный курс. Вместе с тем, он представляется чрезвычайно важным в связи с рассмотрением формирования нового для литературы XX в. жанра. Поэтому необходимо остановиться на причинах, обусловивших появление антиутопии;

антиутопия предполагает генетическую связь с утопией, обладает признаками определенной «вторичности» по отношению к предшествующей литературе. Этот аспект нуждается в дополнительном освещении;

для осмысления жанрообразующих принципов антиутопии необходим сопоставительный анализ с классикой антиутопии – романом «Мы»;

для антиутопии Хаксли очень важна соотнесенность с художественной вселенной Шекспира. Поэтому исследование «шекспировского текста» в «Дивном новом мире» представляется необычайно важным.

Центральной темой романа О. Хаксли становится будущность человека в посткультурную эпоху (что вообще характерно для классической антиутопии). Автор исследует особый тип сознания, который является главным достижением и главным преступлением Мирового государства, ибо в этом сознании произошла подмена всех выношенных мировой культурой человеческих ценностей. Несвобода здесь – счастье, жестокость – проявление любви, а человеческая индивидуальность – преступление.

В обществе, изображенном Хаксли, святые понятия «отец» и «мать» становятся «непристойной руганью», кормление младенца воспринимается как «омерзительная сценка из быта живородящих», а история Ромео и Джульетты – как «дурацки непристойная ситуация». Нормой поведения в отношениях полов является непостоянство («так долго

все с одним да с одним – это ужасно неприлично»), а горе у постели умирающего человека трактуется как «постыднейшая невоспитанность», «скандальное зрелище», «отвратительный взрыв эмоций». И вот уже понятие прогресса связывается с возможностью «людей работать, совокупляться, беспрестанно развлекаться; сидеть и думать им некогда и недосуг».

Торжество прогрессистско-сциентистских установок в развитии общества и появление на планете единого рационалистического государства вполне закономерно приводит к утрате традиционных универсальных ценностей, воплощенных в достижениях культуры прошлого. Неудивительно, что для героев Хаксли, в мире которых Вестминстерское аббатство превращено в кабаре, Библия является «порнографической старинной книгой», а «некто, именовавшийся Шекспиром», олицетворяет «мораль и философию недопотребления». В «Дивном новом мире» описана эпоха, в которую на всей планете осуществлен «поход против Прошлого, закрыты музеи, взорваны исторические памятники, изъяты книги, выпущенные до 150-го года эры Форда», в которой отращивание к природе и литературе внушается электрошоком малышам в инкубаториях.

Одним из ведущих структурообразующих принципов «Дивного нового мира» становится антитеза, первоначально разрабатываемая с помощью оппозиции утопия – антиутопия. Эта оппозиция появляется уже в эпиграфе – высказывании Н. Бердяева: в XX в. необходимо думать о том, как «избежать утопий, как вернуться к неутопическому обществу, к менее «совершенному» и более свободному обществу».

Центром цивилизованного мира будущего становится в произведении Англия (т.е. остров). Остров – традиционное место утопических государств, что связано с мифологическими представлениями о волшебном царстве на недостижимом острове, населенном духами. Как литературный хронотоп, остров примечателен прежде всего своей изолирован-

ностью, которая создает оптимальные условия для раскрытия характеров героев в экстремальной ситуации. Замкнутость пространства делает происходящее символически насыщенным, экзистенциально весомым. На первый взгляд кажется, что в цивилизованном обществе, изображенном Хаксли, достигнуто полное равновесие между благоприятными условиями жизни людей и возможностью максимальной реализации человеческой личности. Но развитие действия опровергает эту иллюзию.

Сам Хаксли определяет в романе остров как место, где можно встретить «самых интересных мужчин и женщин на свете... тех, кого не удовлетворяет правота, у кого есть свои, самостоятельные взгляды. Словом, ...тех, кто собой что-то представляет». Горькая ирония писателя заключается в том, что остров, о котором идет речь, не Англия, а Исландия – место ссылки, куда попадают недовольные существующим порядком.

Кроме того, в отличие от традиционной утопии мир в романе Хаксли (как и у Замятина) показан не со стороны, а дан изнутри, через чувства его единичных обитателей, отличающихся от большинства граждан даже на генетическом уровне. Так, психолог Бернард Маркс становится изгоем из-за своего низкого роста и щуплого телосложения, ибо в высшем обществе, к которому он принадлежит, было привычно «связывать кастовое превосходство с крупнотелостью». Его друг, Гельмгольц Уотсон, обособлен от окружающих благодаря «избытку умственных способностей». При всей разнице этих героев «общим у обоих было сознание собственной индивидуальности», отъединившее их от остальных.

Как и в мире Замятина, кроме внутренних «еретиков», в Мировом Государстве существует группа людей, названных дикарями с «отвратительным укладом» жизни. Еще бы, ведь они «вступают в брак ... живут семьями ... /исповедуют – Н. К./ чудовищные суеверия ... христианство, тотемизм, культ предков». Это индейцы из Резервации (по своей обособленности являющейся подобием острова) в Нью-Мексико. Два этих

мира предстают как элементы оппозиции цивилизация – варварство. Противопоставлены не только их жизненный порядок и отношение к традиционным ценностям, контрастно изображены и их обитатели. Жители Резервации обладают той человеческой индивидуальностью, которая утрачена в мире «общности, одинаковости, стабильности» (таков девиз Мирового Государства). Эту мысль подтверждает сопоставление деталей контрастного портрета старика-индейца («беззубый рот», «кожа, присохшая к костям», «необычайно ясные глаза») и 60-летних обитателей лондонской умиральницы («лица – свежие, без морщин» и «тупые, безразличные глаза впавших в младенчество людей»).

Оппозицией и цивилизации, и варварству в тех ипостасях, какими они явлены в романе Хаксли, предстают тексты Шекспира как воплощение истинной реальности, истинных нравственных максим. Героем, олицетворяющим эту противопоставленность, выступает в романе Джон (Дикарь), сын цивилизованной женщины Линды, родившийся в Резервации. Он так и не стал своим для индейцев, среди которых вырос, а попав в Лондон, с самого начала воспринимался как экзотическая диковинка, «восхитительный дикарь». Джон чужд этому цивилизованному обществу, как и Шекспир, томик которого стал для героя главным образовательным и мировоззренческим источником – Дикарь запоминает наизусть чуть ли не все пьесы и изъясняется во многих случаях шекспировскими цитатами.

Шекспировские тексты служат важнейшим способом раскрытия эволюции героя, роста самосознания, что чрезвычайно важно – ведь он противопоставлен обитателям «дивного нового мира», которые отчуждены от собственной судьбы (их формировали по готовым кастовым формам). В самом начале своего становления Джон познал страдания изгоя, попытался повторить муки Христа на распятии, приобщился к тайне шекспировских слов – и тем самым предстал перед читателем бо-

лее зрелой и самостоятельной личностью, нежели появившиеся в Резервации пришельцы из элитарной касты новой цивилизации.

Живя у индейцев, герой наслышан от матери о другом, чудесном мире, откуда она родом (там «дивная музыка... прелестные игры... вкусные блюда... голубые, зеленые, розовые, серебристые дома ... и каждый счастлив там, и никто никогда не грустит и не злится... и никто никогда не одинок»). Поэтому приглашение посетить неведомый мир Дикарь принимает с радостью и напрямую соотносит со схожей ситуацией в шекспировской «Буре»: «Подумать только – осуществляется то, о чем мечтал всю жизнь. Помните, что говорит Миранда? ... О чудо! Сколько вижу я красивых созданий! Как прекрасен род людской! О дивный новый мир... где обитают такие люди». У Шекспира Просперо в ответ на восторженно-утопическое предвкушение Мирандой встречи с новым дивным миром говорит: «Дивен он, пока не пригляделась». У Хаксли реплика Бернарда Маркса, не знающего ни строки из шекспировских произведений, на слова Дикаря поразительно близка к ответу Просперо: «Не лучше ли подождать с восторгами, увидеть прежде этот дивный мир?».

Последующее повествование связано с переосмыслением Дикарем сущности утопического мира, являющегося на самом деле «антимиром». Шекспировские тексты используются при характеристике важнейших аспектов новой цивилизации, в которой не осталось места для того, что было извечной мерой жизни, – поисков смысла бытия, непредсказуемости личной судьбы, помыслов о вечности и Боге, творческих исканий, нравственных переживаний и, наконец, главных таинств жизни – рождения, любви, смерти...

Вместо «чудесных созданий» Дикарь видит сотни одинаковых близнецов низшей касты, и его буквально тошнит от «дивного нового мира», где обитают такие люди. Понаблюдав, как обучающиеся в Итоне представители высшей касты смеются при просмотре фильма о языче-

ских и христианских обрядах индейцев, герой с отчаянием спрашивает ректора, читают ли здесь Шекспира? И слышит в ответ, что библиотека содержит лишь справочную литературу. Происходит и болезненное разочарование Дикаря в любви, а мучительные переживания по поводу смерти матери обостряются до предела в связи отвратительными впечатлениями от умиральницы, где дети со смехом глазают на умирающих.

Все это приводит героя к бунту против «нежизни» и «несмерти», против растительного, нечеловеческого существования в новом мире. Слова Миранды начинают восприниматься им как приказ: «они вдруг зазвучали трубным призывом к обновлению, к борьбе.... Миранда вещает, что мир красоты возможен, что даже этот кошмар можно преобразить в нечто прекрасное и высокое».

В Дикаре просыпается проповедник, волевым усилием он пытается положить конец наркотическому дурману, в котором пребывают окружающие. После этого и происходит его встреча с Мустафой Мондом – единственным, кто не только знает Шекспира, но и может его с легкостью цитировать. Согласившись, что «мир наш – уже не мир Отелло», Монд раскрывает Дикарю концепцию новой цивилизации, когда ради всеобщего счастья пришлось пожертвовать искусством, религией, наукой, человеческой индивидуальностью.

Принципиально важный спор Дикаря с Главным управителем о предназначении человека носит отнюдь не метафизический характер. В этом эпизоде – кульминация идейно-нравственной оценки новой цивилизации по универсальной, воплощенной в шекспировских текстах шкале ценностей, сводятся воедино все поднимавшиеся прежде вопросы, которые концентрируются в концепции человека. Упоминание об Эдмунде, герое «Короля Лира», связывает новую цивилизацию с прошлым, а сама она начинает восприниматься как возможный итог развития той проекции человека, которая страшила уже Шекспира.

В отличие от «Короля Лира», где Эдмунд терпит крах, в рационалистическом государстве Хаксли «новый Эдмунд» торжествует и, по мысли Монда, освобождается от этических оценок, ибо критериев для этого не существует вовсе. Дикарь же утверждает незыблемость человеческих достоинств и декларирует свои права на звание человека, пусть несчастного, страдающего, но вольного: «Я хочу Бога, поэзию, настоящую опасность, хочу свободу, и добро, и грех».

В финальной части книги шекспировские тексты играют роль единственной опоры в героическом «самостоянии» героя, в его отчаянной, обреченной «робинзонаде». Хаксли обращается здесь с Шекспиром очень вольно – контаминирует, обрывает цитаты, продолжает их в размышлениях героя, «раскавычивая» знаменитый монолог Гамлета. Цель автора, очевидно, сводится к доказательству того, что самосознание Дикаря достигло уровня, когда последние вопросы бытия уже перестали быть загадкой и вскоре герою придется дать на них ответ. Тем самым Джон обретает прямо-таки гамлетовскую значительность в предъявлении права быть собой – одиноким, несчастным, готовым «не быть», но не уподобляться марионетке в чужих руках.

Итак, анализ «шекспировского текста» в романе «О дивный новый мир» приводит к осознанию того, что именно в творчестве Шекспира, цитаты из пятнадцати произведений которого фигурируют в антиутопии Хаксли более тридцати раз, находит писатель ту шкалу ценностей, которая выявляет порочность, неистинность глобальной рационалистической цивилизации. Тем самым, с помощью использования идей, художественных образов и поэтологических принципов Шекспира, Хаксли удается актуализировать мотивы онтологического характера.

Вопросы

1. Причины обращения к жанру антиутопии в литературе XX в. Связь антиутопии с утопией: общность и различие.

2. Жанр антиутопии в романе «О дивный новый мир» О. Хаксли, связь с «Мы» Замятина.

3. Принципы организации общества «эры Форда»: манипулирование общественным сознанием, роботизация и дегуманизация человека в стандартизованном обществе, отношения настоящего и прошлого, насилие человека над историей.

4. Особенности композиции романа (пространственно-временная организация повествования, сходство композиции с произведениями Т.Мора, Г.Свифта, Е.Замятина, переосмысление хронотопа острова).

5. Система действующих лиц. Образ Джона как носителя авторского представления об истинном человеке.

6. Тексты Шекспира как ценностная система координат, противопоставленная новой цивилизации:

«Шекспировские» роли Дикаря (Отелло, Ромео, Калибан, Фердинанд, Гамлет);

Связь с «Бурей» (название, идейная соотнесенность, типология героев, концепция человека);

Шекспировские цитаты как элемент спора о возможностях жизнеустройства человека.

Задания

1. Почему, выбирая название для своего романа, Хаксли остановился на шекспировской строке из «Бури»?

2. Найдите шекспировские аллюзии в тексте романа, объясните их роль и значение в содержательной и художественной структуре произведения.

Тексты

Хаксли О. О дивный новый мир. Любое издание.

Хаксли О. О дивный новый мир // ИЛ. 1988. № 4. С. 13-125.

Критические работы

Анастасьев Н. Нераспавшаяся связь // Вопросы литературы. 1993. Вып. 1. С. 3-27.

Воропанова М. И. Антиутопия Олдоса Хаксли «О дивный новый мир» // Зарубежная литература XX века: Практикум. М., 1999. С. 260-277.

Зарубежная литература XX в.: Учебник / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 1996. С. 318-320.

Зверев А. «Когда пробьет последний час природы...»: Антиутопия. XX век // Вопросы литературы. 1989. № 1. С. 26-69.

Ланин Б. Анатомия литературной утопии // Общественно-политические науки. 1993. № 5. С. 254-259.

Олдос Хаксли // *Шаболовская И. В.* История зарубежной литературы XX в. I половина. Мн., 1998.

Палиевский П. Непрошенный мир // ИЛ. 1988. № 4. С. 204-212.

Редина О. Н. Обращение к литературе прошлого как способ структурной организации «романа идей» Олдоса Хаксли // Идеино-художественное многообразие зарубежных литератур нового и новейшего времени. Ч. 2. М., 1998. С. 50-72.

Утопия и утопическое мышление. М., 1991.

Чаликова В. Утопия и свобода. М., 1994.

Черноземова Е. Хаксли, Олдос // Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2-х ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 1997. Ч. 2. С. 375-377.

Занятие 7

ЛИТЕРАТУРА «ПОТЕРЯННОГО ПОКОЛЕНИЯ»

Романы «Смерть героя» Р. Олдингтона, «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка и «И восходит солнце (Фиеста)» Э. Хемингуэя увидели свет в 1929 г. – через десять лет после окончания первой миро-

вой войны. При всем разнообразии творческих индивидуальностей авторов эти произведения объединяет общность мироощущения, связанная с комплексом представлений, свойственных так называемому «потерянному поколению».

Определение вернувшихся с войны как «потерянного поколения» утвердилось с легкой руки американской писательницы Гертруды Стайн, услышавшей однажды, как француз – владелец гаража – упрекнул своего молодого помощника: «Ничего-то вы не умеете, вы – потерянное поколение». Э. Хемингуэй использовал эти слова в качестве эпиграфа к роману «И восходит солнце (Фиеста)», и с тех пор фраза утвердилась как универсальное обозначение времени и людей того времени.

Слова «потерянное поколение» можно переводить по-разному: «потерянное», «погибшее», «пропавшее», и даже «пропащее», «заблудшее». Обилие возможных вариантов перевода свидетельствует не только о многозначности слов оригинала, но и о том, что выраженное этими словами понятие очень глубоко разработано писателями, вложившими в него множество разнообразных оттенков.

Писатели, которых обычно включают в эту группу, различны по своим политическим, социальным, эстетическим воззрениям, по особенностям художественной практики. Но объединяет их, в первую очередь, единство жизненного опыта людей, прошедших мясорубку войны и оставивших на полях сражений не только физическое здоровье, но и мечты, идеалы юности. Нестерпимой фальшью звучали для них слова «священный», «славный», «жертва», «свершилось». То, что казалось прочным и незыблемым – культура, гуманизм, разум, индивидуальная свобода личности, – развалилось как карточный домик, обернулось пустотой.

