

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**КАРАКАЛПАКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
им. БЕРДАХА**

Кафедра русской филологии

**Курс лекции
По мировой литературе 20 века.**

Составила: Аманова А.А.

2008г

Курс лекции **по мировой литературе XX века**

Общая характеристика мировой литературы XX века.

Мировая литература XX века развивалась под воздействием событий истории. Мировая война обозначила границу между периодами литературной истории. В курсе новейшей зарубежной литературы выделяются 2 периода:

1. Зарубежная литература 1910-1940 гг.

2. Зарубежная литература 1950-1990 гг.

Исторический отрезок времени с 1910 по 1940 год насыщен потрясшими мир катаклизмами - двумя кровопролитными доями, революционными выступлениями, экономическим кризисом. В зарубежных литературах в 1910- 1940-х годах можно выделить несколько основных этапов: I. это 20-е годы, когда литературный процесс протекает под воздействием недавно закончившейся первой мировой войны и всколыхнувшей весь мир революции в России.

II. Новый этап -30-е годы, время обострения общественно-политической литературной борьбы в связи с мировым экономическим кризисом, приближение второй мировой войны.

III. Третий этап - это годы второй мировой войны, когда все прогрессивное человечество объединилось в борьбе против фашизма

Литература периода 2-ой Мировой войны.

Вторая половина XX -столетия - новый период истории человечества. Художественная литература послевоенного периода многообразно отражает исторические процессы в жизни народов мира. Прежде всего стремительно расширяется международный диапазон литературы. При изучении мировой литературы становится невозможно ограничиваться Европой и лишь некоторыми странами Азии и Америки. Зарубежная литература после 1945 года - уже не только литература католического общества, но и общества, строящего социализм, а также развивающихся стран, отделившихся от гнета колониализма, стран "третьего мира". В каждой из этих групп свои условия развития культуры, свои задачи, свои проблемы. Общая картина литературного процесса становится необыкновенно сложной. В то же время для XX века характерны такие социальные потрясения, которые так или иначе вовлекают все человечество. Одним из важнейших его признаков становится наличие потрясений и противоречий глобального характера. Общечеловеческими предстают на исходе XX века задачи спасения природы и спасения цивилизации. "Сама жизнь ставит вопрос о сохранении культуры". Культуре угрожает гибель как в экстремальных условиях атомной бойни, так и вследствие "мирных" условий НТР, условий потребительской фазы капитализма, когда культура способна войти в любое время в любой дом простым включением "телека". Это демократизирует культуру, сближает ее с массовым потребителем. Однако это же и создает опасность замещения истинных духовных ценностей общества.

Капиталистическая пропаганда активно использует все средства массовой информации - радио, телевидение, кино и подчиняет своему влиянию определенную группу писателей, поставляющих романы, киносценарии. Это так называемая массовая

литература, призванная отвлечь читателя от любых социальных забот и трудных вопросов современности или откровенно пропагандируя буржуазный образ жизни. Опасное влияние приобрели многочисленные детективы и комиксы, в которых прославляются сила и жестокость, а бандиты и насильники представлены в виде положительных героев. Передовая литература разных направлений ведет борьбу против пагубного влияния подобных книг и кинофильмов. "Простейший путь" в: дегуманизации искусства в свое время было охарактеризовано испанским философом Х. Ортега и Гасетом. С реалистической точки зрения все естественные проявления жизни, а также окружающие вещи предстают в виде определенной иерархии: важные, менее важные, совсем неважные. Чтобы изменить перспективу, по мнению Ортеги, не требуется даже искажать видимость явлений или предметов – достаточно сместить ценностные нормы, и тогда малые события "выдвинутся" вперед и обретут монументальные масштабы. все это было написано Ортегой в целях своеобразной защиты приемов модернизма, однако в полной мере применимо и для прямого обвинения в дегуманизации буржуазного массового искусства. Такое смещение характерно не только для мелодрамы, комедии, вестерна и приключенческого жанра, но и для психологической драмы. Во всей художественной биографии XX столетия прослеживаются качественные превращения массового и индивидуального в их противодействие и вместе с тем в их единстве и взаимном обогащении. Если модернизм, противопоставляя индивидуальное и массовое, возводит в абсолют абстрактного индивида, то буржуазная массовая культура нацелена, наоборот; на его нивелировку и с помощью рекламных заклинаний, психологических стереотипов и иррациональных верований создает фетиш "всеобщей массовости". Под напором событий общество утрачивает способность стремиться к благородным целям и придерживаться твердых убеждений, оно фатально подчиняется закону инерции и движется наугад.

В XX веке торжествует культ автомобиля, телевизора и вообще всякого "машинного процветания". Культ этот основан на представлении о том, что любые материальные достижения - промышленные, технические и научные - идут бок о бок с духовным прогрессом или, точнее, что между ними нет разницы. Но, даже принимая этот мир, подчиняя ему свою жизнь, люди тем не менее ощущают чувство неуверенности.

Господствующий миф XX века можно охарактеризовать так: власть человека над материей и возможность приобретать материальные блага а устраняют все другие проблемы. На самом деле данный миф - лишь продление чудовищной формы эгоцентризма, коренного извращения современной культуры.

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА 1910-1940 гг.

Поворотным моментом в развитии мировой литературы XX века оказывается конец 19-х гг., обстановка нарастающего общего кризиса капитализма, гигантской революционной ситуации, ярче всего выразившейся в победе Октябрьской революции, а также первая мировая война. Она была неоспоримым доказательством того, что все западное общество стало жертвой катаклизма, которому ничто не могло противостоять: ни господствующие политические идеи, ни технические достижения, ни традиционная мудрость, кивера. С этого момента нигилизм не только проникает в сред}' интеллигентов, но и распространяется на все европейское общество. Это означало, что люди начали осознавать свое бессилие перед лицом совершившихся фактов. Острый кризис капитализма иллюстрируется кризисом буржуазной идеологии, и общим кризисом буржуазной культуры. Культура становится своеобразным полем для отчаянных поисков чего-то нового. Причины упадка культуры по убеждению представителя реакционной буржуазной философии Ницше, лежат, прежде всего в "плебейском духе" того времени, в ее демократизации. Поэтому критиканы культурных ценностей обернулись критикой демократических и гуманистических тенденций в культурном наследии. Ницше воспевая антидуховность жизненного начала. Он был убежден, что человеческие ценности реализуются в высших экземплярах человеческого рода, которые только и могут \

поддержать в человечестве веру в человека, что в современном обществе господствует посредственность - "стадо", "масса", простые люди. Человек, почитавшийся философами, моралистами, художниками как "венец творения", "БЫСШЭЯ ценность", обесценивается настолько, что становится меновой стоимостью. Как позже О.Шпенглер и другие представители "философии жизни", Ницше пытался с реакционно-романтических позиций осмыслить процессы, происходящие в эпоху "заката западного мира". Понятие жизни трактуется как "живой поток", непрерывное становление, не знающее качественно революционных изменений и скачков. "Философия жизни" оказала огромное воздействие на искусство буржуазного общества последних ста лет. Главным негативным воздействием явилась дискредитация социальной действительности в качестве объекта художественного отражения. Общий кризис буржуазной культуры проявился в трех основных тенденциях европейской литературы - в восприятии и изображении мира абсолютно и безысходно абсурдным, первством всемогущего зла, подавляющего и уничтожающего человека; в стремлении уйти в свое "я" и в формализм. В 20-е годы активизируется модернизм. Модернизм является отражением неверия в возможность что-нибудь сделать или изменить. Общей чертой модернистских писателей и их произведений становится пессимизм в понимании мира и роли человека. Под термином "модернизм" объединялись такие различные течения, как футуризм, кубофутуризм, кубизм, дадаизм, имажизм, экспрессионизм, сюрреализм и некоторые сходные явления. Общим для всех этих весьма различных явлений была их претензия на то, чтобы называться искусством будущего, искусством бунтарским, резко заявлять о своем конфликте с буржуазной действительностью. В 20-30-е гг. футуризм и кубофутуризм уже упившись прошлым. Но литературное влияние экспрессионизма было еще очень велико, а сюрреализм переживал эпоху своего наибольшего расцвета (Франция). В основу модернизма были положены философские течения бергсонизм и фрейдизм.

На некоторых модернистов повлияла философия Анри Бергсона с его учением об интуиции как особом способе внутреннего созерцания. "Человек, познающий мир не должен верить в науку. Человек должен верить в интуицию". На многих других оказало влияние учение Зигмунда Фрейда - психиатра, создавшего теорию психоанализа, которую стали использовать как инструмент для решения политических, философских, этических и эстетических проблем. Эти идеалистические учения переносили решения политических, социальных вопросов из сферы общественного в сферу личного, в сферу бессознательного. По Фрейду, сознание - поверхность, доминирует же бессознательное, точнее, инстинкты. "Человеком управляет не сознание, а подсознание". Например, подсознание проявляется в снах, человек должен понять это и хочет это выявить наружу. При этом принижалась роль человеческого разума. Сводилась на нет возможность переустройства общества на справедливых началах. Фрейдизм оправдывал существующее общество, приучая к конформизму, к утонченной форме приспособления.

Однако Фрейдизм повлиял и на некоторых писателей - реалистов, видевших в нем врата в неизведанные области внутреннего мира человека. Не без влияния фрейдизма возникала новая форма романа, складывались принципы "потока сознания", создавалось "автоматическое письмо" в поэзии и живописи и т.п. Сложной противоречивой фигурой явился англоирландский писатель Д.Джойс (1882-1941), завоевавший признание как один из мэтров модернистской литературы романом "Улисс" (1922). Точно же признанным мэтром модернизма стал Франц Кафка (1883-1924): "Америка", "Процесс", "Замок" (25-26). В произведениях модернистов "буржуа" и "человек" отождествлялись. Критика здесь бьет мимо социально-конкретной цели, бьет по человечеству вообще. Вместе с тем наиболее талантливые модернисты создавали значительные произведения в которых гуманное отношение к человеку, протест против буржуазных устоев (М.Пруст "В поисках утраченного времени", Т.С.Элиот "Стихотворения"). Модернистские школы распространили свое влияние в 10-20-годы, когда остро ощущался кризис империалистического буржуазного общества. В 30-е годы, а затем в годы антифашистской

войны многие писатели-модернисты приобщаются к политическим движениям. Так было с экспрессионистами (Бехер, Вольф и др.), сюрреалистами (Арагон, Эмозр и др.). Увлечение европейским "авангардизмом" характерно для литературы Латинской Америки до начала 20-х годов, особенно для поэзии.

В 20-30-е годы борьбу различных направлений видно в литературе Латинской Америки, Индии, Японии Китая и т.д. Характерной особенностью литератур этих стран, а также славянских стран, испанской является сплав реализма с романтизмом: Р.Тагор (Индия), Гзрсиа Ларка, Эрнандес (Испания). Остро, взволнованно прозвучала в литературе тема обличения колониализма. Раскрывая процесс пробуждения национального самосознания, прогрессивные писатели Индии, Кореи, арабских стран своим творчеством вносили вклад в освободительную борьбу. В послеоктябрьский период в зарубежных литературах продолжают существовать и различные направления, рекламирующие буржуазный образ жизни Флойд Гиббоне "Красный Наполеон" (1929). Пьер Норд "Двойное убийство на улице Мажино" (1936). Подобная беллетристика лишена серьезных художественных достоинств, откровенно реакционна. Ведущим направлением эпохи является реализм. 20-30-е годы явились периодом новых завоеваний реализма в большинстве зарубежных литератур.

Реализм 20 в. И проблематикой, и своим подходом к изображению жизни мало похож на реализм 19 века. Мы пользуемся общим термином «критический реализм» для характеристики и Бальзака, и Хемингуэя, но, конечно, в их методе есть не только существенные индивидуальные различия, коренящиеся в художественном сознании эпохи. Художественный опыт мировой литературы в целом стал богаче. Во Франции продолжается деятельность таких крупных художников слова, как Р.Роллан и А. Франс. В Англии Б.Шоу, Г.Уэллс, Д.Голсуорси, Т.Гарди. В Германии Г.Манн, Т.Манн, в США- Т.Драйзер. Э.Синклер, С.Льюис. Писатели с демократических и гуманистических позиций изображают современную им действительность, в которой господствуют эксплуатация и угнетение. Вместе с тем многих из них волнуют проблемы, вызванные к жизни новыми историческими условиями, например, возникает антивоенная тема в творчестве Р.Роллана, Г.Манна, Т.Гард и др. В эти годы появились новые имена, новые интересные произведения. Во Франции становятся известными Ф.Мориак, Р.М. дю Гар, Ж.Дюамель, Ж.Жироду. В Англии- Р.Олдингтон, К.Мэнсвилд, А.Коппард, С.Моэм, Э.М.Форстер. В США- Ш.Андерсон. Э.Хемингуэй, У.Фолкнер, С.Фицджеральд, Д.Дос Тассос. Т.Вульф, Ф.Ларднер, Т.Уайлдер, Ю.О'Нил, Р.Фрост, К.Сэндберг. В Германии- Г.Фаллада, Б.Келлерамн, А.Фейхтвангер, Э.М.Ремарк. В литературах Чехословакии, Польши, Болгарии появляются произведения Я.Гашека, К.Чапека, М.Домбровской, Ю.Тувима, А.Старшимирова. Первая мировая война, усиливающийся кризис капиталистической системы способствовали возникновению на западе особого литературного феномена, получившего название «литературы потерянного поколения». Термин «потерянного поколения» возник в Париже в 20-е годы. Его употребила американская писательница Г.Стайн по отношению к своим соотечественникам- американцам побывавшим на войне и видевших её ужасы и страдания: Э.Хемингуэю. Д.Дос Пассос, и др. однако с течением времени термин «потерянное поколение» приобрел более широкий смысл. Представители «потерянного поколения» с гуманистических позиций осуждали войну, ложь, фальшь, лицемерие буржуазного общества. Они создали яркие образы молодых людей физически и духовно искалеченных войной. («Фиеста», «Прощай оружие!» Хемингуэя, «На западном фронте без перемен» Ремарка, «Солдатская награда» Фолкнера, «Смерть героя» Олдингтона.) Но положительная программа «потерянных» носила ограниченный характер. Любовь, фронтовая дружба, забвение в вине - вот что они противопоставляли жестокой войне. Но и этот уход в личную жизнь чаще всего сказывался иллюзорным, решался в трагическом плане. Отсюда пессимизм, осознание бессмысленности жизни, пронизывающие многие произведения «потерянных». Книги писателей «потерянного поколения» оказали влияние на развитие мирового литературного процесса.

Следует отметить и многообразие жанров реалистической литературы. В 20-30 годы наряду с жанрами социального романа (Т.Драйзер, Э.Синклер, С.Льюис, Г.Манн), научно-фантастического (Г.Уэллс, К.Чапек), исторического романа и исторической драмы (Л.Фейхтвангер, Б.Шоу, Т.Уайлдер) возрастает значение социально-психологического романа (Э.Хэмингуэй, С.Фицджеральд, Р.Олдингтон, Э.М.Ремарк, Ф.Мориак), психологической новеллы (Ш.Андерсон, С.Цвейг), продолжает развиваться роман-эпопея («Очарованная душа» Р.Роллана, «Семья Тибо» Р.М.дю Гара, «Сага о Форсайтах» Д.Голсуорси), философский роман- (Т.Манн, Т.Уайлдер). политический роман- (Э.Синклер), биографический роман-(А.Моруа). В области драматургии появляются острые психологические драмы Ю.О.Ниля и героические драмы о революции Р.Роллана. Новое время способствовало возникновению в критическом реализме новых художественных форм. Многие художники широко применяют внутренний монолог (Хемингуэй, Олдингтон, Ремарк), совмещают в одном произведении различные временные пласты (Фолкнер, Уайлдер, Р.М.дю Гар), используют поток сознания (Фолкнер, Хемингуэй). Эти формы помогали по-новому изображать характер человека, выявлять в нем особенное, оригинальное, разнообразили художественную палитру писателей.

В поэзии наблюдается обновление поэтического словаря, углубляется психологизм, идет процесс прозаизации стиха (К.Сэндбер, Р.Фрост, П.Эмоар, Л.Арагон, П.Неруда). Необходимо отметить сложность мировоззрения писателей-реалистов. В 20-е годы усиливается воздействие революционных, социалистических идей на зарубежных художников. В произведениях некоторых из них преобладает социалистическая идеология (Э.Синклер «Джимми Хиггинс», Т.Драйзер «Эрнита»). Но с другой стороны, писатели испытывали влияние буржуазных идей, идеалистической философии. В 20-е годы все еще находится на позициях «непротивленчества» Р.Роллан. Не верит в революционное преобразование общества Г.Уэллс. Пропагандируют уход в личную жизнь представители «потерянного поколения». Но, ведущим художественным методом остается критический реализм. Но этот реализм осложняется, включает в себя новые элементы. Так в творчестве Т.Драйзера, Э.Синклера, Б.Герехта заметно воздействие социалистических идей, что сказалось на облике положительного героя, художественной структуре их произведений. Формалистические поиски характеризуют в 20-30 годы творчество Д.Дос Пассоса (роман «Манхеттен» 1925г.). В произведениях Г.Гауптмана переплетаются символизм, неоромантизм и реализм, На С.Цвейга и Л.Фейхтвангера воздействует фрейдизм. Такого рода влияния соединяясь с реализмом, входили в реалистическую ткань произведения, индивидуализировали художественную манеру писателя.

Принципиально важное место в зарубежной литературе 20-30 годов XX века занимает революционная литература и литература социалистической ориентации. Первая мировая война, Октябрьская революция, подъем революционного движения в 1918-1923 годах способствовали формированию и распространению революционно-пролетарской и социалистической литературы во Франции, Германии, Англии, США, Чехословакии, Польше, Венгрии и других странах.

В 20-30 годы в литературу пришли активные участники революционного движения—Б.Бехер, И.Бехер, Э.Толлер (в Германии), А.Барбюс, П.Вайян-Кутюрье, Л.Арагон (во Франции), О.Кейси (в Англии), Д.Лондон, Э.Синклер, Д.Рид (в США), Назым Хикмет (в Турции), Лу Синь (в Китае), Ж.Амаду (в Бразилии), Н.Гильен (на Кубе), Х.Смирненский (в Болгарии), М.Асуэла (в Мексике) В.Незвая, С.Нейман, И.Волькер (в Чехословакии), В.Броневский (в Польше) и многие другие. Для всех этих писателей художественное творчество неразрывно связано с борьбой против империализма, колониализма, капиталистической эксплуатации, за лучшее будущее человечества. Они создают произведения, проникнутые активным протестом против социальной несправедливости. Передовые писатели многогранно отразили процесс пробуждения

революционного сознания в массах. Положительные герои борются за дело рабочего класса, за победу новых, социалистических отношений.

В 30-е годы, в связи с мировым экономическим кризисом, угрозой со стороны фашизма и приближением второй мировой войны большинство зарубежных писателей включается в борьбу против фашизма, на защиту свободы, демократии, гуманизма. А.Барбюс, П.Вайян-Кутюрье, Л.Арагон, Р.Роллан создают публицистические и художественные произведения. С осуждением фашизма выступают Ж.Р.Гэмек, Р.М.дю Гар, А.Мальро и многие другие художники. Даже один из мэтров модернизма А.Жид заявил об угрозе фашизма. Трагическая атмосфера возникла в Германии после захвата власти Гитлером. Одни писатели вынуждены были покинуть страну (Г. и Т.Манны, Л.Фейхтвангер, Э.М.Ремарк, Л.Франк, Л.Цвейг), другие брошены в тюрьму (В.Бредель, Л.Ренн, Б.Ашш), третьи замолчали (Б.Келлерман, Г.Фаллада, Г.Гауптман). Важную роль в консолидации сил немецких писателей за рубежом сыграли писатели-антифашисты, собравшиеся в Москве: В.Бредель, Э.Вайнерт, И.Бехер. В Англии в антифашистское движение включаются Б.Шоу, Г.Уэллс, Г.Гиббон, Д.Корнфорд, К.Кодуэлл, Р.Фокс, как и его товарищи К.Кодуэлл, Д.Корнфорд, принял участие в гражданской войне в Испании на стороне республиканцев и героически погиб там. 30-е годы в литературе США получили название "грозовых", "кроасных", "бурных". Мировой экономический кризис 1929-1933 гг. принял огромные размеры в США. Бурное рабочее и фермерское движение отразилось в творчестве американских писателей: Т.Драйзер "Трагическая Америка" (1931), Т.Драйзер, Ш.Андерсон "Товорят горняки Харлана" (1932), Ш.Андерсон "По ту сторону желания" (1932), Антифашистская тема звучит в произведениях "У нас это невозможно" (1935) С.Льюиса, "Они не пройдут" (1937) Э.Синклера, "Иметь и не иметь" Э.Хемингуэя, Д.Стейнбека «Гроздь гнева» (1939). На стороне испанского народа против фашизма сражались крупнейшие испанские и зарубежные писатели: Ф.Гарсия Лорка, Р.Альберти, А.Мачадо, М.Унамуно, Э.Вайнерт, В.Бредель, Ф.Вольф, Э.Хемингуэй, А.Мальро и другие. Одной из интернациональных бригад командовал генерал Лукач—венгерский писатель Матэ Залка, павший смертью храбрых на испанской земле. Таким образом, в 30-е годы усилилась общественная активность писателей, расширился тематический и жанровый диапазон. Романисты, поэты, драматурги обращаются к теме борьбы в прошлом и настоящем (Э.Хемингуэй, Л.Фейхтвангер, Д.Линдсей). Героем произведения является нетрадиционно отдельная личность («Испанские произведения» Хемингуэя, «Они не пройдут» Синклера, «Мать» Чаепка и др.), но и народ (книги Барбюса, Нексе, Бехера, Зегерс, Арагона, Гиббона и др.).

Таким образом, реализм в 30-е годы добился новых успехов.

