

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

Ирина Цвик, Ольга Сайко

Всемирная ЛИТЕРАТУРА XX века

Учебник
для
12
класса

Издание второе



Chişinău – 2017

Учебник утвърджен Приказом № 942 от 04.11.2016 года министра просвещения Республики Молдова.

Учебник разработан в соответствии с действующим Куррикулумом «Всемирная литература» для лицеев с русским языком обучения при финансовой поддержке Внебюджетного фонда учебников.

Comisia de evaluare:

Vladimir Nosov – dr. în filologie, conferențiar universitar, USM;

Nina Meșcereakova – profesoară, grad didactic superior, liceul teoretic „Orizont”, mun. Chișinău;

Svetlana Râjkova – profesoară, grad didactic superior, liceul teoretic „D. Cantemir”, or. Bălți;

Liubovi Kara – profesoară, grad didactic superior, liceul teoretic „Mina Kiosea”, Beșalma;

Alla Ambrusevici – profesoară, grad didactic I, liceul „A.S. Pușkin”, or. Basarabeasca.

Editura Lumina se obligă să achite deținătorilor de copyright, care încă n-au fost contactați, costurile de reproducere a imaginilor incluse în manual.

Acest manual este proprietatea Ministerului Educației				
Școala/Liceul				
Manualul nr.				
Anul	Numele și prenumele elevului	Anul în care s-a folosit	Starea manualului	
			la primire	la returnare
1				
2				
3				
4				
5				

Coperta: **Natalia Tighinean**

Redactor: **Anatol Malev**

Redactor artistic: **Tatiana Melnic**

Paginare computerizată: **Olga Mocanu, Lidia Mocanu**

Editura LUMINA, bd. Ștefan cel Mare și Sfânt, nr. 180, MD 2004, Chișinău

Tel.: 022-29-58-68; e-mail: luminamd@mail.ru, www.edituralumina.md

Tiparul executat la Tipografia Centrală, str. Florilor 1, MD-2004, Chișinău

Comanda nr. 861

Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții

Цвик, Ирина

Всемирная литература XX века : Учебник для 12 класса / Ирина Цвик, Ольга Сайко; comisia de evaluare: Vladimir Nosov [et al.]; M-vo просвещения Респ. Молдова.– [Ed. a 2-a]. – Chișinău: Lumina, 2017 (F.E.–P. „Tipografia Centrală”). – 144 p.

3800 ex.

ISBN 978–9975–65–415–9

821(100)(075.3)

Ц 28

УВАЖАЕМЫЕ ЛИЦЕИСТЫ!

Вы открываете учебное пособие по зарубежной литературе XX века – сложного и противоречивого периода истории мира и его литературы. Огромное количество взаимоисключающих взглядов, направлений, философских и художественных течений выступило на арене в этот период. Как всё понять? Как разобраться в хитросплетениях мировой эстетической мысли, в сложных терминах, которые во множестве появились в этот период?

Авторы постарались обобщённо представить вам картину исканий писателей мировой литературы. Для них, как и для вас сегодня, главное было – попытаться приблизиться к справедливости, найти правду, разглядеть истину. Но они часто использовали эксперимент, надеясь на взаимопонимание читателя, любя его и доверяя ему.

У вас за плечами детство и отрочество, вы вступили в юность – пору острого искания смысла во всём, время смелого экспериментаторства, период протеста против старого и отжившего. Писатели прошлого были такими же, как и вы, в бесстрашии своего неуёмного поиска. Только молодость так бескомпромиссно открыта всему новому, поэтому авторы верят, что вы пройдёте этот нелёгкий путь познания, и опыт, полученный из художественных произведений, поможет вам определиться в нашем бурно меняющемся мире.

Век XX уже стал историей. Его летописцы не только учёные и политики, но и художники, первые среди которых – литераторы. В произведениях Хемингуэя и Камю, Ремарка и Маркеса, Шоу и Фицджеральда – образ XX века, но не столько его событий, сколько его людей, их тревог, сомнений, борьбы, утрат, разочарований и надежд. Всемирная литература прошлого века – великая энциклопедия Человеческого Духа, который не смог сломить «век-волкодав». Энциклопедии открывают, когда хотят узнать самое главное. Пусть для вас ею станет литература, написанная на разных языках, в разных странах. Познавая чужое, лучше понимаешь своё, это, надеюсь, поможет вам, гражданам XXI века, увидеть великое братство, о котором мечтал Пушкин, когда «народы, распри позабыв, в единую семью соединятся».

Авторы

XX ВЕК В ЗЕРКАЛЕ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕЧЕНИЙ

ВВЕДЕНИЕ

XIX век уходил в прошлое, что оставлял он на литературной сцене, на поле литературных полемик? С одной стороны, ещё были сильны позиции **реалистического** искусства, которое рождалось из реалистического способа освоения действительности. Основным его принципом было показать «типического человека в типических обстоятельствах». Реализм опирался на принцип историзма, в основе которого – наблюдение и изучение действительности, стремление отразить объективные закономерности развития. Реалисты понимали общество как некую объективную целостность, подвластную систематизации и типизации в формах, аналогичных жизни. Познавательные возможности реализма раскрываются в произведениях выдающихся мастеров слова. В США – это **Т. Драйзер** с его знаменитой «Трилогией желания» («Финансист», 1912, «Титан», 1914, «Стоик», 1946) и «Американской трагедией» (1925). В «Американской трагедии» Драйзер выводит среднего американского юношу Гриффитса, малообразованного, легкомысленного, слабовольного. Сущность трагедии Гриффитса, кончающего свою жизнь на электрическом стуле, – его социальная неприспособленность к окружающей действительности, сочетающаяся со стремлением выдвинуться, занять исключительное положение, войти в буржуазные круги любой ценой: он погубил любившую его Роберту, стремясь жениться на богатой девушке. Гриффитс является жертвой американской мечты, ставшей *американской трагедией* – это **трагедия человека, погубленного буржуазной Америкой с её девизом: деньги всё могут**. Как и во всех своих романах, Драйзер в «Американской трагедии» даёт широкую картину нравов и быта изображаемой им среды.

Верность традициям классического реализма XIX века часто реализовалась в жанре романа-эпопеи. В Германии – это **Т. Манн** и его «Будденброки» (1901), за который он получает Нобелевскую премию 1929 г. В этом романе, за основу которого была взята история его собственного рода, Манн описывает историю упадка и вырождения купеческой династии из Любека. Каждое новое поколение этой семьи всё менее и менее способно продолжать дело своих отцов в силу отсутствия таких бюргерских качеств, как бережливость, усердие и обязательность. Потомки Будденброков всё больше и больше уходят от реального мира в религию, философию, музыку, а позже – в пороки, роскошь и разврат. Итогом этого становится не только постепенная утрата интереса к коммерции и престижу рода Будденброков, но и утрата смысла жизни, воли к жизни. Финал произведения – это нелепые и трагические смерти последних представителей этого рода.

Один из ярчайших представителей реализма в Англии – **Д. Голсуорси**. Его «Сага о Форсайтах», написанная в 1906–1921 годах, была удостоена Нобелевской премии в 1932 году. В этом масштабном произведении он воссоздал нравы и психологию своего класса. Сам Голсуорси главную тему «Саги» определил как «набеги Красоты и посягательства Свободы на мир собственников». Источником вдохновения явились два его любимых писателя. «Я в большом

долгу перед Тургеневым, – писал Голсуорси. – У него и у Мопассана я проходил духовное ученичество, которое проходит каждый молодой писатель у того или иного старого мастера, влекомый к нему каким-то внутренним сродством».

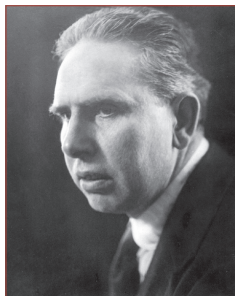
Картину европейского реализма начала XX века невозможно представить без французского писателя – **Ромена Роллана**, автора 10-томного романа-эпопеи «Жан-Кристоф» (Нобелевская премия 1915 г.). Он не раз заявлял, что влияние Льва Толстого было на него огромно, более того, в начале творчества он ученически обратился к великому писателю. В зрелый период традиции Л. Толстого ярко проявились в романе «Жан-Кристоф», где он показал себя мастером «диалектики души», воспринятой у Толстого.

Ромен Роллан долгие годы был дружен с Максимом Горьким, являлся адресатом его писем. В них русский классик искренне делился со своим собратом взглядами на исторические события, литературу, искусство в целом. М. Горький посвятил Р. Роллану роман «Дело Артамоновых». Современники почувствовали в этом знак душевного расположения и глубокой признательности.

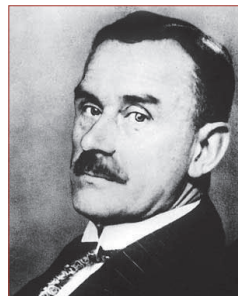
Роллан видел свою роль в том, чтобы бороться с жестокостью и ненавистью везде и всегда. Он хотел быть моралистом в широком смысле слова, т.е. писателем, который воспитывает души, заставляет увидеть всё, что в них есть прекрасного. В его знаменитом романе фактически сформулировано *понятие героического для XX века: «герой – это тот, кто делает, что может. А другие не делают»*. Роллан утверждает необходимость не только жертвенного порыва на поле брани, но и призыв к каждодневному и ежечасному деланию – поступку.

У европейцев образу буржуа противостоял романтизированный образ художника. Европейские писатели дали убийственную характеристику бесовственному дельцу и беспринципному политикану, образы которых стали выражением появления натуры нового героя, а вернее «антигероя», в литературе и жизни. Таким образом, в литературе XX века сильны традиции *реалистической типизации*.

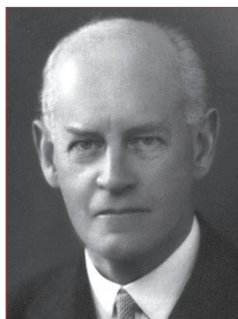
Однако в воздухе явственно чувствовался **кризис** во всём, в том числе и в искусстве. Было ощущение, что мир опустошился: люди отвернулись от Бога, не признавали Его как нравственное начало в человеке, а Он покинул мир, в котором утрачивался высший смысл, рушились основные ценности западной цивилизации. Была подорвана вера в человека, в его нравственность, благо-



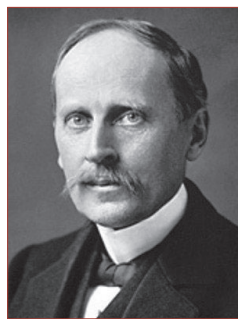
Т. Драйзер
(1871–1945)



Т. Манн
(1875–1955)



Д. Голсуорси
(1867–1933)



Р. Роллан
(1866–1944)

родство и доброту, в то, что он «венец всего живущего», как считали гуманисты Возрождения, в то, что он воплощение Разума, как провозглашали просветители XVIII века. Возникает и кризис гуманистической концепции. Казалось, путь к человеческому братству потерян навсегда! Создаётся стойкое впечатление, что принципы реализма недостаточны для утверждения гуманизма. Кризисность усиливалась с каждым годом и разрешилась катастрофой 1914 года – Первой мировой войной, когда предстояло на практике убедиться в несовершенстве человека и несовершенстве человеческого общества. Результатом войны явились революции не только в России, но и в других странах Европы, которые «добили» остатки этих ценностей и противопоставили им новые идеалы, самое значимое для которых – разрушение старого до основания. Искусство и художник вознамерились в чём-то восполнить пустоту мира и сделать само искусство чуть ли не новым божеством. Так появляется *модернизм*.

Модернизм (т.е. «современный», «новый») начинается, если быть точным, ещё с *символизма*, в Европе это произошло в XIX веке. Первоначально под флагом модернизма выступили противники изжившего себя старого академического искусства. Художники начали с требования, что искусство должно быть искусством, а не дидактикой (поучением), политикой, идеологией. В мире без Бога, без неба оставалась лишь земля – вот к ней, к вещам, к «объектам», искусство и поворачивалось. В модернизме объективная реальность истолковывается *по-разному*, зачастую он открывает **абсурд как качество реальности**. Внутри модернизма сформировались различные *течения*.

Импрессионизм (фр. *impressionisme*, от *impression* – *впечатление*) – одно из таких литературных явлений, распространившееся в последней трети XIX – начале XX вв. В литературе, в отличие от живописи, импрессионизм не сложился как отдельное направление, поэтому скорее можно говорить о чертах импрессионизма. «Чистое наблюдение», провозглашённое импрессионистами, подразумевало отказ от обобщения, от законченности. Это означало – никакого жёсткого сюжета, никакой истории. Мысль заменялась восприятием, рассудок – интуицией, инстинктом. Особое качество импрессионистическая поэтика приобретает в жанре символистского романа. Здесь она выступает прежде всего как особый ассоциативный принцип строения текста, проявляющийся в нелинейности повествования, отсутствии традиционного сюжета.

Французский писатель **Марсель Пруст**, один из родоначальников литературного модернизма, описывал психологические изменения человеческого «я» с течением времени. Он соединял в своём творчестве настоящие и минувшие события в единую цельную картину. Семитомная эпопея «В поисках утраченного времени» (1913–1925) – главное произведение Пруста. Писатель поставил перед собой сложную задачу – «перевести» книги человеческой души на общепонятный язык. Он заложил основу нового типа романа – романа **«потока сознания»**. В основе творческого метода Марселя Пруста лежит импрессионизм, в границах которого писатель мог создавать реалистически правдивые человеческие образы, т.е. наблюдается переплетение модернистских и реалистических тенденций. Писателя занимала многоголосица мнений, что он и отразил в своём романе. Творчество Марселя Пруста стало определённым этапом в развитии французской литературы. С его именем связано зарождение жанра *психологической прозы*. Душевный мир человека в произведениях Марселя Пруста становится миром материальным, едва ли не осязаемым и способным

своими переживаниями вытеснить на второй план мир реально существующий. Его опыт разнообразно отозвался в творческих исканиях многих западноевропейских писателей XX в.

Поток сознания – приём в литературе XX века преимущественно модернистского направления, непосредственно воспроизводящий душевную жизнь, переживания, ассоциации. Термин «поток сознания» принадлежит американскому философу-идеалисту Уильяму Джеймсу, который писал: «сознание – это поток, река, в которой мысли, ощущения, воспоминания, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, «нелогично» переплетаются». «Поток сознания» часто представляет собой своеобразный сконцентрированный «внутренний монолог». В нём связь с реальностью трудно восстанавливаема. Поток сознания создаёт впечатление, что читатель как бы «подслушивает» чужие мысли.

Способ передачи «потока сознания» состоит из различного типа предложений, описывающих эмоционально-психологическое состояние того или иного действующего лица, а также его косвенных рассуждений. При этом в «потоке сознания» часто комбинируются особенности прямой речи персонажа с особенностями косвенных сообщений автора. Например, **не** прямо – «Она думала: «Завтра я здесь останусь»; и **не** косвенно – «Она думала, что она останется здесь на следующий день». А именно **сочетанием** – «Она бы осталась здесь завтра». Это позволяет как бы стоящему вне событий и говорящему от третьего лица автору выразить точку зрения героя от первого лица, иногда с добавлением иронии, комментария, и т. д. Напомним, что внутренний монолог является *прямым* цитированием молчаливой устной речи героя, не обязательно взятой в кавычки, что отличает его от «потока сознания».

1. *Вспомните, кто из русских писателей XIX века широко использовал в своих произведениях несобственно прямую речь (т.е. переживания и размышления героя, переданные от 2-го или 3-го лица).*
2. *Кто из известных вам писателей использовал двуплановый диалог («когда звучат голоса героев и параллельно с речью, дополняя, разоблачая, соглашаясь и противореча, говорят глаза, губы, рот, лицо» (В. Виноградов)?*

«Поток сознания» – тип внутреннего монолога, литературное описание внутренних процессов мышления.

Литература «потока сознания» связана с психологическим анализом – художественным открытием писателей XIX века (Стендаль, Ф. Достоевский, Л. Толстой). Особая роль здесь принадлежит творчеству Льва Толстого. Он показал, что люди как реки. Духовный мир текуч, мысль только отталкивается от факта, в акте мышления участвует весь предшествующий опыт человека, мысль сопрягает настоящее, прошлое и будущее. В XX в. художественные завоевания реализма были подхвачены, продолжены и углублены литературой «потока сознания».

Начало литературе «потока сознания» положили Джеймс Джойс и Марсель Пруст. В их творчестве впервые с огромным вниманием, как бы под увеличительным стеклом, была рассмотрена **память** человека как грандиозноеместилище жизненного опыта. А. Моруа писал о Прусте: «Он чувствует, что у

него осталась единственная обязанность, а именно... отдался поискам утраченного времени... Воссоздать с помощью памяти утраченные впечатления, разработать те огромные залежи, какими является память человека, достигшего зрелости, и из его воспоминаний сделать произведение искусства – такова задача, которую он ставит перед собой». После 1920-х годов развивали технику «потока сознания» Вирджиния Вулф, Уильям Фолкнер и многие другие авторы.

Художественные принципы Джойса и Пруста абсолютизировала школа **«нового романа»**, сложившаяся в середине 50-х годов во Франции (Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор). Исходя из представления об абсурдности жизни, об отсутствии цели жизненного процесса, о «рассыпанном» (хаотичном) мире, школа «нового романа» возвела в принцип внесюжетное повествование, разрушая все традиционные организующе-концептуальные (композиционные) элементы произведения. Роман превратился из повествования о жизненных фактах и событиях в утончённо-эссеистический, импрессионистический пересказ *нюансов* духовной жизни героя. Психологизм был доведён до крайности. «Поток сознания» порвал связь с реальным миром. В реализме сознание героя, совершая прыжки через «разрыв в информации» (от факта к факту, к гипотезе, к предшествующему опыту, к будущему), сохраняло связь с жизненным процессом. А в литературе потока сознания этот поток оказался летящим над реальностью. *«Поток сознания» стал «потоком самосознания»*, мыслью, текущей вне берегов жизни. Повествование стало обрываться на полуслове, неожиданно и немотивированно. Произведения потеряли очертания: ослаб сюжет, развязка перестала быть художественным итогом произведения, превратившегося в натуралистическую картину мелькающих психологических состояний персонажа.

Так, в романе **Натали Саррот** «Портрет неизвестного» раскрываются тончайшие оттенки и полутона человеческих отношений. Неизвестный и никак не представленный читателю мужчина, проходя городским садом, заглядывается на незнакомую девушку. Зарождение безотчётной нежности в душе мужчины и происходящие в душе девушки ответные реакции на его настойчивые взгляды становятся содержанием романа. Писательница вводит и другой мотив, определяющий переживания девушки: старик-отец то ли из ревности, то ли из деспотизма тиранит её. Никакой развязки нет, сюжетные линии обрываются, как бы подчёркивая, что не жизненная событийность, а внутренние переживания, оттенки чувств – самоценный предмет художественного изображения.

В классических произведениях «потока сознания» (романы М. Пруста, В. Вулф, Дж. Джойса) до предела обострено внимание к субъективному, потайному в психике человека.

Большинство крупных писателей прошли через увлечение «потоком сознания» в основном в ранних произведениях и в дальнейшем обращались к нему как к приёму для изображения определённых душевных состояний (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, О. Хаксли, Г. Грин, Г. Грасс и др.).

Большую роль в жизни литературы и общества играла поэзия. **Райнер Мария Рильке** (1875–1926) – выдающийся поэт-модернист XX века и один из выдающихся представителей немецкой поэзии. В лирике он прошёл сложный путь от *импрессионизма* (сборник «Часослов», 1905 г.) к стилю так называемый

предметной образности. Драматические и прозаические произведения писателя предвосхитили *экзистенциалистскую* прозу. Его имя и произведения не просто являются символами эпохи, наполненной войнами и революциями. Р.М. Рильке отличала высокая поэтическая культура, принципиальность и бескомпромиссность в вопросах творчества, духовная широта, способность воспринимать культурные ценности самых различных эпох и народов. Поэт родился в Праге, был гражданином Австро-Венгрии, а стихи писал на немецком языке. Уже в его раннем творчестве соединяются немецкоязычная традиция со славянским и венгерским влияниями, что глубоко обогащало Рильке.

Р.М. Рильке и позже привлекала культура разных стран, но среди его увлечений Россия была на первом месте, ведь именно её он до конца жизни называл своей «духовной родиной».

У Рильке особое понимание любви, во многом связанное с впечатлениями религиозного и эстетического открытия России. Как и у русских художников начала века, у Рильке в понимании природы любви присутствует осознание глубинных связей всех элементов бытия. Любовь у поэта – это не только продолжение рода, а сложное художественное видение мира, поиск нравственных ценностей.

Его поэзия отличается метафоричностью и философичностью. Под знаком России поэтом был создан первый цельный поэтический сборник «Часослов». В стихах этого сборника сострадание к социально обездоленным выражена с особой обострённостью нравственного чувства. Он отвергает большие города и бесчеловечный буржуазный прогресс.

В более позднем творчестве («Сонеты к Орфею») он пришёл к утверждению мысли о красоте бытия: «Быть на земле – прекрасно».

Р.М. Рильке известен и как драматург. Большое влияние на него оказала русская реалистическая школа, он внутренне тяготел к Чехову. Рильке очень интересовался личностью Толстого и русским характером. Литературоведы считают, что русская тема, в частности тема Толстого, формировала мировоззрение Рильке, что отразилось в рассказах и в «Новых стихотворениях».

Переписка Р.М. Рильке с М. Цветаевой, Б. Пастернаком стала важной духовной вехой в двух национальных культурах – русской и немецкой.

Авангардизм – направление в литературе и искусстве XX века, которое объединило различные течения, общие в своём эстетическом радикализме. XX век пришёл в искусство фактически вместе с группой авангардистских школ, которые в разных странах приобретают различные формы. Авангардизм абсолютизировал стремление к художественному обновлению. Авангард как «передовой» отряд модернизма отличался крайним отрицанием – и отказывался от традиций классического художественного опыта. В мировой литературе к этому направлению относят футуризм, сюрреализм, драму абсурда и «новый роман».

Футуризм в переводе с латинского означает будущее. Он оформился в Италии и в России. Футуристы объявляли, что «надо вымести уже использованные сюжеты, чтобы выразить нашу вихревую жизнь стали, гордости, лихорадки и быстроты». Они требовали «восстать против слов» и воспевали движение, динамизм современной им жизни.

Манифестом нового поколения поэтов начала XX века была восприня-

та статья Г. Аполлинера «Новый дух и поэты» (1918), которым завершался жизненный путь знаменитого французского поэта. **Гийом Аполлинер** (Вильгельм-Аполлинарий Костровицкий) (1880–1918) родился в Риме, в раннем детстве был привезён матерью на юг Франции. Он с отрочества впитал культуру Франции, и она навсегда стала для него родной, хотя Г. Аполлинер с гордостью вспоминал о своих славянских корнях, а французского гражданства добился лишь к 1916 г.

В Париже дружеским кругом Г. Аполлинера смолоду сделалось вольное братство художников и поэтов. Нечасто встречаются одержимые изобретательством реформаторы, которые бы с бережностью Аполлинера дорожили заветами прошлого. Знаменито его самоопределение: «Я никогда не поступал как разрушитель, всегда как строитель».

Зрелости Г. Аполлинер достиг, выступив дальним наследником средневековых поэтов – немецких романтиков. Вошли в творчество поэта и славянские истоки, которым он придавал большое значение. Поиски новой формы в «новой эстетике» были подчинены главному пафосу – «поискам истины», обнаружению «новой реальности», «нового духа».

Источники аполлинеровской печали – извечное сетование: быстротечная река жизни есть не что иное, как поток невосполнимых утрат, преходящих радостей, развеянных мечтаний, остывших страстей.

Уплывает любовь как текучие воды
Уплывает любовь
Как медлительны годы
Как пылает надежда в минуту невзгоды
Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь

Вновь часов и недель повторяется смена
Не вернётся любовь
Лишь одно неизменно
Под мостом Мирабо тихо катится Сена
Пробил час наступает ночь
Я стою дни уходят прочь

(«Мост Мирабо». Перевод Н. Стрижевской)

В стихотворении нет ни одного знака препинания. Отсутствие пунктуации не случайность, а один из художественных приёмов Аполлинера.

Умение с интересом приглядываться к окружающему и самому себе, смешение буднично-простого и чарующе-странного, сердечности и остроумия, учёных мифологических намёков и свежей газетной хроники – главные орудия поэзии Г. Аполлинера. Готовность удивляться помогает высекать из самых заурядных подробностей вспышку ёмкой метафоры.

Аполлинер, всегда что-то пробовавший, увлёкся «каллиграммами» – это стихотворения-рисунки, где строки расположены по очертаниям описываемых предметов, как это бывает на плакатах или почтовых открытках.

С началом Первой мировой войны Аполлинер уезжает из Парижа, а в декабре 1914 г. уходит добровольцем на фронт. На передовой Аполлинер находил силы скрашивать окопные передраги остроумной игрой сочинителя-рисовальщика и даже ухитрился напечатать в 1915 г. книжечку каллиграмм. В 1918 г. он издал свою, как выясняется, итоговую книгу. Шесть разделов этого собрания «стихотворений Мира и Войны», как гласил подзаголовок, – шесть кругов прожитого и пережитого Аполлинером, его своеобразный дневник-исповедь. На фронте в 1916 году он был ранен в голову. В Париж он вернулся на излечение, но заболел гриппом-«испанкой» и вскоре скончался.

Выдающийся поэт Г. Аполлинер был занят, по его словам, «исканиями лиризма нового и одновременно гуманистического», сплетением старого и нового.

Ещё одним важным явлением мирового модернистского искусства был **экспрессионизм**. *Экспрессионизм* – модернистское течение, особо характерное для немецкой литературы, но его влияние ощутимо и в литературе скандинавских стран. Он возник в Германии примерно к 1905 году и развивался до конца 20-х годов XX века. Сам термин в переводе с французского означает «*выражение*». Экспрессионизм – отклик на острейшие противоречия эпохи, плод общественного разочарования, протест против тотального отчуждения, равнодушия и, как следствие, – одиночества. *Исходным пунктом мирозерцания в экспрессионизме является утверждение: «Мир начинается с человека». Но отчуждённый человек живёт во враждебном мире. А технический прогресс экспрессионизм воспринял как наказание. Писатели-экспрессионисты глубоко сочувствуют человеку – жертве машинной цивилизации. Экспрессионизм в целом – выражение боли художника-гуманиста, причиняемой ему несовершенством мира.*

В противовес импрессионизму с его ориентацией на первичные чувства и ощущения, сторонники экспрессионизма настаивали на принципе **всеохватывающей субъективной интерпретации действительности**. Для них, в отличие от импрессионистов, мгновение обесценено, они ищут вечного. Экспрессионисты отрывают человека от его повседневной обстановки, освобождают от общественных уз, гражданских обязанностей, от семьи. Человек, уверены они, должен быть только человеком. Они также хотят показать, что представляет собой человек как таковой.

Первый их лозунг: «Действительность в существующих формах должна быть отвергнута!» Однако действительность можно и нужно изменить, а для этого искусство должно её по-новому истолковать – это принцип **«активизации искусства»**. Для его реализации они использовали различные средства: резкое выделение одних сторон в ущерб другим, острую эмоциональность. Или принцип «демонстративности», когда, например, использовалась резкая музыка в спектакле. Они предпочитали говорить в своих произведениях не о самом явлении, а о его сущности, поэтому в них так много абстрактного.

Наиболее выдающееся воплощение в литературе экспрессионизм нашёл в творчестве **Франца Кафки**. Писатель был убеждён, что человек живёт во враждебном мире, а стремление к счастью неосуществимо. У Кафки для личности нет оптимистической перспективы. Однако он стремится найти нечто устойчивое и неизменное: «неразрушимое», «свет» (термины принадлежат самому Кафке). Мир кажется ему страшным, пугающим. Кафка боится мира: человечество овладело огромными силами природы, но люди не овладели своими отношениями. Они воевали и истребляли друг друга, они угнетали и отнимали друг у друга счастье. Кафка был первым писателем, осознавшим незащищённость человека от созданных им, но вышедших из-под его контроля общественных институтов. Так, человек может внезапно попасть под следствие, им могут заинтересоваться люди, за которыми стоят тёмные и непонятные силы («Процесс»). Человек может ощутить своё бесправие и всю жизнь тщетно добиваться разрешения на пребывание в этом мире («Замок»).

Во Франции в начале 20-х годов XX века родился **сюрреализм**. Сам термин обозначает «над-реализм», «сверхреализм». Предшественником сюрреализма было «новое искусство», о котором писал Г. Аполлинер. В манифесте 1924 года сообщается, что «сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых видов ассоциаций, которым до настоящего момента не придавалось значения». В основе направления – попытка найти первоэлементы искусства и проанализировать их. Среди приёмов важным является приём *монтажа на основе далёких ассоциаций*. В результате вместо системы образов приходит система символов, имеющая, в отличие от образов, неограниченное количество интерпретаций. Сюрреалистам были свойственны алогизм композиции, обрывистость речи, контрастные сочетания обыденного и чудесного. Более близкие художественные истоки сюрреализма восходят к романтизму вообще и к немецкому романтизму в особенности, где всегда жила тяга к необыкновенному, странному, мистическому и иррациональному. Грёзы или сны – одно из ключевых понятий сюрреализма.

Сюрреализм стремился изгнать из творчества рационалистичность, сделав упор на интуитивные озарения художника. Сюрреализм ставит своей задачей привести человека на свидание с загадочной и непознаваемой вселенной.

Примером сюрреализма в живописи является творчество Сальвадора Дали. У него реальность исчезает, она растекается, как стекают со стола часы на одной из картин этого художника. Время и пространство расплываются, словно тесто. История исчезает («Безразличие к истории» (*Р. Шар*)). «Нет истории, кроме истории души» (*С.-Ж. Пер*). Метафоричность, лежащая в основе образного мышления, абсолютизируется сюрреализмом и доводится до парадоксального сопоставления друг с другом несопоставимых предметов. В одной из сюрреалистических поэм глаза возлюбленной сравниваются с двумя сотнями разных предметов. Глаза оказываются похожими на всё – и потому ни на что не похожи. Метафора становится **не** средством познания мира, а способом его затемнения, **придания** ему **загадочности** и чудесности. Композиционно-конструктивным средством поэтики сюрреалистов становится монтаж, стыковка случайных фраз, слов, зрительных впечатлений. Этот принцип в живописи проявляется через использование коллажа, а в поэзии находит выражение во внесмысловой, иррациональной связи между словами и фразами. Идеальной моделью сюрреалистического образа становится встреча на операционном столе швейной машины и зонтика.

Метафоричность сюрреализма рождает образы внереальные, загадочно-красочные и таинственно-зыбкие. Так, Поль Элюар в «Объяснении в любви» пишет:

Ты единственная, и я слышу траву
твоего смеха.
Ты – это вершина, что влечёт тебя,
И с высоты угроз смертельных
На спутанных глобусах дождя долин
Под тяжёлым светом, под небом земли

Ты порождаешь падение.
Птице уже недостаточное прибежище
Ни лень, ни усталость.
Память о лесах и хрупких ручьях
Утром капризов,
Утром видимых ласк.

В этой «сверхреальности» теряется реальная связь человека и мира, превращаясь в нечто прекрасно-туманное и загадочно-таинственное. Фантасти-

ческие образы сюрреалистов включают в себя похожие на реальность элементы. Возникают картины-грёзы, картины-видения.

Неореализм – направление, которое отразилось не только в литературе, но и в итальянском кино. Он сложился под влиянием движения Сопротивления, которое охватило Италию в 1943–1945 годах, в борьбе за антифашистское и демократическое национальное искусство. Направление основывается на требовании безусловной жизненной правды, стремлении дать документально-точную картину реальности. Неореалисты выдвинули в центр произведения образы людей из народа, героев Сопротивления, тему человеческого достоинства перед лицом жестокого мира.

Писатели-неореалисты стремились к ясности и простоте словесного и образного выражения, к точности деталей и широкому использованию народной речи. Наиболее разработанный литературный жанр – «лирический документ», сочетающий автобиографический момент с художественным вымыслом. Яркий пример неореализма – знаменитый роман «Христос остановился в Эболи» К. Леви.

Так разнообразно и причудливо человек и время отразились в литературно-художественных течениях XX века. И если в реалистической традиции повествования человек *погружён в поток времени*, то в модернизме автор хочет *передать протяжённость времени, спрессованного в человеческом переживании*.

Этими течениями и направлениями не исчерпывается художественное богатство XX века. Остальные литературные течения будут рассмотрены в контексте творчества писателей – наиболее ярких представителей зарубежной литературы XX столетия.

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Зверев А.М. XX век как литературная эпоха. М., 1992 г.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы думаете, творчество каких русских писателей XIX века явилось основой для развития литературного процесса в XX веке? Своё мнение обоснуйте.
2. Почему, с вашей точки зрения, творчество большинства мастеров литературы XX века выражает трагический взгляд на мир?
3. Попытайтесь передать сюжет (или фрагмент) известного вам литературного произведения в манере одного из литературных направлений: импрессионизма, экспрессионизма, сюрреализма.
4. Составьте схему-опору для устного ответа «Основные литературно-художественные течения XX века».

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

Подготовьте сообщение (реферат, презентацию) на одну из тем:

- ♦ «Мистификатор? Провокатор? Гений? (сюрреализм Сальвадора Дали)».
- ♦ «Неореализм в итальянском кино середины XX века».
- ♦ «Русские литературные предшественники модернизма в зарубежной литературе XX века».

ЭВОЛЮЦИЯ ДРАМЫ И ТЕАТРА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Рубеж XX столетия в истории западноевропейской литературы отмечен мощным подъёмом драматического искусства.

1. *Вспомните, что такое драма.*

2. *Каковы особенности драматического произведения?*

Прежняя система европейского театра оформилась в эпоху Возрождения, в ней господствовало представление о суверенных правах и безграничных возможностях личности. Но уже тогда было замечено драматургами, что субъективные намерения личности и стремления одного человека, чтобы быть удовлетворённым, должны *нарушить* интересы других людей.

Постепенно выяснялось всё больше и больше, что человек не так уж и свободен, и к середине XIX века ограниченный в своих действиях человек меньше годился на роль театрального героя. **Возникла потребность в новых героях и новой драме.** И такая система сложилась.

Знаменем нового театрального движения стал выдающийся норвежский драматург **Генрик Ибсен**, которого с полным основанием считают одним из главных создателей «новой драмы» – психологической, философской **«драмы идей»**, что во многом определило художественный облик мировой драматургии почти на весь XX век. Ибсен оказал огромное влияние на Б. Шоу, который считал себя его учеником, даже А. Чехов не смог избежать влияния Ибсена. Именно у норвежца впервые ярко проявились черты «новой драмы».

• *Вспомните, каковы черты «новой драмы» А.П. Чехова.*

Если раньше, в прежней драме, персонажи располагались «друг против друга», то теперь – лицом к лицу с *враждебной действительностью*. Герой Ибсена должен дать отпор давлению среды, он **сильная**, но **не** исключительная личность в исключительных обстоятельствах, как у романтиков. **Герой – сильная личность в обыденных обстоятельствах.** Драматург обличает буржуазное общество, препятствующее человеку «быть самим собой» и осуществить своё предназначение, что замечательно проявилось в драме «Кукольный дом» (второе название – «Нора»).

Благодаря Ибсену, театр рубежа конца XIX – начала XX веков стал изображать *трагизм повседневной жизни*, причём трагедию жизни не какого-то героя или героев, а **всей жизни** в целом.

В 20-е годы XX века рождается **эпический театр**, создателем которого был великий немецкий драматург **Бертольд Брехт**. Он вводит принцип эпического повествования и перестраивает все элементы театрального представления, пользуется условностью. Эпический театр означает повествовательный, а с точки зрения масштаба происходящих на сцене событий – грандиозный. Также драматург использует свойство эпоса изображать происходящее со стороны, поэтому в эпическом театре между читателем (зрителем) и персонажем создаётся определённая дистанция. Брехт утверждает зависимость человеческих поступков от определённых общественных условий, но не освобождает человека от ответственности за свои действия.

Брехт видел в авторах новой драмы своих учителей, но был острым *отно-*

нентом театра переживания, в котором актёру было необходимо не просто «пережить» чувства своего персонажа, но и внятно и сильно донести их до зрителя (система Станиславского). Брехт же утверждал, что актёр должен отстраниться от своего героя и критически посмотреть на него. Эффект **остранения** (*очуждения*) – способность посмотреть на проблему как на нечто неизвестное – это ещё одна особенность драмы Б. Брехта

По мнению драматурга, прежняя драма, названная им «аристотелевской» (родилась в Древней Греции), культивировала чувства жалости и сострадания к людям. Взамен этих чувств Брехт призывает театр вызывать эмоции социального порядка – гнев против поработителей и восхищение героизмом борцов. Вместо драматургии, которая рассчитывала на сопереживание зрителей, Брехт выдвигает принципы построения пьес, которые бы вызывали в публике удивление и готовность к поступку, ясное осознание общественных проблем. Основную задачу театра Брехт видел в способности донести до публики законы развития человеческого общежития.

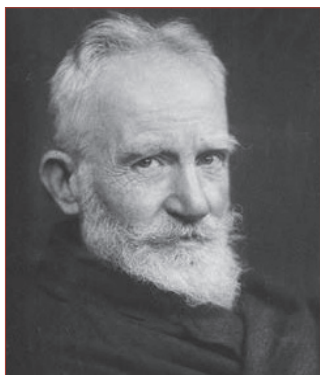
Важное место в мировой драматургии принадлежит бельгийскому драматургу **Морису Метерлинку**. Он является основоположником **символистской** «новой драмы». Автор полемизировал с традиционным взглядом на природу трагического как на «борьбу одной жизни против другой», «вечный разлад между страстью и долгом». Истинная сущность трагического, считал Метерлинк, в «трагизме повседневной жизни» – это и есть реальный подлинный трагизм человеческого существования. Задача драматурга – изображать не исключительные события, а душевную жизнь человека. Он не признавал действия в драме. Слезы людей молчаливы, поэтому истинный трагизм жизни проявляется не в поступке, а в «тишине и молчании». Метерлинк показывает трагизм повседневности, но в *условно-поэтической форме*. В его символистских пьесах человек стоит лицом к лицу с таинственными, неведомыми силами. Человек с его мечтами и надеждами – игрушка в руках судьбы. Он создал театр, где пауза значит не меньше, чем слово. Действующие лица объаты общим настроением тревоги и страха перед жизнью. Завораживающая атмосфера пьес Метерлинка – в томительном ожидании беды и в детской надежде на чудо.

Великий испанский поэт **Федерико Гарсиа Лорка**, расстрелянный в 1936 году фашистской хунтой Франко, создал образец поэтического народного театра. Поэтическое содержание народных трагедий Ф.Г. Лорки определяется двумя мотивами. Во-первых, он обращается к фольклору, который считает точкой опоры для современного искусства, а во-вторых, он улавливает в однообразном течении народной жизни тревожные ритмы приближающейся исторической трагедии. В его драмах сила страстного душевного порыва вступает в единоборство с мрачной силой косного быта, в пьесах много музыки, песен.

Поэтический театр – это *не* особое направление в театральной культуре XX века. Не только у Метерлинка, Лорки, но и у рационалиста и аналитика Ибсена не исчезает поэзия. Поэтическое чувство свойственно и таким авторам новой драмы, как Чехов. И только Б. Шоу остался *вне* поэзии.

- *Составьте сравнительную таблицу «Классическая драма и новая европейская драма XX века». Сделайте вывод: чем принципиально отличается новая драма от классической?*

Бернард Шоу и его пьеса «Пигмалион»



Выдающийся английский драматург Бернард Шоу (1856–1950) продолжал и развивал традиции новой драмы конца XIX века, традиции Ибсена, Чехова. Шоу родился в Дублине – столице Ирландии, которая была английской колонией на протяжении почти семи столетий. Он боготворил свой родной край: «Нигде нет таких красок в небе, таких манящих далей, такой печали по вечерам». Шоу, как все ирландцы, чтит национальные традиции в области художественной культуры, особенно литературы – Д. Свифта, Шеридана, своего современника О. Уайльда. В 20 лет он переехал в Лондон. Писатель шутил: «Англия захватила Ирландию. Что

было делать мне? Покорить Англию». Ему это действительно удалось! Джордж Бернард Шоу в 1925 году получил Нобелевскую премию, в решении комитета было сказано: «За творчество, отмеченное идеализмом и гуманизмом, за искромётную сатиру, которая часто сочетается с исключительной поэтической красотой».

В начале своего пути Шоу, великолепный музыкант, был музыкальным и театральным критиком, написал множество рецензий, публицистических трактатов. Он увлёкся теорией К. Маркса и вместе с друзьями основал Фабианское общество, которое пыталось утвердить идею мирного постепенного установления социализма путём реформ. Бернард Шоу был чрезвычайно активным человеком в социально-политическом плане. «Я человек улицы, агитатор», – говорил он о себе. В любую погоду, захватив табуретку или ящик, он отправлялся в Гайд-парк, где держал речь перед немногочисленными слушателями, отстаивая свои идеи, часто довольно утопические с политической точки зрения. Пафос оратора, полемиста и борца за высокие идеалы наполнял все виды общественной и творческой деятельности Б. Шоу.

Он оставил большое художественное наследие: 5 романов, 56 пьес, множество статей. Но в драматургии писатель сумел наиболее полно выразить свои взгляды и произвести настоящую революцию, именно пьесы принесли ему огромную славу. Однако в драматургию Б. Шоу пришёл, как утверждают, почти случайно. Однажды в библиотеке Британского музея сидел молодой человек, который одновременно читал два огромных труда – «Капитал» К. Маркса и партитуры опер немецкого композитора Вагнера. Такой «странный» отбор удивил и заинтересовал известного английского театрального критика У. Арчера, и он решил познакомиться с читателем. Это был Бернард Шоу. Они вдвоём посетовали на недостаток хороших современных пьес в театрах и решили исправить ситуацию. Так в 1892 году в театре была поставлена первая пьеса Шоу «Дома вдовца». С этой пьесы начинается новый этап жизни Б. Шоу – знаменитого драматурга.

В течение следующих восьми лет (1892–1899) он создал три блестящих драматических цикла: «Неприятные пьесы», «Приятные пьесы», «Пьесы для пуритан».

Пуритане (англ. *Puritans*, от лат. *puritas* – чистота) – последователи ветви протестантизма (кальвинизма) в Англии в XVI–XVII веках. Они выступали за углубление Реформации. Пуританизм стал идеологическим знаменем Английской революции 1640–1649 гг.

Пуританство, пуританизм – образ жизни, для которого характерны крайняя строгость нравов и аскетическое ограничение потребностей, расчётливость и бережливость, трудолюбие и целеустремлённость. В обыденной речи (в нерелигиозном смысле) означает ханжество.

Б. Шоу – **мастер реалистической драмы**. Часто он сам вёл огромную работу с актёрами и становился фактически режиссёром, когда ставилась его пьеса. Он выступал за актуальность, идейность, проблемность, социальность и психологизм в драме. Б. Шоу – мастер парадокса и иронии. Писатель выражал свои взгляды в остроумных запоминающихся парадоксах, которые часто произносили его герои. В пьесах Шоу яркая конфликтность, обнажение противоречий, острые дискуссии. Именно полемика должна стать, по мнению писателя, важнейшей частью современной драмы.

Парадóкс (от др. греч. *paradoxos* – *неожиданный, странный*) – 1) ситуация, высказывание, утверждение, суждение или вывод, который может существовать в реальности, но не имеет логического объяснения. 2) Мысль, мнение, которое расходится с общепризнанными взглядами (устоявшимися теориями). Это может реально отображать факты с неожиданной стороны (точки зрения).

Парадокс, в отличие от афоризма, поражает неожиданностью. В парадоксе привычная истина рушится на глазах и даже высмеивается. Например, «Я слышал столько клеветы в Ваш адрес, что у меня нет сомнений: Вы – прекрасный человек!» (О. Уайльд), «Мой способ шутить заключается в том, чтобы говорить правду» (Б. Шоу). Парадоксальность – чрезвычайно распространённое качество, присущее произведениям самых разных жанров искусства.

Бернард Шоу был страстным поклонником норвежского драматурга Ибсена и стал одним из основоположников **интеллектуальной драмы** XX века, в которой главное – столкновение и борьба идей, проверка их на прочность. Шоу, как пропагандист драмы идей, был уверен, что современная драматургия должна вызывать прямой отзвук у аудитории, которая могла узнавать в ней ситуации из собственного жизненного опыта. Поэтому дискуссия в самых различных её формах и стала основным стержнем его пьес.

Б. Шоу выдвигает особую *концепцию положительного героя*. Он считает, что человечество делится на филистеров, идеалистов и реалистов. *Идеалист*, или романтик в его понимании, – это человек, презирающий обывательскую пошлость, стремящийся к высоким целям, но не понимающий реального положения вещей и практических путей к исправлению мира. *Реалист* – это, с его точки зрения, человек, не питающий никаких иллюзий, никаких бесполезных идеалов, но неуклонно стремящийся к практическому улучшению мира. Шоу относился более чем скептически к таким проявлениям человека, как сентиментальность и романтизм, и приветствовал рациональные проявления человеческой натуры, полагая, что трезвый, реалистичный взгляд на вещи преодолевает слабости и сентиментальные заблуждения.

Филистер (с нем.) – презрительное название человека с узкими взглядами, преданного рутине. Самодовольный мещанин, невежественный обыватель, отличающийся лицемерным, ханжеским поведением. Филистер – человек без духовных потребностей, тот, кто не ценит искусство, не разделяет связанных с ним эстетических или духовных ценностей.

- *С вашей точки зрения, какая позиция предпочтительна вообще и сегодня? Почему?*

Бернард Шоу всегда отличался смелым, независимым, оригинальным умом, нестандартным взглядом на события и явления. Он стремился разрушить предрассудки и мёртвые догмы. Смех – острое оружие драматурга, им он владеет виртуозно.

В 1911 году, когда Шоу уже был известным писателем, он стал свидетелем постановки в Англии пьесы А. Чехова «Вишнёвый сад». Это явилось для него столь сильным впечатлением, что он говорил, что чуть ли не откажется от дальнейшего писания драм, так он восхищён превосходством русского автора как психолога современности. Сам он так писал об этом: «Я был очарован тем, как в своей драме решает Чехов тему никчемности культурных бездельников, не занимающихся созидательным трудом. Под влиянием Чехова я написал пьесу на ту же тему «Дом, где разбиваются сердца» – фантазия в русской манере на английские темы». Эта пьеса стала одним из самых знаменитых его произведений.