Война нанесла настолько сокрушительный психологический удар, что редко у кого доставало душевных сил и социальной зрелости, чтобы сразу же начать поиски новых идеалов. «Потерянность» выражала пре-

обладающее чувство отчаяния, означала бесповоротный разрыв с прошлым и неумение увидеть не иллюзорный, но истинный свет будущего.

И все-таки «потерянность» позволила лучшим представителям этого поколения противопоставить окружающему миру свое одинокое мужество и стремление жить по собственным законам.

Хемингуэй, Ремарк, Олдингтон, пребывая внутри «потерянного поколения», в то же время оставались над ним. Ощущение общности придавало их книгам неотразимую достоверность, положение «над» обеспечивало возможность и право суда.

В литературе «потерянного поколения» отражается трагедия, общая для многих стран, но под пером того или иного писателя неизменно приобретающая специфические черты и подчеркнута национальный колорит. Однако в творчестве Олдингтона, Ремарка, Хемингуэя изображена не американская, английская, немецкая или французская трагедии, а трагедия, характерная для всего западного мира в первое послевоенное десятилетие.

Методические рекомендации

В силу ограниченного количества часов, отводимых на лекционные занятия, тему «потерянного поколения», как правило, приходится рассматривать только на практическом занятии. При этом осмыслению должен подвергнуться очень объемный и сложный материал – как в теоретическом плане, так и в плане анализа. Выбор для анализа романов «Смерть героя» Р.Олдингтона, «На Западном фронте без перемен» Э.М.Ремарка и «И восходит солнце (Фиеста)» Э.Хемингуэя обусловлен тем, что в этих произведениях комплекс идей и философских представлений, характеризующих «потерянное поколение», виден наиболее отчетливо. Показательно и то, что все эти романы вышли в свет через десять лет после окончания первой мировой войны – время позволило ее участникам осмыслить произошедшее с ними.

В книгах Ремарка и Олдингтона осмысливаются причины, приведшие к войне, авторы без прикрас описывают войну как кровавую бойню, а главное – передают драматический процесс формирования поколения потерянных. В мире «Фиесты» людей испытывает уже не время, а безвременье: в романе изображены последствия первой мировой, когда облик поколения уже достаточно прочно устоялся и ценность того или иного его представителя определялась тем, как он справляется со своей «потерянностью».

В ходе занятия рекомендуется комбинировать коллективное обсуждение первого и второго вопросов, выступления докладчиков и проверку творческих работ, предварительно выполненных студентами.

Вопросы

1. Предпосылки появления новой литературной генерации:
мировая война как завершение кризиса гуманистических идей;
разрыв с прежними эстетическими канонами («традицией благопристойности», «пуританизмом» и др.).
2. Особенности мировоззрения и поэтики:
ощущение конца истории и торжества хаоса над космосом;
близость установок «потерянного поколения» к экзистенциализму (трагизм мироощущения, бытие в «пограничной ситуации», индивидуалистический стоицизм, кодекс личного мужества и др.);
творческий акт как способ противостояния абсурду жизни;
интерес к теме самопознания;
лиризм прозы.
3. Доклад. Роман Р. Олдингтона «Смерть героя» (1929) (антивикторианский пафос; мотив утраченных иллюзий) (10 мин.).
4. Доклад: Роман Э.М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1929) (смерть, одиночество, абсурд, кодекс личного мужества как основные лейтмотивы произведения) (10 мин.).

5. Доклад: Роман Э. Хемингуэя «И восходит солнце (Фиеста)» (1929) (контрадная идея «победы в поражении», композиция романа, мотивы фиесты и корриды, тема художника в зоне смерти, комплекс «мужских» идеалов, индивидуалистическая мораль стоицизма, использование опыта живописи, особенности техники «айсберга») (10 мин.).

Задания

1. Выполните письменную творческую работу на тему «Общность и различие главных героев романов «Смерть героя» Р. Олдингтона, «На Западном фронте без перемен» Э.М. Ремарка и «И восходит солнце (Фиеста)» Э. Хемингуэя» (объем – 3-4 стр., использование цитат из текста романов).

2. При подготовке докладов первоочередное внимание уделите пунктам, помеченным в скобках (например, в докладе о романе «На Западном фронте без перемен» подробнее остановитесь на системе лейтмотивов).

3. Создайте обобщенный портрет представителя «потерянного поколения».

Тексты

Олдингтон Р. Смерть героя. Любое издание.

Ремарк Э. М. На Западном фронте без перемен. Любое издание.

Хемингуэй Э. И восходит солнце (Фиеста). Любое издание.

Критические работы

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

Вдовиченко Л. Ремарк, Эрнх Мария // Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2-х ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 1997. Ч. 2. С. 184-186.

Грибанов Б. Хемингуэй: герой и время. М., 1980.

Дудова Л.В. Хемингуэй, Эрнест // Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2-х ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 1997. Ч. 2. С. 377-379.

Жантиева Д. Г. Английский роман XX в. 1918-1939. М., 1965.

История немецкой литературы: В 3-х т. Т. 3. М., 1986.

Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. М., 1966.

Литература «потерянного поколения» // *Шаболовская И.В.* История зарубежной литературы XX в. I половина. Мн., 1998.

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

Морозова Т.Л. От поколения «потерянных» до поколения «разбитых» // Литература США XX века: Опыт типологического исследования (авторская позиция, конфликт, герой). М., 1978. С. 426-465.

Рокаш О.Н. Олдингтон, Ричард // Зарубежные писатели: Библиографический словарь: В 2-х ч. / Под ред. Н. П. Михальской. М., 1997. Ч. 2. С. 117-119.

Сучков Б. Л. О книгах Эриха Мария Ремарка // *Сучков Б. Л.* Лики времени: Статьи о писателях и литературном процессе. М., 1976.

Толмачев В.М. «Потерянное поколение» и творчество Э. Хемингуэя // Зарубежная литература XX в. / Под ред Л. Г. Андреева. М., 1996. С. 354-368.

Урнов М. В. Ричард Олдингтон. М., 1968.

Занятие 8

РОМАН Ф. С. ФИЦДЖЕРАЛЬДА «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Тема «потерянного поколения» в литературе США во многом совпадала с темой крушения «американской мечты» – одного из центральных мифов американцев, которому в 1920-е гг. был нанесен сокрушительный удар. Именно в этот период наглядно обнаружилась прямая

связь «мечты» с другим сопутствующим всей истории США феноменом – «американской трагедией», означающей деградацию личности, обманутой мифом о процветании, свободе и равных возможностях, и обменявшей принципы гуманистической этики на кредо индивидуализма, подразумевающего успех любой ценой, самоутверждение какими угодно средствами, потребительство, аморализм.

Осмыслению данной проблематики в литературе, в частности литературе 20-х гг. XX в., уделяется пристальное внимание, особенно показателен в этом отношении роман *Ф.С. Фицджеральда* (1896-1940) «Великий Гэтсби» (1925).

Период с 1919 г. по 1929 г. в США получил название «*века джаза*» – с легкой руки тогда еще начинающего Фицджеральда, писателя, характерной чертой которого было умение уловить и передать в своих произведениях еще скрытый от большинства его современников дух времени.

Рассказывая впоследствии об этой эпохе в эссе «Век джаза» (1931), автор признавался, что люди жили «на время, взятое взаймы, с беззаботностью великих князей и легкомыслием хористок» – ведь после первой мировой войны Америка быстро оправилась от ран, вступив в период экономической стабильности. Население страны увеличилось на 17 миллионов, а ее богатство возрастало еще более быстрыми темпами. Фицджеральд, вознесенный на вершину славы именно «веком джаза», блестяще передал портрет свой эпохи во всей его головокружительной и роскошной никчемности.

Методические рекомендации

Сам автор считал роман «Великий Гэтсби» своим высшим достижением, выразившим главное направление его деятельности. Знакомство с этим произведением позволит студентам осмыслить центральные

мотивы творчества Фицджеральда, особенности его поэтики. Проанализируем лишь некоторые аспекты романа.

Главным художественным приемом Фицджеральда становится *метод «двойного видения»*, т.е. умение одновременно удерживать в сознании две прямо противоположные идеи. В «Великом Гэтсби» авторское сознание «удерживает» поэзию и уродство «века джаза». Оно «удерживает» всю противоречивость американской мечты и – главное – постигнутую Фицджеральдом закономерность ее банкротства.

«Двойное видение» – основной способ раскрытия личности главного героя. Гостям, попавшим на виллу, а вместе с ними и читателю, Гэтсби кажется олицетворением худших сторон «века джаза». У него в запасе много легкомысленных и дорогостоящих причуд – собственный пляж с вышкой для прыганья, яхты, аквапланы. Бессмысленное расточительство хозяина, его неумение держать себя в обществе позволяют увидеть иронию в эпитете «великий».

Далее «двойное видение» автора открывает читателю другое лицо героя. Не удовлетворенный добытым богатством, Гэтсби стремится к чему-то иному, не похожему на прозу его монотонной, несмотря на лихорадочно-деловой темп, жизни. В лирическом вступлении к роману и далее по мере развития сюжета перед нами предстает новый Гэтсби – романтический мечтатель-идеалист, резко выделяющийся на фоне окружающей его среды, чужой в обществе богатых прожигателей жизни, в атмосфере блеска и роскоши «века джаза».

Среди духовно опустошенных, безнравственных, циничных людей главный герой возвышается как последний романтик. Вполне естественно, что никто из тех, кто стремится найти забвение в лихорадочном веселье сегодняшнего дня, не видит Гэтсби-мечтателя, скрывающегося под вульгарной личиной нувориша, и даже его гибель не трогает их сердца. Постепенно образ главного героя приобретает все больше ро-

мантических черт и смысл эпитета «великий» начинает приближаться к своему прямому значению.

Умение Фицджеральда показать Гэтсби с двух противоположных точек зрения придает образу героя особую рельефность. Он представлен как человек, в душе которого разворачивается конфликт двух несовместимых устремлений, двух совершенно разнородных начал: «наивности», простоты сердца, мечтательности, душевной широты – как типичнейших черт «нового Адама» – и практицизма, неразборчивости в средствах, поклонения Богатству, Успеху, Возможностям. Эти начала соединены в герое Фицджеральда неразрывно, но от этого не сглаживается их полярность. На протяжении всего действия готовится их столкновение, которое не может не закончиться «взрывом».

Вопрос о *смысле названия* не случайно помещен в конце занятия. Логика анализа образа Гэтсби подводит студентов к осмыслению названия романа. Интересно сравнить окончательный вариант названия с первоначальным – «Среди мусорных куч и миллионеров». В первом варианте выявляется основной смысл: контраст между огромными материальными богатствами и духовной нищетой тех, кто ими обладает. По сути, название «Великий Гэтсби» в какой-то степени также передает этот контраст. И все же сущность названия не только в этой соотнесенности с центральным смыслом книги.

Метод «двойного видения» обнажает как ироническое, так и буквальное значение слова «великий». И в самом деле, Гэтсби, человек явно незаурядный, растерял себя в погоне за ничтожной целью – богатством. Ничтожно и его божество – Дэзи, к чьим ногам положена вся его жизнь, ничтожен и пуст весь оплаченный героем «праздник жизни», завершающийся – уже после гибели Джея Гэтсби – телефонным разговором о туфлях для тенниса, позабытых одним из гостей, и ругательством, нацарапанным на ступеньках лестницы.

Но в определенном смысле Гэтсби подлинно велик – как ярчайший представитель типа американского «мечтателя», хотя «мечта» и ведет его сначала на тропу бутлеггерства, а затем – в совершенно чуждый ему мир Тома Бьюкенена и, наконец, к полной жизненной катастрофе.

Чем вызвана эта *двойственность образа*? Фицджеральд писал: «Великий Гэтсби» – не столько драма отдельной личности, сколько драма большой идеи, получившей совершенно ложное воплощение». Гэтсби велик своей стойкой приверженностью доктрине «американской мечты» и идеалу «нового Адама» как одному из путей ее воплощения. Правила, которые он установил для себя в юности, – это в своем роде законченный кодекс поведения для всякого верующего в «мечту» и твердо вознамерившегося старанием, бережливостью, трезвым расчетом и упорным трудом доказать, что шансы равны для всех и решают только качества самого человека. Однако Гэтсби ведомы и другие устремления – не утилитарные, не своекорыстные, но тоже созвучные «мечте». Она внушала, что в Америке человек волен сам выбирать себе судьбу и ничто не мешает ему жить в гармонии с самим собой – как новый Адам.

Гэтсби велик своей стойкой приверженностью к идеалу «нового Адама». Но осуществление «мечты» отодвигается все дальше, а «новый Адам» все больше выглядит лишь обманчивой грезой. И самый Идеал оборачивается против Гэтсби, заставляя его следовать классически пошлым правилам Успеха, выгодной коммерции, обогащения, – ведь иначе вершин счастья не покорить, а «стремление к счастью» присуще человеку по самой его природе и, стало быть, оправдывает любые усилия личности для его достижения.

«Мечта» рушится – не только потому, что Дэзи продажна, но и потому, что непреодолимо духовное заблуждение самого Гэтсби, вознамерившегося завоевать «естественное» счастье бесчестным, противоестественным путем, выплатив за Дэзи большую, чем Бьюкенен, сумму и не брезгуя ничем, чтобы ее собрать. А без «мечты» существование «нового

Адама» бессмысленно: выстрел Уилкинсона подобен удару кинжала, каким в средневековье из милосердия приканчивали умирающего от ран.

Вопросы

1. История иллюзий «века джаза» в судьбе Дж. Гэтсби: особенности конфликта; тема богатства; мотив деформации нравственного начала в судьбе центральных персонажей.
2. Прием «двойного видения» как основной элемент поэтики Фицджеральда и его проявление в художественной системе романа.
3. Смысл названия.
4. Переосмысление концепции «американской мечты» и доктрины «нового Адама» в романе «Великий Гэтсби».

Задания

1. С помощью каких приемов реализуется тема трагических переРождений «американской мечты» в романе?
2. Отметьте черты сходства между романами Т. Драйзера «Американская трагедия» и Ф. С. Фицджеральда «Великий Гэтсби».
3. Прочитав заключительную сцену романа, назовите основные мотивы «Великого Гэтсби» и покажите их функционирование на протяжении всего произведения.

Тексты

Фицджеральд Ф. С. Великий Гэтсби. Любое издание.

Критические работы

Горбунов А. Н. Романы Френсиса Скотта Фицджеральда. М., 1974.

Зверев А. М. «Американская трагедия» и «американская мечта» // Литература США XX века: Опыт типологического исследования (авторская позиция, конфликт, герой). М., 1978. С. 134-208.

Лидский Ю. Я. Скотт Фицджеральд: Творчество. Киев, 1982.

Мендельсон М. О. Второе зрение Скотта Фицджеральда // Вопросы литературы. 1965. № 3. С. 102-105.

Мешков А.В. Ф.С.Фицджеральд. Эссе «Отзвуки Века Джаза» и роман «Великий Гэтсби» // Зарубежная литература XX века: Практикум. М., 1999. С. 239-259.

Толмачев В. М. От романтизма к романтизму: Американский роман 20-х гг. и проблемы романтической культуры. М., 1997.

Френсис Скотт Фицджеральд // *Шаболовская И.В.* История зарубежной литературы XX в. I половина. Мн., 1998.

Занятие 9

ФИЛОСОФСКАЯ СКАЗКА ЭКЗЮПЕРИ «МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ»

Антуан де Сент-Экзюпери (1900-1944) – выдающийся французский писатель, публицист, профессиональный летчик, изобретатель. Владел даром живописца, сочинял стихи, играл на скрипке. Родился в графской семье, ведущей свой род с XII в. Однако аристократическое происхождение не соответствовало социальному положению семьи: отец писателя занимал скромную должность инспектора в страховой компании.

Литературные способности Экзюпери начали проявляться уже в коллежах, где он получал начальное образование. Он много читал: Золя, Флобера, Мопассана, Франса, немецких писателей, а также труды философов, политиков, мемуаристов, Библию. Получив степень бакалавра, поступил на отделение архитектуры Академии художеств в Париже, но через два года оставил учебу, привлеченный романтикой летной про-

фессии. Сдав экзамен на гражданского, а позднее – на военного летчика, Экзюпери потерпел серьезную аварию, демобилизовался, но остался верен небу. Работал пилотом почтовой линии, занимал административные должности в авиации. В годы войны, сломив упорство врачей, вернулся в авиацию. Утром 31 июля 1944 г. его самолет был сбит немецким летчиком – всего три недели не дожил майор Сент-Экзюпери до освобождения Франции.