В годы второй мировой войны большинство писателей Германии, Франции, Англии, Испании, США сражались в рядах действующей армии. Участвовали в движении Сопротивления, писали антифашистские листовки, статьи, очерки, повести, рассказы, романы, стихи, пьесы, освещавшие подвиги патриотов. Рассказывали о героической борьбе советского народа. Появляется новая тема— антифашизм, и новый герой— антифашист, а также остаются прежние темы— рабочее движение. В движении Сопротивления принимают участие французские писатели Л.Арагон, Э.Приоле, П.Элюар, Ф.Мориак, М.Дрюон, Ж.П.Сартр, А.Камю. Немецкие писатели создают значительные произведения: «Седьмой крест» А.Зегерс. «Братья Лаутензак» Л.Фейхтвангер; стихи И.Бехера, Э.Вайнерта, «Испытание». «Родные и знакомые» В.Бределя. В Англии Г.Уэллс пишет «Необходимая осторожность» (1941), Б.Шоу «Политический справочник для всех» (1944), Г.Бейтс «Ветер был попутный, в сторону Франции» (1944), Э.Парджетер «Восьмой рыцарь христианства» (1945), Д.Олдридж «Дело чести» (1942), «Морской орел» (1944). В фашистской застенке писал книгу «Репортаж с петлей на шее» Ю.Фучик. В самолете над Германией погиб норвежский писатель Н.Григ. Э.Хемингуэй в качестве военного корреспондента принимал участие в высадке англо-американских войск в Нормандии. Д.Стейнбек пишет «Луна зашла» (1942), «Бомбы вниз» (1942). Т.Драйзер

решительно осудил фашистскую агрессию. Антифашистские произведения создают Э.Синклер, Л.Хеллман, М.Голд, Э.Колдуэл («На дороге к Смоленску» (1942), «Москва под огнем» (1942).

Особое место во французской литературе занимает, продолжатель традиций критического реализма Анри Барбюс (1873-1935) - один из родоначальников социального реализма в литературах Запада, родился в Аньере. Отец - профессиональный литератор, журналист, выдающийся общественный деятель. Помог сыну получить высшее литературное образование в Сорбонне, на филологическом факультете. В 1912 г Барбюс - главный редактор издательства "Ашет". Первые книги Барбюса - сборник стихов "Плакальщицы" 1895, романы "Прозящие" 1903, "Ад" 1908, сборник рассказов "Мы" 1914, отличаются лирической взволнованностью, острыми социальными и психологическими проблемами.

Когда началась первая мировая война, Барбюс по возрасту не подлежал мобилизации, но пошел на фронт добровольцем. Барбюс считал, что разгром Германии поможет свободе и демократии в Европе. В ноябре 1916 года выходит его роман "Огонь". Это новаторское, антивоенное произведение, изображает широкие массы. Имеет подзаголовок: "Дневник взвода" и посвящен "Памяти товарищей, павших рядом со мной в Круи и на высоте 119." Одна из сильных сторон беспощадная правдивость, Герои - фермер, батрак, ломовой извозчик, посыльный из магазина, фабричный мастер, трактирщик, продавец газет, рядовой интеллигент, рудокоп и другие, одетые в солдатскую форму. Они и сам повествователь Барбюс начали постепенно понимать, что они стали жертвой авантюризма империалистов, обмануты буржуазной пропагандой и своим патриотическим порывом. Но трагизм простых людей Франции заключен в том, что они должны были отдать ненавистной им войне " всю свою силу, а затем и себя самих". "Понимая всю гадость убийства, отрицая его в душе, - писал Горький, - они все-таки идут убивать, разрушать и умирать в крови и грязи." Создав роман Барбюс помог людям противопоставить войне идеи пролетарского интернационализма. Превращение совершенно невежественного, целиком подавленного идеями и предрассудками обывателя и массовика в революционера, именно под влиянием войны, показано необычайно сильно, талантливо, правдиво. Подобно Золя ("Жерминаль"), Барбюс показывает, как созревает революционное сознание в массах. Своим романом Барбюс призывал к революционному действию. Это хорошо поняли его первые читатели. Книга Барбюса - дневник взвода. В ней нет целостного сюжета, в ней выступает коллективный герой. Новаторской чертой книги является то, что писатель показал в ней образы политически прозревающих людей из народа. Барбюс правдиво, немногословно повествует о самих фактах войны, о разрушениях, гибели людей. "Огонь" - книга о человеческом достоинстве и растущем сознании народа. Барбюс раскрывает черты народного гуманизма. Герои Барбюса стремятся к мирному труду. Мысли о мире, о труде - вот что поддерживало нравственные силы изнуренных, обманутых правительством солдат Франции.

"Пусть не будет войны после этой! Надо убить войну!"

Барбюс говорит, народы могут обеспечить мир и свободный труд, только борясь с капиталистической эксплуатацией, с империализмом. Барбюс показал, как в ходе войны многим ее участникам стала еще необходима крепить интернациональную солидарность народов. "Если надо биться, то во имя прогресса, а не ради одной страны, если биться, то против несправедливости, а не против другой страны" - говорит один из героев.

В 1919 году Барбюс организовал группу "Кларте" призывая прогрессивных литераторов объединиться для отпора поджигателям войны. В ней принимали участие Р.Роллан, Б.Шоу, Т.Гарди, Р.Цвейг, в журнале "Кларте" сотрудничал Горький. Но состав был неоднороден, были разногласия, и она распалась, но ее значение велико. Первая попытка сплотить "мастеров культуры" в борьбе за мир, в 1932 году вместе с Ролланом Барбюс организовал Амстердамский антивоенный конгресс. 1935 году активно участвовал

в Международном конгрессе писателей в защиту культуры. Последней работой Барбюса был большой очерк о жизни деятельности В.И.Ленина. Р.Роллан - один из крупнейших деятелей антифашистского движения 30-х. организатор и участник конгрессов против фашизма в защиту культуры.

Идейная эволюция французского писателя в 20-30-е годы от мелкобуржуазных иллюзий, от пассивного сопротивления до революционной настроенности отразилась и в его художественных произведениях – романе "Очарованная душа" и в драме "Робеспьер". "Очарованная душа" (1921-1933) - это многотомный роман-эпопея. Название романа а также образ главной героини - Аннеты Ривьер символичны. Аннета - это очарованная душа западноевропейской интеллигенции, пробуждающейся к жизни, к социальному действию. Ривьер - река, символ непрерывного течения жизни. Здесь живые образы, реалистические картины. Изображается европейская жизнь с 90-х годов 19 века по 20-е годы 20 века. Произведение запечатлело изменения во взглядах автора об абстрактно-гуманистическом к революционному мировоззрению, "от узкого индивидуума до пролетарской революции".

По своему композиционному строению "Очарованная душа"- роман-поток. В центре - образ человека большого масштаба, сильной воли, ищущего свой путь в жизни ценой утрат и потрясений. Это сложный путь буржуазного интеллигента к народу, к революции проходит вместе со своими героями и сам автор. В первых книгах "Аннета", "Сильвия" (1921) - Роллан изображает начало самостоятельной жизни Аннеты Ривьер. В начале романа она - молодая девушка из богатой семьи, добрая и чистая, полная жизнерадостности; Аннета не знает жизни, отгороженная от нее богатством отца. Ее не интересует политика. Смерть отца заставляет ее стать самостоятельной. В характере Аннеты проявляется необыкновенные для ее среды качества: чувство собственного достоинства, цельность натуры, она сопротивляется обычаям буржуазного мира, не подчиняется господствующей морали. Так, ей претит буржуазная семья Бриссо, в которой "умело, сочетали благоговейное отношение к своим принципам с благоговейным отношением к своим выгодам". Аннета не желает стать собственностью Бриссо и поэтому порывает с ним. Разорение способствует началу новой жизни Аннеты. "Бедность для Аннеты, - писал Роллан, - играет ту же роль, что жизнь на чужбине для Кристофа." Она заставляет ее взглянуть на мир другими глазами и помогает проникнуть в лживую сущность современного общества, которую Аннета при всей своей честности не замечала, пока сама была частью этого общества. Погоня за куском хлеба, унижительное положение - все тяготя нищеты, испытала Аннета, как и другие бедняки - интеллигенты. Но героиня обретает смысл жизни в труде. Благодаря трудовой жизни она познает неблагополучие общества, противоречия его. Работа делает Аннету сильной, мужественной, независимой. Ее характер становится непреклонным, не знающим компромиссов.

В 3-ей книге - "Мать и сын" (1925) - показано влияние войны на незаурядную личность, Какой стала Аннета. Роллан изображает разобщение людей различных сословий. Угар шовинизма охватывает почти всех. Прежде Аннета не задумывалась "над вопросами войны и мира", но она начинает понимать, что народам не нужна война, хотя еще не стала сознательным борцом против войны. Защищая немецких военнопленных, Аннета смело выступает против шовинизма. Она стремится помочь дружбе француза Жермена и немца Франца. В дальнейшем центральное место в романе рядом с Аннетой занимает ее сын Марк. Роллан показывает еще один аспект жизни героини - отношения с сыном, материнские заботы, но и стремление обоих отстоять свою духовную независимость. В Марке - Роллан раскрывает историю жизни юноши, судьба которого олицетворяет судьбу передовой молодежи послевоенного поколения. В поисках смысла жизни Марк идет путем матери, но затем Аннета следует за Марком. Эволюция его мировоззрения приводит к постепенному изживанию индивидуализма. Автор сталкивает Марка с представителями различных идейных позиций и социальных групп, заставляя выбрать свой путь. Революция в России, война заставляют Марка задуматься над

социалистами. Некоторое время он близок к анархистам, его привлекают дадаисты. Знакомится с рабочим Масоном, но он индивидуалист. В тяжелый период жизни Марк знакомится с русской девушкой Асей, вместе с ней в роман входит тема "нового мира". Но в образе Аси и другого носителя "русской темы" - Джанелидзе. Много надуманного и нежизненного Роллан в те годы имел смутное представление о характере русского революционера. Ася - дочь белого эмигранта, со временем она становится сторонницей Советского Союза, ведет конспиративную работу, разъезжая по всему миру с ответственными заданиями. В Асе привлекают умение трудиться, не гнушаясь никакой работы. Но Роллан не показывает Асю в реальной политической борьбе, деятельность ее имеет какой-то авантюрный оттенок, она не связана с народом. Во 2-ом томе 4-ой книги, которая называется "Роды" Роллан показывает рождение нового мира, нового мировоззрения Марка и Аннеты. Он разворачивает картину мучительного духовного кризиса, переживаемого лучшей частью европейской интеллигенции конца 20-х - начала 30-х годов. Аннете очень трудно отказаться от религии индивидуализма, Марк все еще "мечется в пустыне индивидуализма", Асе, долгое время мешает примкнуть к революционной России ее "индивидуалистическая гордыня". Но Марк начинает понимать, что позиция индивидуалистов бездейственна. Он увлекается учением Ганди и учением Маркса, что отражает позицию Роллана.

Марк разворачивает антифашистскую деятельность. Он организует боевые группы в защиту СССР, издает антифашистские брошюры, борется против войны. Он погибает от рук итальянских фашистов. Смерть сына решает судьбу Аннеты происходит "второе рождение" героини "она начинает понимать его место лучше, чем понимал он сам... Аннета не колебалась. Она подхватила знамя. Нельзя оставаться вне битвы." Аннета становится активным борцом – антифашистскими выступлениями в передовых собраниях. Она член многих антифашистских и антимилитаристских организаций. Главное же, Аннета воспитывает молодежь - внука Ваню, дочь Жальена Жорж и других, которые сменяют ее и Марка.

В эпопее Роллана в частных судьбах его героев преломился переход лучших представителей буржуазной интеллигенции на сторону революции. Образы Аннеты и Марка - обобщение типичных черт передовой интеллигенции того времени. Роллан следовал Горькому, который в романе "Мать" основное внимание направил на раскрытие процесса воспитания борца в забитой жизнью женщина. Герои Роллана также в становлении, в пути. В романе "Очарованная душа", продолжая традиции критического реализма, Роллан разоблачает действительность, отрицает собственничество. Но Роллан указывает пути борьбы и эта позиция отличает его от критических реалистов. В последней книге Роллан заявляет, что борьба организованный рабочий класс может окончательно установить мир.

В "Очарованной душе" происходит не только эволюция героев, но и жанровая эволюция романа. В первых томах романа имеет узко- психологический характер. Постепенно усиливается социальная сторона произведения. Расширяется охват действительности, углубляется социальный анализ. "Очарованная душа" приобретает черты социального романа - эпопеи. Составная часть романа - публицистика. Роллану характерна интеллектуальность, драматизм, эмоциональность. Приближался 150-летний юбилей французской революции. Продолжение и завершение ее в 20 веке Роллан представлял в плане углубления революции, которую он не мыслил без уважения прав личности, духовной терпимости, высоких общечеловеческих идеалов. Таков был итог идейного развития, пройденного Ролланом в 30-е годы. Драма "Робеспьер" (1930) венчает цикл "Театр революции".

Годы 2-ой мировой войны Роллан пережил в местечке Везеле (Бургундия). Фашисты не решились расправиться с ним, но он находился под наблюдением. Трудно было и в материальном отношении. Он пережил тяжелый духовный кризис. Роллан радостно приветствовал победу прогрессивных сил над фашизмом.

Он дожил до освобождения Франции и умер в декабре 1944 года. Роллан высоко оценивал Советскую литературу. Роллан вел обширную переписку с советскими людьми, с молодежью, следил за развитием советской литературы.

Особой любовью и уважением Роллана пользовался А.М.Горький. Еще на рубеже веков для молодого Роллана Горький, как и Л.Толстой, "был защитником независимости и правды". 30-е годы расцвет дружбы между Ролланом и Горьким. Но и в 30-е годы Роллан сохраняет свою трезвость на многие вопросы. В переписке с М.Горьким, в статьях писателя отразилось беспокойство его по поводу свободы личности в Советском Союзе, в условиях все большего усиления власти Сталина. Его многое настораживало, и часто он был более дальнзорким, чем его оптимистические корреспонденты, в том числе и Горький. По приглашению Горького Роллан приехал в Москву, встречался с ним, и другими советскими писателями. Тяжело переживал Роллан утрату Горького, называя его своим самым дорогим другом.

В 1934 году Роллан пишет статью о В.И.Ленине - "Ленин. Искусство и действие." Роллан восхищен цельностью образа Ленина, его великим умением синтезировать мысль и действие, мечты и дела. Марсель Пруст (1871=1922) родился в семье врача, В начале века Пруст теряет иллюзии относительно светского обстоятельства, к тому же резко обостряется его болезнь (астма). О доначальной модернисткой психологической прозы - Марсель Пруст, а характерный образ этой прозы - многотомный роман «В поисках утраченного времени» (1927). Л с/ А 1*. \/

Пруст относится к традициям национальной культуры уважительно. Следуя классикам Французского развития 19 века, он не отрицает в своем романе критически изображал быт и нравы буржуазно дворянской среды с её праздным время проведением, моральной распущенностью, взаимоотношениями, основанными не корыстных расчётах и лжи. В романах много колоритных жанровых сцен, разнообразных персонажей: утонченные аристократы и вульгарные дельцы, люди зрелых лет и молодежь. Здесь идиллические картины жизни провинциального городка ещё обаянного романтикой старины и сатирические зарисовки парижских салонов, где под внешней благопристойностью проявляются и душевная опустошенность, и хищническая беспринципность»

Пруст был далек от такого похода явлений социального мира в их объективном значении и причинных взаимосвязях. Он стремился показать, как реальные акты и события преломляются в субъективном восприятии Л. А. Я с/ А отдельного человека, не сама действительность, а реагирующее на нее индивидуальное сознание интересовало автора» Сюжет романа « В поисках утраченного времени» непрерывный поток А с/ Ц. А Л 1. воспоминаний, который стихийным наплывом проходит сквозь сознание Марселя — героя повествования. Пруст дал герою романа не только свой имя, но и многие черты собственного характера биографии Марсель любит понимает искусство с лирической нежностью вспоминает родной в тихом патриархальном городке, детские годы, свою первую юношескую влюбленность. Все прошлое, корыстное, фальшивое ему омерзительно. Но он - натура бездействующая, полностью погруженная в своё духовное естество. Из потоков его воспоминаний выключено, какое бы то ни было организующее начало. В романе запечатлены лишь бессвязные лишь бессвязные фрагменты то недавнего, то далекого прошлого, которые в причудливом чередовании и смешении овладевают внутренним миром человека помимо его воли. Все внешние события разворачиваются не в л. К хронологической или логической последовательности, а по мере того как они в силу случайных ассоциаций всплывают в сознании Марселя. При всем жизнеподобии своих фрагментов роман Пруста деформирует реальность нарушая не только причинные связи, но и естественные пропорции. Поскольку мелочи быта не тем если иным обстоятельствам оставившие след в памяти героя иногда непомерно разрастаются, оттесняя на задний план важнейшие события эпохи. Кроме того, каждый из персонажей, возникая в памяти Марселя лишь в связи с различными моментами его

собственного существования, как бы рассыпается вследствие этого на серию не сходных между собой, иногда даже противоречивых, психологических набросков. Расплывает и характер и у самого Марселя, настроение которого переменчивы и непосредственны.

Роман в «Поисках утраченного времени» бесспорно, свидетельствует с художественным мастерстве и новаторстве Пруста, Пруст был одним из первых мировой литературе писателей, обративших внимание на ассоциативный характер человеческого мышления, которому бывают, свойственны неожиданные переброс от непосредственных впечатлений к раздумьям или воспоминаниями это определяет стиль романа. В частности, одним из его достижений как психолога является показ того, как различно воспринимаются сходные явления одним и тем же человеком в разные периоды его жизни как существенно отличающееся, характер, свежие, непосредственные впечатления ребенка от тех, которые характерны мудреного и пресыщенного жизни человека зрелых лет. Как мастер психологического анализа Пруст многое дополнил к тому раскрытию внутреннего мира либерального персонажа, которая является одной из сильнейших сторон французской реалистической прозы, начиная от романов Стендале и Бальзаке» Но в то время как там посредством проникновения во внутренний мир персонажей отображались исторически обусловленные взаимосвязи между личностью и обществом, Пруст превращал фиксацию движений человеческой души в самоцель. Для его романа характерна отсутствие внешнего действия, исторической перспективы. Двигается в нем такое сознание героя в своем безостановочном и прихотливом потоке.

Большое место в философской концепции романа занимает проблема времени. Марсель и вместе с ним и сам автора склонен считать жизнь, проведенную среди бессмысленной суеты «высшего света», «утраченным временем». Но когда непосредственные впечатления превращаются в воспоминания, сознание как фильтрует все пережитое, поскольку согласно Прусту преображает и поэтизирует то, что было. Писатель возвеличивал в процессе воспоминаний над реальной жизнью, а высшее проявление человеческой памяти видел в бессмертных произведениях искусства, которые, воплощая прошлое художественных образах, сохраняет его навеки.

В заключительном томе романа «Обретенное время» Марсель находит смысл существования в литературном творчестве: Здесь поплыв его беспорядочных воспоминаний, гармонически сливается с деятельностью интеллекта, которое их осмысливает и воплощает в художественном слове, А.В.Луначарский справедливо отмечал крайний субъективизм в романе Пруста.

Роман «В поисках утраченного времени» имел двойственное влияние на последующее развитие стран восприняли и усилили свойственный этому произведению субъективистский характер мировосприятия, в то время как прогрессивные писатели в творчески преображенном виде успешно использовали некоторые его новаторские завоевания (внутренние монологи в форме свободного текущего потока сознания, отказ от обязательной хронологической последовательности событий и др.).

В 30-е годы подавляющее большинство зарубежных писателей включаются в борьбу против фашизма, на защиту свободы, демократий, гуманизма А.Барбюс, Д.Вайян Дютюрье, Д.Ароган создают публицистические книги и художественные произведения гневно осуждающие фашизм, посвященные многим острым политическим и теоретическим проблемам современности. В 30-е годы происходит перелом в мировоззрении Р.Роллана, он пишет знаменитые статьи «Прощание с прошлым», «В защиту нового мира», «Через революцию к миру». В это же время с осуждением фашизма выступает Ж.Ж.Блок (в публицистической книге «Испания, Испания», 1936), Р.М. Д.Г.О. Гарэ А.Мальро («Надежда», 1934), и многие другие художники. Даже один из мэтров модернизма А.Жид заявлял в те годы об угрозе фашизма» Выразительный пример формирования пессимистического и метафизического отклика на социальные конфликты 20-30-х годов - творчество.

В 30-е годы повлияли на искусство Мальро с каждым новым романом - «Условия человеческого существования» (1933), «Время презрения» (1935), «Надежда» (1937). Мальро все внимательнее фиксировал черты подлинных героев, которые борются во имя высоких целей социальном злом. Таков немецкий подпольщик. Антифашист посвященном « Мои товарищам по Териуэлескому бою » романа «надежда» романа о войне в Испании «Надежда» самый противоречивый роман Мальро. Активный участник войны в Испании он смог рассказать о героической борьбе испанского народа. Надежда пробивалась в книге Мальро чувство товарищества пришло на смену чувству одиночества. Но даже в этом романе героические дела антифашизма окрашены краски какого-то революционного делячества, которому противопоставлено забота писателя аморальном облике и внутреннем содержании человека. Революция борьба не определяет и здесь этого содержания — оно по прежнему зависит от пессимистических издержек Мальро, в романе «Время презрения» герой, оставшись один в тюремной камере сразу же уподобился опустошенному лишенным веры и убеждений героям первых книг Мальро.

В 20-30-е годы война и фашизм подкрепляли пессимистический взгляд на человечество склонность к обобщенно-символическому и метафизическому изображению современности. Так, экзистенциализм преимущественно сложился в Германии, а затем он занял господствующее положение в буржуазной философии и художественной литературе Франции. Согласно экзистенциализму, мир существует, но абсурден, лишен сущности, смысла. Обстоятельство для экзистенциалистов - «неподлинное существование», царство множества, враждебного моему «Я» поэтому «Я» постоянно испытывает страх, одиночество, обреченность, «Я» и другие, «Я» и прочий мир - враждебные, чуждые друг другу силы? между которыми нет ни взаимопонимания, ни связи.