Но творческая манера А. Чехова и Б. Шоу различны. Театр Бернарда Шоу – рационалистический, дискуссионный, а театр Антона Павловича Чехова – поэтический. Шоу – насмешлив, беспощаден, парадоксален, он бескомпромиссно заостряет характеры и ситуации. Чехов глубоко сочувствует людям, он лиричен. Но не без его влияния в творчестве англичанина появляются лиризм, музыкальность и подтекст.

Пьесы Б. Шоу делятся на драмы *психологические, исторические, интеллектуальные, социальные пьесы и лёгкие комедии*. Последний период творчества драматурга характеризуется нарастанием сатиричности, политичности и отличается философским характером.

1. *Используя статью учебника и дополнительный материал, составьте краткий конспект-опору или схему «Своеобразие драматургии Б. Шоу».*
2. *Какие темы Б. Шоу послужили основой для мюзиклов, художественных фильмов и музыкальных произведений?*
3. *Назовите известные русские театры, ставившие пьесы этого автора.*
4. *Кто из знаменитых режиссёров был постановщиком этих спектаклей?*

Знаменитый драматург XX века в своих критических статьях ополчился против шекспировских канонов европейской сцены. При этом Б. Шоу знал почти все пьесы великого драматурга наизусть. Сам он так объяснял это: «Шекспир, ... выводил нас самих, но в чуждых нам обстоятельствах, ... а Ибсен удовлетворяет потребность, не утолённую Шекспиром: он представляет нас самих, но в наших же собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается с нами».

- *Сформулируйте, что не устраивало Б. Шоу в драматургии Шекспира.*

Пьеса «Пигмалион» написана в 1912 году. Это одна из известнейших пьес европейской драматургии. Уже знакомый вам миф о Пигмалионе лёг в основу пьесы, но Шоу не был самим собой, если бы не наполнил его новым смыслом.

1. *Вспомните и перескажите сюжет мифа о Пигмалионе.*
2. *Как вы думаете, этот миф только о любви к женщине? О чём он ещё?*
3. *Как бы вы охарактеризовали поведение Пигмалиона и Галатеи в мифе?*

Краткое содержание пьесы Б. Шоу «Пигмалион»

Действие пьесы разворачивается в Лондоне. В летний дождливый вечер прохожие бегут, ища укрытие. У портика собора св. Павла уже укрылось несколько человек, в том числе и пожилая дама с дочерью, они в вечерних туалетах, ждут, когда сын дамы найдёт такси и приедет за ними. Однако один человек с записной книжкой не интересуется, когда закончится дождь и можно будет идти домой. Вдали появляется молодой человек, не нашедший такси. Он бежит к портику, но по дороге налетает на уличную цветочницу, торопящуюся укрыться от дождя, и вышибает у неё из рук корзину с фиалками. Та разражается грубой бранью. Человек с записной книжкой что-то спешно записывает. Девушка сокрушается, что пропали её фиалки, и умоляет стоящего тут же полковника купить букетик. Тот, чтобы отвязаться, даёт ей мелочь, но цветов не берёт.

Полковник проявляет интерес к способностям человека с записной книжкой. Тот представляется как Генри Хиггинс, создатель «Универсального алфавита Хиггинса». Полковник же оказывается автором книги «Разговорный санскрит». Фамилия его Пикеринг. Он долго жил в Индии и приехал в Лондон специально, чтобы познакомиться с профессором Хиггинсом. Профессору тоже всегда хотелось познакомиться с полковником. Они уже собираются идти ужинать к полковнику в отель, когда цветочница опять начинает просить купить у неё букетик. Хиггинс бросает ей в корзину горсть монет и уходит с полковником. Цветочница видит, что она теперь владеет, по её меркам, огромной суммой.

На следующее утро Хиггинс у себя дома демонстрирует полковнику Пикерингу свою фонографическую аппаратуру. Внезапно экономка Хиггинса, миссис Пирс, докладывает о том, что некая очень простая девушка желает переговорить с профессором. Входит вчерашняя цветочница. Она представляется Элизой Дулиттл и сообщает, что желает брать у профессора уроки фонетики, ибо с её произношением она не может устроиться на работу. Накануне она слышала, что Хиггинс даёт такие уроки. Элиза уверена, что он с радостью согласится отработать те деньги, что вчера, не глядя, бросил в её корзину. Разговаривать о таких суммах ему, разумеется, смешно, однако Пикеринг предлагает Хиггинсу пари. Он подбивает его доказать, что за считанные месяцы может, как уверял накануне, превратить уличную цветочницу в герцогиню. Хиггинс находит это предложение заманчивым, тем более что Пикеринг готов, если Хиггинс выиграет, оплатить всю стоимость обучения Элизы. Миссис Пирс уводит отмыкать Элизу в ванную комнату.

Через некоторое время к Хиггинсу приходит отец Элизы. Он мусорщик, простой человек, но поражает профессора своим прирождённым красноречием. Хиггинс просит у Дулиттла позволения оставить его дочь у себя и даёт ему за это пять фунтов. Когда появляется Элиза, уже вымытая, в японском халате, отец сначала даже не узнаёт свою дочь. Через пару месяцев Хиггинс приводит Элизу в дом к своей матери. Он хочет узнать, можно ли уже вводить девушку в светское общество. В гостях у миссис Хиггинс находятся миссис Эйнсфорд Хилл с дочерью и сыном Фредди. Это те самые люди, с которыми Хиггинс стоял под портиком собора в тот день, когда впервые уви-

дел Элизу. Однако они не узнают девушку. Элиза сначала и ведёт себя, и разговаривает, как великосветская леди, а затем переходит на рассказ о своей жизни и использует при этом такие уличные выражения, что все присутствующие только диву даются. Хиггинс делает вид, что это новый светский жаргон, таким образом, сглаживая ситуацию. Элиза покидает собравшихся, оставляя Фредди в полнейшем восторге.

После этой встречи он начинает слать Элизе огромные письма. После ухода гостей Хиггинс и Пикеринг наперебой увлечённо рассказывают миссис Хиггинс о том, как они занимаются с Элизой. Ещё через несколько месяцев оба экспериментатора вывозят Элизу на великосветский приём, где она имеет головокружительный успех, все принимают её за герцогиню. Хиггинс выигрывает пари.

Придя домой, он наслаждается тем, что эксперимент, от которого он уже успел подустать, наконец закончен. Он ведёт себя и разговаривает в своей обычной грубоватой манере, не обращая на Элизу ни малейшего внимания. Девушка выглядит очень уставшей и грустной, но при этом она ослепительно красива. Заметно, что в ней накапливается раздражение. В конце концов, она запускает в Хиггинса его туфлями. Назревает скандал.

Ночью Элиза сбегает из дома. Наутро Хиггинс и Пикеринг теряют голову, когда



Сцена из спектакля «Пигмалион»

видят, что Элизы нет. Они даже пытаются разыскать её при помощи полиции. Хиггинс чувствует себя без Элизы как без рук. Он не знает, ни где лежат его вещи, ни какие у него назначены на день дела. Приезжает миссис Хиггинс. Затем докладывают о приходе отца Элизы. Дулиттл очень изменился. Теперь он выглядит как зажиточный буржуа. Он в негодновании набрасывается на Хиггинса за то, что по его вине ему пришлось изменить свой образ жизни и теперь стать гораздо менее свободным, чем он был прежде. Оказывается несколько месяцев назад Хиггинс написал в Америку одно-

му миллионеру, основавшему по всему свету филиалы Лиги моральных реформ, что Дулиттл, простой мусорщик, сейчас самый оригинальный моралист во всей Англии. Тот умер, а перед смертью завещал Дулиттлу пай в своём тресте на три тысячи годового дохода при условии, что Дулиттл будет читать до шести лекций в год в его Лиге моральных реформ. Он сокрушается, что сегодня, например, ему даже приходится официально жениться на той, с кем уже несколько лет он прожил без регистрации отношений. И всё это потому, что он вынужден теперь выглядеть как почтенный буржуа. Миссис Хиггинс очень рада, что отец, наконец, может позаботиться о своей изменившейся дочери, как она того заслуживает. Хиггинс, однако, и слышать не желает о том, чтобы «вернуть» Дулиттлу Элизу.

Миссис Хиггинс говорит, что знает, где Элиза. Но девушка готова вернуться, если Хиггинс попросит у неё прощения. Хиггинс категорически не соглашается пойти на это. Входит Элиза, она с горечью говорит о своём душевном состоянии, но проявляет себя умным человеком с внутренним самоуважением. Профессор возмущён её словами, но теперь её независимое поведение ему нравится больше, чем, когда она следила за его вещами и приносила ему домашние туфли. А Элиза отправляется на свадьбу отца.

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте пьесу полностью.
2. Что в пьесе показалось вам весёлым, а что грустным? Кто из героев особенно запомнился?
3. Найдите в тексте пьесы основные этапы драматического действия (экспозиция, развитие действия, кульминация, развязка). В чём их особенность в пьесе Б. Шоу?
4. Почему автор дал такое название пьесе на современную для него тему?
5. В чём, по вашему мнению, самое главное отличие истории, рассказанной Б. Шоу, от одноимённого мифа?
6. Как вы понимаете финал произведения?
7. Существует выражение «английское поведение». Как вы его понимаете и есть ли примеры такого поведения в пьесе?

❖ Прочитайте отрывок из пьесы Б. Шоу «Пигмалион».



Элиза (*через силу, в отчаянии*). На что я годна? К чему вы меня подготовили? Куда я пойду? Что будет дальше? Что со мной станет? ... Как я низко пала после Тотенхэм Корт-роуд. Там я продавала цветы, но не себя. Теперь, когда вы сделали из меня леди, мне не остаётся ничего другого, как торговать собой. Лучше бы вы оставили меня на улице... Зачем вы делали из меня герцогиню, если я вас не интересую?

Хиггинс (*искренне*). Так ведь это же моя работа.

Элиза. Вы даже не подумали, сколько беспокойства причините мне этим.

Хиггинс. Мир никогда бы не был сотворён, если бы творец его боялся кого-нибудь обеспокоить. Творить жизнь – значит причинять беспокойство. Есть один только путь избежать беспокойства: убийство. Вы заметили, трусы всегда требуют, чтобы беспокойных людей убивали.

Элиза. Я не проповедник, чтобы обращать внимание на такие вещи. Я обращаю внимание только на то, что вы не обращаете внимания на меня.

Хиггинс (*разозлившись, вскакивает и начинает ходить по комнате*). Элиза, вы идиотка! Я зря трачу сокровища своего мильтоновского ума, выкладывая их перед вами. Поймите раз и навсегда – я иду своим путём и делаю своё дело. А на то, что может случиться с любым из нас, мне решительно наплевать. Я не запуган, как ваш отец и ваша мачеха. Выбирайте сами – либо возвращайтесь, либо идите ко всем чертям.

Элиза. Зачем мне возвращаться?

Хиггинс (*встав коленями на тахту, наклоняется к Элизе*). Только ради собственного удовольствия. Из-за этого я и взял вас к себе.

Элиза (*отвернувшись*). А завтра, если я не стану выполнять все ваши желания, вы вышвырнете меня обратно на улицу?

Хиггинс. Да. Но вы тоже можете встать и уйти, если я не буду исполнять все ваши желания...

Элиза (*с глубоким волнением*). Мне хочется чуточку внимания, ласкового слова. Я знаю, я простая, тёмная, а вы большой учёный и джентльмен. Но ведь

и я человек, а не ком грязи у вас под ногами. Если я чего и делала (*поспешно поправляется*), если я что-нибудь и делала, то не ради платьев и такси. Я делала это потому, что нам было хорошо вместе, и я начала... я начала привязываться к вам... не в смысле любви или потому что забыла разницу между нами, а так просто, по-дружески.

Хиггинс. Вот-вот! То же самое чувствуем и мы с Пикерингом. Элиза, вы дура.

Элиза. Это не ответ. (*Опускается в кресло у письменного стола, на глазах её слёзы.*)

Хиггинс. Другого не ждите, пока не перестанете вести себя как круглая дура. Желаете стать леди, так нечего хныкать, что знакомые с вами мужчины не проводят половину своего времени, вздыхая у ваших ног, а вторую половину – разукрашивая вас синяками. Если вам не под силу та напряжённая, но чуждая страстей жизнь, которую веду я, – возвращайтесь обратно на дно. Гните спину до потери человеческого облика, потом, переругавшись со всеми, заползайте в угол и тяните виски, пока не заснёте. Ах, хороша жизнь в канаве! Вот это настоящая жизнь, жаркая, неистовая – прошибёт самую толстую кожу. Чтобы вкусить и познать её, не нужно ни учиться, ни работать. Это вам не наука и литература, классическая музыка и философия или искусство. Вы находите, что я – бесчувственный эгоист, человек с рыбьей кровью, так ведь? Вот и прекрасно. Отправляйтесь к тем, кто вам по душе. Выходите замуж за какого-нибудь сентиментального борова с набитым кошельком. Пусть он целует вас толстыми губами и пинает толстыми подошвами. Не способны ценить, что имеете, так получайте то, что способны ценить.

Элиза (*в отчаянии*). Вы злой, вы тиран, вы деспот! Я не могу с вами говорить – вы всё обращаете против меня, и выходит, что я же во всём виновата. Но в душе-то вы понимаете, что вы просто мучитель, и больше ничего. Вам отлично известно, что я не могу уже вернуться на дно, как вы говорите, и что на всём белом свете у меня нет настоящих друзей, кроме вас и полковника. Вы великолепно знаете, что после вас я буду не в состоянии жить с простым грубым человеком. Зачем же оскорблять меня, предлагая мне выйти за такого? Вы считаете, что мне придётся вернуться на Уимпол-стрит, так как к отцу я не пойду, а больше мне некуда деться. Но не воображайте, что уже наступили мне на горло, что надо мной теперь можно издеваться. Я выйду замуж за Фредди, вот увидите, как только он сможет содержать меня.

Хиггинс (*садится рядом с ней*). Вздор! Вы выйдете замуж за посла, за генерал-губернатора Индии, за наместника Ирландии, за любого короля! Я не потерплю, чтобы мой шедевр достался Фредди!

Элиза. Вы думаете доставить мне удовольствие, но я не забыла, что вы говорили минуту назад. Сладкими словами вы от меня ничего не добьётесь. Я не ребёнок и не дуручка. Раз уж я не получу любви, то по крайней мере сохраню независимость.

Хиггинс. Независимость! Это кощунственная мелкобуржуазная выдумка. Все мы, живые люди, зависим друг от друга.

Элиза (*решительно встаёт*). А вот вы увидите, завишу я от вас или нет. Если вы способны проповедовать, то я способна преподавать. Я стану учительницей.

Хиггинс. Хотел бы я знать, чему это вы собираетесь учить?

Элиза. Тому, чему учили меня вы, – фонетике.

Хиггинс. Ха-ха-ха!

Элиза. Я пойду к профессору Непину и предложу ему свои услуги в качестве ассистентки.

Хиггинс (*яростно вскакивая*). Что! К этому мошеннику, к этому невежде, к этой старой каракатице! Раскрыть ему мои методы! Выдать мои открытия! Да я вам раньше шею сверну! (*Хватает её за плечи.*) Слышите, вы?

Элиза (*не делая ни малейшей попытки сопротивляться*). Сворачивайте! Мне всё равно. Я знала, что когда-нибудь вы меня ударите.

Он выпускает её, взбешённый тем, что забылся, и отшатывается так резко, что падает на тахту на своё прежнее место.

Ага! Теперь я знаю, чем вас пронять. Боже, какая я была дура, что не догадалась раньше! Вам уже не отнять у меня моих знаний. А слух у меня тоньше, чем у вас, – вы это сами говорили. Кроме того, я умею вежливо и любезно разговаривать с людьми, а вы нет. Что? Пробрало вас, наконец, Генри Хиггинс! Теперь мне наплевать и на вашу ругань, и на все ваши высокопарные слова. (*Прищёлкивает пальцами*) Я дам объявление в газете, что ваша герцогиня – простая цветочница, которую обучили вы, и что я берусь сделать то же самое из любой уличной девчонки – срок полгода, плата тысяча фунтов. Боже, когда вспоминаю, что пресмыкалась перед вами, что вы издевались надо мной, насмехались и мучили меня, а мне достаточно было пальцем шевельнуть, чтобы поставить вас на место, – я просто убить себя готова!

Хиггинс (*поражённый, смотрит на неё*). Ах вы наглая, бессовестная девчонка! Но всё равно, это лучше, чем ныть, лучше, чем подавать туфли и находить очки, правда? (*Встаёт.*) Чёрт побери, Элиза, я сказал, что сделаю из вас настоящую женщину, – и сделал. Такая вы мне нравиться.

Элиза. Да, теперь вы будете хитрить и заискивать. Поняли, наконец, что я не боюсь вас и могу без вас обойтись.

Хиггинс. Конечно, понял, дурочка! Пять минут тому назад вы висели у меня на шее, как жернов. Теперь вы – крепостная башня, боевой корабль! Вы, я и Пикеринг – мы теперь не просто двое мужчин и одна глупая девочка, а три убеждённых холостяка».

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. В чём причина «бунта» героини?
2. Почему Хиггинс так строг, даже жесток с Элизой? Может быть, он хочет преподавать ей урок? Какой?
3. Прокомментируйте слова профессора: «Такая вы мне нравиться». «Теперь вы – крепостная башня, боевой корабль!»
4. Каким вы увидели Хиггинса в этом отрывке? Найдите примеры парадоксов в его речи.
5. Как вы думаете, в чём истинное богатство Элизы?



Сам автор определял «Пигмалион» как «роман в пяти актах». Этим он подчёркивает связь своей драматургии с романом и прозой в целом. По версии Б. Шоу, Элиза – новая Галатея. Лондонской цветочнице, бедной замарашке с ужасными манерами, скверно говорящей по-английски довольно легко удаётся обучение у профессора Хиггинса. Героиня обладает не только удивительным обаянием, живым умом и искренностью, но и большими способностями. И в достаточно короткий срок – перед нами девушка с безупречным произношением, изысканными манерами, большими способностями. Она оказалась человеком с богатым внутренним миром, чувством собственного достоинства и высокой нравственностью, сохранив эти качества в мире трущоб. Нам ясно, что душевности и чести, в отличие от знаний, нельзя так легко научить. Это всё жило в ней, но спало до определённой поры. Однако Элиза не собирается становиться герцогиней. Это Хиггинс хотел сделать её представительницей высшего света, заключив пари. Он, по сути, ставит научный опыт на живом человеке, не задумываясь о последствиях. Хиггинс совершил жестокую ошибку: он не подумал о живой душе, о чувствах девушки. Профессор проявляет с самого начала равнодушие к Элизе, он достаточно груб с ней, правда наш герой и со знатными представителями своего круга также надменен и нелюбезен. В нём есть, безусловно, внутренняя свобода и независимость, его действительно волнует только наука, Хиггинс позволяет себе общаться лишь с теми, кто ему интересен.

Перед нами пьеса большого социального и демократического звучания – произведение о *природном равенстве людей*. Б. Шоу уверен, что социальные барьеры препятствуют людям реализовать заложенные в них возможности. В человеческом, душевном плане Элиза не только не хуже герцогинь, она намного благороднее и душевнее, чем они. Это и глубоко гуманистическое произведение, которое показывает, как бережно и осторожно нужно подходить к живому человеку, вне зависимости от его происхождения, и как жесток холодный эксперимент над ним. Конечно, перед нами и психологическая драма о любви, со сложными взаимоотношениями людей.

В пьесе очень важна и проблема *образования*. Элиза Дулиттл понимает главное – уже никому не отнять у неё полученных знаний. Знания – это богатство, которое всегда с человеком, его нельзя отнять, оно вместе с воспитанием формирует личность. Образование в широком смысле способно преобразить человека, дать ему, несмотря ни на что, не только уверенность в себе, но и помочь сделать свою судьбу. Автор безгранично верит в культуру, знания, которые, по словам прозревшего Хиггинса, «уничтожают пропасть, отделяющую класс от класса и душу от души».

Отец героини, в отличие от своей дочери, не обладает никакими нравственными достоинствами. Грязная работа мусорщика, униженное положение и пьянство воспитали в нём цинизм и равнодушие к людям. Папаша Дулиттл, правда, не лишён обаяния, в его уста вложены ядовитые характеристики несправедливого буржуазного общества. Но, получив деньги, он сам становится его рабом.

В финале все действующие лица отправляются в церковь. Но пьеса обрыва-

ется, и мы не знаем, как сложится судьба героини. Такой финал можно назвать открытым. **Открытый финал** – это особенность сюжетно-композиционного построения, при котором отсутствует развязка. При этом, в одном случае, автор подчёркивает, что с героями может произойти всё что угодно, а в другом – читатель сам может предложить, «домыслить» тот или иной вариант завершения сюжета.

Шоу считал себя мастером *трагикомедии*, потому что, как он писал, «обнажил всё ничтожество и абсурдность праздной высокомерной жизни, ради которой мы жертвуем собственной честью и счастьем наших близких».

Трагикомедия – это вид драмы, совмещающий признаки трагедии и комедии. Автор стремится создать «трагикомический эффект», достижение которого предполагает, что драматург видит и отражает одни и те же явления действительности одновременно в комическом и трагическом освещении, причём комическое и трагическое часто усиливают друг друга. Трагикомический эффект основан на несоответствии героя и ситуации (трагическая ситуация – комический герой или – наоборот), на внутренней нерешённости конфликта. Сочувствие одному персонажу часто противоречит сочувствию другому, автор от приговора воздерживается.

Из послесловия к пьесе, которое дал Б. Шоу

«Дальнейшие события показывать на сцене незачем, да, по правде говоря, незачем было бы и рассказывать о них, если бы не разленилось наше воображение. Оно слишком привыкло полагаться на шаблоны. <...> Итак, история Элизы Дулиттл, хотя и названа романом из-за того, что описываемое преобразование кажется со стороны невероятным и неправдоподобным, на самом деле достаточно распространена. Такие преобразования происходят с сотнями целеустремлённых честолюбивых молодых женщин. <...> Тем не менее, самые разные люди полагают, что раз Элиза героиня романа – изволь выходить замуж за героя. Это невыносимо...

Элиза, объявляя Хиггинсу, что не пошла бы за него замуж, если б даже он её просил, отнюдь не кокетничала, она сообщала ему глубоко продуманное решение. <...> Интуиция ей подсказывает не выходить за Хиггинса. Но она не велит ей отказаться от него совсем. Нет никаких сомнений: на всю жизнь он останется одним из сильнейших её увлечений...

Короче говоря, она догадалась, что по какой-то необъяснимой причине он не подходит для роли мужа... Элиза всё равно не пожелала бы удовольствоваться таким интересом к себе, который стоял бы на втором месте после философских интересов...

Но тогда за кого же вышла Элиза?... Почти сразу вслед за тем, как уязвлённая Элиза провозглашает своё обдуманное решение не выходить за Хиггинса, она упоминает, что молодой мистер Фредерик Эйнсфорд Хилл ежедневно объясняется ей в любви по почте. Фредди непритворно любит Элизу и не командует ею, и он вряд ли будет командовать, несмотря на своё социальное превосходство. Элиза не признаёт дурацкого романтического традиционного представления о том, что всем женщина нравится, чтобы ими повелевали. <...> Как же поступит Элиза, очутившись между Фредди и Хиггинсом? Изберёт ли себе уделом всю жизнь подавать домашние туфли Хиггинсу или

предпочтёт, чтобы всю жизнь ей подавал туфли Фредди? Ответ не вызывает сомнений. Именно так и поступила Элиза. Последовали осложнения. Но экономического, а не романтического характера. У Фредди не было ни денег, ни профессии...».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Можно ли пьесу «Пигмалион» назвать трагикомедией? Обоснуйте своё мнение.
2. Как объяснить удивительную популярность произведения, по мотивам которого создан мюзикл, многочисленные версии спектаклей и даже балет?
3. Б. Шоу в послесловии к пьесе рассказал о дальнейшей судьбе героев. Он пишет об Элизе: «...как же поступит Элиза, очутившись между Фредди и Хиггинсом? Изберёт ли себе уделом всю жизнь подавать туфли Хиггинсу или предпочтёт, чтобы всю жизнь ей подавал туфли Фредди? Ответ не вызывает сомнений». Как вы думаете, какой ответ даёт Б. Шоу? А какой ответ даёте вы?
4. Прочитайте послесловие и сверьте с ним свою версию.
5. В. Ерёмин в книге «100 литературных героев» пишет, что Элиза – «далеко не глупая, обладающая бульдожьей житейской хваткой, хотя и весьма ограниченная особа, основная цель которой – не упустить свой шанс и удачно выйти замуж». Согласны ли вы с этим? Обоснуйте своё мнение.

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Михальская Н. Бернард Шоу. М., Просвещение, 2004.

Свенцицкая О. Разрушитель театральных банальностей. М., Аванта, 2001.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ♦ Русские переводчики Б. Шоу.
- ♦ Чеховские мотивы в творчестве Б. Шоу.
- ♦ Шоу – мастер парадоксов и афоризмов.

ПРОБА ПЕРА

- Напишите небольшое сочинение-рассуждение по высказыванию Бернарда Шоу: «Содержать душу стоит гораздо дороже, чем, скажем, автомобиль».

ЭТО ИНТЕРЕСНО

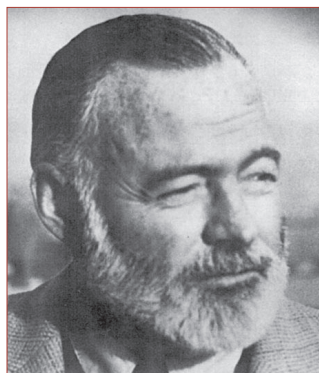
Афоризмы Б. Шоу:

- * Ты – это окно, через которое ты смотришь на мир.
- * Самая трагичная вещь на свете – это гений без чести.
- * Труд по обязанности – это работа, а работа по склонности – это досуг.
- * Уметь выносить одиночество и получать от него удовольствие – великий дар.
- * Мода – это управляемая эпидемия.

Эрнест Хемингуэй: «Человека нельзя победить»

Эрнест Миллер Хемингуэй (1899–1961) – один из выдающихся американских писателей XX века. Он родился в семье врача недалеко от Чикаго. Его дед, герой гражданской войны в США, был примером настоящего солдатского мужества для будущего писателя.

Писать Хемингуэй начал ещё в школьные годы, его сочинения и статьи для школьной газеты очень нравились учителям и одноклассникам. Окончив школу, Хемингуэй работал репортёром в газете «Стар», выходившей в Канзас-сити.



В 1914 году началась Первая мировая война. Писатель, как только смог, поехал в Европу в составе автоколонны Красного Креста. В 1918 году на итало-австрийском фронте его накрыл снаряд австрийского миномёта, сильно контузив. Придя в себя, он увидел троих итальянцев, один из которых ещё дышал. Хемингуэй потащил его к окопам. И опять была пулемётная очередь, он был тяжело ранен, итальянец убит, а в госпитале у Хемингуэя насчитали 237 ранений.

Полгода на войне во многом изменили писателя, развеяли юношеские мечты: «Уходишь мальчиком на войну, полный иллюзий собственного бессмертия. Убьют других, не тебя. А потом, когда тебя серьёзно ранят, ты теряешь эту иллюзию, и понимаешь, что могут убить и тебя».

Как ветерана войны и человека, знающего языки, Э. Хемингуэя послали корреспондентом в Европу. Но впереди у него, как и у всех, ещё не одна война. Темы войны, смерти, непобеждённости, потерь и обретений, одиночества станут *центральными* в творчестве писателя.

С конца 20-х годов, живя в Париже, он начинает писать художественные произведения, посвящённые молодым людям, жизнь которых сломала и изувечила война, – так входит в литературу тема *«потерянного поколения»*. Он изображает героев-одиночек, вырванных из общества и мучительно переживающих бессмысленность своей жизни. В контексте творчества писателя выражение *потерянное поколение* сопрягается с понятием о поколении, для которого война не окончена. Уже в ранних произведениях писателя начинает формироваться его гуманистическая позиция.

Потерянное поколение – выражение, возникшее в период между двумя войнами (Первой и Второй мировой). Эта тема в литературе объединила многих писателей, среди которых Эрнест Хемингуэй, Эрих Мария Ремарк, Анри Барбюс, Ричард Олдингтон, Фрэнсис Скотт Фицджеральд.

Потерянное поколение – это молодые люди, призванные на фронт в возрасте 18 лет, часто ещё не окончившие школу, рано начавшие убивать. Они вернулись домой с фронта морально или физически искалеченными и не могли снова жить нормальной жизнью, т. е. так, будто ничего и не произошло. После пережитых ужасов войны всё остальное казалось им мелочным и не достойным внимания. Они резко ощущали свою отчуждённость от общества. После войны такие люди часто не могли адаптироваться к мирной жизни, многие кончали с собой, некоторые сходили с ума. Их также называли «неучтёнными жертвами войны».

Одно из знаменитых произведений этого ряда – роман Хемингуэя «**Прощай, оружие**», который вышел в свет в 1929 году. «Прощай, оружие» – антивоенный роман, о чём говорит уже название произведения. Сам автор по прошествии времени к переизданию романа написал предисловие, в котором отмечал, что «пришёл к сознательному убеждению, что те, кто сражается на войне, – самые замечательные люди, и чем ближе к передовой, тем более замечательных людей там встречаешь. Зато те, кто разжигает, затевает и ведёт войну, – свиньи, думающие только о том, что на этом можно нажиться. Я считаю, что все, кто наживается на войне и кто способствует её разжиганию, должны быть расстреляны в первый же день военных действий. <...> Автор этой книги с радостью взял бы на себя миссию расстрелять их...» Роман – сложное двухплановое произведение. Личная тема – это, конечно же, сильное чувство двух любящих друг друга людей и неизбежность утраты. Личная тема проходит на фоне большой темы войны. Автор умеет всегда найти нужную интонацию для описания всех событий: и интимно-личных, и общезначимых.

Главный герой – лейтенант санитарной службы американец Фредерик Генри, честный и смелый человек. Он умеет беседовать по душам с подчинёнными, итальянскими шофёрами, все разговоры которых о том, что они участвуют в бессмысленной войне. «Все ненавидят эту войну... Страной правит класс, который глуп и ничего не понимает и никогда не поймёт. Вот, почему мы воюем... Эти люди наживаются на войне». Генри поначалу продолжает утверждать, что следует вести «войну до конца», однако, постепенно вслушиваясь в их разговоры, он и сам начинает понимать, что происходит просто бойня. Герой осознаёт, что не стоило жертвовать жизнью в такой войне. Фредерик Генри излагает трагическую концепцию жизни, что благополучная вселенная, в которую учили верить, больше не существует. Смерть любимой окончательно выбивает у него почву из-под ног: он не знает, для чего ему теперь жить, и, главное, как. Удары судьбы будут ломать Генри, но *не сумеют сломить* его: «он только крепче на изломе». У него рождается стойкость и выдержка одиночки.

1. В чём причина одиночества «потерянного поколения»?
2. Почему эти молодые люди «не вписались» в мирную жизнь?
3. Актуальна ли сегодня эта проблема?

Хемингуэй-человек неотделим от Хемингуэя-писателя, от своих героев, поэтому особенно важна этическая основа его творчества, его своеобразный *этический кодекс*. Для Хемингуэя, по его собственным словам, это «честная игра», «игра по правилам чести». Его *идеал* – честные, смелые, мужественные люди, они становились героями его произведений. Среди страданий, смерти и грязи войны чувство боевого товарищества между людьми, верность и дружба, взаимовыручка сохраняли особое значение. Храбрость оставалась храбростью, но и малодушие с подлостью, высокое и низкое *явно проявлялись* именно на войне. Она испытывала на прочность красивые лозунги в их конкретном выражении. Но благородство и душевная отзывчивость не утрачивали своей цены в суровых военных буднях.

В знаменитых произведениях 20-х годов определился основной тип его ге-

роев данного периода – это глубоко чувствующие и по-настоящему страдающие люди. Однако веками воспитанная англо-саксонская выдержка, заставляет их говорить вполголоса, закусив губу. Диалог Хемингуэя внешне часто малозначителен, это лишь маска, скрывающая боль и страдания, которые нельзя показывать другим.

В своём творчестве писатель ставил целью найти, *определить правила нравственного поведения* человека в условиях трагической действительности. «Если душевные качества имеют запах, – пишет он, – то храбрость пахнет для меня дублёной кожей, заледеневшей в мороз дорогой, или морем...» Выводом из моральных поисков Хемингуэя стали мужество и *стоицизм* перед лицом враждебных обстоятельств и ударов судьбы.

Стоицизм – произошёл от слова «стоик». Родиной философско-этического учения стоицизма является Древняя Греция, здесь начал учить и основал свою школу Зенон (ок. 300 г. до н. э.). Сам термин произошёл от слова «портик», под которым собирались единомышленники.

Стоики, в числе прочего, учили тому, что счастье человека зависит не от его конкретного положения в мире, а от того, *как* он воспринимает и внутренне оценивает свою включённость в мир. Стоик может быть счастлив при самых несчастных обстоятельствах. Каким же образом обосновывается эта нормативная установка? Что при более конкретном рассмотрении стоицизм понимает под добродетелью? Основными, или первичными, стоики называют четыре традиционные для античности добродетели: мудрость, мужество, здравомыслие (благоразумие, умеренность) и справедливость. Стоики пытаются ответить на вопрос: *что делать* человеку, когда он ничего не может уже сделать, как ему сохранить себя, свою внутреннюю ценность, когда всё кругом ломается и рушится? И ответ этот гласит: покориться судьбе, **но**, противопоставив ей стойкость, непоколебимость духа, возвысить силу внутреннего человека над слабостью внешнего.

В русском языке слово «стоик» прочно ассоциируется с глаголом «стоять». «Стоик» – это тот, кто «стоит», хотя бы и рушилось всё вокруг. «Стоик» – это тот, кто выполняет свой долг до конца, хотя бы и не было никого, кто бы спросил с него за это.

В 1935 году Хемингуэй пишет книгу «Зелёные холмы Африки», которая стала попыткой осмыслить своё место в жизни и литературе. Самые главные вопросы для писателя – «как писать» и «о чём писать». «Задача писателя неизменна, – писал он. – Сам он меняется, но задача остаётся та же. Она всегда в том, чтобы писать правдиво и, поняв, в чём правда, выразить её так, чтобы она вошла в сознание читателя как часть его собственного опыта». Писать «простую честную правду о человеке» – это тяжкий труд, считал Хемингуэй. Но своему убеждению он следовал всю жизнь, не изменяя себе.

Угроза фашизма, нависшая над Европой, заставила писателя искать новых героев. А в мире наступало время, когда Хемингуэю – автору антивоенного романа, прославившего его, – пришлось заявить: «Мы знаем, война есть зло, но иногда бывает необходимо драться». В Испании разворачивалась гражданская война, война за свободу и против фашизма. Писатель поехал туда, и не с пустыми руками: он собрал крупную сумму денег, на которые снарядил санитарную автоколонну в помощь республиканцам. Он сам принимал активное

участие в антифашистской борьбе испанцев против генерала Франко и восхищался мужеством повстанцев – истинных народных героев. В период с 1937 по 1939 годы Хемингуэй неоднократно и подолгу находился в осаждённом Мадриде, выезжал на разные участки фронта гражданской войны в Испании. Писатель работал в качестве военного корреспондента и писал свои произведения. Именно здесь ему, решительному противнику войн, пришлось прийти к убеждению, что бывают и справедливые войны. «...Вы знаете, как на них напали и как они боролись, сперва почти без оружия, – вы узнаете, следя за их жизнью, борьбою и смертью, что на свете есть худшие вещи, чем война. *Трусость – хуже, предательство – хуже и эгоизм – хуже*».

В 1940 году Хемингуэй завершает роман «**По ком звонит колокол**», который начинается с утверждения: «Нет человека, который был бы как остров, сам по себе». А в эпиграфе есть строки, ставшие знаменитыми: «Не спрашивай никогда, по ком звонит колокол; он звонит по тебе». В этих словах преодоление одиночества и оторванности людей друг от друга, в них проявляется искреннее участие и любовь автора к человеку. Главный герой – американец Роберт Джордан, поначалу замкнут и нелюдим, как и многие герои писателя. Но он идёт к людям, сознательно борется «за всех обездоленных мира» и обретает подлинный смысл жизни и настоящую любовь, защищая гуманистические ценности, за которые и гибнет.

Началась Вторая мировая война, и писатель опять отправился воевать против фашизма. Он стал военным корреспондентом после вступления США в войну в декабре 1941 года. Ему не разрешили участвовать в военных действиях. Однако Хемингуэй добился своего. Писатель побывал в качестве военного корреспондента на границах Китая, на фронтах борьбы с Японией. В 1941–1943 годы Хемингуэй организовал контрразведку против фашистских шпионов на Кубе. Он курсировал на своём моторном катере «Пилар» вдоль побережья Мексиканского залива, выслеживая появление там немецких подводных лодок. С весны 1944 года Хемингуэй участвовал в качестве корреспондента в налётах бомбардировочной авиации на Германию. В июне 1944 года в лондонском затемнении попал в ещё одну автомобильную катастрофу, но, едва придя в себя после тяжёлых ранений головы, принял участие в высадке союзников на берегах Нормандии. Здесь он встал во главе одного из отрядов французского сопротивления и, участвуя в боях, подошёл к Парижу, куда и вошёл одновременно с французским авангардом. *Он чуть не был осуждён военным судом за неположенное для военного корреспондента участие в военных действиях!* Но, продолжая сражаться с фашизмом, Хемингуэй участвовал в тяжёлых боях в Арденском лесу и опять был два раза ранен в голову.

Хемингуэю было свойственно трагическое мироощущение. Он был *трагический оптимист*. Стоический, трагически-безнадёжный гуманизм интеллигента-одиночки вёл его к вневременной, общечеловеческой трактовке вечных и наболевших тем. Такое мироощущение внушало писателю, что иное поражение стоит душевных побед и позволяет осознать величие непобеждённого и в поражении. Испытания и даже драматический опыт закаляют человека. В таком противоборстве с судьбой он становился тем, о ком можно сказать: «человек – вот мера высшей правды».

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему писатель был уверен, что именно война раскрывает истинную суть человека?
2. Прокомментируйте «этический кодекс» Хемингуэя. Что лично вы добавили бы к этому кодексу?
3. Объясните выражение «англо-саксонская выдержка». О каких национальных особенностях идёт речь?
4. Какое значение имеет, с вашей точки зрения, национальная среда для поведения человека?
5. Почему Хемингуэй изменил отношение к войне? Согласны ли вы с писателем, что бывают разные войны?
6. Почему у писателя преобладало трагическое отношение к жизни?
7. Как вы понимаете выражение «трагический оптимизм»?
8. Согласны ли вы с жизненной позицией американского классика?

После войны он живёт на Кубе, лишь изредка выезжая в Африку и в Европу. В 1954 г. Э. Хемингуэй была присуждена Нобелевская премия по литературе «за повествовательное мастерство, в очередной раз продемонстрированное в произведении «Старик и море», а также за влияние на современную прозу».

В Нобелевской речи писатель, в частности, заявил: «Жизнь писателя, когда он на высоте, протекает в одиночестве. Избавляясь от одиночества, он вырастает как общественная фигура, и нередко это идёт во вред его творчеству. Ибо творит он один, и если он достаточно хороший писатель, то он каждый день должен прикасаться к вечности или ощущать, что она проходит мимо него».

Для настоящего писателя каждая книга должна быть началом, новой попыткой достигнуть чего-то недостижимого. Он должен всегда стремиться к тому, чего ещё никто не совершил или что другие до него стремились совершить, но не сумели. Тогда, если очень повезёт, он может добиться успеха.

Как просто было бы создавать литературу, если бы для этого требовалось всего лишь писать по-новому о том, о чём уже писали, и писали хорошо. Именно потому, что в прошлом у нас были такие великие писатели, современный писатель вынужден уходить столь далеко, за пределы доступного ему, туда, где никто не может ему помочь...»

Эрнест Хемингуэй как-то отметил: «Писать легко: садишься за стол и истекаешь кровью».

1. *В чём кроется, по Хемингуэю, сложность для писателя, если он «хочет писать хорошо»?*
2. *Как вы понимаете слова: «хороший писатель должен каждый день прикасаться к вечности или ощущать, что она проходит мимо него»?*

В 1960 г. Э. Хемингуэй попал в больницу с диагнозом нервного расстройства и депрессии, скорее всего, это был результат творческого кризиса, который переживал выдающийся писатель. Но здоровье его было давно подорвано. Писатель многократно был ранен не только на войне, но и в различных катастрофах: авиационных и автомобильных, на охоте, – всё это драматически сказалось на его здоровье.

Он вышел из клиники и посчитал, что не в состоянии больше писать. Тогда Хемингуэй возвратился в свой дом, в Кетчем (штат Айдахо), и 2 июня 1961 г., приставив к виску ружьё, кончил жизнь самоубийством. В некрологе американский критик Эдмунд Уилсон отметил, что «это событие подобно тому, как если бы вдруг обвалился один из краеугольных камней нашего поколения». Далее он замечал, что творчество Хемингуэя – «это крик души, который является трогательной и неоднозначной реакцией на наше время».

Если подвести своеобразный итог этой героической и трагической биографии писателя и борца или даже *писателя-борца*, то можно увидеть: чтобы научиться так писать, он не просто жил, а учился жить как боец-репортёр на передовой, подручный оператор на съёмках фильма «Испанская земля», командир партизанского отряда французского сопротивления на дорогах к Парижу, доброволец – охотник за фашистскими подлодками, чемпион по боксу и рыбной ловле... Неповторимое своеобразие и обаяние Эрнеста Хемингуэя, писателя и человека, объясняется единством сильной жизни и сильного творчества.

Мастерство Хемингуэя состояло и в том, что он писал правдиво, ясно, конкретно, лаконично. В основе его творчества лежит действительность, художественно им осмысленная. Он пишет о событиях, лично виденных и пережитых. Эрнест Хемингуэй говорил, что «сначала надо изучить то, о чём пишешь, потом надо научиться писать. На то и другое уходит вся жизнь».

Работая в газете, писатель выработал свой *стиль* и назвал его «**телеграфным**», когда за лаконизмом и внешней простотой фраз скрывается глубина переживаний и внутренний лиризм. В таком виде повествования очень важен **подтекст**. Поэтика подтекста составляет существенную особенность художественного мастерства Хемингуэя. Лаконичное закрепление внешнего мира и внешних проявлений сложных психологических состояний через подтекст или намёком ключевой фразы – особенность творческой манеры писателя.

Ирония – неразлучный спутник Хемингуэя: часто ироничны заглавия и концовки произведений, разговоры героев. Но это горькая ирония, так, например, Ник Адамс, герой его книги, вернувшись с войны домой, вместо лесов своего детства обнаруживает обгорелые пни и выжженную землю. И далее в связи с этим автор замечает: хорошо «пока ещё река была на месте».

Часто говорят об одной из самых ярких особенностей творческой манеры Э. Хемингуэя – **принципе «айсберга»**. Хемингуэй говорил, что вывел «теорию айсберга» – строгий творчески-сознательный отбор самого существенного. «Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды», – так характеризует писатель свою собственную манеру. Его суть в том, что в тексте остаётся минимум информации, остальное должен понять и почувствовать читатель, сопереживающий героям, понять опять же из подтекста, в котором скрывается многое – боль, отчаяние, надежда, разочарование, уверенность, равнодушие. Многое в его произведениях построено на активном взаимодействии сказанного и подразумеваемого, недоговорённого, именно эти элементы, тесно спаянные между собой, образуют «подводное» течение сюжета.

Ещё в начале своего творческого пути он получил советы от опытного репортёра-наставника начинающим журналистам, которые назывались «Сто заповедей газетчика». Среди них были те, которым писатель следовал всю

жизнь, даже уйдя из газеты: писать краткими предложениями, утверждать, а не отрицать. Избегать прилагательных, особенно пышных. Важными были объективность изложения и сильный язык. В дальнейшем, особенно в рассказах и новеллах, он старался избегать определений или минимально их использовать, как и разъяснений, портретных характеристик. Ему важно показать отношение к происходящему, которое часто выражает и определённым образом эмоционально окрашенный пейзаж.

1. Как вы понимаете отличия выражений **«писатель и борец»** и **«писатель-борец»**? Какое из них применимо для характеристики Хемингуэя? Почему?
2. Вспомните, в творчестве какого русского писателя важен подтекст. Какую роль он играет у этого автора?

Любимые герои Э. Хемингуэя – солдаты, репортёры, охотники, рыбаки – люди поступка, действия и долга, простого и честного труда. В произведениях писателя важная роль принадлежит и рассказчику, показанному во *внешних действиях*, часто он – двойник автора. Автор рисовал своих персонажей *извне*, потому что был уверен, что художнику надо не описывать, а изображать.

Писатель смотрит на мир чётко и ясно, глазами солдата и охотника. Хемингуэй показывает своих героев в минуты наивысшего напряжения, борьбы или переживаний, когда раскрывается всё скрытое в человеческой натуре. В рассказе он обычно выделяет сразу *основную* ситуацию и чаще всего намеренно ограничивает себя временем – это именно то самое «сейчас».

Тема *смерти* занимает важное место в прозе Хемингуэя, так как именно перед её лицом человек обнаруживает всё лучшее и худшее. Эта проблема стала объектом профессионального наблюдения писателя. Для него было неважно, где происходит эта смерть, где она настигает героя: на войне или на арене боя быков, в море или на охоте. Однако смерть не является такой уж загадкой для героя писателя. Ведь война уже успела сорвать со смерти все покровы, лишила её всякого ореола, показала невозможность «красивой» смерти. Смерть – это конец всего, в мире писателя это обозначается словом «ничто», написанном по-испански. И хотя на всём протяжении пути перед Хемингуэем стояла смерть во всех её обликах, он утверждал жизнь во всех её видах и человека, который не сдаётся и борется со смертью во имя жизни.

Анализ рассказов Э. Хемингуэя непростое занятие, ведь даже при тонком подходе легко разрушить художественную целостность произведения, непосредственность его эмоционального воздействия. Исследователи считают, что в этом он близок Чехову. Он и по-чеховски любит ружья, которые стреляют в последнем действии.

Рецензируя в 1985 г. две новые биографии Э. Хемингуэя, американский новеллист Раймонд Карвер отмечал: «Как свежо и сегодня читаются лучшие произведения Хемингуэя!.. Если существует в природе общность между пальцами, листающими страницы, глазами, бегущими по строкам, и мозгом, собирающим эти слова в мысли и образы, значит, Хемингуэй своё дело сделал, значит, он не устареет».

1. Кратко сформулируйте основные «правила» прозы Э. Хемингуэя.
2. Почему писатель считал необходимым показывать героя в минуты высшего напряжения?