Писательская биография Экзюпери тесно связана с его профессией. Первый рассказ назывался «Летчик» (1926), первый роман – «Южный почтовый» (1929) – гармонично соединял тему летной работы с размышлениями и наблюдениями автора-авиатора. Проблема освоения ночных полетов как одного из этапов развития авиации, личный опыт работы Сент-Экзюпери в качестве летчика-испытателя легли в основу романа «Ночной полет» (1930), принесшего писателю мировую известность. Затем последовали очерки о пребывании в Москве, на фронтах гражданской войны в Испании, роман «Планета людей» (1939), публицистика, «Военный летчик» (1942), «Маленький принц» (1942).

Особенностями поэтики Сент-Экзюпери становятся задушевность интонации, лиризм прозы, фактическое отсутствие сюжета, фигура автора как стержень архитектоники произведения, использование образов-символов.

Методические рекомендации

Специфика жанра «Маленького принца» позволяет рассмотреть ряд дискуссионных моментов, связанных как с проблемой использования традиционных жанровых моделей (сказка, философская повесть, притча), так и с особенностями писательской манеры Экзюпери.

Связь этого произведения с идейно-художественным строем творчества писателя актуализируется уже в открывающем занятии докладе.

Важным представляется показать зависимость «Маленького принца» от *реально-исторического контекста*. Философская сказка Экзюпери, обращенная к поиску истинных ценностей и проблеме ответственности каждого за то, что происходит на планете, создана в годы второй мировой войны. Для самого автора это время было особенно тяжелым: он находился в вынужденной эмиграции в Нью-Йорке, всеми силами стремясь попасть на фронт, вступить в борьбу за освобождение родины. Не случайно уже в посвящении к сказке упоминается Франция, в которой «голодно и холодно». Это упоминание указывает на неразрывную связь вопросов, поставленных в произведении, с событиями, происходящими в мире. Именно посвящение становится связующим звеном между отвлеченно-философской проблематикой «Маленького принца» и реальной действительностью.

Главная проблема философской сказки Экзюпери – поиск смысла жизни. Она тесно связана с вопросами о том, что такое смерть и что такое любовь. Чтобы отыскать подлинный смысл жизни, автор демонстрирует смыслы ложные. Для этого Маленький принц путешествует по планетам, а перед читателем предстает вереница людских страстей, пороков и загубленных жизней. Говоря об отношении главного героя к обитателям разных планет, следует обратить внимание на художественный прием, используемый писателем, чтобы дифференцировать это отношение. Тех, кому Маленький принц симпатизирует, он покидает, попрощавшись (Король, Фонарщик), а от других (Честолюбца, Дельца, Пьяницы, Географа) просто бежит.

Как и обитатели увиденных планет, главный герой до определенного момента живет без цели, не понимая, что гонит его от Розы и чего он ищет. Лишь перед полетом на Землю под влиянием высказываний Географа перед Маленьким принцем формулируется основной конфликт сказки: что является вечным, а что – эфемерным, заслуживает ли внима-

ния любовь героя к простому цветку, обреченному на увядание, когда в мире есть вечные горы и огромные океаны?

Путешествие на Землю лишь обостряет растерянность и непонимание героя, приводит его почти на грань отчаяния (когда он видит сад с многочисленными розами). Все то, что казалось Маленькому принцу простым в период его одиночества, обретает неожиданную сложность после появления на его планете Розы, а затем становится все более непонятным после каждой новой встречи на шести планетах. Утраченная ясность возвращается к герою лишь после встречи с Лисом, хотя теперь эта ясность приобретает новые качества и внутренний трагизм: чтобы вернуться к любимой Розе, надо оставить на Земле прирученного Лиса.

Но мудрость можно обрести лишь ценой мучительного выбора. Маленький принц выдерживает испытание и возвращается на свою планету к своей Розе, ибо, как утверждает писатель, каждый отвечает за свою планету и за тех, кого приручил. Так раскрывается ключевое для Экзюпери понятие любви – как ответственности за любимое существо, как постоянного труда: дорогим становится лишь тот, о ком ты заботаешься, кому отдал душу. С любовью тесно связано и понятие смерти – ведь ценой возвращения к Розе становится отказ от земного существования. Финал сказки трагичен, но все-таки в этой трагедии звучит светлая нота: летчик смотрит на звезды и слышит смех Маленького принца. Смерти нет, пока жива память. Финал «Маленького принца» возвращает нас к авторскому посвящению, к теме ответственности за свою землю и своих любимых, напоминает о судьбе самого Экзюпери, пропавшего без вести над Средиземным морем, о судьбах его боевых товарищей.

Для выражения сложной философской проблематики автор выбирает особый жанр – философскую сказку. Жанр *сказки* напоминает о детстве. Для Экзюпери детство – понятие не хронологическое, а психологическое. Простое и сложное в представлении ребенка о мире сближены, возможность чуда кроется в обыденных вещах. Сказочный принц

просит летчика нарисовать барашка совсем так, как это делают обычные дети. В полученном рисунке малыш видит то, что взрослым не разглядеть.

Для «Маленького принца» характерен *сказочный сюжет* – фантастическая встреча потерпевшего аварию в Сахаре летчика с пришельцем из иных миров – забавным крошечным человечком, свободно передвигающимся в пространстве. Как и в традиционной сказке, люди, животные и растения имеют в этом произведении голоса, слышат и понимают друг друга. Многие *образы характерны для сказок народных*. Так, Лис (в фольклоре олицетворяющий жизненную мудрость) открывает Маленькому принцу ритуалы дружбы и любви, забытые людьми.

Важно отметить, что одной из жанрово-определяющих черт литературной сказки является *характер пространственно-временных отношений*, меняющихся в зависимости от литературной эпохи. Если в литературной сказке XIX в. (Андерсен, Уайльд) происходит полное совмещение реальных и художественных характеристик, то в сказке середины XX в. эта полнота утрачивается. Когда действие в «Маленьком принце» происходит на Земле, взаимопроникновение систем «пространство – время» полное. Но как только действие переносится на астероиды, пространство локализуется, а время приобретает условный характер (тем самым подчеркивается замкнутость пространства). Это происходит не только в силу физического уменьшения пространства и оторванности его от Земли, но и за счет локализации идеи, ее одномерности.

Через всю сказку проходит противопоставление детей и взрослых. И вопреки привычному представлению – именно дети учат взрослых зоркости, доброте и верности, дети обладают высшей мудростью. С чем связано изменение соотношения «взрослый – ребенок»? С одной стороны, тут ощутима традиция французской просветительской литературы, традиция Вольтера и Руссо, развивавших концепцию «естественного человека». С другой, – новое прочтение порождено историческим контек-

стом, когда фашизм из угрозы превратился в реальность и защита моральных ценностей стала делом каждого вне зависимости – взрослый это или ребенок.

Поэтому «Маленький принц» не просто сказка, но сказка философская. Она ведет свои истоки от *философских повестей* французских писателей XVIII в.: Монтескье, Вольтера. Произведение Экзюпери роднит с «Персидскими письмами» (1727) Монтескье, с «Кандидом» (1759) Вольтера не только гуманистический пафос, обращение к проблемам философского, нравственного порядка, но и манера изложения: ясный язык, в котором наблюдается равновесие между утонченностью и простотой, некоторая устраненность от быта, раскрытие неоднозначных символов через внешне несложные образы. Кроме того, как и в повестях эпохи Просвещения, в «Маленьком принце» используется определенная модель героя. Перед нами не просто человек, познающий жизнь, а чистая душа, попавшая в новые, не характерные для нее условия существования, которые оказываются зачастую не созидательными, а разрушительными для ее мира.

Еще одним существенным жанрообразующим фактором этого произведения становится обращение к жанру *притчи*. Именно для притчи характерны моралистическая направленность, тяготение к дидактике и аллегоризму, лаконизм, отсутствие описаний. Среди множества *аллегорических персонажей*, организующих художественный мир «Маленького принца», можно выделить образ Розы, лишенный конкретно-бытовых черт. О ней известно лишь, что она имеет шипы и прекрасна, как и положено Розе. Аллегорический образ Розы уже встречался студентам в литературе европейского средневековья – в знаменитом «Романе о Розе». Этот образ проходит через всю европейскую лирику. Биографы отыскали ему параллель в биографии писателя, в его жене Консуэлло, отделенной от Экзюпери войной, оставшейся как бы в другом мире. Проанализировав образы других аллегорических персонажей, можно

подумать, насколько традиционен автор в использовании модели притчи, с чем связаны изменения в подходах Экзюпери к этому жанру.

Обращение к жанровым моделям притчи, сказки, философской повести позволяет писателю заставить читателя изменить угол зрения на привычные явления действительности, подводит к всечеловеческим истинам: «*Светильники надо беречь: порыв ветра может их погасить*»; «*А все дороги ведут к людям*»; «*...зорко одно лишь сердце*». Погружаясь в мир детства Маленького принца, не зараженного болезнями взрослого мира, Экзюпери призывает людей сохранять в себе детство – душу, распахнутую навстречу Вселенной.

Вопросы

1. Доклад. Место сказки «Маленький принц» в творчестве Сент-Экзюпери (5 мин.).

2. Идеино-тематическое своеобразие, специфика конфликта (между вечным и преходящим, жизнью/любовью и смертью, истинными и мнимыми ценностями).

3. Свообразие жанра «Маленького принца»:

традиции философской повести эпохи Просвещения (молодой человек в условиях познания мира);

традиции европейской литературной сказки (пространственно-временные отношения: соединение реального и вымышленного пространства, реального и художественного времени);

традиции притчи (аллегория как центральный принцип притчи; система персонажей: образы-символы, аллегорические персонажи и их роль в организации художественного мира сказки).

Задания

1. Ответьте на вопрос, как решает автор проблему смысла жизни? В чем истинные и мнимые ценности бытия?

2. Выпишите из текста «заповеди», которые автор предлагает запомнить. Что означает понятие «приручить»?

3. Выпишите из текста примеры, иллюстрирующие черты сказки, философской повести и притчи в «Маленьком принце».

4. Подумайте, что делает это произведение интересным для детей, а что – для взрослых?

Тексты

Сент-Экзюпери А. Маленький принц. Любое издание.

Критические работы

Антуан де Сент-Экзюпери. «Маленький принц» как философская сказка // *Кирнозе З.И., Пронин В.Н.* Практикум по истории французской литературы. М., 1991. С. 120-122.

Буковская А. Сент-Экзюпери, или Парадоксы гуманизма. М., 1983.

Ваксмахер М. Часовой в ответе за всю империю // *Ваксмахер М.* Французская литература наших дней. М., 1967. С. 30-67.

Григорьев В.П. Антуан де Сент-Экзюпери. Л., 1973.

Липнягова С.Г. Антуан де Сент-Экзюпери. «Маленький принц». Проблема жанрового своеобразия // Зарубежная литература XX века: Практикум. М., 1999. С.333-350.

Мишо М. Сент-Экзюпери. М., 1963.

Философская сказка А. де Сент-Экзюпери «Маленький принц» // Практические занятия по зарубежной литературе / Под ред. Н. П. Михальской и Б. И. Пуришева. М., 1981. С.217-222.

Занятие 10

ПОВЕСТЬ А. КАМЮ «ПОСТОРОННИЙ»

Повесть «Посторонний» (1942) принадлежит перу одного из наиболее ярких представителей французского экзистенциализма *А.Камю*

(1913-1960). Здесь в убедительной, доступной форме сконцентрированы важнейшие категории этого философского учения.

Экзистенциализм (от лат. *exsistentia* – существование) исследует бытие индивидуума, каким оно дано сознанию, и имеет долгую философскую традицию – от античной философии Платона к работам германских, скандинавских, русских мыслителей начала XX в. Но как целостная система он формируется в 20-30-е гг. в Германии (Ясперс, Хайдеггер) и становится популярным во всем мире благодаря французским писателям-философам Жану-Поллю Сартру, Альберу Камю, Симоне де Бовуар, Андре Мальро.

Экзистенциализм – пессимистическое учение, в основе которого – утверждение абсурдности бытия, представление о мире как о царстве хаоса и случайностей. Следовательно, исторический процесс лишен цели и смысла. Подобные представления противоречат официальной христианской доктрине, вере в гармонию и справедливость мира, созданного Богом. Противоречат они и материалистическим воззрениям на историю как на разумный, управляемый процесс.

Ответственность за человека экзистенциалисты возлагают на самого человека, которому отводится главное место в мироздании. Человек, по мнению этих философов, – подвижник, которому приходится жертвовать собой, чтобы оправдать свое звание. Уже актом рождения человек оказывается заброшенным в мир помимо своей воли и желания. С момента появления на свет он получает от природы и смертный приговор, срок исполнения которого ему неизвестен. Человеческое бытие – это бытие к смерти. Убивают болезни, старость, войны, палачи, нищета, даже солнце, как в повести Камю «Посторонний».

Важнейшее понятие экзистенциалистской философии – понятие свободы. Свободы выбора. Выбор всегда мучителен, но именно в нем человек постигает себя, обретает свою истинную экзистенцию. Уклонение от выбора, напротив, приближает человека к мертвой природе, дела-

ет его подобным камню на дороге, а в плане социальном – конформистом, соглашателем. При этом проблема выбора осмысливается не как бытовая, а как бытийная, философская. Выбор всегда делается в так называемой «пограничной ситуации», крайняя степень которой – выбор между жизнью и смертью. И если жизнь – это право на свободу, то смерть – предельная несвобода.

При всей привлекательности многих положений экзистенциальной философии она таит в себе некую ограниченность, а подчас и опасность. В основе доктрины экзистенциалистов лежит индивидуализм, признак силы, в итоге оборачивающийся бессилием и одиночеством, отчуждением. Экзистенциалистская концепция практически не рассматривает понятие любви. Экзистенциальное «я» осознает себя не как узел связей, а противопоставление «другому», который по необходимости утесняет и ограничивает его. И названия книг писателей-экзистенциалистов фиксируют это взаимное отторжение: «Тошнота», «Стена», «Посторонний», «Затворники Альтоны».

Французский литературный экзистенциализм подтверждал, что вообще экзистенциализм не столько система понятий, сколько выражение определенного настроения, переживание бытия в мире, где «все дозволено». Расцвет литературы, связанной с экзистенциализмом, падает на конец 30-х гг., время поражения Народного фронта, на годы второй мировой войны и первое послевоенное десятилетие.

Философские категории экзистенциализма в литературе обретают доступность и убедительность. Здесь вырабатывается свой тип героя – эгоцентрика, чуждого естественным человеческим привязанностям, но вместе с тем внутренне бескомпромиссного, в решающий час способного на окончательный выбор. Для реализации героем выбора писатели находят острые сюжетные ситуации, которые в изобилии встречаются в жизни, особенно в годы войны и Сопротивления. Стремление максимально прояснить философскую проблематику приводит к повторяемо-

сти ключевых понятий – *тошнота, головокружение, отторжение, выбор, фатальный абсурд, бунт, смерть, свобода.*

Речь персонажа нередко не индивидуализирована.

Присутствие автора, стоящего за спиной персонажа, не скрывается и выражается в настойчивых вариациях излюбленных мыслей, в проникновении в «зону» героя авторского сознания и авторской речи. У разных писателей эти особенности проявляются неодинаково. Но общность мировоззренческих категорий приводит к использованию одинаковых литературных жанров – таких как философское эссе, повесть, рассказ, роман и драма.

Методические рекомендации

Комплекс вопросов, связанных с осмыслением идейно-художественных особенностей повести «Посторонний», подвергся достаточно серьезному освещению в отечественном литературоведении, на русский язык переведены работы зарубежных мыслителей и исследователей (см. список литературы к занятию). Все это снимает проблему комментирования процесса анализа «Постороннего» – прилагаемая система вопросов и заданий позволит логично и аргументированно обосновать воплощение принципов экзистенциализма и реализацию категории абсурда в этом произведении.

Вопросы

1. Жизненный и творческий путь А. Камю.
2. Философская программа Камю в 30-40-е годы. Осмысление категории «абсурда» в философском эссе «Миф о Сизифе», драме «Калигула», повести «Посторонний».
3. Смысл названия повести «Посторонний» и сущность конфликта.
4. Своеобразие композиции повести.
5. Мерсо как носитель экзистенциального сознания.