Экзистенциализм - (от *existence* - существование). Экзистенциалисты отрицают объективные законы материального мира, провозглашают субъективизм. Человек, согласно принципам Экзистенциализма, свободен от морали и общественных связей одинок, всеми покинут, существует сам по себе., Датский философ Серен Кьеркегор, сыграл большую роль в направлении модернизма. Он считал: «Человек не может познать мир». «Два человека не могут понять друг друга».

Вслед за Ницше Экзистенциалисты полагали, что человеку в нравственном отношении все позволено, но в отличие от него из — презрения к абсурдному внешнему миру. Но с его взглядами и его волей никто, за исключением его самого, считаться не обязан. Проблема другого занимает, поэтому большое место в философской концепции Экзистенциализма, Смысл её заключается в том, что для каждого любой другой человек - это «чужой», который ему враждебен, поскольку внутренние сущности разных людей, как и все на земле, находятся между собой в дисгармоническом несоответствии. Экзистенциалистические идеи во Франции популяризировались романами и пьесами писателей - Сартра, Камю. Французский экзистенциализм отличается связью с конкретной социальной ситуацией. Сартр попытался связать идею абсолютной свободы человека с идеей "ангажированности", вовлеченностью в Исторический процесс, - идеей, которая была прямым порождением антифашистского Сопротивления. Символом тех лет стало творчество Жана Поля Сартра. Жан Поль Сартр (1905-1980).

Основоположником французского экзистенциализма опубликовавший в 1943 году теоретический трактат "Бытие и ничто", который стал официальным манифестом этой школы. В согласии с изложенными там принципами написан ряд художественных произведений Сартра - повествовательных и драматических. Сартр сам категорически делит свое творчество на период "мелко- буржуазный", когда им не были еще открыты истины политической борьбы, и на современный период, сложившийся под влиянием войны, антифашистского движения. К первому относятся все произведения 30-х годов: роман "Тошнота" (1938), сборник новелл "Стена" (1939), философский труд "Бытие и ничто" (1943), драмы "Мухи" (1942) и "За закрытыми дверями" (1944), отчасти роман "Дороги свободы" (1945-1949). Ко второму периоду относятся: драмы "Питательная

потаскушка" (1946), "Мертвые без погребения" (1946), "Грязные руки" (1948), "Дьявол и господь Бог" (1951), "Некрасов" (1956), "Затворники Альтоны" (1960), книга воспоминаний "Слова" (1964), исследование о детстве и молодости Флобера "Семейный идиот" (1971-1972).

В профессиональных занятиях Сартра философией (он с 1931 года преподавал философию после получения специальной философской подготовки) рано определилось увлечение экзистенциализмом. Его направленность сознания на предмет увлекла сначала интенциональность феноменологии Гуссерля. В гуссерлевской идее - сознание есть всегда сознание чего-то - Сартр увидел возможность сохранить главенствующую роль сознанию (все в перспективе сознания) и в то же самое время "освободиться от Пруста", от субъективизма, признать существование внешнего мира, насыщения сознания внешним объектом. Философские идеи Сартра, наиболее полно изложенные в книге "Бытие и ничто", сразу же стали реализовываться в искусстве. Человек для Сартра – экзистенциалиста представляет собой нечто конкретное: его жизнь, его экзистенцию, его поступки в той или иной жизненной ситуации. Самое главное - существование данного индивида как некой целостности, с его чувствами, его желаниями, его "выбор". Герой романа "Тошнота" Антуан Рокантен необычный, поскольку в факте своего существования он открывает экзистенциалистическую философию, и в том его единственная функция. Темой, сюжетом, героем романа стала эта философия. В статьях конца 30-х годов Сартр особенно настаивал на том, что писатель обязан предоставить герою полную свободу действий. Поэтому он предпочитал Достоевского Мориаку. По мнению Сартра, герой Достоевского "свободен" ("я не знаю, что он будет делать далее и он сам этого не представляет"), а герой Мориака - "раб"; он придавлен, связан с абсолютной истиной, носителем которой считает себя писатель - "бог". Протестуя против придавленности личности в буржуазном обществе, манипулирования человеком, как вещью, Сартр выдвигает личность в центр своей философии, заменяет понятие "бытия" понятием экзистенции как существования отдельной личности т.е. конечным бытием. На место философских категорий ставит ряд модусов человеческого существования - забота, совесть, страх и даже тошнота (отсюда название первого романа Сартра "Тошнота", воплотившего экзистенциалистическую мысль о головокружении, охватывающем человека от сознания своего одиночества в чуждом и страшном мире). В романе выражено презрение героя и самого автора ко всему абсурдному внешнему миру. В "Тошноте" отстранение автора определяет форму романа – написан он в виде дневника, как бы никак не обработанного "Черновика", совершенно сырого.

Создавал иллюзию "невмешательства" автора в творение, Сартр абсолютизирует индивидуума, данную личность противопоставляет всем прочим. Его творческий принцип. Но индивидуум Сартра – не индивидуальность, он абсолют, он носитель раз и навсегда заданных идей. Рокантен освобожден или освобождается от примет социально-конкретной личности, от профессиональных признаков и т.п. Сартр создает всего лишь иллюзию свободы героя - на самом-то деле Рокантен абсолютно несвободен, так как намертво прикован к лишающей его характеристики, индивидуальности экзистенциалистской догме. Сартр - "бог" созданной им экзистенциалистской вселенной. За ее узкие границы Рокантену не выбраться. Он обречен открыть лишь то, что позволит ему Сартр. Рокантен открывает самые фундаментальные идеи экзистенциализма, "Экзистанс", существование. Направленное на внешний мир, сознание находит и утверждает самое себя, обнаруживая "бытие" и "ничто", мир "в себе" и "для себя".

"В себе" - это то, что есть, это косный, неразвивающийся мир материи. "Для себя" – это сознание, оно ничто, ибо оно - существование без сущности, свобода и выбор, "проект", вечное движение, которое никогда не приводит к цели, не превращается в сущность. Тошнота сопутствует открытию существования, т.е. этой пронизанности сознания внешним миром и этой пустоты, этой пугающей абсолютной свободы, которой хочет избежать герой и к которой он прикован как к единственной его примете. Философия

переживается в романе Сартра - переживание философично. Мир "в себе" открывается чувственным путем - чувство экзистанса плотское, оно эротично, стихийно, подспудно. В романе нагнетается острое ощущение повсюду проникающей материи, своего собственного тела, навязчивых, обступивших героя вещей, которые тем более навязчивы, чем более осознаются как пустота, бессмысленность, случайность. Отсюда натурализм романа Сартра. "Вещи есть" - вот что доходит до сознания Рокантена. Затем улавливая бессмысленность, абсурдность бытия, оно улавливает, что само не есть вещь, улавливает собственную свободу. Все это результат какого-то фатального, изначально заданного процесса. Никаких особенных предпосылок для него не требуется - вдруг, как озарение приходит философически насыщенная "тошнота". Поэтому нет и "истории", нет событий, не имеет большого значения внешний конфликт. Его возможность, правда, намечена в образе "флоберовского" буржуазного мира "цвета плесени", в лице А.Тодиракта, символизирующего схоластическое, книжное знание. Но возможность не реализуется Сартром, поскольку главным оказываются не социальные конфликты, а противостояние мира "в себе" и мира "для себя". Свобода, свободный выбор как единственная сущностная характеристика человека отнимается смертью в новелле "Стена" из одноименного сборника (1939). Сартр демонстрирует превращение человека в вещь "в себе", в плоть, распадающегося перед лицом смерти. Ранний Сартр редко выходил в мир социально-политической проблематики. Герой выбирает в границах "естественного" бытия, определяемого "натуральностью" возникающих у него желаний. Произведения Сартра натуралистичны. Он изображает чисто личные, интимные отношения, иллюстрирующие отчуждение, стремление подчинить себе "другого", садистическую одержимость.

В творчестве Сартра самые крайние формы натурализма воссоединяются с абстрактными формами модернизированного мира. В пьесе "Мухи" (1943) используя широко известный миф, Сартр развернул действие в древнегреческом городе Аргосе: герой его пьесы - мифический Орест, который беспощадно мстит матери царице Клитемнестре и ее любовнику за предательское убийство своего отца царя Агамемнона. Благодаря традиционности сюжета и его кажущейся отвлеченности от современной политической жизни, это произведение смогло попасть на сцену во время оккупации, но его успех был обусловлен тем, что зрители- французы, в полном соответствии с авторским замыслом, воспринимали розовую месть Ореста как аллегорический призыв к национальному возмездию. Это подчеркивалось самой обстановкой действия. Город Аргос в "Мухах" изображен гигантской тюрьмой с наглухо заколоченными окнами, где тучи больших черных мух, привлеченные трупным смрадом, клубятся над горами окровавленных тел. Лишь после того, как Орест осуществляет акт возмездия, в город проникают воздух, свет и злоеющие мухи улетают проч.

С экзистенциалистическим мировосприятием связана и непоследовательность политических симпатий Сартра, который иногда тяготел к передовым идеям своего времени, а иногда резко на них нападал, что, в частности, нашло отражение и в его очень переменчивом отношении к Советскому Союзу. Все, что происходило вокруг, во время фашистской оккупации казалось наглядным подтверждением того, что в мире царят абсурд и дикий произвол, зверская жестокость и позорное низкопоклонство. Однако движение Сопротивления захватило Сартра, побудив его принять в нем участие. Патриотическое чувство и ненависть к фашизму пересилили в те годы теоретические рассуждения о бессмысленности и тщетности какого бы то ни было вмешательства в ход внешних событий. Переходное от 1-го этапа ко 2-му этапу в творчестве Сартра углубляется в самоанализ героев, из романов исчезает рассказчик, его заменяет поток сознания того или иного героя. В стиле Сартрской прозы стремление к субъективизму повествующего соединяется с элементами грубого натурализма. Произведение "Зрелый возраст" - создавалось в начале войны и во многом совпадало с ранним этапом. Драма героя в рамках экзистенциалистического соотношения состояний "в себе" и "для себя".

Во 2-ой части трилогии - "Отсрочка" — на передний план выдвинулись объективные, социально-исторические обстоятельства, которые вторгаются в мир экзистанса, вынуждают его считаться с ним. Это первый вывод, сделанный Сартром из событий войны, из жизненного опыта. Сартр смог критически взглянуть на собственную философию после того, как его родину оккупировали фашисты, и для каждого человека свобода выбора ограничилась этим неоспоримым фактом. После того как он сам сначала был мобилизован, а потом попал в плен к немцам. Потом он примкнул к Сопротивлению — так в конкретной политической ситуации складывался его выбор. В "Отсрочке" мысль о зависимости всех людей от внешних обстоятельств воплощается наглядно, даже прямолинейно. Впервые в произведении Сартра отражается определенная историческая ситуация. Главы романа названы днями сентябрьской недели 1938 года, появляются исторические личности, многие события действительны. В 3-ей части трилогии - "Смерть в душе", социально-исторические обстоятельства вторгаются в жизнь героев - гитлеровцы во Франции. Герой вслед за Сартром делает выбор об ответственности человека перед собой, но и перед историей. Такой вывод и называется Сопротивлением. Герой Матье стреляет в "Человека, Добродетель, во весь Мир/Свободу, во всю Красоту на земле". Таким образом Матье остается экзистенциалистическим героем, утверждающим себя в акте свободного выбора.

В работе "Экзистенциализм - это гуманизм" (1946) Сартр повторил основные свои философские идеи (существование предшествует сущности; человек - проект, ничто, которое затем будет, будет тем, чем себя сделает; нет детерминизма, человек - это свобода, нет общей морали; покинутость и отсутствие оправданности смысла порождают чувство постоянной тревоги, тоски) и дополнил.

Человек свободен, он сам "себя выбирает", но выбор определяется обстоятельствами, человек свободен, но в рамках определенной необходимости. Люди зависят от эпохи, от своего положения; человек не по своей воле рождается в семье богатого или бедного - он не может выбрать себе происхождение, свое положение в обществе. Другое дополнение: человек ответственен и за себя и за всех других людей, выбор - акт социальный. Свобода перестала быть абстракцией; Сартр стал писать об ее завоевании в конкретной исторической ситуации. О своей позиции особенно громко Сартр заявил в шумевшей дискуссии с Камю после выхода его "Бунтующего человека" (1951) "Наша свобода сегодня - это не что иное, как свободный выбор борьбы за освобождение" - писал в статье "Ответ Альберу Камю" (1952). "Идеальному бунту" Камю Сартр противопоставил борьбу за конкретные цели, за изменение социальных условий, эксплуатации, нищеты. "Лишь в историческом действии дано понимание истории," - писал Сартр. После войны Сартр предстал таким "ангажированным", вовлеченным экзистенциалистом, политическим деятелем, публицистом, крупнейшей фигурой "некоммунистической левой" во Франции. Свою политическую позицию он определил как позицию союзника пролетариата в политической борьбе против буржуазии, за революцию. Сартр был одним из самых авторитетных критиков Четвертой республики, а потом и деголлевской Пятой, осуждал войны во Вьетнаме, Алжире, сражался за мир, за национальную независимость.

Сартр настойчиво проводил мысль об ответственности писателя, об "ангажированности" литературы, ее вовлеченности в жизнь общества, в борьбу, ее нравственной функции. Писатели - "включены в историю". Литература - это "дело". Самым резким образом осудил "искусство для искусства". "Чистой" литературе Сартр противопоставил литературу, которая ощутила "пресс истории", но "относительность исторического факта" он соединял с "метафизическим абсолютом". Такое противоречивое соединение сам Сартр осуществил в послевоенном художественном творчестве.

Большой резонанс получила драматургия Сартра, основы которой заложены в трагедии "Мухи", воспринятой французами, как антифашистская пьеса. Писатель разрабатывает "театр ситуаций", в которой борьба характеров заменяется борьбой философских тезисов, позиций, идей - "Мертвые без погребения" (1948), "Грязные руки"

(1948), "Дьявол и господь Бог" (1951). В пьесе "Мертвые без погребения" как и в новелле "Стена" – группа партизан перед лицом неизбежной казни. Как и герои "Стены" партизаны пускают фашистов по ложному следу. Их все равно расстреливают, но в "Стене" такая парадоксальная концовка убеждало в бессмысленности любого акта перед смертью. В пьесе трагический конец говорит о бесчеловечности, жестокости фашистов. И о том, что даже перед лицом неизбежной смерти возможен выбор, возможен поступок целесообразный, утверждающий свободу не только в абстрактно- нравственном смысле, но и в смысле конкретного социального действия.

В драматургии Сартра силен сатирический элемент, дается резкая критика современного буржуазного общества - "Почтительная потаскушка" (1946), "Некрасов"(1956), "Затворники Альтоны" (1960). Героиня пьесы "Почтительная потаскушка" Лиззи, "выбирает" в точно воссозданных условиях "американского образа жизни", ее выбор - акт исключительного мужества. Вслед за этой пьесой наиболее близкой реализму стала пьеса "Некрасов". Сартр избрал героя, который совершает свой выбор в конкретных, четко очерченных обстоятельствах социальной борьбы. В пьесе много комичных и сатирических ситуаций, с помощью которых разоблачаются нравы буржуазной прессы. Последняя пьеса "Затворники Альтоны" - пьеса и о войне против фашизма и об алжирской войне, о чрезвычайных, но типичных для XX века обстоятельствах, которые ограничивают возможности свободного выбора.

В последние два десятилетия жизни Сартр редко обращался к художественному творчеству - "Слова"(1964), увлекался левозэкстремистскими идеями. В книге воспоминаний, "Слове" и в последнем крупном произведении, представляющем итог всей литературной и философской деятельности писателя – обширном исследовании о детстве и молодости Флобера "Семейный идиот" (1971-1972), - пытается эклектически соединить идеи экзистенциализма, фрейдизма и марксизма. Политическая позиция Сартра была крайне противоречива. Он неоднократно бывал в СССР, объявлял марксизм самой плодотворной философией XX века, а затем внезапно менял свои взгляды. В 1964 году Сартр был награжден Нобелевской премией, от которой отказался. Философские и художественные произведения писателя оказали очень большое влияние на западную интеллигенцию, властителем душ которой Сартр был в течение нескольких десятилетий.

Альбер Камю (1913-1960) (Нобелевская премия за 1957 г.)

Детство Камю прошло в бедняцких предместьях Алжира. Став студентом Алжирского университета, где он занялся древнегреческой философией, Камю одновременно включился в просветительскую работу. Он организует в 1935 г. передвижной Театр труда, где пробует себя и как драматург, и как актер, и как режиссер. Состоя в комитете содействия

Международному движению в защиту культуры против фашизма, он возглавляет алжирский Народный дом культуры, сотрудничает в левых журналах и газетах. Выходят в свет и первые две книжки коротких лирических эссе Камю, - "Изнанка и лицо" (1937) и "Бракосочетания" (1939), - навеянных спорами в кружке его тогдашних друзей о языческих, дохристианских заветах ревних культур Средиземноморья.

Весной 1940 г. Камю перебрался в Париж и устроился там работать в одной некропных газет. Свободные часы он посвящает своим рукописям, начатым еще в Алжире; ;[Среди них трагедия "Калигула"; текст так и не доведенного до печати романа "Счастливая:?: смерть"; наброски философского эссе "Миф о Сизифе"; повесть "Посторонний", которой суждено было вскоре принести Камю широкое признание. Она была закончена к маю 1940 г. Однако, прежде чем попасть в типографию и выйти летом 1942 г., ей предстояли скитания в вещмешке Камю. Осенью 1941 г. Камю снова во Франции и вскоре примкнул к одной из организаций патриотического Сопротивления. Камю вел сбор разведывательных данных для партизан и сотрудничал в нелегальной печати, где в 1943-1944 гг. появились, частности, его "Письма к немецкому другу" - философски -

публицистическая отповедь попыткам оправдать фашистское человеконенавистничество с помощью ницшеанских выкладок. Августовское восстание 1944 г. в Париже, вышвырнувшее гитлеровский гарнизон из города, поставило Камю во главе газеты "Комба", возникшей еще в подполье. "Чума" (1947), театральная мистерия, "Осадное положение" (1948) и пьеса; "Праведные" (1949) принесли ему международную славу. Но еще больше его утверждала в своей правоте мысль о том, что он глашатай множества разрозненных одиночек, которые в мире, расколотом на лагере. Камю рисовался себе оплотом вольности и правды, живым укором всему роду людскому, отравленному "цезаристски- полицейским угаром". Жаркие споры по поводу выпущенного Камю в 1951 г. философского памфлета "Бунтующий человек" поссорили его с Сартром и левыми интеллигентами во Франции. В этом пространном эссе вина за казарменные извращения и злоупотребления властью в пореволюционных государствах возлагалась на сами революционные учения, а не на отход от их освободительных заветов, на коварство политической истории XIX-XX веков - неоднократно повторявшееся в ней "перерождение Прометея в Цезаря". Протесты, протесты, протесты против всех и вся, отлучения, перемежаемые благами пожеланиями, - так выглядит большая часть публицистики Камю, собранной им в трех книгах его "Злободневных заметок" (1950, 1953, 1958). Однако Камю был слишком прочно прикован, как он заверял в речи по случаю; вручения ему Нобелевской премии за 1957 год, к "галерее своему времени". В кругах официозных Камю нарекли "совестью Запада" - не очень-то лестный титул для "мятежника", гордившегося своей рабочей закваской. Он пробовал кое-что ставить, но не свои пьесы, а сценические переработки "Реквиема по монахине" Фолкнера (1956) и "Бесов" Достоевского (1959). Камю 4 января 1960 г. разбился в машине, возвращаясь в Париж после рождественских дней.

Хронологически книги Камю выстраиваются в спиралевидно; последовательности, исходящей из одной развертывающейся в них мыслительной посылки становления ума, озабоченного сопряженностью собственных концов и начал. Первый виток - круг "Абсурда" - включает все написанное им с кануна войны до*-ее окончания: "Посторонний", "Калигула", "Миф о Сизифе", "Недоразумение". Второй-виток - "Бунт" - охватывает "Чуму", "Праведных", "Бунтующего человека". Для третьего витка, пришедшегося на 50 ей, в черновиках Камю тогда еще нашлось названия, и там, помечены смутные замыслы.

Но после его гибели можно с немалой долей приближенности определить этот виток как "Изгнание", отнеся сюда "Падение" и "Изгнание и царство". "Изнанка и лицо" и "Бракосочетание" - пролог к воображаемому триптиху, прикидка особого угла звени Камю на жизнь. В этих мозаичных эссе нередко меткие житейские зарисовки, и всё же они менее всего очерки быта или репортажи. Это скорее всего путевые заметки, философические этюды, лирические медитации - словом, записи нестройно текущих дум по поводу всего, что внезапно поразило взор и заставило вспыхнуть свет духовного озарения.

Все книги Камю претендуют на то, чтобы быть трагедиями метафизического - прозрения: в них ум боится пробиться сквозь толщу преходящего, сквозь житейского, исторического пласта к некоей краеугольной бытийной правде существования предназначения личности на земле. К правде исконной и последней, на уровне повсюду и всегда приложимого мифа — правде заповеди, завета.

В "Постороннем" записки злополучного убийцы, ждущего казни после суда, волей – неволей воспринимаются, как приглашение задуматься о справедливости приговора, как прямо не высказанное, но настоятельное ходатайство о кассации, обращенное к верховному суду - суду человеческой совести. Случай же, представленный к пересмотру, зауряден, но далеко не прост. Очевидно кривосудие слуг закона – однако, и преступление налицо. Разумеется, на первый взгляд бесхитростный, затягивает своими "за" и "против". И вдруг оказывается головоломкой, не дающей покоя, пока с ней не справишься. Заочно

скрепляя или отменяя дважды вынесенный приговор, в рассказчике "Постороннего" распознавали злодея и великомученика, тупое животное и мудреца, ублюдка и сына народа, недочеловека и сверхчеловека Камю сперва изумлялся, потом сердился. А под конец и сам усугубил путаницу, сообщив полувсерьез, что в его глазах это "единственный Христос, которого мы заслуживаем". Какую бы из подстановок, впрочем, ни предпочесть, остается неизменным исходное: он "чужой", "посторонний". Но посторонний чему? На сей счет Камю, сомнений не оставил: невольный убийца "осужден за то, что не играет в игру окружающих. В этом смысле он чужд обществу, в котором живёт. Он бродит в стороне от других по охраняемой жизни частной, уединенной, чувственной. Он отказывается лгать. Он говорит то, что есть на самом деле, он избегает маскировки, и вот уже общество ощущает себя под угрозой".