3. *Согласны ли вы с критиками, утверждающими, что стиль Э. Хемингуэя близок Чехову? Обоснуйте своё мнение.*
4. *Составьте два опорных конспекта: «Биография Э. Хемингуэя – гражданина мира» и «Творческие принципы Э. Хемингуэя».*

Философская повесть **«Старик и море»** (1952) – одна из вершин не только американской, но и всемирной литературы. Она пользовалась огромным успехом как у критики, так и у широкого читателя, вызвала мировой резонанс. В 1953 г. писатель получил за неё Пулитцеровскую премию. Нобелевская премия была присуждена в том числе и за это произведение.

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте повесть. Какое впечатление она произвела на вас? Что удивило, показалось необычным?
2. Как вы думаете, почему Хемингуэй делает главным героем произведения старого человека?
3. Какова роль в повествовании мальчика Манолино?
4. Как старик относится к морю и ко всему живому?
5. Какие вопросы ставит автор в повести? Сформулируйте и запишите их.
6. Как вы думаете, оптимистичен или пессимистичен финал повести?
7. В чём, по-вашему, притчевость произведения?
8. Прочитайте рассказ В. Астафьева «Царь-рыба». Сравните повесть Хемингуэя и рассказ Астафьева, отметив сходства и различия в теме, главных героях, идее произведений.
9. Из текста произведения приведите примеры «телеграфного стиля», «принципа айсберга».

❖ Прочитайте отрывок из повести «Старик и море».

Потом ему стало жалко большую рыбу, которую он поймал на крючок. «Ну не чудо ли эта рыба, и один бог знает, сколько лет она прожила на свете. Никогда ещё мне не попадалась такая сильная рыба. И подумать только, как странно она себя ведёт! Может быть, она потому не прыгает, что уж очень умна. Ведь она погубила бы меня, если бы прыгнула или рванулась изо всех сил вперёд. Но, может быть, она не раз уже попадалась на крючок и понимает, что так ей лучше бороться за жизнь. Почём ей знать, что против неё всего один человек, да и тот старик. Но какая большая эта рыба и сколько она принесёт денег, если у неё вкусное мясо! Она схватила наживку, как самец, тянет, как самец, и борется со мной без всякого страха. Интересно, знает она, что ей делать, или плывёт очертя голову, как и я?» Он вспомнил, как однажды поймал на крючок самку марлина. Самец всегда подпускает самку к пище первую, и, попавшись на крючок, самка со страха вступила в яростную, отчаянную борьбу, которая быстро её изнурила, а самец, ни на шаг не отставая от неё, плавал и кружил вместе с ней по поверхности моря. Он плыл так близко, что старик боялся, как бы он не перерезал лесу хвостом, острым, как серп, и почти такой же формы. Когда старик зацепил самку багром и стукнул её дубинкой, придерживая острую, как рапира, пасть с шерша-

выми краями, когда он бил её дубинкой по черепу до тех пор, пока цвет её не стал похож на цвет амальгамы, которой покрывают обратную сторону зеркала, и когда потом он с помощью мальчика втаскивал её в лодку, самец оставался рядом. Потом, когда старик стал сматывать лесу и готовить гарпун, самец высоко подпрыгнул в воздух возле лодки, чтобы поглядеть, что стало с его подругой, а затем ушёл глубоко в воду, раскинув светло-сиреневые крылья грудных плавников, и широкие сиреневые полосы у него на спине были ясно видны. Старик не мог забыть, какой он был красивый. И он не покинул свою подругу до конца <...>

«Ни разу в море я не видал ничего печальнее, – подумал старик. – Мальчику тоже стало грустно, и мы попросили у самки прощения и быстро разделили её тушу».

– Худо тебе, рыба? – спросил он. – Видит бог, мне и самому не легче. Он искал глазами птицу, потому что ему хотелось с кем-нибудь поговорить. Но птицы нигде не было <...>

– Ведь не знал же я, господи, что она такая большая!.. Но я её всё равно одолею, – сказал он. – При всей её величине и при всём её великолепии.

«Хоть это и несправедливо, – прибавил он мысленно, – но я докажу ей, на что способен человек и что он может вынести». – Я ведь говорил мальчику, что я необыкновенный старик, – сказал он. – Теперь пришла пора это доказать.

Он доказывал это уже тысячу раз. Ну, так что ж? Теперь приходится доказывать это снова. Каждый раз счёт начинается сызнова; поэтому, когда он что-нибудь делал, то никогда не вспоминал о прошлом <...>

«Ты губишь меня, рыба, – думал старик. – Это, конечно, твоё право. Ни разу в жизни я не видел существа более громадного, прекрасного, спокойного и благородного, чем ты. Ну что же, убей меня. Мне уже всё равно, кто кого убьёт» <...>

«Но я всё-таки убил акулу, которая напала на мою рыбу, – подумал он. – И это была самая большая *dentuso*, какую я когда-либо видел. А мне, ей-богу, пришлось повстречать на своём веку немало больших акул. Дела мои шли слишком хорошо. Дольше так не могло продолжаться. Хотел бы я, чтобы всё это было сном: я не поймал никакой рыбы, а сплю себе один на кровати, застеленной газетами».

– Но человек не для того создан, чтобы терпеть поражения, – сказал он. – Человека можно уничтожить, но его нельзя победить.

«Жаль всё-таки, что я убил рыбу, – подумал он. – Мне придётся очень тяжело, а я лишился даже гарпуна. *Dentuso* – животное ловкое и жестокое, умное и сильное. Но я оказался умнее его. А может быть, и не умнее. Может быть, я был просто лучше вооружён» <...>

Но он любил поразмыслить обо всём, что его окружало, и так как ему нечего было читать и у него не было радио, он много думал, в том числе и о грехе. «Ты убил рыбу не только для того, чтобы продать её другим и



Кадр из фильма «Старик и море»

поддержать свою жизнь, – думал он. – Ты убил её из гордости и потому, что ты – рыбак. Ты любил эту рыбу, пока она жила, и сейчас любишь. Если кого-нибудь любишь, его не грешно убить. А может быть, наоборот, ещё более грешно?» – Ты слишком много думаешь, старик, – сказал он вслух. «Но ты с удовольствием убивал *dentuso*, – подумал старик. – А она, как и ты, кормится, убивая рыбу. Она не просто пожирает падаль и не просто ненасытная утроба, как многие другие акулы. Она – красивое и благородное животное, которое не знает, что такое страх». – Я убил её, защищая свою жизнь, – сказал старик вслух. – И я убил её мастерски <...> «А что ты теперь станешь делать, если они (акулы) придут ночью? Что ты можешь сделать?» – Драться, – сказал он, – драться, пока не умру <...>

Старик входил в маленькую бухту. <...> Войдя в дом, он прислонил мачту к стене. Потом лёг на кровать. <...> Утром в хижину заглянул мальчик. <...>

– Они одолели меня, Манолин, – сказал он (старик). – Они меня победили.

– Но сама-то она ведь не смогла тебя одолеть! Рыба ведь тебя не победила!

– Нет. Что верно, то верно <...> Я – несчастливый. Мне больше не везёт.

– Да наплевать на это везенье! – сказал мальчик. – Я тебе принесу счастье... Ты должен поскорее поправиться, потому что я ещё многому должен у тебя научиться, а ты можешь научить меня всему на свете <...>

Наверху, в своей хижине, старик опять спал. Он снова спал лицом вниз, и его сторожил мальчик. Старик уснул сны львы».

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. Почему старик говорит о рыбе, как о человеке, и почему он просит прощения?
2. Что имел в виду Сантьяго, говоря, что он «необыкновенный старик»?
3. Чему может научить старик мальчика, который уже ловит рыбу лучше, чем он?
4. Как понять слова Маноллина «ты убил рыбу из гордости» и «ты и сейчас её любишь»?
5. Что символизируют «выходящие на берег львы», снящиеся старику? Как вы думаете, почему этой фразой завершается произведение?
6. Какие слова в произведении, с вашей точки зрения, выражают его основную мысль и могут служить своеобразным эпиграфом к повести?
7. Согласны ли вы со словами некоторых критиков, что у Хемингуэя победитель не получает ничего? Своё мнение обоснуйте.



ВДУМАЕМСЯ В ПРОЧИТАННОЕ

В своём выступлении при вручении Нобелевской премии Андерс Эстерлинг, член Шведской академии, назвал Хемингуэя «одним из самых значительных писателей нашего времени». А. Эстерлинг высоко оценил последнюю повесть Хемингуэя, сказав, что «в этом рассказе, где речь идёт о простом рыбаке, перед нами открывается человеческая судьба, прославляется дух борьбы при полном отсутствии материальной выгоды...

это гимн моральной победе, которую одерживает потерпевший поражение человек».

Если говорить коротко, то сюжет повести «Старик и море» прост и незамысловат. Это лирическое повествование о старом рыбаке, который поймал, а потом упустил самую большую рыбу в своей жизни. Однако это только то, что на поверхности. В ней автор развивает идеи о непобедимости человека, о необходимости преодолевать препятствия. Но главная проблема произведения – это Человек и Жизнь в их взаимосвязи.

Для старого рыбака Сантьяго пришла полоса неудач, и его выдавший виды залатанный парус из мешковины кажется флагом вечного поражения. Но старик не сдаётся, он упорно и безнадежно защищает пойманную рыбу от акул. Для героя повести «Старик и море» рыболовство было не прихотью, а насущной необходимостью в его ежедневной борьбе за выживание, но, тем не менее, его не покидают сомнения в допустимости убийства живых существ: «Сколько людей она насытит! Но достойны ли люди ею питаться?» На этот вопрос ответ у старика один: «Никто на свете не достоин ею питаться: поглядите только, как она себя ведёт и с каким великим благородством».

Данное убеждение подводит его к нелёгким размышлениям о правильности его жизненного выбора: «Может быть, мне не нужно было становиться рыбаком.... Но ведь для этого я родился». Он пытается успокоить себя: «Ты родился, чтобы стать рыбаком, как рыба родилась, чтобы быть рыбой».

Итак, мы видим, что Сантьяго – не простой герой: на протяжении всей повести он размышляет о многом – простом и вечном. Он ведёт разговоры с рыбой и с самим собой, обсуждая вопросы жизни, смерти, мужества и мастерства.

Старик испытывает к пойманной им рыбе уважение, как к достойному сопернику, и любовь, как к брату. Так рождается мотив греха, который выражается здесь в мотиве братоубийства: «...как хорошо, что нам не приходится убивать солнце, луну и звёзды. Достаточно того, что мы вымогаем пищу у моря и убиваем своих братьев».

Чудесный паренёк опекает старика. Он для него поддержка и опора, он – друг и ученик. В начале произведения мальчик нужен старику, а в конце – старик мальчику. Так Хемингуэем смоделированы человеческие связи, поднята тема передачи жизненного опыта поколений. Герои писателя всегда ведут с кем-нибудь разговоры – это диалоги или внутренние монологи. Но теперь старику есть, кому передать свой опыт, и ему предстоят разговоры не с самим собой, а диалоги с Манолином, его учеником.

Произведение является философским по содержанию, его часто называют *философской притчей*, потому что главная мысль автора заключается в убеждении, что род проходит, и род приходит, но не только земля, но и дело человека будет существовать вечно в его творениях и в мастерстве, передаваемом из рук в руки, из поколения в поколение.

Явственно и библейское содержание. Имя старика – Сантьяго (буквально *святой Иаков*) – напоминает читателю не только одного из апостолов, ведь герой – рыбак, как в прошлом и апостол Пётр, также ловит рыбу. Но и ветхозаветного Иакова. Старик, постоянно ведя диалог со своей совестью, внутренне готов к переоценке ценностей. Это помогает ему одержать победу над самим

собой, и заслуга Сантьяго состоит именно в этом, а не в поединке с акулами. Как ни горько, но в самой *неизбежности* смерти заключена возможность *обновления*, поэтому и пойманная рыба остаётся живой в убившем её старике. По словам самого Хемингуэя, «**истинное благородство проявляется тогда, когда человек становится выше своего прежнего „я“**». Рыба – знак раннего христианства. Тема ловли имеет метафорическое значение: поймать в свои сети единомышленника, который станет учеником и продолжателем дела.

Положительно активное начало в человеке у писателя находит наивысшее выражение в мотиве **непобеждённости**. Его не интересует торжество победителя. Он ставит выше моральную победу в самом поражении. Хемингуэй верит в то, что мужество и честность не могут не победить, что внутренняя правда должна восторжествовать. В конечном итоге, человеку нужно суметь победить самого себя.

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Надеждин Н.Я. Эрнест Хемингуэй: «Жизнь настоящего мужчины». М., 2008.

Грибанов Б.Т. Эрнест Хемингуэй. М., 1984.

Прапоров Ю. Хемингуэй на Кубе. М., 1982.

Кашкин И.А. Эрнест Хемингуэй. М., 1977.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ♦ Человек и природа в повести Хемингуэя «Старик и море».
- ♦ Мечта, счастье, судьба как основные понятия в повести «Старик и море».
- ♦ Библейские мотивы в повести «Старик и море».
- ♦ «И каждому животному на земле, и каждой птице в воздухе, и всему, что ползает и летает на земле, Я дал живую душу» (*Святое Писание*) – тема Жизни как основная в повести Хемингуэя «Старик и море».

ПРОБА ПЕРА

- ▶ Попробуйте написать свой вариант финала повести.
- ▶ Основываясь на содержании произведения, письменно ответьте на вопрос «Можно ли назвать старика счастливым?»
- ▶ Прочитайте роман писателя «Прощай, оружие». Напишите рецензию на него, выступив в роли литературного критика.

ЭТО ИНТЕРЕСНО

Афоризмы Хемингуэя:

- * Человеку нужно два года, чтобы научиться говорить, и пятьдесят, чтобы научиться молчать.
- * Проза – это архитектура, а не работа декоратора.
- * Мир – прекрасное место. За него стоит бороться.

Фрэнсис Скотт Фицджеральд (1896–1940) родился в католической столице Среднего Запада США – Сент-Поле, происходил из состоятельной семьи, учился в Принстонском университете, где остро ощутил различие между собой и детьми более богатых родителей. В детстве ему, как и многим молодым американцам, было свойственно по-детски наивное и даже «карнавальное», т.е. праздничное, представление об успехе, о том, что «всё возможно».

Он был призван в армию, но на фронт не попал. По окончании обучения будущий писатель устроился рядовым сотрудником рекламного бюро в Нью-Йорке со скромным доходом и без надёжных перспектив на будущее. Его помолвка с богатой красавицей, дочерью судьи, расстроилась – он решительно не нравился её родителям. Единственным шансом завоевать любимую было добиться литературного успеха.

И молодой человек вскоре прославился после публикации романа **«По ту сторону рая»** (1920). В нём проявилась основная тенденция творчества Фицджеральда – обращение к проблеме богатства и его воздействия на судьбу человека. Мотив богатства стал центральным в творчестве, но отношение к нему сложное и неоднозначное у писателя. Оно было пропущено через собственный опыт подростка, мечтавшего о славе и безнадежно влюблённого в девочку из богатой семьи. Ещё во время учёбы в Принстоне Фицджеральд приобрёл, как он писал впоследствии, «прочное недоверие, враждебность к классу бездельников – не убеждения революционера, а затаённую ненависть крестьянина. В последующие годы я никогда не мог перестать думать о том, откуда появлялись деньги моих друзей, не мог перестать думать, что однажды нечто вроде права сеньора может быть использовано одним из них по отношению к моей девушке».

Но в романе «По ту сторону рая» один из героев *протестует против нищеты*, на которую были обречены миллионы американцев, он не хочет быть в их числе: «Я не люблю бедных людей... Я ненавижу их за то, что они бедные. Бедность когда-то была прекрасна, но теперь она отвратительна. Это самая отвратительная вещь в мире...». Но многим казалось, что писатель этим воспекает богатство. И впоследствии **дистанция между автором и его героями многими, даже известными критиками, не замечалась, что было ошибкой**. А у Фицджеральда довольно быстро выработался изящный и лёгкий стиль, что ярко проявилось в романе **«Прекрасные, но обречённые»**, который вышел в 1922 году.

Фицджеральд, яркий представитель литературы «потерянного поколения», назвал свою эпоху **джазовым веком** и стал в восприятии современников одним из летописцев этой эпохи, предшествующей «великой депрессии». Сам термин «век джаза» дал новую оценку послевоенной Америки. Джаз воспринимался как искусство, в котором выразилась, наверное, одна из характер-



ных примет времени – динамичность и скрытая за внешней активностью и возбуждением надломленность. Писатель стал *выразителем драмы всей эпохи 20-х годов*. Он умел распознавать трагедию, скрытую за блеском маскарада, у него была удивительная чуткость к болезненным явлениям своего времени. В этот и особенно последующие периоды бунтарские умонастроения молодой Америки потерпели крах – всё это нашло глубокое выражение и осмысление в его творчестве. А бунтарство разбивалось о жестокую реальность последовавшего невиданного кризиса в США, который произошёл в 30-е годы.

Для творчества Фицджеральда была важна идея трагической предопределённости. Для тысяч мятежников духа и мечтателей была дорога мысль, которую он выразил в рассказе «Отзвуки века джаза»: «пройдёт всего год-другой, и старики уйдут с дороги, предоставив вершить судьбы мира тем, кто видел вещи, как они есть».

1. В чём опасность «века джаза»?

2. Придумайте своё «музыкальное» определение нашего времени. Обоснуйте его.

Творчество писателя справедливо относят к теме **«потерянного поколения»**, но осмысливается она совершенно иначе, чем у Хемингуэя и Ремарка. «Потерянность» стала пониматься в **широком смысле слова**, потому что это касалось поколения, которое *«было оглушено взрывами, хотя и не побывало на фронте»*. Оно стало следствием разрыва и с довоенным представлением о системе ценностей, которая допустила бойню, когда история цивилизации становилась историей убийств, несправедливости и насилия. Человек постоянно находится в состоянии «военных» действий с враждебно-равнодушным к нему миром. «Потерянность» проявилась в мучительном осмыслении собственного одиночества, ощущении распада бывшего миропорядка, взорванного войной, *потерянности* чувства прочности первооснов американской общественной жизни, распавшейся связи времён и неожиданно возникшего вакуума между разными поколениями. Люди начинали думать, что им нужно просто приспособиться к ритму века и жить лишь сегодняшним днём, ничего не рассчитывая на завтра. Они ищут чисто внешние формы наполнения вдруг опустевшей жизни.

С другой стороны, в 20-е годы заявило о себе *новое поколение*. Эта молодёжь уже не верила в честный труд, который в будущем должен вознаградиться определённым карьерным успехом. И не верила в устроенный благополучный домашний мир. Молодые осмеивали отцов, их образ жизни и мыслей – так проявлялся в Америке *конфликт отцов и детей*. Фицджеральд выразил ощущение неустойчивости, мимолётности жизни в понимании её многими молодыми людьми, которые изверились, спешили весело жить и, тем самым, убежать, хотя бы иллюзорно, от своей «потерянности». Представители молодого поколения, сделавшие ставку на эгоизм, стремились к сиюминутной радости и постоянным наслаждениям, сделав это смыслом жизни. Это было поколение, заражённое страхом перед бедностью и поклонением успеху, поколение, обнаружившее, что все войны отгремели, всякая вера подорвана, все боги умерли.

Зельда, невеста Фицджеральда, писала ему: «Пойми, Скотт, я никогда не смогу ничего делать, потому что я ленива и потому что мне это безразлично...

Единственное, что я хочу, – это всегда быть очень молодой, и ни за что не отвечать, и чувствовать, что моя жизнь принадлежит мне одной, и просто жить и быть счастливой».

1. В чём особенность трактовки темы «потерянного поколения» у Фицджеральда?
2. Вспомните «лишних людей» русской классической литературы. В чём сходство, а в чём различие с героями «потерянного поколения» американского писателя XX века?
3. Похоже ли мироощущение героев Фицджеральда на восприятие мира вашими современниками? Почему?

Даже в периоды глубокого отчаяния в писателе жила мечта о «прекрасном утре», о неимоверном будущем счастье», в которое верят все его герои. Они проделывают путь от порабощения иллюзиями к пониманию истины, от жажды успеха к осознанию его быстротечности и ненадёжности. Однако Фицджеральд вскоре понял совершенно ясно: утро не наступит никогда, а идеал не возродится. На знаменитой *американской мечте* выросла целая мифология. Но что же такое, эта американская мечта? Это убеждённость, что в США, стране всеобщего равенства, рядовому человеку открыт путь на верхние ступени социально-общественной лестницы. Это уверенность, что любой может переломить судьбу (надо лишь постараться) и стать знаменитым и успешным, а значит – «мечта» достижима и осуществима. Это торжество иллюзии безграничных возможностей человека в Америке. Это безусловная вера, что именно и только в Америке сказка может стать былью. Но американская мечта обернулась **американской трагедией**. Не случайно так назвал свой знаменитый роман другой великий американец – Т. Драйзер. В книгах Фицджеральда рождается тема столкновения мечты (легенды) и действительности – одна из *центральных* в его творчестве.

У Фицджеральда было постоянное ощущение глубокой беды и несчастья, грядущей катастрофы, которая угрожает Америке. «Все истории, которые приходили мне в голову, – писал он, – имели оттенок катастрофы». «Ощущение катастрофы, – пишет английский критик Кросс, – в самом центре работы Фицджеральда».

1. Сформулируйте, в чём суть американской мечты. Попробуйте оценить её положительные и отрицательные стороны.
2. С чем связано ощущение грядущей катастрофы в творчестве Фицджеральда?

Интересны взаимоотношения двух великих американцев. В отношении **Хемингуэя** к Фицджеральду сказалось **различие** их творческих индивидуальностей. Хемингуэй создал концепцию принципиально «некнижного» стиля, он стремился показать сильного, мужественного человека, он утверждал лозунг «правдивого письма» и неприязнь ко всему возвышенно-«романтическому». Поиски настоящей человечности вели его к людям, лишённым страсти к наживе и успеху.

Фицджеральд ставил *другую* задачу и решал её *иначе*, чем Хемингуэй. Хемингуэй прав, утверждая, что для Фицджеральда богатые были *особой расой*, но с ним нельзя согласиться, когда он говорит о восторженном благоговении

Фицджеральда перед ними. Хемингуэй *не понял* этой позиции, ему казалось, что Фицджеральд – бытописатель богатых, но это было совершенно не так. Его человечность проявлялась в **ненависти к богатым, стремлении показать, как богатство убивает людей**. Фицджеральд показывал, когда героями становились люди, не растленные богатством, эти *человечные герои оказывались жертвой бесчеловечности богатых, были не в состоянии противостоять им*.

Фицджеральд всегда высоко ценил Хемингуэя и преклонялся перед его талантом. Хемингуэй же, говоря о своих симпатиях к Фицджеральду, был к нему очень строг и, пожалуй, не всегда справедлив. Хемингуэя отпугивали такие стороны в творчестве Фицджеральда, которые заставляли самого Фицджеральда говорить о своём цинизме и пессимизме. Хемингуэй был во многих своих произведениях пессимистичен, но цинизм, даже в фицджеральдовском смысле, был для него *неприемлем*.

Цинизм или циничность (др. греч. *kynismos*) – это поведение или личностная позиция, выражающие осознанное или демонстративное пренебрежение к определённым нравственным традициям и этическим ритуалам. Также это и мировоззрение, которое отрицает такие мотивы поведения, как сострадание, жалость, стыд, сочувствие и др. как несоответствующие личному интересу.

Фицджеральд понимал, что богатство приносит много благ человеку в буржуазном мире, но он не преклонялся перед богатыми, он ненавидел их. Для него богатство не сводилось только к количеству денег, находящихся в руках того или иного человека. Богатые действительно были для него особой расой, но не биологически, а *социально*. Богатство, с точки зрения Фицджеральда, – явление не только экономическое, оно имело для него определённые моральные, этические стороны. Духовная глухота богатых, дегуманизирующая сила богатства – вот основное этическое свойство этой расы. И Хемингуэй, конечно, едва ли прав, заявляя устами своего героя, что эта раса богатых была окутана «дымкой таинственности» для Фицджеральда. Наоборот, Фицджеральд своим творчеством стремился проникнуть в чуждый ему мир богатых, чтобы рассказать о его сути.

Пройдут годы, и писатель скажет: «не выношу женщин, воспитанных для безделья». Зельда станет его женой, но счастье будет недолгим: она заболеет тяжёлым психическим расстройством – шизофренией. Писатель будет самоотверженно бороться за свою жену, которую очень любил, хотя и скажет откровенно дочери, что их с матерью брак – это роковая ошибка. Его личная трагедия станет темой знаменитого романа **«Ночь нежна»**. Фицджеральд будет зарабатывать деньги на лечение часто литературной подёнщиной, за что его будут упрекать, в том числе и Хемингуэй. Многие отвернутся от писателя за его беспечность к себе, как им казалось, и за стремление к успеху у публики, как считали они. Но Фицджеральду надо было оплачивать огромные счета, и ему пришлось принять в 1935 году предложение стать штатным сценаристом Голливуда. Оттуда он писал письма, проникнутые горечью и отчаянием: «Если меня и дальше будут использовать как чернорабочего, это приведёт к моральной травме».

Эрнест Хемингуэй писал о Фицджеральде в повести «Праздник, который всегда с тобой», что «его талант был таким же естественным, как узор из пыли-

цы на крыльях бабочки. Одно время он понимал это не больше, чем бабочка, и не заметил, как узор стёрся и поблёк. Позднее он понял, что его крылья повреждены, и понял, как они устроены, и научился думать, но летать больше не мог, потому что любовь к полётам исчезла...»

Однако, оставленная в столе рукопись неоконченного романа «**Последний магнат**», говорит о другом, писатель по-прежнему «*мог летать*», и даже лучше, чем в молодости. Фицджеральд писал роман урывками, несмотря на кабальные условия работы в Голливуде. Однако обстоятельства складывались трагически для него: болезнь жены, лечение которой требовало много средств, потеря интереса читателей к его серьёзному творчеству: они любили лишь развлечения и, чтобы заработать денег, он часто писал для них рассказы-однодневки параллельно с работой сценариста. Правда, Хемингуэй полагал, что нет оправданий измене самому себе, хотя и его ждала трагедия и, как мы знаем, самоубийство. Силы Фицджеральда истощились, обострился туберкулёз, и в 44 года его не стало.

Классик американской литературы, выдающийся писатель обозначил путь своего поколения: из глубинки в Нью-Йорк, затем в Европу и опять в американскую глубинку. Но это не просто маршрут – это описание пути национального сознания, его побед и обретений, его заблуждений и прозрений и его платы за постижение истины. Творчество Фицджеральда метафорически можно назвать повествованием об исходе и возвращении как отдельного человека, так и целого поколения американцев.

1. В чём причина расхождения Хемингуэя и Фицджеральда?

2. Как вы понимаете слова Хемингуэя: «он понял, как устроены крылья, и научился думать, но летать больше не мог, потому что любовь к полётам исчезла»?

Интересно понимание **реализма** Фицджеральдом. Писатель выступает за реализм, но для него реалистический рассказ – одновременно «цинический» и «пессимистический», потому что реализм в представлении Фицджеральда был в это время неизбежно связан с пессимизмом и даже с цинизмом. Однако, что касается цинизма, о котором говорит Фицджеральд, то в лучших его рассказах это был, прежде всего, *цинизм по отношению к буржуазным ценностям*. В этом цинизме было много здорового.

Своеобразная черта дарования американского писателя, которую отмечают критики, определяется как «*двойное видение*» – это способность одновременно удерживать в сознании две прямо противоположные идеи. Например, авторское сознание может «удерживать» и поэзию и уродство «века джаза», *противоречивость* содержания «американской мечты». Сам Фицджеральд назвал эту способность критерием подлинной культуры духа.

1. Используя статью учебника, составьте 2 опорных конспекта:

а) «Америка 20-х годов».

б) «Особенности мировоззрения и творчества Ф.С. Фицджеральда».

2. Подготовьте сообщение «Национальное значение творчества писателя Ф.С. Фицджеральда».

Краткое содержание романа «Великий Гэтсби» (1925)

Повествование ведётся от лица Ника Каррауэя. Его троюродная сестра Дэзи замужем за Томом Бьюкененом. Том баснословно богат, учился в Йельском университете – одном из престижных в США – одновременно с Ником, и уже тогда Нику была весьма несимпатична его агрессивно-ущербная манера поведения. Том начал изменять жене ещё в медовый месяц. Он даже не считал нужным скрывать от Ника свою связь с Мирти Уилсон, женой владельца заправочной станции и ремонта автомобилей. Дэзи тоже знает об изменах мужа, и это мучает её.

А герой, по имени которого назван роман, участвовал в первой мировой войне и дослужился до чина майора. Вернувшись на родину, он оказался без средств к существованию. Голодного, его подобрал биржевой спекулянт и мошенник Вольфсхейм и вовлёк в свою компанию. Гэтсби стремится спрятаться под маской преуспевающего мецената, каким он предстаёт перед глазами своих соседей по роскошной загородной вилле, где он устраивает частые пышные приёмы. Гости в замешательстве: хозяин, его богатство, их источник окутаны тайной.

Летними вечерами на вилле у соседа Ника звучит музыка. По выходным его «роллс-ройс» превращается в рейсовый автобус до Нью-Йорка, перевоза огромные количества гостей, а многоместный «форд» курсирует между виллой и станцией.

Скоро Ник получает официальное приглашение на вечеринку к мистеру Гэтсби и оказывается одним из весьма немногих приглашённых: туда не ждали приглашения, туда просто приезжали. Никто в толпе гостей не знаком с хозяином близко, они даже не все знают его в лицо. Его таинственная, романтическая фигура вызывает острый интерес – и в толпе множатся домыслы: одни утверждают, что Гэтсби убил человека, другие – что он бутлегер, племянник фон Гинденбурга и троюродный брат дьявола, а во время войны был немецким шпионом. Говорят также, что он учился в Оксфорде.

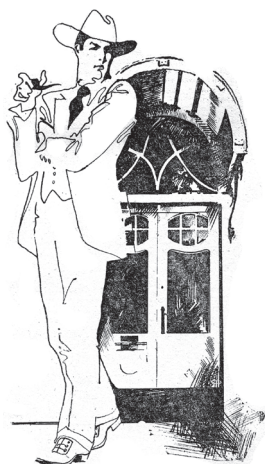
Ник знакомится с Гэтсби почти случайно: разговоровшись с каким-то мужчиной – они оказались однополчанами, – он заметил, что его несколько стесняет положение гостя, незнакомого с хозяином, и получает в ответ: «Так это же я – Гэтсби».

После нескольких встреч Гэтсби просит Ника об услуге: устроить встречу со своей сестрой Дэзи. Встреча произошла. Дэзи увидела его дом: для Гэтсби это было очень важно, оказалось, что они очень давно знают друг друга... Празднества на вилле пре-

кратились, и Гэтсби заменил всех слуг на других, «которые умеют молчать», ибо Дэзи стала часто бывать у него. Гэтсби познакомился также и с Томом, который выказал активное неприятие его самого, его дома, его гостей и заинтересовался источником его доходов, наверняка сомнительных.

Однажды после ланча у Тома и Дэзи Ник, Джордан и Гэтсби с хозяевами отправляются развлечься в Нью-Йорк. Но всем понятно, что Том и Гэтсби вступили в решающую схватку за Дэзи. На полпути Том заезжает заправиться к Уилсону – тот объявляет, что намерен уехать навсегда и увезти жену: он заподозрил неладное, но не связывает её измены с Томом. Том приходит в неистовство, поняв, что может одновременно лишиться и жены, и любовницы.

В Нью-Йорке объяснение состоялось: Гэтсби говорит Тому, что Дэзи не любит его и никогда не любила, просто он был беден, и она устала его ждать. В ответ на это Том разоблачает источник его доходов, действительно незаконный:



Худ. С. Остров

бутлегерство (вид мошенничества, биржевые спекуляции) очень большого размаха. Дэзи потрясена, и она склонна остаться с Томом. Понимая, что выиграл, на обратном пути Том велит жене ехать в кремовой машине с Гэтсби, он, видимо, что-то задумал. Остальные следуют за ней в отставшем тёмно-синем «форде». Подъехав к заправке, они видят толпу и тело сбитой Миртл – любовницы Тома. Она из окна увидела Тома с Джордан, которую приняла за Дэзи, но муж запер её, и она не могла подойти; когда же машина возвращалась, Миртл, освободившись из-под замка, ринулась к ней. Всё произошло очень быстро, свидетелей практически не было, машина даже не притормозила. От Гэтсби Ник узнал, что за рулём была Дэзи.

После этого происшествия Гэтсби приехал к Нику и рассказал ему свою историю...

А обезумевший Уилсон, не надеясь на правосудие, пришёл к Тому, узнал от него, кому принадлежит машина, и убил Гэтсби, а затем и себя.

На похоронах присутствовали три человека: Ник, мистер Гетц – отец Гэтсби, и лишь один из многочисленных гостей, хотя Ник обзвонил всех завсегдатаев вечеринок Гэтсби. Когда он звонил Дэзи, ему сказали, что она и Том уехали и не оставили адреса.

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте роман «Великий Гэтсби» полностью. Кто из героев вам ближе? Каковы ваши первые впечатления о Гэтсби и о Дэзи?
2. Почему герой сменил имя? Как заработал свои деньги Гэтсби?
3. Что выбрал для себя в качестве цели жизни Гэтсби? Оцените его выбор.
4. Понял ли, наконец, герой «цену» Дэзи?
5. Дайте характеристику героине, оценив её отношение к жизни.
6. Кого любила Дэзи по-настоящему? Найдите ответ в тексте.
7. Как вы думаете, что было в письме, которое получила Дэзи во время свадебной вечеринки?
8. Напишите письмо от имени Гэтсби.
9. Что добавляет в содержание романа эпизод гибели Миртл Уилсон?
10. Почему роман относят к теме «потерянного поколения»? Кого в романе можно (и можно ли) отнести к такому поколению?
11. Как вы думаете, почему роман назван «Великий Гэтсби»? В названии, по-вашему, заключена ирония или восхищение героем?
12. Чем, по-вашему, современен роман?

❖ Прочитайте отрывок из романа «Великий Гэтсби».

«Вот тогда-то он и рассказал мне странную историю своей юности и своих скитаний с Дэном Коди – рассказал потому, что «Джей Гэтсби» разбился, как стекло, от удара о тяжёлую злобу Тома, и долголетняя феерия пришла к концу. Вероятно, в тот час он не остановился бы и перед другими признаниями, но ему хотелось говорить о Дэзи, и только о Дэзи.

Она была первой «девушкой из общества» на его пути. То есть ему и прежде

при разных обстоятельствах случалось иметь дело с подобными людьми, но всегда он общался с ними как бы через невидимое проволоочное заграждение. С первого раза она показалась ему головокружительно желанной. Он стал бывать у неё в доме, сначала в компании других офицеров из Кэмп-Тэйлор, потом один. Он был поражён – никогда ещё он не видел такого прекрасного дома. Но самым удивительным, дух захватывающим было то, что Дэзи жила в этом доме – жила запросто, всё равно как он в своей лагерьной палатке. Всё здесь манило готовой раскрыться тайной, заставляло думать о спальнях наверху, красивых и прохладных, непохожих на другие знакомые ему спальни, о беззаботном веселье, выплёскивающимся в длинные коридоры, о любовных интригах – не линялых от времени и пропахших сухой лавандой, но живых, трепетных, неотделимых от блеска автомобилей последнего выпуска и шума балов, после которых ещё не увяли цветы. Его волновало и то, что немало мужчин любили Дэзи до него – это ещё повышало ей цену в его глазах. Повсюду он чувствовал их незримое присутствие; казалось, в воздухе дрожат отголоски ещё не замерших томлений.

Но он хорошо сознавал, что попал в этот дом только невероятной игрою случая. Какое бы блистательное будущее ни ожидало Джея Гэтсби, пока что он был молодым человеком без прошлого, без гроша в кармане, и военный мундир, служивший ему плащом-невидимкой, в любую минуту мог свалиться с его плеч. И потому он старался не упустить время. Он брал всё, что мог взять, хищнически, не раздумывая, – так взял он и Дэзи однажды тихим осенним вечером, взял, хорошо зная, что не имеет права коснуться даже её руки.

Он мог бы презирать себя за это – ведь, в сущности, он взял её обманом. Не то чтобы он пускал в ход рассказы о своих мнимых миллионах; но он сознательно внушил Дэзи иллюзию твёрдой почвы под ногами, подерживая в ней уверенность, что перед ней человек её круга, вполне способный принять на себя ответственность за её судьбу. А на самом деле об этом нечего было и думать – он был никто без рода и племени, и в любую минуту прихоть безликого правительства могла зашвырнуть его на другой конец света.

Но презирать себя ему не пришлось, и всё вышло не так, как он ожидал. Вероятно, он рассчитывал взять что можно и уйти, – а оказалось, что он обрёк себя на вечное служение святыне. Дэзи и раньше казалась ему особенной, необыкновенной, но он не представлял себе, до чего всё может быть необыкновенно с «девушкой из общества». Она исчезла в своём богатом доме, в своей богатой, до краёв наполненной жизни, а он остался ни с чем – если не считать странного чувства, будто они теперь муж и жена.

Когда через два дня они увиделись снова, не у неё, а у Гэтсби захватило дыхание, не она, а он словно бы попал в ловушку. Веранда её дома тонула в сиянье самых дорогих звёзд; плетёный диванчик томно скрипнул, когда она повернулась к Гэтсби и он поцеловал её в забавно сложенные нежные губы. Она слегка охрипла от простуды, и это придавало особое очарование её голосу. С ошеломительной ясностью Гэтсби постигал тайну юности в плену и под охраной богатства, вдыхая свежий запах одежды, которой было так много – а под ней была Дэзи, вся светлая, как серебро, благополучная и гордая – бесконечно далёкая от изнурительной борьбы бедняков.

– Не могу вам передать, старина, как я был изумлён, когда понял, что люблю её. Первое время я даже надеялся, что она меня бросит, но она не бросила – ведь и она меня полюбила. Ей казалось, что я очень много знаю, потому что знания у меня были другие, чем у неё... Вот так и вышло, что я совсем позабыл свои честолюбивые замыслы, занятый только своей любовью, которая с каждой минутой росла. Но мне теперь было всё равно. Стоило ли что-то свершать, чего-то добиваться, когда гораздо приятнее было рассказывать ей о том, что я собираюсь совершить.

В последний вечер перед отъездом в Европу они с Дэзи долго сидели обнявшись и молчали. Погода была холодная, сырая, в комнате топился камин, и щёки у Дэзи разгорелись. Иногда она шевелилась в его объятиях, и он тогда слегка менял позу, чтобы ей было удобнее. Один раз он поцеловал её тёмные, шелковистые волосы. Они притихли с наступлением сумерек, словно для того, чтобы этот вечер лучше запомнился им на всю долгую разлуку, которую несло с собой завтра. За месяц их любви ни разу они не были более близки, не раскрывались полней друг для друга, чем в эти минуты, когда она безмолвными губами касалась сукна мундира на его плече или когда он перебирал её пальцы, так осторожно, словно боялся её разбудить.

Военная карьера удалась ему. Ещё до отправки на фронт он был произведён в капитаны, а после аргоннских боёв получил чин майора и стал командовать пулемётным батальоном дивизии. После перемирия он сразу стал рваться домой, но какое-то осложнение или недоразумение загнало его в Оксфорд. На душе у него было тревожно – в письмах Дэзи сквозила нервозность и тоска. Она не понимала, почему он задерживается. Внешний мир наступал на неё со всех сторон; ей нужно было увидеть Гэтсби, почувствовать его рядом, чтобы увериться в том, что она не совершает ошибки.

Ведь Дэзи была молода, а в её искусственном мире цвели орхидеи и господствовал лёгкий, приятный снобизм, и оркестры каждый год вводили в моду новые ритмы, отражая в мелодиях всю печаль и двусмысленность жизни. Под стон саксофонов, ночи напролёт выпевавших унылые жалобы «Бийл-стрит блюза», сотни золотых и серебряных туфелек толкли на паркете сверкающую пыль. Даже в сизый час чаепитий иные гостиные сотрясал непрерывно этот сладкий несильный озноб, и знакомые лица мелькали то здесь, то там, словно лепестки облетевшей розы, гонимые по полу дыханием тоскующих труб.

И с началом сезона Дэзи снова втянуло в круговорот этой сумеречной вселенной. Снова она за день успевала побывать на полдюжине свиданий с полдюжиной молодых людей; снова замертво валилась в постель на рассвете, бросив на пол измятое бальное платье вместе с умирающими орхидеями. Но всё время настойчивый внутренний голос требовал от неё решения. Она хотела устроить свою жизнь сейчас, сегодня; и чтобы решение пришло, нужна была какая-то сила – любви, денег, неоспоримой выгоды, – которую не понадобилось бы искать далеко.

Такая сила нашлась в разгар весны, когда в Луисвилл приехал Том Бьюкенен. У него была внушительная фигура и не менее внушительное положение в обществе, и Дэзи это льстило. Вероятно, всё совершилось не без внутренней борьбы, но и не без облегчения».

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. Как вы понимаете выражение «девушка из общества»?
2. Почему Дэзи показалась герою особенной?
3. Почему то, что «немало мужчин любили Дэзи до него», «повышало её цену» в глазах Гэтсби?
4. «...у Гэтсби захватило дыхание, он словно бы попал в ловушку». В какую ловушку попал герой?
5. Герои любили друг друга? Своё мнение обоснуйте.
6. Почему в письмах Дэзи «сквозила нервозность и тоска»?
7. Как в отрывке изображён «век джаза»?



ВДУМАЕМСЯ В ПРОЧИТАННОЕ

Фицджеральд, заканчивая «Великого Гэтсби», писал одному из друзей: «Мой роман – о том, как растрачиваются иллюзии, которые придают миру такую красочность, что, испытав эту магию, человек становится безразличен к понятию об истинном и ложном». А в связи с выходом этого романа в свет он уже обращался к читателям: «Мне так хотелось, чтобы читатели восприняли мой новый роман как очередную вариацию на тему иллюзии (она, пожалуй, будет самой главной в моих серьёзных вещах), – вариацию, куда более в романтическом ключе продуманную, чем составившую содержание романа „По ту сторону рая“». В этих оценках нет противоречий: это роман об *утраченных иллюзиях* (так назывался знаменитый роман Бальзака, которого, во многом, можно считать учителем американского писателя), что не отменяет «романтического ключа» в их описании.

О. Бальзак романом «Утраченные иллюзии», законченным в пору своей наибольшей художественной зрелости (1837), создал новый тип романа, – *роман разочарования, неизбежного разрушения жизненных идеалов при столкновении их с грубой действительностью буржуазного общества.*

Тема крушения иллюзий появилась в романе задолго до Бальзака. Первый роман новой истории – «Дон Кихот» – это тоже повесть об «утраченных иллюзиях». Но Бальзак подходит к проблеме с новой, ещё не изученной в то время, стороны. Он показывает, что выработанные самим обществом представления о человеке, обществе, искусстве и т. д. при *столкновении с действительностью этого общества*, оказываются только иллюзиями.

Эту книгу сам Фицджеральд считал высшим своим достижением и выражением *главного* направления своего творчества. Первоначальное название романа «**Среди мусорных куч и миллионеров**» выявляет в определённой степени основной его смысл – контраст между огромными материальными богатствами и духовной нищетой тех, кто ими обладает. Ненависть Фицджеральда к богатству, к богатым нашла в романе «Великий Гэтсби» наивысшее выражение.

Стержень этого романа составляет **не сюжетная сторона**, достаточно традиционная для американской литературы мелодраматического содержания:

попытка таинственно разбогатевшего героя вернуть прошлое, связать свою судьбу с женщиной, брак с которой был невозможен из-за социального и материального неравенства. Роман превращается в трагедию благодаря Нику Каррауэю. Он не только рассказчик, собирающий информацию о своём таинственном друге Гэтсби, но и писатель, постепенно начинающий сочинять автобиографическое произведение, в котором Гэтсби – надёжный ориентир. Линия Ника – это проверка своих собственных взглядов на прочность: своей честности, приверженности традиционной системе ценностей американца, живущего на Среднем Западе США. Его характер и взгляды меняются по ходу действия. Способность к глубокому пониманию сути происходящего делает из Ника человека, способного к душевной теплоте, гибкости суждений. Ведь он становится свидетелем того, как **разрушается магия богатства, этого единственного вида религии, на которую способно общество изобилия.** Перед нами как бы «роман воспитания» Каррауэя, соотнесённый автором с темой Америки.

Некоторые критики считают, что для Фицджеральда Гэтсби – положительный герой. Другие считают, что он полностью отрицательный персонаж. Но так ли это?

Для автора Гэтсби интересен **не** как объект «разоблачения» (таким объектом выступает Том Бьюкенен), и не как образец неиспорченного человека. В душе Гэтсби разворачивается **конфликт несовместимых** начал и убеждений. Фицджеральда привлекают его энергия и сила, но тревожит пустая трата человеческих возможностей. На одном полюсе – мечтательность, чистота сердца, душевная простота и широта, наивная вера в неимоверность будущего счастья, и это типичные черты воспитанного американской историей (и мифологией) положительного американского типа характера, натуры. Неслучайно «прощаясь с Гэтсби в это утро, Ник, уже отойдя, крикнул: «Ничтожество на ничтожестве, вот они кто! Вы один стоите их всех, вместе взятых!» Как он потом радовался, что сказал эти слова!»

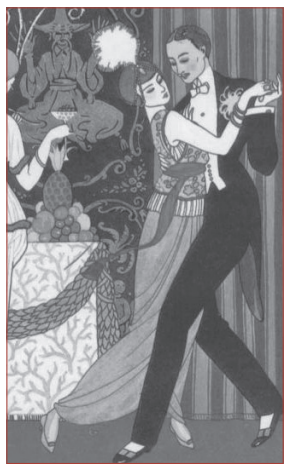
С другой стороны, в Гэтсби силён трезвый расчёт дельца и практицизм. И действительно, герой не блещет добродетелями: он нажился на биржевых спекуляциях и мошенничестве и практически становится человеком того же круга, что и Том Бьюкенен, Деи и другие участники его празднеств. Гэтсби – нувориш, добровольно отдавший себя во власть губительных стремлений. И это тоже – типично американская болезнь не потому, что нигде не было такого. Было везде! Но потому, что **это стало следствием национальных особенностей мировоззрения, связанных с той самой «американской мечтой».** Однако собственно национальный тип американского характера рождается именно из сочетания противопоставленных начал, каким и предстаёт Гэтсби.