Задания

1. Как переосмысливается выражение «сизифов труд» в эссе Камю в связи с экзистенциальной концепцией всеобщего абсурда?

2. На примерах из текста покажите, как воплощаются основные экзистенциалистские категории (абсурд, отчуждение, свобода, пограничная ситуация, выбор, смерть) в повести «Посторонний».

3. Какие категории экзистенциализма находят выражение в словах Мерсо: *«Что мне смерть других людей, любовь матери, что мне его бог, другие пути, которые можно бы предпочесть в жизни, другие судьбы, которые можно избрать, – ведь мне предназначается одна-единственная судьба, мне и еще миллиардам избранных, всем, кто называет себя моими братьями... Все люди на свете – избранные. Других не существует! Рано или поздно всех осудят и приговорят. Не все ли равно, если обвиненного в убийстве казнят за то, что он не плакал на похоронах матери?»*.

Как соотносятся «избранные» и «посторонний»?

4. Выполните письменную работу «Взгляды российских и зарубежных исследователей на специфику образа Мерсо» (3-4 стр.)

Тексты

Камю А. Посторонний. Любое издание.

Камю А. Миф о Сизифе; Бунтарь. Мн., 1998. С.113-128.

Камю А. Миф о Сизифе // Сумерки богов. М., 1989.

Критические работы

«Вселенная писателя не должна ничего исключать»: [Камю о литературе и о себе] // Вопросы литературы. 1997. № 3. С. 202-225.

Альбер Камю. Идеино-художественный анализ повести «Посторонний» // *Кирнозе З. И., Пронин В. Н.* Практикум по истории французской литературы. М., 1991. С.140-143.

Андреев Л.Г. Экзистенциализм // Зарубежная литература XX в. / Под ред. Л.Г. Андреева. М., 1996. С. 132-155.

Батай Ж. Счастье, несчастье и мораль А. Камю // Звезда. 1997. № 9. С. 145-148.

Великовский С.И. В поисках утраченного смысла: Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М., 1979.

Великовский С.И. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. М.; СПб., 1999.

Ерофеев В. Путь Камю // Октябрь. 1985. № 1. С. 187-197.

Зенкин С. Камю А. Между частным и общим: [биография писателя] // ИЛ. 1998. № 2. С. 246-249.

Идейное и художественное своеобразие повести А. Камю «Посторонний» // Практические занятия по зарубежной литературе / Под ред. Н. П. Михальской и Б. И. Пуришева. М., 1981. С. 211-217.

Камю А. Диалог с глухими // Слово. 1991. № 3. С. 83-87.

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

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

Трыков В.П. Камю, Альбер // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2-х ч. / Под ред. Н.П. Михальской. М., 1997. Ч. 1. С. 343-346.

Фокин С. А. Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб., 1999.

Занятие 11

ПЬЕСА Т. УИЛЬЯМСА «ГРАМВАЙ «ЖЕЛАНИЕ»

Зрелая национальная драматургия возникла в Америке только в начале XX в., но уже к его середине вышла в первые шеренги мирового театрального движения. Одним из величайших драматургов США стал Теннесси Уильямс (1911-1983).

Томас Ланир Уильямс (таково настоящее имя Т. Уильямса) появился на свет в типичной семье южан в штате Миссисипи. Отец драматурга, потомок южных аристократов (среди его предков было два губернатора колоний), родился, когда семья пришла в упадок, и всю жизнь работал коммивояжером по продаже обуви. Мать вела свой род от капитана корабля, пересекшего Ла-Манш с войсками Вильгельма Завоевателя. Она была истинной южанкой, жила воспоминаниями об ушедших годах юности, о красоте и счастье, и вопреки всем обстоятельствам ощущала себя дамой, аристократкой Старого Юга. Полуреальная романтическая атмосфера, создаваемая ее усилиями, способствовала тому, что Том вырос поэтом и мечтателем, слишком слабым и далеким от практической стороны жизни, по мнению его отца. «В 14-летнем возрасте, – вспоминал Уильямс, – я открыл для себя литературное творчество как способ уйти от мира реальности, в котором чувствовал себя слишком неуютно».

В 1929 г. будущий драматург поступил в университет штата Миссури, где получил свои первые премии за стихи и прозу. Но через два года отец забрал его из университета и устроил на работу в обувную компанию. Для Уильямса это были тяжелые годы. Днем он работал клерком, а затем, погружаясь в поэтический мир, писал всю ночь напролет. Двойная жизнь окончилась тяжелым нервным расстройством. В 1935 г. заболевшего юношу отправили для поправки здоровья в Мемфис к деду, священнику епископальной церкви. Там он написал свою первую пьесу «Каир! Шанхай! Бомбей!» и открыл для себя творчество А.П.Чехова, в значительной степени повлиявшего на драматургию и короткие рассказы зрелого Уильямса.

В 1936 г. Уильямс поступил в Вашингтонский университет в Сент-Луисе и в 1938 г. закончил его. В этот период он окончательно решил посвятить себя литературной деятельности. Чтобы зарабатывать на жизнь писательским трудом, требовалась известность. Уильямс жил

в Чикаго и Сент-Луисе, Новом Орлеане и Калифорнии, Нью-Мексико и Нью-Йорке. В 1939 г. он получил премию на конкурсе молодых драматургов и стипендию Рокфеллера за первую многоактную пьесу «Битва ангелов», им заинтересовались в известном бостонском театре. Так началась профессиональная карьера драматурга. Но настоящий триумф принесла Уильямсу пьеса «Стекло́нный зверинец» (1945). Лучшие из его пьес относятся к 40-50-м гг.: «Стекло́нный зверинец», «Трамвай «Желание»» (1947), «Кошка на раскаленной крыше» (1955), «Орфей спускается в ад» (1957), «Сладкоголосая птица юности» (1959). В 50-е гг. имя Уильямса гремит по всему миру, его пьесы ставятся на сценах лучших театров, по ним снимаются фильмы.

Неповторимую атмосферу уильямсовских драм создают яркие краски, пластичность, музыкальность, символика, специфика персонажей. Характерными темами драматурга становятся красота, слишком хрупкая, уязвимая, и потому обреченная; «возвышающий обман»; роковое одиночество и непонимание людей.

В качестве героев Уильямс выбирает сломленных жизнью неудачников или романтических идеалистов. Именно они – носители нравственных ценностей, не способные, однако, их защитить. Музыкант Вэл Ксавье в пьесе «Орфей спускается в ад» рассказывает сказку о птицах, лишенных лапок и потому способных жить лишь в небе: на землю они спускаются умирать. Герои и героини Уильямса хотели бы быть похожими на таких птиц. Но они ходят по земле, обитают в аду современности и сохранить чистоту духа способны лишь ценой самоубийственного разрыва всех связей с ближними.

В пьесах драматурга взаимодействуют разные литературные методы: традиционный социальный реализм; натурализм (что подчеркивает настойчивое обращение к эротике); романтизм (в пьесах сильно лирико-романтическое начало, идущее от поэзии, фольклора и «южной школы»).

Как художник, Уильямс вслед за Юджином О'Нилом продолжает и развивает жанр психологической драмы, новаторски обновляемый с помощью разработанной им теории «пластического театра». Эта теория, последовательно реализуемая в пьесах драматурга, основана на принципиальном разграничении фабулы и театрального воплощения пьесы. Основную нагрузку, по мнению Т. Уильямса, несет не слово, а пластический образ, более непосредственно вызывающий к эмоциям и воображению зрителя. «Текст пьесы, – пишет драматург в предисловии к пьесе «Стеклянный зверинец», – лишь тень спектакля, к тому же весьма нечеткая.... Цвет, изящество, легкость, искусная смена мизансцен, быстрое взаимодействие характеров, прихотливое, как узор молнии в тучах, – вот что составляет пьесу». Пластический облик спектакля, по мысли драматурга, должен был давать своего рода авторский комментарий, уточнять происходящее, воздействуя на подсознание зрителей.

Предложенная Уильямсом теория «пластического театра» реализуется с помощью следующих приемов:

1. *Экран* – на него проецируются изображения и надписи. Цель – подчеркнуть значение того или иного эпизода. В пьесе, состоящей из отдельных эпизодов (например, в «Стеклянном зверинце»), композиция или сюжетная линия могут ускользнуть от зрителей, и тогда возникает впечатление фрагментарности, а не строгой архитектоники. Надпись или изображение на экране усиливают намек в тексте, помогают доступно донести нужную мысль, заключенную в репликах.

2. *Музыка* – сквозная мелодия эмоционально подчеркивает соответствующие эпизоды. Она то возникает в пьесе, то стихает.

3. *Освещение* – избирательно. Луч света вдруг падает на актера или на какой-нибудь предмет, оставляя в тени то, что кажется центром действия. Свободное, основанное на творческой фантазии, применение света очень важно, оно может придать статичным пьесам подвижность и пластичность.

4. Введение *фигуры рассказчика*, комментирующего действие.

В «Трамве «Желание» концепция «пластического театра» воплощается наиболее ярко и последовательно. Пьеса снискала триумфальный успех на сценах лучших театров мира и по праву является классикой американского театра. Главная героиня пьесы – Бланш Дюбуа – относится к типу традиционных героев Уильямса. Это, по словам И. Хасана, «одинокая жертва или аутсайдер, не принимающий нормы, безжалостно навязываемые миром, некто из породы беглецов... Образ Бланш Дюбуа воплощает сложное переплетение вырождения и душевной ранимости, характерное для знатных южан».

Уильямс представляет Бланш Дюбуа в момент, когда, вынужденная бежать из родных мест, она ищет приюта у своей сестры Стеллы. Стелла вместе с мужем Стэнли Ковальским живет на убогой окраине Нового Орлеана, в тесной квартирке на улице с помпезным названием Елисейские поля. После того как родители Бланш Дюбуа умерли, а Стелла уехала в город искать своей доли, родовое гнездо – плантацию «Мечта» – пришлось покинуть: дом пошел на погашение закладных. Кроме потери родового гнезда, позади у Бланш трагедия замужества. Аллан – горячо ею любимый молодой поэт, красавец, – оказался гомосексуалистом. Он покончил с собой, когда узнал, что Бланш раскрыла его тайну. После его гибели героиня пытается избавиться от тоски и отчаяния, вступая в случайные связи. Вскоре маленький городок, где она живет, настолько скандализован ее похождениями, что Бланш вынуждена уехать. Так она оказывается у сестры.

Замужество младшей сестры в глазах нервной, ранимой, заносчивой Бланш – очевидный мезальянс: Стэнли – выходец из низов, простой трудяга. Благодушная, податливая Стелла вполне приспособилась к «низкой» среде. Но Бланш такой выход не кажется приемлемым. И вот она – умная, проникательная, утонченная, добрая – едва ли не с первой же встречи с неоправданным высокомерием начинает третировать чело-

века, под кровом которого нашла приют. А Стэнли, привыкший быть полновластным хозяином в доме и верховодить среди своих приятелей, едва терпит присутствие нежданной и незваной гостьи. Обе стороны настроены воинственно, но вызов бросает героиня, которая своими же поступками приближает гибельную развязку.

Стэнли добывает свидетельства неблагоприятного прошлого Бланш Дюбуа и раскрывает глаза простодушному холостяку Митчу, на которого нездешний шарм и обаяние героини произвели впечатление. Тот прорывает с ней. Сам же Стэнли, добывая ненавистную свояченицу, издевательски дарит ей автобусный билет в городок Лорел, откуда она была вынуждена бежать к Стелле. Ожесточенно и безжалостно Стэнли сокрушает ее фантазии, глумится над ее «благородными», «светскими» претензиями, самое место которым у «дерьмового старьевщика». В финале пьесы Стэнли надругался над Бланш, побуждаемый подспудным и яростным стремлением окончательно сокрушить героиню с ее ненавистными «обносками» – тем идеальным миром, который, несмотря ни на что, живет в ее неприкаянной душе. Из дома Ковальских Бланш уходит в дом умалишенных, чтобы навсегда укрыться от жизни, для нее непосильной.

3 декабря 1947 г. в театре «Этель Барримор» состоялась премьера пьесы «Трамвай «Желание», поставленной режиссером Элиа Казаном с Джессикой Тенди в роли Бланш Дюбуа и Марлоном Брандо в роли Стэнли Ковальского – первой серьезной роли, определившей путь этого актера. В 1951 г. Казан осуществил постановку фильма с тем же Брандо и Вивьен Ли в роли Бланш Дюбуа. До этого она сыграла роль Бланш в Лондоне, в театре «Олдвич». А трамвай под номером 04, известный всему миру как трамвай «Желание», до сих пор сохранился. Сейчас он находится во дворе Музея джаза и карнавала в Новом Орлеане. Неяркий вагончик, возраст которого подчеркивает старая реклама. Отбегавший свой век, покрывшийся трещинками-морщинами, одинокий и молчали-

вый, но все же не отправившийся на кладбище, он остался здесь словно для того, чтобы напоминать современному человеку о глубине чувств и силе страстей, свойственных ушедшему времени.

Называя Уильямса «выдающимся мастером», американский литературовед И. Хассан так охарактеризовал его драматургию: «Его диалог поет, его персонажи, всегда переполненные до краев эмоциями, заставляют нас войти в их жизнь и разделить их судьбу; в его пьесах переходы от горечи к юмору или к абсолютному ужасу совершаются так тонко, что за один вечер публика обогащается опытом целой жизни». Именно это обеспечивает пьесам Т. Уильямса долгую жизнь на сцене.

Методические рекомендации

При анализе пьесы рекомендуем обратить внимание на историко-литературный и культурологический контекст. В связи с этим в план занятия вводятся вопросы о мотивах фрейдизма (в.7) и традициях «южной школы» (в.3). Так, в жестоких и гибельных взаимоотношениях Бланш Дюбуа и Стэнли Ковальского нашел отражение свойственный драматургу интерес к глубинным, подсознательным пластам психики, интерпретируемым в категориях психоанализа. Миф об ушедшей в прошлое утонченной культуре аристократического Юга, навеки утраченных красоте и благородстве стоит за всем, что происходит в пьесе Уильямса. Характерный для «южной школы» мотив «потерянного рая» здесь связан не с историческим прошлым рабовладельческого Юга, как, например, в романах У. Фолкнера, а с индивидуальным прошлым Бланш, с чувством вины, обусловленным изначальной греховностью человека, его несовершенством. Бланш цепляется за прошлое в тщетной попытке остановить время. В южной традиции время – разрушительная сила, «лишающая жизнь достоинства и смысла», как пишет Уильямс.

Прояснению ключевых моментов этого произведения помогает также анализ таких уровней структуры как конфликт произведения

(в. 2), система оппозиций (по принципу бинарных оппозиций можно рассматривать как систему персонажей пьесы, так и ключевые смыслообразующие элементы – в. 4, 6), приемы психологизма (в. 5), символика произведения (тут важна не только символика названия, но и анализ ряда цветовых и музыкальных символов пьесы – белый цвет в связи с образом Бланш; цветовая палитра финальной сцены – голубой, бирюзовый, фиалковый, желтый, янтарный, красный, синий; мотивы польки и блюза и т.п. – (в. 9).

Сложная структура пьесы не позволяет однозначно интерпретировать образы центральных персонажей «Трамвая «Желание». Большую помощь при этом может оказать анализ символики белого цвета в связи с характеристикой Бланш Дюбуа. Само имя героини напоминает о «весеннем саде в цвету» (от фр. «дюбуа»), а «бланш» по-французски означает «белый». Во время первого появления на сцене на Бланш «элегантный белый костюм», «белые шляпа и перчатки, жемчужные серьги и ожерелье».

Но в этом мире очень сложно сохранить чистоту, требующую к себе деликатного, бережного отношения. Неслучайна авторская ремарка: «в ее белом наряде есть что-то напрашивающееся на сравнение с мотыльком». Стремление Бланш к чистоте оказалось таким же губительным, как и роковое влечение мотылька к свету.

Кроме того, изначальная символика белого как цвета чистоты и невинности уже в первой картине пьесы подвергается переосмыслению в авторской ремарке: «Дома здесь все больше белые, пооблинявшие от непогоды». Картина убогой окраины наполнена атмосферой «пропавшего, порченого». Поэтому неудивительно, что символика белого неотделима в пьесе от черного, от тьмы. Не случайно, несколькими предложениями ниже появляется: «Из-за белого, уже набухающего мглой дома».