Встреча с этим всеотравляющим охранительным лицемерием происходит на первой же странице книги. Служащий Мерсо, получив телеграмму о смерти матери в богадельне, отпрашивается с работы. Хозяин не спешит выразить ему соболезнование: в одежде подчиненного пока нет показных признаков траура, значит, смерти вроде бы еще не было. Другое дело после похорон - утрата получит тогда официальное признание! Вежливость тут выпотрошена, она - бюрократизированная душевность и пускается в ход сугубо "для галочки". Столь откровенное саморазоблачение дежурного церемониала допустимо, однако, лишь в мелочах. Он обречен на выброс, если появляется халатность в случаях поважнее. Поэтому его ревнители денно и ночью пекутся о том, чтобы выхолощенную искусственность подать в ореоле священной естественности, а все прочее представить как еретически извращенное, противоестественное. "Посторонний" и вскрывает механику этого защитительного отсева. Повесть разбита на две равные, перекликающиеся между собой части. Вторая - зеркало первой, но зеркало кривое. Однажды пережитое затем реконструируется в ходе судебного разбирательства, и "копия" до неузнаваемости искажает натуру. Из сырья; фактов, расчлененных и заново подогнанных по шаблонам глухого к живой жизни и рассудка, изготавливается подделка.

Привычно вяло тянутся в первой половине "Постороннего" дни холостяка из пыльного предместья Алжира - жизнь будничная, невзрачная, скучноватая, мало, чем выделяющаяся из сотен ей подобных. И вот глупый выстрел, вызванный скорее морозом послепопуденной жары и какой-то физической раздерганностью, чем злым умыслом, обрывает это растительно-полудремотное прозябание. Неприметный обыватель попадает на скамью подсудимых. Он и не собирается ничего скрывать, даже охотно помогает следствию. Но запущенной судебной машине простого признания мало. Ей подавай покаяние в закоренелой преступности, иначе убийство не укладывается в головах столпов правосудия. Когда же ни угрозы, ни посулы не помогают вырвать предполагаемые улики, их принимают искать в биографии Мерсо. И находят. Правда, скорее странности, чем пороки. Но от странностей до чуждости один шаг, а там уж рукой подать и до злонравия. Там более, что среди "причуд" Мерсо есть одна совершенно непростительная! Подследственный правдив до полного пренебрежения своей выгодой. Обезоруживающее нежелание лгать и притворяться кажется всем, для кого жить - значить ломать корыстную, социальную комедию, крайне подозрительным - особо ловким притворством, а то и посягательством на устои. В обоих случаях это заслуживает суровой кары.

Во второй части повести и происходит, в соответствии с этим тщательно замалчиваемым заданием, перелицовка заурядной жизни в житие злодея. Сухие глаза перед гробом матери перетолковываются в черствость нравственного уроды, пренебрегшего сыновним долгом, вечер следующего дня; проведенный на пляже и в кино с женщиной - в святотатство; шапочное знакомство с соседом - сутенером в принадлежность к уголовному дну, поиски прохлады в тени у ручья - в обдуманную месть кровожадного изверга. В зале заседаний подсудимый не может отделаться от ощущения, что судят кого-то другого, кто отдаленно смахивает на знакомое ему лицо, но уже никак

не его самого. Да и трудно узнать себя в том "выродке без стыда и совести" чей портрет возникает из некоторых свидетельских показаний и особенно, из намеков обвинителя. Над всей этой зловещей перекройкой витает дух ханжества. В своей кликушеской речи прокурор выбалтывает тайну судилища: глухое к принятой вокруг обрядности сердце "постороннего" - страшная "бездна, куда может рухнуть общество". И Мерсо отправляют на эшафот, в сущности, не за совершенное им убийство, а за то, что он пренебрег лицемерием, из которого соткан "долг". Всемогущий фарисейский уклад творит расправу над отпавшей от него жизнью. Стражи этого уклада движимы скорее страхом, чем сознанием правоты. И оттого устроенное ими жертвоприношение утрачивает подобающую серьезность, а взамен приобретает оттенок нелепого фарса. На одном из допросов между следователем и подследственным происходит разговор, вскрывающий природу вражды, которую питают к "постороннему" официальные лица. Достав из стола распятие, следователь размахивает им перед озадаченным Мерсо и дрожащим голосом закликает этого неверующего снова уверовать в бога. "Неужели вы хотите, - воскликнул он, - чтобы моя жизнь потеряла смысл?" Просьба на первый взгляд столь же странная, как и обращенные к Мерсо мольбы тюремного духовника принять перед смертью причастия: хозяева положения униженно увещевают жертву. И возможная лишь в устах тех, кого гложут сомнения, кто догадывается, что в охраняемых ими ценностях завелась порча, и вместе с тем испуганно отрешивается от этих подозрений. Избавиться от червоточины уже нельзя, но можно заглушить тоскливые страхи, постаравшись склонить на свою сторону всякого, кто о ней напоминает. Чем тревожнее догадки, тем мстительнее ненависть к инако живущим. За всецелием власть имущих кроется растерянность, и это делает их жалкими — отталкивающими и смешными одновременно.

Слух и глаз прямодушного рассказчика, добросовестно передающего все, что ему запомнилось из судебных прений, чутко улавливает эту примесь фальши, которая как раз. И выдает внутреннюю немощь всемогущих. Отсюда, в частности, истерическое ^ озлобление прокурора. Будучи в тайне напуган сам, он "пугает" присяжных и публику "при помощи ходульного словоречия. Но в обрамлении оборотов безыскусных простоватых, присущих пересказу удивленного Мерсо, это канцелярское краснобайство получает сниженно - буквальное прочтение и звучит несуразно. А в поддержку пародии стилиевой возникает пародия зрелищная: судейское велеречие сопровождается напыщенными жестами, которые кажутся обвиняемому набором ужимок из какой-то затверженной и диковинной балаганной пантомимы. Незадачливый подсудимый - "третий лишний" в игре защиты и обвинения, где ставкой служит его жизнь, но правила которой ему не уразуметь. Ходы игроков загадочны и внушают ему мысль о невсамделишности, призрачности происходящего в зале"1 заседаний. Он дивится, п.ч. искренне не понимает. Однако это непонимание особое - не слепота, а зоркость. Наблюдатель со стороны, он легко обнаруживает изъяны, скрытые от остальных их благоговением перед привычным и должным. Он платит судьям их же монетой, для них он враждебно - странен, они же в свою очередь "отстранены" от него изумленным взглядом, обращены в устроителей "чудного" обряда. Сквозь осторожное удивление "постороннего" проступает издевка самого Камю.

В этом царстве смехотворной эрзац гражданственности, правды человеческой жизни нет и быть не может. Суд над "посторонним" выливается в саркастический суд Камю над поддельными ценностями общества, промотавшего душу живую. Именем какой же правды вершится этот суд над судьями? Разговорчик молчит о ней вплоть до последних минут, когда выведенный из себя приставаниями священника, в канун казни он вдруг взорвался и излил все то, что копилось годами. Исповедание его веры несложно: рано или поздно, старым или молодым, в собственной постели или плахе, каждый умрет в одиночку, разделив участь всех прочих смертных. Невесть, зачем явился на свет, невесть, почему исчезнешь без следа - вот и весь сказ о смысле, точнее, бессмыслице жизни.

Вкус у "постороннего" не пропал к телесным радостям. Почти все, что выходит за пределы здоровой потребности в сне, еде, близости с женщиной, ему безразлично.. Нравственное самосознание он попросту заменил влечением к приятному. Из пристрастий не то чтобы духовных, но созерцательных у него сохранилось лишь одно: когда он не испытывает ни жажды, ни голода, ни усталости и его не клонит ко сну, ему приносит неизъяснимую усладу приобщения к природе. Обычно погруженный в ленивую оторопь, мозг его работает нехотя и вяло, ощущения же всегда остры и свежи. Самый незначительный раздражитель повергает его в тягостную, угнетенность или жгучее блаженство. И дома, и в тюрьме он часами, не ведая скуки, ужено следит за игрой солнечных лучей, переливами красок в небе, смутными шумами, запахами, колебаниями воздуха. Изысканно - точные слова, с помощью которых он передает увиденное, обнаруживают в этом тяжелодуме дар лирического живописца. К природе он, оказывается, открыт настолько же, насколько закрыт к обществу. Равнодушно отсутствуя среди близких, он каждой своей клеточкой присутствует в материальной вселенной. И здесь он не сторонний зритель, а самозабвенный поклонник стихий - земли, море, солнца. Солнце словно проникает в кровь Мерсо, завладевает всем его существом и превращает в загипнотизированного исполнителя неведомой космической воли. В тот роковой момент, когда он непроизвольно пожал на спусковой крючок пистолета и убил араба, он как раз и был во власти очередного солнечного наваждения. Судьям он этого втолковать не может, сколько ни бьется, - человек по их представлениям, превыше всего зависимость личности от себя подобных, а не от без духовной материи. Для "постороннего", напротив, и добро, и благодать - в полном слиянии его малого тела с огромным телом вселенной. И чужаком среди людей его, собственно, и сделала верность своей плотской природе и всему родственному ей природному царству. Своего рода языческое раскольниковство, воспетое и здесь, и в ранних эссе Камю, само по себе не было его изобретением. (Заочные наставники Камю - Андре Жид, и другие.) В "Постороннем" этот возврат к телесному первородству не просто-провозглашен, высказан, но подсказан, внушается всей атмосферой, преломлен в! языковой ткани, сделан поистине фактом словесности.

Передоверив слово рассказчику; немудрящему, Камю сумел запечатлеть владевшее им умонастроение непосредственно в "складе и облике своего повествования. Разговорную заурядность и оголенную прямоту этого вызывающе бедного по словарю, подчеркнуто однообразного по строю, с виду бесхитростного нанизывания простейших фраз один из истолкователей "Постороннего" метко обозначил как "нулевой градус письма". Повествование тут дробится на бесчисленное множество предложений, синтаксически предельно упрощенных, едва соотнесенных друг с другом, замкнутых в себе и самодостаточных - своего рода языковых "островов" (Сартр). Они соседствуют, не более того. Память не делает усилий увязать разрозненные сиюминутные фрагменты во временную, психологическую, рациональную или любую иную протяженность, в картину. "Нулевой градус письма" Камю есть, таким образом, особая повествованная структура мышления – почти замолкшего, бесструктурно - рыхлого, с нулевым накалом умственного напряжения. "Посторонний" живет бездумно, раз и навсегда погрузившись рассудком в спячку, и это не только не мучит его, а приносит блаженство. Он стряхивает с себя дурман всего один раз, когда в приводившейся уже беседе со священником даже переходит на не свойственный ему прежде философический лад. Да и то лишь для того, чтобы предписать своему духу и разуму молчание, заставив их отречься от всяких прав в пользу тела. Слова "я был счастлив, я счастлив и сейчас" в устах ожидающего казни слишком весомы, чтобы не прозвучать почти как завет, как провозглашение своей правоты, а быть может, и праведности. Все выглядит так, будто не случись нелепого выстрела на берегу моря, "посторонний" своей жизнью, смотришь и отыскал бы квадратуру бытийного круга: как и для чего, жить, если жизнь - приближение к смерти. Во всяком случае, Камю, видевший в своем Мерсо "человека, который не претендуя на героизм, согласен умереть за правду",

делает немало, чтобы внушить доверие к намеченному в "Постороннем" поиску решения. И не достигает желаемого свобода и "правда" "постороннего" в гуще многомодья крайне сомнительны хотя бы по той простой причине, что они осуществляются за чей-то счет. Мерсо для него - по словам самого Камю, обладатель "правды быть и чувствовать, пусть пока что негативной, однако такой, без которой никакого овладения самим собой и миром вообще невозможно". Из повести исподволь вытекал ненавязчивый совет не пренебречь откровениями предсмертного часа.

Роман Камю "Посторонний" утверждает полную неспособность людей понимать друг друга и тем более сочувствовать посторонним. Тема разъединяющей людей непреодолимой отчужденности является также" центральной в драмах Камю "Калигула" (44) и "Недоразумение" (44). Через оба эти произведения, созданные в трагические военные годы, проходит, наряду с этим чисто экзистенциалистским мотивом, мотив жестоких, ничем не оправданных злодеяний. Большой творческий победой Камю является роман "Чума" (47) - одно из сильнейших антифашистских произведений французской литературы 40-х годов. Действия романа условно перенесло в алжирский город Оран. Но фактически "Чума" в форме прозрачной аллегории изображает Францию периода фашистской оккупации. Так же как в "Муках" Сартра, здесь царит смерть. Причина массовой гибели горожан - нашествие крыс, разносчиков чумы. Чума непобедима, и борьба с ней, как подчеркивает автор, практического смысла не имеет, но, даже будучи твердо убежден в этом, врач Бернар Рие выполняет свой долг, насколько хватает его сил, при помощи своего друга Жана Тарру, который даже не смог остаться безучастным при виде чужих страданий. Журналист Райман Рамбер - чужой человек в зачумленном городе, его ничто в нем не удерживает, но мужественным его сделало чувство самоуважения: он считал для себя недостойным спастись бегством, когда другие так не поступают. Проблема свободного выбора в невыносимых условиях сближает "Чуму" с рядом произведений Сартра, где эта проблема играет ведущую роль. Но экзистенциалистское начало здесь отеснено на второй план такими чуждыми экзистенциализму мотивами, как сострадание к ближнему, дружба, солидарность. Сквозь весь роман проходит ненависть к коричневой чуме - фашистам, нашествие которых уподобляется нашествию в мирный город смертоносных крыс.

Экзистенциализм начал терять свое значение и влияние еще при жизни Сартра и Камю, а после их смерти полностью распался. Но отзвуки его пессимистического мировосприятия продолжают жить и в литературе сегодняшнего дня. Немецкая литература 1910 – 1940 гг. Немецкая литература первой половины XX века отразила напряженность истории этого периода, насыщенного бурными и трагическими событиями. Последствия первой мировой войны вызвали к жизни ряд реалистических произведений, резко осудивших немецкий милитаризм (романы «Девятое ноября» Б. Келлермана, «Голова» Г. Манна, «Спор об унтере Грише» А. Цвейга и др.) революционный подъем в стране на исходе войны и после нее, борьба коммунистов против зарождавшегося фашизма ознаменовались появлением и утверждением в конце 20-х годов пролетарской литературы и метода социалистического реалиста, традиции которых, продолжали развиваться даже в самые тяжкие для немецкого народа годы «третьего рейха». Вынужденные эмигрировать, разбросанные по всему миру, прогрессивные писатели Германии верили в человеческий разум, отстаивали гуманистические идеалы и пытались разобраться в истоках трагедии, разыгравшейся на их родине. Г. и Т. Манны, Л. Фейхтвангер, Б. Брехт и А. Зегерс с разных классовых позиций, в разное время и различными художественными средствами осудили как сам фашизм, так и его социальные корни. Немецкая реалистическая литература XX века, в том числе роман, отличается удивительным разнообразием тематики и множественностью художественных решений. Интеллектуальный роман Т. Манна, остросоциальные произведения А. Зегерс, исторические полотна Г. Манна, рассказанные вполголоса «обыкновенные» житейские истории Э.М. Ремарка, страстные революционные пьесы Ф.

Вольфа, экспериментальный «эпический театр» Б. Брехта. Филосовская лирика И. Бехера, политические стихи Э. Вайнерта - все это разные грани немецкого художественного сознания. Еще в конце первой мировой войны в немецком концлагере выступила группа поэтов, которые называли себя экспрессионистами.

В поэзии и драме экспрессионистов нашло выражение страстное недовольство окружающей буржуазной действительностью, протест против гнетущей атмосферы вильгельмовской Германии. Бунт экспрессионистов был стихийным, политически неосмысленным. Именно поэтому образы их поэзии были далеки от реалистических, отличались абстрактной патетикой. Сам термин «экспрессионист» подразумевал то, что его приверженцы стремились не столько к изображению действительности, сколько к выражению своего отношения к ней. Марш вперед единым строем мысли. Против тех, злом вокруг повисли, Вам созвездья путь укажут стройно, - писал молодой Ц. Бехер («Марш»). Экспрессионисты были убеждены, что они в своем творчестве должны пользоваться, какими то новыми формами. Это формальное новаторство проявлялось в отказе от классических форм стиха, в стремлении к свободным ритмам, в отказе от синтаксической закономерности и даже от пунктуации. В 20-е годы левое крыло экспрессионистов стояло в авангарде немецкой литературы. Левые экспрессионисты решительно выступали против войны и первыми среди литераторов приветствовали Октябрьскую революцию. Когда в стране закончилась революционная ситуация, экспрессионизм утратил свою главенствующую роль. Литературу, потерянного поколения представляют Ремарк, Деблин, Цвейг. «На западном фронте без перемен» (1929 г.), Ремарк изображает суровую правду войны. Ремарк осуждает войну с позиции некоего абстрактного гуманизма. Впечатляющим было изображение ужасов фронта, бессмысленности войны; читателя глубоко взволновал рассказ о «потерянном поколении» - юношах, которые, не успев окончить школы, попали в окопы и вынуждены были стрелять в таких же юнцов, посаженных по другую сторону фронта. Роман ремарка объективно был направлен против поджигателей новой войны и помогал тем, кто боролся за мир. Романом «На западном фронте без перемен» Ремарк начал летопись своего поколения. В новых книгах «Возвращение» (1931 г.) и «Три товарища» (1938 г.) — писатель рассказал о тех, кто вернулся с войны и нашел мир не менее жестоким, чем сама война.

Герои романа «Три товарища» - люди того же потерянного поколения, которые утратили всякие идеалы, но пронесли через все невзгоды человеческое достоинство. Трех героев - Лохамна, Кестора и ленца - связывает глубокая мужская дружба, они сохранили ее с окопных времен. Трагично складывается судьба друзей в неустроенном послевоенном мире. Финал романа безрадостен. Убили ленца, умерла Пат - любимая героя, от лица которого ведется повествование. Лирическая задушевность романа своеобразно сочетается с горьким цинизмом и ощущением внутренней опустошенности. Роман написан в эмиграции, но автор пытается поставить себя вне политической борьбы эпохи.

Бертольд Брехт (1898-1956 гг.).

Поэт, прозаик, драматург. Б. Брехт известен во всем мире, как режиссер и теоретик театра. В годы мировой войны он работает санитаром в госпитале, где непосредственно сталкивается с ее жертвами, которых врачи «Скоростным методом» готовили к возвращению в строй. Эти впечатления легли в основу «Легенды о мертвом солдате» (1918 г.) Ранние пьесы Брехта («Ваал», 1918; «Барабаны в ночи», 1922; «В джунглях городов», 1923-1924 гг.), а также стихи «Домашние исповеди» (1927 г.) утверждали, что порочное буржуазное общество наживы и угнетения, порождает развратников и негодяев, находящихся в плену звериных страстей. Но в пьесе «Барабаны в ночи», которую автор первоначально назвал «Спартак», слышен грохот уличных боев немецкого пролетариата. Уже в этот –ранний период творчества Брехт отвергал распространенный тогда экспрессионизм за его абстрактный идеализм и выступал сторонником реализма. Пьеса

«Что тот — что этот» (1924 - 1926 гг.) направлена против подавления человеческой индивидуальности мощной пропагандистской машиной буржуазного общества. В «Трехгрошевой опере» (1928 г.), вскрыв принципиальную родственность делишек угольщиков с предпринимательской деятельностью капиталистов (основную идею драматург выразил так: «Разбойники - суть буржуа - не являются ли буржуа разбойниками?»), Брехт засвидетельствовал рождение нового или, как он сам назвал, эпического театра. Он был убежден, что театр должен будить активное отношение зрителя к жизни, наталкивать его на сознательное восприятие и анализ сценического действия".

Театр обязан воспитывать классовое сознание, внушать необходимость революционного переустройства эксплуататорского общества. Брехт утверждал, что сопереживание, вовлеченное в действие мешает зрителю спокойно обдумывать содержание спектакля и делать для себя выводы. Поэтому он ввел ряд приемов, с помощью которых внушал зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям. При этом изобразительные средства, характерные для эпического театра, в драматургии Брехта формируются постепенно, изменяясь от пьесы к пьесе и приобретая все «брехтовское» выражение. Находясь в эмиграции в годы гитлеризма, Брехт создал ряд пьес в духе бытовой и психологической драмы («Винтовки Терессы Каррар», 1937 г.; «Страх и отчаяние третьей империи», 1935-1938 гг., а также пьесы, ставшие лучшими образцами эпического театра («Галилео Галилей», 1938-1939 гг.; «Матушка кураж и ее дети», 1939; «Добрый человек из Сезуана», 1938-1940, «Кавказский меловой круг», 1944-1945 гг.). Брехт-поэт создавал не только сонги для героев своих пьес, но и стихотворения, которые были либо размышлениями над увиденным, либо песнями. Вернувшись в 1948 году на родину, Брехт отдался активной театральной деятельности, организации под своим руководством театра «Берлинер ансамбль», получившего после смерти драматурга его имя.