А различие между Гэтсби и Бьюкененом Фицджеральд усматривает в **разном** их отношении к богатству: для Бьюкенена оно существует от рождения и определяет его социальный и моральный облик ненавистного Фицджеральду богатого человека. Гэтсби также богат, но его богатство – результат его собственных (не безупречных) усилий, и оно – лишь средство осуществления его самых заветных устремлений. В деньгах Гэтсби видит ключ к счастью. Богатство для него – не самоцель, но средство для того, чтобы иметь всё, что могут дать деньги. Эта мысль наиболее наглядно выявлена в отношении Гэтсби

к Дэзи Бьюкенен. Гэтсби казалось, что его счастье близко, но ему не удаётся его добиться, и этому мешает не только муж Дэзи, но и она сама.

В характере главной героини появляются новые черты. Гэтсби говорит о Дэзи: «В её голосе звенят деньги», а это предполагает не только богатство, но и принадлежность к расе богатых, то есть вполне определённые черты её морального облика. У Дэзи нет уже настоящего чувства к Гэтсби, и он сознаёт своё моральное банкротство ещё до того, как было раскрыто его прошлое. Встреча с Дэзи показывает ему, что не только его мечта оказывается неосуществимой, но что и Дэзи и он сам убиты своим богатством, убиты морально.

Том и Дэзи были преступно беспечными существами, ими руководил всепоглощающий эгоизм, они ломали вещи и людей, «предоставляя другим убирать за собой», а потом убегали и прятались за свои деньги. На чём держался их союз? Деньги и комфорт, беспечность и безделье, они удобны друг другу как туфли для тенниса. Их связывают не чувства: вряд ли они вообще были когда-то, их связывают общие взгляды, что им всё дозволено и сойдёт с рук.



«Век джаза»

Фицджеральд, говоря о своём произведении, указывал на роман Достоевского «**Братья Карамазовы**» как на образец для себя, которому он старался следовать. Перед нами **не** только драма отдельного человека, перед нами *и трагедия большой идеи*, изначально красивой (перед каждым открыто множество дорог, человек может добиться равенства, он может своими усилиями достичь многого, всё зависит от человека), внутренне нравственно небезупречной, но получившей ложное и преступное воплощение.

Герою предстоит убедиться в том, что деньги бесцельны принести ему счастье: он не обретает его, даже разбогатев. Счастье **не** покупается за деньги. Автор демонстрирует закономерную **неизбежность банкротства «американской мечты»**.

Однако почему роман назван «Великий Гэтсби»? Здесь ирония автора или величие героя? Гэтсби *незаурядный* человек, яркий представитель типа «американского мечтателя», романтик по натуре. Он твёрдый сторонник идеала «нового» американца – человека, самого сделавшего себя, а не получившего всё. Но он потерял себя в погоне за жалкой и ненадёжной целью – богатством. Он положил жизнь, по сути, к ногам Дэзи, абсолютного ничтожества, хотя и очень внешне красивой женщины. «Мечта» привела его вначале на тропу финансового мошенничества, а затем к полной катастрофе – гибели. Сам автор обращается к проблеме мечты, идеала в конце романа: они хороши, при условии, что плывём вперёд без препятствий. Другими словами, *как оторванный от реальной жизни идеал – это хорошо, а вот, как конкретный план воплощения в жизнь, – ужасно!*

Гэтсби – фигура в определённой степени трагическая. Богатство перерождает и самого Гэтсби. Это – драма незаурядной личности, которая отдала себя служению бесполезному делу – накоплению денег. Люди, такие, как он,

хотели в богатстве найти ключ к человеческому счастью, с его помощью добиться осуществления своих мечтаний, но ошиблись. Судьба Гэтсби доказала бесплодность и бессмысленность погони за деньгами как главного и единственного средства «рая земного». Неслучайно многие американские критики справедливо говорят о трагедии Гэтсби, о том, что Гэтсби чувствует несостоятельность своей «американской мечты», и подчёркивают при этом сугубо американский характер судьбы героя. Его вина, как показывает Ф.С. Фицджеральд, – это общая родовая *вина всех американцев*, которые утратили чистоту и детскость, свойственные первым новоанглийским поселенцам Америки. Перед нами выдающийся роман, в котором выразилась **национальная драма, отразилась суть национальных воззрений: их величие и их поражение. Герой – национальный тип, в котором отразилось и время, и ментальность.** Корни конфликта тянутся от истоков всего общественного опыта Америки, освящённого верой в великую мечту о земном рае для человека-одиночки, как выразился другой классик американской литературы Фолкнер. Он посвятил целое эссе, размышляя на эту тему: «Нам даже не дано было принять или отвергнуть мечту, ибо она уже владела нами с момента рождения». Можно добавить – ещё до рождения, ведь ажиотаж «процветания любой ценой» стал чуть ли не девизом жизни.

«Великий Гэтсби» – подлинно трагический роман. Он был опубликован одновременно с «Американской трагедией» Драйзера и развивал те же идеи, хотя выявлял их в иной художественной манере. Судьбы Гэтсби и Гриффитса – героя романа Драйзера – не похожи одна на другую, **но первопричина катастрофы одна – это «американская трагедия».**

Оба писателя в какой-то степени идут здесь по пути Бальзака, которого они высоко ценили.

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Т. Драйзер «Американская трагедия».

Э. Хемингуэй «Снега Килиманджаро».

Ф.С. Фицджеральд «Ночь нежна».

Засурский Я.Н. Фрэнсис Скотт Фицджеральд. История американской литературы. М., 1971.

Андреев Л.Г. Зарубежная литература XX века. М., 2003.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ◆ Мотив «американской мечты» в романе Фицджеральда «Великий Гэтсби».
- ◆ Трагедия и фарс в судьбе Великого Гэтсби.
- ◆ Судьба «утраченных иллюзий» у Бальзака и Фицджеральда.
- ◆ Чем современны произведения Ф.С.Фицджеральда?
- ◆ Языком кино... (Экранизация произведений Ф.С. Фицджеральда).

ПРОБА ПЕРА

- Написать эссе: «Судьба „утраченных иллюзий“: от О. де Бальзака до Ф.С. Фицджеральда».

В каждой латиноамериканской стране сформировалась своя национальная картина мира, свои темы и мотивы. Однако более правильно считать эту литературу континентальной, а не просто (не только) национальной. Для этого существует *ряд причин*: 1) нации, как и государства, здесь сформировались позже, чем в Европе; 2) почти вся эта литература испаноязычная, а язык – это способ мышления и выражение ментальной (национальной) картины мира; 3) после колонизации земель испанцами древние цивилизации, предки современных народов, были большей частью уничтожены, естественно, погибли и их культуры.

Нам известен «день зарождения» этой литературы – 12 октября 1492 года, когда Колумб открыл Америку. Это событие принесло в Латинскую Америку испанский язык, жестокое насаждение католической веры. В силу сложившейся ситуации приходилось отталкиваться (но и использовать) от чужих – европейских – традиций. С открытия Америки начинается противостояние «свое-чужое», имеется в виду – европейское и латиноамериканское. Для этой литературы свойственен образ естественного человека, не порвавшего связей с природой, с космосом и *интуитивное начало*. Характерная черта такого понимания – противостояние искусственности – европейскости, которой свойственна зацивилизованность, рационалистичность, прагматичность.

Рационализм (от лат. *rationalis* – разумный, *ratio* – разум) – метод, согласно которому основой познания и действия людей является разум. Научное (т.е. объективное, всеобщее, необходимое) знание достижимо только посредством разума – одновременно источника знания и критерия его истинности. Рационализм – один из философских источников идеологии Просвещения.

Рационалистичность – рассудочность опирается только на требования рассудка (разума).

Прагматизм (от др. греч. *pragma* – «дело, действие») – философское течение, базирующееся на практике как критерии истины и смысловой значимости. Прагматизм в исторической науке – термин, употребляемый в различных значениях.

Прагматичность – это склонность к практичным решениям, приземлённость, полезность на практике, определённая расчётливость. В бытовом смысле прагматик – это человек, который выстраивает свою систему поступков и взглядов на жизнь в аспекте получения *практически полезных результатов*.

Интуиция (позднелат. *intuitio*, от лат. *intueor* – пристально смотрю), способность постижения истины (или какого-либо знания) путём прямого её усмотрения без обоснования с помощью доказательства. Интуиция понималась и как скрытый, бессознательный первопринцип творчества (З. Фрейд). В некоторых течениях философии она трактуется как божественное откровение, как всецело бессознательный процесс, несовместимый с логикой и жизненной практикой. Также различные формы художественного освоения мира **не** всегда осуществляются в логически и фактически доказательном виде. Однако интуиция не есть нечто неразумное или сверхразумное. Она представляет собой *своеобразный тип мышления*, когда отдельные звенья процесса мышления проносятся в сознании более или менее бессознательно, а предельно ясно осознаётся именно итог мысли – истина.

Латиноамериканская литература воспеваёт образ девственной природы, она пронизана таинственностью мира. Эта литература строится на основании единой культурной мифологемы – латиноамериканского космоса. Существенное свойство латиноамериканской культуры – поиск «своего» в «чужом», это заимствование, переименование западноевропейской модели и категорий и приспособление их для выражения собственной самобытности.

У сюрреалистов латиноамериканские писатели заимствовали некоторые принципы фантастического преобразования действительности. Вместе с тем в соответствии с логикой развития всей латиноамериканской культуры все эти стимулы и заимствования были обращены **на свою** культурную почву, приспособлены для *выражения чисто латиноамериканского мировидения*. Таким образом, в этой литературе мы можем наблюдать богатые плоды *диалога культур*, который обогащает как национальную культуру, так и мировую в целом.

Мифологема (с др. греч.) – сказание, предание и мысль, причина – это сознательное воспроизведение заимствованных мифологических мотивов, тем или их части и перенесения (воспроизведение) в литературное произведение. Термин, используемый для обозначения мифологических сюжетов, сцен, образов, характеризующихся глобальностью, универсальностью и имеющих широкое распространение в культурах народов мира. Мифологема указывает на связь мотива с древнейшими представлениями человечества, на взгляды представителей определённой национальной культуры. *Мотив* – повторяющийся элемент смысла.

На рубеже XIX–XX веков уже литература самой Латинской Америки начинает оказывать влияние на литературу Европы, в особенности на испанскую литературу. Кубинский писатель **Алехо Карпентьер** использовал термин «lo real maravilloso» (приблизительный перевод – «чудесная реальность») в предисловии к своему произведению «Царство земное» (1949). Впечатления от поездок на Гаити легли в основу этого исторического романа. Роман воскрешал эпизоды правления на Гаити Анри-Кристофа, бывшего раба, сражавшегося за освобождение страны от французских колонизаторов и провозгласившего себя королём. Роман был создан под влиянием афро-кубинской мифологии, с одной стороны, и сюрреалистов, с их философией чудесного в повседневном, с другой. Этот роман обозначил приход «**магического реализма**» в латиноамериканскую словесность. Именно этот феномен во многом определил в 1950–1970-х годах взрыв мирового интереса к латиноамериканскому роману. Идея самого писателя заключалась в описании *обострённой реальности*, в которой могут появляться элементы чудесного, выглядящие странно для читателя иного культурного мира.

Магический реализм – это художественный метод, в котором магические элементы включены в реалистическую картину мира. Истоком и основой латиноамериканского магического реализма являются литература, верования, мышление доколумбовых индейских цивилизаций: ацтеков, майя, инков.

Можно выделить следующие *элементы магического реализма*: • фантастические эпизоды развиваются по законам житейской логики как обыденная реальность, а сами фантастические элементы никогда не объясняются; • действующие лица не оспаривают логику этих магических элементов и принимают их

как естественные; • человек живёт в реальности, совмещающей в себе современность и историю, сверхъестественное и естественное, паранормальное и обыденное; • здесь часто используются символы, элементы фольклора. *Характерная особенность магического реализма – игра со временем: проявление реальности через необычное движение времени;* • течение времени искажено: оно или циклично, или кажется отсутствующим, часто настоящее повторяет или напоминает прошлое, а оно может легко контрастировать с настоящим, как и космическое – с физическим; • причина и следствие могут меняться местами, например, персонаж может страдать и до трагических событий.

В магическом реализме романтическая фантазия сливается с обыденностью и порой торжествует над ней. В художественной реальности магического реализма сказочная феерия пронизана верой в добро. Многие критики уверены, что для магического реализма также важен и принцип айсберга, провозглашённый Хемингуэем. Всё происходящее в произведении зачастую представляется с *альтернативных точек зрения*: рассказчик свободно переключается с третьего на первое лицо, нередко переходы между точками зрения разных персонажей. Открытый финал произведения позволяет читателю *определить самому*, что же было более правдивым и соответствующим строению мира – фантастическое или повседневное.

Идеологическую основу магического реализма составило стремление писателя выявить и утвердить самобытность латиноамериканской действительности и культуры, связанной с мифологическим сознанием индейца или афроамериканца.

Так, например, в том же романе **А. Карпентьера** «Царство земное» повествование ведётся от лица *естественного человека* – темнокожего, поэтому и взгляд его на события специфический, потому что реальность, конкретные события преломляются в сознании именно такого человека, простого, наивного, природного. В результате торжествует не реальность, а миф, фантазия. Такие люди видят часто лишь то, *что хотят*, а не то, что есть. Они усвоили пафос чуда, которое входит в контекст повседневности латиноамериканской жизни. Мы наблюдаем трансформацию (изменение) реальности, что свойственно большинству, если не всем писателям – носителям латиноамериканской национальной картины мира.

Интересна фигура самого автора романа, у которого мать – русская, отец – француз, а сам он стал кубинским писателем. В его фигуре встретились три культуры, дав неожиданный творческий результат.



А. Карпентьер



Ж. Амаду

В Аргентине любимыми героями становятся пастухи-гаучо, коренные аргентинцы – потомки индейцев и первых белых поселенцев. Они привлекают писателей собственным пониманием «закона», неписанным кодексом чести, где бесстрашие граничило с полным пренебрежением к смерти.

Для бразильца **Жоржи Амаду** было очень важно показать нацио-

нальные черты и особенности: оптимизм, страстный темперамент, искромётный артистизм, «праздничный» и творческий подход к жизни.

Произведения писателей Латинской Америки отражают наивное *фольклорно-мифологическое мышление* индейца или его потомка, являющегося частью природы. Они органично слиты с ней, и как бы ощущают в своих жилах «пульс своей земли». Для европейца, человека с рациональным сознанием, их мир странный, причудливый, нереальный. Для них же самих – наиболее правильный образец миропорядка, где живут цельные люди, наделённые особым поэтическим восприятием жизни. В латиноамериканском романе парадоксальным образом совмещаются коллективное мировосприятие и чувство одиночества, мифомышление и высокая интеллектуальность, безысходное отчаяние и исторический оптимизм.

Магические мотивировки, народная фантастика, фольклорные образы – всё подчинено отражению национального мироощущения и мировосприятия народов Латинской Америки. В то же время литература континента явила миру удивительный путь духовного развития – от определения «национальной души», её особенностей, к поиску гармонии для «человеческой души» как таковой. *Латиноамериканские писатели осмыслили национальную грань общечеловеческих ценностей, ещё раз подтвердив закон – общечеловеческое без национального нище и бедно, национальное без общечеловеческого мёртво.*

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

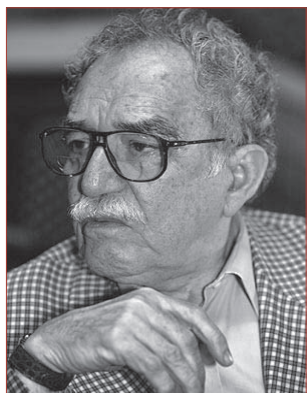
1. В чём особенность латиноамериканской литературы, культуры в целом?
2. Почему в Латинской Америке было принято противопоставление Европе?
3. Чем различается подход к миру европейца и латиноамериканца? Ответ оформите в виде таблицы «Мир европейца и мир латиноамериканца».
4. Каковы особенности «магического реализма»?
5. Составьте таблицу всех известных вам течений, в которых присутствует термин «реализм», и дайте им разъяснение.
6. Используя статью учебника, составьте опорный конспект «Национальные особенности латиноамериканской литературы».
7. Как вы понимаете выражение «диалог культур»? Какую роль, по вашему, он играет в XXI веке? В чём его значение?

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. М., 1997.

Земсков В.В. Латиноамериканский литературный процесс XVI–XX вв. Культурология, № 3, 2005.

Реальный и магический мир Г.Гарсиа Маркеса



Габриэль Гарсиа Маркес (1928–2014) – выдающийся латиноамериканский (колумбийский) писатель. До 12 лет мальчик жил в небольшом городке, где его воспитывала бабушка, которая и рассказывала ему сотни легенд и сказаний. И дед – участник гражданской войны – без устали вспоминал о былых сражениях, а мальчик слушал и впитывал все события, которые всплывали в памяти его деда. Маленький Габриэль обещал бабушке когда-нибудь записать все сказки, мифы и легенды, которые она рассказывала ему во время долгих вечерних посиделок на сундуке в тёмном углу дома в городке Аракатука, где он родился. Она решительно не верила обещаниям внука – все дети многое обещают. Да и кому, думала бабушка, нужны её рассказы, которые не только сотнями знали все пожилые люди Латинской Америки, но и в которые часто верили крепче, чем в законы математики? Но она, к счастью, ошиблась, и внук сдержал слово.

Впереди у Маркеса был великий роман XX века «Сто лет одиночества», в котором воплотится всё услышанное в детстве. Роман вышел в свет в 1967 году и стал шедевром мировой литературы. Писатель сам не раз говорил, что все свои истории и даже мельчайшие детали, а часто и стиль книг он черпает из памяти, из фантастических рассказов бабушки и повестей деда о его военных годах. За этот роман в 1982 году он будет удостоен Нобелевской премии, с формулировкой: «За романы и рассказы, в которых фантазия и реальность, совмещаясь, отражают жизнь и конфликты целого континента». А сам писатель вспоминал: «Это было как взрыв, который жил во мне с тех пор, как я услышал эти истории от моей бабушки, поверил в них и передал её манеру рассказа».

Но это всё будет потом, а пока он в 12 лет уезжает в Боготу – столицу Колумбии, оканчивает лицей, поступает в университет на юридический факультет, затем быстро выдвигается на журналистском поприще. В качестве корреспондента работает в Каракасе, Нью-Йорке, Риме, где он заканчивает сценарные курсы. С 1961 года в течение нескольких лет работает сценаристом в Мексике. Но Габриэль Гарсиа Маркес, добившийся больших успехов в журналистике, уже давно мечтал стать писателем, ещё с 19 лет, когда он написал первую повесть. И в один из дней 1965 года он решает уйти из журналистики и стать только писателем, это был день, когда он сел писать свой великий роман. На Маркеса особое влияние оказали такие писатели, как Франц Кафка, потрясший его в 18 лет повестью «Превращение», Эрнест Хемингуэй, Уильям Фолкнер, Джеймс Джойс и Вирджиния Вулф.

Мерседес Барчи Пардо, его супруга, рассказывала историю их знакомства, напоминавшую невероятную историю той самой любви, которую называют то ли мифической, то ли великой. В тот день на перемене к ней, одной из самых красивых девушек в лицее, пришли родители с молодым человеком. Они сообщили, что родители юноши очень просят их познакомить с дочерью, по-

тому что молодой человек совершенно потерял покой. Габриэль внимательно, не отрываясь, смотрел минут 5 в глаза девушки и потом сказал: «Если можно, станьте моей женой». Она тоже внимательно посмотрела на застенчивого задумчивого молодого человека и очень серьёзно ответила: «Я согласна, только позвольте мне закончить школу». Ей было всего 13 лет. Помолвка состоялась через 2 года, а свадьба через 14 непростых лет, в течение которых она ждала его, несмотря ни на что, ни разу не усомнившись ни в его словах, ни в своём выборе. У него есть несколько знаменитых высказываний, одно из них особенно значимо: «Я люблю тебя не за то, кто ты, а за то, кто я, когда я с тобой».

С тех пор они шли по жизни вместе, опровергая досужие вымыслы скептиков и пессимистов, что нет на свете настоящей и вечной любви. Она есть, и тому доказательством служит и вся великая литература, и отдельные судьбы гениальных писателей. Маркес утверждал, что, о чём бы он ни писал в своих романах, он всегда писал о любви. «Женщина в любви сильнее мужчины, решительнее и обычно тоньше и умнее – это безусловный факт...»

ЭТО ИНТЕРЕСНО

За 18 месяцев труда над романом «Сто лет одиночества» семье Маркеса пришлось продать практически всё, что было нажито предыдущими годами его успешной работы журналиста. Но ни единого слова порицания никогда не услышал писатель от жены, он удивительно точно когда-то сделал выбор спутницы жизни. «У меня была жена и двое маленьких сыновей. Я работал пиар-менеджером и редактировал киносценарии. Но чтобы написать книгу, нужно было отказаться от работы. Я заложил машину и отдал деньги Мерседес. Каждый день она, так или иначе, добывала мне бумагу, сигареты, всё, что необходимо для работы. Когда книга была кончена, оказалось, что мы должны мяснику 5000 песо – огромные деньги. По округе пошёл слух, что я пишу очень важную книгу, и все лавочники хотели принять участие. Чтобы послать текст издателю, необходимо было 160 песо, а оставалось только 80. Тогда я заложил миксер и фен Мерседес. Узнав об этом, она сказала: «Не хватало только, чтобы роман оказался плохим». (Из интервью журналу «Esquire»)

Весной 2000 года Маркес, который давно страдал раком крови, разослал по электронной почте своим друзьям прощальное письмо в стихах. Он сообщал, что совершил открытие. «Я понял, отчего умирают люди. Они умирают оттого, что их сердце устаёт любить. Вот если бы оно не уставало...» Так заканчивалось послание. А вскоре врачи сообщили, что болезнь приостановилась... Наверное, действительно писатель прав: только тот, кто не устаёт любить близкого и ближнего может продлить свою жизнь, имеющую в этом случае особый смысл.

1. Как вы думаете, что помогло Маркесу стать писателем?
2. Кто ещё из известных вам писателей начинал творческий путь с журналистики? Какое значение этот факт имеет для творчества писателя?
3. Как вы думаете, история любви Маркеса – факт только его личной биографии, или это имеет значение для его творчества, для литературы?

Все романы Г. Маркеса одновременно эпичны и мифологичны. В эпосе существует важнейшая черта – слитность индивидуального и общего. Но у

Маркеса эпическая структура **нарушается мотивом одиночества**. Это ярко проявляется в знаменитом романе «**Сто лет одиночества**» (1967). Замысел произведения окончательно созрел у писателя к январю 1965 г. Этот роман – многопланов, в нём на примере шести поколений рода Буэндиа из городка Макондо прослеживается не только история Латинской Америки, но по сути всего рода человеческого. Герои Маркеса – народ и история. Тема одиночества становится *центральной* в этом произведении. Весь род проклят «на бездонное одиночество». Это одиночество смерти. Одиночество власти, подчинившее себе одного из самых одарённых в роду Буэндиа – Аурелиано, заплутавшего «в пустыне одиночества своей необъятной власти». Одиночество старости, в которое на долгие годы погрузилась самая обаятельная из героинь – прародительница рода Урсула: «в лишённом света одиночестве своей глубокой старости». Одиночество неприступности, жертвой которого стала Амаранта.

Жизненный цикл, отведённый роду Буэндиа, неуклонно движется к своему концу, по мере того как приходит в запустение *Дом*. Он приходит в упадок и разрушается, несмотря на все титанические и безуспешные попытки дряхлеющей Урсулы противостоять этому процессу. Она всё время ужасалась, по крайней мере, четырём смертным грехам, подчинившим себе членов её семейства – это война, бойцовые петухи, дурные женщины и бредовые идеи.

Роман соткан из настоящего и прошлого, время в нём – текуче. Дождь в романе бесконечно затяжной, он погружает героев в сонное и выморочное состояние. Ход истории надолго останавливается.

Тема отношений между человеком и природой (так часто встречаемая в произведениях Э. Хемингуэя) – одна из важнейших в романе, и она также проходит через всю книгу. О приручённой, живущей в ладу с людьми природе, говорили и птицы, и миндальные деревья, и весь природный мир в целом. Но по мере того, как действие близится к концу, высыхают деревья и гибнут птицы от сумасшедшего зноя. Казалось, сбывается пророчество, что «Макондо будет стёрто из памяти людей». Индивидуализм и одиночество каждого человека привели к гибели Макондо. Но писатель Гарсиа Маркес сотворил чудо: Макондо навсегда останется в памяти – как *урок и предостережение*.

В его романах фантастика срачивается с реальностью. Вся проза Маркеса – переплетение действительности и легенды. И в этом романе перед читателем предстаёт реальный мир, который одновременно фантастичен и волшебен. Он даёт действительность не объективную, а преломлённую народным взглядом на неё, чистым, но наивным, который неотделим от атмосферы легенд, поверий, сказаний и сказок. Таким образом, в своём творчестве Г. Маркес довёл принципы *магического реализма* до высшей точки. В произведении Маркес отвергает догматическую серьёзность. И это тоже *свойство магического реализма* – *раскрывать бытие мира через вымысел и «несерьёзность», уходя от канона и официоза. Эта несерьёзность – погружение в многовековую народную смеховую культуру. История, политика предстают в романе в свете карнавального смеха*, позволяющего, по словам Маркеса, «вывернуть действительность наизнанку, чтобы разглядеть, какова она с обратной стороны».

Если говорить о **мифе**, то его главное свойство – абсолютная достоверность в глазах слушателей. Для мифологического образа характерна обобщённость. Многозначность и ассоциативность мифа – причина, по которой он исполь-

зуется в современной литературе. Миф как способ постижения реальности моделирует, классифицирует и интерпретирует человеческое общество и мир.

Одним из оригинальных проявлений мифотворчества Маркеса является сложная динамика соотношения жизни и смерти, памяти и забвения, пространства и времени. Мифологичность заключается не в том, что автор изображает собственно мифологический сюжет, а в том, что он мифологизирует жизнь, в первую очередь, – латиноамериканскую, и вообще – жизнь всего XX века. Его романы построены по законам, принципам мифа – сгущённая метафорика и символика, гиперболизация и гротеск, огромная сила обобщения.

Выделяются следующие признаки жанровой специфики классического романа-мифа: ориентация на узнаваемый мифологический материал, чаще всего в «обработанной», литературной форме, законченность, целостность воссоздаваемой мифологической картины мира.

Маркес – один из создателей *новейшего романа*, художественный космос которого необыкновенно широк. В латиноамериканском романе парадоксальным образом совмещаются коллективное мировосприятие и чувство одиночества, мифомышление и высокая интеллектуальность, безысходное отчаяние и исторический оптимизм.

Гарсиа Маркес в одном из своих выступлений отметил: «Я верю в магию реальной жизни. Я думаю, что Карпентьер «магическим реализмом» на самом деле называет то чудо, каким является реальность, именно реальность Латинской Америки вообще и в частности реальность карибских стран. Она – магическая». Гарсиа Маркес постоянно говорит об объективном существовании «фантастической реальности», которая и порождает своеобразие латиноамериканского романа.

• В чём необычность романов Маркеса?

Краткое содержание повести «Полковнику никто не пишет»

Действие разворачивается в Колумбии в 1956 г., когда в стране происходила ожесточённая борьба между политическими группировками и царила обстановка насилия и террора. Место действия – некий безымянный городок.

На окраине маленького провинциального городка в домике обитает впавшая в нищету старая супружеская чета. Молоденьким офицером, на исходе гражданской войны, полковник, герой повести, совершил прекрасный и бесполезный подвиг: он доставил к месту подписания перемирия золотую казну повстанцев. Полвека спустя он вместе с последними оставшимися в живых ветеранами всё ещё ожидает справедливости на пороге голодной смерти.

Полковнику семьдесят пять лет. В дождливое октябрьское утро он и его жена чувствуют себя как никогда плохо. Колокольный звон напоминает, что сегодня в городке похороны. Хоронят бедного музыканта, ровесника их сына Агустина. Полковник надевает «праздничный» чёрный суконный костюм. Жена ворчит, чего это он так вырядился. Полковник отвечает, что случилось необычное событие: за столько лет первый человек умер своей смертью.

Полковник направляется в дом покойного, где встречает Дона Сабаса, крёстного отца своего умершего сына, он – один из бывших соратников полковника, единствен-

ный руководитель партии, который избежал политических преследований и продолжает жить в городке.

Сына полковника – Агустина убили девять месяцев назад за распространение листовок. В пятницу, как обычно, полковник отправляется в порт встречать почтовый катер. Он проделывает это регулярно на протяжении пятнадцати лет, всякий раз испытывая волнение, гнетущее, как страх. И опять ему нет никакой корреспонденции.

С тех пор как товарищи по партии были убиты или высланы из города, он ощущает гнетущее одиночество. А бессонными ночами его одолевают воспоминания о закончившейся пятьдесят шесть лет назад гражданской войне, на которой прошла его юность.

В доме нечего есть. После гибели сына старики продали швейную машинку и жили на вырученные за неё деньги, а на сломанные настенные часы и картину покупателей так и не нашлось. Чтобы соседи не догадались об их бедственном положении, жена варит в котелке камни.

Наступает очередная пятница, и снова в прибывшей почте для полковника ничего нет. Чтение предложенных врачом газет вызывает раздражение: после введения цензуры в них пишут только о Европе, невозможно узнать, что происходит в собственной стране.

Полковник чувствует себя обманутым. Девятнадцать лет назад конгресс принял закон о пенсии ветеранам. Тогда он, участник гражданской войны, начал процесс, который должен был доказать, что этот закон распространяется и на него. Процесс длился восемь лет. Понадобилось ещё шесть лет, чтобы полковника включили в список ветеранов. Это сообщалось в последнем полученном им письме. И с тех пор – никаких известий.

Полковника поддерживает надежда, что вот-вот придёт письмо. Жена требует избавиться от бойцового петуха, оставшегося от сына, но старик упорно стоит на своём: во что бы то ни стало надо дожидаться начала петушиных боёв. Желая помочь, товарищи сына берут на себя заботу о прокорме петуха. Иногда жена полковника отсыпает у него маиса (кукурузы), чтобы сварить себе и мужу хоть немного каши.

В одну из пятниц, когда полковник пришёл встречать почтовый катер, он пережил дождь в конторе дона Сабаса. Кум настойчиво советует продать петуха, за него можно выручить девятьсот песо. Мысль о деньгах, которые помогли бы продержаться ещё года три, не оставляет полковника.

Несколько дней полковник морально готовится к разговору с доном Сабасом. Продать петуха кажется ему кощунством, это всё равно, что продать память о сыне или самого себя. И всё же он вынужден отправиться к куму, но тот ведёт теперь речь только о четырёхстах песо. Врач, узнавший о предстоящей сделке, рассказывает, что дон Сабас доносил на противников режима, а потом скупал за бесценок имущество своих товарищей по партии, которых высылали из города. Полковник решает не продавать петуха.

В бильярдном салоне, где он наблюдает за игрой в рулетку, происходит полицейская облава, а у него в кармане листовки, полученные от друзей Агустина. Полковник в первый раз оказывается лицом к лицу с человеком, убившим его сына, но, проявив самообладание, выбирается из оцепления.

Промозглыми декабрьскими ночами полковника греют воспоминания о боевой юности. Он всё **надеется** с ближайшим катером получить письмо. Поддерживает его и то, что уже начались тренировочные бои и его петуха нет равных. Остаётся потерпеть сорок пять дней, убеждает полковник впавшую в отчаяние жену, и на её вопрос, что они будут есть всё это время, решительно отвечает: «Дерьмо».

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте повесть полностью. В повести немного событий, мало героев, но было ли простым чтение? Почему?
2. По развитию сюжета можно ли сказать, о чём эта повесть?
3. Почему полковник испытывает страх, когда идёт встречать почтовый катер?
4. Если война закончилась 56 лет назад, то почему полковник никак не может её забыть?
5. Почему старики не хотят, чтобы соседи узнали об их бедственном положении?
6. Почему полковник чувствует себя обманутым?
7. Какова роль в повествовании бойцовского петуха, оставшегося от сына?
8. Почему полковник не отомстил за сына и должен ли он был это сделать?
9. Почему, несмотря ни на что, полковник надеется на решение своего дела?
10. Как вы понимаете девиз полковника: «Никогда не бывает слишком поздно»? Вы с ним согласны?
11. Как вы думаете, можно ли говорить о влиянии Хемингуэя на творчество Маркеса? Своё мнение обоснуйте.
12. Сравните главного героя повести Хемингуэя «Старик и море» с главным героем произведения Маркеса.

❖ Прочитайте отрывок из повести «Полковнику никто не пишет».

«С

такими крупными суммами полковнику не приходилось иметь дело с тех пор, как он сдал казну революционной армии. Когда он вышел из конторы дона Сабаса, то вновь ощутил сильную боль в животе. На почте он направился прямо к инспектору.

– Я жду срочное письмо. Авиапочтой.

Инспектор перебрал все конверты и снова разложил их по местам, не сказав ни слова. Только отряхнул ладони и выразительно посмотрел на полковника.

– Но сегодня мне должно было прийти письмо. Обязательно.

Инспектор пожал плечами.

– Только смерть приходит обязательно, полковник.

К его возвращению жена сварила маисовую кашу. Он ел молча, надолго погружаясь в задумчивость после каждой ложки. Жена, сидевшая напротив, почувствовала неладное.

– Что с тобой? – спросила она.

– Я думаю о чиновнике, от которого зависит моя пенсия, – солгал полковник. – Через пятьдесят лет мы будем спокойно лежать в могиле, а этот бедняга будет мучиться каждую пятницу, гадая, назначили ему пенсию или нет.

– Плохой признак, – сказала женщина. – Это значит, ты начинаешь сдаваться. – Она снова принялась за кашу, но через минуту заметила, что муж по-прежнему погружен в свои мысли.

– Ешь-ка лучше кашу, пока не остыла.

– Вкусная, – сказал полковник. – Где ты взяла маис?

– У петуха, – ответила жена. – Ребята из мастерской принесли ему столько маиса, что я решила взять и для нас. Вот такая жизнь.

– Да, – вздохнул полковник. – В жизни такое бывает, что и нарочно не придумаешь <...>

Полковник снова посмотрел на петуха.

– Петух что надо. – Он подсчитывал что-то в уме, пережёвывая кашу. – Обеспечит нас едой на три года.

– Мечты! – сказала женщина. – Из мечты каши не сварить.

– Каши не сварить, но она накормит, – ответил полковник. – Это как чудесные таблетки кума Сабаса.

Ночью он плохо спал – всё подсчитывал и рассчитывал. На следующий день жена опять подала на обед маисовую кашу. Она ела, низко опустив голову, не произнося ни слова, и полковник почувствовал, как передаётся её плохое настроение <...>

Полковник понял, что и за сорок лет общей жизни, общего голода и общих страданий он не смог до конца узнать свою жену. Наверно, любовь их тоже постарела.

– И картина никому не нужна, – сказала она. – Почти у всех есть такие же. Я заходила даже в турецкие лавки.

Полковник ощутил горечь.

– И поэтому теперь все знают, что мы умираем с голоду.

– Я устала, – сказала женщина. – Мужчины не думают о хозяйстве. Сколько раз я ставила на печку котелок с камнями, чтобы соседи не знали, что нам нечего варить.

Полковнику стало стыдно.

– Это унижительно, – сказал он.

Женщина откинула москитную сетку, подошла к его гамаку.

– Пора покончить со всеми этими увёртками и притворством, – сказала она. – Я уже по горло сыта и смирением, и достоинством. – Её голос погрубел от гнева.

На лице полковника не дрогнул ни один мускул.

– Двадцать лет ждать журавля в небе, которого тебе обещают после каждых выборов, и в конце концов потерять сына, – продолжала она. – Вот и всё, чего мы дождались.

К этим упрёкам полковник уже привык.

– Мы выполняем свой долг, – сказал он <...>

Полковник шёл за инспектором мимо портовых лавчонок. На площади его внимание привлекли громкие крики, которые доносились с галеры. Прохожий сказал ему что-то о петухе. Только тогда полковник вспомнил, что на сегодня назначено начало тренировок. И он прошёл мимо почты. Минуту спустя он уже окунулся в беспокойную обстановку галеры. На арене стоял его петух – одинокий, незащищённый, с замотанными в тряпки шпорами, явно испуганный, о чём можно было догадаться по тому, как дрожали у него ноги. Противником был грустный петух пепельного цвета.

Полковник бесстрастно смотрел на бой петухов. Непрерывные яростные схватки. Клубок из перьев, ног и шей. Восторженные крики вокруг. Отброшенный к доскам барьера, пепельный петух кувыркался через голову и снова бросался в бой. Петух полковника не атаковал. Он отбивал все наскоки противника и вновь оказывался точно на своём месте. Его ноги больше не дрожали.

Герман перепрыгнул барьер, поднял петуха полковника и показал зрителям

на трибунах. Раздались неистовые крики, аплодисменты. Полковник подумал, что энтузиазм публики преувеличен. Всё происходящее показалось ему фарсом, в котором сознательно, по доброй воле участвуют и петухи.

С чуть презрительным любопытством он осмотрел круглую галерею. Возбуждённая толпа бросилась по уступам трибун на арену. Полковник разглядывал лица, раскрасневшиеся, возбуждённые радостной надеждой. Это были уже совсем другие люди. Новые люди города. И тут будто в каком-то озарении он вспомнил и вновь пережил мгновения, давно уже затерявшиеся на окраинах его памяти. И, вспомнив, перепрыгнул через барьер, проложил себе дорогу через толпу и встретился со спокойным взглядом Германа. Они смотрели друг на друга не мигая.

– Добрый день, полковник.

Полковник взял у него петуха. Прошептал:

– Добрый день. – И больше ничего не добавил. Он ощутил под пальцами горячую дрожь птицы и подумал, что никогда ему не приходилось чувствовать в руках ничего более живого, чем этот петух.

– Вас не было дома, – сказал Герман удивлённо.

Его прервал новый взрыв оваций. Полковник смутился. Оглушённый аплодисментами и криками, он снова, ни на кого не глядя, протиснулся через толпу и вышел на улицу с петухом под мышкой.

Весь город, вернее, весь простой народ вышел посмотреть, куда это он направляется в окружении школьников... Завидев полковника с петухом под мышкой, все повернулись к нему. Никогда ещё дорога домой не казалась полковнику такой длинной. Он не жалел об этом. Десять лет город был погружён в спячку, время для него будто остановилось. Но в эту пятницу – ещё одну пятницу без письма – город пробудился. Полковник вспомнил другие времена: вот он, его жена и сын сидят, укрывшись под зонтом, на спектакле, который играют, несмотря на сильный дождь; вот партийные руководители, тщательно причёсанные, в такт музыке обмахиваются веерами во дворе его дома. В ушах полковника до боли явственно зазвучала дробь барабана <...>

Ему хотелось забыть обо всём, заснуть и проснуться через сорок пять дней, двадцатого января, в три часа дня на галерее – как раз в тот момент, когда его петуха выпустят на арену. Но сон не шёл к нему, оттого что жена не спала.

– Вечная история, – вновь заговорила она через какое-то время. – Мы голодаем, чтобы ели другие. И так уже сорок лет.

Женщина продолжала ровно, монотонно, неумолимо:

– Все выигрывают, кроме нас. Мы единственные, у кого не найдётся ни одного сентаво, чтобы поставить на петуха.

– Хозяин петуха имеет право на двадцать процентов.

– Ты имел право и на выборную должность, когда во время выборов разбивал себе лоб, – возразила женщина. – Ты имел право и на пенсию ветерана, после того как рисковал шкурой на гражданской войне. Но все устроились, а ты остался один и умираешь с голоду.

– Я не один, – сказал полковник. Он хотел ей объяснить что-то, но его сморил сон...»



ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. Почему в ответ на размышления полковника о чиновнике, ждущем пенсию, его жена заявляет, что это «плохой признак, это значит, ты начинаешь сдаваться»?
2. Как понять выражение полковника: «из мечты каши не сварить, но она накормит»?
3. Полковник говорит, что, видимо, за сорок лет их любовь постарела. Прокомментируйте эту мысль.
4. Зачем женщина ставила кастрюлю с камнями на огонь и почему полковнику стало стыдно?
5. Объясните слова жены героя о том, что она «по горло сыта и смириением, и достоинством».
6. Полковник утверждает, что они выполняют свой долг. Что он имеет в виду?
7. Какое значение имеет бой петухов в повести?
8. Почему люди так реагировали на победу петуха полковника и почему все вышли его проводить?
9. Почему полковник вспомнил эпизод с театром, дробь барабана?
10. «Я не один», – возражает полковник жене. Вы согласны с ним? Свою мысль докажите.



ВДУМАЕМСЯ В ПРОЧИТАННОЕ

В 1961 году была опубликована повесть «Полковнику никто не пишет» – реалистическое произведение, отмеченное влиянием Эрнеста Хемингуэя. Это – период раннего творчества, но уже видна рука выдающегося мастера художественного слова. Прежде чем опубликовать эту повесть, писатель переписал её одиннадцать раз.

Полвека спустя на пороге голодной смерти полковник всё ещё ожидает пенсии как торжества справедливости. В этом ожидании и заключается действие повести. В терпеливом и стойком ожидании, основанном на мудрой вере в победу правды. В ожидании, которое упрямо противостоит старческой немощи, нищете, насилию, лжи, бюрократическому абсурду и само по себе становится подвигом – более героическим, чем совершённый полковником в юности. Но если в течение многих лет этот подвиг оставался, так сказать, личным делом полковника, то теперь он приобретает общественный характер.

Петух, оставшийся у родителей от сына, «лучший во всём департаменте», имеет большой шанс стать победителем очередных петушиных боёв. А денежный приз – единственное, что может спасти старика и его жену. Однако, выхаживая петуха, делясь с ним последними горстями маиса, полковник идёт на это **не** только (и, скорее всего, даже не столько) в надежде на выигрыш, но и в память о сыне: ведь победа любимца Агустина будет победой – пусть крошечной – и самого Агустина, его товарищей.

Городок на осадном положении, в нём с виду царит тяжёлое, гробовое спокойствие, но тайно идущая, непрекращающаяся борьба напоминает о себе скупой отмеренными деталями – то замечанием полковника, собирающегося на похороны знакомого: «За столько лет первый человек умер своей смертью», то объявлением на стене портняжной мастерской: «Говорить о политике запрещается». И герой повести тоже участвует в общей борьбе, даже не всегда

осознавая это. Его мужество не бросается в глаза, но оно олицетворяет связь прошлого с настоящим, помогает выстоять и другим людям.

Борьба идёт не только за выживание, главное – она идёт за его душу. Дон Сабас, жадный богач, которого «деньги интересуют гораздо больше, чем его собственная шкура», предлагает продать петуха ему. Полковник вроде бы готов согласиться... Вся тяжесть окончательного решения, тяжесть выбора между капитуляцией – по-человечески такой простительной, вынужденной и оправданной обстоятельствами! – и продолжением своей одинокой и, скорее всего, безнадёжной войны целиком ложится на плечи старика.

И он делает выбор. Маркес избирает объективно-бесстрастную манеру повествования. Читателю не дано «заглянуть в душу» полковника. О мучительной борьбе, которая в ней происходит, можно судить лишь по едва уловимым внешним проявлениям.

Едва намечает автор и те внешние обстоятельства, которые помогают герою принять окончательное решение. На тренировке его рассеянный взгляд переходит с арены на зрителей, на их лица, «раскрасневшиеся, озарённые радостной надеждой. Это были *новые люди*». В нём совершается внутренняя работа, которая заставляет старика утвердиться в мысли, что он не отчуждён от «новых людей». Он – не один и, как ни странно, именно петух помогает связать всех *воедино*. *Автор вкладывает глубокий символический смысл в повествование о поединке, который предстоит петуху, но он предстоит и полковнику, предстоит каждому*. За свободу, за собственное достоинство надо бороться всем вместе и каждому персонально. Но кому-то следует показать пример. Так повесть о человеке, в одиночку отстаивающим себя, превращается в произведение о преодолении одиночества.

На первый взгляд, повесть лишена ярких событий. Но загадочность её начинается ощущаться с первых страниц, когда нарастает какая-то тревога, где-то тайно разворачивается драматический конфликт: полковник сражается с врагом, который никогда не поворачивает вспять и не отступает. Он *сражается со временем*. Образ утраченного времени всегда волновал Маркеса. **Не события происходят, а это время проходит.** Но проходя, оно постоянно разрушает организм полковника болезнями.

Это рассказ о нескольких днях жизни полковника, в котором отражается вся жизнь героя и судьба его многострадальной страны. В произведении чувствуется атмосфера насилия, которая не меньше, чем физические страдания мучает полковника. Но он продолжает сражение, хотя боевые действия давно прекратились для него: полковник сражается с абсурдом и несправедливостью. Документы найти нельзя, потому что нет возможности обнаружить чиновника, к которому они попали: сменилось 7 президентов, каждый из которых чуть ли не по 10 раз менял правительство. Все годы после окончания войны он вёл борьбу за своё человеческое достоинство, за своё существование. Все и всё хочет убедить героя, что он маленький, ничтожный человек перед лицом власти и обстоятельств. Однако полковник не из тех, кого может сломать абсурд, насилие и нужда. Полковник продолжает борьбу.

Писатель заставляет нас увидеть борьбу не в особых событиях, а в повседневности, которая оказывается в повести ареной острой схватки. **Драматизм повести – не драматизм необычного, а трагизм обыденности.** *Испытанием для героя является каждый час его жизни.*

Писатель исследует все проявления **одиночества**. Повесть можно было бы озаглавить «Пятьдесят лет одиночества». Его полковник тоже трагически одинок, он принимает своё боевое прошлое очень серьёзно.

Стиль повести лаконичен, как сводки с фронта военных действий: идёт битва не на жизнь, а на смерть. Он ждёт сообщения о пенсии, как торжества справедливости, он ждёт петушинных боёв, как дуэли, вызова убийцам сына. Однако ожидание, хотя неумолимо обманывается, всё же преобразается в надежду, которая укрепляется только усилием воли и бросает вызов самой невозможности. Так демонстрируется и постигается кредо полковника: «Никогда не бывает слишком поздно». Пока ты жив и пока ты не сдался. По всем приметам, проигрывая схватку за схваткой, герой, тем не менее, одерживает победу. Полковнику «потребовалось семьдесят пять лет жизни, минута в минуту», чтобы почувствовать себя непобедимым. Человека, действительно, можно убить, но такого человека нельзя сломить.

В произведении, лишённом, казалось бы, особенных событий, утверждается модель героического поведения в негероических обстоятельствах. Тема человека, его судьбы, выбора, борьбы с обстоятельствами и победы в поражении волнует писателя. Так рождается гуманистический пафос произведения.