Чернота, тьма выступают и в качестве знаков, предупреждающих Бланш об опасности жизни в том мире, куда она попадает. В темноту

погружается сцена, когда героиня в первый раз входит в дом Ковальских. После примирения Стеллы с мужем, избившим ее, Бланш останавливается перед входом в квартиру, «зиявшим крошечной тьмой». Во время выяснения отношений с Митчем Бланш открывает дверь «слепой мексиканке в черной шали», торгующей жестяными «цветами для умерших», а в ключевой сцене между Бланш и Стэнли по стенам прыгают «зловещие тени», которые появятся вновь – когда за героиней приедут из больницы для умалишенных.

Тьма завладевает и самой Бланш, ее душой, ее разумом (финальное сумасшествие). Драматург исподволь готовит нас к трагическому финалу. По ходу пьесы зрителю становится видно, что эффектный костюм героини изрядно поблек и вытерся, на нем появились пятна – как знак столкновения с действительностью, в которой преобладают совсем другие цвета, связанные в том числе и с образом Стэнли, в гардеробе которого нет ни одной белой вещи. Именно Стэнли иронически зовет Бланш «нашей Белой дамой», стремясь подчеркнуть необоснованность притязаний героини на утонченность и благородный аристократизм. Не случайно у Стеллы есть белая шляпа – как дань аристократическому прошлому и благородным манерам, в которых сестра Бланш уже не нуждается.

В кульминационной, десятой картине поверженная в надежде обрести понимание и любовь (как знак этого – поступок Митча, кладущего ногу на белое покрывало), Бланш «вырядилась в ... порядке перепачканное и мятое вечернее платье из белого атласа и сбитые серебряные туфельки со сверкающими «брильянтиками» каблуками». Этот наряд – предзнаменование окончательного унижения героини.

В финальной, одиннадцатой картине снова возникает мотив белого цвета – но на этот раз он связан с болезнью (больничная «стерильная чистота платья» Бланш, белые халаты медсестры и врача из психиатри-

ческой лечебницы) и смертью (образ «чистого-чистого белого савана» в речах обезумевшей Бланш).

Что же означает это подчеркнутое влечение героини к белому цвету (а ведь ее кофр «весь завален яркими цветастыми платьями»)? Возможно, тут и устремленность к гармонии и душевной чистоте, увы, недостижимой в реальной действительности, и знак отчужденности Бланш от мира и людей, ее неприкаянности. Анализ символики белого цвета, используемой драматургом в достаточно традиционном ключе, позволяет в конечном итоге прийти к более полному пониманию очень сложного, не поддающегося однозначному прочтению характера героини.

Уже рассмотрение одного из аспектов цветовой символики убеждает в том, что перспективным путем исследования может стать наблюдение над способами воплощения в «Трамвае «Желание»» принципов «пластического театра».

Средствами «пластического театра» Уильямс добивается индивидуального эмоционального эффекта, возникающего у зрителя. Например, большое воздействие оказывают умело вводимые в пьесу музыкальные мотивы варшавской полочки и негритянского блюза, громовой лязг локомотива и отдаленный выстрел, «нечеловеческие голоса джунглей» и благовест церковных колоколов. Помимо использования возможностей цвета, освещения, музыки, можно применить и экран. В пьесе не нужна фигура рассказчика – с помощью экрана создается та необходимая аура, которая позволяет автору передать свою точку зрения на происходящее.

Время от времени на экран проецируется трамвай, называемый то «Желание», то «Кладбище», как символ непрерывности движения, участие в котором людей – это путь от жизни, желания, любви (Бланш: «А что противостоит смерти? Желание, любовь») к сумасшедшему дому, смерти, кладбищу (картина 1, 9, 11). При каждом появлении Стэнли

на экран можно проецировать девиз его жизни: «Ничем не стеснять себя». А во время разговора между сестрами на экране высвечивается: «Не живи по-звериному» и «Мечта»? Она потеряна? Нет!». К финальному безумию героини зрителя можно приготовить заранее. Так, уже в первой картине, во время встречи с сестрой, Бланш признается: «... Я так страдалась после всего... Дошла до последней черты, дальше – уже только безумие...». Последняя фраза проецируется на экран в моменты наивысшего напряжения духовных сил Бланш.

Предложенные аспекты анализа позволяют проникнуть в тайну художественного мастерства драматурга, сохранить непосредственность эмоционального воздействия одной из лучших пьес Т. Уильямса.

Вопросы

1. Теория «пластического театра» в драматургии Т. Уильямса.
2. Центральный конфликт пьесы (столкновение мечты, идеала и действительности) и способы его воплощения.
3. Связь с традициями «южной школы» (тип «южной дамы», трагедия потери родового гнезда и т.п.).
4. Соотнесенность образов центральных действующих лиц (Бланш и Стелла, Стелла и Стэнли, Бланш и Стэнли, Бланш и Митч).
5. Приемы создания психологизма (ремарки, речь персонажей).
6. Оппозиции «естественное» – «неестественное», «слабый» – «сильный».
7. Стихия эротизма. Фрейдистская интерпретация образов. Тема греха и искупления.
8. Проблема финала. Сила и насилие в оценке автора. Идея доброты и благовеста в сцене сумасшествия Бланш.
9. Метафора «Трамвай «Желание»». Символика пьесы.

Задания

1. Проиллюстрируйте примерами из текста принципы «пластического театра», нашедшие воплощение в пьесе «Трамвай «Желание».
2. Предложите свою интерпретацию образа Бланш Дюбуа.

Тексты

Уильямс Т. Трамвай «Желание». Любое издание.

Критические работы

Вульф В. Живая легенда // Театр. 1981. № 5. С. 127-137.

Злобин Г.П. Современная американская драма. М., 1968.

Злобин Г.П. Теннесси Уильямс – поэт сцены // О’Нил Ю. Уильямс Т. Пьесы. М., 1985. С. 465-474.

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

Занятие 12

АНТИПЬЕСА Э. ИОНЕСКО «ЛЫСАЯ ПЕВИЦА»

В начале 50-х гг. на театральных афишах Парижа появились новые имена – Эжен Ионеско, Сэмюэл Беккет. Зрители, привлеченные в театр непривычными для французского уха фамилиями авторов, необычным жанром их произведений (антипьеса, псевдодрама, трагический фарс и т.д.) становились свидетелями странных спектаклей. Нелогичность происходящего ошеломляла, нарочитая непоследовательность, отсутствие мотивированности поступков создавали впечатление, что актеры задались целью во что бы то ни стало сбить с толку друг друга, а заодно и зрителей. Обескураженные зрители иногда встречали подобные постановки свистом и улюлюканьем. Но поклонники абстрактной живописи и музыки стали говорить о том, что парижская публика присутст-

вует при рождении театра, призванного стать «откровением века». Главная тема этого театра – разобщенность и отчужденность людей в современном обществе, главное ощущение – абсурдность мира.

Расцвет этого театра приходится на 50-60-е гг. XX в. Однако его предыстория насчитывала почти столетие. Философские истоки – учение А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, интуитивизм А. Бергсона. Уже во французской драматургии конца XIX в. проявились тенденции, которые впоследствии будут развиты «антитеатром». Например, пьеса Альфреда Жарри «Король Юбю» (1896) построена на нарочитой алогичности происходящего, гротескные ситуации передают ощущение абсурдности мира и человеческого существования. Король Юбю становится обобщенным образом человеческой тупости, низости и тщеславия в самых отвратительных проявлениях. Жарри разрабатывает новую концепцию театра, согласно которой высшей задачей искусства становится возбуждать недоумение и удивление. Эти взгляды получили свое дальнейшее развитие в эстетике кубистов, дадаистов и сюрреалистов. Сюрреалистическая драма Гийома Аполлинера «Груды Тирезия» (1916), развивающая положения Жарри, построена на эффекте абсолютной невероятности происходящего. Но самое сильное влияние на становление антитеатра оказал теоретический трактат Антонена Арто «Театр и его копия» (1938). Актер и драматург, Арто призывает к созданию театра, который заставит зрителя поверить в тождество реальности и кошмарных жестоких снов, – «Театра жестокости». Арто разрабатывает технику и языковое выражение пьес, концепцию человека в таком театре (тотального человека в противовес социальному, подчиненному законам и нравственным предписаниям, психологически достоверному и глубоко чувствующему). Так, уже к концу 1930-х гг. складываются основные принципы того театра, который оформится в начале 50-х под влиянием второй мировой войны, породившей «театр абсурда» как эстетику нового представления о мире – мире абсурдном.

Главной темой литературы Франции в 40-50-е гг. становится тема бесполезности существования человека, «оторванного от своих религиозных и метафизических корней» (Э. Ионеско). Но именно абсурдисты интерпретируют ее в наиболее революционной форме. Основными представителями «театра абсурда» становятся Эжен Ионеско, Сэмюэл Беккет, Артур Адамов, Жан Жене. Театр абсурда имеет в своей основе ту же идею, что и экзистенциализм. Сходство:

- 1) изначальный тезис об абсурдности мира;
- 2) идея враждебности общества человеческой личности, личность рассматривается вне материальных и общественных связей.

Отличия – в изображении человека:

<i>У экзистенциалистов</i>	<i>У абсурдистов</i>
человек обретает себя с помощью выбора. Герой экзистенциалистов – личность, мятущаяся в поисках правильного выбора и несущая бремя ответственности за все.	герой – олицетворение безразличия и пассивности. Он лишен не только способности действовать, но и мыслить. Он снял с себя всякую ответственность и готов подчиниться силе авторитета, любому абсурдному закону.

~~Фигура трагическая.~~

Фигура трагикомическая.

Театр абсурда отказывается спорить по поводу бессмысленности условий человеческого существования, он просто показывает абсурдность человеческого бытия, передает осознание полной пустоты, из которой нет выхода.

Особенности художественной формы.

Абсурдисты выступают против традиционных форм театрального воплощения, а также против театра Брехта и Сартра. Они выводят свою эстетику из «театра молчания» Метерлинка, драматургии Жарри и сюрреалистов, когда один человек совершенно не слышит другого. Кроме

того, от предшественников они наследуют подчеркнутое стремление удивить, шокировать публику; смешение реальности с безудержной мистификацией; увлечение абстрактностью и схематизмом. Отказываются от хорошо продуманного действия и логических переходов; от персонажей с правдоподобной психологией; от языка как средства коммуникации.

Так пародируются социальное бытие, лишенное смысла, и торжество речевых штампов. Не случайно Э. Ионеско писал: «Поскольку современный мир находится в состоянии распада, на сцене должен воцариться распад тотальный, распад и слова, и действия, и характеров, и обстоятельств, и драматургических жанров».

Именно Ионеско является теоретиком и одним из самых ярких представителей «театра абсурда». Драматург, эссеист и философ, он удачно совмещал славу неистового лидера авангарда с титулами офицера Почетного легиона, академика (с 1970 г.), лауреата многочисленных премий. Он родился 26 ноября 1912 г. в Румынии, детство провел во Франции, отрочество и юность – в Румынии. С 1929 г. преподает французский язык и делает первые шаги на литературном поприще. В 1938 г. окончательно переезжает во Францию и защищает в Сорбонне докторскую диссертацию по философии на тему «О мотивах страха и смерти во французской поэзии после Бодлера». Французы по праву считают Ионеско французским писателем, ученым, философом.

Удивительно, но до 1948 г. Ионеско, по его словам, испытывал отвращение к театру. В конце 40-х гг. он обращается к драматургии, создавая такие произведения, как «Лысая певица», «Урок», «Стулья», «Жертвы долга», «Носорог», «Этюд для четверых», «Бред вдвоем», «Макбет» и др. Одновременно пишет статьи об искусстве, воспоминания и размышления о театре, наиболее значительные из которых объединены в сборники «Заметки и опровержения» (1962), «Пунктиры исканий» (1987). С годами слава драматурга не убывает. В глазах современ-

ников он остается, по выражению французского поэта и критика С. Дубровского, «едким наблюдателем, безжалостным коллекционером людских глупостей и образцовым дураковедом».

Ионеско в первую очередь интересуют условия человеческого существования, а не социальные революции или политические изменения. В его пьесах нет ничего реалистичного, бытовые сцены превращаются в бурлеск. Ионеско не столько подвергает сомнению или призывает пересмотреть проверенные опытом человечества истины, сколько доказывает их абсолютную неверность. Изображая эдакий человеческий автомат, мозг которого заряжен мыслями и фразами-штампами, драматург усиливает ощущение «вещности» человека. Ионеско помещает своих героев в мир алогизмов, т.е. создает ситуацию, наиболее противопоставленную «здравому смыслу», и они незамедлительно предстают во всем своем убожестве и примитивности. Гротескно-трагические пьесы 50-60-х гг. передают представление драматурга о призрачности человеческого существования, о нелепости его жизни, лишенной всякой логики.

Ощущение абсурдности происходящего с человеком в мире передано в пьесах Ионеско через обращение к процессам в языке. Среди лингвистических приемов, используемых драматургом:

бесконечный разговор, переключка имен, использование одинаковых имен для разных персонажей в пределах одной и той же пьесы (например, разговор о семействе Бобби Уотсон в «Лысой певице»);

переиначивание цитат («Истину берут там, где она плохо лежит» – («Стулья»);

пародирование исторических фактов («Оставшись без головы, Мария Антуанетта так рассердилась, что с ней случился удар» – («Бескорыстный убийца»);

доминирование в речи прописных истин («Когда я была маленькая, я была ребенком. Дети моего возраста тоже были маленькие» – («Бред вдвоем»);

доведение псевдологии до идиотизма («Он хороший врач. Он прописывает только те лекарства, которые испробовал на себе. Прежде чем сделать операцию печени Паркеру, он сделал такую операцию себе, хотя и не был болен... Добросовестный врач должен умереть вместе с больным. Капитан тонущего корабля тонет вместе с кораблем, а не остается в живых» – («Лысая певица»);

исчезновение реальности («Непросто не быть нигде» – («Бред вдвоем»);

слова теряют какое бы то ни было значение («...Надеяться! Это слово уже не французское, и не турецкое, и не польское... бельгийское разве что... да и то...» – («Бескорыстный убийца»);

речь распадается, превращаясь в отдельные слова и, наконец, просто в звуки (финал «Лысой певицы»).

Все это позволило превратить театр в речевую феерию, а читателя и зрителя – в соучастника происходящего, импровизирующего на равных с героями этой трагедии языка.

Методические рекомендации

При анализе пьесы «Лысая певица» рекомендуем обратить внимание на следующее.

Появление этого произведения в 1950 г. привлекло внимание к имени Ионеско прежде всего как к автору необычному, написавшему малопонятное произведение, удивившее и шокировавшее публику своей нелогичностью и бессвязностью. Из-за этого первая постановка была снята со сцены через полтора месяца.

Уже подзаголовок «Лысой певицы» – «антипьеса» – указывает, что здесь ломаются каноны драматургического рода, что проявляется,

во-первых, в отсутствии традиционного сюжета (по сути ничего не происходит, диалоги героев алогичны, слова не содержат оригинальной живой мысли. Динамизм передается за счет языка персонажей, который к финалу становится все более нечленораздельным, в заключительной сцене произносятся уже не слова, а отдельные слоги и звуки); *во-вторых*, в отсутствии полнокровных характеров (в пьесе действуют персонажи-марионетки без воли и языка (чета Смит, их служанка Мэри, супруги Мартин, пожарный). Так реализуется идея утраты современным человеком собственной индивидуальности – нет языка, нет способности мыслить.

В «Лысой певице» все лишено логики, даже ремарки:

— «Часы на стене бьют семь раз. Пауза. Часы бьют три раза. Пауза. Часы бьют ноль раз»;

— «Часы бьют как попало».

Так подчеркивается мысль об утрате смысла реального времени в мире, утратившем реальность.

Каждая реплика опровергается происходящим, и, наоборот, фразы, произносимые действующими лицами и призванные комментировать то, что изображается на сцене, совершенно не соответствуют происходящему. Например, часы бьют 17 раз, чопорная миссис Смит, которая кажется воплощением точности и аккуратности, заявляет, что сейчас 9 часов. Так же алогичны рассуждения мистера Мартина: «В Англии не существует второго класса, но я, тем не менее, всегда езжу вторым классом»; «Так значит, мадам, мы живем в одной комнате и спим в одной постели. Может быть, там мы и встречались?».