В конце 30-х годов и начала 40-х годов, Брехт создает пьесы, которые стоят в одном ряду с лучшими произведениями мировой драматургии («Мамаша Кураж», и «Жизнь Галилея»). В основу исторической драмы «Мамаша Кураж» положена повесть немецкого сатирика и публициста 17 века. В повести автор, участник 30 - летней войны, показал этот мрачный период. Пьеса, в основном направлена не на правящие классы, а на то дурное, аморальное, что было а те времена. Критика Брехта с одной стороны негодует, а с другой сочувствует. Кураж - женщина, которая любит своих детей. Ради них живет, стремится спасти их от войны. И в то же время сама идет на войну, чтобы нажиться на ней. Она становится почти виновницей смерти детей. Жажда наживы оказывается сильнее, чем материнское чувство.

Пьеса повествуется в форме драматической хроники. Война для Кураж - источник дохода. После того надругались над ее дочерью, она вскрикнула: «Будь проклята война!». Но уже в следующей картине она снова уверенно шагает и поет песню «О войне - великой кормилице». Но для драматурга главное, чтобы зритель извлек из ее жизненного опыта урок для себя. В этой пьесе много песен, особое место занимает «Песня о великой капитуляции», которую поет кураж. Эта песня один из художественных приемов «эффекта отчуждения», она дает возможность зрителю подумать и проанализировать поступки несчастной и преступной торговки. Ее «великая капитуляция» состояла в том, что она верила, что за счет войны можно неплохо нажиться. Но в таком мире, оказывается еще есть люди, которые могут преодолеть покорность, совершать героические поступки. Такова дочь Кураж, забитая немая Катрин. Ценой своей жизни, она спасает жителей города от врага. Самая слабая из всех, Катрин, оказывается способной к активным действиям против мира наживы и войны, откуда не может вырваться ее мать. Брехт, в своей пьесе приводит кураж к одиночеству, тем самым, желая показать, что необходимо поломать тот общественный строй, где господствует звериная мораль и все чистое погибает.

«Жизнь Галилея» (1938 - 1947 гг.), имеет глубокий философский смысл, который указывает на связь факта капитуляции Галилея перед инквизицией с предательством современных физиков по отношению к человечеству. Главная вина Галилея в том, что ученый не сумел идти в ногу с новым временем, с силами общего прогресса. Наука призвана служить прогрессирующим силам в общественной борьбе. Галилей в изображении Брехта - образ сложный. Великий ученый эпохи возрождения, внутренне связанный с интересами народа, своим отречением от научной истины из страха перед пыткой. В течении столетий народ во всей Европе оказывал Галилею честь, не веря в его отступничество. «А все же она вертится!» - эти слова приписывали Галилею, выражали желание народа видеть ученого таким, каким он на самом деле не был.

Отречение по «Брехту», есть как бы первородный грех, тяготеющий над наукой, а капиталистическом обществе, над наукой специалистов, снявших с себя социальную и политическую ответственность за результаты своих научных исследований. Окрыленный своим открытием Галилей, не задумывался, к каким социальным конфликтам могут привести его открытия. Галилей верит в разум вообще, в освободившуюся силу истины, ибо тот, кто нашел мир, тот знает, что ему делать в этом мире. Сделанные им открытия наполняют его радостным ощущением приближения счастливого нового времени. В действительности его открытие стало фактом острой классовой борьбы. Правящие круги стали преследовать ученого. Для них важно было задушить истину, которая опровергала священное писание, требовавшее от простых людей «пота, терпения и покорности» Брехт, который относился с большим уважением к Галилею, осуждает факт его отречения от своего открытия, как позорную капитуляцию пред силами реакции, которая поработает человека.

Галилей повинен в том, что предал науку у самых истоков ее развития. Это предательство тем более преступно, что совершенно было в то время, когда ученый завоевал любовь народа, когда вывел науку на борьбу и предал ее в ходе этой борьбы. Своей стойкостью и героизмом Галилей мог бы превратить свое открытие в могучую силу общественного прогресса. Но вместо этого он отдал науку в другие руки, что бы те, употребили ее для своих собственных целей и в ущерб народу. Брехт показывает прошлое в сравнение с настоящим. Главная вина Галилея в том, что ученый не использовал благоприятных возможностей, не сумел идти в ногу с новым временем. Постановкой этой проблемы, осуждает общество, которое «вымогает у отдельных личностей то, что ему нужно, злоупотребляет плодами «чистой» науки».

ГЕНРИХ МАНН (1871-1950 гг.)

Великий гуманист XX века, Генрих Манн прошел большой и сложный творческий путь, основные этапы определялись бурными социальными событиями эпохи. Уже в начале творчества, он преодолел соблазны модернистических течений конца XIX - начала XX ст. Литературную деятельность начал с новелл (сб. "Волшебное", 1897; "Преступление и другие рассказы", 1898). В первом романе "Страна кисельных берегов" (1900 г.) манн выступил с разоблачением германского империализма. Наиболее значительные произведения до первой мировой войны - "Учитель Унрат, или конец одного тирана" (1905 г) и "Верноподанный" (1914 г.), в которых острой критике подвергнуты многие черты вильгельмовской Германии. Писатель показывает типично прусскую прусскую муштру, ставшую основой воспитания "верноподданных" типа Дидериха Гёслинга, националиста до мозга костей, прокладывающего себе дорогу к власти, не брезгуя никакими средствами.

Трилогия "Империя", начатая романом "Верноподанный", сильна именно пафосом отрицания верноподданных лицемеров, политических шулеров и завязых ораторов, превративших Германию в "огромную кучу навоза". Г. Манн - один из немногих немецких писателей, резко и последовательно отрицавших мировую войну. Октябрьская революция

в России углубила сомнения писателя в способности буржуазного общества вырваться из вопиющих противоречий.

Сделав в романе «Бедные» (1917 г.) не очень удачную попытку показать народ страдающий от эксплуатации и мошенничества капиталистических хищников, Г. Манн затем в «Голове» (1925 г.) вполне квалифицированно изобразил дипломатическую деятельность Германии, правители которой, последовательно и неуклонно вели подготовку войны, разразившейся в 1941 году. Писатель прибегает к убийственному сарказму, раскрывая тайные пружины «пангерманизма», рвущегося к завоеванию мира. - Активный антифашист, Г. Манн, много раздумывает о характере нацизма, ищет в прошлом аналоги и средства разоблачения оголтелого варварства. Так приходит писатель к жанру исторического романа. («Юность короля Генриха IV», 1935 г.; Зрелость короля Генриха IV», 1938).

Начиная с 1910 года, с очерков о великих французских писателях, Г. Манн продолжает литературоведческие исследования, пишет Гете и Золя, Горбком и Чапеке, своему брате Томасе Манне и Бехере. «Возмущенная совесть» писателя, определившая идейно - эстетическую направленность его художественных произведений и литературно - критических статей, с наибольшей силой проявилась в публицистических выступлениях, которые стали особенно боевыми, острыми в годы борьбы с фашизмом. Дилогия о Генрихе IV - один из самых замечательных романов XX века. В этих романах писателю впервые удалось создать образ героя борца, идущего к осуществлению великих идеалов. Как замечал сам автор, в своем обращении к читателям, его герой из числа тех, «которые защищают свои цели на коне и с мячом в руке. Никакое сопротивление, никакие разочарования не способны сломить их». Действие романа происходит в одну из драматических эпох, в период невероятно жестоких, кровавых религиозных войн католиков и гугенотов XVI в. Обращение к исторической тематике не означало ухода от острых проблем современности. Писатель с большой правдивостью и разносторонне воспроизводит Францию XVI в., показывая жизнь различных слоев общества того времени. Он не модернизирует прошлое. Перед читателем воочию встает мрачная, кровавая эпоха дворцовых заговоров, интриг, убийств и социальных потрясений.

При создании образа главного героя, Г. Манн следовал не только историческим данным, сколько народным легендам, давшим несколько идеализированное истолкование Генриха IV, как "народного короля". Образ Генриха IV далеко не во всем походил на своего реального, исторического прототипа. Образом Генриха IV автор во многом отвечал на проблемы современности, в частности, на вопрос о том, каким должен быть настоящий государственный деятель. В годы господства гитлеровцев этот вопрос имел самое большое актуальное значение. Г. Манн прослеживает историю жизни Генриха, начиная с детства и кончая его гибелью, при этом он уделяет особое внимание его взаимоотношению с народом. Герой растет в провинции в близком общении с народом. Он видит много зла, насилия и несправедливости. Жертвой царящего зла стала и его мать, отравленная правительницей Франции Марией Медичи. Генрих не сразу приходит к пониманию жизни, его гуманистические взгляды выстраданы им. Лишь со временем его личные невзгоды отходят на задний план, главным становится благо государства. Генрих проходит тяжелую школу поражений и одиночества. Но он свершит свое историческое призвание, объединит страну, положит конец религиозным войнам. Народ в дилогии изображен писателем носителем здоровых начал нации. Он - первооснова жизни. Однако, подчеркивая религиозное значение народного начала, писатель не смог до конца воплотить эту идею в художественных образах. Представители народа изображены не сами по себе, а лишь исходя из того, какую роль они играли в жизни Генриха, в формировании его характера и взглядов. В романе нет образов простых людей, которые играли бы общественно активную роль.

Роман написан в духе французских исторических хроник. Каждая из глав первого романа заканчивается кратким поучением на французском языке, которое содержит

объективную оценку происходящего. В диалогии нет прямого обращения автора к своим читателям, нет прямого сопоставления прошлого и настоящего. Однако, некоторые сцены написаны таким образом, что напоминают о явлениях современности. Лишь последние заключительные страницы диалогии написаны в форме обращения Генриха к своим потомкам, являющимся, по его словам, продолжателями его дела.

ТОМАС МАНН (1875-1955)

Один из крупнейших писателей реалистов XX в. Творческий путь начал с новелл (сб «Маленький господин Фридеман», 1898), но известность принес роман «Будденброки» (1901), тема которого определена в подзаголовке «Упадок Одной семьи». С реалистической полнотой и художественной завершенностью на судьбе четырех поколений любекского патрицианского рода писатель показал приближение конца бюргерства и наступление империалистических тенденций с их культом грубой силы. Идеино-художественное развитие было сложным и противоречивым. Испытав вначале заметное влияние философов-идеалистов А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, З. Фрейда, писатель затем на протяжении всей жизни отстаивал гуманистические традиции, нередко прямо опровергая свои былые заблуждения. «Духовный консерватизм», как определял он противоречивость своей позиции по ряду вопросов, сказался и в приукрашивании бюргерства, и в отношении к первой мировой войне.

Произведения о людях искусства («Тонио Крегер», 1903; «Смерть в Венеции», 1915) отразили постоянный интерес Т. Манна к духовной жизни человека. Роман «Волшебная гора» (1924), автор определил, как «документ духовного состояния Европы и духовной проблематики в первую треть XX в. ». Поставив в центр романа столкновение идей, Манн заостряет внимание на их восприятии людьми приблизительно одного круга, изолированными от общества (действие происходит в горном санатории для туберкулезных больных.) Ганс Гасторп, за душу, которого борются представители различных мировоззрений в течение семи лет. Не примкнул ни к одному из спорящих. А ушёл добровольцем на фронт первой мировой войны, чтобы там, в столкновении с жизнью, найти свой путь. В жанровом отношении «Волшебная гора» - интеллектуальный философско-психологический роман с элементами романа воспитания. Во второй половине 20-х годов Т. Манн приступает к написанию серии романов на библейскую тему (тетралогия «Иосиф и его братья», 1933-1943), в которых разоблачает фашистское толкование мифов. Одновременно возрастает, становится все более целенаправленной активность. Т. Манна в разоблачении нацистской идеологии (новелла «Марио и волшебник», 1930; статьи и речи «Страдание и величие Рихарда Вагнера», 1933 № и др) В 1933 г. во время поездки по Европе Т. Манн узнал о чудовищном преступлении нацистов-поджоге рейхстага, и не счел возможным вернуться на родину. Жил преимущественно в Швейцарии, часто бывал во Франции, а в 1938 г. переезжает в США.

В 1943 г. писатель начинает работу над романом «Доктор Фаустус» (закончен в 1947 г.) - итоговым и самым значительным своим произведением. Идеинная эволюция писателя в первой половине 20-х и нашла свое выражение в романе «Волшебная гора» (24) которого сам писатель назвал книгой «стремнин от идей» недавно дорогих ему. В романе начатом еще в 1913 г. много полемики, споров, воссоздающих картину духовной жизни буржуазного общества первой трети XX столетия. «Волшебная гора» совмещает в себе черты романа философского, психологического, сатирического и в некоторой степени быбового. Т. Манн видел в нем также модернизацию педагогического и воспитательского романа и в то же время известную пародию по него «Волшебная гора» стало новым типом романа, которого называют иногда неинтеллектуальным. Проблематике романа тесно связана с ранними произведениями Т. Манна. Писатель раскрывает акбаюнизм "тела и духа" жизни и созерцательного анализирования, механической цивилизации и подменной человечности. В «Волшебной горе», впервые и Т. Манна встречается осуждение экономической основы буржуазного мире.

Название романа символично. Оно напоминает старинную легенду о рыцаре Тангейдере, который попадает на волшебную гору в граб древнегерманской богини Хольды, подвергающей по искушению. Своеобразному искушению подвергается и герой романа Ганс Кастора.

В романе мало действия, не происходит почти никаких событий. Действие романа происходит в высокогорной санатории для многих больных, куда приезжает Ганс Кастора, молодой инженер из богатой семьи, чтобы повидать своего двоюродного брата. Но у него самого обнаружен легочный процесс, и вместо предполагаемых 3-х недель он вынужден остаться в санатории на целых семь лет. Для Кастора, как и для других больных, перестает существовать реальная жизнь, т.к. санаторий совершенно изолирован от внешнего мира. Где-то там, за горами, в Европе идет жизнь, кипит страсти, начинается мировая война. А здесь, в тишине санатория люди выключены из лихорадочного темпа европейской действительности, ведут свою размеренную неторопливую жизнь, прерываемую лишь лечебными процедурами. Больные жуют здесь погрузившись в мир собственных переживаний. Болезнь делает людей изнеженными, утомленными, редглетизирующими. Читатель снова встречается с излюбленными для Т. Манна героями и темами болезни, болезненной психологии.

Атмосфера болезни и подстерегающей людей смерти понижает весь роман. Но главное его содержание – споры, идейных конфликтов, в сложном процессе осмысления философских и социальных концепций эпохи. Т. Манн создает новый тип романа, в центре которого не события, а развитие и столкновение идей. Пребывание в санатории сделало простоватого Кастора, выходца из бюргерской среды, человеком думающим, пробудило от духовной спячки. Судьба столкнула его здесь с двумя примечательными людьми диаметрально противоположных взглядов – итальянским гуманистом Сеттембрини и иезуитом Лео Нафта, каждый из которых стремится склонить Кастора на свою сторону, сделать его приверженцем своих взглядов. Сеттембрини – потомок карбонариев, республиканец, поборник гуманизма, идей Просвещения и буржуазной демократии. Отношение писателя к нему двойственное. При всем достоинстве и благородстве этого человека автор считает, что развиваемые им идеи – во многом пройденный этап.

Лео Нафта – проповедник самых реакционных теорий иррационализма, насилия. Он сторонник авторитарного правительства, располагающего диктаторскими полномочиями, противник демократии. В его рассуждениях многое не понимает философия Ницше. В романе подчеркивается социально опасный характер взглядов Нафта. Это своеобразный духовный предтеча фашизма, прикрывающий свою демагогию псевдосоциалистическими взглядами. Ни Сеттембрини, ни тем более Нафта не удастся сделать Кастора сторонником своих теорий. Т. Манн показывает безжизненность современного буржуазного духа, одностороннее развитие буржуазной цивилизации. Пустыми предстают в романе концепции как «духовных вождей» – Нафты и Сеттембрини, так и начинания ее «практиков» – врачей Бережде и Краковского. Могущий «сверх человек» Пеперкфн оказывается колоссом на глиняных ногах, а «бравый офицер» Иоахим погибает гораздо раньше других обитателей «Волшебной горы». Индивидуальные судьбы героев Т. Манн вырастают до символов, за которыми судьба сословий, партий, философских систем. Настойчиво, кропотливо анализирует писатель мироощущение героев, с большим мастерством передовая самый процесс мышления, как бы проникая в тайну рождения мысли. И хотя герой выключен из политической борьбы, даже изолирован от общества, споры, которые они ведут, имеют прямое отношение к жизни Европы. В острой схватке сталкиваются буржуазный гуманизм и буржуазная реакция. Т. Манн не дает нам готового решения, по всем ходом романа убеждает, какие опасности для человека таится в жестокой, человеко-ненавистной проповеди реакционных идеологов, предшественников фашизма. В другой форме и на ином материале Т. Манн решает здесь ту же задачу, какую решал его брат Генрих в романе «Вернопопанный».

Положительная сторона романа в том, что Т. Манн борется с релятивизмом, стремится акцентировать здоровое начало жизни, стремится к чистым и цельным людям, которые побеждают всякие трудности. Т. Манн прославляет простую и полнокровную жизнь, восторженно любит непосредственность, чистосердечие Ганса Касторпа. Только ею Т. Манн пытается вывести на прямой путь. Судьба Ганса, проблема положительного героя занимает в романе значительное место. Но Ганс Касторп - это первое, еще юмористически противоречивое воплощение

Маковского представления о духовно здоровой и гармоничной личности. Система художественно-изобразительных средств в романе. Она неповторима и своеобразна. Обогащена литературными реминисценциями и ассоциациями. Своеобразие романа: образный язык, язык иносказаний равен философскому анализу. Так, писатель Т. Манн отвергая чуждые ему системы мышления, свойственному современному буржуазному обществу находит характерные аналогии. Концепция либерализма, предстает в романе как картина итальянского сада с обманчивыми миражами, тоталитаризм - как безжизненное ледяное поле. Формализм - как мертвая симметрия снежинок. Стиль романа многозначный, символизм соединен с конкретностью, абстракции живописны.

В романе Т. Манн высказывает свое отношение к романтизму. Писатель противопоставляет по классическому искусству, традициям Гете и Моцарта. Романтизм в романе символизируется в облике и действиях Клав Ивана. Это русская женщина, которую беззаветно полюбил Касторп. Она насмешливо относится к буржуазному миру, его морали. Ей свойственна широта взглядов, независимость суждений. Создавая этот образ, автор косвенно подчеркнул свою любовь к русской культуре.

Одна из центральных сцен романа - «Вальпургиева ночь»: это гимн неистовству стихий, необычному антиобщественному. В эту ночь обитатели Бергюда сбрасывают с себя последние пути, игнорируют последние общественные нормы поведения. Клавдия Ивана, с романтической анархией Ганс Касторп не привлекает «слияние с хаосом», чувства не затмевают для него гармоничную картину жизни и не воспринимаются как анти социальная начало. Любовь не ослепляет его, а, наоборот, делает ясновидящим, обогащает его мысли и чувства, углубляет его ощущение мира и красоты собственно существования в нем.

Своеобразие романа и в том, что это соединение традиционного и новаторского. Традиционное - это мастерство в создании полной иллюзии жизни, виртуозность психологического анализа, характеристичность диалогов. Здесь реалистическая, толстовская манера изображения «потока сознания», причем Т. Манн передает этот поток» фантазию лучезарных, по химеричных пейзажей, грезившихся замерзавшему Касторпу. Т. Манн вносит новое понимание красоты стиля: философская насыщенность мысли, афористичность авторского комментария.

Название романа Название романа «Волшебная гора» имеет двоякий смысл. В плане традиционном в название вложена ирония: это гора запретных соблазнов. В плане новаторском «Волшебная гора» - это место, где перестают действовать буржуазные законы, где человек постигает смысл жизни, где философская мысль доходит до совершенства.

Т. Манн не преодолел ещё в это время своих иллюзий относительно буржуазной демократии. Полагая, что к более справедливому общественному устройству запад пойдет иными путями, чем Россия. Каковы будут эти пути, писатель ещё не знал. Поэтому не находит своего пути и Касторп. Он покидает санаторий и уезжает на фронт. «Волшебная гора» имела громадный читательский успех во многих странах. В 1929 г. Т. Манну была присуждена Нобелевская премия.

В романе «Доктор Фаустус» (1947 г.) он продолжает гуманистическую линию своего творчества. «Доктор Фаустус» - типичный пример интеллектуального романа, романа идей. В нем много философских раздумий о судьбах буржуазной культуры, о

трагической судьбе художника в буржуазном мире. В одной из своих речей Т.Манн назвал «Доктора Фаустуса» «романом конца».

Композиция романа сложная. Там пишет воспоминания в 1943 -1945 гг. рассказывает о событиях 19 века и первой трети 20 века. В романе освещены две эпохи жизни и деятельность Леверкюна до весны 1930 г., когда его настигло будущее, и время, когда Цейтблом работает над его биографией, хронологически совпадающее с последними годами второй мировой войны, когда фашистская Германия рушилась под ударом

Советской Армии и армии союзников. И хотя Стренус Цайтблом лишь немногие скупые строки посвящает событиям, связанным с окончанием войны, именно эти события бросают зловещий свет на всю историю Адриана Ливеркюна. Простой школьный учитель, стоявший всегда в стороне от политики, но воспитанный на идеях гуманизма, он тяжело переживает национальную катастрофу 1945 г. И сурово судит её виновников. Летопись Цайтблома звучит как приговор: «Взломаны толстые стены застенка, в который превратила Германию власть, с первых же дней обреченное на уничтожение; наш позор предстал теперь глазом всего мира», - пишет он, сообщая о лагере в Бухенвальде.

Он осуждает гитлеровцев, считая их виновниками войны, хотя не отваживается на активную борьбу против фашизма. Он в основном кабинетный ученый, созерцатель. В романе не названы настоящие виновники зла в повествовании Цайтблома нет речи об империалистических монополиях, поставивших у власти Гитлера. Но летописцу Т.Манна вместе с тем не склонен рассматривать фашизм изолированно, в отрыве от немецкой истории. Наоборот, писатель подчеркивает прямую связь между зверствами фашистов и немецкой буржуазной идеологией XX века. Он понимает вину и ответственность немцев за преступления гитлеризма. «Я говорю: наш позор. Ибо это не ипохондрия говорить себе, что все немецкое - немецкий дух тоже, целом мысль, немецкое слово - ввергнуто в лучину позора, справедливо взято под сомнение, обесчещено тем, что сейчас выставлено на показ».