Полковник своими поступками часто вызывает улыбку, он даже временами анекдотичен, но никогда не жалок. Маркес соединяет трагедию и анекдот. С помощью юмора автор демонстрирует личную твёрдость и стойкость героя – неожиданную оборотную сторону трагедии.

Нередко его сравнивают с Дон Кихотом, особенно в его нелепой одежде. Но дело не во внешнем виде. *В нём, как и в герое Сервантеса, больше веры, чем рассудительности, больше мужества, чем здравого смысла.*

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Земсков В.Б. Габриэль Гарсиа Маркес: Очерк творчества. М., 1986.
Марков С.А. Габриэль Гарсиа Маркес. М., 2012.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ◆ Напишите рецензию на одно из произведений писателя.
- ◆ Выступите с докладом: «Маркес и его вклад в латиноамериканскую и мировую литературу».

ПРОБА ПЕРА

- Напишите эссе «Два старика, две судьбы – один характер» (по произведениям Хемингуэя и Маркеса).

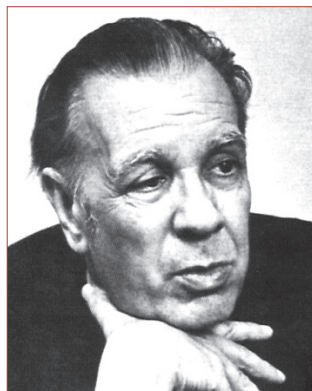
ЭТО ИНТЕРЕСНО

Из афоризмов Г. Гарсиа Маркеса:

- * Возможно, в этом мире ты лишь человек, но для кого-то ты – весь мир.
- * Не трать времени на человека, который не желает проводить его с тобой.
- * Возможно, Бог хочет, чтобы мы встречали не тех людей, пока мы не встретим ТОГО ЕДИНСТВЕННОГО. Чтобы, когда это, в конце концов, случится, мы были благодарны.

Х.Л. Борхес: «Рай похож на библиотеку»

Хорхе Луис Борхес (1899–1986) – выдающийся латиноамериканский писатель, оказавший влияние на развитие всей мировой литературы. Однако у себя на родине был признан тогда, когда европейские литераторы уже перевели его произведения на многие языки и превратили в культовую фигуру XX века. Писатель удостоен высших литературных наград мира, однако Шведская Академия отказала ему в присуждении Нобелевской премии...



Борхес родился в столице Аргентины Буэнос-Айресе в обеспеченной семье с английскими корнями. Английский – его родной язык наряду с испанским. С детства он питал особое пристрастие к энциклопедиям. Впоследствии Борхес писал: «Много лет я думал, что вырос в пригороде Буэнос-Айреса. Однако на самом деле я вырос в саду за высокой оградой и в неограниченных размерах библиотеке английских книг». Исследователи быстро отметили, что филологическая оснащённость его произведений напоминает статьи его любимой Британской энциклопедии.

В 15 лет он уехал в Европу для продолжения образования, жил с семьёй в Швейцарии и в Мадриде, а в 1921 году вернулся на родину. Здесь Борхес занимается различными издательскими проектами, а также становится родоначальником авангардного течения в аргентинской литературе, вокруг которого сплотились его молодые друзья и соратники.

Борхес, безусловно, являет собой пример высокого интеллектуала и человека обширных гуманитарных познаний (энциклопедических, хотя в XX веке это уже представляется почти невозможным). Он прекрасно знал латынь, французский, итальянский, португальский, немецкий, самостоятельно изучил и преподавал древнеанглийский и древнескандинавские языки. Борхес был профессором английской и американской литературы, доктором Сорбонны, Оксфордского и Колумбийского университетов.

Писатель был мало политизированным человеком, но его политические взгляды отличались умеренным консерватизмом. Он подвергался преследованию со стороны властей, к которым находился в оппозиции, так как не любил режим Перрона, установившийся в Аргентине, хотя народ и обожал своего диктатора. А тот изощённо отплатил писателю – сделал его, одного из самых просвещённых людей мира, управляющим уличными рынками столицы. В 1955 году режим пал, и писатель получил пост, соответствующий своим пристрастиям: он стал директором Национальной библиотеки. Борхес, представлявший себе Рай, похожим на библиотеку, занимал эту должность почти 20 лет, но трагизм заключается в том, что к 1955 году писатель почти полностью ослеп... В одном из интервью он заметил: «Я старый поэт, да к тому же я слеп. Я либо Мильтон, либо Гомер, не так ли? Это всё и объясняет: только поэтому меня воспринимают всерьёз».

В 1974 г. Борхес был лишён всех занимаемых должностей во время возвращения к власти президента Перона. Скончался писатель в 1986 г. в возрасте восьмидесяти семи лет от рака печени. Похоронен не на родине, а в Женеве.

В 1972 году Борхес писал, что «историй всего четыре. И сколько бы времени нам ни осталось, мы будем пересказывать их в том или ином виде». К таким четырём основным сюжетам он относил историю о падении города («Илиада»), о возвращении героя («Одиссея»), о поиске священной цели (Аргонавты, святой Грааль), о самопожертвовании Бога (Евангелие).

Согласно наиболее распространённой версии, Грааль – это чаша, из которой причащались ученики Иисуса Христа на Тайной вечере, в которую позже его приверженцы собрали кровь распятого на кресте Спасителя. Чашу и копье, которым было пронзено тело умершего Христа, сохранил и привёз в Британию Иосиф Аримафейский. По верованиям, испивший из чаши Грааля, получал прощение грехов, исцеление и вечную жизнь. Слова «Святой Грааль» часто используются в переносном смысле как обозначение какой-либо заветной цели, часто недостижимой или труднодостижимой.

1. *В чём, по-вашему, состоит горькая и трагичная «ирония судьбы» в биографии Борхеса?*
2. *Как вы думаете, почему писателю казалось, что «Рай похож на библиотеку»?*
3. *Попробуйте проиллюстрировать известными литературными произведениями мысль Борхеса о том, что «историй всего четыре».*

ЭТО ИНТЕРЕСНО

Борхес писал о начальном периоде прихода на работу в городскую библиотеку. «Всю свою библиотечную работу я выполнял в первый же час, а затем тихонько уходил в подвальное книгохранилище и оставшиеся пять часов читал или писал... Ирония ситуации состояла в том, что в ту пору я был довольно широко известен как писатель, – но не в библиотеке. Вспоминаю, как один из сотрудников заметил в энциклопедии имя некоего Хорхе Луиса Борхеса – его очень удивил факт совпадения наших имён и дат рождения...»

К 40-м годам Борхес становится признанным классиком. Выходят сборники его рассказов «Всемирная история бесчестья», 1935, «История вечности», 1936, «Вымыслы», 1944 и др. Они вызывают удивление, восхищение и подражание на разных континентах. В мире, который он создавал, *не было места протесту, надрыву, излияний скорбящей души, а было скрытое напряжение*. У Борхеса нет оценочного подхода к действительности, она принимается такой, какая она есть, а *выбираются лишь правила игры с ней*. Героям писателя только *кажется*, что они хозяева своей жизни, способны делать выбор, что-то решающий в их судьбе. Увы, это заблуждение. Человеческая свобода – выбор пути к месту и времени «конца игры», которые заранее установлены.

Мир писателя основывается на убеждённости, что будущее предопределено и при этом зашифровано. Борхес предлагает бесчисленное количество комбинаций, например, человек – добровольный или вынужденный партнёр в некой игре. Он – читатель в некой библиотеке, где о нём уже написано. Он – пленник и разгадчик в лабиринте, принцип сложного построения которого теоретически можно разгадать, но отпущенного срока (жизни) на это не хватит. Проигрыш неизбежен! Мир великого аргентинца многомерен и открыт

для самой причудливой фантастики.

То, что было и то, что будет находится в его рассказах в соседних измерениях, но рядом, так как измерения взаимопроницаемы. Поступки, слова, мотивы уже когда-то были и ещё повторятся множество раз в бесчисленных вариантах и сцеплениях.

Одна из ведущих тем у Борхеса – это тема **Книги и Библиотеки** как средоточия книг. Как любая вселенная, Библиотека бесконечна в пространстве. «Я утверждаю, что Библиотека беспредельна», – это, наверное, наиболее известное и часто цитируемое высказывание Борхеса.

Своё отношение к написанному слову Борхес называл «культом книги» и считал, что этот культ надо всемерно поддерживать. «Я думаю, что и классика – это не книга, как-то по-особому написанная, но книга особым образом прочитанная... Книга – продолжение памяти и воображения... Скажут, какая разница между книгой и газетой? Разница в том, что газету мы читаем, чтобы забыть, Книга читается, чтобы её помнить».

В одном из интервью Борхес заявил: «Мне кажется, что на писателей влияет всё прошлое человечества в целом. Не только культура одной страны, не только какой-то язык...».

Творчество Борхеса связывают с **постмодернизмом**, на становление которого он оказал огромное влияние.

Постмодернизм буквально означает то, что после «модерна» (т.е. после современности). Впервые этот термин был употреблён после Первой мировой войны. Сегодня он получил широкое распространение в мировой культуре. В трактовке выдающегося итальянского писателя и профессора-медиевиста (специалиста по средним векам) Умберто Эко постмодернизм в широком понимании – это механизм смены одной культурной эпохи другой, который всякий раз приходит на смену авангардизму (модернизму): «Постмодернизм – это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности». К особенностям поэтики постмодернизма можно отнести следующие:

Ирония – типологический признак культуры постмодерна. Ирония – это противопоставление буквального значения слова тому, которое вкладывается в него говорящим. Также это вид комического, выражение насмешки под маской серьёзности.

Игра и пародия – также важнейшие принципы постмодернизма.

Интертекст (интертекстуальность) – это соотнесённость текста с другими текстами и литературными источниками, тогда перед нами создаётся собственно интертекст. Таким образом, развитие литературы представлено как постоянный творческий «диалог» между текстами, составляющими «великий интертекст» культурной традиции.

Цитация – важный и своеобразный приём. Если цитата – это дословная выдержка из текста, то в цитации рождается совершенно иной смысл именно из всевозможных переплетений различных цитат (текстовых отрывков). Пространство сходения всевозможных цитаций и рождает интертекст. Особенность созданного такими приёмами литературного произведения в том, что размываются границы текста, в результате исчезает законченность, закрытость, рождается многомерность и многозначность его понимания и осмысления.

Синкретизм – это сплав, буквальное сращение различных признаков, приёмов, особенностей разных стилей, представляющих новую авторскую форму.

В постмодернистской эстетике отвергается такое понятие, как правда-истина (одна). Вместо этого предлагается **множественность одновременно существующих правд**, где правда автора выступает как одна из возможных, а не единственная, как в реалистическом произведении.

Существенна и ориентация на **множественность интерпретаций текста**. Один из основных тезисов постмодернизма – это «мир (сознание) как текст». Почему родился такой тезис, что же такое текст по отношению к произведению и почему они разводятся в разные стороны? *Произведение* замкнуто, целостно, статично (неизменно), обладает единством смысла, принадлежит автору, написано на каком-то одном языке. **Текст** имеет **множество смыслов**, как утверждает Р. Барт, он не существует как законченное целое, он динамичен. Текст соткан из цитат, его можно дробить, «рассыпать» и т.д., он объект игры, его невозможно перечитать (он – «одноразовый») и не имеет автора. Текст и произведение не отменяют друг друга, а существуют в различных плоскостях. Именно принцип *текста* – «принцип множественности», по Барту, перспективен для развития современной литературы. Постмодернисты часто используют цепочку «мир – текст – книга – словарь – энциклопедия – библиотека – лабиринт».

Постмодернизм предлагает независимость критических суждений при полном отсутствии авторитетов. Это направление предполагает терпимость к инакомыслию, игровую раскованность, способность не только к иронии, но и к самоиронии. В постмодернизме стираются границы между «высокими» и «низкими» жанрами и стилями. Среди известных писателей-постмодернистов, кроме Борхеса и У. Эко, выделяются М. Павич и даже В. Набоков.

В наиболее полной и доступной форме все принципы эстетики и черты поэтики постмодернизма можно увидеть в знаменитом романе Умберто Эко «Имя розы», прототипом главного антигероя которого стал сам Борхес.

Однако некоторые учёные считают Борхеса скорее предшественником, провозвестником постмодернизма, потому что, родившись в конце XIX века, он написал свои книги задолго до того, как само течение постмодернизма появилось на свет. Однако по характерным особенностям своих художественных текстов он – типичный постмодернист. Особенность борхесовского постмодернизма в том, что он *никогда* не рвал с предшествующими традициями, а утверждал свою связь с ними.

В его рассказах выдержки из древнеиндийских и древнекитайских книг *соседействуют* с арабской сказкой, переводы христианских апокрифов и древне-немецких мифов – с отрывками из Вольтера, Эдгара По и Франца Кафки. И ко всему Борхес относится одинаково: без пиетета, откровенно восторгаясь неоконченной и многоликой *игрой* человеческой фантазии. Свой знаменитый сборник рассказов он назвал «Выдумка» – так можно отметить ведущую тему его творчества.

Двусмысленность, плюрализм, сомнение – вот основы, на которых балансирует постмодернизм. Есть у Борхеса рассказ под названием «Пьер Менар, автор „Дон Кихота“», созданный в первой половине 60-х годов. Рассказ *имитирует* литературоведческое эссе, и речь там идёт о писателе, вознамерившемся заново сочинить некоторые главы романа Сервантеса, да так, чтобы и буквы в нём не изменить. В нём открыто *постмодернистское рассказывание*: *здесь для понимания текста требуется не отрицание уже сказанного, а его ироническое переосмысление.*

Новеллы Борхеса построены по принципу детектива: в них есть загадка,

тайна, всегда связанная с текстом, а разгадка тайны почти всегда (или очень часто) приобретает черты исследования текста, то есть становится филологической в самом точном смысле этого слова. Детективное расследование, захватывающее и увлекательное, постепенно переходит в филологическое расследование. Следует отметить, что многие постмодернисты хотели дать импульс развитию гуманитарных наук, прежде всего – литературоведению, они как бы приглашали в увлекательное путешествие «сквозь письмо» в мир текста, разрушая преграды между наукой (литературоведением) и литературой. На этом пути Борхес был одним из *первых*.

Борхес требует не просто чтения, а *прочтения*. Фактически все постмодернисты, и теоретики, и практики, а Борхес в особенности, ставили цель способствовать **«рождению читателя»** *нового типа* – не пассивного потребителя, а творчески деятельного, духовно свободного, который не принимает единственный окончательный (навязываемый) смысл, а хочет приобщиться к множественности культурных языков, к возможности сотворчества с писателем в интерпретациях художественного текста.

В удивительно стройном мире Борхеса на правах персонажей фигурируют литературные герои, сошедшие со страниц мировой литературы, знаменитые и безвестные исторические деятели, средневековые теологи, мистики и еретики, персонажи древнегреческой и скандинавской мифологии, китайские императоры. Кажется, вся мировая литература возникает на страницах произведений Борхеса, чтобы бесконечно переосмыслять самое себя. И не только они, но и жители пригородов Буэнос-Айреса тоже появляются в его книгах.

Игровой принцип, который Борхес своим авторитетом заново утвердил в литературе XX века, прошёл сквозь всё его творчество. Это привело к тому, что все вечные категории: жизнь и смерть, пространство, время и число – всё превращается в символы, с которыми можно обращаться абсолютно свободно. Так же свободно, как он обращался и с литературными образами или культурными знаками, такими как крест, роза, зеркало, сон, круг, сфера, лабиринт, случай, потеря...

Борхес будто бы забывал о существовании границы между фантазией и реальностью. Однако *глубина вымысла производит незабываемый эффект правдоподобия*.

Борхес постоянно склонен к философским обобщениям. Его манере свойственна демонстративная *сдержанность и лаконизм*. Для писателя характерны эксперименты с различными известными сюжетами, автор пробовал себя в жанрах детектива, триллера, биографии.

Путешествия Борхеса – и мысленные, и позднейшие, «физические», – это переработка времени в пространство, а пространства во время, проецирование этих планов-зеркал друг на друга. Видимое у Борхеса, именно как обозримое, упорядоченное, всегда носит оттенок условности, призрачности. Архитектура мира Борхеса – сновиденная, а география – лабиринтообразная: пространство, поставленное под знак лабиринта, неминуемо принимает характер сна.

Места борхесовского мира – от Скандинавии до Индии и от Японии до Северной Америки – это часто метафоры ада и рая, точки приближения к этим неисчерпаемым и вненаходимым полюсам «личной карты» автора, равно как и каждого из живущих людей.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Составьте таблицу (схему) или опорный конспект «Постмодернизм как литературное течение».
2. Каковы особенности постмодернизма в творчестве Борхеса?
3. Почему произведения писателя требуют «не просто чтения, а прочтения»?
4. С творчеством каких русских писателей-постмодернистов вы знакомы?
5. Объясните выражение «мир как текст». Почему в XXI веке оно особенно популярно?

❖ Прочитайте рассказ «Книга песка».

...твой песчаный канат...

Джордж Херберт

Линия состоит из множества точек, плоскость – из бесконечного множества линий; книга – из бесконечного множества плоскостей; свёрхкнига – из бесконечного множества книг. Нет, решительно не так. Не таким *more geometrico* должен начинаться рассказ. Сейчас любой вымысел непременно сопровождается заверениями в его истинности, но мой рассказ и в самом деле – чистая правда.

Я живу один в четвёртом этаже на улице Бельграно. Несколько месяцев назад, в сумерках, в дверь постучали. Я открыл, и вошёл незнакомец. Это был высокий человек с бесцветными чертами, что, возможно, объясняется моей близорукостью. Облик его выражал пристойную бедность. Он сам был серый, и саквояж в его руке тоже был серый. В нём чувствовался иностранец. Сначала он показался мне старым, потом я понял, что его светлые, почти белые – как у северян – волосы сбили меня с толку. За время нашего разговора, продолжавшегося не более часа, я узнал, что он с Оркнейских островов. Я указал ему стул. Незнакомец не торопился начать. Он был печален, как теперь я.

– Я продаю Библии, – сказал он.

С некоторым самодовольством я отвечал:

– В этом доме несколько английских библий, в том числе первая – Джона Уиклифа. Есть также Библия Сиприано де Валеры и Лютерова, в литературном отношении она хуже других, и экземпляр Вульгаты. Как видите, библий хватает. Он помолчал и ответил:

– У меня есть не только библии. Я покажу вам одну священную книгу, которая может заинтересовать вас. Я приобрёл её в Биканере.

Он открыл саквояж и положил книгу на стол. Это был небольшой том в полотняном переплёте. Видно было, что он побывал во многих руках. Я взял книгу. Её тяжесть была поразительна. На корешке стояло: «Holy Writ» и ниже: «Bombay».

– Должно быть, девятнадцатый век, – заметил я.

– Не знаю. Этого никогда не знаешь, – был ответ.

Я наугад раскрыл книгу. Очертания букв были незнакомы. Страницы показались мне истрёпанными, печать была бледная, текст шёл в два столбца, как в Библии. Шрифт убогий, текст разбит на абзацы. В верхнем углу стояли

арабские цифры. Я обратил внимание, что на чётной странице стояло число, скажем, 40 514, а на следующей, нечётной, – 999. Я перевернул её – число было восьмизначным. На этой странице была маленькая, как в словарях, картинка: якорь, нарисованный пером, словно неловкой детской рукою. И тогда незнакомец сказал:

– Рассмотрите хорошенько, вам больше никогда её не увидеть.

В словах, а не в тоне звучало предостережение. Я заметил страницу и хлопнул книгу. И тут же открыл её. Напрасно я искал, страница за страницей, изображение якоря. Скрывая растерянность, я спросил:

– Это священные тексты на одном из языков Индостана, правда?

– Да, – ответил он. Потом понизил голос, будто поверяя тайну: – Она досталась мне в одном равнинном селении в обмен на несколько рупий и Библию. Её владелец не умел читать, и думаю, что эту Книгу Книг он считал талисманом. Он принадлежал к самой низшей касте, из тех, кто не смеет наступить на свою тень, дабы не осквернить её. Он объяснил мне, что его книга называется Книгой песка, потому что она, как и песок, без начала и конца.

Он попросил меня найти первую страницу. Я положил левую руку на титульный лист и плотно сомкнутыми пальцами попытался раскрыть книгу. Ничего не выходило, между рукой и титульным листом всякий раз оказывалось несколько страниц. Казалось, они вырастали из книги.

– Теперь найдите конец.

Опять неудача; я едва смог пробормотать:

– Этого не может быть.

Обычным, тихим голосом продавец библий сказал:

– Священное Писание (англ.).

– Не может быть, но так есть. Число страниц в этой книге бесконечно. Первой страницы нет, нет и последней. Не знаю, почему они пронумерованы так произвольно. Возможно, чтобы дать представление о том, что члены бесконечного ряда могут иметь любой номер. Потом мечтательно, высоким голосом:

– Если пространство бесконечно, мы пребываем в какой-то точке пространства. Если время бесконечно, мы пребываем в какой-то точке времени.

Его попытки философствовать раздражали. Я спросил:

– Вы верующий?

– Да, я пресвитерианец. Совесть моя чиста. Я уверен, что не обманул туземца, дав ему Слово Божие взамен этой дьявольской книги.

Я заверил его, что раскаиваться не в чём, и спросил, надолго ли он в наших краях. Он ответил, что через несколько дней собирается возвращаться на родину. Тогда-то я и узнал, что он шотландец с Оркнейских островов. Я признался в своей любви к Шотландии – из-за Стивенсона и Юма.

– И Роба Бёрнса, – добавил он. Пока мы разговаривали, я всё рассматривал бесконечную книгу. И с деланным безразличием задал вопрос:

– Собираетесь предложить эту диковинку Британскому музею?

– Нет, я предлагаю её вам, – ответил он и назвал довольно высокую цену.

В соответствии с истиной я ответил, что эта сумма для меня неприемлема, и задумался. За несколько минут у меня сложился план.

– Предлагаю вам обмен, – сказал я ему. – Вы получили этот том за несколько рупий и Священное Писание; предлагаю вам пенсию, которую только что

получил, и Библию Уиклифа с готическим шрифтом. Она досталась мне от родителей.

– Готическую Уиклифа! – прошептал он.

Я вынес из спальни и отдал ему деньги и книгу. Он принялся листать страницы и ошупывать переплёт с жаром библиофила.

– По рукам.

Странно было, что он не торговался. И только потом я понял, что он появился у меня, намереваясь расстаться с книгой. Деньги он спрятал не считая. Мы поговорили об Индии, об Оркнейских островах и о норвежских ярлах, которые когда-то правили ими. Когда он ушёл, был вечер. Я не узнал имени этого человека и больше не видел его.

Я собирался поставить Книгу песка на место уиклифовой Библии, потом передумал и спрятал её за разрозненными томами «Тысячи и одной ночи».

Я лёг, но не заснул. Часа в четыре рассвело. Я взял мою невероятную книгу и стал листать страницы. На одной была выгравирована маска. В верхнем углу стояло число, не помню какое, в девятой степени.

Я никому не показывал своё сокровище. К радости обладания книгой при-мешивался страх, что её украдут, и опасение, что она всё-таки не бесконечна. Эти волнения усилили мою всегдашнюю мизантропию. У меня ещё остава-лись друзья – я перестал видаться с ними. Пленник книги, я почти не появлял-ся на улице. Я рассматривал в лупу потёртый корешок и переплёт и отгонял мысли о возможной мистификации. Я заметил, что маленькие картинки попа-даются страниц через двести. Они никогда не повторялись. Я стал отмечать их в записной книжке, и она тут же заполнилась. Ночью, в редкие часы, когда не мучила бессонница, я засыпал с книгой.

Лето шло к концу, и я понял, что книга чудовищна. То, что я, не отводивший от неё глаз и не выпускавший её из рук, не менее чудовищен, ничего не меня-ло. Я чувствовал, что эта книга – порождение кошмара, невыносимая вещь, которая бесчестит и отрицает действительность.

Явилась мысль о костре, но было страшно, что горение бесконечной книги может длиться бесконечно и задушить дымом всю планету. Вспомнилось вы-читанное где-то: лист лучше всего прятать в лесу. До ухода на пенсию я ра-ботал в Национальной библиотеке, в которой хранится девятьсот тысяч книг. Я знал справа от вестибюля крутую лестницу в подвал, где сложены газеты и карты; воспользовавшись невнимательностью сотрудников, я оставил там Книгу песка на одной из сырых полок и постарался забыть, как далеко от две-ри и на какой высоте. Стало немного легче, но о том, чтобы появиться на улице Мехико, не хочется и думать».

Перевод В. Кулагиной-Ярцевой

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. Каковы ваши первые впечатления о рассказе? его героях? самой кни-ге?
2. Найдите в тексте рассказа описание книги. Почему она именно так на-звана продавцом?
3. Расскажите историю книги, приобретённой рассказчиком. Обратите внимание, на что она обменивалась.

4. Подберите однокоренные слова к слову «библия». Случайно ли Библия становится одним из центральных образов рассказа? Попробуйте расшифровать этот образ в произведении Борхеса.
5. Имена каких реальных деятелей культуры упоминаются в произведении? Как вы думаете, почему именно они?
6. Бесконечность книги связывается с бесконечностью пространства и времени. В чём, по-вашему, смысл такой связи? Как это соотносится с поэтикой постмодернизма?
7. Как вы поняли, почему рассказчик сначала называет книгу сокровищем, а позже понимает, что «книга – чудовище»?
8. Как вы думаете, о чём эта странная книга? Почему об этом ничего не говорится в рассказе?
9. Подумайте над смыслом названия рассказа. Дайте свои варианты толкования названия.
10. В чём, с вашей точки зрения, глубинный смысл рассказа Борхеса? Свой ответ оформите в виде письменного рассуждения.



ВДУМАЕМСЯ В ПРОЧИТАННОЕ

«Книга песка» – цикл рассказов и одноимённое произведение, входящее в данный цикл. Борхес как-то заметил, что он «хотел бы уничтожить всё, что написал. Пожалуй, мне было бы приятно спасти только одну книгу – «Книгу песка» и ещё, возможно, «Тайнопись». А всё остальное может и должно быть забыто...»

И в этом рассказе в центре – книга, а рассказчик – библиотекарь. Для автора, каждая книга – это изменчивый мир, хранящий в себе множество разных смыслов и разных прочтений, а хранилище многих книг – это, конечно же, целая Вселенная. Но и сама книга может разрастись до размеров целой галактики.

Мир сам выступает как великая бесконечная книга. Неслучайно незнакомец продавал и Библии. Библия переводится как «книга». В ней заключён высший сакральный (святой) смысл вечности, человека и человечества, смысл жизни, смерти, добра и зла. Однако герой продал редкий экземпляр Библии, чтобы пополнить Книгу песка.

Зачем ему эта книга: ради любопытства или приобретения сокровенного знания? Им, скорее всего, руководят оба желания. Ему показалось, что именно в ней и заключён смысл бытия и вечности. Жизнь струится и в целом бесконечна, как сам песок. Изменчива, причудлива, внешне кажется одинаковой, но никогда не повторяется, как те картинки, исчезающие с листов и сами листы. «Нельзя войти дважды в одну и ту же реку». Нельзя оставить след на песке.

В этой книге нет ничего устоявшегося, нет истины одной на всех и для всех. Ведь с точки зрения постмодернистов, мир – текст, даже скорее, гипертекст.

В литературоведении **гипертекст** – такая форма организации текстового материала, при которой его единицы представлены не в линейной последовательности, а как система явно указанных возможных переходов, связей между ними. Следуя этим связям, можно читать материал в любом порядке, образуя разные линейные тексты.

Гипертекстовость – новое свойство/характеристика литературного произведение. Используется для создания эффекта игры, свойственного постмодернистской литературе: количество значений изначального текста расширяется, благодаря читательскому формированию сюжетной линии.

Зададимся вопросом, зачем нужна книга? Ещё древние были уверены: через слово (чтение) можно постичь Бога, т.е. приблизиться к истине. Однако Борхес *никогда не* стремился привести своих читателей к познанию какой-то одной истины, равно как и преподать некий нравственный урок, у него другие задачи. Для Борхеса основной писательской установкой была попытка прочесть историю идей как некую особую древнюю рукопись, сквозь прежний текст которой проступают другие более ранние тексты (идеи).

Рассказчик становится неожиданно для себя пленником самой книги, но не её содержания, оно неизвестно. Книга без первой и последней страницы, с бесконечным их числом – это символ, за каждым толкованием которого следует новое прочтение. Этот символ обращён не только к вселенной, но и к судьбе человечества, истоки которого неизвестны, они уходят в бездонную глубь веков, но и будущее неведомо. Сценарий истории человечества не написан заранее. Он пишется им самим в ходе бесконечного многообразия конкретных историй и судеб, страницы которых следуют *не* одна за другой, они произвольны в своём непредсказуемом переплетении, и конечный результат, хотя и создаётся всеми, неизвестен никому. В этом можно увидеть чисто *рационалистическую идею, не совпадающую с идеей Божественного промысла.*

Автор намеренно оставляет нас в недоумении, что же всё-таки было в книге, ведь мы знаем только, что она «бесчестит и отрицает действительность». Однако чем, содержанием? Возможно. Формой? Возможно. Самим фактом своего существования? И это возможно.

В рассказе нет и того, что можно назвать финалом (концовкой). Часто перед нами в новеллах писателя ирония, постмодернистский розыгрыш. Но в то же время Борхес явственно создаёт модель нашего мира в целом: некая виртуальность происходящего, реальность и нереальность одновременно. Сам рассказ допускает множество истолкований, в зависимости от внимания к тому или иному его аспекту. Он создаёт **простор для размышления, стремления к чтению и фантазии, а это – главное для писателя.**

В стихотворении «Читатель» автор заявлял: «Хвалиться принято собственными книгами. / Я горжусь прочитанным». По Борхесу, читатель – это тот, кто *не* забывает прочитанного (в том же смысле, в каком, по известной формуле, рукописи не горят: написанное и прочитанное, даже если оно не принято и отвергнуто, всё равно *не* отменяемо). Читатель радуется ещё и самой своей способности понимать написанное, связывать его с собственным опытом, делать частью, компасом, опорой существования.

Борхес писал, что «Физически книга – это сброшюрованные листы бумаги, испещрённые какими-либо знаками, в которых зашифровано какое-то послание. Поэтому первая проблема – уметь прочесть книгу. Чтение – это не просто знание языка, на котором написан текст, необходимо читать, находя наслаждение в написанном... Когда мы открываем книгу, когда она встречается со своим читателем, происходит явление эстетическое».



ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Прочитайте роман У. Эко «Имя розы». С.-Петербург, 2009.
Гениева Е.Ю. Борхес – великий библиотекарь. М., 2008.
Дубин Б. Хорхе Луис Борхес: Страницы биографии. М., 2001.
Затонский Д.В. Постмодернизм в историческом интерьере. М., 1996.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ◆ Напишите рецензию на один из прочитанных рассказов Борхеса.
- ◆ Зеркало, лабиринт, карта, клинок в прозе Борхеса.
- ◆ «Борхес: «Вселенная – библиотека» – своеобразие мировоззрения писателя».

ПРОБА ПЕРА

- ▶ Выступите в роли автора, придумайте свой вариант концовки рассказа «Книга песка».
- ▶ Попробуйте написать в манере писателя небольшой рассказ на выбранный вами сюжет.
- ▶ Придумайте небольшой рассказ, избрав один из 4-х сюжетов, упоминаемых Борхесом.

ЭТО ИНТЕРЕСНО

* Борхес, ослепнув, погрузился во мрак, и тогда к нему пришло убеждение: «...когда что-то подходит к концу, следует помнить, что начинается что-то новое». И он принимает решение: «Я сказал себе: утрачен дорогой мир видимого; я должен сотворить иной мир вместо зримого, навсегда утерянного». Он стал «на слух» изучать древние языки, открывшие ему целый мир скандинавской и англосаксонской литературы. Он стал писать стихи, диктуя строчку за строчкой.

* Из интервью Х.Л. Борхеса Антонио Каррисо

«Х.Л. Б.: Во мне, прежде всего, смешаны три крови: испанская, португальская и английская.

А. К.: Что дала Борхесу каждая кровь из трёх? Давайте посмотрим. Что в нём английское, что португальское и что от испанца?

Х.Л. Б.: Думаю, английское – самое главное, потому что почти всё мною прочитанное было написано по-английски. А это очень важно. В то же время... это касается Испании, не знаю, близка она мне или далека. Возможно, и то и другое.

А. К.: Мы объясняем между собой на испанском.

Х.Л. Б.: Верно. И, следовательно, объясняем по-латыни, правда?.. Я часто думал: на каком языке я стану умирать? Наверное, всё же на испанском. Хотя кто знает? Очень важно, на каком языке умираешь... Человек умирает на языке, верно. Ведь существует некое подобие смерти, это сны. Я очень редко вижу сны на английском. Как правило, мне снятся сны на испанском...»

Перевод В. Кулагиной-Ярцевой



А. Камю. «Человек не обязан победить, но он обязан бороться»



Альбер Камю (1913–1960) – выдающийся французский писатель, драматург, философ и публицист. Лауреат Нобелевской премии. Ещё при жизни его называли «совесть Запада».

Он родился в Алжире, который тогда был колонией Франции, в семье сельскохозяйственного рабочего. Его отец погиб во время Первой мировой войны, когда Альберу было меньше года. Вскоре после этого у его матери, малограмотной женщины, испанки по происхождению, случился удар, в результате которого она сделалась полунемой. Семья Камю переехала к бабушке и дяде-инвалиду,

и, чтобы прокормить семью, его больная несчастная мать вынуждена была пойти работать служанкой. Несмотря на необычайно тяжёлое детство, Альбер не замкнулся в себе, он был общителен, любознателен, умел восхищаться красотой североафриканского побережья, которая никак не вязалась с полной лишений жизнью мальчика.

Детские впечатления оставили глубокий след в душе Камю. В 1924 году он окончил начальную школу. Там большое влияние на будущего писателя оказал его школьный учитель Луи Жермен, он обратил внимание на способного мальчика из бедной семьи и выхлопотал для него стипендию, благодаря своему учителю Камю сумел получить полное среднее образование в лицее. Сразу после получения Нобелевской премии Камю писал своему учителю Луи Жермену: «Без Вас, без Вашей руки, сердечно протянутой бедному малышу, каким я тогда был, без Вашего преподавания и примера ничего этого не было бы».

У великих людей нашего мира есть не только житейская биография, но у них есть и биография *интеллектуальная* – результат их учения, формирования убеждений, плод их мировоззренческих исканий. Но такая биография невозможна без фигуры УЧИТЕЛЯ, он играет в жизни каждого особую роль. Выдающаяся личность чаще всего – плод не только своего усердного ученичества, но и мудрого наставничества. Без учителя, без культуры человек не доходит до собственной человечности. Это в полной мере относится и к Альберу Камю, которому несказанно везло на учителей, но и он был *благодарным учеником* во всех смыслах этого слова.

Ещё во время учёбы в лицее он встретил ещё одного Учителя. В 1930 году он перешёл в последний класс лицея, где преподавали преимущественно философию (таков был уклон учебного заведения). Занятия вёл новый преподаватель Жан Гренье. Он в воспоминаниях о своём великом ученике писал, что при первой встрече ему показалось, будто юноша за последней партой «недисциплинирован», и предложил ему пересест за первую парту. Так началось судьбоносное, по словам Камю, знакомство и дружба на всю жизнь! А через месяц после начала учебного года Камю заболел туберкулёзом, что во многом изменило и его жизненные планы и навсегда лишило возможности заниматься спортом, в том числе его любимым боксом.

Болезнь – это испытание. Для верующего – испытание, посланное Богом. Но Камю не получил религиозного воспитания и был очень далёк от христианства, болезнь толкнула его к напряжённой внутренней работе, поиску личных истоков души и духа, способных противостоять смерти.

Общение с Ж. Гренье придало творческое направление зарождавшейся личности алжирского лицеиста. По окончании лицея он поступил на философско-исторический факультет Алжирского университета (1932–1937 гг.), там его учителем философии также был Гренье. В университете Камю продолжал ещё больше читать, начал вести дневники, писал эссе, страстно увлекался философией. Несмотря на болезнь, будущему писателю пришлось сменить немало профессий, чтобы платить за обучение в Алжирском университете. Но рядом был наставник. Жан Гренье – глубокий мыслитель, был уже в то время известным философом и писателем, он ввёл своего одарённого ученика в мир античной цивилизации, христианской мысли, восточной мудрости, европейской философии, современной культуры и, конечно же, литературы. В своих произведениях Гренье давал замечательный урок любви к миру и ненавязчиво, исподволь заставлял молодого Альбера по-новому посмотреть на окружающую его действительность, в том числе и природу.

Между внимательным и требовательным учителем и прилежным вдумчивым учеником завязался творческий диалог и дружба почти на 30 лет. Более чем через 20 лет после гибели писателя была опубликована их переписка, которая открыла удивительное чудо духовной жизни двух людей, связанных друг с другом одними из самых прекрасных человеческих отношений – **узами учительства и ученичества**. Многие, кто читал её, утверждают, что это настоящий *эпистолярный «роман воспитания»*.

На студенческие годы пришлось его увлечение философией Бергсона и Ницше, что также оставило след в его интеллектуальной биографии. Вместе с тем великая книжная культура не загородила от него и реального мира: становясь философом и интеллектуалом, он не стал пленником мира, оторванного от живой реальности. На годы учёбы пришлось и членство в коммунистической партии (1934–1937), что объяснялось стремлением к социальной справедливости, но вскоре он разочаровался и вышел из её рядов.

Камю успешно защитил диплом и в 1936 году получил степень магистра философии, однако мечтам об академической карьере молодого учёного помешала очередная вспышка туберкулёза, и в аспирантуре он не остался. Но Камю по-прежнему принимал участие в культурных мероприятиях для алжирских рабочих как артист труппы «Театр труда», который сам организовал в 1936 году. Там он играл в драме Эсхила «Прометей прикованный», пьесе М. Горького «На дне», в инсценировке романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» играл Ивана Карамазова. «Русская тема» прошла через всю его жизнь, а театр занимал в ней огромное место – Камю был талантливым актёром, режиссёром и драматургом.

1. Как вы считаете, какие события биографии Камю имели решающее значение для формирования его личности?
2. Был ли в вашей ученической судьбе Учитель? Расскажите об этом в небольшом сочинении-эссе.
3. Какова роль «русской темы» в судьбе Камю?

В 1938 году он начал осваивать профессию журналиста, но к этому времени уже появились его первые прозаические сборники. Как и многие писатели его поколения, он внимательно следил за событиями, которые происходили в Европе – а там наступала ночь: к власти пришёл фашизм. Камю рвался в армию, но получил отказ по состоянию здоровья, однако не остался в стороне. Писатель пишет острые социально-политические статьи, но военная цензура запретила газету. В 1940 году он переезжает в Париж и продолжает журналистскую работу в газете «Пари суар» («Вечерний Париж»). После того как Франция капитулировала перед фашистской Германией, газету закрыли, и он опять вернулся в Алжир, который любил всегда.

В 1942 году Камю снова приехал во Францию. Вскоре он вступил в антифашистское движение Сопротивления, а затем стал редактировать подпольную газету «Combat» («Борьба»). В этом же году вышел нашумевший философский трактат «Миф о Сизифе» и повесть «Посторонний», в сороковые годы были изданы и пьесы. Вспышки туберкулёза часто повторялись, болезнь и смерть стали постоянными спутниками последующей жизни Камю, они наполнили его не философским («головным») страхом перед небытием, а вполне реальным, это добавляло трагизма мировоззрению писателя.

Идеи Камю развивались в русле философии **экзистенциализма**. Как экзистенциалист, он отрицал Бога, следствием чего становилось свободное от высших сил существование человека. Но писатель не устал повторять, что *свобода, хотя и упоительна – опасна и трудна*, и всё зависит от того, **как** человек распорядится своей свободой. Свобода, по убеждению Камю, предполагает *ответственность* перед самим собой, исполнение возложенного на себя долга.

Смерть неотвратима в жизни человека, но раз атеист уверен, что жизни после смерти нет и не существует загробного мира, то он полагает **абсурдной** и самую реальную жизнь человека.

Экзистенциализм (фр. *existentialisme*, от лат. *exsistentia* – существование), также философия существования – направление в философии XX века. Согласно философии экзистенциализма, чтобы осознать себя как «экзистенцию», человек должен оказаться в «пограничной ситуации» – например, перед лицом смерти. Значительное место в философии экзистенциализма занимает постановка и решение проблемы свободы, которая определяется как выбор личностью одной из бесчисленных возможностей. Человек постигает своё сущее в течение всей жизни и несёт ответственность за каждое совершённое им действие, он не может объяснять свои ошибки «обстоятельствами». Таким образом, человек мыслится экзистенциалистами как «строящий себя проект».

Абсурдизм – система философских взглядов, развившаяся из экзистенциализма, в рамках которой утверждается отсутствие смысла человеческого бытия (абсурдность человеческого существования). Как мировоззренческая теория, абсурдизм является частью философии экзистенциализма, но, очевидно, своими корнями уходит к воззрениям датского философа XIX века Сёрена Кьеркегора. Как стройная философская концепция, абсурдизм получил своё развитие в программной работе Альбера Камю «Миф о Сизифе», опиравшегося на идеи философов Шестова, Бердяева, Ницше, Кьеркегора и писателя Ф. Достоевского.

Предпосылками для возникновения философии абсурда стала череда мировых войн начала XX столетия. Страдания и гибель людей, социальная неустроенность общества стали почвой для развития и распространения подобных теорий.

Экзистенциализм был направлен против цивилизации, подавляющей личность, отчуждающей её человеческие качества, волю, активность.

Камю также обнаружил, что окружающий мир абсурден: моральные правила, которым учили жить столетия, не работали в эпоху войн и насилия, социальные надежды беспочвенны и даже религиозные законы не работают, потому что не соблюдаются людьми. С другой стороны, существование человека не имеет конечной цели, *всё обесценивает смерть, но каждое мгновение жизни состоит из многих целей, которые **обязан** осуществить человек*. Фактически Камю придерживается позиции стоиков: главное – порядочная и честная жизнь, а все испытания, посылаемые судьбой, подобает принимать с достоинством. В период сопротивления фашизму такая установка была очень важна.

Камю считал фашизм высшим воплощением абсурда. Будучи гуманистом, он полагал, что борьба с насилием и несправедливостью «их методами» могут породить ещё большее насилие и несправедливость.

«**Миф о Сизифе**» иллюстрировал **экзистенциалистскую** концепцию мира и идею **абсурдности** бытия. Камю переосмыслил содержание мифа и поведение героя. Писатель предложил современную интерпретацию античного сюжета. Сизиф обречён на изматывающую и бессмысленную работу, но у Камю он воспринимает этот труд как долг, выпавший на его долю, как испытания судьбы, которые следует выносить *стоически*. Он старается постоянно находить смысл в том, что *ему удаётся* каждый раз вновь вкатить камень на гору. Это становится **его выбором**, а не наказанием, как хотелось бы богам. «Ясность ума, которая должна бы стать для него мукой, одновременно обеспечивает ему победу. И нет такой судьбы, над которой нельзя было бы возвыситься с помощью презрения... Само сражение с вершиной заполняет сердце человека. Следует представить Сизифа счастливым» (Камю «Миф о Сизифе»).

Итак, у человека всегда есть выбор, хотя часто нет выхода, и тогда он должен помнить главное: *если нельзя изменить судьбу, то нужно изменить отношение к ней!* А. Камю противопоставляет борьбу смиреннию.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Как вы поняли основные положения философии экзистенциализма? Сформулируйте их.
2. Как философия существования рассматривает проблему свободы и ответственности?
3. Как вы понимаете утверждение экзистенциалистов о том, что человек – это «строящий себя проект»?
4. Как вы думаете, есть ли связь между болезнью Камю и идеями абсурда?
5. Раскройте понятие «абсурдность бытия».
6. Вспомните миф о Сизифе, раскройте его смысл.
7. В чём своеобразие интерпретации античного мифа у Камю?
8. Почему «Миф о Сизифе» Камю пишет в период Второй мировой войны?
9. Как вы думаете, почему автор уверен, что «следует представить Сизифа счастливым»?
10. Прокомментируйте выражение «если нельзя изменить судьбу, то нужно изменить отношение к ней!»

В 1947 году выходит знаменитый роман «**Чума**». Сам автор раскрыл инсказание: чума – это аллегория фашизма и одновременно – знак беды, нависший над всеми и каждым. Как поведёт себя человек в безвыходной ситуации? В романе эпидемия угрожает жизни каждого жителя города Орана, победить её невозможно, это очень хорошо понимает доктор Бернар Риэ. Но при этом бездействие не только не оправдано, оно *безнравственно*. Именно перед лицом смертельной опасности раскрывается истинная суть человека. Врач, как истинный экзистенциалист, действует героически, без надежды на успех. Он выполняет свой профессиональный и человеческий долг. Количество жертв чумы несколько уменьшается, но, как ни странно, не это главное – возникла солидарность людей, ещё недавно разобщённых, их объединила общая цель борьбы, они готовы стойчески принять выпавшие им испытания. Борьба сблизила людей. Духовному одиночеству автор противопоставил мужественное братство людей.

Чума – это не только (и не столько) собственно эпидемия – это ЗЛО. А сам роман – это не столько история борьбы с эпидемией, сколько хроника борьбы со злом. Мысль об *универсальности* зла, выраженная в произведении, существенна для писателя: «зло существует даже в нас самих». Формой противостояния злу для Камю является **бунт**. «Необходимо бороться теми или иными способами, – писал Камю, – и никоим образом не становиться на колени». В романе есть множество фраз, которые читаются как *вечный призыв к личному сопротивлению злу*, оно не уйдёт само, с ним нужно сражаться, даже без надежды на победу. «Все победы будут преходящими, – сказал Тару. – Да, но это ещё не довод, чтобы бросать борьбу, – ответил Риэ». В образе Жана Тару автор хочет воплотить своеобразную идею «святости без Бога», это вытекает из идеи абсурдности существования. «Теперь я знаю только одну конкретную проблему, – говорит он Риэ, – можно ли быть святым без Бога?» Доктор лишён таких стремлений: «Думаю, я просто лишён вкуса к героизму и святости. Единственное, что мне важно – это быть человеком». «Уверенность даёт только повседневный труд». Тару предстоит погибнуть в схватке с чумой, однако он не сдался ей: чума убила его, но **не** смогла одержать победу над его духом. Действительно, «человека можно убить, но его нельзя победить», но, следует добавить, только **человека-борца**.