Пьеса целиком состоит из таких нелепиц. Абсурдно даже *название*. Французский литературовед Поль Сюрер рассказывает о том, как оно родилось. Первоначально пьеса называлась «Английский без усилия». Но во время репетиций актер, игравший роль пожарного, совершенно машинально произнес вместо слов «белокурая учительница» фра-

зу «лысая певица». Все разразились смехом, и Ионеско решил переименовать свое произведение. Когда драматурга спрашивали, почему он назвал свою пьесу так, Ионеско отвечал, что сделал это потому, что ни о какой лысой певице в пьесе даже не упоминается (хотя в более поздние редакции были внесены слова о лысой певице и ее необыкновенных синих волосах).

Замысел пьесы: взявшись изучать английский язык, драматург был поражен огромным количеством нелепостей, заполнявших страницы самоучителя. В своей речи «Трагедия языка», произнесенной в Италии, во Французском институте в 1958 г., Ионеско признался, что, перелистывая страницы самоучителя, открыл для себя «поразительные вещи»: например, «что неделя состоит из семи дней, хотя, впрочем, мне это было известно; или что пол находится внизу, а потолок – наверху: это я тоже вроде бы знал, но никогда над таким фактом серьезно не задумывался или просто забыл о нем, но внезапно открыл всю его истинность, исключительную и безусловную».

Драматургу показался бесконечно смешным и глупым принцип отбора предложений, в которых либо излагались прописные истины, либо люди, тесно связанные родственными узами (сын и отец, брат и сестра, муж и жена), сообщали друг другу сведения о себе, которые, казалось бы, должны были быть известны им давным-давно. Самоучитель, состоявший из речевых штампов, стершихся фразеологизмов, элементарных прописных истин, мог бы стать блестящим произведением абсурдистской литературы. Ионеско буквально «переписал» штампы и бессмыслицы, встреченные в учебнике, прекрасно понимая, какой эффект может произвести этот прием в сценическом представлении. Каждое действующее лицо будто бы участвует в соревновании, главный приз которого присуждается тому, кто придумает самую чудовищную несуразицу.

Так, чета Смит из учебника, продемонстрировавшая, что такое автоматическая речь, лишенная жизни, превратилась в чету Смит из «Лысой певички», обнажившую примитивность обывательского сознания и бессмысленность какого-либо общения в мире, где словами замещаются поступки.

В финале произведения используется излюбленный драматургом прием метаморфозы, когда герои превращаются друг в друга, видоизменяются ситуации, и вновь, по кругу, все возвращается в изначальное состояние. Супруги Мартин обмениваются точно такими же репликами, какими в начале пьесы обменивались супруги Смит.

В мире безликости и стертости любой может подменить любого, одно слово может означать смысл другого или вовсе ничего не означать. В этом мире масок в принципе нет движения, нет перспективы. Театр абсурда превращает действительность в пародию на действительность, слово – в пародию на слово, а зрителя – в пародию на зрителя.

Вопросы

1. Традиции дадаистско-сюрреалистического театра в антидраме «Лысая певичка» и способы создания абсурда.
2. Нарушение постулатов нормальной коммуникации в драме.
3. Принцип индетерминизма.
4. Отсутствие информативности, употребление избитых фраз, тавтология, нарушение семантической связности, распад речи на звуки.
5. Человек и вещи в драме Ионеско.
6. Проникновение абсурда в человеческую душу.
7. Герои-марионетки, их аутентичность и «овеществление».

Задания

1. Выпишите из текста примеры, иллюстрирующие вопросы 2-7.

2. На примере сравнения сюжетных коллизий и героев «Лысой певицы» и «Постороннего» проиллюстрируйте сходство и различие концепции экзистенциалистов и абсурдистов. В письменном виде (1-2 стр.).

3. Ионеско утверждал: «...театр не должен быть иллюстрацией чего-то уже известного. Театр, наоборот, есть исследование. И благодаря этому исследованию всякий раз обнажается некая истина, которая чаще всего почти невыносима, но порой бывает ослепительно яркой и освежающей». Какую «невыносимую» и «освежающую» истину Вы открыли для себя после прочтения «Лысой певицы»?

Тексты

Ионеско Э. Лысая певица. Любое издание.

Критические работы

Гозенпуд А. Пути и перепутья. Л., 1967.

Еремеев Л.А. Французский литературный модернизм. Традиции и современность. Киев, 1991.

Ионеско Э. Между жизнью и сновидением. Беседы с Клодом Бонфуа // *Ионеско Э.* Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе. СПб., 2000. С. 375-444; отрывки из бесед с Клодом Бонфуа // ИЛ. 1997. № 10.

Проскурникова Т.Б. Французская антидрама. М., 1968.

Театр парадокса. М., 1992.

Ясонов М. Поверх абсурда // *Ионеско Э.* Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением: Пьесы. Роман. Эссе. СПб., 2000. С. 5-17.

Занятие 13

ЖАНР ПОЛИТИЧЕСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ Г. ГРИНА

Грэм Грин (1904-1991) – большой и сложный художник. Творческий итог более чем шестидесятилетней жизни Грина в литературе – 25 романов, 5 сборников рассказов, 8 пьес, 3 авторских эссе, 3 книги о путешествиях, сборник стихотворений, 5 книг для детей, биография, а также множество статей и рецензий, киносценариев и критических отзывов о фильмах. К тому же Грин никогда не был кабинетным писателем, он живо интересовался жизнью, много путешествовал, работал в разведке, – шел в ногу со своим бурным веком, ровесником которого, можно сказать, он был.

Его успеху как творческой личности, неординарного мыслителя способствовало умение соединять несоединимое (трагедию и фарс, триллер и философский роман, политический памфлет и пронзительную лиричность), способность «вознестись» над обстоятельствами и оценить происходящее со стороны. В Грине парадоксальным образом пересекались отрешенность и политическая «ангажированность». Писатель находился на границе двух миров: реального и вымышленного, светского и религиозного, социалистического и капиталистического. Выдержать это противостояние ему помогли общечеловеческие ценности, гуманизм в высшем проявлении (милосердие и помощь всем, кто в ней нуждается). В эпоху ломки привычных представлений о морали, разрушения нравственного кода Г. Грин предложил, следуя великой гуманистической традиции мировой литературы, зачастую отбрасываемой под натиском авангардистских течений, единственное мерило всех ценностей – человеческой сердце.

Знакомство российского читателя с творчеством Г. Грина началось в 1956 г., когда в русском переводе появился последний на тот момент роман писателя «Тихий американец» – небывало острое по политической актуальности произведение. Исследователи относят «Тихого американца» к жанру политического романа в творчестве Грина, формировавшемуся в период 1950-60-х гг. Но истоки жанра – в более ранних

произведениях, развивавшихся под знаком жанровой и стилевой трансформации: от *романа лирического* – к *пародии на шпионский роман* – и, наконец, к *политически насыщенному триллеру*, который станет своеобразным открытием Грина в области романной формы.

Писателю удалось достичь блестящего сплава развлекательного жанра с глубоко философским и нравственно-этическим содержанием. Тем самым Грин оказал большое влияние на судьбу литературы XX в., убедительно доказав, что серьезный роман может быть одновременно захватывающим чтением, что роман приключений может быть в то же время романом идей.

Методические рекомендации

Необходимость знакомства с жанром политического романа в творчестве Грина вызвана следующими причинами:

эта жанровая модификация стала своеобразной визитной карточкой автора «Тихого американца» и «Комедиантов», тем самым знакомство с образцами политического романа способно дать представление о закономерностях творческой вселенной Грина, называемой исследователями «Гринландией»;

знание специфики политического романа в творчестве Грина способно углубить представление о развитии того типа реалистической литературы XX в., для которого социальная проблематика и обращенность к злободневной политической повседневности становятся средствами раскрытия психологически сложного мира индивида.

Грина всегда интересовали страны, где политическая обстановка вынуждала человека принять правильное в нравственном отношении решение, даже если оно стоит ему жизни. Его привлекали революционные процессы в Индокитае, сложные и неоднозначные государственные перевороты в странах Латинской Америки, он часто размышлял над проблемой терроризма и насилия. Грин писал: «Литература ведь помо-

гает бороться с диктаторскими режимами. И я вносил посильный вклад в эту борьбу».

В послевоенном творчестве интерес Грина к сложным социально-политическим процессам современного мира усилился, что ускорило формирование жанра политического романа, подступы к которому обозначились уже в «Тихом американце» (1955). Политическая проблематика является главным фактором развития сюжета в последующем творчестве – романах «Наш человек в Гаване» (1958), «Комедианты» (1966), «Почетный консул» (1973) и др. Но при этом, какие бы злободневные проблемы Грин не поднимал, о какой бы стране не писал, его всегда интересовали «вечные» вопросы: о добре и зле, долге и компромиссе, мужестве и выборе жизненного пути.

На занятии предлагается рассмотреть не только специфику жанра политического романа в творчестве Грина, но и соотнесенность лучших образов этого жанра – «Тихого американца», «Комедиантов» – с перипетиями судьбы автора и спецификой «Гринландии» в целом.

Вопросы

1. Основные вехи жизненного и творческого пути Г. Грина.
2. Художественные особенности романистики Г. Грина:
 - социально-политический колорит;
 - нравственно-философские координаты;
 - сопряженность судьбы отдельной личности с всемирно-историческими событиями;
 - парадокс;
 - ирония;
 - кинематографические приемы: обилие диалогов, монтаж, многозначность деталей.
3. Особенности жанра политического романа в романах Г. Грина «Тихий американец» (1955) и «Комедианты» (1966).

4. Идеино-художественное своеобразие романов «Тихий американец» и «Комедианты».

Задания

1. Подумайте о роли жизненных перипетий судьбы Г. Грина в его творчестве.

2. Выпишите из текста прочитанного вами романа Грина примеры, иллюстрирующие художественные особенности романистики писателя. Назовите авторов, на традицию которых в использовании приемов парадокса, подтекста, кинематографичности, иронии опирался Грин.

3. Подготовьте сообщения по прочитанным романам по следующему плану:

история создания;

смысл названия;

особенности композиции;

система образов главных героев;

специфика жанра.

Тексты

Грин Г. Сила и слава. Тихий американец. Комедианты. Любое издание.

Критические работы

Английская литература 1945-1980 гг. М., 1987.

Днепров В. Вера и безверие // Звезда. 1969. № 4-5.

Ивашева В. В. Литература Великобритании XX в. М., 1984.

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

Филюшкина С.Н. Искусство Грина-романиста // Вестник МГУ. Филология. 1969. № 4. С. 18-29.

Шекспир Н. Грэм Грин // ИЛ. 1992. №7.

Занятие 14

РОМАН ДЖ. АПДАЙКА «КЕНТАВР»

Джон Апдайк (род. 1932) – один из выдающихся писателей США второй половины XX в., продолжатель традиций Хемингуэя и Фолкнера. Он родился в маленьком городке в Пенсильвании, воспитывался в семье деда, изучал английскую литературу в Гарвардском университете, живопись в Оксфордской школе искусств в Англии. Апдайку не удалось осуществить свою детскую мечту – стать художником в компании Уолта Диснея, вместо этого в 1955 г. он занимает место сотрудника в журнале «Нью-Йоркер», на страницах которого и увидели свет его первые короткие рассказы. Первый роман «Кролик, беги» (1960) ввел его автора в большую литературу.

В рассказах и романах Апдайка находит отражение личный опыт автора, изображаются быт и нравы американской провинции послевоенных лет. Проза писателя обращена к актуальным проблемам повседневного бытия среднего американца, для его стиля характерны изысканная вязь метафор, игра аллюзиями и ассоциациями.

Методические рекомендации

За пределами Соединенных Штатов Апдайк долгое время знали преимущественно как автора «Кентавра» (1963). На родине за этот роман писатель получил в 1964 г. наиболее престижную в США Национальную книжную премию. Несмотря на то, что особенности композиции и аллегорический мифологизм романа обособляли его от других произведений этого автора, проблематика «Кентавра» убедительно свидетельствует, что перед читателем книга Апдайка. Остановимся подробнее на некоторых аспектах идейно-художественного своеобразия «Кентавра».

В центре внимания автора морально-этические проблемы. «Как человеку жить, что им должно руководить – инстинкт или долг? Вот нерасчленимая дилемма моего романа», – писал Апдайк. Писателя привлекают вечные вопросы. Но о каких вечных вопросах может идти речь при описании жизни захолустного городка с его ничемными заботами и дрязгами? Какие глубины человеческого духа можно постичь, имея дело с заурядными и пошлыми людишками?

Сложная философская проблематика находит реализацию в специфической романной форме. Чтобы придать описываемому больше значимости и даже величия, Апдайк ввел в роман мифологический контекст. Одновременно он хотел остаться на почве реальности, ничем не погрешить против правды характеров и правды деталей, показать себя скрупулезно точным бытописателем. Стремление совместить оба эти начала и породило необычную форму романа.

Повествование протекает одновременно в двух планах – в провинциальном городишке Олинджере и на мифическом Олимпе. Соответственно каждый из персонажей предстает в двух измерениях. Центральный персонаж романа, провинциальный учитель естествознания Джордж Колдуэлл – кентавр Хирон*, его сын Питер – Прометей, жена Колдуэлла Хэсси – нимфа Харикло, ее отец, папаша Крамер – Крон, мистер Хаммел – Гефест, его жена, естественно, Венера, директор школы Зиммерман – Зевс.

Переходы из мифологии в современность фактически отсутствуют, человек не уподобляется своему мифическому прототипу, он и есть этот прототип. Например, Колдуэлл, проходя мимо школьной душевой, увидел сквозь полуоткрытую дверь Веру Хаммел – жену механика и преподавательницу физкультуры, которая вытиралась после купания.

* Есть и третье измерение – биографическое. Согласно ему прототип Колдуэлла – отец Апдайка, школьный преподаватель математики, прототип рассказчика, сына Колдуэлла, – сам Апдайк в подростковом возрасте.

«Она засмеялась, сияние ее глаз, из которых щедро струился неземной мир, сменил тусклый звериный блеск, и она, небрежно придерживая полотенце закинутой за спиной рукой, вышла на берег... Позади нее по возмущенной воде пробежали, расходясь, широкие круги. Вода лизала низкий берег, покрытый тростниками, нарциссами и напряженной плотью нераспустившихся ирисов...» Перейдя в этот роскошный и невиданный мир легенды, Венера все-таки захватила с собой предмет из школьной душевой – полотенце. Все здесь происходит как бы одновременно – на древней аркадийской земле и в подвале олинджеровской средней школы, происходит с Венерой и Хироном, Верой Хаммел и Колдуэллом.

Автор подчеркивал: «Мифология – самое ядро книги, а не внешний прием». Кентавр сменяет Колдуэлла, когда герой остается наедине с собою. Не потому, что так реализуются фантазии скромного школьного учителя, Кентавр – это символическая сущность Колдуэлла. Когда он предоставлен самому себе, сущность эта видна яснее, и автор нам ее показывает. Это проблема человека и роли. У Апдайка герой более целен в качестве Хирона. Кентавр – не только все большее, удивительное, человеческое, что есть в нем, но и определенное. А Колдуэлл, средний американец XX в., противоречив и расплывчат. Он в некоторой степени шут гороховый в дурацкой шапочке, подобранной в ящике для утиля, немного трус, немного конформист, он слаб, мнителен, неприятно беззащитен. В этом проявляется реальное расщепление характера.

Контрастно изображены светлая, солнечная атмосфера мифа (вечное лето) и холодная проза Олинджера (вечная зима). Контраст этот, в первую очередь, социальный: вот каким бы мог стать мир, если бы человеку было дано свободно распространять на него свое внутренне богатство, и вот он каков мир на самом деле – мир как следствие подавления человека.

Предложенные осмыслению студентов аспекты философской проблематики и художественной специфики романа должны быть углублены на занятии в ходе анализа ряда других особенностей – в частности, поэтики заголовочного комплекса (название и эпиграфы), функций мифа, особенностей структуры персонажей и др. Этот анализ направлен на раскрытие главного вопроса – о сущности образа Колдуэлла и роли мифа в постижении его характера.

Вопросы

1. Доклад. Жизненный и творческий путь Дж. Апдайка. Автобиографические моменты в романе «Кентавр» (1963). Связь его художественной структуры с ранним творчеством – романами «Ярмарка в богдельне» (1958) и «Кролик, беги» (1960) (10 мин.).

2. Смысл названия и эпиграфов, их взаимодействие и роль в организации романного времени и пространства.