Так, в очень острой форме Т.Манн ставит вопрос и устанавливает прямую связь между трагической судьбой нации, потерпевшей катастрофу в 1945 г., и судьбой композитора Леверкюна, продавшего душу дьяволу.

Совмещение двух временных планов - исторического и современного -создает в романе историческую перспективу. Этот прием удачно используется автором для раскрытия идейного замысла романа: нарисовав то или иное социальное, идеологическое, культурное явление прошлого писатель показывал, во что оно вылилось в эпоху написания романа. Так, националистические, шовинистические идеи прошлого переросли в эпоху империализма в разбойную идеологию фашизма. В основу жизнепонимания Леверкюна Т.Манн положил биографию Ницше, поклонником философии которого был в молодости. С годами писателю стал более ясен реакционный смысл ницшеанства, подготовившего появление нацистской идеологии. Адриан Леверкюн - выходец из благочестивой бюргерской семьи. В юности он думает о духовной карьере и изучает богословие, позднее увлекается музыкой, ставшей делом всей его жизни. Леверкюн формируется в эпоху острейшего кризиса буржуазной культуры, поэтому он отказывается от традиций классической музыки, от Бетховена, сочиняет абстрактную модернистскую музыку.

Искусство Леверкюна знаменует собой кризис буржуазной культуры, отказ от передовых традиций прошлого, погружение в пучину варварства. Недаром Бетховен спорит с Бетховеном, тщится опровергнуть его Девятую симфонию. Вслед за ораторной «Апокалипсис», возвещающий гибель мира, Леверкюн создает «А для доктора Фаустуса», идейная концепция которого политически заострена против просветительского оптимизма «Фауста» Гете. Это отказ от всякого стремления вперед, отказ от познания, капитуляция перед дьяволом...

Судьба Леверкюна рассматривался Т.Манном как своеобразный вариант Паустовской темы, на что указывает и название романа. Во время галлюцинации первого видится дьявол, с которым он, как Фауст, заключает договор. За проданную душу Леверкюну обещана возможность в течении 24 лет создавать совершенные произведения. В состоянии безумия Леверкюн сочинил симфонию «Плач доктора Фаустуса», пронизанную полнейшим отчаянием, швернем в человека, чувством безмерной жестокости современной жизни.

Дьявол это черные силы реакции, и Леверкюн, сам того до конца не сознавая, - слуга этих сил. Т.Манн в романе производит окончательный расчет с философией Ницше и Шопенгауэра. Он осуждает искусство буржуазного декаданса, обозначает его как «союз красоты и варварства». Он отказывает ему в праве на существование. Художник, по его мнению, несет моральную ответственность перед народом, которому он обязан служить.

В романе показано, что музыка «аполитичного» Леверкюна, развенчивающая человека, изображающая его слабым и беспомощным перед жизнью, объективно служила интересом нацистов. Анонсное направление, в котором развивалась музыка Леверкюна, приводит его к творческой гибели. Гибнет он и как человек, который при жизни приносил окружающим его людям один лишь несчастье. Цейтблом судит своего друга Леверкюна с позиции буржуазного гуманизма. Но Т.Манн обнажает одновременно в романе беспомощность самого Цайтблома. В его лице нация «мыслителей и поэтов» капитулировала перед варварством империалистической диктатуры.

В романе «Доктор Фаустус» не намечена ясная перспектива, нет речи о будущем. Значение романа в другом - в отказе от всяких иллюзий, связанных с буржуазной цивилизацией. Особенность стиля писателя - размеренно плавный поток речи, каждая фраза многозначна. В нем нашли отражения раздумья о кризисе буржуазного мира, о судьбах искусства, о сопричастности художника ко всему, что происходит вокруг, о традиции Германии, заключительный акт которой разыгрался в 1945 г.

Последние годы жизни Т. Манн провел в Швейцарии, где написал. Романы «Избранный» (1951), «Приключения авантюриста Феликса Круля» (1954), многие публицистические и литературно- критические статьи. Чтение романов Т. Манна- труд довольно нелегкий, требующий определенной подготовки. И писатель стремится помочь читателю проникнуть в замысел своих произведений, расшифровать символическое значение тех или иных сцен с помощью разного рода заметок, лекций, статей, эссе «Введение «к волшебной горе», 1939; «Лекция о романе «Иосиф и его братья», 1942; и др.). Эссе «История «Доктора Фаустуса» (1949), которому автор дал подзаголовок «Роман одного романа», - самостоятельное художественное произведение. В нем Т. Манн со свойственной ему обстоятельностью воссоздал все основные факты жизни, так или иначе связанные по времени и настроению с написанием романа от его первоначального замысла до полного завершения, до «земной жизни».

ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР (1884-1958)

Романист, драматург и поэт, Лион Фейхтвангер вступил в литературу накануне первой мировой войны театральными рецензиями. Перерабатывал пьесы Эсхила («Персы». 1917) и Аристотеля («Мир», 1918). Под влиянием Ноябрьской революции в Германии написал роман «Томас Вендт» (1920)

Известность писателю принесли роман «Еврей Зюсс» (1920-1922) и «Безобразная герцогиня» (1923). Написанные на исторические сюжеты, насыщенные живыми деталями прошлого, эти произведения поднимали современные социальные проблемы. Рисовали современные характеры. В романах проявилась убежденность автора в жесткости и косности мира. В котором живут его герои. Писатель еще не видит смысла в действиях людей, они представляются ему как самоцель, и предпочитает таким деяниям позицию созерцания. Но очень скоро Фейхтвангер поймет классовую природу деятельности современных ему буржуа, и тогда его критика обретет общедемократический характер.

В 1930 г. Фейхтвангер закончил роман о современности «Успех» («Три года из истории одной провинции»), вызвавший восторженные отклики прогрессивной общественности и бешеную ненависть нацистов. Действие романа происходит в начале 20-х годов и связано с зарождением немецкого фашизма, начавшего свой путь в Баварии. «Успех» и последовавшие за ним романы «Семья Опперман» (1933) и «Изгнание» (1939) составили трилогию «Зал ожидания», обобщающий смысл который писатель первоначально намеревался выразить в самом названии «Мы-немцы XX века». В романе «Изгнание» нашло отражение убеждение Фейхтвангера в том, что истинное искусство это оружие, и герои романа ищут свое место в борьбе против фашизма.

Исторические романы 30-х годов («Иудейская война», 1932 ; «Сыновья», 1935, «Настанет день», 1937) написаны как утверждает сам писатель, «в защиту разума», против эгоизма и шовинизма. В романах «Лже-Нерон» (1937), «Братья Лаутензак» (1943) Фейхтвангер сатирически заостренно и в то же время социально- конкретно, используя то исторические одежды, то имена подлинных деятелей современности. Клеймит гитлеровских правителей Германии.

В после военных произведениях писателя («Лисы в винограднике», 1947; «Мудрость чудака, или Смерть и преображение Жан-Жака-Руссо», 1952; «Гойя, или Тяжкий путь познания, 1952) герои - великие деятели искусства Руссо и Гойя, творчество которых играет преобразующую роль в жизни общества. Так, связывая прошлое и настоящее, Л. Фейхтвангер создал новый тип исторического романа - интеллектуальный исторический роман, в котором историческая достоверность сочетается со злободневными проблемами современности.

Франц Кафка (1883 – 1924 гг.)

Один из крупнейших немецкоязычных писателей, классик литературы XX века, оказавший огромное влияние на писателей всего мира. В творчестве Кафки смешиваются элементы германской, иудейской, славянской культуры.

Франц Кафка, возможно, самая странная фигура в европейской литературе XX столетия. Еврей по происхождению, пражанин по месту рождения и жительства, немецкий писатель по языку и австрийский писатель по культурной традиции, Кафка (уже в силу одних этих обстоятельств) оказался средоточием вопиющих противоречий: общественных, семейных, творческих. Оказался как человек и как художник. Они - обстоятельства эти, а также причины, от него не зависящие, превратили Кафку и в предмет ожесточеннейших споров: философских, идеологических. Но превратили лишь посмертно. Кое-что здесь может быть объяснено причинами субъективного свойства. Кафка неохотно (как правило, под нажимом друзей и со смешанным чувством желания и сожаления) извлекал свои рукописи из ящика письменного стола. От того при его жизни увидела свет лишь малая толика им сочиненного.

Три незавершенных романа Кафки стали доступны читающей публике уже после его смерти: «Процесс» в 1925 году, «Замок» - в 1926 году, «Америка» - в 1927 году. Он родился в Праге, немецкую гимназию, затем в 1901-1905 годах в Праге изучал юриспруденцию и слушал лекции в 1907 году прошел стажировку в адвокатской конторе и пражском городском суде. С октября 1907 года служил в частном страховом обществе. В 1908 году совершенствовался по этой специальности при пражской коммерческой академии и в том же году перешел на работу в полугосударственную организацию, которая занималась страхованием от производственных травм. Несмотря на докторскую степень, он до конца занимал там лишь скромные и низкооплачиваемые должности. В 1917 году заболел туберкулезом и с тех пор работал с перерывами, в 1922 году был вынужден уйти на пенсию. После чего в 1923 году и осуществил давно задуманное «бегство» в Берлин, где намерен был жить в качестве свободного литератора. Но резко

ухудшившееся состояние здоровья заставило его возвратиться в Прагу. 3 июня 1924 года он умер в санатории Кирлинг под Веной.

Кафка был свидетелем великих перемен, честным, искренним, жаждущим одной лишь правды. Он видел что старый мир рушиться, и не желал ему ничего кроме гибели? Но он был не только свидетелем, не только отрицателем, но и жертвой. И он знал, что он - жертва. Отсюда так часто повторяемый образ ножа, который вонзается в тело, поворачивается в нем. Понимал он даже что не является простой жертвой несчастных личных обстоятельств - физических недугов, тирании отца, постылой службы. Он догадывался что таким, каков он есть, его сделали сложные законы человеческого общежития.

Внешняя действительность для Кафки, как бы совпадает с внутренней и от того способна уместиться в человеческой голове. «Нет нужды выходить из дома, - писал он - оставайся за своим столом и прислушайся, даже не прислушайся, а жди, даже не жди, а будь неподвижен и одинок. И мир откроется тебе, он не может иначе..... И мир открывался ему. Его посещали озарения, благодаря замкнутости на самом себе, благодаря болезненной сверхчувствительности, благодаря той спонтанности восприятия, что отвлеченная абстракция превращала его в осязаемый и тем самым до беспредельности странный образ.

Элиас Кннети сказал, что «Среди всех поэтов Кафка - величайший эксперт по вопросам власти». И в самом деле, о чем же другом написаны «Процесс», «Замок», и многие новеллы Кафки, как не о власти? Она безлика, анонимна, но временем почти не осязаема и все же необратима, вездесуща, способная отнять у индивида не только свободу, но и жизнь. В «Процессе» это суд, в «Замке» - графская бюрократия, а в новелле «В исправительной колонии» - хитроумная, изуверская машина для пыток.

Последний образы склонны были толковать в качестве прямого намека на новейшие тоталитарные режимы, которые в 20 - 30 годы расползлись по Европе; и не фашизм, и не национализм, и не сталинизм. Но Кафка, умерший в 1924 году, не был их реальным современником. Его вело предчувствие. Любопытно, однако, понять, почему именно его, который предпочитал не выходить из дома и ждать, пока мир ему откроется? Дело, вероятно, в том что Кафка очень глубоко заглянул в природу столкновения между личностью и властью и постиг их новейшую особенность.

Он заглянул туда через узкое оконце собственной судьбы. От чего и стал великим экспертом, не столько даже по вопросам власти, сколько по вопросам отчуждения. Ведь отчуждение и было его судьбой.

Намечать в творчестве Кафки определенные периоды - занятие неблагодарное, если вообще доступное. Четкая периодизация не оправдана и потому творчество Кафки не было ему равных. Оно - не прямая линия восхождения или упадка, а ломанная, логически непостижимая кривая лихорадочных метаний: среди вещей мрачных, отчаянных вдруг проглядывает луч надежды, и на против - на проблески оптимизма падает черная тень.

В романе «Процесс» (1915-1918гг.) действие разворачивается в Праге, хотя город и не назван. Там по делу Йозефа К., прокурриста крупного банка, ведет следствие некий неофициальный, но всесильный суд: его присутствие размещено на чердаках всех домов. Герою, который не знает за собой никаких грехов, кажется, что стоит лишь сделать вид, будто ничего не произошло, и все само собой образуется, неясная угроза рассеется. Ведь говорит же ему священник: «Суду ничего от тебя не нужно. Суд принимает тебя, когда ты приходишь и отпускает, когда ты уходишь». Однако со временем тихий омут процесса все более затягивает Йозефа К. И именно потому, что разбирательство ведется в глубокой тайне, что все неясно, смутно, зыбко, как бы и вовсе нереально, основано на слухах, на допущениях. Герой не прячется от судьбы; он бросает ей вызов и сражаясь с ней, все дальше запутывается в паутине процесса. В его сопротивлении есть не мало трагического достоинства: некоему коммерсанту Блоку, который пресмыкается перед адвокатами и судьями, удается растянуть рассмотрение своего едал на целых пять лет, а у Йозефа К

страшный конец наступает скоро, ибо он отказывается принять несправедливый закон. На Западе иногда склонны сводить проблематику этого романа к суду человека над самим собой. Но кафкофский текст не дает для этого полных оснований. «нет сомнения, - выступает Иозеф К в ходе дознания, - что за всем судопроизводством, то есть в моем случае за этим арестом и за сегодняшним разбирательством, стоит огромная организация. Организация эта имеет в своем распоряжение не только продажных стражей, бестолковых инспекторов и следователей, проявляющих в лучшем случае похвальную скромность, но в нее входят также и судьи высокого ранга с бесчисленным неизбежным в таких случаях штатом служителей, писцов, жандармов и других помощников, а может быть даже и палачей. А в чем смысл этой огромной организации? В том, чтобы арестовать невинных людей и затевать против них бессмысленный и по большей части - как, например, в моем случае безрезультативный процесс. Как же тут, при абсолютной бессмысленности всей системы в целом, избежать самой страшной коррупции чиновников?». Суд, так охарактеризованный, именно та социальная система в целом, посреди которой, существовал Кафка, социальная система, какой он ее видел и ненавидел. Но это и мир, который автор хорошо знает, с которым он болезненно сросся и который преобразуется за счет такого сращения. Сказывается это и на герое. Иозеф К плоть от плоти системы, породившей этот кошмарный суд. С одной стороны, он просто гонимый человек, а с другой - крупный чиновник, защищенный заслоном секретарей от всех неожиданностей и случайностей. Иными словами, Иозеф К - часть враждебной ему самому действительности, и это делает его «нечистым» в собственных глазах, вызывает все усиливающее чувство вины. Оттого он не может уйти от суда, хотя суд его не держит. Надо полагать, суд у Кафки - это внешний мир, где угадываются черты новейшего тоталитаризма, и высшая справедливость, индивидуальный закон, который каждый для себя. Благодаря кафкоскому феномену сращения второе значение постепенно как бы берет верх. Иозеф К начинает не столько осматриваться, сколько всматриваться в себя. Оттого, все, что его обступает, так туманно, расплывчато, капризно. Ведь и в себе он видит лишь то, что делает его сопричастным «всеобщему преступлению», чудовищной организации бытия. И даже как личности ему не остается ничего, кроме отчуждения.

В романе «Замок»(Кафка работал над ним в феврале – августе 1922 года и оставил незавершенным), главный герой К., рассматривает издали резиденцию здешнего графа. И такой неказистый, даже жалкий вид замка, до отказа забитого чиновниками и обладающего безраздельной окрестной деревней, вполне соответствовал описаниям К. Здесь, как и в романе «Процесс», власть прозаична и ординарна, лишена атрибутов величия, но это лишь увеличивает ее везде сущность. С феноменом власти связана и новелла «Приговор». Кафка написал его единым духом в ночь с 22 на 23 сентября 1912 года. И считал, чуть ли не самым лучшим своим произведением. Хотя героя зовут Георг Бендеман и занимается он коммерцией, это рассказ о собственных трагедиях и тупиках; вражда с отцом, помолвка и связанные с ней надежды и тот внезапный конец, который постоянно присутствовал в подсознании Кафки.

Предмет новеллы «В исправительной колонии» (1914 г.) – это тоже феномен власти, более того, власти официальной, можно сказать государственной. Интерпретаторы именно здесь обнаруживали пророчества, касавшиеся нацизма и сталинизма.

В новелле «Превращение» (1912 г.) Кафка занят как будто генными проблемами ; превращение коммивояжера Григора Замзы в насекомое.«Замок» или «Приговор» заполнены событиями странными, но ничего сверх естественного там не случилось. Здесь оно появилось. Правда, лишь в качестве предпосылки, потому что далее все развивается строго логично, совершенно естественно. Если допустить, что Замза мог стать огромной многоножкой, то придется признать, что и вел бы он себя соответственно и окружающие относились бы к нему так же. Тем не менее, новелла чем-то мучила Кафку. Он называл ее

«тошнотворной» и как бы не был в силах от нее отделаться, возвращался к ней в дневнике, письмах, разговорах со знакомыми. Перед нами метафора, широкая и многозначная, предполагающая множество толкований. В том числе и" такое: превратив послушного сына и исполнительного служащего в многоножку, но оставив его в семейном кругу,

Кафка создал осязаемый образ человеческого отчуждения, трагического и безысходного одиночества. Для автора между «Приговором», «В исправительной колонии» и «Превращением» существовала какая то связь, недаром он объединил эти новеллы в цикле под названием «Кары». Другой рассказ того же ряда - «Певница Жозефина, или мышиный народ» (1924 г.), занимает в наследии Кафки более значительное место. Ведь автор пытается здесь по-своему ответить на вопрос о роли и месте искусства. Кафка не отрицает роли искусства, лишь отводит ему в жизни людей достаточно скромное место. Кафка как бы разрушает давний романтический миф. В его представлении художник не велик, не всесилен, но он, вне всякого сомнения нужен народу - и прежде всего тем, что побуждает людей узнать в нем самих себя, всех вместе и каждого в отдельности.

Кафку выделяют не только великий талант и бросающейся в глаза странности, а степень актуальности им переживаемого и через переживание это воссоздаваемого. Ведь, как никто другой, он прикоснулся к трагической правде века.

Литература Великобритании 1910-1940 гг. Классовые выступления трудящихся Англии, на плечи которых легли последствия четырехлетней империалистической войны, а затем и экономического кризиса 1919-21 гг, содействовали процессу размежевания литературных сил . Значительная часть английских писателей стремилась уйти, от острых социальных проблем в мир субъективных переживаний. Им противостояли писатели-реалисты, пытавшиеся разобраться в окружающей их действительности. Д.Голсуорси, Б.Шоу, Г.Уэллс в своем послевоенном творчестве развивали традиции критического реализма, отстаивая право писателя вмешиваться в жизнь. Литература Великобритании. Общая характеристика. Литература 20-х годов.

Критический реализм, литература социальной ориентации, модернизм-основного направления литературы Англии после 1917г.

В литературе критического реализма, представители которого, развивая национальные традиции., ставили сложнейшие проблемы страны (антивоенные настроения, подъем революционного и национально- освободительного движения, борьба с фашизмом и многие др), есть немало достижений. Проза и стихи Т. Гарди проникнуты национальным своеобразием. Он сумел своих героев воспроизвести многие черты социальной трагедии трудового народа. Г.Уэллс, создатель современной научной фантастики, отмечал несоответствие прогресса научного и прогресса социального и нравственного. Б.Шоу-социалист (продолжая диккенсовские гротескные традиции, разработал проблемную драму, «пьесу-дискуссию») и Д.Голсуорси-буржуазный гуманист прославились пьесами, направленными против лицемерия и фальши буржуазного общества. Внесли свой вклад в развитие национального, сатирического, социально обличительного романа Р.Олдингтон, А.Кронин, И.Во, социальной драмы- Д.Б.Пристли. Р. Фокс, Х.Кодуэль, Ш.О'Кейси, активные участники политического, национально-освободительного и литературного движения своего времени, рассмотрели многие актуальные вопросы национальной и мировой литературы, подготовили теоретическое обоснование литературы социальной ориентации. В этот период возник термин "эскепизм" (от английского глагола Хо езкаре), означавший уход от волнующего и общественно- актуального чаще всего в мир частной жизни, интимных переживаний.

Эскепизм в творчестве писателей после военного периода принимал разнообразные формы и преводил к различным творческим результатам.

Все английские авторы 20 х годов искали новых путей, новых форм художественной выразительности, но в большинстве случаев так или иначе попадали в поток усиливающегося декаденса. Если лучшие представители критического реализма - Голеуорси, Шоу, Уэллс, устояли, то другие (как Хокслей, Лоурен), поначалу выступившие в русле реалистической традиций, в ходе своей эволюции поспешно 20 х годах начали порывать с него.

Декоденс становится превалирующим направлением, именно на этом этапе начинает свою литературную деятельность корифей модернизма. Т.С.Элиот. Именно в этот период выступает так называемая "психологическая школа", возглавляемая В.Вульф. В эти же годы создается "Улис" Джойса - евангелие не только английского, но и всего западноевропейского и американского модернизма. Кризис воспринимался интеллигенцией как крушение всей цивилизации, а подобное мировосприятие порождало глубочайший пессимизм как в философии, так и в литературе. Причину войны они искали в развитии тактики. Характерной особенностью английской литературы модернизма стал подчеркнутый, демонстративный отход от общественной проблематики, замыкание в рамках частного мира отдельной личности, кропотливое изучение ее ощущений, переживаний и реакции, исследование подсознательного.