В образе журналиста Рамбера также проступают некоторые мотивы абсурда. Подобно Мерсо из «Постороннего», он озабочен стремлением к личному счастью и, оказавшись в зачумленном городе, чувствует себя «посторонним» всему происходящему, так как разлучён с любимой. Он вообще случайно оказался здесь. Но и в нём происходит перемена! Рамбер решает остаться в этом чужом городе, чтобы принять участие в общей борьбе. Он делает шаг к человеческому сообществу: «Всё-таки стыдно быть счастливым в одиночку... Эта история касается всех нас». В рассуждениях Рамбера о любви высказана важная мысль для Камю: человек без действенного любовного отношения к миру и своим близким оказывается голой абстракцией.

В XX веке героем становится тот, «кто делает, что может». Эта формула родилась в романе Р. Роллана «Жан-Кристоф» и стала девизом столетия, она неотменима и сегодня. А великим *выводом*, который можно сделать из романа «Чума», является утверждение: «**Человек не обязан победить, но он обязан бороться!**».

Все эти мысли, но в более развёрнутом виде, были изложены в трактате «**Бунтующий человек**» (1951). Писатель на стороне бунтаря и мятежника. В этой книге Камю писал, что «чувство абсурдности порождает то, что его превосходит», и человек «открывает путь к надежде». В этом труде писатель отражает тревоги сознания, которые были связаны с «оправданием преступлений во имя истории», «холодной войной», диктатурой. Бегством от абсурда может быть только бунт, личный мятеж против зла и несправедливости, но он противостоит революции. Революция, считает Камю, «извращение мятежа», она, направляясь на вещи, абстрагируется от человека и превращает его самого в вещь: «Пути, что ведут личность к преступлению, общество ведут к революции».

В 1957 году Камю получил Нобелевскую премию «за огромный вклад в литературу, осветивший значение человеческой совести». В нобелевской речи писатель выразил своё эстетическое и мировоззренческое кредо: он утверждал, что задача писателя – служение правде и свободе, что искусство – «враг всем видам угнетения», а «произведение искусства таит в себе мощный освободительный заряд... Каждое великое творение обогащает и возвышает облик человека... И никаким концлагерям, никаким тюремным решёткам не уничтожить это потрясающее свидетельство человеческого достоинства». Нобелевскую лекцию Камю особенно ценил Александр Солженицын, о чём он говорил в своём собственном выступлении на вручении ему Нобелевской премии.

В 1958 году Камю прочитал роман Б. Пастернака «Доктор Живаго», изданный на Западе, и написал автору взволнованное и восторженное письмо, в котором отмечал: «Без русского XIX века я был бы ничем, и в вас я снова встречаю Россию, которая вскормила и укрепила меня». Он также выступил как критик, дав своё истолкование произведению Пастернака.

А в январе 1960 года он погиб в автомобильной катастрофе. Возможно, это явилось ещё одним подтверждением трагической абсурдности бытия.

Многие исследователи считают, что Альбер Камю примыкал к модернистскому направлению «*героического пессимизма*». «Я никогда не мирился с отчаянием... Мне представлялось, что человек должен утверждать справедливость, борясь с извечной несправедливостью, созидать счастье в знак протеста против разлитого во вселенной несчастья... Я хотел бы только, чтобы люди обрели солидарность и вступили в схватку со своей возмутительной судьбой» (Камю «*Письма немецкому другу*»). Но и тогда он был верен идее абсурда.

В позднем периоде своего творчества Камю под влиянием Л. Толстого и Ф. Достоевского пересмотрел некоторые свои взгляды. *Сознание писателя в этот период движется великой интуицией любви*. «Следует любить жизнь», – пишет он. *Эволюцию писателя нужно понимать как напряжённое движение ввысь: от «абсурда» через «бунт» к «любви*». Потому что только любовь способна преодолеть, а затем и победить абсурд!

Итак, в произведениях Камю главные темы – это человеческое существование, судьба личности в современном мире, утрата и обретение смысла жизни, твёрдое и неуклонное сопротивление злу, поиски внутренней силы в бунте против абсурдного мира, утверждение надежды вопреки всему и мужественное сопротивление ударам судьбы.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему роман «Чума» считается одним из основных произведений писателя? Как вы поняли его значение в творчестве Камю?
2. Прокомментируйте, как соотносятся бунт и абсурд в философии Камю.
3. Как вы понимаете выражение «героический пессимизм»?
4. Почему А. Солженицын так высоко ценил взгляды французского писателя? Что могло объединять А. Камю и А. Солженицына?
5. Современны ли, по-вашему мнению, сегодня, в XXI веке, тезисы «герой – это тот, кто делает, что может» и «человек не обязан победить, но он обязан бороться!»? Свою мысль обоснуйте.
6. Можно ли среди известных вам писателей XX века найти тех, чьи взгляды перекликаются с таким утверждением?
7. Как вы думаете, почему Камю называли «совесть Запада»?

Краткое содержание романа «Посторонний»

Мерсо, мелкий французский чиновник, житель алжирского предместья, получает телеграмму из дома престарелых, что его мать умерла. Три года назад он поместил её в богадельню, будучи не в состоянии её содержать на своё скромное жалованье. Он совершенно спокойно, чтоб не сказать равнодушно, встречает это известие. Получив двухнедельный отпуск, Мерсо в тот же день отправляется на похороны. Он два часа трясётся в автобусе по дороге в богадельню, и опять у него никаких эмоций, воспоминаний и волнений. Он реагирует только на жару, духоту и запах бензина. Его встречает администрация и выброшенные из жизни старички и старушки с соответствующим событию выражением лиц и словами. В соболезовании Мерсо не нуждается, это кажется ему совершенно неуместным. Во время траурной церемонии он реагирует только на физические раздражители, а вернувшись домой, в этот же день преодолевает свою некоммуникабельность: заводит любовницу и приятеля-соседа. Эти новые встречи тоже не вызывают у него никаких реакций. После смерти матери Мерсо думает о том, что в его жизни, в сущности, ничего не изменилось.

Когда начальство предлагает ему в ближайшем будущем поработать в Париже, то и это он встречает безразлично, только вспоминает, что в столице грязные улицы и много окурков, и отказывается. В тот же вечер Мари, его подруга, спрашивает у Мерсо, не собирается ли он на ней жениться. Героя и это не интересует, как и продвижение по службе.

Новый знакомый – сосед (скандально выясняющий отношения со своей любовницей) предлагает Мерсо и его девушке съездить на море отдохнуть. Там герой, человек неагрессивный, совершенно немотивированно (сам не может внятно это объяснить) убивает араба. Его арестовывают. У него нет личных причин на убийство, правда, впоследствии он объясняет это тем, что во всём виновато солнце!

Вторая часть повести посвящена судебному разбирательству, которое изучает не столько состав преступления, сколько личность обвиняемого. Следователь заводит с ним разговор о Боге, но Мерсо признаётся в своём неверии. Собственное же преступление вызывает у него лишь досаду. Следствие продолжается одиннадцать месяцев. Мерсо понимает, что тюремная камера стала для него домом и жизнь его остановилась.

Все события, предшествовавшие убийству араба на берегу моря, трактуются в суде как обвинительные аргументы, хотя Мерсо до преступления ничего предосудитель-

ного не совершал. Дело Мерсо назначается к слушанию. На последней сессии суда присяжных прокурор произносит гневное заключение. По словам прокурора, у Мерсо нет души, ему недоступны человеческие чувства, неведомы никакие принципы морали. В ужасе перед бесчувственностью преступника прокурор требует для него смертной казни. И это известие он также встречает почти безучастно.

Перед казнью в камеру Мерсо приходит священник. Но напрасно он пытается обратиться к Богу. Для Мерсо вечная жизнь не имеет никакого смысла, он не желает тратить на Бога оставшееся ему время, поэтому он изливает на священника всё накопившееся негодование.

Единственное, чего ему бы хотелось: «Для полного завершения моей судьбы, для того, чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберётся много зрителей, и пусть они встретят меня криками ненависти».

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте роман «Посторонний» полностью. О чём он заставил задуматься?
2. Почему роман так назван? Дайте своё толкование названию произведения.
3. В другом переводе произведение называлось «Чужой». Какое из названий вам кажется более соответствующим содержанию и идее произведения?
4. Как можно объяснить поступки героя по отношению к матери?
5. Почему Мерсо не интересуется продвижением по службе и женитьба?
6. Как бы вы объяснили мотивы убийства? Попробуйте выступить психологом, прокурором или адвокатом.
7. Как вы думаете, почему герой отказывается от покаяния?

❖ Прочитайте отрывок из романа А. Камю «Посторонний».

Я медленно шёл к скалам и чувствовал, что лоб у меня вздувается от солнца. Зной давил мне на голову, на плечи и мешал двигаться вперёд. Каждый раз, как моё лицо обдавало жаром, я стискивал зубы, сжимал кулаки в карманах брюк, весь вытягивался вперёд, чтобы одолеть солнце и пьяную одурь, которую оно насылало на меня. Как саблей, резали мне глаза солнечные блики, отражаясь от песка, от выбеленной морем раковины или от осколка стекла, и у меня от боли сжимались челюсти. Я шёл долго.

Вдалеке я видел тёмную глыбу скалы, окружённую радужными отсветами солнца и водяной пыли. Я подумал о холодном ручье, протекавшем за скалой. Мне захотелось вновь услышать его журчание, убежать от солнца, от всяких усилий, от женских слёз и отдохнуть, наконец, в тени. Но когда я подошёл ближе, то увидел, что враг Раймона вернулся.

Он был один. Он лежал на спине, подложив руки под затылок, лицо его было в тени, падавшей от утёса, всё тело – на солнце. Его замасленная спецовка дымилась на такой жаре. Я немного удивился: мне казалось, что вся эта история кончена, и пришёл я сюда, совсем не думая о ней.

Как только араб увидел меня, он приподнялся и сунул руку в карман. Я, разумеется, нащупал в своей куртке револьвер Раймона. Тогда араб снова откинулся назад, но не вынул руки из кармана. Я был довольно далеко от него – метрах в десяти. Веки у него были опущены, но иногда я замечал его взгляд. Однако чаще его лицо, вся его фигура расплывались перед моими глазами в раскалённом воздухе. Шуршание волн было ещё ленивее, тише, чем в полдень. Всё так же палило солнце, и всё так же сверкал песок. Вот уже два часа солнце не двигалось, два часа оно стояло на якоре в океане кипящего металла. На горизонте прошёл маленький пароход, я увидел это чёрное пятнышко только краем глаза, потому что не переставал следить за арабом.

Я думал, что стоит мне только повернуться, уйти, всё будет кончено. Но ведь позади был огненный пляж, дрожащий от зноя воздух. Я сделал несколько шагов к ручью. Араб не пошевелился. Всё-таки он был ещё далеко от меня. Быть может, оттого что на лицо его падала тень, казалось, что он смеётся. Я подождал. Солнце жгло мне щёки, я чувствовал, что в бровях у меня скапливаются капельки пота. Жара была такая же, как в день похорон мамы, и так же, как тогда, у меня болела голова, особенно лоб, вены на нём вздулись, и в них пульсировала кровь. Я больше не мог выносить нестерпимый зной и шагнул вперёд. Я знал, что это глупо, что я не спрячусь от солнца, сделав один шаг. Но я сделал шаг, только один шаг. И тогда араб, не поднимаясь, вытащил нож и показал его мне. Солнце сверкнуло на стали, и меня как будто ударили в лоб длинным острым клинком. В то же мгновение капли пота, скопившиеся в бровях, вдруг потекли на веки, и глаза мне закрыла тёплая плотная пелена, слепящая завеса из слёз и соли. Я чувствовал только, как бьют у меня во лбу цимбалы солнца, а где-то впереди нож бросает сверкающий луч. Он сжигал мне ресницы, впивался в зрачки, и глазам было так больно. Всё вокруг закачалось. Над морем пронеслось тяжёлое жгучее дыхание. Как будто разверзлось небо, и полил огненный дождь. Я весь напрягся, выхватил револьвер, ощутил выпуклость полированной рукоятки. Гашетка подалась, и вдруг раздался сухой и оглушительный звук выстрела. Я стряхнул капли пота и сверкание солнца. Сразу разрушилось равновесие дня, необычайная тишина песчаного берега, где только что мне было так хорошо. Тогда я выстрелил ещё четыре раза в неподвижное тело, в которое пули вонзались незаметно. Я как будто постучался в дверь несчастья четырьмя короткими ударами.

Тотчас же после ареста меня несколько раз допрашивали. Но речь шла только об установлении личности. На первом допросе (в полиции) моё дело, казалось, никого не интересовало. <...>

Следователь показался мне очень неглупым и, в общем, симпатичным человеком... Уходя, я чуть было не протянул ему руку, но вовремя вспомнил, что я убийца. <...>

В скором времени меня опять повели на допрос. <...> Следователь пристально посмотрел на меня и, довольно резко выпрямившись, быстро произнёс:

– Меня интересуют вы сами.

Мне непонятно было, какой смысл он вкладывал в свои слова, и я ничего не ответил.

– Есть кое-что в вашем поступке, чего я не могу понять. Я уверен, что вы

мне поможете разобраться... – Почему? Почему вы стреляли в распростёртое на земле, неподвижное тело?

На это я опять не мог ответить. Следователь провёл рукой по лбу и дрогнувшим голосом повторил:

– Почему? Вы должны мне сказать. Почему?

Я молчал.

Вдруг он встал, широкими шагами прошёл в дальний угол кабинета и выдвинул ящик шкафа для дел. Достал оттуда серебряное распятие и, высоко подняв его, вернулся на своё место. Совсем изменившимся, звенящим голосом он воскликнул:

– Знаете ли вы, кто это?

Я ответил:

– Разумеется.

И тогда он очень быстро, взволнованно сказал, что он верит в Бога и убеждён, что нет такого преступника, которого господь не простил бы, но для этого преступник должен раскаяться и уподобиться ребёнку, душа коего чиста и готова всё воспринять. Он потрясал распятием почти над самой моей головой.

По правде сказать, я плохо следил за его рассуждениями: во-первых, было жарко, кроме того, в кабинете летали большие мухи и все садились мне на лицо, да ещё этот человек внушал мне страх. Однако я сознавал, как нелеп этот страх – ведь преступник-то был не он, а я. Он продолжал говорить. Мало-помалу я понял, что, по его мнению, есть только одно тёмное место в моей исповеди – то, что я сделал паузу после первого выстрела. Всё остальное было для него ясно, но вот этого он не мог понять. Я хотел было сказать, что он напрасно напирал на это обстоятельство: оно не имеет такого уж большого значения. Но он прервал меня и, выпрямившись во весь рост, воззвал к моей совести, спросив при этом, верю ли я в Бога. Я ответил, что нет, не верю. Он рухнул в кресло от негодования. Он сказал мне, что это невозможно: все люди верят в бога, даже те, кто отвратил от него лицо своё. Он был твёрдо убеждён в этом, и, если б когда-либо в этом усомнился, жизнь его потеряла бы смысл. <...>

– Я христианин! Я молю его простить тебе грехи твои! Как можешь ты не верить, что он умер на кресте ради тебя?

Я прекрасно заметил, что он говорит мне «ты», но я уже устал от него. Жара становилась всё удушливее. Обычно, когда мне хочется избавиться от кого-нибудь, кто надоел мне своими разговорами, я делаю вид, будто соглашаюсь с ним.

К моему удивлению, следователь возликовал.

– Ну вот! Ну вот! – воскликнул он. – Ведь ты же веришь, веришь и отныне возложишь на господа все надежды.

Разумеется, я сказал, что нет. Он опять рухнул в кресло. По-видимому, он очень устал... Затем следователь внимательно, с некоторой грустью поглядел на меня и пробормотал:

– Никогда не встречал такой очерствелой души, как у вас! Преступники, приходившие сюда, всегда плакали, видя этот образ скорби.

Я хотел ответить: плакали они именно потому, что были преступниками. Но тут мне пришла мысль, что ведь и я преступник ...»

Перевод Н. Немчинова

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. В чём проявляется абсурдность происходящего в приведённом отрывке?
2. Как вы думаете, почему так подробно описывается жара?
3. Что для героя является более реальным – жара или убийство? Как вы думаете, почему? Найдите в рубрике «Вдумаемся в прочитанное» мнения исследователей на этот счёт. Согласны ли вы с ними?
4. Как бы вы объяснили поступок героя – убийство араба?
5. Как вы понимаете слова следователя: «Меня интересуют вы сами»?
6. Как психологически можно объяснить, что герой всё время как бы забывает, что он и есть преступник?
7. Некоторые критики сравнивают героя Камю с героем Достоевского – Родионом Раскольниковым. Что вы видите общего (и что отличного) между героями разных писателей в этом отрывке и в романе в целом? Что даёт право на их сравнение?
8. Если бы вы были на месте судий в романе, то какой приговор вы бы вынесли и почему?



ВДУМАЕМСЯ В ПРОЧИТАННОЕ

Роман «Посторонний» занимает важное место в творчестве Камю. В нём отражаются многие мировоззренческие принципы писателя.

С первых же строк читатель начинает возмущаться равнодушием героя, ведь он никак не реагирует на кончину матери. Однако это не случайно, так начинает реализовываться *экзистенциалистская концепция* – смерть естественна, человеческое бытие – движение к неизбежной смерти. В *абсурдном мире* есть только одна истина – истина смерти. В этом мире нет Бога, нет смысла, роман начинается со смерти, смерть – центральная точка повествования и его финал. Камю полагал, что «абсурдное произведение» **не** объясняет мир, а лишь **воспроизводит** его. Такое произведение имитирует бессмыслицу мира.

Все новые связи героя после смерти матери окрашены тем же равнодушием. Мерсо не живёт, он существует, без идеи, без смысла и цели, как бы от случая к случаю.

Однако Мерсо лишь делает вид, будто бесстрастно описывает события, связанные со смертью матери, на самом деле у него есть тайное желание: как можно сильнее ударить по нравственному чувству читателя, шокировать его и тем самым добиться необходимого эффекта: убедить всех в своей *посторонности*. Некоторые критики (*В. Ерофеев*) считают, что по жанру роман Камю можно отнести к роману воспитания с той лишь существенной разницей, что он исследует пути не адаптации героя к общественной среде, а его разрыв со средой.

Мерсо изображён как самораскрытие духа абсурда, в таком случае все ценности любой неабсурдной культуры (и нравственности) ему становятся чужды, и он стремится избавиться от них. Перед читателем возникает как бы миф о новом Адаме, освобождённом от условностей, интеллектуальных забот, но зато полном безграничного доверия к своим желаниям и чувствам.

При чтении интересно обратить внимание на реакцию Мерсо на все изменения в природе, она, её описание, состояние занимает важное место в содержании. Для понимания внутреннего мира Мерсо важно, что герой живёт в Алжире. Камю писал об удивительно слитном существовании там человека и природы, об их какой-то особой взаимозависимости. Автор утверждал, что такое достижимо только в Алжире, где природа доминирует над обществом, и, в таком случае, начинает проявляться натура героя – он дитя природы, естественный человек, чутко воспринимающий её и фактически, насколько это возможно, игнорирующий общество, его законы и принципы. Его приоритеты выбраны не осознанно, а на подсознательном уровне.

В момент убийства он ощутил себя частью космического пейзажа, и его движения направляло солнце. Убийство, таким образом, не может быть мотивировано.

Ф.М. Достоевский оказал большое влияние на французскую литературу, в особенности на А. Камю, что ярко проявилось в повести «Посторонний». Многие критики уверены, что **Мерсо стоит в одном ряду с героем Достоевского – Раскольниковым**. Но между ними **есть различие: Мерсо лишён душевных мук, его поступок не имеет идейной основы, и он уже не спрашивает о границах дозволенного и возможного, он подразумевает, что ему позволено всё**, так как он полагает себя **абсолютно свободным**. Автор показал в этом произведении, что герой сам для себя посторонний, он сам себя не понимает. Исследователи находят переклички в повести «Посторонний» и с романом Ф. Достоевского «Братья Карамазовы».

В тюрьме герой тяжело переживает утраченную свободу, то есть контакт человека с самой природой. Со свойственной ему наблюдательностью он понимает, что он сам мало кого волнует, что у каждого в следственно-судебном процессе своя роль, и у него, по их мнению, своя – главная – роль жертвы. Но что важно, Мерсо судят не столько за то, что он убил человека(!), сколько за то, что он ведёт себя «не по правилам».

В предисловии к американскому изданию романа, написанном в пятидесятые годы, Камю утверждал, что «герой книги приговорён к смерти, потому что он не играет в игру... Он отказывается лгать. Лгать – это не просто говорить то, чего нет на самом деле. Это также, и главным образом, – говорить больше, чем есть на самом деле, а в том, что касается человеческого сердца, говорить больше, чем чувствовать... Ненамного ошибутся те, кто прочтёт в «Постороннем» историю человека, который безо всякой героической позы соглашается умереть во имя истины... Я попытался изобразить единственного Христа, которого мы заслуживаем». Итак, согласно комментариям автора, он замыслил превратить Мерсо в процессе его конфронтации с обществом не только в идеолога абсурда, но и в мученика. При таком подходе, по мысли автора, Адам становится Христом, а судьи – фарисеями.



«– Неужели вы живёте с мыслью, что умрёте совершенно и ничего от вас не останется?»

– Да, – ответил я.

Он опустил голову и опять сел. И сказал, что ему меня жаль».

Но *приближение смерти постепенно очеловечивает Мерсо*, он осознаёт подлинную реальность происходящего. Он приговорён к смерти, но все смертные смертны, а раз так, то он уверен, что отсутствие смысла в происходящем освобождает его от вины. Камю-публицист неоднократно выступал против смертной казни, доказывая, что общество не карает преступника, а лишь защищается от неугодных.

В своём разборе «Постороннего» («Объяснение „Постороннего“») другой выдающийся французский писатель Сартр останавливается на форме повествования, которую, по его словам, Камю заимствовал у современного американского романа и, в частности, у **Хемингуэя**. Исследователи творчества Камю в разных странах отмечали, что, действительно, можно обнаружить отдельные черты поэтики американского писателя, но в последующих выводах не соглашались с мнением Сартра, как и сам Камю.

Кажущееся сходство скрывает *два принципиально разных подхода к отображению действительности*. У Хемингуэя загнанная в глубь сознания боль едва проступает в незначущих словах, беспредметных (бессмысленных) на первый взгляд разговорах. Он не даёт душевным переживаниям вырваться наружу и бесстрастно описывает поступки, жесты, детали поведения. Камю в «Постороннем» также вроде бы следует этому принципу, но он ставит **другую** задачу – *не воссоздание внутренней жизни героя, а воплощение особого видения мира этим героем*.

Отрешённая бесстрастность «постороннего» должна выявлять зло внешнего мира, абсурдность бытия, лишённого высших законов.

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Прочитайте роман «Чума».

Фокин С.Л. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь.

Лакшин В.Я. Альбер Камю. Чистилище. М., 1994.

Ерофеев В.В. Мысли о Камю. В лабиринте проклятых вопросов. М., 1990.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ◆ Подготовьте презентацию судебного процесса над Мерсо. Попытайтесь прийти к другому приговору, найдя соответствующие аргументы.
- ◆ Напишите последнее слово обвиняемого так, чтобы изменить решение присяжных.
- ◆ Судебный процесс в повести А. Камю «Посторонний» – торжество справедливости или победа абсурда?
- ◆ Традиции Ф. Достоевского в прозе А. Камю (по роману «Посторонний»).
- ◆ Философские взгляды А. Камю.

ПРОБА ПЕРА

- Напишите эссе «Жюльен Сорель и Мерсо». Сравните поведение на суде Жюльена Сореля (Стендаль «Красное и чёрное»), который защищает не столько себя, сколько молодых людей своего поколения, и Мерсо.



«...Камю дал точный комментарий к своему произведению: его герой не добр и не зол, не нравственен и не безнравственен. О нём нельзя судить в подобных категориях: он принадлежит совершенно особой породе, которую автор обозначает словом абсурд. Однако это выражение под пером г-на Камю приобретает два очень разных значения: абсурд – это одновременно и сам порядок вещей, и его ясное осознание некоторыми людьми. <...> Что же такое абсурд как порядок вещей, как исходная данность? Не что иное, как отношение человека к миру. Абсурдность изначальная – прежде всего разлад между человеческой жаждой единения с миром... и конечным характером его существования. <...> Название романа отчасти проясняется: посторонний – это человек перед лицом мира... Кроме того, посторонний – это также и человек среди других людей. <...> Абсурдный человек не станет кончать жизнь самоубийством: он хочет жить, не отрекаясь от тех истин, в которых убеждён, жить без будущего, без надежды, без иллюзий, но не смиряясь. Абсурдный человек утверждает себя в бунте. Он всматривается в лицо смерти со страстным вниманием, и эта замороженность его освобождает: он познаёт то чувство «высшей вседозволенности», которое дано пережить приговорённому к смерти. Если Бога нет, а человек обречён смерти – то, значит, всё дозволено. <...> Абсурдный человек, выброшенный в мир, человек бунтующий, безответственный, не нуждается «ни в каких оправданиях». <...> Посторонний, которого Камю стремится изобразить, – это как раз один из тех простодушных, которые вызывают ужас и возмущение общества, потому что не принимают правил его игры. Он живёт в окружении посторонних, но и сам для них посторонний. <...> Мы сами, открыв книгу и ещё не проникнувшись чувством абсурда, напрасно попытались бы судить Мерсо по нашим привычным нормам: для нас он тоже посторонний. <...>»

Жан Поль Сартр.

Из статьи «Объяснение „Постороннего” Камю»

Афоризмы Альбера Камю:

- * Свободен тот, кто может не лгать.
- * Не быть любимым – это всего лишь неудача, не любить – вот несчастье.
- * Чем трагичнее удел человека, тем более непреклонной и вызывающей становится надежда.
- * Умирать имеет смысл только за свободу, ибо лишь тогда человек уверен, что он умирает не целиком.
- * Главное, что отличает человека от животного, – воображение.
- * Лучше быть свободным бедняком, чем богатым невольником.
- * Конечно, люди хотят быть богатыми и свободными – и из-за этого подчас становятся бедными рабами.



Э. Ионеско. Борьба за человека в век абсурда



Эжен Ионеско (фр.), по-румынски: Эуджён Ионёску (1909–1994) – румынский и французский драматург, эссеист, один из основоположников эстетического течения «театр абсурда», авангардист. Член Французской академии (1970), философ, которого по праву называли мудрейшим. Он, по сути, своим творчеством обозначил *новую театральную эру*.

Родился Ионеско в 1909 году в Румынии, в г. Слатин. Родители ребёнком увезли его в Париж, и первым его языком стал французский. Семья вернулась в Румынию, когда он был уже подростком.

Формирование его личности проходило под знаком двух культур – французской и румынской. Особенно интересными были его взаимоотношения с языком. Перейдя на румынский язык в подростковом возрасте (первые свои стихи написал по-румынски), он начал забывать французский – именно литературный, а не разговорный: разучился на нём писать.

Будущий писатель поступил в Бухарестский университет, изучал французский язык и литературу и собирался стать преподавателем. В начале литературной деятельности Ионеско писал стихи и на французском, и на румынском языках. На румынском языке он выпустил сборник стихов «Элегии для мельчайших существ» (1931), полемическое эссе «Нет!» (1934) и пародийную биографию «Трагическая и гротескная жизнь Виктора Гюго» (1935).

Позже Э. Ионеско отмечал, что главным для его бухарестского периода было ощущение конфликта с окружающей средой, осознание того, что он находится не на своём месте. В начале 1930-х нацистские идеи процветали и в среде румынской интеллигенции. По воспоминаниям Ионеско, в то время было модно принадлежать к правым. Внутренний протест против «модной» идеологии сформировал принципы его мировоззрения. Своё сопротивление фашизму он рассматривал не как политическую или социальную проблему, но как *экзистенциальную проблему взаимоотношения человеческой индивидуальности и массовой идеологии*. Фашизм как политическое движение сыграл в этом лишь своеобразную роль «спускового крючка», отправной точки: Ионеско **возненавидел** любое массированное идеологическое давление, диктат коллективизма, стремление управлять эмоциями и поступками человека.

В 1938 Э. Ионеско получил государственную стипендию для работы над диссертацией и уехал в Париж. Там в этом же году он защитил в Сорбонне докторскую диссертацию по философии «О мотивах страха и смерти во французской поэзии после Бодлера». С началом войны он вернулся в Румынию, откуда вырвался с громадным трудом: в 1942 ему удалось перебраться в «свободную зону» Франции, которую он больше не покидал.

В 1970 году Эжен Ионеско был избран членом французской Академии Наук, а в 1974 – опубликовал свой знаменитый роман «Отшельник». Но ещё задолго до этого периода к нему пришла мировая слава.

Центральное место в творчестве Ионеско занимала драматургия, в которой

он произвёл подлинно *революционные* изменения, связанные с созданием нового театра – *театра абсурда*.

Если задаться вопросом, почему проблематика **абсурдного** вышла на первый план именно в XX веке, то можно обнаружить *два* понимания абсурда. Во-первых, – это *обыденное* толкование, например, какая-то временная нелепость (нелепица), которую мы в повседневности называем абсурдом, иногда ведь действительно случаются какие-то неожиданные, непонятные, нелогичные вещи, но при этом *концепция человека как существа разумного остаётся непоколебленной*.

Но есть и другое значение абсурдного, когда открывается и более сложная природа человеческой психологии и иные представления о мире. Почему же оно так популярно в XX веке? В истоке многое было связано с тем, что разразилась Первая мировая война. Это была не просто «очередная война»: прежде всего, она охватила огромное количество стран, во-вторых, впервые в грандиозных масштабах затронула не только армии, но и мирных жителей. А главное здесь – *абсурдность* смерти человеческой: это **не** поединок, когда ты смотришь глаза в глаза и убиваешь, а массовое уничтожение людей, когда даже не ощущаешь, кого убиваешь. Люди почувствовали свою богооставленность: «Бог умер», – незадолго до того сказал Ницше. Человеческая психология оказалась зависима от инстинктов и комплексов, совсем не связанных с разумом, человек стал беззащитен перед людской массой. *Всё это вместе сильно обострило ощущение абсурдности бытия*.

Основоположники **«нового театра»** также считали бытие лишённым логики и смысла: в этом мире человек обречён на одиночество, страдания и смерть. Абсурдную реальность следовало отображать соответствующими драматургическими средствами, поэтому представители *«антитеатра»* отбросили традиционную технику, отказавшись от психологического правдоподобия, причинно-следственной связи между эпизодами и линейного сюжета. Продолжая линию сюрреалистов, Ионеско исходил из убеждения, что театр должен максимально преувеличивать изначально присущую ему условность, одновременно обнажая «фантастику повседневности». Идеология многих пьес Ионеско сразу не была понята. Выражение тревоги, представшее в них, было воспринято как причуда, игра странной фантазии и экстравагантная, эпатажная головоломка впавшего в панику чудака.

Театр, как известно, не всегда был психологическим и реалистическим. Был и народный, площадной театр, он состоял из разнообразного гротеска, и этот опыт стал использоваться. Ионеско предлагал обратиться к истокам театрального искусства. Наиболее приемлемыми представлялись ему спектакли старинного кукольного театра, который создаёт неправдоподобные, грубо окarikатуренные образы, подчёркивая этим гротескность действительности.

Гротеск (франц. *grotesque* – причудливый, затейливый) – это изображение людей или предметов в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде.

В основе гротеска лежит гипербола (стилистическая фигура, состоящая в образном преувеличении), поэтому главными и устойчивыми чертами гротескного образа являются предельно резкое преувеличение, алогичность, подчёркнутая парадоксальность и контрасты.

Он стремился создать «свирепый, безудержный» театр – «театр крика», как характеризуют его некоторые театроведы. Каковы отличительные черты такого театра? Во-первых, это условность персонажей, когда, например, кукла сейчас играет полицейского, а потом – какого-нибудь народного персонажа, носителя сатирического начала, и вообще это кукла. Во-вторых, абсурдисты соединяют глубокое размышление о жизни со стремительностью, лёгкостью, артистичностью, яркими внешними приёмами превращений, неожиданными поворотами, языковыми каламбурами.

1. Какова причина конфликта Ионеско с его окружением в Бухаресте?
2. Объясните, почему проблематика абсурда вышла на первый план именно в XX веке?
3. Как вы понимаете выражение Ницше «Бог умер»?
4. Вспомните, чем чеховский театр отличался от традиционного, классического.
5. Сравните основные положения чеховского театра конца XIX – начала XX веков и антитеатра середины XX века. Свои выводы оформите в виде таблицы.

Собственно история **антидрамы** или «**новой драмы**», как называют во Франции это течение, начиналось в 1950 году в маленьком парижском театре, название которого переводится как «Полуночники», где была поставлена пьеса Ионеско «**Лысая певица**» (1949). Сам автор обозначил её как **антипьеса**. На представлениях иногда присутствовал только один зритель – его жена. Поводом для написания этой пьесы, которая первоначально носила название «Урок английского», стал самоучитель английского языка, с которым познакомился драматург. Он обнаружил нелепость заучиваемых фраз, бессмысленность и примитивизм диалогов и реплик-ответов. Но в этом он увидел отражение *абсурдности человеческой жизни* вообще.

В пьесе показана семья Смит, в которой **всех** зовут Бобби, то есть индивидуальность абсолютно отсутствует. Трагизм этой абсурдности он передаёт через **смех, гротеск и нонсенс**. Ремарки помогают это прочувствовать: «Английский вечер. Г-н Смит, англичанин, на английском кресле и в английских туфлях, курит свою английскую трубку и читает английский журнал перед английским камином». В творчестве Ионеско вообще будет доминировать трагический гротеск, средствами которого преодолеваются ужас и бессмысленность существования.

Нонсенс (англ. *nonsense*, от лат. *non* – нет и *sensus* – смысл) – это высказывание, лишённое смысла или само отсутствие смысла, бессмыслица. Разновидность алогизма или логической ошибки. Термин «нонсенс» очень близок по смыслу к термину *абсурд*, в истолковании нелепость, несообразность. Было замечено, что логически бессмысленные высказывания, например, *самопротиворечие*, производят определённый эстетический эффект, поэтому нонсенс используется в художественной литературе. В английской литературе существует целое художественное направление, использующее этот приём – литература нонсенса. К ней принадлежал, например, Льюис Кэрролл.

Автоматизм языка как автоматизм мышления – одна из основных тем и этой пьесы, и всей драматургии Ионеско. В пьесе возникают реплики из учебника иностранных языков, доведённые автором до абсурда: «Мы съели суп,

рыбу, английский салат. Дети выпили английской воды. Сегодня мы хорошо поели. А всё потому, что мы живём под Лондоном и носим фамилию Смит».

Человек, являющийся плодом воспринятых им лозунгов, призывов, чужих идей, разоблачается автором, который сам утверждал, что эта пьеса «несёт особую дидактическую нагрузку». Источник комического у Ионеско – в обезличенности, во взаимозаменяемости персонажей. **Логика парадокса у драматурга трансформируется в логику абсурда.**

Распад личности в этой и других ранних пьесах выражается как распад языка, лишённого функций смысла и общения. Слова не служат для выражения мыслей и чувств, если мысли и чувства исключаются. Они не являются средством связи между людьми, потому что люди выключены из какого бы то ни было процесса созидания, у них атрофирована сама возможность полноценного общения (а не просто обмена ничем не значащими репликами).

Ионеско стал своеобразным коллекционером штампов, «прописных истин», банальностей и пошлостей, которые составляли основу словаря и духовного обихода буржуа, так нелюбимого писателем. Для него буржуа – категория, прежде всего, *этическая* и в этом смысле, вечная. Его **не** волновала классовая сущность буржуазии, но он ненавидел её стереотипы сознания, духовную ограниченность, мещанство (вещизм). Такой обезличенный мир буржуа выведен в пьесах Ионеско.

Драматург показал, что и зритель пользуется обезличенными клише, не замечая, что и как он использует. Рассказывают, что после спектаклей Ионеско зрители боялись открыть рот, чтобы не быть похожими на гротескных персонажей, только что закрывших рот за опустившимся занавесом.

По словам самого драматурга, он стремился создать «абстрактный театр, чистую драму. Антитематическую, антиидеологическую, антисоцреалистическую, антибуржуазную... Найти новый свободный театр. То есть театр, освобождённый от предвзятых мыслей, единственно способный быть искренним, стать орудием исследования, обнаружить скрытый смысл явлений».

Э. Ионеско утверждал: «Реализм, социалистический или нет, остаётся вне реальности. Он сужает, обесцвечивает, искажает её... Изображает человека в перспективе уменьшенной и отчуждённой. Истина в наших мечтах, в воображении... Подлинное существо только в мифе...».

Позже *прямолинейное восприятие абсурда в абсурдном тексте сменится изображением абсурдного мира, напоминающим об экзистенциализме, который станет философским ориентиром* Ионеско. В этой связи становится ясно, что фарсы драматурга пародировали социальное бытие, лишённое смысла, низведённое до уровня механических действий, пародировали торжество речевых штампов, догматичность, стандартный фразеологический набор и тотальную унификацию в обществе потребления.



Сцена из спектакля «Лысая певичка». Театр «Eugène Ionesco», 1991 г.

В знаменитой пьесе «Носороги» (1959) повествуется о странном превращении жителей некоего населённого пункта в носорогов, в страшное животное, толстокожее и жуткое, но одновременно очень нелепое. Однако это всем представляется делом нормальным и естественным и, более того, даже желанным в силу обесценивания всего человеческого. Эту трагикомедию можно прочесть как сатирическое разоблачение фашизма и любого тоталитаризма, однако сам автор предупреждал, что метит в «человека вообще».

Э. Ионеско высказался достаточно ясно в отношении своих эстетических взглядов в выступлении «**Есть ли будущее у театра абсурда?**» на коллоквиуме «Конец абсурда?». Отдельные суждения драматурга раскрывают его творческую позицию: «Театр абсурда» – это название некоторых театральных произведений, которые родились и создавались в Париже в 1950-е годы, точнее, в начале 1950-х годов. Такое определение дал этому театру Мартин Эсслин, известный английский критик. <...> Я бы предпочёл <...> называть этот театр «театром насмешки». Действительно, персонажи этого театра, моего театра, ни трагические, ни комические, они – смешные. <...> И, тем не менее, они, конечно же, станут персонажами-символами, выражающими определённую эпоху. <...> Ведь воображение возникает вместе с образами, с символами, которые, как я уже говорил, приходят к нам из глубин, и именно поэтому они полны смысла и значения. <...> Мне представляется, что половина театральных произведений, созданных до нас, *абсурдна* в той мере, в какой она, например, комична; ведь комизм абсурден. <...>

Но театр абсурда был также и театром борьбы, – именно таковым он был для меня, – против буржуазного театра, который он иногда пародировал, и против реалистического театра. Я утверждал и утверждаю, что реальность не реалистична, и я критиковал реалистический, соцреалистический, брехтовский театр и сражался против него. Я уже говорил, что реализм – это не реальность, что *реализм – это театральная школа, определённым образом рассматривающая реальность*, так же как романтизм или сюрреализм. <...> Реалистический автор ставит перед собой задачу что-то доказать, завербовать людей, зрителей, читателей от имени идеологии, в которой автор хочет нас убедить, но которая от этого не становится более истинной. <...> В буржуазном театре мне не нравилось, что он занимается пустяками: делами, экономикой, политикой, развлечением. <...> Вопрос об *абсурдности этого мира* не может не вставать, даже если на него и нет ответа. Жалеть следует тех, кто живет сиюминутной пользой, рутиной, политикой, в то время как мы должны преклонять колени перед непостижимым...».

Ионеско-философа интересовало массовое сознание, *феномен стадности*. Его открытия убийственно точны. Можно было подумать, что драматург отнимает у человека веру в самого человека. Но это не так: он просто был строг к человеку, и отношение каждого к самому себе считал важнейшей жизненной пружиной. Человек не может жить по команде извне, он обязан научиться слушать самого себя. Его антитоталитарный настрой часто наводил ужас на консерваторов. *Ирония* помогала Ионеско достичь сути проблем. Он **не** предполагал, что его литература изменит мир. Драматург испытывал потребность показать мир таким, каким он его видит. Увиденное могло ему не нравиться (не случайно его первое, написанное ещё в Румынии, эстетико-философское эссе называлось «Нет!»), но при этом он не доказывал, что

мир переменить нельзя – или что можно. Он просто **не** ставил перед собой такой задачи.

В Ионеско было бунтарство, но это бунтарство эстетическое. Он считал, что человеком нельзя управлять, поэтому ему не нравится всё, что связано с тоталитаризмом и фашизмом. Но если человеком нельзя управлять, то и он тоже не может управлять человеком как писатель. Поэтому он творил не для того, чтобы человек стал лучше или хуже. *Творчество Э. Ионеско стремится пробудить в человеке желание видеть непривычное в привычном и этим заставить его увидеть и весь мир, и все проблемы по-новому.*

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. С чем боролся бунтарь Э. Ионеско?
2. Что высмеивают его пьесы «Лысая певичка» и «Носороги»?
3. Ещё раз прочитайте высказывания писателя о реализме и реалистическом театре. Как вы поняли, почему Ионеско критиковал реалистический театр?
4. Как вы думаете, почему драматург не ставил целью своего творчества сделать человека лучше?
5. Сформулируйте творческое кредо Эжена Ионеско. Согласны ли вы с ним? Почему?
6. Составьте схему: «Театр XX века и его особенности».

ЭТО ИНТЕРЕСНО

В одном из писем 1957 года драматург рассказывал о своём пути к славе: «Только в 1952 г. в связи со «Стульями» события начали принимать более широкий разворот. Каждый вечер в театре присутствовало восемь человек, весьма недовольных пьесой, но вызванный ею шум был услышан значительно большим количеством людей в Париже, во всей Франции, он долетел до самой немецкой границы. А после появления моих третьей, четвёртой, пятой... восьмой пьес слух об их провалах стал распространяться гигантскими шагами. Возмущение перешагнуло Ла-Манш... Перешло в Испанию, Италию, распространилось в Германии, переехало на кораблях в Англию... Я думаю, что если неуспех будет распространяться таким образом, он превратится в триумф».

Драматург полагал, что и логика писательства по-своему тоже *абсурдна: в нём докапываются до «первозданного», но выносят на свет новое; уходят в себя, но соединяются со всеми.* Пересказывать суть произведений такой направленности трудно, тем более что абсурдистская драма не строится на последовательной фабуле. Люди стали приходить смотреть пьесы, где были очень смешные реплики, очень знакомые обыденные ситуации, которые поворачиваются неожиданной стороной. Сам Ионеско говорил, что он показывает не столько абсурдное, сколько странное. *По его мнению, для того чтобы человеку было интересно, нужно показать странность обыкновенного, заставить людей засмеяться над тем, к чему они привыкли.*

Эжен Ионеско сторонился политики, она для него сиюминутна, его волновали вечные ценности. «Для меня всё невыносимее оставаться равнодушным,

– записывает Ионеско в 1967. – Я не могу больше вынести, что исчезают цивилизации, что гибнут нации, что сокрушаются и распыляются общества, что целые вселенные пылают и рушатся». История на земле еще не прекратилась, но по ощущению Ионеско, ей ничто не мешает кончиться в целом так же вдруг и трагично, как до сих пор кончались её отдельные отрезки.

Ионеско хочет сохранить человеческое достоинство, своего рода универсальное сознание, простые заветы которого «не давать себе опускаться, не давать себя морочить, сохранять ясность сознания, судить обо всём полагаясь на здравый смысл».

За полгода до смерти великий драматург и писатель передал в газету «Фигаро» один из своих последних текстов в жизни. Фактически это был его некролог для самого себя, в котором он рассуждал о жизни, смерти и благодарил тех, без кого не мог бы состояться. «... Иногда боль настолько сильная, что даже мысли не идут мне в голову... Что же хорошего я сделал в жизни? По-моему, я попусту тратил время, бросал слова на ветер. Внутри у меня пустота – экзистенциальная пустота, заполняющая мир. Как всегда, я думаю о смерти – она может наступить ещё сегодня или же – будем надеяться – завтра, послезавтра и даже ещё позднее. Как знать, ждёт ли нас там какое-нибудь продолжение, ждёт ли нас радость. Иногда я думаю, что молюсь, обращаю к Богу молитвы. Но как выглядит Бог?...

В моей карьере мне помогали многие люди много раз. И за это я им весьма признателен. Сначала моя мать, которая меня родила. Человек полный мягкости и юмора, несмотря на то, что она потеряла малолетнего ребёнка и что её бросил муж одну в огромном Париже. Потом, конечно, моя жена Родика и моя дочь Мари-Франс, без которых я бы ничего не написал. Я их должник и посвящаю им все мои труды. Я должен своим преподавателям из Бухареста...

Ещё была Лола, вторая жена моего отца, которая выставила меня за дверь, и я вынужден был пробиваться сам. Итак, я добрался до этой известности, пройдя весь путь рука об руку со своей женой, дожив до 81 года в страхе перед смертью и не отдавая себе отчёта в том, что Бог хоть и сделал для меня всё, что мог, не освободил меня от смерти, а это я считаю недопустимым. Несмотря на все усилия, на все молитвы, мне так и не удалось поверить в Него в достаточной мере. Как и все, я не знаю, есть ли там, на другом берегу, что-нибудь или нет ничего. Я готов поверить, что идёт какая-то космическая борьба сил добра и зла и, конечно, хочу, чтобы добро победило...

Больше всего меня убивает расставание с женой и дочерью. И с самим собой. Я надеюсь, что личность вечна во времени и вне его...»

Ионеско оставил нам в качестве своеобразного завещания великую мысль: «Нет свободы без культуры. Но главное, нет культуры без свободы. Диктатура убивает культуру. Концентрация власти, гнетущая гипертрофия государства – это смерть человека».

Эжен Ионеско умер? Абсурд! И в наше время, когда здравый смысл опять оказался не в чести, Ионеско продолжает свои уроки.

1. Как вы думаете, почему, живя в век бурных политических событий, Ионеско оставался в стороне от политики?

2. В чём, на ваш взгляд, состоит гуманистическая направленность творчества писателя?

Краткое содержание пьесы «Стулья»

В пьесе действует множество невидимых персонажей и трое реальных – Старик (95 лет), Старушка (94 года) и Оратор (45–50 лет). На авансцене стоят два пустых стула, справа три двери и окно, слева – также три двери и окно, возле которого находится чёрная доска и небольшое возвышение. Ещё одна дверь находится в глубине. Под окнами дома плещется вода – Старик, перевесившись через подоконник, пытается разглядеть подплывающие лодки с гостями, а Старушка умоляет не делать этого, жалуясь на гнилостный запах и комаров.