3. Особенности композиции: план реальный и мифологический. Мотивированность и способы переключения в мифологический план.

4. Функции мифа в структуре романа (сатирическое заострение, контраст, антитеза поэтического и прозаического, высокого и низменного, мира духовного и материального).

5. Структура пространства – земля/небо (Олинджер/Олимп). Контраст природных стихий – лето/миф–зима/Олинджер – как отражение социальных контрастов.

6. Система образов центральных персонажей, принцип двойного измерения (реального и мифологического) в воссоздании образов.

7. Образ Дж. Колдуэлла-Хирона как воплощение нравственно-этического идеала автора: профессия героя; бескорыстие, альтруизм, доброта как нравственные доминанты характера; мотивы жертвенности и страдания; смерть как искупительная жертва.

8. Роль мифа в раскрытии этико-философской проблематики романа. Поиски смысла жизни и осознание первооснов бытия через миф.

Задания

1. Проиллюстрируйте примерами из текста основные функции мифа в романе Апдайка.

2. Выполните письменное задание на тему «Случаен ли выбор автором профессии для Колдуэлла-Хирона» (1-2 стр.).

3. Подумайте, в чем проявились общность и различие в использовании мифа Дж. Джойсом («Улисс»), Т. С. Элиотом («Бесплодная земля»), Ж.-П. Сартром («Мухи»), Дж. Апдайком («Кентавр») и К. Вольф («Медея», «Кассандра»).

Тексты

Апдайк Д. Кентавр. Любое издание.

Критические работы

Засурский Я.Н. Американская литература XX в. М., 1984.

Затонский Д. Искусство романа и XX в. М., 1973.

Ландор М. Романы-кентавры // Вопросы литературы. 1967. №2.

Лидский Ю.Я. Очерки об американских писателях. Киев, 1968. С. 230-254.

Мендельсон М.О. Американская сатирическая проза XX в. М., 1972.

Мендельсон М.О. Роман США сегодня. М., 1983.

Мифологизм в литературе XX в. // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987.

Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1980-1982.

Морозова Т.Л. Образ молодого американца в литературе США. М., 1969.

Мулярчик А. Послевоенные американские романисты. М., 1980. С. 207-238.

Мулярчик С. Спор идет о человеке. О литературе США 2-й половины XX в. М., 1986.

Панкин Б. Кентавр – символ раздвоенности // *Панкин Б.* Путешествие длится годы. М., 1983. С. 147-155.

Рэмpton Д. Другое мое «я»: неожиданный наследник Уитмена // ИЛ. 1996. № 10. С. 258-265.

Шохина В. Непробужденные души // Литературное обозрение. 1983. № 4. С. 102-106.

Занятие 15

НОВЕЛЛА Х. Л. БОРХЕСА «ВАВИЛОНСКАЯ БИБЛИОТЕКА»

Хорхе Луис Борхес (1899-1986) – выдающийся аргентинский писатель, с именем которого связана целая эпоха не только в латиноамериканской, но и в мировой литературе.

Его перу принадлежат стихотворения, эссе, новеллы. Наиболее известны такие прозаические сборники Борхеса как «Всемирная история бесчестья» (1935), «История вечности» (1936), «Вымыслы» (1944), «Алеф» (1949), «Новые расследования» (1952), «Сообщение Броуди» (1970), «Книга песчинок» (1975).

С раннего детства Борхес был поглощен чтением. В одном из интервью на вопрос – «Каким вы были в детстве – непоседой, шалуном?» Борхес ответил: «Нет-нет. Я был читателем, в какой-то мере писателем, хотя и не писал. Мне кажется, что я не изменился, остался таким же и даже читаю тех же авторов. Я всегда смотрю на себя как на читателя. Всегда знал, что моя судьба будет связана с литературой».

Вся жизнь Борхеса проходила под знаком Библиотеки.

Его отец, Хорхе Гильермо Борхес, профессиональный юрист, собрал огромную библиотеку англоязычной литературы. Будущий писатель рос в окружении полного собрания сочинений Шекспира и Шелли, Колриджа и Томаса Брауна. С детских лет он прекрасно владел английским языком, а в восемь впервые попробовал себя на поприще переводчика – его перевод на испанский сказки О. Уайльда «Счастливый принц» напечатали в одном из солидных аргентинских журналов. Позже Борхес переводил Вирджинию Вулф, Фолкнера, Киплинга, Джойса. От англичан он перенял любовь к парадоксам, эссеистическую легкость и сюжетную занимательность.

Второй библиотекой в его жизни стала центральная городская библиотека Женевы, куда семья Борхесов выехала для лечения отца. Начавшаяся война надолго задержала их в Европе. Борхес самостоятельно овладел немецким и, переходя от немецкоязычного романа к немецкой философии, взялся за Шопенгауэра, на всю жизнь запомнив то, что касалось культуры и Востока.

Библиотека сопутствовала всем перипетиям судьбы Борхеса. После отцовской и Женевской была испанская, затем – библиотека на окраине Буэнос-Айреса, где он работал помощником по каталогу, и, наконец, – Национальная аргентинская библиотека, директором которой Борхес стал в 1955 г.

«Писатель-библиотекарь» – так называлась статья Дж. Апдайка, появившаяся в 1965 г. в связи с выходом нескольких книг Борхеса в английском переводе. Апдайку вторит другой известный американский писатель, Джон Барт: «Точка зрения библиотекаря!... Рассказы Борхеса – не только постраничные примечания к воображаемым текстам, но вообще посткриптум ко всему корпусу литературы». Сам Борхес признавался в 1977 г.: «Будет ли мне позволено повторить, что библиотека моего отца была определяющим фактором моей жизни? На самом деле я так и

не вышел оттуда, как никогда не выходил из своей библиотеки Алонсо Кихано».

Но как библиотека Алонсо Кихано – Дон Кихота – состояла не просто из нескольких растрепанных рыцарских романов, но представляла целый духовный мир с его заповедями и законами, так и библиотека Борхеса – это вся мировая культура. Великий аргентинец похож на героя романа Германа Гессе – он также мог бы стать Великим магистром Игры в бисер, «игры со всеми смыслами и ценностями нашей культуры». Художник-культуролог, Борхес анатомирует и интерпретирует «общее интеллектуальное достояние», доискивается скрытых смыслов и прослеживает образные метаморфозы.

Все это во многом объясняет мировоззрение и поэтику Борхеса, считавшего писателей всех времен и народов не только своими современниками, но и своими соавторами. Он часто повторял, что вечные идеи, образы и метафоры бродят как персонажи в поисках авторов, которых они, в сущности, берут лишь напрокат. А значит, мысль не бывает оригинальной – тут не пишут, а цитируют: «Образ, который может быть придуман только одним человеком, никого не трогает».

Борхес считал, что чем значимее то или иное явление, тем вероятнее его повторяемость. Он был не только убежден в этом, но свое назначение видел в том, чтобы выявить эти сцепления и переклички. Через все его творчество проходит идея об ограниченном числе историй, циклов, метафор. К произведениям Борхеса применимо его же собственное высказывание: «Великий писатель создает себе своих предшественников. Чем бы был Марло без Шекспира». Вторичность, внутрилитературность становятся осознанной позицией писателя, вступающего с мировой литературой в диалог, в игру, в перекличку.

Оценивая написанное им, Борхес всегда ставил на первое место поэзию, и лишь затем – прозу, к которой шел едва ли не половину своей жизни. Но и перейдя на язык прозы, он оставался поэтом. Дело не толь-

ко в поразительном лаконизме, трудно дающемся переводчикам, дело в отношении к слову. Он отбирает слова, как поэт, стесненный размером и рифмой, тщательно выдерживает ритм повествования, насыщает слово смысловыми отзвуками и связями, многократно обогащает его употреблением в различных контекстах. Борхес стремится к тому, чтобы рассказ воспринимался как стихотворение, выделяет в нем «тотальный поэтический эффект» и «поэтическую идею».

Предваряя анализ новеллы «Вавилонская библиотека», хочется подчеркнуть следующее: в российскую словесность Борхес вошел уже будучи классиком – со сложившейся репутацией и «шлейфом» трактовок. Исследователям его творчества хочется сразу же ухватить глубокий смысл борхесовских метафор. Между тем именно этому Борхес противостоял – и в поэтике, и в «прямых» высказываниях. Он много раз напоминал фразу Стивенсона об очаровании как главном достоинстве литературы и так же часто убеждал своих приверженцев и исследователей: «Читайте! Не собирайте библиографию, а читайте. Библиография не имеет абсолютно никакого значения. Шекспир ничего не знал о шекспировской библиографии. Почему вы не изучаете сами тексты? Если произведение вам нравится – хорошо, если же нет – оставьте его... Если неинтересно, можно найти тысячи других авторов, можно выбрать по нраву. Но читайте...».

«Читайте Борхеса, находите свою точку зрения на прочитанное, не ищите проторенных путей!» – хочется воскликнуть вслед за автором «Вавилонской библиотеки».

Методические рекомендации

Новелла «Вавилонская библиотека» входит в один из наиболее удачных сборников Борхеса «Вымыслы», написанный во время работы в библиотеке. Доклад, открывающий занятие, позволяет определить и степень влияния европейской культуры на писателя, и своеобразие его

художественных задач, направленных к разным полюсам, – «играм со временем и пространством», «мифологии окраин» (как выражался сам Борхес), а в конечном итоге место сборника «Вымыслы» в творчестве великого аргентинца.

В основе поэтики Борхеса лежит *принцип интертекстуальности*, понимаемый в значении, близком постмодернистскому, – как единого механизма порождения текстов и представления: «мир есть текст». Согласно этому представлению, вся человеческая культура рассматривается как единый текст, включенный в бытие, то есть некий единый интертекст. Все создаваемые тексты, в таком случае, с одной стороны, в основе своей имеют единый предтекст (культурный контекст, литературная традиция), а с другой, – являются интертекстами, поскольку становятся явлениями культуры. Интертекстуальность может быть рассмотрена и как факт соприсутствия в одном тексте двух или более текстов, реализующийся в таких приемах как цитата, аллюзия, плагиат и др., что опять же подтверждает наличие единого текстового пространства. Не случайно соотечественница Борхеса Беатрис Сарло писала: «Употребление цитат было программой взаимосвязи с мировой литературой, в которой аргентинская составляет лишь малую часть. Возможно, именно Борхес понял это раньше других».

Для творчества Борхеса характерны потрясающая эрудиция, постоянные апелляции к забытым текстам, смешение реальных произведений с вымышленными. Обнаружить и перечислить все реминисценции, аллюзии, заимствования в прозе Борхеса не под силу даже целому коллективу исследователей. Поэтому анализ новеллы «Вавилонская библиотека» в аспекте интертекстуальности – занятие сложное и требующее обширных филологических знаний студентов. Наметим лишь один момент, реализующийся уже в *поэтике заглавия* и связанный с аллюзиями на Библию, называемую Борхесом «библиотекой основополагающих книг еврейского народа», и Вольтера.

Название «Вавилонская библиотека» аллюзивно сближает новеллу Борхеса и библейское предание о строительстве Вавилонской башни (Быт. 11, 1-9). В этом предании языковая и территориальная разобщенность людей объясняется враждебным вмешательством бога Яхве, опасавшегося объединения людей. Позднее получают развитие такие мотивы библейского предания как греховность строителей, богоборческий характер самого строительства, меняется образ бога, его враждебность предстает справедливостью, благодеянием и божьим промыслом. С преданием о строительстве Вавилонской башни связаны выражения «вавилонское столпотворение» и «смешение языков».

Студентам предлагается проследить, какие из мотивов предания о Вавилонской башне находят отражение у Борхеса.

К философским повестям «Задиг, или Судьба» и «Царевна Вавилонская» Вольтера (по словам Борхеса, насмехавшегося «над мифами своих современников-христиан»), по-видимому, восходит у автора «Вавилонской библиотеки» сама идея превращения Вавилона в модель мироустройства, в некий культурный миф.

Таким культурным мифом становится «Вавилонская библиотека» – одновременно *метафора космоса и культуры*. Непрочитанные или непонятые книги – все равно что нераскрытые тайны природы. Вселенная и культура равнозначны, неисчерпаемы и бесконечны. В поведении разных библиотекарей метафорически представлены *разные позиции современного человека по отношению к культуре*: поиск в культуре опоры и традиции; нигилистическое перечеркивание традиции; навязывание цензорского, нормативно-моралистического подхода к классическим текстам.

Студентам предлагается подумать, раскрывают ли метафору библиотеки как космоса и культуры слова: Библиотека – «освященная, обитаемая, бесконечная, абсолютно неподвижная, наполненная драго-

ценными томами, бесполезная, нетленная, таинственная)? Какие стороны этой метафоры подчеркивает приведенный лексический ряд?

Вселенная-библиотека структурируется с помощью принципов «бесконечности» и «периодичности». Познакомившись с устройством библиотеки, определите, в чем реализуется принцип классификации, есть ли ее в устройстве сходство с принципом лабиринта? Как мотив зеркала соотносится с мотивом лабиринта?

Думается, соотношение принципов бесконечности и периодичности, классификации и лабиринта задает внутренний дуализм новеллы, реализующийся на разных уровнях этого произведения. С одной стороны, для Борхеса очевидна божественная гармония и совершенство библиотеки, с другой, – абсолютная непознаваемость бытия. При всем этом Борхес не отрицает необходимости творческого отношения человека к жизни и культуре.

И здесь мы подходим к специфике этико-философской проблематики новеллы. Выше уже шла речь о роли книг и библиотеки в жизни Борхеса, о его специфическом отношении к литературе. Не случайно поэтому, что *центральными образами-символами* его поэтики становятся Книга и Библиотека.

Студентам предлагается определить, меняется ли представление о книгах в тексте новеллы?

Образам Книги и Библиотеки в творчестве Борхеса присуща определенная *амбивалентность*: порой в них видится некий спасительно-очистительный мир абсолютных ценностей, противостоящих пошлой повседневности; иногда они разрастаются настолько, что включают в себя все бытие в целом, в том числе и эту самую повседневность: вселенная уподобляется библиотеке (как, собственно и происходит в новелле «Вавилонская библиотека»), книжному тексту, а человеку, эту жизнь проживающему, отводится лишь роль комментатора текста.

Определите, как соотносятся в новелле библиотека и библиотекарь? Что стало причиной уменьшения «населения раз в десять»? Действительно ли, по мнению повествователя, «человеческий род... близок к угасанию»? Как это связано с возможностью – или невозможностью – постижения библиотеки?

Однако именно присутствие человека – читателя и комментатора – делает каждый миг «чтения» уникальным, а каждое «слово», каждый «знак текста» – нетождественными самим себе. Поэтому мертва и бессмысленна жесткая структура изображенной в анализируемой новелле библиотеки – пока не оживит ее индивидуальность человеческой личности. А значит, важно не столько «читаемое», сколько процесс «чтения» и личность «читателя», читающего книгу своей жизни, своей вселенной. Поэтому герой-повествователь хранит «привычку писать» и не примыкает ни к авангардистам-ниспровергателям, ни к традиционалистам, фетишизирующим культуру прошлого. «Уверенность, что все уже написано, уничтожает нас или обращает в призраки». А значит, по Борхесу, необходимо *не только читать и расшифровывать, но и в то же время творить новые загадки, новые ценности*. Таков главный принцип отношения великого аргентинца к культуре.

Завершающий занятие доклад послужит своеобразным мостиком к теме следующего занятия, посвященного анализу новеллы американского постмодерниста Т. Пинчона, и, кроме того, позволит опровергнуть представление о том, что Борхес – основоположник постмодернистской литературы. Да, его проза демонстрирует те же принципы создания текста, что и постмодернизм: интертекстуальность, игру, убежденность в принципиальной непознаваемости мира. Однако Борхес использует эти принципы не потому, что осознает невозможность создать нечто новое в литературе, не попадая при этом в ситуацию «бесконечного повторения», а стремясь устраниваться от повторяемости характерной, социальной

и психологической прозы. Нет, Борхес не основоположник, скорее, предтеча постмодернизма – как Кафка, Джойс, Роб-Грийе, Ионеско...

Вопросы

1. Доклад: Интеллектуальное влияние западно-европейской культуры на формирование духовных, эстетических, религиозно-философских взглядов Х.Л. Борхеса. Два полюса литературного мира аргентинского писателя – «мифология окраин» и «игры со временем и пространством» (10 мин.).