Писатели "потерянного поколения" исходя из положения, что жизнь, как таковая, бессмысленна и бесперспективна, а любые общественные преобразования, любая общественная борьба тщетна, объективно представили человека, как существо не только бессильное, но и в этом бессилии фатально обреченное. ■, 1

В понимании этого противоречия - ключ к творчеству многих крупных писателей 20х годов и прежде прежде всего к творчеству Д. Джойса, художника большого дарования, ставшего автором книг, запечатлевших распад личности в обществе и распад образа в искусстве.

Современные английские писатели говорят о 30х годах как о "золотом веке", периоде небывалого расцвета прогрессивной английской мысли и литературы. (Уэскер, Осборн, Уэйн). Еще в 1929г. Бернард Шоу блестяще показал банкротство английской буржуазной демократии в пьесе "Тележка с яблоками". Не менее остро обличает он политический и общественный кризис накануне 30х г. В комедии "Торько но правда"(1932). Уэллс в инскажательной форме разоблачает фашизм в повести "Игрок в крокет"(1936).

Прогрессивная литература приобретает в Англии 30х г. Более широкий размах, чем когда-либо в предыдущие годы, идет развернутое поступление реализма. Передовые писатели и литературоведы зовут на борьбу против модернизма, защищают основы реалистического искусства. Ряды критических реалистов наполняются свежими силами. Рядом с писателями старшего поколения- Б.Шоу, Г.Уэллсон - встают Р. Олдингтон, Джон Байнтон Пристли, Арчибальд Кронин.

РИЧАРД ОЛДИНГТОН (1892-1962)

Путь в литературу начал со стихов, которые опубликовал в антологии «Имажисты» (1914). В 1915 г. добровольно вступил в армию, и фронтовые впечатления, осмысление их пронизали затем все основные произведения Олдингтона. В 1919 г. выходит из печати сборник его стихов «Образы войны». В 20- е годы он пишет критические статьи, в которых утверждает ответственность художника перед обществом («Поэт и время», «Улисс» мистера «Джеймса Джойса» и др.)

В 1929 г. Олдингтон от имени «военного поколения» написал свой первый и лучший роман «Смерть героя». Это «в сущности, - по признанию автора, - надгробный палач, слабая попытка создать памятник поколению, которые на многое надеялись, честно боролись и глубоко страдали». Писатель стремится не только поведать историю частной жизни убитого на фронте молодого человека, но и дать анализ условий, сформировавших

его взгляды, бросивших героя в горнило войны, а затем ослабивших волю настолько, что жизнь показалась ему более страшной, чем смерть.

В произведении связанном с традициями семейного романа, а в известной степени и семейной хроники, сочетаются страстная публицистичность и сдержанность описаний, обличительный сарказм и подкупающий лиризм, искренняя восторженность и глубокое сочувствие жертвам войны.

По жанру «Смерть героя» не просто роман, автор задумал его как «роман - джаз». Особым подбором слов, построением фраз, тщательно музыкальных терминов он попытался сблизить прозу с музыкой, точнее (по определению критиков), с похоронным маршем.

В последующем творчестве - роман «Дочь полковника» (1931), «Все люди враги» (1933), сборниках рассказов «Дороги к славе» (1930) и «Короткие ответы» (1932) - писатель продолжает искать и осмысливать причины войны, некоторые герои проникают в ее сущность, осознают ее преступность. Лейтенант Дэвисон («Пост обреченных») приходит к мысли о необходимости «прекратить взаимное истребление, покончить с выродками, превратившими пшеничные поля в кладбища» а Камберлен («Раздумья на могиле немецкого солдата»), вернувшись с фронта, дает клятву обратить оружие против тех, кто начнет новую войну. Продолжением и подтверждением антиимпериалистических позиций Р.Олдингтона является и его более поздний роман «Лоуренс Аравийский» (1935), в котором он разоблачает официальную легенду о полковнике Лоуренсе, якобы борце за освобождение арабов, в действительности - британском разведчике в странах Востока.

ГЕРБЕРТ ДЖОРДЖ УЭЛЛС (1866-1946)

Новелист, публицист, киносценарист, один из создателей реалистического научно-фантастического романа. Интерес к биологии, проявившийся во время учебы Уэллса в Кенсингтонском колледже Лондонского университета, определил влияние естественно – научных концепций на его художественное творчество.

Научно - фантастические романы «Машина времени» (1895), «Остров доктора Моро» (1896), «Человек неведимка» (1897), «Война миров» и др. направлены против косности, мещанства, жестокости «сверхчеловека», буржуазного индивидуализма и использования науки в целях наживы.

Социально — бытовые романы Уэллса «Любовь и мистер Люишем» (1900), «Тоно - Бенге» (1909) и др. антибуржуазные, проникнуты сочувствием к маленькому человеку». Уэллс предвидел опасность войны, но когда она разазлилась, не смог понять ее истинные цели и причины, ошибочно приписав ей освободительный характер, (книга «Война, которая покончит с войнами!, 1914»). В романе «Мистлер Бритлинг пьет чашу до дна», (1916), уже носившем антивоенный характер, сказались богостроительские взгляды

Уэллса. За что его критиковал М.горький, в целом хорошо отзывавшийся об этом романе. При признании самого писателя для него была, «критика современности и призыв к переменам». Поэтому его, естественно глубоко заинтересовала Октябрьская революция в России. Несмотря на многочисленные запугивания «доброжелателей», осенью 1920 г. писатель решил предпринять далекую и тогда весьма нелегкую по многим обстоятельствам поездку в Россию, чтобы самому увидеть революционную страну, «идущую своим собственным путем». В результате этой поездки родилась книга «Россия в мгле» (1920).

В послевоенных романах Уэллса («Мир Вильяма Клиссольда», 1926; «Накануне», 1927; «Мистер Блетсуорси на острове Ремпол», 1928; «Самодержавие мистера Паргема», 1930; «Необходима осторожность», 1941), повесть «Игрок в крокет», (1936) и др. в сатирической форме отражены многие актуальные социальные проблемы – антигуманность буржуазного общественнаго строя, опасность фашизации Европы, попустительство крупнейших европейских государств гитлеровской экспансии.

ДЖОРДЖ БЕРНАРД ШОУ (1856-1950)

Бернард Шоу - выдающийся драматург и реформатор театра.. Начинал творческий путь в Лондоне журналистом. В первых его романах «Неразумный брак», (1880), «Неуживчивый социалист», (1887) (рус. пер. под названием «Социалист - любитель», 1910) проявилась резкая антибуржуазная тенденция. Был одним из учредителей социально – реформистского Фабианского общества (1884). Как рецензент и театральный критик выступал против развлекательной функции театра, утверждая и в статьях, и в художественном творчестве преимущество социальной драмы. Пьесы Б.Шоу 90-х годов («Дома вдовца», 1892; «Профессия госпожи Уорен», 1894; «Поживем увидим», 1895; «Ученик дьявола», 1896 1897) ставили острейшие социальные и нравственные проблемы, вскрывали вопиющие пороки буржуазного общества. В пьесах «Человек и сверхчеловек» (1905) драматург осуждает милитаризм, буржуазную филантропию, националистическую ограниченность. Широкую популярность получила пьеса «Пигмалион» (1913).

Первая мировая война, против несправедливости которой Шоу активно выступил (ст. «Здравый смысл о войне», 1914), революция в России помогли писателю глубже увидеть ущербность буржуазного мира. Он осудил англоамериканскую интервенцию молодого Советского государства, явно отрицательно относился к клевете, потоками лившейся со страниц английской печати на революционную Россию.

Пьеса «Дом, где разбиваются сердца» (1913-1919), написанная, по признанию Шоу, «в русском духе на английские темы», обличала кризис английской буржуазной цивилизации, неустроенность жизни и бесполезность существования обитателей дома, построенного бывшим шкипером Шотовером наподобие корабля.

В пьесе — хронике «Святая Ионна» (1923) все внимания писателя сосредоточено на теме национального - освободительной борьбы, обличении лицемерия церкви и на сознании образа положительного героя. В этой «высокой», по словам самого драматурга, трагедии нашли отражение те политические события, свидетелем которых он был: и движение широких народных масс в революционной России, а канонизация жанны д'Арк в 1920 г ., и национально - освободительная борьба ирландского народа, который явно сочувствовал писатель.

После «высокий» трагедии Б.Шоу создает острокритические пьесы, названные им «политическими эстраваганцами» («Тележка с яблоками», 1929; «Плохо, но правда», 1931; «Простак с Нежданных островов», 1934), и комедию «Миллионерша» (1936). Гротескные персонажи, фарсовые ситуации, изображение бесчисленных парадоксов буржуазного мира - характерные черты творчества Б.Шоу в 20-30 е годы. Давний интерес к стране Советов нашел выражение в его поездке в 1931 г. в Москву, после которой он заявил; «Я покидаю страну надежд и возвращаюсь в страну отчаяния !».

«ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА».

Вирджиния Вулф (1882-1941)

Автор тринадцати романов, новелл, теоретик «психологической школы». Ее принципы были реализованы в романах, среди которых наибольшую известность получили: «Миссис Дэллоуэй», 1925; «К маяку», 1927; «Комната Джекоба», 1922, где проявилось стремление освободить от груза реального мира, фиксировать глубины чувств и нюансы настроений, что характерно для искусства Джойса и Пруста, высоко ценимых Вулф.

Литературная школа в Англии, исходившая в своей концепции творчества из первостепенной значимости воображения художника, приоритета субъективного над объективным. Используя «поток сознания» как своего рода формальный эксперимент, она отдавала предпочтение воспроизведению микропроцессов психики. На реализацию этой программы была направлена деятельность против реалистов (Голсуорси, Уэллса), видная представительница этой группы Вирджиния Вулф фактически отрицала социальную и нравственную проблематику искусства.

Джеймс Джойс (1882-1941)

Крупнейший из представителей декаданса 20 в., один из основоположников модернистского течения. Общая тенденция модернистской литературы всего капиталистического Запада 10-20% гг. получила наиболее яркое выражение в искусстве Джеймса Джойса. В творчестве этого писателя пошла в воплощение характерная для декаданса философия социального пессимизма.

В истории литературы 20 в. Трудно найти более противоречивую фигуру, чем фигура вдохновителя и учителя европейских декадентов 20-х гг. Человек большого и своеобразного дарования он дал всю жизнь служению искусству, но создал произведения, которые объективно оказались, отрицанием всякого искусства. Влияния метода Джойса в той или другой мере сказалось на творчестве многих крупнейших писателей Западной Европы и США. Н-р, влияния Джойса испытали Хемингуэй и Стейнбек, Фолкнер, Вулф, Грэм. Широкую известность Джойсу пришло его крупнейшее произведение «Улисс». В литературе буржуазного декаданса «Улисс». В литературе буржуазного декаданса «Улисс» обозначил новый этап. Дж. Джойс был ирландцем. Он родился в 1882 г в предместье Дублина в семье среднего достатка. Учился в иезуитском колледже, готовился к духовной карьере, но потом, потеряв веру, порвал со своими католическими наставниками и поступил на филологический факультет Дублинского университета. Уже в юности Джойс был одинок, сторонился людей и уходил в себя, изучал различные книги.

Став студентом, Джойс увлекался лингвистикой, античной литературой, историей. Джойс переживал глубочайшую неудовлетворенность положением родной страны, устранился от какого либо участия в общественной и политической жизни. В 1902 г. Он уехал учиться в Париж затем ненадолго вернулся в Дублин, а в 1904 г. навсегда покинул родину.

Сначала уезжает в Триест, потом живет в Цюрихе, где изучает теорию Фрейда и становится ее сторонником в 1920 г. Он поселяется в Париже. Писатель испытывает постоянную нужду, постепенно теряет зрение и концу жизни окончательно слепнет, живет в тяжелых материальных условиях. Джойс умирает в Париже 1941 г.

В 1907 г. Джойс выпустил, свою первую книгу - сборник стихотворений «Камерная музыка», написанных в духе лирических романсов 90-х гг. которое он точно пародирует. В 1914 г. вышел не большой сборник новелл «Дублинцы». В 1916 г. последовал первый роман Джойса «Портрет художника в молодости». Одновременно с публикацией «Дублинцев» в 1914 г. в журнале «Литературный» начали печататься первые эпизоды романа «Улисс». Уже эти эпизоды будущего романа произвели скандальную сенсацию. Книга была объявлена задевающей нравственность, и публикация ее пошлого текста, как в Англии так и в США была запрещена. На английском языке книга появилась лишь в 1922 г., притом в Париже. В 1939 г. опубликован роман «Шоминки по Финнегану» Роман #

«Портрет художника в молодости» - первая разработка автором образа одинокого поэта и философа Стивена Дедалуса, который был развит затем в «Улиссе». Еще будучи школьником, Стивен находит сходство между собой и древним афинским скульптором Дедалом. Этот образ очевидно автобиографичен. Молодой студент Стивен, посветивший себя изучению греческой культуры Славу Джойса определил получивший –широкую известность роман «Улисс». Именно «Улисс» породил литературную сенсацию, множество подражателей, положив начало школе Джойса. Метод Джойса, который с тех пор неразрывно связывают с представлением о Джойсе и «джойсизме», окончательно сложился именно в «Улиссе» Роман вызвал ожесточенные споры.

Книга пугала откровенностью в изображении того, что не принято было обнажать в художественной литературе - подчеркнутым и грубым физиологизмом. Но еще до публикации полного текста романа Джойсу начали подражать. «Улисс» был объявлен знаменем. Джойс рисует Блума изнутри, показывает не столько его поступки, сколько те мелкие подавленные страсти и инстинкты, которые то и дело всплывают из его подсознания. Жена Блума Мэрион еще больше подчеркнуты пошлость и приземленность.

Мэрион, певица по профессии, но думает преимущественно лишь о своих любовных встречах, всецело находится во власти сексуальных влечений. По мысли Джойса, она – воплощение инстинкта -деторождения, вечная женственность. И в то же время представление о Вечной женственности сводится к воплощению плотского начала.

Если Блум и Мэрион - животного начала, то Стивен Дедалус - воплощение человеческого и не телесного. Воспитательных иезуитов, опавший атеистом, школьный, учитель, поэт философ Стивен ненавидит современную Ирландию, предавшую свободную Ирландию прошлого. Он замыкается в пессимизм. Он страдает глубокой неудовлетворенностью, порожденный как личными причинами, так и состоянием общества. Стивен свободен от грязных влечений, но его постоянно терзает раскаяние перед умершей матерью.

Блум и Стивен - ирландский обыватель средних лет и молодой поэт - трактуется как весьма различные представители дублинского общества. В то же время, по замыслу Джойса, Блум и Стивен лишь раздвоение единой личности. Пути их скрещиваются в романе неоднократно, но почти сливаются в одном из эпизодов (сцене публичного дома в конце книги).

Этим Джойс хочет подчеркнуть зыбкость различия между «высоким» и «низким», продемонстрировать мнимое торжество инстинкта над интеллектом. Жизнь и чувства всех трех главных персонажей «Улисса», выдаются за типичное выражения человеческого. Так уже в этом исходном для трактовки персонажей принципе сказываются свойственное многим модернистам принижение человека, его дискредитация в «Улиссе» рассказывается всею об одном дне в жизни Шума, Мэрион и Стивена Дедалуса и города, в котором они живут. Это 16 июня 1904 г. Джойс показывает то, что делали, думали, говорили, чувствовали три дублинца в 8 часов утра 16 июня до 3 ч. утра следующего дня.

Он намеренно касается здесь всего того, что это составляет его концепции человеческого существование как таковое: происходят похороны и рождение ребенка, любовное свидание... Трудовая деятельность персонажей рисуется лишь мимоходом, что симптоматично. Она, с концепции Джойса, - не главное и не определяющее в их жизни, как и в жизни любого человека. В романе не кто не чего делает. В нем мелькают, встречаются и расходятся различные люди, но не кто из них не показан в процессе созидательного труда.

Последователи Джойса и толкователи его книги определяли как аллегорию всей истории человека. По мысли Джойса «Улисс» должен был в символической форме передать странствие человека в том мрачном хаосе, каким писатель воспринимал мир. Поступки Блума и Стивена даются как реализация и материализация подсознательного. Взаимоотношения Блума и Стивена воплощают Эдипов комплекс (центрального учения Фрейда). Мотив угрызений совести Стивена определяется в подтексте как выражение фрейдистского комплекса неполноценности я. Тот же комплекс определяет поведения Блума, постоянно терзаемого мыслями о неверности жены.

Настойчивое фиксирование внимания к эротике, которой роман пронизан с первых страниц и до последней, опять-таки всецело объясняется фрейдистским толкованием людей.

Назвав свой роман «Улисс», Джойс хотел провести аналогию между скитаниями дублинского обывателя и героя древнего эпоса. «Улисс» пропитан намеками на соответствия с «Одиссеей», хотя эти соответствия носят чисто формальный характер, поскольку дух обоих произведений - жизнеутверждающего и жизнеутверждающего эпоса древних и мрачной эпопеи Джойса - совершенно различен.

Образ Блума должен пародировать прототип : Блум -мудрый и хитрый, как Улисс «Одиссеи», скиталец, ищущий путей на родину и возвращающийся к своей жене Мэрион - Пенелопе. Стивен Дедалус соответствует Телемаху из «Одиссеи» же. Каждый эпизод романа должен был ассоциироваться с соответствующим эпизодом из «Одиссеи».

Так, утро в доме Блума - грот Калипсо. Похороны Дигнема пребывание Улисса в подземном царстве Гадеса. Эпизод в редакции газеты «Фримен» должен был напоминать пребывание героя «Одиссеи» на острове бога ветров Эола, эпизод в баре - пребывание его среди ганнибальского племени Лестригонов (10 песнь «Одиссей»). Суэта Дублина, мелькание людей и улиц в 10-м эпизоде должны были напоминать плавания Улисса среди Бродячих скал.

Встреча Блума и Стивена в публичном доме соответствует встрече Улисса и Телемаха во дворце Цирцеи. Наконец, Возвращение Блума домой поздней ночью - возвращение Улисса на родину и к Пенелопе.

Античные параллели в «Улиссе» должны были подчеркнуть «общее в частном»- и имели фрейдистский подтекст.

Но Джойс не ограничился одними античными параллелями и аллегориями. Метод Джойса вел не к сознанию, а к распаду образа. Поток сознания оказался не приемом названия и отражения действительности, а приемом ее замены. Создавая «Улисс», Д. хотел показать человечество, запутавшееся в противоречиях, которые «якобы неразрешимы» и обреченное на исчезновения в хаосе бытия.

Покинув Ирландию Джойс попытался спрятаться от жизни в искусстве, которое полагал свободным от ее воздействия. Запутавшись в формальных ухищрениях, он исчерпал себе как художник. Об «Улиссе» обычно говорят как о самом формалистическом, из произведений модернистской прозы Это произведение, в котором форма, как таковая, погибает и распадается в двух последних романах Джойса образная основа художественного произведения.

Все огромное богатство знаний Джойса, все мастерство его рисунка, всё мастерство его рисунка, без разнообразие и богатство его языка послужили, таким образом не созиданию, а разрушению. Уолтер Аллеи справедливо назвал «Улисс» «эпосом распада».

Большая часть «Улисса» писалась тогда, когда произошла В и СР. «Поминки по Финиегому» были закончены, когда фашистские полчища уже обрушились на Европу и займи Париж, где завершая модернизма. Соцреволюцию Джойс не заметил и к распространению фашизма он остался равнодушен.

Американская литература 1910-401 г.

Американская литература по сравнению с литературами западноевропейских стран - самая молодая. По этому ее литературному процессу было свойственно некоторое отставание темпа в XIX веке, поздний расцвет романтической школы и более позднее, чем в большинстве европейских стран развития реализма.

Двадцатый век в американской литературе богат, сложен и драматичен. Наряду с различными декаданскими и модернистскими течениями в американской литературе XX века развивается реализм. В этот период литература США выступает как одна из ведущих литератур мира.

Первая мировая война казалась толчком, заставившим мыслящих американцев по новому взглянуть на себя и на мир, и в значительной степени обусловила характер всей литературы США 20 годов, включающая и те произведения которое на первый взгляд, никак не связаны с темой войны.

20-30 годы можно считать самыми плодотворными в истории американской литературы XX века. Характерной особенностью литературного процесса 20 гг в Америке было углубление и обострение социальных конфликтов в творчестве писателя. Для общественной мысли этого времени было характерно начало краха мифа о процветании Америки «страны доллара», «страны равных возможностей» об ее якобы особом, отличном от европейских государств путей развития. Что нашло отражение в произведениях Драйзера «трагедия Америки» и «американская трагедия». Интересным документам эпохи явилась изданная в 20 годах группой писателей и журналистов книга «Цивилизация в США».

В 20-е годы получает развитие критический реализм. В это время на литературную арену выходит группа талантливых американских писателей творчество которых прочно вошло в историю американской литературы. Хемингуэй, Скотт, Фицджеральд Дос Пассос, Фолкнер, Томас Вулф и др. Основной для литературы тех лет становится блестяще разработанная Драйзером в «Американской трагедии» тема моральной деградации личности.

Тема это в различных вариантах разрабатывается и в творчестве других писателей. Автор «Биббита» Синклер Лионе решает и на материале жизни американской провинции, развенчивая столь характерное для среднего американца наивное представление V) том, что провинция живет по иным, более справедливым и гуманным, чем юрод законом. На материале жизни американской провинции написан и получивший мировую известность сборник рассказов Шервуда Андерсена «Уайнсбург Отто» (1919г.)

Развитие критического реализма осложняется в 20 годы влиянием на американскую литературу школы европейского модернизма - Н4. Пруста, Д.Джойса, В. Вульф, Элиота, что проявилось как проблематике так и в художественной форме произведений ряда американских писателей тех лет. «Школа модернизма» американскую литературу как существенные открытия в области раскрытия

Влияние Г. Стайн действительно проявилось скажем в упрощенном синтаксисе Хемингуэя, но в то же время многие компоненты художественной формы, воспринятой от Г. Стайн наполнялись в творчествах писателей «потерянного поколения» новым содержанием. Интересно, что в Хемингуэе Г. Стайн сразу не разочаровалась, так как уловила в его творчестве связь со «старыми» американскими традициями реализма. 30-е годы. Получает развитие пролетарская литература. Клубы Юнсона Рида, пропагандирующих революционную литературу и искусство.