Старик называет Старушку Семирамидой, она же обходится ласкательными словами «душенька», «лапочка», «детка». В ожидании гостей старики беседуют: вот раньше всегда было светло, а теперь кругом темень непроглядная, и был когда-то такой город Париж, но четыре тысячи лет назад потускнел — только песенка от него и осталась. Старушка восхищается талантами Старика: жаль, честолюбия ему не хватило, а ведь он мог быть главным императором, главным редактором, главным доктором, главным маршалом... Впрочем, он всё-таки стал маршалом лестничных маршей – иными словами, привратником. Когда Старушка добавляет неосторожно, что не надо было талант в землю зарывать, Старик заливается слезами и громко зовёт мамочку – с большим трудом Старушке удаётся его успокоить напоминанием о великой Миссии. Сегодня вечером Старик должен передать человечеству Весть – ради этого и созваны гости. Соберутся абсолютно все: владельцы, умельцы, охранники, священники, президенты, музыканты, делегаты, спекулянты, пролетариат, секретариат, военщина, деревенщина, интеллигенты, монументы, психиатры и их клиенты... Вселенная ждёт Вести, и Старушка не может скрыть горделивой радости: наконец-то Старик решился заговорить с Европой и прочими континентами!

Слышится плеск воды – явились первые приглашённые. Взволнованные старики ковыляют к двери в нише и провожают на авансцену невидимую гостью: судя по разговору, это весьма любезная дама – Старушка покорена её светскими манерами. Вновь плещется вода, затем кто-то настойчиво звонит в дверь, и Старик замирает на пороге по стойке смирно перед невидимым Полковником. Старушка поспешно выносит ещё два стула. Все рассаживаются, и между **незримыми** гостями затевается беседа, которая всё больше и больше шокирует хозяев дома – Старик даже считает нужным предупредить Полковника, что у милой дамы есть супруг. Ещё один звонок, и Старика ждёт приятный сюрприз – пожаловала «юная прелестница», иначе говоря, подруга детства со своим мужем. Наступает черёд воспоминаний: Старушка повествует, как ушёл из дому неблагодарный сынок, а Старик скорбит, что детей у них нет — но, может, это и к лучшему, поскольку сам он был дурным сыном и бросил мать умирать под забором. Звонки в дверь следуют один за другим и действие убыстряется.

Старик встречает гостей, а Старушка, задыхаясь, выволакивает всё новые и новые стулья. Сквозь толпу невидимых приглашённых уже трудно протолкнуться: Старушка только и успевает спросить, надел ли Старик подштанники. Наконец звонки смолкают, но вся сцена уже уставлена стульями, и Старик просит запоздавших невидимок разместиться вдоль стен, чтобы не мешать остальным. Сам он пробирается к левому окну, Семирамида застывает возле правого – оба останутся на этих местах до конца пьесы. Старики ведут светский разговор с гостями и перекликаются сквозь толпу между собой.

Внезапно из-за кулис слышатся гул и фанфары – это пожаловал император. Старик вне себя от восторга: он приказывает всем встать и сокрушается лишь тем, что не может подобраться к Его величеству поближе – придворные интриги, что поделаешь! Но он не сдаётся и, перекикивая толпу, делится с драгоценным императором

пережитыми страданиями: враги пировали, друзья предавали, били дубинкой, всаживали нож, подставляли ногу... и развалили Пиренеи...

Сейчас явится оратор, изложит спасительную Весть, ибо сам Старик – увы! – толком говорить не умеет. Напряжение нарастает. Дверь номер пять открывается невыносимо медленно, и возникает Оратор – реальный персонаж в широкополой шляпе и плаще, похожий на художника или поэта прошлого века. Оратор, никого не замечая, проходит к эстраде и начинает раздавать автографы невидимкам. Старик обращается к собравшимся с прощальным словом (Старушка вторит ему, переходя от всхлипов к настоящим рыданиям): после долгих трудов во имя прогресса и на благо человечества ему предстоит исчезнуть вместе с верной своей подружкой – они умрут, оставив по себе вечную память. Оба осыпают конфетти и серпантином Оратора и пустые стулья, а затем с возгласом «Да здравствует император!» выпрыгивают каждый в своё окно. Раздаются два вскрика, два всплеска. Оратор, бесстрастно наблюдавший за двойным самоубийством, начинает мычать и размахивать руками – становится ясно, что он глухонемой. Вдруг лицо его светлеет: схватив мел, он пишет на чёрной доске большие буквы ДРР... ЩЦЛЫМ... ПРДРБР... Оглядывая с довольной улыбкой невидимую публику, он ждёт восхищённой реакции – затем мрачнеет, резко кланяется и удаляется через дверь в глубине. На пустой сцене со стульями и эстрадой, засыпанными серпантином и конфетти, впервые слышатся возгласы, смех, покашливание – это невидимая публика расходится после представления.

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте пьесу полностью.
2. Почему главные герои пьесы – старики?
3. Как вы думаете, почему действие происходит в пустой комнате? Почему гости невидимы, а стулья так и остаются пустыми?
4. Почему оратор оказывается глухонемым? Какова его роль в пьесе?
5. Как реализуется концепция абсурда в произведении?

❖ Прочитайте отрывок из пьесы Ионеско «Стулья».



Старик. Мне так трудно найти слова... Но необходимо, чтобы я всё высказал.

Старушка. Это твой священный долг. Ты не вправе умолчать о Вести, ты должен сообщить о ней людям, они ждут... тебя ждёт

Вселенная.

Старик. Я скажу, скажу.

Старушка. Ты решился? Это необходимо.

Старик. Чай остыл, Семирамида.

Старушка. Ты мог бы стать лучшим оратором, будь у тебя больше настойчивости... я горда, я счастлива, что ты наконец решился заговорить со всеми народами, с Европой, с другими континентами!

Старик. Но у меня нет слов... нет возможности себя выразить...

Старушка. Начни, и всё окажется возможным, начнёшь жить и живёшь, начнёшь умирать — умрёшь... Главное — решиться, и сразу мысль воплотится в слова, заработает голова, появятся устои, оплоты, и вот мы уже не сироты.

Старик. У меня недостаток... нет красноречия... Оратор-профессионал скажет всё, что я бы сказал.

Старушка. Неужели и впрямь сегодня вечером? А ты всех пригласил? Именитых? Даровитых? Владельцев? Умельцев?

Старик. Всех. Владельцев, умельцев. *(Пауза.)*

Старушка. Охранников? Священников? Химиков? Жестянщиков? Президентов? Музыкантов? Делегатов? Спекулянтов? Хромоножек? Белоручек?

Старик. Обещали быть все — службисты, кубисты, лингвисты, артисты, все, кто чем-то владеет или что-то умеет.

Старушка. А капиталисты?

Старик. Даже аквалангисты.

Старушка. Пролетариат? Секретариат? Военщина? Деревенщина? Революционеры? Реакционеры? Интеллигенты? Монументы? Психиатры? Их клиенты?

Старик. Все, все до единого, потому что каждый или что-то умеет, или чем-то владеет.

Старушка. Ты, душенька, не сердись, я не просто тебе надоедаю, а боюсь, как бы ты не забыл кого, все гении рассеяны. А сегодняшнее собрание очень важное. На нём должны присутствовать все. Они придут?

Старик. Пила бы ты свой чай, Семирамида. *(Пауза.)*

Старушка. А папа римский? А папки? А папиросы?

Старик. Что за вопросы? Позвал всех. *(Молчание.)* Они узнают Весть. Всю жизнь я чувствовал, что задыхаюсь, наконец-то они узнают благодаря тебе, благодаря оратору — вы одни меня поняли.

Старушка. Я так горжусь тобой...

Старик. Скоро начнут собираться гости.

Старушка. Неужели? Неужели все сегодня приедут к нам? И ты не будешь больше плакать? Гости станут тебе мамой и папой? *(Помолчав.)* Сборище может нас утомить, послушай, а нельзя его отменить?...»

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. Что высмеивает автор в приведённом отрывке?
2. Какими вы увидели Старика и Старушку? Какой вам представляется их жизнь?
3. Как создаётся абсурд в данном фрагменте?

ВДУМАЕМСЯ В ПРОЧИТАННОЕ



В театральной программе к пьесе «Стулья» (1951) автор так сформулировал замысел пьесы: «Мир представляется мне иногда лишённым смысла, реальность — ирреальной. Именно это ощущение ирреальности... мне и хотелось передать с помощью моих персонажей, которые блуждают в хаосе, не имея за душой ничего, кроме страха, угрызений совести... и сознания абсолютной пустоты их жизни...». Сам Ионеско, давая разъяснения своему произведению, писал: «старика в моей пьесе «Стулья» потеряны в мире без законов и норм, без правил... Я могу утверждать, что персонажи «Стульев» искали смысл, которого они не нашли, искали закон, искали высшую форму поведения, искали то, что не назовешь иначе, как божественность».

В этой пьесе персонажи — престарелая супружеская пара — тщетно пытаются заполнить пустоту бытия: желая передать человечеству некую вымышлен-

ную «Весть». Старик и Старуха мечутся по сцене, расставляя новые и новые сиденья для невидимых приглашённых, они созывают гостей, которых заменяют стулья, ведут с ними воображаемый диалог и плачут от радости, когда на сцену «является» сам государь-император. А стулья торжествующе теснятся на сцене. Такой же фикцией предстаёт спасительная «Весть»: Старик не умеет внятно излагать свои мысли, а приглашённый им Оратор оказывается глухонемым. *Ничтожное существование супругов завершается единственным в их жизни «поступком»: с возгласом «Да здравствует император!» старики выбрасываются из окна.*

В пьесах Ионеско вещи множатся в геометрической прогрессии, вытесняя человека. Автор ищет какую-то *обобщающую нейтральность* и в выборе предметов материального мира, **порабощающих** человека, и в характеристиках персонажей. Для этого использован приём накопления вещей, благодаря которому можно увидеть, как человек превращается в **потребителя**.

В пьесе одна и та же героиня сначала является женой, потом мамой, потом становится отстранённой гостьей по отношению к одному и тому же человеку. Смешно становится от того, что, когда Семирамида общается со стариком мужем, она объявляет, что она его мама, а он садится ей на колени и говорит: «Пожалей меня». И всё это совершенно всерьёз! Перед нами ситуации, которые абсурдны, но в то же время обыкновенны и очень смешны именно в силу того, что это одна и та же действительность, одно и то же театральное пространство, парадоксальным образом меняющиеся.

«...Когда я писал «Стулья», у меня сначала возник образ стульев, потом – человека, который бегом таскает эти стулья на пустую сцену. <...> Так вот, я сделал усилие, когда пытался истолковать сон, и понял: стулья – это отсутствие, это пустота, небытие. Стулья пусты, потому что никого нет. И в конце занавес падает под гул толпы, хотя на сцене стоят только пустые стулья и полщутся на ветру занавески. Мир на самом деле не существует, тема пьесы – *небытие, а не неудавшаяся жизнь*. Стулья, на которых никто не сидит – это абсолютная пустота. Мира нет, потому что его больше не будет: всё умирает». (Эжен Ионеско «Между жизнью и сновидением»)

Пьесу можно рассмотреть и под другим углом зрения. Выдающийся русский актёр и режиссёр Сергей Юрский отмечал: «Театр абсурда, который смотрит на жизнь с позиции шута, освежает взгляд людей. Как будто катаракту удалили из глаза. Я перевёл пьесу «Стулья» с французского в 1967 году, но поставил только в 1993-м. Ионеско был запрещён в Советском Союзе. Пьеса Ионеско созвучна сегодняшней жизни. Она созвучна XX веку, а мы все из XX века. Это каждый мужчина и каждая женщина, рассмотренные наивным глазом, когда видны слепота героев, их мечты, которые, к сожалению, никогда не воплотятся. Их самомнение, которое ни на чём не основано. Их пустые надежды. Любовь – единственное, что у них остаётся, несмотря на перебранки».

Существование человека оказывается загубленным, но не столько физически, сколько морально. Старик и Старуха эмигрировали из реальности в зыбкий мир своих фантазий и воспоминаний, оба героя предпочли реальной жизни многократно повторяемые истории из прошлого и выдуманный ими мир. Изолировавшись от реальности, старики общаются с воображаемыми представителями всего человечества.

Абсурд воспринимается сегодня не только как театральное течение, но и как способ мышления и способ существования. Абсурд в жизни никуда не исчезает, он лишь видоизменяется, а соответственно меняется и восприятие «театра абсурда». Гротескная же стилистика Эжена Ионеско вполне соответствует *трагифарсовым* реалиям сегодняшнего дня.

Фарс (франц.) – это театральная пьеса лёгкого, игрового содержания. Комедия с чисто внешними комическими приёмами. Также это и зрелище, шутка, «прикол», шутовство и т.д.

Трагифарс – это основной жанр театра абсурда. Это драматическое произведение, в котором сочетаются трагический и комический (фарсовый) элементы. В переносном смысле понимается как печальное и одновременно забавное событие.

❖ Прочитайте отрывок из пьесы Э. Ионеско «Урок».

«У

читель. Шесть и один?

Ученица. Семь.

Учитель. Семь и один?

Ученица. Восемь.

Учитель. Семь и один?

Ученица. Восемь... дважды.

Учитель. Прекрасный ответ! семь и один?

Ученица. Восемь... трижды.

Учитель. Замечательно! семь и один?

Ученица. Восемь, четырежды. А иногда девять.

Учитель. Великолепно! выше всяческих похвал. Бесподобно!» <...>

Учитель. Великолепно! Выше всяческих похвал. Бесподобно! Искренне рад за вас, мадемуазель. Достаточно. Ясно, что в сложении вам нет равных. Посмотрим, как обстоит дело с вычитанием. Скажите, если это не слишком утомит вас, сколько будет от четырёх отнять три?

Ученица. От четырёх отнять три?.. От четырёх три?

Учитель. То есть вычитите три из четырёх.

Ученица. Это будет... семь?

Учитель. Простите, но я вынужден возразить вам. Если от четырёх отнять три, никак не получится семь. Вы ошиблись: семь будет, если к четырём прибавить три, – прибавить, а не отнять... А мы занимаемся уже не сложением, а вычитанием.

Ученица (*силаясь понять*). Да, да...

Учитель. От четырёх отнять три... будет?.. Ну же?

Ученица. Четыре?

Учитель. Нет, мадемуазель, неверно.

Ученица. Тогда три.

Учитель. Опять неверно... Весьма сожалею... но ответ неправильный. <...>

Учитель (*не слыша её*). Весьма досадно, что вы так мало сведущи в математике...

Служанка (*тянет его за рукав*). Мсье! Мсье!

Учитель. Боюсь, вы не сможете сдать экзамен на полного доктора...

Ученица. О, мсье, как жаль!

Учитель. Если только... (*Служанке.*) Мари... Опять вы лезете не в своё дело? Ступайте на кухню! К своим кастрюлям! Ступайте, ступайте! (*Ученице.*) Попробуем хотя бы подготовить вас к экзамену на неполного доктора...

Служанка. Мсье!.. Мсье!.. (*Тянет его за рукав.*)

Учитель (*Служанке*). Да отстаньте же! Отцепитесь! Что вам надо?.. (*Ученице.*) И если вы решите сдавать его...

Ученица. Да, мсье.

Учитель. Я преподам вам основы лингвистики и сравнительной филологии.

Служанка. Нет-нет, мсье!.. Не нужно!..

Учитель. Ну, знаете, это уж слишком!

Служанка. Только не филология, филология – прямая дорога к беде.

Ученица (*удивлённо*). К беде? (*Глуповато улыбается.*) Вот это новости!

Учитель (*Служанке*). Просто возмутительно! Ступайте вон!

Служанка. Ладно, ладно, мсье. Только не говорите потом, что я вас не предупреждала! Филология ведёт к беде!

Учитель. Я совершеннолетний, Мари!

Служанка. Ну, как хотите! (*Уходит.*)

Учитель. Продолжим, мадемуазель.

Ученица. Да, мсье.

Учитель. Прошу вас выслушать с предельным вниманием составленный мною курс...

Ученица. Да, мсье.

Учитель. ... с помощью которого вы за пятнадцать минут постигнете основы основ лингвистической и сравнительной филологии неоиспанских языков.

Ученица. О, господин учитель! (*Хлопает в ладоши.*)

Учитель (*властно*). Тихо! Это ещё что такое!

Ученица. Простите, мсье. (*Медленно опускает руки на стол.*)

Учитель. Тихо! <...> Итак, мадемуазель, испанский является родоначальником всех неoisпанских языков, к каковым относятся испанский, гишпанский, латинский, итальянский, наш французский, португальский, румынский, сардинский, он же сарданапальский и неoisпанский, а также в некоторой степени турецкий, который, впрочем, ближе к греческому, что вполне понятно, ибо от Турции до Греции ближе, чем от меня до вас, – лишнее подтверждение одного из основных положений лингвистики, гласящего, что география и филология – близнецы... Можете конспектировать, мадемуазель.

Ученица (*глухо*). Да, мсье.

Учитель. Неоиспанские языки отличаются друг от друга и от других языковых групп, таких как австрийские и неоавстрийские, или габсбургские; а также гельветические, эсперантистские, монакские, швейцарские, андоррские, баскские, голландские, сырные, не забывая о дипломатических и технических языковых группах, – так вот, неоиспанские языки отличаются поразительным сходством друг с другом, в силу чего их крайне затруднительно различить, хотя такое различие всё же возможно по некоторым имеющимся отличительным признакам, неоспоримо говорящим об общности происхождения и в то же время указывающим на их глубокие различия, проявляющиеся в отличительных чертах, о которых я только что упомянул.

Ученица. О-о-о да-а-а-а, мсье!

Учитель. Однако не будем задерживаться на теории...

Ученица (*с сожалением в голосе*). О, мсье...

Учитель. Вы, кажется, заинтересовались. Что ж, чудесно.

Ученица. О, да, мсье.

Учитель. Не огорчайтесь, мадемуазель. Мы ещё вернёмся к этому позже... а может, и не вернемся... Как знать?

Ученица (*восторженно*). О, да, мсье.

Учитель. Итак, знайте и помните до самого своего смертного часа...

Ученица. До самого моего смертного часа... О да, мсье.

Учитель. ... ещё одно основное положение: любой язык есть в конечном счёте не что иное, как речь, и, следовательно, состоит из звуков, или...

Ученица. Или фонем...

Учитель. Это я и хотел сказать. Незачем забегать вперёд. Будьте скромнее и слушайте.

Ученица. Хорошо, мсье. Конечно, мсье.

Учитель. Звуки, мадемуазель, следует схватывать на лету, пока они не упали в глухие уши. Поэтому, прежде чем заговорить, желательно по возможности вытянуть шею, задрать подбородок и встать на цыпочки, вот так, смотрите...

Ученица. Да, мсье.

Учитель. Тихо! Не перебивайте... И издавать звуки как можно громче, во всю силу лёгких и голосовых связок. Вот так: «бабочка», «эврика», «Графальгар», «папенька». Таким образом, звуки, наполненные тёплым воздухом, более лёгким, чем окружающая среда, полетят вверх, избежав опасности упасть в глухие уши – эти бездны, где гибнет всё, что звучит. Если вы произносите несколько звуков подряд с большой скоростью, они автоматически сцепляются друг с другом, образуя слоги, слова и даже фразы, то есть более или менее значительные группировки, иррациональные сочетания, лишённые всякой смысловой нагрузки и именно поэтому способные свободно держаться в воздухе на значительной высоте. Слова же весомые, обременённые смыслом, неминуемо летят вниз и падают...

Ученица. ... в глухие уши.

Учитель. Верно, но не перебивайте... или безнадёжно перепутываются... или лопаются, как воздушные шарики. Таким образом, мадемуазель...

Ученица вдруг морщится как от сильной боли.

Что с вами?

Ученица. У меня болят зубы.

Учитель. Подумаешь! Не прерывать же занятие из-за таких пустяков. Продолжим...

Ученица (*страдающая всё сильнее*). Да, мсье.

Учитель. Не слишком задерживаясь на этом вопросе, отметим всё же существование согласных, изменяющих звук в речевом потоке, когда глухие становятся звонкими и наоборот. Так, например: «столб – столбы», «гроб – гробы», «клоп – клопы», «если бы».

Ученица. У меня болят зубы.

Учитель. Продолжим.

Ученица. Да.

Учитель. Вывод: искусство произнесения звуков требует долгих лет обу-

чения. Наука же позволяет сократить этот срок до нескольких минут. Итак, запомните: чтобы произнести слово, звук или что угодно другое, следует безжалостно исторгнуть весь воздух из лёгких и мало-помалу пропускать эту воздушную струю через голосовые связки так, чтобы они, точно струны арфы или листва под ветром, дрожали, трепетали, вибрировали...

Ученица. У меня болят зубы.

Учитель. ...а также небо... В конце концов, слова хлынут через нос, рот, уши, поры, вырывая и увлекая за собой все вышепоименованные органы, – хлынут мощным потоком, который мы неверно называем голосом и который состоит из вокальных модуляций. <...>

Ученица. Да, мсье, у меня болят зубы.

Учитель. Ничего, ничего, продолжим. Что касается неоиспанских языков, то они состоят в таком близком родстве друг с другом, что их можно считать двоюродными братьями. Впрочем, у них общий отец – гишпанский. Поэтому так трудно отличить один из них от другого. И так важно правильное, безукоризненное произношение. Произношение само по себе едва ли не важнее, чем всё остальное. <...>

Учитель. Ну, так смотрите и повторяйте: нож...

Ученица. Ладно... если вы непременно хотите... нож... *(С внезапно проснувшейся иронией.)* Это что, по-неоиспански? <...>

Учитель *(меняя тон)*. Осторожно... не разбейте мне стёкла... нож – орудие убийства...

Ученица *(слабым голосом)*. Да, да... что? Убийства?

Учитель *(взмахнув ножом, убивает Ученицу)*. А-ах! Вот тебе! <...>

Служанка *(сбивает его с ног парой увесистых, звонких оплеух, Учитель хнычет, сидя на полу)*. Тоже мне убийца нашёлся! Негодник! Безобразник! Со мной такие штуки не пройдут! Я вам не Ученица! *(Поднимает его за шиворот, подбирает с полу ермолку и нахлобучивает ему на макушку; он заслоняется локтем, как ребёнок.)* Ну-ка, положите нож на место, живо! *(Учитель прячет нож в ящик буфета и снова подходит.)* А ведь я предупреждала: арифметика ведёт к филологии, а филология – к преступлению...

Учитель. Вы говорили: «к беде».

Служанка. Это одно и то же.

Учитель. А я не понял. Я думал, что «беда» – это название города, и вы хотели сказать, что филология ведёт к этому городу...»

ПОДУМАЕМ ВМЕСТЕ

1. Прочитайте пьесу «Урок» полностью.
2. Как меняется поведение учителя на протяжении сцены? Почему?
3. Как меняется ученица? Как вы объясните эти изменения?
4. В чём необычность роли служанки? Почему она не боится учителя?
5. Как вы думаете, в чём цель учителя: научить, подчинить себе, доказать бездарность ученицы?
6. Проследите, как рождается в пьесе ирония, нонсенс и абсурд. Для этого обратите внимание на то, что говорит учитель, как ведут себя герои.
7. Попробуйте истолковать метафору абсурда в этой пьесе.



«Урок» (1951) – «комическая драма». В авторской ремарке к пьесе ученица характеризуется как «вежливая, благовоспитанная, подвижная, жизнерадостная, энергичная девушка с приветливой улыбкой», но «по ходу действия её быстрые движения замедляются; весёлость и улыбочка сменяется грустью и подавленностью, её язык заплетается, она с трудом припоминает и произносит слова».

В начале урока учитель регулярно произносит фразы преимущественно в форме галантной просьбы: «Мадемуазель, не могли бы вы сказать, Париж – это столица... чего?» «Итак, мадемуазель, не угодно ли вам немного позаниматься арифметикой, если, конечно, вы этого действительно хотите?». Героиня в середине урока начинает жаловаться на зубную боль, но учитель не желает прекращать из-за этого занятие. К концу урока у девушки болят руки, ноги, голова, спина, однако она не может уйти, так как «превращается в неодушевлённый предмет». Реакция учителя из пьесы: «Подумаешь! не будем же мы прерывать из-за этого занятие! Продолжим...».

Ближе к концу учитель разговаривает в строго императивной (приказной) форме: «не перебивайте! не выводите меня из себя! или я за себя не отвечаю», «Молчать! не то я вам проломлю голову», «сидите не двигаясь, и чтоб больше ни слова». Причём фактором, спровоцировавшим изменение стиля общения, становится предложение учителя «подумать вместе», которое ученица тотчас же принимает. В результате чего *героиня превращается в аппарат для воспроизведения чужой речи*. Она становится проводником воли своего учителя и начинает повторять чужие слова автоматически, подобно аудиозаписи: «Минуточку, мадемуазель, что я только что сказал?». Впоследствии ей будет запрещено задавать вопросы (даже по теме урока). Возможно, Ионеско полагал, что достижение подобного эффекта оказывается возможным потому, что эта героиня изначально **не** обладала яркой индивидуальностью: решения за неё принимали родители, а многие её знания были получены путём механического заучивания.

То, что учитель пытается объяснить девушке, – явная **бессмыслица**, чтоб не сказать полный бред: например, когда он утверждает, что «от испанского языка происходят все неоиспанские языки, к которым относятся испанский, гишпанский, латинский, итальянский, французский, португальский, румынский, сардинский, он же сарданапальский, испанский и неоиспанский».

Вероятно, дело **не** столько в авторской попытке затронуть тему несовершенства той или иной системы образования, её схоластический (т.е. механическое зазубривание) характер, сколько в стремлении выразить в *гротескной форме скептическое отношение к любым декларированным истинам* (вне зависимости от степени их логической обоснованности). Деятельность, в процессе которой школьница выносит различные муки, и в итоге умирает, как в этой пьесе, абсурдна.

Ученица из «комической драмы» «Урок» беззащитна перед чужим способом мышления и речи, которые постепенно превращаются из просто *метафоры насилия в реальный инструмент власти*.

Трагикомическое начало пьесы Ионеско проявляется, в частности, иллю-



зорностью конфликта. Уже в самом начале пьесы *отсутствие конфликта*, возникшего из-за столкновения различных способов мышления, становится очевидным. Отнюдь не *инакомыслие и желание отстаивать свои убеждения и взгляды* становятся *причиной смерти героини*, а нечто стихийное и абсурдное, ведь можно заметить, что механизм рассуждений учителя и ученицы один и тот же.

В пьесе «Урок» ученицу убивает её учитель. Выясняется, что это уже сороковая жертва. В финале пьесы в дверь звонит сорок первая ученица. Служанка утверждает, что подобные «убийства» происходят ежедневно, то есть речь идёт о своеобразном конвейере по уничтожению воли и свободы другого.

Автор имеет в виду не столько реальное убийство, хотя именно оно и описано, сколько духовное и душевное. Учитель убивает ученицу в некоем иступлённом состоянии. В результате этого «убийства» он получает над ней абсолютную власть. Орудием преступления является не столько нож как материальный объект (так как он в соответствии с авторской ремаркой может быть и воображаемым), а определённая цепь агрессивных умозаключений, имеющих убийственный эффект. Слово же переходит в действие. Девушка гибнет в тот миг, когда учителю удастся заставить её произнести фразу: «нож – орудие убийства». Свою вину герой отрицает.

Сам учитель не может подобрать слова, чтобы дать этому какое-либо объяснение, пытаясь оправдаться перед служанкой. В данном случае мы наблюдаем игру, основанную на том, что персонажи меняются классическими ролями: служанка требует оправданий от своего господина. Она отдаёт ему приказы и заставляет себе подчиняться, так как она, по её словам, «не его ученица», то есть не является потенциальным кандидатом на роль психологически поработанной, в отличие от убитой девушки.

В конце пьесы, следуя совету служанки, учитель надевает на руку повязку с какой-то эмблемой. В авторской ремарке даётся уточнение: «возможно, со свастикой», следовательно, проведение подобного «урока» – **метафора тоталитаризма** в любом из возможных проявлений. **Важно то, что урок превратился в акт насилия, сведённого к навязыванию неких – безразлично каких – утверждений.** За сороковой Ученицей появится сорок первая, и её постигнет та же участь. А почему бы нет? Если убийство остаётся безнаказанным, а человеческая жизнь утратила всякую ценность.

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Прочитайте пьесы «Лысая певица» и «Носороги».
Бибихин В.В. Эжен Ионеско. Слово и событие. М., 2010.
Борев Ю.Б. Эстетика. М., 2002.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ♦ «Абсурд в понимании А. Камю и Э. Ионеско: сходства и отличия».
- ♦ «Б. Шоу и Э. Ионеско: от парадокса к абсурду».

О. Лазареску. «Литературные связи и переклички. «Стульевая» экспозиция как форма общности русской и западноевропейской литератур (А. Пушкин «Пир во время чумы», А. Чехов «Три сестры», Э. Ионеско «Стулья»). «...Пушкинский «Пир во время чумы», пьесы Чехова и Ионеско имеют мало общего с точки зрения постановки и решения некоторых конкретных драматургических задач. Но в них есть нечто, что позволяет увидеть, вычленив особый «сюжет» мировой литературы, главным персонажем которой становится сколь тривиальный, столь и необходимый для существования человека предмет – стул.

В условиях символического поведения, которым в большей или меньшей степени «грешат» герои пушкинского «Пира...», герои пьес Чехова и Ионеско, стул не может восприниматься только как предмет декорации.

В пушкинском «Пире...» стул, точнее, «кресла» вместе с другим культурно значимым предметом – «столом» вынесены из «дома». Помимо сакральной «заряжённости» «стул» («кресло») в пушкинском «Пире...» означает уход ещё недавно жившего, пировавшего со своими друзьями человека, «весельчака» Джаксона: «Его здесь кресла / Стоят пустые». Грамматическая форма множественного числа открывает перспективу огромного количества пустых стульев (кресел) и возможного опустошения земли, того опустошения, которое потом будет фигурировать в пьесах Ионеско, Беккета, других представителей экзистенциального театра.

Пустое кресло у Пушкина, упавший, а значит пустой, стул у Чехова, масса, гора пустых стульев у Ионеско – этот ряд объединяет столь непохожие произведения мировой литературы в отдельный сюжет со своей логикой и своим финалом. Как замечал Э. Ионеско, «каждое произведение уникально, и оно становится великим, если оказывается, с одной стороны, оригинальным и неожиданным, а с другой – своеобразным синтезом всего предыдущего».

Сама пьеса Ионеско «Стулья» представляется таким «синтезом» предыдущего в отношении к традиционному предмету. Но если у Пушкина «пустые кресла» означали пустоту, связанную со смертью, то у Ионеско они выводят зрителя и читателя за рамки сюжетной мотивации – в сферу постижения законов самого бытия: в «Стульях», как отмечал Э. Ионеско, «есть абстрактное движение, вихрь стульев» (или балет, как также говорил драматург). «А старик и старуха служат стержнем для умозрительной конструкции, для подвижной архитектуры, каковой всегда является пьеса».

Итак, то, что у Пушкина было реальным (люди и чума, уносящая их жизни), у Ионеско стало мнимым (люди и неизбежность их гибели в домике на воде), а то, что в «Пире...» только представительствовало за реальность, было знаком реальности, знаком ухода человека из жизни, у Ионеско стало главным предметом художественного изображения.

Пьесы Чехова органично встраиваются в этот ряд. Возникает ощущение, что появление театра абсурда было запрограммировано, или он существовал и ранее – в другом обличье. Ионеско пишет: «Мы ошибаемся, когда думаем, будто писатели абсолютно свободны в выборе темы и произвольно решают, писать или не писать какие-то вещи. На самом деле тревоги, навязчивые образы, мировые проблемы у нас внутри, и мы – каждый в свой час – обнаруживаем их. Великое заблуждение сравнительного лите-

ратуроведения, каким оно было лет двадцать назад, заключалось в том, что оно рассматривало влияние одних писателей на других как прямое воздействие и вообще исходило из идеи влияний. Очень часто никакого влияния нет вовсе. Просто существует некая данность. И какие-то люди реагируют на неё более или менее одинаково. В этом смысле наш поиск свободен, но, в то же время, и предопределён».

1. В чём, по-вашему мнению, символичность столь необходимого для существования человека предмета – стула?
2. Какую роль этот предмет мебели играет у Пушкина? Чехова? Ионеско?
3. Согласны ли вы с мнением, что «...никакого влияния (одних писателей на других) нет вовсе»? Обоснуйте свою точку зрения.

ПРОБА ПЕРА

- Продолжите сопоставления произведений, в которых особую роль «играет» стул.
- Попробуйте переделать в стилистике абсурда пьесу Б. Шоу «Пигмалион».
- Предложите свои варианты финалов пьес «Стулья» и «Урок».

ЭТО ИНТЕРЕСНО

* К юбилею Э. Ионеско священник и поэт Сергей Кутепов написал эссе, в котором размышлял об абсурдности мира. Познакомьтесь с отрывком из этой работы и подумайте, как переосмыслил понятие абсурда православный священник и почему он, глубоко религиозный человек, называет писателей-атеистов мужественными?

«XX век, век страшных потрясений человечества, был одним из веков, когда вопрос о человеке и его смысле ставился особенно остро. И те остро чувствующие натуры, мыслители и художники слова и образа, которых мы привыкли, – начиная с Ницше, – считать человеконенавистниками, как раз и подтвердили: человек – велик, потому что за гранью понимания, за гранью абсурда его ничтожности, смертности, малости перед лицом безжалостного мира, есть питающий его Смысл.

Вскрывая нагноения абсурдности нашей повседневности, вопрос о смысле задавали классики театра абсурда – Ионеско и Беккет.

Истинное мужество перед лицом «великого и ужасного ничто» явили атеисты Камю и Сартр, мужество, максимально возможное для человека, оторванного от Смысла окончательно. Мужество поступка, когда тебе бессмысленно и тошно, помоги тому, кому ещё тошней, согрей страдающего собрата теплом, несмотря на то, что и тебя, и его – экзистенциально чужих друг другу! – вскоре ждёт ледяная пустота...

Мир без Бога – абсурд, но и Бог, умирающий на кресте за грехи мира, а потом, против всяких законов, воскресший и каким-то образом сообщающий Своё воскресение людям, – абсурд не меньший. Евангельские слова полны этого абсурда: если зерно не умрёт – не прорастет; если сбережёшь свою душу – потеряешь её; если не станешь мал – не будешь велик. Самый малый из всех – опозоренный страдающий Человек, распятый, как разбойник, бессильный перед лицом сильных мира сего;

и если, подобно Ему, не возьмёшь крест свой, не последуешь за Ним в эту смерть, то не воскреснешь, не войдёшь в Смысл вечной жизни в её силе и славе...

Историческая традиция христианской цивилизации вроде бы ещё крепка, – но среднестатистический обыватель, за века слишком уж привыкший к Церкви, всё больше разочаровывается в ней, потому что она «не помогает». Страдания, болезни, социальные проблемы, страшные катастрофы потрясают землю и воды, человек стремится к комфорту и безопасности (а в потенциале – к бессмертию) уже здесь и сейчас, а их нет как нет.

Мы живём среди абсурдов... Надежда на прогресс, на достижения науки, техники, медицины подводит раз за разом, и человек пытается довольствоваться иллюзиями, предлагаемыми обществом потребления, заглушать тем или иным способом неотвязные мысли о смысле жизни и страхе небытия, и жить, как о том говорил апостол Павел: «Будем пить и есть, ибо завтра умрём», – такую ситуацию, вряд ли можно назвать выходом. По-настоящему из этой ситуации выхода два: либо самоубийство (дух гигантов Камю и Сартра, заставляющий жить позитивно в невыносимом мире, почти исчез), то есть последовательное вхождение в абсурд смерти, либо вхождение в абсурд жизни, в абсурд Христов. Веровать именно только и возможно, потому что это абсурдно, и вера – не умозаключение, а реальный опыт, игра в «горячо-холодно»: дай-ка попробую всё же приблизиться, довериться, рискнуть, хотя это и кажется нелепо... И вот! Теплее... Надо же, теплее, ещё теплее. Только так, только на опыте. Сколько бы мы ни говорили о вере Христовой, сколько бы ни прочли о ней свидетельств и умопостроений – мы всё равно ничего не поймём со стороны, ибо она – тайна. Не только умершего и воскресшего Бога – тайна человека. Но она – есть, вот что главное. И она спасает выбравшего её, приводя к Смыслу, утраченному, казалось бы, навсегда...

Радость о том, что есть вокруг нас и *благый абсурд*, ничем не объяснимая милость и любовь, которую творит «вмешивающаяся Рука», прободенная рука Христова, радость при виде того, как носороги вновь становятся людьми... Печаль, смешанная с надеждой и радостью, абсурдное состояние, радостотворный плач о потерянном, но вновь обретаемом Смысле».

Афоризмы и парадоксы Ионеско:

- * Да, искусство бесполезно, но его бесполезность необходима.
- * Люди, утратившие способность созерцать, не удивляющиеся тому, что они существуют, живут, – духовные калеки.
- * Медицина – это искусство делать выводы о симптомах болезни на основании причин смерти.
- * Только слова имеют значение, всё прочее – болтовня.
- * У меня плохой характер, поэтому я не выношу людей с плохим характером.
- * Никогда не знаешь точно, куда идёшь – это выясняется лишь впоследствии.
- * Если Бог есть, литература ни к чему, а если Бога нет, какой смысл заниматься литературой?

Честные герои Э.-М. Ремарка



Эрих-Мария Ремарк (1898–1970), настоящее имя Эрих Пауль, родился в Германии в городе Оснабрюке, в католической рабочей семье владельца небольшой переплётной мастерской. В 1904 году поступил в церковную школу, в 1915 – в католическую учительскую семинарию. Он много читал, любил Достоевского, Гёте, Пруста, Цвейга. В семнадцать лет начал писать сам, вступил в литературный «Кружок мечтаний». А в 1916 году был призван в армию: шла Первая мировая война. 17 июня направлен на Западный фронт. Фронтовой жизни за три года он хлебнул сполна: принёс на себе в госпиталь смертельно раненного товарища, а сам был

ранен в руку, ногу и шею.

После окончания войны работал в 1919 учителем, а в конце 1920 года сменил множество профессий, он был даже продавцом надгробных памятников и воскресным органистом в часовне при госпитале для душевнобольных. Всё пережитое в этот период легло впоследствии в основу романа «Чёрный обелиск».

Ремарк находился в то время в смятённом состоянии. И в конце июня 1921 года он отправил письмо известному немецкому писателю Стефану Цвейгу: «Господин Стефан Цвейг, пишу Вам с решимостью человека, для которого «быть или не быть» стало главным вопросом, а также по праву любого что-либо созидającego человека. Мне 23 года, у родителей я был «мальчиком для битья», бродил по стране, пас овец, работал на фабрике, служил в армии, самоучкой набирался знаний, учительствовал, писал. В настоящий момент в моей судьбе всё так переплелось и запуталось, идёт такая ужасная творческая борьба (ибо творчество для меня не литературная забава и не академическое занятие, но кровное дело, вопрос жизни и смерти), что я остро нуждаюсь в добрых советчиках. Гордыня мешает мне излить душу, но бывают часы и минуты, когда требуется дружеское участие, когда пройти какой-то отрезок пути в одиночку невозможно. Сегодня мне нужен человек, которому бы я внимал, безусловно доверял, верил и за кем бы *следовал*. Кроме Вас, я не вижу другого такого человека! Вы исключительно тонко чувствуете людей, проникаетесь их мыслями и заботами. Итак, вот моя просьба: Вы должны сказать мне, по правильному ли пути я иду... Для меня это вопрос жизни и смерти. Или я сломаюсь, или прорвусь. Жизнь и творчество слились во мне с такой чудовищной силой, что разъединить их пока не удалось. Страдаю же от этого сплава неимоверно... Пишу Вам, господин Цвейг, и прошу как человек человека: сообщите мне, могу ли я послать на суд Вам несколько стихотворений, несколько осколков моей неистовой работы над «великим» произведением. Впрочем, осмелюсь приложить их уже к этому письму». Ответ Цвейга был доброжелательным и ободряющим.

В 1929 году было опубликовано наиболее известное из произведений пи-

сателя – *антивоенный* роман «**На Западном фронте без перемен**», описывающий ужас и бесчеловечность войны с точки зрения 20-летнего солдата. В последовавших за этим романом произведениях Ремарк писал о погубленном войной поколении – потерянном поколении немецких солдат, пытающихся найти себя среди разрухи послевоенной Германии. Молодые солдаты уже не могут жить нормально, они остро ощущают всю бессмысленность, жестокость, грязь жизни, но всё-таки пытаются как-то жить.

В июне того же года он отправляет Цвейгу письмо вместе с экземпляром романа «На Западном фронте без перемен»: «Когда я уже почти не верил, что человек может быть добр к другому человеку, Вы написали мне очень тёплое письмо. Я хранил его все годы среди тех немногих вещей, расстаться с которыми было просто не в силах. Оно служило мне утешением в дни продолжительных депрессий».

Отрывки из романа «На Западном фронте без перемен», скорее даже часть чернового варианта, были напечатаны ещё в конце 1928 года в берлинской газете «Vossische Zeitung». Резонанс был огромен: не было ни одного читающего человека в Германии, не познакомившегося с романом, ни одного литературного диспута, где бы о произведении не говорилось. После выхода книги споры перестали быть чисто литературными и чисто немецкими, «...милитаристские и националистические круги видели в этом реалистическом ремарковском описании событий «обесчещивание немецких фронтовых солдат», в то время как выжившие, независимо от страны и языка, узнавали себя». За год было продано полтора миллиона экземпляров.

Сразу же в 1930 году в Голливуде был снят фильм, получивший Оскара. В этом же году фильм был показан в Берлине и послужил причиной первых открытых национал-социалистических выступлений, одним из требований которых было запретить фильм, книгу и вообще все произведения автора. Но не только национал-социалисты были настроены враждебно по отношению к Ремарку, социалисты и коммунисты обвиняли его, напротив, в воспевании войны. Почти все средства массовой информации, как и литературные критики, считали своим долгом принять участие в дебатах вокруг произведения. Это было тем более интересным и давало огромный простор для предположений и домыслов, что сам автор никак не пытался выразить своё отношение к событиям, за исключением одного-единственного интервью, данного в 1929 году. В нём на вопрос «Почему он не принимает участия в дебатах, возникших вокруг книги?» Ремарк ответил всего лишь одним предложением: «Потому что я не видел и не вижу в этом необходимости». Но, тем не менее, сохранять молчание в данной ситуации и дальше было просто невозможно, примкнуть явно к одной из политических сил Ремарк, по мнению его биографов, был просто не готов.

Как писатель он делает единственно правильный шаг: в 1931 году выходит роман «**Возвращение**», являющийся *продолжением* «На Западном фронте без перемен». В центре внимания автора дальнейшая судьба «потерянного поколения», его невзгоды, скитания уже после возвращения с войны. Проблемы, раскрытые в «Возвращении», относятся ко всем, пережившим длительные войны, локальные конфликты. Там есть удивительно созвучные нашему времени слова: «Быть может, только потому вновь и вновь возникают войны, что

один никогда не может до конца почувствовать, как страдает другой». Роман Ремарка пронизан скорбью, жалостью к «солдатам, возвращённым к Отчизне», и в то же время призывом к борьбе, нежеланием мириться с системой. «На скамью подсудимых вас надо посадить, вы должны предстать перед нашим правосудием, – кидает суду герой романа Эрнст. – Вашей войной вы превратили нас в дикарей!» Писатель словами Георга Рахе, одного из ярких персонажей романа, призывает к борьбе: «Братья! – кричит он в ночь и ветер. – Братья! Нас предали! Вставайте, братья! Ещё раз! Вперёд! В поход против предательства!»

За роман «На Западном фронте без перемен» Ремарка в 1931 году номинировали на Нобелевскую премию, но Нобелевский комитет это предложение отклонил, так как лига германских офицеров протестовала против выдвижения произведения на эту премию. Писателя обвиняли в том, что он написал роман по заказу Антанты, что украл рукопись у убитого товарища. Его называли предателем родины, плейбоем, дешёвой знаменитостью. Ремарк в это непростое для себя время помнил поддержку старшего товарища – С. Цвейга.

В архиве Ремарка сохранилась статья этого периода «Тенденциозны ли мои книги?», написанная в 1931–1932 годах и, по-видимому, оставшаяся неопубликованной. Этим текстом писатель хотел защититься от обвинений в том, что своим романом «оказывает губительное влияние на молодёжь, убивает благородное чувство патриотизма и стремление к героическим поступкам – те высшие добродетели тевтонской расы, что присущи ей с незапамятных времён». Ответ Ремарка звучит так, будто написан в XXI веке: «Если какая-нибудь глубинная идея и владела мною, то это были любовь к Отечеству – в истинном и высоком, а не в узком и шовинистическом смысле слова – и прославление героизма. Однако это чувство не имеет ничего общего со слепым, восторженным приятием кровопролития на полях сражений и современных методов ведения войны с массированным использованием техники. Война во все времена была изуверским инструментом в руках обуреваемых жадной славы и власти, всегда противоречила принципам справедливости, присущим нравственно здоровым людям. Оправдать войну не может даже самый дерзкий вызов, брошенный чувству справедливости... Патриотизм, безусловно, – высокое и светлое понятие, но с тех пор, как волна национализма накрыла наш мир, а его адепты сеют семена ненависти и проповедуют насилие и произвол, шовинизм превратился в крайне опасное явление; его можно наблюдать в любой европейской стране, будь то Италия или Германия».

После 1930 года, когда угроза прихода национал-социалистов к власти и как следствие новой войны становится реальной, происходит *самоопределение* Ремарка. Он прямо называет себя «*воинствующим пацифистом*» и встаёт в **прямую оппозицию национал-социалистам** (фашистам), ясно осознавая, какими последствиями это может обернуться для него, если те придут к власти. Время *созерцательного гуманизма* для Ремарка закончилось.

Пацифизм (от лат. *pacificus* – миротворческий) – это идеология непротивления насилию ради его исчезновения. Пацифистское движение, движение за мир – антивоенное общественное движение, противодействующее войне и насилию мирными средствами, в основном осуждением их аморальности. Пацифисты осуждают любую войну. Они верят в возможность предотвращения войн лишь посредством убеждения и мирных манифестаций.

Воинствующий пацифизм – это не только социально-философское кредо Ремарка-гуманиста, но и его стиль жизни, начиная с последних лет войны и до самой смерти писателя в 1970 году. Война – аналог смерти. Она превращает города в пустыни, а кладбища становятся «наиболее оживлённым местом» в разрушенных городах, горько иронизировал Ремарк. По глубокому убеждению писателя, война уничтожает и каждого отдельного, даже выжившего человека, она ведёт часто к распаду личности, развращает, а не облагораживает. В отличие от романтиков войны Ремарк видел в ней не путь к сплочению нации, а, наоборот, – к её расколу. С такой же позицией выступит в своём позднем творчестве и выдающийся русский писатель В. Астафьев.