2. Поэтика заглавия и проблемы интертекстуальности в «Вавилонской библиотеке».

3. «Вавилонская библиотека» как метафора космоса и культуры.

4. Принципы «классификации» и «лабиринта» в новелле.

5. Специфика этико-философской проблематики новеллы.

6. Доклад. Метафора лабиринта у Х.Л. Борхеса и У. Эко (от лабиринта системного к лабиринту-ризоме) (10 мин.)

Задания

1. Проиллюстрируйте примерами из текста тезис о том, что, используя язык прозы, Борхес остается поэтом.

2. Выпишите ключевые мотивы новеллы Борхеса (книга, лабиринт, зеркало), дайте их интерпретацию.

3. Выпишите из словарей (*Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов; Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины) такой термин, как «Интертекстуальность». Какие еще, помимо аллюзий на Библию и Вольтера, признаки интертекстуальности демонстрирует текст «Вавилонской библиотеки»?

4. Ответьте на вопрос: может ли, по Борхесу, человек уповать на свои знания о мире?

Тексты

Борхес Х. Л. Собрание сочинений: В 3-х т. Рига, 1994.

Борхес Х. Л. Проза разных лет. М., 1984.

Критические работы

Андреев Д.А. Умберто Эко: взгляд в XXI в. // *Общественные науки и современность.* 1997. № 5. С. 135-148.

Багно Вс. Хорхе Луис Борхес, или Тысяча и одно зеркало культуры // *Борхес Х.Л.* Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения. СПб., 1992.

Борхес и реальность: Заметки о творчестве аргентинского писателя // *Новый мир.* 1994. № 12. С.214-222.

Борхес Х.Л. Моя жизнь служит литературе // *ИЛ.* 1988. № 10. С.223.

Литературный гид: Борхес, или История бесконечности // *ИЛ.* 1999. № 9. С. 136-203.

Мешков А.В. Новелла Х. Л. Борхеса «Вавилонская библиотека» // *Зарубежная литература XX века: Практикум.* М., 1999. С. 401-413.

Тертерян И. Человек, мир, культура в творчестве Хорхе Луиса Борхеса // *Борхес Х. Л.* Проза разных лет: Сборник . 2-е изд. М., 1989. С. 5-20; та же статья в кн.: *Тертерян И.* Человек мифотворящий. М., 1988.

Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // *Эко У.* Имя розы. М., 1989. С. 427 - 467. То же самое: *ИЛ.* 1988. № 10. С.88-104.

Занятие 16

НОВЕЛЛА Т. ПИНЧОНА «ЭНТРОПИЯ»

Томас Пинчон, один из лидеров постмодернизма, остается таинственным незнакомцем для своих читателей: достоверной информации

о его жизни очень мало. Даже фотографий автора не встретишь на обложках его книг – кроме, пожалуй, одной, сделанной на школьном выпускном балу, когда будущему писателю было всего шестнадцать. Перечень произведений тоже невелик: сборник новелл «Учась потихоньку» (1984), романы «V» (1963), «Выкрикивается сорок девятый лот» (1966), «Радуга земного притяжения» (1973), «Вайнленд» (1990), «Мейсон и Диксон» (1997). При этом и сам Пинчон, и его творчество вот уже больше сорока лет вызывают неподдельный интерес читателей и критиков по обе стороны Атлантического океана.

Пинчон родился в 1937 г. в семье мелкого служащего в Нью-Йорке. В 1958 г. окончил Корнеллский университет, где, получая техническое образование, мог посещать литературные семинары В.Набокова, как раз тогда читавшего курс в Корнелле. Хотя достоверных сведений об этом нет – в числе записавшихся на семинары Набокова фамилия Пинчона отсутствует, – не исключено, что он там все-таки бывал (во всяком случае, творчество автора «V» и «Радуги земного притяжения» обнаруживает многочисленные аллюзии на произведения Набокова). После университета два года служил во флоте, потом жил в Гринвич-Виллидж в Нью-Йорке, работал в журнале «Боинг эркрафт» в Сиэтле, переехал в Мексику, а оттуда в Филадельфию, где и обосновался. Точное местонахождение в настоящее время неизвестно.

В своем творчестве прозаик стремится передать представление о неоднородности и хаотичности окружающего мира, что проявляется на всех уровнях текста – в композиции, стилистике. *Поэтику Пинчона* характеризует отказ от поиска какого-то ясного смысла в изображаемых жизненных положениях; внимание к нелогичному, неглавному, вроде бы и вообще необязательному; пристрастие к игре, провоцирующей самые несхожие толкования смысла любого из фрагментов и текста в его целостности; обилие реминисценций, травестию штампа, бесконечное паро-

дирование банальностей; страсть выстраивать из готовых блоков все новые и новые сочетания.

Такой подход вполне отвечает современному восприятию вещей и реальности нашего времени в целом, хотя и сформировался в пинчоновском творчестве задолго до того, как подобные представления канонизировал постмодернизм.

Методические рекомендации

Анализ новеллы «Энтропия» (1960) не только позволяет понять творческие установки ее автора, осмыслить важнейшую для Пинчона философскую категорию, но и составить представление об особенностях постмодернистского мироощущения и поэтики. Ведь понимание сущности энтропии Пинчоном характерно для философии постмодернизма в целом.

В произведениях писателей этого направления *энтропия становится одним из главных признаков и законов художественного мира*. Это связано с тем, что постмодернизму свойственно представление о невозможности и бесполезности установления какого-либо иерархического порядка, какой-либо системы приоритетов в жизни, какой-либо упорядоченной модели мира. Такой взгляд – закономерный результат развития культуры XX в., не желающей признавать центр, ось смыслов и разумно устроенную систему свойств и признаков. Хорошо и плохо, красиво и отвратительно, правда и неправда – их различие становится вроде бы необязательным, ведь критериев для различения у нас нет. По свидетельству исследователей, если писатели-постмодернисты и «допускают существование модели мира, то основанной лишь на «максимальной энтропии», на «равновероятности и равноценности всех конститутивных элементов».

Термин «энтропия» характеризует процесс выравнивания температур в замкнутой системе и прекращение теплообмена (*термодинами-*

ческая трактовка); меру беспорядка в системе (*статистическая интерпретация*); искажения информации при передаче (*теория информации*) и т.д. Термодинамическая концепция послужила основой *астрономической гипотезы* «пульсирующей Вселенной», согласно которой любая Вселенная постепенно остывает, вся энергия в ней исчезает и мертвая материя образует новое космическое ядро, которое в результате взрыва порождает новую Вселенную. Современное состояние науки, однако, показывает полную беспочвенность выводов о якобы неизбежном наступлении теплового равновесия и тепловой смерти мира.

Обратимся к анализу различных уровней структуры новеллы Пинчона.

«Энтропия» стала яркой *зарисовкой эпохи 50-х гг.*, когда американское общество с трудом преодолевало последствия «эры маккартизма» с ее атмосферой преследования любого инакомыслия, гигантским ростом бюрократии, началом формирования «общества потребления». По замыслу автора, новелла должна была представлять собой «картину времени, в котором самым гнусным было преследовавшее нас, вступающих в жизнь, ощущение, что оно никогда не кончится», времени, для описания которого подходят лишь слова «бесцельность», «подавленность», «разброд».

Композиция «Энтропии» представляет собой монтаж двух параллельно развивающихся сюжетных линий: события, происходящие на двух этажах, представляют, по сути, одно и то же, но в разном контексте. Наверху, в уютном гнездышке, превращенном его обитателями Обад и Каллисто в оранжерею, Каллисто пытается отогреть на своей груди умирающую птичку, внизу – в квартире Митболла Маллигана – уже вторые сутки длится бесшабашная вечеринка.

Однако от приближающегося краха не может защитить ни лихорадочное веселье вечеринки (в квартире Митболла), ни упорядоченное существование (обитатели верхней квартиры). Свидетельством гибели в

равной мере выступает и реальная тепловая смерть, олицетворяемая смертью птички в квартире Обад и Каллисто, и не менее грозное омертвление интеллекта, триумф масскультуры, окончательно вытеснившей культуру полноценную (что демонстрирует атмосфера вечеринки). Предощущение трагической развязки усиливается неслиянностью фабульных линий. Как и положено постмодернистскому тексту, законом его организации становится *фрагментарность*, а образом, объединяющим повествование в единое целое, предстает обобщенный образ энтропии как универсальной метафоры тела и души.

Кроме того, две линии сюжета связывают *внутритекстовые и интертекстуальные параллели*. Например, многочисленные исследователи рассказа отметили ряд подобных соответствий между медленным угасанием птички и безумной вечеринкой:

наверху Каллисто говорит о термодинамической энтропии; внизу Саул о коммуникационной;

слова Саула о «шуме», который глушит «сигнал» во время разговора, перемежаются описанием Обад, чутко прислушивающейся к соотношению «сигнал – шум»;

рассказ Каллисто о Стравинском, построившем танго в «Истории солдата» всего на семи инструментах, перекликается с рассуждениями Дюка о джазистах Джерри Маллигане и Чэте Бейкере, исключивших пианино из своего квартета;

Следующее за этим беззвучное исполнение квартетом Дюка ди Анхелиса композиции «Я запомню апрель» соотносится с финальным молчанием Каллисто;

Стекло, разбитое Обад в финале рассказа, заставляет вспомнить окно, выбитое Мириам, женой Саула.

Персонажами активно обсуждается энтропия коммуникационная и термодинамическая, историческая и социальная. Одной из главных тем становится *невозможность коммуникации как следствие возраста-*

ния энтропии. Текст новеллы демонстрирует немало примеров подобного рода:

в квартире Митболла, почти не слушая друг друга, ведут разговор его приятели-полиглоты («устраивали вечеринки для полиглотов, где новичка просто игнорировали, если он был не в состоянии поддерживать разговор одновременно на трех-четырёх языках»);

в речи Митболла осмысленные слова вытесняются служебными; ведущие диалог Саул и Мириам по-разному понимают смысл одних и тех же слов;

рассказ Кринкла о Дэйве совершенно бессмыслен;

речь Каллисто представляет собой монолог.

Разные эпизоды рассказа демонстрируют один и тот же принцип: шум заглушает сигнал, делая общение невозможным.

Кроме того, не менее важной для постижения смысла является и *термодинамическая трактовка энтропии в применении к социальной реальности.* Согласно второму закону термодинамики энтропия замкнутой системы возрастает, образуется гомогенная система, лишённая формы, иерархии и какой-либо дифференциации. Каллисто пытается приложить категории физики к истории и обществу: «в американском «обществе потребления» он обнаружил тенденции ко все тем же изменениям: <...> от дифференциализации к однообразию, от упорядоченной индивидуальности к подобию хаоса». Эта мысль героя — аллюзия на труды американского историка, политика и писателя Генри Адамса, для которого даже история предстает как хаотический процесс, в котором человек тщетно пытается отыскать смысл и обрести порядок.

Однако при использовании естественно-научных концепций в гуманитарной области часты ошибки и неточности. Подчеркивая этот момент, Пинчон демонстрирует противоречивость поведения Каллисто: если он пытается спастись от надвигающейся на мир энтропии, то для

чего превращает свой дом в ту самую замкнутую систему, в которой энтропия с неизбежностью будет возрастать?

Этот поступок героя, как, впрочем, и другие, важные для постижения смысла рассказа моменты, не поддается однозначной интерпретации. Лишить рассказ «морали» помогает Пинчону прием дублирования одних и тех же конструкций на разных уровнях. Наряду с естественнонаучными мотивами, в текст вводится множество других – *музыкальные, фольклорные, исторические, политические* (они детально анализируются в статье С. Кузнецова «Обучение хаосу»).

Подвергая эти мотивные слои ироническому переосмыслению, Пинчон создает *систему взаимоотражающих пародий*, провоцирующих читателя и критика на *бесконечное количество интерпретаций*, не уничтожающих друг друга, но позволяющих взглянуть на явление под разными углами зрения. Все это приводит к тому, что в «Энтропии» переплетающиеся линии не позволяют выстроить однозначную интерпретацию:

Каллисто, желая спастись от энтропии, помещает себя в замкнутую систему и в согласии с собственной теорией («Изолированная система – галактика, двигатель, человек, культура, что угодно – должна постоянно стремиться к наиболее вероятному состоянию. <...> Он предвидит тепловую смерть собственной культуры, когда идеи, подобно тепловой смерти, не смогут уже больше передаваться, поскольку энергия всех точек системы в конце концов выравнивается и интеллектуальное движение, таким образом, прекратится навсегда»), обрекает эту систему на медленное угасание.

Митболл, попытавшийся уединиться в замкнутом пространстве туалета, отвергает эту идею и с трудом, но восстанавливает хотя бы минимальный порядок – благодаря открытости своего дома и возможности выгонять гостей.

Обад разбивает окно: чтобы побороть энтропию, нарушив замкнутость системы? Или с целью открыть дорогу хаосу с улиц? И если да, то для чего: чтобы приготовиться к смерти или научиться жить в хаосе вопреки неудачному опыту Каллисто?

На основе анализа новеллы можно утверждать, что для автора *энтропия подразумевает*: тепловую смерть Вселенной; омертвление интеллекта, порабощаемого массовой культурой; невозможность наладить контакт с другими людьми; распад, гибель, в том числе и культуры; средство борьбы с машинной цивилизацией (ведь, по свидетельству исследователей творчества Пинчона, в его художественном мире хаос способен противостоять тому мировому порядку, который несет бюрократическая система, представляющаяся непоколебимой).

Как можно объяснить эту разницу в подходах к пониманию энтропии? Все дело в том, что *постмодернистский текст изначально противостоит идее однозначного прочтения*, и само наполнение понятия энтропии противоположными смыслами демонстрирует неосуществимость намерения отыскать верную интерпретацию. Не случайно автор новеллы убежден в том, что противостоящее энтропии навязчивое стремление человека упорядочить и организовать свое представление о мире оборачивается лишь осознанием враждебности Вселенной.

Что может противопоставить личность этому всеобщему универсальному закону? Пинчон считает, что в подобной ситуации единственным средством спасения человека выступает смех, помогающий отстраниться от болезненного восприятия распадающейся действительности, пораженной недугом энтропии (убежденность во всепобеждающей силе иронии, помогающей подняться над хаосом и абсурдом бытия, является центральной для постмодернистского мировоззрения). А для самого автора оружием против энтропии становится художественное творчество (недаром, в работах современных философов высказывается мысль, что средством преодоления энтропии может стать лишь язык, создающий текст – ведь текст передает информацию, а информация и энтропия – величины с противоположными знаками).

Вопросы

1. Доклад. Место «Энтропии» в творчестве Т. Пинчона (5 мин.).
2. Связь названия новеллы с фундаментальными науками.
3. Отражение в новелле особенностей исторической эпохи 50-х гг. в США.
4. Поэтика постмодернизма в новелле: особенности композиции; фрагментарность; интертекстуальность; пародия; взаимодействие мотивных слоев (естественно-научных и социальных, исторических и политических, музыкальных и фольклорных); многовариантность интерпретаций финала новеллы.
5. Энтропия как философская категория.

Задания

1. Выпишите из словарей (*Ильин И.П.* Постмодернизм. Словарь терминов; Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины) такие термины как «нонселекция», «пастиш», «двойной код».
2. Примерами из текста проиллюстрируйте использование принципов постмодернистской поэтики.
3. Чем, на ваш взгляд, объясняется такое внимание писателей XX в. к концепции энтропии (в качестве примера можно использовать тексты как русских (например, Е. Замятина, А. Платонова), так и зарубежных авторов (помимо Т. Пинчона, можно обратиться к «Истории мира в 10 ½ главах» Д. Барнса, «Аркадии» Т. Стоппарда).

Тексты

Пинчон Т. Энтропия. Пер. с англ. С. Кузнецова // ИЛ.1996. № 3. С. 213-223.

Критические работы

Денисова Т. Томас Пинчон // Писатели США. Краткие творческие биографии. М., 1990. С. 355-356.

Зверев А. Энигма // ИЛ. 1996. № 3. С.209-213.

Ильин И. П. Постмодернизм. Словарь терминов. М., 2001.

Кузнецов С. Обучение хаосу // ИЛ. 1996. № 3. С. 223-229.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. М., 1999.

Стулов Ю. Т. Пинчон // *Стулов Ю.* 100 писателей США. Минск, 1998. С. 192-193.

Н. В. Киреева

Зарубежная литература

XX в.

Практические занятия

Благовещенск 2002