В начале 30-х годов открываются рабочие театры для которых пишут Э. Синклер, А. Мальц, Майкл Голд. Отличительная особенность американской литературы 30-х годов - принципиально новое решение тем, которой еще были освоены литературой предшествующего десятилетия. Н-р, тема критики буржуазной Америки приобретает уже всеобъемлющий характер, с новой остротой звучит тема расовой дискриминации (Колдуэлл), тема борьбы с фашизмом (статьи Драйзера, Хемингуэя, Фолкнера).

Эрнест Хемингуэй (1899-1961гг.)

Андрей Платонов прочитал в 1938г роман Хемингуэя «Прощай оружие!» и написал рецензию открывавшуюся такими словами: «Из чтения нескольких произведений американского писателя Э. Хемингуэя, мы убедились что одной из главных его мыслей является мысль о нахождении человеческого достоинства.

Главная же - достоинство - следует еще найти, открыть где-то в мире и в глубине действительности, заработать его «может быть ценою тяжелой борьбы и привить это новое чувство человеку, воспитать и укрепить его в себе» Вопреки установившейся к тому времени на Западе критической традиции определявшей Х-я как писателя воспевающего насилие жестокость.

В стремлении правдиво - иными словами реалистически изображать жизнь видел Х-й высшую задачу писателя его призвание. Для этого как впоследствии будет сказано в повести «Старик и море»(1952) надо показать «на что способен человек и что он может вынести». Э.Хемингуэй вырос в семье доктора, в провинциальном американском городке в Иллинойсе. Его детские годы прошли в лесах штата Мичиган. Тот, кто читал рассказы писателя о Нике Адамса, его отце и друзьях - ищейках, может даже и не в полной мере отождествлял Ника с художником, представить мир отрочества Хемингуэя. Когда, закончив колледж в родном городе, он уехал в Канзас-Сити и стал там репортером местной небольшой газеты. 19- летний Хемингуэй очутился на итальянском фронте первой мировой войне. Служащий вспомогательного санитарного отряда, Хемингуэй. был тяжело ранен. После длительного пребывания в госпиталях Хемингуэй. вернулся в штаты

- но ненадолго: в качестве корреспондента. Здесь он начал писать, познакомился с представителями «потерянного поколения», группировавшимися вокруг Г. Стайн.

Хемингуэй был по существу, ровесником века — он родился в 1899 г. — и все его поколения метко названное «потерянным поколением» (удачный термин, оброненной Г. С. И введенной Хэмингуэем.

В литературу, предстал перед ними миром жестоким, холодным и лишенным смыслом. В качестве корреспондента в 1922 г. он участвовал в Греко-турецкой войне. Рукопись романа о Греко-турецкой войне, написанного им по свежей памяти, - первого романа Хэмингуэя. - погибла.

В начале 20-х годов Хемингуэй обосновался в Париже. Выезжал в другие страны Европы, в Италию, где к власти пришел фашизм, в Гур, разбойнически оккупированной Антантой. Его репортажи тех лет говорят о мужающем таланте подлинного художника XX в., чувствующего драматизм события своего времени, умеющего различить в трагедиях целых народов и личные трагедии, судьбы простых людей, которые волнуют Хэмингуэя. все в большей мере.

В середине 20-х г. Хэмингуэй отходит от работы в газетах. Он становится профессиональным литератором и быстро завоевывает признание в кружке американских писателей, живших в те годы в Париже и группировавшихся вокруг Г. Стайн.

Писатель воевал против фашистской диктатуры в Испании. В дни мировой войны охранял Америку от немецких подводных лодок, за тем служил корреспондентом в авиационных частях и принимал участие в высадке союзных войск во Франции. Последние годы жизни прошли на Кубе. «Папа» - называли его близкие и знакомые в большую литературу Хэмингуэй. вошел во второй пол. 20-х г. , когда вслед за книгой «В наше время» (1924) появляется его первые романы «Восход солнца», (1926) (Фиеста) и «Прощай оружие», эти романы дали повод к тому, чт Хэмигуэя. стали считать одним из наиболее выдающихся художников «Потерянного поколения». Ощущения трагедии пронизано большинство произведений Хэмингуэя. первого 10 - летия его творчество – с сер. 10-х до сер 30-х. Окружающая действительность воспринималось писателем мозаикой больших и маленьких человеческих трагедии в которых воплощалась бесплодная погоня человека за счастьем, безнадежным поиск гармонии внутри себя, одиночества среди люден. Первая книга Хэмингуэя. «В наше время» (1924г) - повествовало о не давней идиллической юности и пришедшей на смену ей жестокой войне. Композиция книги причудливо, описание событий дается резко контрастно. В книгу вошли рассказы о детстве и юности Ника Адамса первого лирического героя Хэмингуэя.

В книге «В наше время» намечено и другая тема- потерянного поколения. В одном из рассказов - «Дома» - Х-й, передает историю Кребса. Судьба людей, обожженных войной, выбитых его из колен, неизлечимо отравленных ее дыханием стоит в центре романов «И восходит солнце» (Фиеста) (1926), и («Прощай оружие!»). Проблема «Потерянного поколения» развернута в полную силу в повести «И встает солнце» (русский перевод «Фиеста»). В «Фиесте» много прекрасных, бурных сцен, изображающих испанский народный праздник во всем его архаическом великолепии, на фоне которого так жалки американские и европейские туристы. С этими эпизодами романа контрастируют иронические зарисовки Парижа с его кабаками, проститутками, космополитическим смешением отбросов и бездельников всех стран мира, казалось бы, уже этого достаточно для того, чтобы сделать «Фиесту» книгой страстной и грустной, полной терпкого ощущения послевоенной жизни. Но самое важное в книге не эти живописные контрасты, а более глубокое сопоставление жизни, которая течет, как ни в чем небывало, и судьбы Джейка Барнса, воплощающего в себе миллионы погибших и искалеченных жертв войны. Существует различные трактовки романа «Фиеста». Так, В.Н. Богословский пишет: в «книге дается убедительный и точный портрет представителей коренного поколения». Борис, главный герой я, производит впечатление человека

сильного и здорового, он много работает, но внутренне он надломлен. Тяжелая физическая травма, полученная на войне, превращается в травму духовную, он болезненно ощущает свою неполноценность, невозможность личного счастья. В душе его царят опустошенность и отчаяние. Другие персонажи романа, несмотря на физическое здоровье, такие внутренне опустошены.

Мы встречаем Джейка и его друзей в парижских кафе, в увеселительных поездах по северной Испании, на празднике фиесты. Но где бы они не были, Джейк, Бретт и другие не чувствуют себя счастливыми. Четкие, лаконичные, но удивительно яркие, импрессионистские картины шумного Парижа, стромы басков, праздничной атмосферы испанской фиесты контрастны внутренней растерянности героев, их неспособности что-либо изменить в мире и в своей жизни.

Все эти годы Х-й не делал попыток решать социальные проблемы. Жизненная программа его героев крайний индивидуализм; отсюда и их внутренний разлад как следствие несостоятельности этой программы. Одиночество не делает их счастливыми. Также трактует роман Р.Ж. Сомарии: «Война изуродовала его (Джейка), вычеркнула из числа нормальных людей, навсегда заклеила его печатью неполноценности. За уродством физическим приходит уродство душевное. Джейк Барне нравственно разрушается, опускается все ниже.

Один из самых трагических героев «потерянного поколения». Он живет, пьет, курит, смеется - но он мертв, он разлагается; жизнь причиняет ему одни страдания. Он томится по ее обычным, естественным радостям, которыми живут все вокруг и которые запретны для него. Пожалуй, им в одном из произведений «потерянного поколения» не была выражена с такой силой необратимость потерь, нанесенных войной, неизлечимость ран, причиненных ему. Глубокое неблагополучие послевоенной Европы, зыбкость мира, которым торопятся насладиться выжившие, чувствуется в «Фиесте». А солнце все-таки восходит над этим печальным и жалким миром!»

Свой первый роман «Фиеста», принесший ему мировую славу, Х-й не раз называл трагическим. Сетую на неправильное понимание романа, он с негодованием жаловался: «Написать такую трагическую книгу, как эта, и чтобы они воспринимали ее как поверхностную джазовую историю». И действительно, за судорожным весельем героев романа, за их подчеркнуто бездушным отношением к жизни явственно проглядывает трагедия целого поколения, опустошенного войной, утратившего духовные идеалы, оторванного от своих корней и гонимого, как осенние листья, по взбаламученной Европе. До подлинных высот трагизма поднимается автор в романе «Прощай, оружие!» (1929), рассказывая историю любви между американским офицером Фредериком Генри и английской сестрой милосердия Кэтрин Баркли, двумя песчинками, захваченными кровавым смерчем мировой войны.

Война вообще занимала значительное место в творчестве Хэмингуэя. В этом трагическом, обреченном мире необходимо было найти хоть какой-то якорь, хотя бы соломинку, за которую можно уцепиться. Хэмингуэй нашел такой якорь в выработанном им в те годы «моральном кодексе». Смысл этого кодекса заключается в следующем: раз уже человек в этой жизни обречен на поражение, на смерть, то единственное, что ему остается, что бы сохранить свое человеческое достоинство, это быть мужественным, не поддаваться обстоятельствам, какими бы странными они не были, соблюдать, как в спорте, правила «честной игры». Наиболее явственно эта мысль выражена Хэмингуэем в рассказе «Непобежденный». Для стареющего матадора Мануэля бой быков эта не только возможность добывать деньги для существования, это гораздо большее самоутверждение, вопрос профессиональной гордости. И, даже терпя поражение, человек может остаться непобежденным. Известный исследователь творчества Хэмингуэя, Б.Грибанов, в отличие от Р.М. Сомарина и В.Н.Богославского, считает, что герой романа «Фиеста», Джейк Баране не тонет в омуте окружающей его безмыслицей, среди этой «суеты сует» только

потому, что он придерживается Хэмингуэевского «кодекса» - в отличие от окружающих его ничтожеств и бездельников он любит свою профессию журналиста, гордится ею.

Обделанной жизни из-за ранения, которое лишает его возможности физически любить женщину, он не утопает в жалости к самому себе, не становится человеконенавистником, не спивается и не думает о самоубийстве. Джейк Баране находит в себе силы жить, принимая жизнь, такой какова она и есть, он сохраняет душевную стойкость, способность все выдержать.

Выстоять героем «Фиесты» помогает природа. Она выступает целительницей душевных ран, вечным источником радости.

Образ природы, спасительный и вечной силы, приходит по существу через все рассказы о Нике Адамсе. В романе же «Фиеста» этот образ вырастает до масштабов символа, и природа остается, как писал Хэмингуэй в одном письме, «вечный, как герой».

Исповедь Барнса была изложена в той новой номере письма, какую принято называть «Потоком создания». Х, сделал ее средством реалистического раскрытия душевной жизни своего героя, его сложных болезненных состояний и конфликта с жизнью, в котором находится Барнс. Вместе с тем именно в «Фиесте» Х развил свое искусство под текста умения заставить догадаться, о чем думают его герои, скрывал свои подлинные и части страшные или подлые мысли под тканью обычной речи, под дымкой обычных умолчаний вымученных оборотов. Глубокое психологическое мастерство было соединено в «Фиесте» с великолепным изобилием зрительных образов поражающей свежестью и смелостью в описании Фиесте. Уже здесь народ, поющий, танцующий, показывающий неизбежную силу своей жизненности, выглядит веселящимся титаном, подле которого так жалки и бесцветны янки и англичане, глазающие на праздник.

Третье крупное произведение Хэмингуэя роман «Прощай, оружие!» (1929). Эта антивоенная книга, полная картин страданий и разрушений, ужасов, вызванных войной. В этом романе выстраданное обдуманное размышление Хэмингуэя о первой мировой войны. Через роман проходит и тема «Потерянного поколения». Это роман о рождении большого человеческого чувства, роман о том, как веселый лейтенант Генри стал одиноким и печальным вдовцом, коротающим свои дни на опустевшем швейцарском курорте. Но в романе заметно углубляется и другая тема, которое в «Фиесте» была так же намечена в общих чертах. Хэмингуэй не просто показывает результаты войны, осуждает императорскую войну во всей ее повседневной гнусности осуждает в окопах и в госпитале, на передовой и в тылу. В романе нарастает тема протеста против императорской войны Хэмингуэй. Поднялся до _ правдивого изображения стихийного антивоенного движения, зреющего в Итальянской армии, жаждущий мира. Отступающие толпы итальянских солдат, бредущих по дороге отступления, на вопрос о том, из какой он части, отвечает вызывающе из бригады мира!

Художественная манера романа характеризуется необычайной сдержанностью, переходящей в лаконизм. Хэмингуэй пишет просто, но за этой простотой скрывается сложное содержание, большой мир мыслей и чувств как бы выносящихся в под текст. По мнению, Хэмингуэя, писатель должен хорошо знать то о чем пишет. В этом случае он «может упустить многое из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все упущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом».

Хэмингуэй обосновывает «теорию айсберга», требующую от писателя умение выбирать наиболее важные, характерные события, слова и детали. «Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды. Писатель, который много упускает по незнанию, просто оставляет пустые места». Это умение передать богатства чувств, трагическое, социально психологическое насыщенное содержание через внешнее обыденный факт, незначительный разговор особенно чувствуется в коротких рассказах Хэмингуэя «Кошка под дождем», «Белые слоны», «Канарейку в подарок».

В других рассказах и романах «Прощай, оружие!», «Иметь и не иметь», «По каком звонит колокол» Хэмингуэй изображает своих героев в минуты труднейших испытаний, моменты наивысшего напряжения физических и духовных сил. Это ведет к энергичному развитию сюжета, к насыщенности действия, к выявленного героического в характерах людей.

Особенно значительную смысловую нагрузку несет в произведениях Хэмингуэя диалог действующих лиц, где каждое слово намекает на тайный смысл мысли. Вводит писатель и внутренний монолог, где выявляется истинное отношение героев к происходящим событиям.

Композиция романа «прощая, оружие!» отличается известной разорванностью. Необыкновенно рельефные пейзажные зарисовки подчеркивают смысловую направленность книги. (Дожди)

Переломное значение романа «Прощай, оружие!» в развитии писателя очевидно. Так, например, и тема народа выросла в романе в широкую картину народа на войне.

После романа Хэмингуэй выбирает тот новый и необычный для признанного писателя образ жизни, который отдалил его от буржуазной литературной среды с ее мелкими дразгами и страстишками, от банальной дороги преуспевающего литератора Хэмингуэй поселился в Си-Уэсте курортном городке на юге Флориды, сближающем на берегу океана. Отсюда он совершал свои длительные поездки по Европе и Африке – поездке охотника рыболова, спортсмена и всегда талантливого наблюдателя жизни, познающего все полнее. Как тяжка она для простого человека, вынужденного трудиться на других, чтобы заработать себе кусок хлеба.

В начале 30 годов Хэмингуэй пишет книги «Смерть после полудня»(1939), «Зеленые холмы Африки»(1935) и ряд рассказов об «П о б е д и т е л ь н е п о л у ч а е т н е ч е г о»(1933), р а с с к а з «С н е г а Килиманджаро»(1936). В новых книгах мы встречаем множество образов простого человека.

Определенный перелом в настроении Хэмингуэя происходит в середине 30 годов. В творчестве Хэмингуэя появились новые социально-экономические идеи. В новых произведениях в романе «Иметь и не иметь»(1937), рассказах об Испании, в пьесе «Пятая колонна»(1938), отразился подъем критического р-зма, который характерен в целом для литературы США в 30 годов. И который отмечен появлением ряда выдающихся произведений Джона Стейнбека, Синклера Льюиса, Эрскина Полдуэлла. Американский реалистический роман 30 годов великое явление, выходящее за пределы литературы США. Творчество Хэмигуэя одно из самых существенных сторон этого явления.

Книга «Иметь и не иметь» может, рассматривается как переходное, свидетельствующая о значительных изменениях в мировоззрении автора. В отличие от других произведений, действие в которых большее частью происходило в Европе, пов.ром. рассказывая о США. В романе дан более широкий социальный фон, чем ранних произведениях писателя. Это первая книга, разрабатывающая большие современные социальные проблемы. Роман свидетельствовал об отходе Хэмингуэя с здоровье одиночества, по которой Хэмингуэй до сих пор шел.

Гуманистическая линия в творчестве Хэмингуэя наметилась еще в 20 годах. Но в романе «Иметь и не иметь» это был гуманизм писателя, звавшего немущих к единству во имя их будущего, осуждавшего имущих от том, какую силу приобрело это осуждение имущих и тех, кто им служит, говорят лучше рассказывать в 30 гг- «Недолгое счастье Уэренса Накамера»(1966)и «Снега килименджаро». Активный демократический гуманизм, к которому повернул

Хэмингуэй в середине 30 гг, привело его в лагерь писателей антифашистов. Гражданская война в Испании оказалось в известной мере переломной моментом в его политическом мышлении и творческих решениях. Хэмингуэй выступил как убежденный, страстной и не применимой борей фашизмом, он принял участие в борьбе испанского народа за свободу как писатель, как публицист, а временами как солдат. Его небольшие

рассказы и очерки об Испании в подлинное образцы краткости поэтичности, шедевры малой и эпической формы. Среди них выдающихся «Американский боец»(1937)и «Американцем, павшим за Испанию»(1939)- произведение, проникнутые духом интернационализма, замечательные доказательство того, как был высок творческий подъем, пережиты Хэмингуэем под воздействием освободительной в борьбе Испанского народа.

Это новый герой вошел в творчество писателя, в Пьесу «Пятая колонна»(1938), в романе «По ком звонит колокол»(1940).И если первая мировая война оборачивалось в романе «Прощай, оружие! » бессмысленной бойни и его герой Фредрик Генири дезертировал, то новые герой, участники народно- революционной войны в Испании, обнаруживали, что на свете есть, то ради чего стоит воевать, и, если понадобится, то и умирать свобода народа, достоинства человека.

Решая в новом плане проблему положительного героя, «Пятая колонна» содержало резкое осуждение фашизма, подчеркивало несовместимость его с человечностью, с гуманизмом. С трагической силы сказалоь она в романе «По ком звонит колокол» (1940). Здесь рассказ о том, как американец Джордан помогает испанским партизанам взорвать мост, имеющий стратегическое значение. Роман отражает душевный кризис писателя, вызванный поражением испанцев.

Духовный кризис, который так чувствуется в романе Хэмингуэя, оказался и длительным и роковым для писателя. Уйдя на время от прямой поддержки антифашизма во фронте, Хэмингуэй уже не смог вернуться к большим темам, характерным для его творчество в годы, когда оно вдохновлялось судьбой народа против фашисткой угрозы.

Во время второй мировой войны Хэмингуэй выпустил антологию «Люди на войне» (1942), тщательно составленную из отрывков произведений мировой литературы от Цезаря до наших дней, посвященных войне. Было так же несколько вялых заметок в военной периода. Он охотился за немецкой подводной лодками на своем рыболовецком катере и берегов Кубы. Летом 1944 г, сбежав из больницы, где он отлеживался после последствия автомобильной катастрофы,

Хэмингуэй высадился с войсками союзников в Нормандии и затем участвовал в освобождении Парижа в составе сводного французско-американского отряда. Эзра Паунд - стал отцом американского имажинизма. В роли наставника молодежного поколения американских писателей 20 годов стремилась стать Гертруда Стайн, известная не столько своим творчеством, сколько разработкой положений модернизма

Гертруда Стайн (1874-1946)

Происхождение из старинной аристократической семьи в трудовые годы увлекалось психологией и медициной. Окончив университет в Сан-Франциско, в 1903 году переехала в Париж. В 20-е годы парижский салон Г. Стайн становится местом встречи многих выдающихся писателей и художников того времени. Эстетичное кредо, выдвинутое Г. Стайн возникло над влиянием новейших течений в живописи и поэзии (кубизм, фовизм), а также психологической теории Фрейда. Суть его сводится к отрицанию сюжета как такового и характера. Задачу художника Стайна видит в передаче некою «абстрактною» «ритма жизни».

Произведения Г. Стайна («Нежные бутоны», «Создание американцев») отличаются исключительной статичностью повествования, порожденной сознательной установкой на отказ от изображения жизни в перспективе развития. Понятия «прошлого», «будущего» и «настоящего» заменяются его понятием мк называемого «продолжительного настоящего времени». Г. Стайн считает, что надо изображать только «настоящий момент» вне его связи прошлым или вероятным будущим, все это вело к отказу попыток вмешательство в ход бытия.

Особенности стиля Г. Стайн - повторы, смешение смысловых акцентов, примитивизм и упрощенность синтаксиса, инфантильность позиции автора и его героев.

В истории американской литературы имя Г. Стайн сохранилось не благодаря ее художественным произведениям, а благодаря ее эстетической программе, влияние которой, испытал целый ряд выдающихся художников США и, в первую очередь писатели называют «потерянного поколения». «Потерянное поколение» - понятие весьма условное. Оно применяется к писателям, очень различным по своему мировоззрению, эстетическим взглядам, творческой манере. Объединяет их чувство неприятия после военной американской действительности, поиски выхода из тупика, поиски новых форм выражения искусство слова. В творчестве писателей «потерянного поколения» ведущее место заняла тема трагической судьбы молодого человека, искалеченного войной духовно, а иногда и физически, утративших веру в разумность и справедливость существующего порядка вещей. («Прощай, оружие!» Хэмингуэя, «солдатская награда» Фолкнера, «Три солдата» Дос Пассоса). Герой этих произведений не в состоянии приспособиться к окружающей жизни, найти себе место в мире сытых и благоденствующих граждан. Именно в этом в конце концов и определяется читательская симпатия к ним.

Американская критика, подчеркивающая связь писателей «потерянного поколения» с традицией Гертруды Стайн, нередко преувеличивает масштабы этой связи.