Ремарк был уверен, что, только мужественно проповедуя человечность и искренне веря в неё вопреки всему, перерабатывая гуманистический опыт предыдущих поколений, человечество может спасти себя не только от потери социально-философских и нравственных ориентиров, но и от прямого физического уничтожения. Как бы абсурдна ни была действительность, следует внушить, что людям нельзя никого убивать. *Романы Ремарка о том, что в любых условиях человек должен оставаться человеком.*

А 10 мая 1933 года в стране поэтов и мыслителей на площадях перед университетами запылали костры. В угаре вандализма подвыпившие студенты швыряли в огонь книги, не только Гейне, Толстого, Гёте и Чехова, но и Ремарка. Отправляя книги в костёр, они воинственно выкрикивали, например, такое: «Позор писакам, предавшим доблестных немецких солдат! Поможем народу постоять за себя! Превратим ремарковскую пачкотню в пепел!». С 1933 по 1939 год Ремарк жил в своём доме в Швейцарии и лишь после того, как его лишили немецкого гражданства в 1938 году и над ним нависла угроза физического уничтожения, переехал в США, где в 1947 году он получил американское гражданство.

Его старшая сестра Элфрида Шольц, оставшаяся в Германии, была арестована за антивоенные и антигитлеровские высказывания в 1943 году. Её казнили за пропаганду в пользу врага: Элфрида говорила, что «немецкие солдаты – пушечное мясо, что Германия обречена на поражение, а Гитлеру она бы охотно вlepила пулю в лоб». Существуют свидетельства, что судья ей объявил: «Ваш брат, к несчастью, скрылся от нас, но вам не уйти». Ей Ремарк посвятил свой роман «Искра жизни», вышедший в 1952 году. 25 лет спустя её именем назвали улицу в её родном городе Оснабрюке.

ЭТО ИНТЕРЕСНО

Власти прислали Ремарку счёт за содержание сестры в тюрьме, за суд и за казнь, не забыв даже стоимость почтовой марки. Итого: 495 марок.

Фашисты считали, что он духовно разоружает нацию, воспитывая в ней ненависть к войне и любовь к человечеству. Нацисты выпустили анонимную пародию на Э.-М. Ремарка «Под Тройей без перемен».

После разгрома фашизма Ремарк так и не вернулся в Германию. Попытки его быть полезным и значимым для своего отечества в период падения национал-социализма натолкнулись на открытое неприятие ещё веривших в победу нацизма в 1943–1945 годах немцев и на нежелание тех же самых немцев вспоминать об этом уже после войны. По соглашению с американским

правительством Ремарк начал в 1944 году работать в «Комитете пропаганды по Западной Европе».

После войны помимо прекрасных романов. Ремарк пишет статьи, которые являются прямым политическим призывом к прекращению милитаризации почти всех сфер жизни, это статьи «Практическая воспитательная работа в Германии после войны»; «Будьте бдительны!»; «Зрение – большой обманщик» и другие. И в 60-е годы Ремарк занимает независимую позицию, не дает использовать себя в политических целях ни восточным, ни западным немцам. Любая форма диктатуры по-прежнему вызывает у него стойкое неприятие.

В последний период своей жизни Ремарк без устали даёт интервью, ведёт переписку, принимает участие в конференциях и всё это с одной целью: предотвратить очередную катастрофу, к которой может привести мир забвение двух войн, произошедших за сравнительно короткий временной промежуток.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Выделите в творческой биографии Ремарка несколько условных периодов. Охарактеризуйте каждый из них.
2. Как творчество писателя связано с его эпохой?
3. Как вы объясните огромную популярность романа «На Западном фронте без перемен»?
4. Почему во время разгула фашизма книги писателя сжигают?
5. Какая тема является главной, сквозной в творчестве Ремарка?
6. Объясните слова писателя о «любви к Отечеству – в истинном и высоком, а не в узком и шовинистическом смысле слова».
7. Как вы думаете, почему не только национал-социалисты, но и коммунисты были враждебно настроены к Ремарку?

ЭТО ИНТЕРЕСНО

Через несколько дней после отъезда Ремарка из Германии, один из главарей фашизма Геринг явился в любимый ресторан Ремарка и потребовал вина, «того самого, что любил этот окаянный Ремарк». Официант развёл руками и ответил создателю концлагерей: «Ремарк не уехал из Германии, пока не выпил всё вино этого сорта...»

В 1929 году, когда был написан его знаменитый роман, Ремарк в надежде на то, что книга сама по себе может что-то изменить, говорил: «...Если работа выполнена, то автору уже нечего к ней добавить, даже если он опасается того, что будет неправильно понято». Однако впоследствии он всё чаще пишет предисловия к своим произведениям и даже отдельные статьи, посвящённые какому-либо роману или пьесе. Делается это с одной целью: *донести до сознания читателя именно то, что автор хотел сказать*.

Чтение *русской классики* не прошло даром: многие критики видят её влияние на эстетику немецкого писателя. Так, например, в изображении войны критики видят более традиции русской литературы, чем немецкой. В лаконичности формы и стремлении наполнить глубоким подтекстом «фигуры умолчания» обнаруживают воздействие прозы А. Чехова. Вслед за Ф. Достоевским он верит, что спасение мира – в красоте: «...Красота сильнее всякого кровавого

прошлого. Она должна быть сильнее его, иначе весь мир рухнет». В поздней прозе, в романе «Чёрный обелиск» (1956), его герой, как и герой «Севастопольских рассказов» Л. Толстого, потрясён тем, что на полях сражений христиане стреляют в христиан, молясь при этом одному Богу о победе.

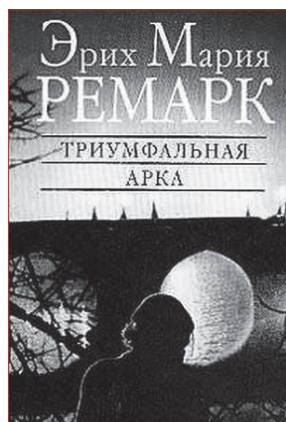
В романе «**Три товарища**» (1936) писатель предрекает печальную судьбу потерянному поколению. Ремарк описывает положение, в котором оказались эти люди. Возвратившись, многие из них нашли воронки вместо своих прежних домов, большинство потеряло своих родных и друзей. В послевоенной Германии царит разруха, бедность, безработица, нестабильность, нервность.

Ремарк также даёт и характеристику представителям «потерянного поколения». Это люди жёсткие, решительные, признающие только конкретную помощь, ироничные с женщинами. Чувственность у них стоит выше чувств. Их опустошённостью писатель выносит жёсткий приговор войне и тем, кто развязывает её. Герои Ремарка не желают менять духовные идеалы на материальные ценности, так как знают цену жизни и смерти, пройдя кошмар Первой мировой войны.

«Мы хотели было воевать против всего, всего, что определило наше прошлое, – против лжи и себялюбия, корысти и бессердечия; мы ожесточились и не доверяли никому, кроме ближайшего товарища, не верили ни во что, кроме таких, никогда нас не обманывавших сил, как небо, табак, деревья, хлеб и земля; но что же из этого получилось? Всё рушилось, фальсифицировалось и забывалось. А тому, кто не умел забывать, оставались только бессилие, отчаяние, безразличие и водка. Прошло время великих человеческих и мужественных мечтаний. Торжествовали дельцы. Продажность. Нищета». Этими словами одного из своих героев Э.-М. Ремарк высказал сущность мировосприятия своих ровесников – людей «потерянного поколения», – тех, кто прямо со школьной скамьи уходил в окопы первой мировой войны. Тогда они по-ребячески ясно и безоговорочно верили всему, что им втолковывали в родительском доме, с кафедр, со страниц газет, всему, чему их учили, что слышали, что прочли о прогрессе, цивилизации, гуманизме. Этот роман можно рассматривать как завершение трилогии («На Западном фронте без перемен», «Возвращение», «Три товарища»).

Роман «**Триумфальная арка**» (1945) – великий *антифашистский* роман Ремарка, одна из вершин его творчества. Действие происходит во Франции в 1939 году, т.е. – это начало Второй мировой войны, ещё одной планетарной катастрофы, которую пришлось пережить писателю вместе со всем человечеством.

Главный герой – немец, врач – нелегальный эмигрант. Мы даже не узнаём его настоящего имени. Во Франции он живёт как доктор Равик. Он, антифашист, вынужден скрываться в Париже, но очень скоро Франция будет сдана своим правительством немецким войскам. В конце романа герой будет арестован, скорее всего, его ждёт смерть. Он давно готовился к ней, ещё с того времени, когда была зверски замучена в гестапо его любимая. **Но пока он жив, он должен выполнять свой долг врача и человека. Равик – человек активного гуманизма, его любовь, доброта и сострадание к людям действительны, а не умозрительны.** Он оперирует десятки людей, спасая жизни и честным, и негодяям: он следует клятве Гиппократова. Его очень хочется сравнить с док-



тором Риэ из романа Камю «Чума», который также ведёт борьбу со смертью, часто с неизвестным исходом. *Каждый из них делает, что может.*

У Равика есть ещё одна цель – он должен найти убийцу своей любимой, найти в многомиллионном Париже, уже наводнённом немецкими фашистами. И он находит его! Но как ему, врачу, спасающему жизнь, забрать её, убив, пускай даже гестаповца? Эпизод убийства – кульминационный в романе. Героя мучают сомнения, ведь Хааке «один из сотен тысяч похожих друг на друга подлых убийц». Действительно, что решит уничтожение одного из миллионов? Но Равик резко обрывает себя: «они и распоясались потому, что люди устали и ничего не хотят знать, по-

тому что каждый твердит – «Меня это не касается»... Да, пусть хоть одним меньше!»

В романе поднимается проблема *личной ответственности каждого в борьбе со злом*. И Камю говорил о том же! Очень важно умение достойно выжить и выстоять, но, показывает здесь Ремарк, необходима и *активная личная гражданская и человеческая позиция в противостоянии злу*. Убийство палача – это не индивидуальная месть, а справедливое возмездие, только тогда, когда каждый будет готов сражаться со злом, даже терпя поражение, тогда у добра есть шанс победить. В этом Ремарк, безусловно, мог быть солидарен с Камю.

В романе есть замечательные слова, которые можно считать одним из девизов писателя: «Жить – значит жить для других. Все мы питаемся друг от друга. Пусть хоть иногда теплится огонёк доброты... Не надо отказываться от неё. Доброта придаёт человеку силы, если ему трудно живётся».

Тема любви в произведении – одна из ведущих. Любовь к Жоан возвращает Равика к жизни, хотя она и погибает, а у него нет будущего. Произведения Ремарка с этой точки зрения никогда не были волшебной сказкой со счастливым концом. Любовь его героев – мужчин и женщин – это самосжигание и это укрытие одного в объятиях другого, когда на улице хаос, кровь и даже канун апокалипсиса, а возможно, и сам апокалипсис. Любовь его героев нежная и сумасбродная, трепетная и страстная, жертвенная и импульсивная. По Ремарку, человек без любви «не более, чем покойник в отпуске». Ирония – также одна из визитных карточек его прозы, по словам писателя, «если не смеяться над XX веком, можно застрелиться».

Основой повествования у **реалиста** Ремарка всегда был *человек*, его ощущения и переживания в определённой жизненной ситуации, почти всегда эти ситуации были *критическими*, их можно назвать **экзистенциальными**. Ведь человек в его романах постоянно находится на грани жизни и смерти, нормальности и абсурда, само понятие «нормальность» трансформируется, всё, что казалось важным, становится ничтожным, ключевые понятия социально-общественной жизни теряют смысл и становятся просто лишними в подобных ситуациях. Ремарк никогда не причислял себя сам к какому-либо литературно-философскому течению, но в его произведениях явственно прослеживается эта экзистенциальная направленность.

В своих романах автор стремился раскрыть нечто принципиальное, *главное*

для себя самого: как может меняться общественное сознание в период социальных потрясений. Ремарк всегда удивляло, как ничтожно мала грань, отделяющая современного человека с его гуманистическим опытом, накопленным предшествующими поколениями, от фактически молниеносного превращения его же в варвара, дикаря или в существо, просто безоговорочно принимающее насилие и даже готовое его оправдать. У читателя его произведений возникают вопросы: «Как такое могло случиться?», «Что должно было произойти с обществом в целом и с человеком в частности, чтобы абсурд, возведённый в ранг общественной морали, не вызывал больше ни у кого тошноты и отвращения?»

В одном из своих послевоенных интервью Ремарк заявил: «...Немецкая молодёжь мало знает о том, что было. У многих отцов тяжело на совести (они начали осознавать, что и они несут вину), но больше всего они боятся того, чтобы их дети однажды не задали им вопрос: «А что тогда делал ты?» Сказать правду? На это им не хватает мужества, и они охотнее молчат, лгут и покрывают друг друга». Он одним из первых заговорил о коллективной ответственности нации.

Основной мотив его творчества – человек-одиночка на перекрёстке исторических потрясений и трагедий. Писатель утверждал, что его *основная тема* – «человек нашего века и вопросы гуманизма».

Ремарк близок *русской душе*. Ведь испокон веков в России было много людей, готовых снять последнюю рубашку и согреть ближнего. В России люди, наверное, больше, чем где-либо, расположены к душевности, сентиментальности и особой сердечности. И Россия отвечала писателю взаимностью. Говорящие о Ремарке видели в нём собрата по человечности. Герои писателя были своего рода эталоном поведения: небрежные в одежде, верные в дружбе, честные в любви, остроумные и в то же время скупые на слова и на внешние проявления своих чувств.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чём особенности раскрытия темы «потерянного поколения» в творчестве Ремарка?
2. Почему Ремарк часто писал предисловия к своим романам? Как вы думаете, должен ли автор сам объяснять свои произведения или ему следует оставить их интерпретацию читателям?
3. Как вы считаете, почему писатель уделял столько внимания теме любви в своих романах о войне?
4. В чём Ремарк следует традициям русской классики?
5. Сопоставьте понимание абсурдности жизни у реалиста Ремарка и экзистенциалиста Камю.
6. Самостоятельно сформулируйте и запишите особенности творчества Э.-М. Ремарка.

Краткое содержание романа «На Западном фронте без перемен»

Разгар первой мировой войны. Германия уже воюет против Франции, России, Англии и Америки, Пауль Боймер, от лица которого ведётся повествование, представляет своих однополчан. Здесь собрались школьники, крестьяне, рыбаки, ремесленники разных возрастов.

Рота потеряла почти половину состава и в девяти километрах от передовой отдыхает после встречи с английскими орудиями — «мясорубками». Из-за потерь при обстреле им достаются двойные порции еды и курева. Солдаты отсыпаются, досыта едят, курят и играют в карты. Мюллер, Кропп и Пауль идут к своему раненому однокласснику. Они вчетвером попали в одну роту, уговорённые «задушевым голосом» классного наставника Канторека. Иозеф Бем не хотел идти на войну, но, опасаясь «отрезать для себя все пути», тоже записался добровольцем.

Он был убит одним из первых. От полученных ранений в глаза он не мог найти укрытие, потерял ориентир и был дострелян. А в письме Кроппу их бывший наставник Канторек передаёт свои приветы, называя их «железными ребятами». Так тысячи Кантореков дурачат молодёжь.

Другого своего одноклассника, Киммериха, ребята находят в полевом госпитале с ампутированной ногой. Одного взгляда на Франца достаточно, чтобы понять — он безнадёжен. Он умирает на глазах товарищей. Подавленные, они возвращаются в барак с ботинками Франца. По дороге с Кроппом случается истерика.

В бараке пополнение новобранцев. Убитые заменяются живыми. Вскоре начинается обстрел. Хлопки химических снарядов. Гонги возвещают: «Газ, Газ!». Вся надежда на герметичность маски. Ребята подсчитывают, сколько их осталось из класса. Семь убитых, один в сумасшедшем доме, четверо ранены — выходит восемь. Передышка.

Готовится наступление. У школы уложены в два яруса гробы, пахнущие смолой. В окопах развелись трупные крысы, и с ними никак не справиться. Из-за обстрела невозможно доставить питание солдатам. Непрерывные взаимные обстрелы. Убитых укладывают в большую воронку, где они лежат уже в три слоя. Все «обессилели и отупели».

От роты в 150 человек осталось только 32. Их отводят в тыл дальше, чем обычно. Кошмары фронта сглаживают иронией...

Пауля вызывают в канцелярию и выдают отпускное свидетельство и проездные документы. Он с волнением рассматривает из окна вагона «пограничные столбы своей юности». Вот и его дом. Мать лежит в постели уже несколько месяцев, она больна, у неё рак. В их семье не принято выказывать чувства, и её слова «дорогой мой мальчик» говорят о многом. Отец мечтает показать сына в мундире своим друзьям, но Паулю ни с кем не хочется говорить о войне. Он ищет уединения. Учитель немецкого зазывает его в пивную. Там знакомые патристически настроенные педагоги смело рассуждают, как «поколотить француза». Угощают его пивом и сигарами, а заодно строят планы о захвате Бельгии, угольных районов Франции и больших кусков России. Пауль идёт в казармы, где два года назад их муштровали. Его одноклассник Миттельштедт, после лазарета направленный сюда, сообщает новость: Канторек взят в ополченцы. Кадровый военный муштрует классного наставника по его же схеме.

И снова казармы, где их муштровали. Рядом большой лагерь русских военнопленных. Пауль стоит на посту у лагеря русских. Он размышляет, глядя на этих людей с «детскими лицами и бородами апостолов», о том, кто превратил простых людей во врагов и убийц. Он ломает сигареты и по половинке, через сетку, передаёт их русским. Они каждый день хоронят умерших и поют панихиды.

Пауля отправляют в его часть, где он встречает старых друзей. Вновь разгораются споры о том, кто начинает войны и зачем они нужны.

Ходят слухи, что их отправят в Россию, но их шлют в самое пекло, на передовую. Ребята идут в разведку. Ночь, ракеты, стрельба. Пауль заблудился и не знает, в какой стороне их окопы. День он переживает в воронке — в воде и грязи, — притворившись мёртвым. Пистолет он потерял и готовит нож на случай рукопашной. В его воронку

сваливается заблудившийся французский солдат. Пауль бросается на него с ножом... С наступлением ночи Пауль возвращается в свои окопы. Он потрясён – впервые он убил человека, который, в сущности, ему ничего не сделал... Передышка, а потом опять передовая. Походную колонну обстреливают. Альберт и Пауль попадают в кёльнский монастырский лазарет. Постоянно привозят раненых и увозят умерших. Альберту ампутируют ногу до самого верха. Пауль после выздоровления снова на передовой. Положение безнадежно. Американские, английские и французские полки наступают на извоёванных немцев. Мюллер убит осветительной ракетой. Ката, раненного в голень, Пауль на спине выносит из-под обстрела, но во время перебежек Ката ранит в шею осколком, и он умирает. Пауль остаётся последним из одноклассников, ушедших на войну. Все говорят о скором перемирии.

Пауля убили в октябре 1918 г. Тогда было тихо, и военные сводки были кратки: «На Западном фронте без перемен».

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте роман полностью. Поделитесь вашими впечатлениями о произведении.
2. Почему герои романа о войне – вчерашние школьники?
3. Зачем автор столь подробно и детально описывает военно-полевой быт солдат?
4. В чём, на ваш взгляд, трагедия мальчиков-солдат?
5. В чём необычность показа войны в произведении?
6. Закончите фразу: «Роман «На Западном фронте без перемен» – это история о...»

❖ Прочитайте отрывок из романа «На Западном фронте без перемен».

IX

Тут снова появляется Тьяден. Он всё так же взбудоражен и сразу же вновь включается в разговор: теперь его интересует, отчего вообще возникают войны.

– Чаще всего от того, что одна страна наносит другой тяжкое оскорбление, – отвечает Альберт довольно самоуверенным тоном.

Но Тьяден прикидывается простачком:

– Страна? Ничего не понимаю. Ведь не может же гора в Германии оскорбить гору во Франции. Или, скажем, река, или лес, или пшеничное поле.

– Ты в самом деле такой олух или только притворяешься? – ворчит Кропп.

– Я же не то хотел сказать. Один народ наносит оскорбление другому...

– Тогда мне здесь делать нечего, – отвечает Тьяден, – меня никто не оскорблял.

– Поди объясни что-нибудь такому дурню, как ты, – раздражённо говорит Альберт, – тут ведь дело не в тебе и не в твоей деревне.

– А раз так, значит мне сам бог велел вернуться до дому, – настаивает Тьяден, и все смеются.

– Эх ты, Тьяден, народ тут надо понимать как нечто целое, то есть государство! – восклицает Мюллер.

– Государство, государство! – Хитро сощурившись, Тьяден прищёлкивает

пальцами. – Полевая жандармерия, полиция, налоги – вот что такое ваше государство. Если ты про это толкуешь, благодарю покорно!

– Вот это верно, Тьяден, – говорит Кат, – наконец-то ты говоришь дельные вещи. Государство и родина – это и в самом деле далеко не одно и то же.

– Но всё-таки одно с другим связано, – размышляет Кропп: – родины без государства не бывает.

– Правильно, но ты не забывай о том, что почти все мы простые люди. Да ведь и во Франции большинство составляют рабочие, ремесленники, мелкие служащие. Теперь возьми какого-нибудь французского слесаря или сапожника. С чего бы ему нападать на нас? Нет, это всё правительства выдумывают. Я вот сроду ни одного француза не видал, пока не попал сюда, и с большинством французов дело обстоит точно так же, как с нами. Как здесь нашего брата не спрашивают, так и у них.

– Так отчего же всё-таки бывают войны? – спрашивает Тьяден.

Кат пожимает плечами:

– Значит, есть люди, которым война идёт на пользу.

– Ну, уж только не мне, – ухмыляется Тьяден... – Конечно, не тебе и не одному из нас. <...>

X

...Я молод – мне двадцать лет, но всё, что я видел в жизни, – это отчаяние, смерть, страх и сплетение нелепейшего бездумного прозябания с безмерными муками. Я вижу, что кто-то натравливает один народ на другой и люди убивают друг друга, в безумном ослеплении покоряясь чужой воле, не ведая, что творят, не зная за собой вины. Я вижу, что лучшие умы человечества изобретают оружие, чтобы продлить этот кошмар, и находят слова, чтобы ещё более утончённо оправдать его. И вместе со мной это видят все люди моего возраста, у нас и у них, во всём мире, это переживает всё наше поколение. Что скажут наши отцы, если мы когда-нибудь поднимемся из могил и предстанем перед ними и потребуем отчёта? Чего им ждать от нас, если мы доживём до того дня, когда не будет войны? Долгие годы мы занимались тем, что убивали. Это было нашим призванием, первым призванием в нашей жизни. Всё, что мы знаем о жизни, – это смерть. Что же будет потом? И что станет с нами? <...>

XI

Осень. Нас, старичков, осталось уже немного. Из моих одноклассников, – а их было семеро, – я здесь последний. Все говорят о мире и о перемирии. Все ждут. Если это снова кончится разочарованием, они будут сломлены, – слишком уж ярко разгорелись надежды, их теперь нельзя притушить, не вызвав взрыва. Если не будет мира, будет революция.

Две недели я отдыхаю, – я хлебнул немного газа. Целый день я сижу на солнышке в небольшом садике. Перемирие скоро будет заключено, теперь я тоже верю в это. И тогда мы поедем домой.

На этом моя мысль приостанавливается, и я никак не могу сдвинуть её с места. Что влечёт меня туда с такой неотразимой силой, что меня там ожидает? Жажда жизни, тоска по дому, голос крови, пьянящее ощущение свободы и безопасности. Но всё это только чувства. Это не цели.

Если бы мы вернулись домой в 1916 году, не утихшая боль пережитого и неостывший накал наших впечатлений вызвали бы в мире бурю. Теперь мы вернёмся усталыми, в разладе с собой, опустошёнными, вырванными из почвы и растерявшими надежды. Мы уже не сможем прижиться.

Да нас и не поймут, – ведь перед нами есть старшее поколение, которое, хотя оно провело вместе с нами все эти годы на фронте, уже имело свой семейный очаг и профессию и теперь снова займёт своё место в обществе и забудет о войне, а за ними подрастает поколение, напоминающее нас, какими мы были раньше; и для него мы будем чужими, оно столкнёт нас с пути. Мы не нужны самим себе, мы будем жить и стариться, – одни приспособятся, другие покорятся судьбе, а многие не найдут себе места. Протекут годы, и мы сойдём со сцены.

А может, всё, о чём я сейчас думаю, просто навеяно тоской и смятением, которые разлетятся во прах, лишь только я вновь приду под тополи, чтобы послушать шелест их листвы. Не может быть, чтобы всё это ушло навсегда, – тёплое, нежное дыхание жизни, волновавшее нас кровь, неведомое, томящее, надвигающееся, тысячи новых лиц в будущем, мелодии снов и книг, упоительное предчувствие сближения с женщиной. Не может быть, чтобы всё это сгнуло под ураганным огнём, в муках отчаяния и в солдатских борделях.

Деревья здесь сверкают всеми красками и отливают золотом, в листве рдеют алые кисти рябины, белые проселки бегут к горизонту, а в солдатских столовых шумно, как в улье, от разговоров о мире.

Я встаю. Я очень спокоен. Пусть приходят месяцы и годы, – они уже ничего у меня не отнимут, они уже ничего не смогут у меня отнять. Я так одинок и так разучился ожидать чего-либо от жизни, что могу без боязни смотреть им навстречу. Жизнь, пронесшая меня сквозь эти годы, ещё живёт в моих руках и глазах. Я не знаю, преодолел ли я то, что мне довелось пережить. Но пока я жив, жизнь проложит себе путь, хочет того или не хочет это нечто, живущее во мне и называемое «я».

* * *

Он был убит в октябре 1918 года, в один из тех дней, когда на всём фронте было так тихо и спокойно, что военные сводки состояли из одной только фразы: «На Западном фронте без перемен».

Он упал лицом вперёд и лежал в позе спящего. Когда его перевернули, стало видно, что он, должно быть, недолго мучился, – на лице у него было такое спокойное выражение, словно он был даже доволен тем, что всё кончилось именно так».



Кадр из фильма «На Западном фронте без перемен»

Перевод Ю. Афонькина

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. Как вы понимаете слова героев: «Государство и родина – это и в самом деле далеко не одно и то же», но и «Родины без государства не бывает»? Согласны ли вы с таким подходом?
2. Внутренний монолог главного героя посвящён размышлениям о своём поколении: «Я молод – мне двадцать лет...». Почему в этом монологе так много вопросов? Что больше всего волнует героя?
3. Почему Пауль, главный герой произведения, не только жаждет попасть домой, но и опасается этого?
4. Как вы понимаете утверждение героя: «Жажда жизни, тоска по дому, голос крови, пьянящее ощущение свободы и безопасности. Но всё это только чувства. Это не цели»?
5. Почему Пауль уверен: «Мы уже не сможем прижиться»?
6. Как вы думаете, почему произведение заканчивается смертью героя?



ВДУМАЕМСЯ В ПРОЧИТАННОЕ

Когда части романа «На Западном фронте без перемен» появились в печати, то взорвали всё немецкое общество. Потом книгу даже будут называть лучшим романом о войне в XX веке. Вернее, **про-**

тив войны!

В эпиграфе к роману Ремарк писал: «Эта книга не является ни обвинением, ни исповедью. Это только попытка рассказать о поколении, которое погубила война, о тех, кто стал её жертвой, даже если спасся от снарядов». Роман разделил Германию на два лагеря. Наконец-то нашёлся автор, рассказавший о войне не в ура-патриотическом стиле, а честно, без прикрас. Так Ремарк стал первооткрывателем жанра «романа воспитания», но со знаком минус. В том же 1929 году были опубликованы романы Олдингтона «Смерть героя» и «Прощай, оружие!» Хемингуэя.

В войне его поразили не только сами сражения, но, главное, их ощущения: рвущиеся снаряды разрушали веру и идеалы. Первая мировая война дана через восприятие непосредственного участника событий через его психологию. На фоне свиста пуль, взрывов, столбов огня и земли автор рисует маленькую фигуру солдата, который каждую минуту может быть убит и раздавлен, рассечён пополам. Главный герой носит имя Пауль Боймер, имя роднит его с автором романа, ведь таково настоящее второе имя писателя. Пауль думает о том, что «кто-то натравливает один народ на другой и люди убивают друг друга, в безумном ослеплении покоряясь чужой воле, не ведая, что творят, не зная за собой вины». Здесь видится прямая перекидка и солидарность со знаменитыми словами, сказанными Л. Толстым в романе «Война и мир» о том, что «началась война, т.е. совершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие. Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, ... грабежей, поджогов и убийств, которого в целые века не соберёт летопись всех судов мира... и на которые в этот период времени люди, совершавшие их, не смотрели как на преступление».

Сочувствие к солдату проявляется в прямых авторских словах, в лирических монологах героя: «Я молод – мне двадцать лет, но всё, что я видел в жизни, – это отчаяние, смерть, страх...» **В этих словах – голос целого по-**

коления, того самого, что станут называть потерянным. Герои писателя – молодые люди, не имеющие ни опыта, ни знания жизни, брошенные под чужие пули, обманутые пропагандой и идеями «великой нации». Они ненавидят войну: они слишком хорошо её знают, им вообще не дано знать ничего другого. Но очень скоро тех, кто выжил, и их соплеменников будут дурманить идеями о «сверхнации».

Пауль размышляет о поведении солдат на передовой, о том, как они все инстинктивно связаны с землёй, в которую хочется вжаться, когда свистят снаряды. Солдату она представляется «безмолвной, надёжной заступницей, стоном и криком он поверяет ей свой страх и свою боль, и она принимает их... в те минуты, когда он припадает к ней, долго и крепко сжимая её в своих объятиях, когда под огнём страх смерти заставляет его глубоко зарыться в неё лицом и всем своим телом, она – его единственный Друг, брат, его мать».

Героев романа крепче всего связывает **фронтное товарищество, боевое братство, солдатская дружба и взаимовыручка**, «то единственно хорошее, что породила война». Пауль Боймер, после жестокого обстрела услышав голоса друзей, говорит: «они для меня дороже моей спасённой жизни, эти голоса дороже материнской ласки и сильнее, чем любой страх, они самая крепкая и надёжная на свете защита – ведь это голоса моих товарищей».

Ремарк высвечивает трагическую сторону войны с её кровью, физическими муками, убийством человека человеком. Восторжествовала смерть, несправедливость, страдание – таков итог романа. Отсюда и социальный пессимизм писателя.

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Прочитайте романы писателя «Три товарища», «Триумфальная арка».

Доценко Е. Социально-философские идеи в творчестве Э.-М. Ремарка. Грани, № 3. М., 2009.

Луков Вл.А. История зарубежной литературы. М., 2008.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ◆ Тема «потерянного поколения» в творчестве Фицджеральда, Хемингуэя и Ремарка.
- ◆ Традиции Толстого в прозе Ремарка.
- ◆ Изображение войны у Э.-М. Ремарка и В.П. Астафьева.

ПРОБА ПЕРА

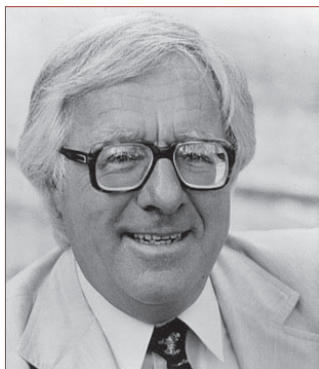
- ▶ Напишите свой вариант финала романа, где бы герой оставался жив.
- ▶ Романы Ремарка часто инсценировались. Подготовьте свой вариант сценария одного из романов Ремарка или какого-либо понравившегося эпизода.

ЭТО ИНТЕРЕСНО

Афоризмы Ремарка:

- * Родиться глупым не стыдно, стыдно только умирать глупцом.
- * Человеческая жизнь тянется слишком долго для одной любви.
- * Только несчастный знает, что такое счастье.
- * Лучше умереть, когда хочется жить, чем дожить до того, что захочется умереть.

Реальность фантастики Р. Брэдли



Рэй Дуглас Брэдли (1920–2012) классик американской литературы родился в маленьком городке Уокигам в США в бедной семье. В этом провинциальном месте и прошли первые 12 лет его жизни. Богатое воображение, врождённая любознательность и природный талант рано проявились в смышлённом мальчишке. Он ещё не знал, что ему будет суждено стать прославленным писателем-фантастом с мировым именем, но интерес к миру и любовь к чтению с детства увлекали его. «Когда я был мальчишкой, – писал позднее Брэдли, – и жил на Среднем Западе, я любил ночью выйти из дома – посмотреть на звёзды и подумать об их загадках. Наверное, каждый мальчишка так делал. Я рос, всё больше увлекаюсь ракетами и космосом в свои двенадцать, тринадцать и четырнадцать лет». Литература серьёзно заинтересовала его ещё в школе: ему не исполнилось и 12 лет, когда он попросил родителей купить ему детскую пишущую машинку, на которой напечатал свои первые сочинения.

В 1934 году, в разгар Великой депрессии, семья переехала в Лос-Анджелес. К 20 годам Рэй Брэдли твёрдо решил, что станет писателем. Однако в поисках куска хлеба он должен был сменить много простых профессий, прежде чем стал профессиональным писателем. С 18 лет начал продавать газеты на улице – продавал их каждый день в течение четырёх лет, пока литературное творчество не стало приносить ему более или менее регулярный заработок. Естественно, высшее образование будущий писатель получить не смог в силу тяжёлого финансового положения. Однако его судьба доказывает, что стремление к знаниям может преодолеть все препятствия, что именно чтение – это путь к самообразованию, а оно в состоянии сделать бедного паренька членом элитного клуба интеллектуалов и выдающимся писателем мира. Последовательно через его творчество проходит тема КНИГИ, а себя он называет **«выпускником библиотеки»**. С 9 до 22 лет Брэдли всё своё свободное время проводил в библиотеках. Причудливый лабиринт книги увлечёт и поведёт за собой к поискам истины и героя одного из знаменитых произведений писателя – «451 градус по Фаренгейту».

Уже в 1940 году в журналах были опубликованы отдельные рассказы, а в 1947 году вышел первый авторский сборник Рэя Брэдли «Мрачный карнавал». В этом же году, 27 сентября, состоялась и свадьба писателя. Ему удалось вытащить счастливый «семейный билет»: его жена Маргарэт верила в мужа, понимала и поддерживала его. С первого дня семейной жизни и в течение нескольких лет она зарабатывала деньги для семьи, чтобы писатель мог оставаться дома и работать над книгами, Маргарэт изучила четыре языка, она стала истинным знатоком литературы.

В 1947–1948 годах произведения Брэдли вошли в сборники рассказов, удостоенных премии им. О. Генри. Это был успех, но триумф был впереди. И

вот свершилось: в 1950 году было опубликовано первое его крупное произведение – «Марсианские хроники», а затем – «451 градус по Фаренгейту». Далее его слава стала всемирной. В 1954 году (как и до этого в 1948) его рассказы включались в антологии лучших американских рассказов.

А с Маргарэт они прожили всю жизнь, но 24 ноября 2003 года она умерла. Для писателя это стало большим ударом. «Не будь её – я никогда не стал бы писателем. Она всегда верила в меня и говорила: «Ты будешь знаменитостью».

Все произведения Брэдбери относятся к жанру **фантастики**. Но, чтобы стать в одно и то же время мастером увлекательного вымысла и научного предвидения, нужно иметь не просто широкий, а огромный круг знаний, который мог бы питать его удивительные истории.

«Я интересуюсь всеми областями знаний, – писал Рэй Брэдбери. – Я изучал разные вещи, ... спектр моих поисков широк, а некоторые области я знаю особенно хорошо – это психиатрия, философия и литература. Постоянно читаю и перечитываю Б. Шоу, прочёл всего Мольера. Среди романистов на меня особенно сильно повлияли Диккенс, Моэм, Киплинг, Стейнбек. С детства люблю детективы. Очень интересуюсь греческой и латинской цивилизациями. У меня очень широкие культурные интересы. Мысли, которые мы черпаем из столь разных дисциплин, скапливаются и дают вспышку, подобную ядерной реакции».

Фантастика с греческого языка переводится как *способность воображать*. Исходной установкой этого жанра литературы является диктат воображения над реальностью.

Фантастическое допущение, или *фантастическая идея* – основной элемент жанра фантастики. Он заключается во введении в произведение фактора, невозможного с точки зрения читателя либо героев произведения. Фантастическое допущение противопоставляется *реалистическому допущению* – вымыслу, не противоречащему возможному. При этом остальные элементы – проблематика, литературные приёмы, построение сюжета – у фантастических произведений могут совсем и не отличаться от реалистических. Истоки фантастики берут начало в волшебной сказке и героическом эпосе. Фантастика в той или иной форме является спутницей человечества, его культуры.

Особенно плодотворным оказалось сочетание фантастики с романтизмом. *Немецкие романтики* собрали и обработали немецкие волшебные сказки, легенды и предания. Это способствовало становлению жанра литературной сказки во всех европейских литературах. Классический его образец – сказки Х.К. Андерсена. Однако фантастика, безусловно, отличается от волшебной сказки. Романтическую фантастику синтезировало творчество Э.Т.А. Гофмана. У него мы встречаем и готический (ужасов) роман («Эликсир дьявола»), и литературные сказки «Повелитель блох», «Щелкунчик и мышинный король», и феерическую фантазмагорию «Принцесса Брамбилла», и реалистическую повесть с фантастической подоплёкой «Золотой горшок».

И у Гёте в «Фаусте» мы также встречаемся с фантастикой и её элементами. Гёте, используя традиционно-фантастический мотив продажи души дьяволу, в качестве окончательной ценности утверждает земную жизнедеятельность, преобразующую мир.

Фантастика – это также и прогноз, предвидение, это художественное воплощение тенденций научно-технического прогресса. В то же время это повествование, в котором автор использует науку как стержень для развития захватывающего сюжета, который будит воображение, заставляет задумываться над проблемами будущего, раскрывая перспективы грядущего.

Сюжеты, строящиеся на столкновении человека с природой, раскрывают удивительный мир научных и технических открытий, отчётливо вырисовывают социальную тему.

В XIX веке зарождается собственно **научная фантастика**, которая в творчестве романтика Ж. Верна и выдающегося реалиста Г. Уэллса принципиально обособляется от общепанастастической традиции. Она рисует реальный мир, преобразуемый наукой. *Научная фантастика* – это художественное опережение современного научного знания. Главный признак научной фантастики – наличие фантастического вымысла на основе научного открытия. Сюжет в научной фантастике строится с установкой на достоверность. Развитие космической фантастики приводит к открытию новых миров.

Развитие детской литературы порождает новый облик фантастического мира – мир игрушечный: у Л. Кэрролла, К. Коллоди, А. Милна; у русских писателей А.Н. Толстого («Золотой ключик»), у Н.Н. Носова («Незнайка в Солнечном городе», «Незнайка на Луне»).

Стилевые и жанровые формы фантастики – гротеск, фантазмагория и феерия – стали традиционным вспомогательным средством сатиры: от Франсуа Рабле до М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города») и В.В. Маяковского («Клоп» и «Баня»). А нежанровыми разновидностями фантастической литературы 20-го века стали фантастический реализм, магический реализм.

Важное место занимает трилогия англичанина Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин колец» (1954–1955), написанная в русле эпической фантастики, но сегодня жанр этой книги характеризуется как **фэнтези**. В конце XX – начале XXI века собственно классическая научная фантастика начала уступать в популярности фэнтези и мистическим триллерам, которые генетически восходят к фантастике.

Фэнтези (от англ. *fantasy* – «фантазия») – вид фантастической литературы, основанный на использовании мифологических и сказочных мотивов. В современном виде сформировался в начале XX века. Произведения фэнтези чаще всего напоминают историко-приключенческий роман, действие которого происходит в вымышленном мире, близком к реальному Средневековью. Герои таких произведений сталкиваются со сверхъестественными явлениями и существами. *В отличие от научной фантастики, фэнтези не стремится объяснить мир*, в котором происходит действие произведения, с точки зрения науки. Сам этот мир существует в виде некоего допущения (чаще всего его местоположение никак не оговаривается: то ли это параллельный мир, то ли другая планета), а его физические законы могут отличаться от реалий нашего мира. В таком мире может быть реальным существование богов, колдовства, мифических существ (драконы, эльфы, гномы, тролли), привидений, вампиров и любых других фантастических существностей.

Фэнтези – это также мир, где люди живут с богами, ходят с ними по земле, это особая модель мира и своеобразная модель его восприятия. Научная фантастика, безусловно, **отличается** от фэнтези, ведь научная фантастика это то, что может происходить при развитии науки и техники или, что бы могло происходить, например, в прошлом.

Современные произведения фэнтези, например, «Гарри Поттер» Джоан Роулинг и «Ночной дозор», «Дневной дозор» Сергея Лукьяненко описывают мир не прошлого и не будущего, а параллельный нашему. События таких произведений затрагивают весь описываемый фантастический мир, где происходят масштабные войны, а в задачу героев входит спасение мира или, как минимум, значительной его части. Для жанра характерны многотомные эпопеи с описаниями битв и походов. Центральной нитью сюжета обычно является квест (миссия) в поисках некоего волшебного предмета, места, человека или знания главного героя и его друзей, который может продолжаться на протяжении многих томов.

В настоящий момент выделяются следующие основные жанровые разновидности фантастики – научная, философская и социальная фантастика, приключенческая, ужасы.

Основные фантастические жанры прошлого – фантастическое путешествие и утопия.

Утопия (в переводе означает место, которого нет) имеет определённую связь с фантастикой, но не уподоблена ей. В Европе этот жанр появился с зарождением гуманизма в эпоху Возрождения. У зачинателей жанра **утопии** Т. Мора («Утопия») и Т. Кампанеллы («Город Солнца») утопия тяготеет к дидактическому трактату. Мыслители и мечтатели прошлого изображали счастливый мир будущего, где нет войн и болезней, а все сферы жизни общества подчинены законам разума. Писатели-утописты брали на себя роль провидцев и пророков.

Научную фантастику до сих пор часто сближают с утопиями. Но утопии древности были лишены технического или научного арсенала. Их авторы в целом не стремились изображать научный прогресс. Они искали рецепты и модели для создания *совершенного общественного устройства*. В самом общем виде утопия содержит в себе **два** основных момента: критика существующего общества и утверждение образца желаемого идеального общественного устройства. **Поиск истины как объективного знания заменялся поиском правды как соответствия идеалу.**

Прошли века. И утопия сменилась **антиутопией** – изображением «будущего без будущего», мёртвого механизированного тоталитарного общества, технически совершенного, но где человеку отведена роль простой социальной единицы. На самом деле антиутопия не является полной противоположностью утопии: антиутопия развивает основные принципы утопии, доводя их до абсурда. Теперь оказывается, что один и тот же человеческий разум способен построить и «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы и «О дивный новый мир» О. Хаксли. В антиутопиях авторы размышляют о возможных *трагических* вариантах и путях развития человеческой цивилизации в целом, предупреждают об опасных поворотах на этом пути.

В утопиях рисуется, как правило, прекрасный и изолированный от других мир, предстающий перед восхищённым взором *стороннего наблюдателя* и подробно разъясняемый пришельцу местным «инструктором». А в антиутопиях мир, основанный вроде бы на тех же предпосылках, что и в утопии, дан глазами *его обитателя*, рядового гражданина, *изнутри*, чтобы проследить и показать чувства человека, претерпевающего на себе законы якобы идеального государства. Конфликт личности и тоталитарной системы становится движущей силой любой антиутопии.

В центре научно-фантастического произведения всегда должен стоять **человек**. Человек – это основное мерило искусства, герой всей мировой цивилизации, это главное, и никто не станет пропагандировать научную фантастику без героев, без людей.

Научная фантастика возникла и существует как своеобразная форма ответа на основные проблемы культуры и философии, например: что есть окружающий человека мир и что есть мир человека, какими видятся в будущем мир человека и сам человек.

Фантастика даёт огромную свободу творческому воображению писателя. Этот жанр позволяет высказать философско-гипотетическое предположение о будущем человечества, о разных сторонах, возможных результатах и следствиях технического и общественного прогресса. Характерную черту современной научной фантастики составляет стремление авторов обнаружить глубинные структуры, скрытые механизмы мироздания. Фантастика становится как бы экспериментальной лабораторией, в которой исследуются пути развития современности и будущего.

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. В чём разница между вымыслом в реалистическом и фантастическом произведении?
2. Как вы думаете, почему в литературе столь плодотворным оказалось сочетание фантастики и романтики?
3. Что общего и чем отличаются фантастика и фэнтези? Утопия и антиутопия?
4. Приведите свои примеры произведений всемирной литературы, относящихся к жанрам научной фантастики, фэнтези, антиутопии.
5. Используя материал учебника, составьте опорную схему для устного ответа «Фантастика: от волшебной сказки до фэнтези».

Рэй Брэдбери не только воспринял лучшие традиции предшествующей и современной ему фантастической литературы, но и оказался новатором жанра. Сам писатель однажды пошутил: «Жюль Верн был моим отцом. Уэллс – мудрым дядюшкой, Эдгар По приходится мне двоюродным братом. Ну, кем я ещё мог стать, как не писателем-фантастом – в такой-то семейке!»

Он разработал многие жанры научной фантастики, создав, кроме того, произведения, близкие к реалистическому методу. Один из виднейших американских исследователей творчества Р. Брэдбери В.Л. Джонсон так определяет круг его творческих интересов: «Рэй Брэдбери – писатель, с особым мастерством передающий свои мечты на бумаге... Его мечты о магии и перевоплощении, добре и зле, маленьком городе в Америке и каналах Марса... популярны и долговременны... Темы, которые интересуют Брэдбери, многочисленны: ракеты, роботы, путешествия во времени и в космосе, магия; взросление в среднезападном городе в 1920-е годы и старение в заброшенной земной колонии на другой планете».

Брэдбери многое предсказал в своей научной фантастике и указал на её ближайшие перспективы вместе со своими выдающимися современниками А. Азимовым, К. Саймаком, Р. Шекли, А. Кларком. В одном из интервью на вопрос «Вы никогда не жалели, что родились в XX веке, а не в XXII, например?» Брэдбери ответил: «Нет, я был рождён в правильное время. Когда я родился, в 1920 году, ещё не были изобретены ни радио, ни телевидение. О полётах в космос человек ещё и мечтать не мог. Так что я был рождён хотя бы для того, чтобы придумать и описать все эти фантастические вещи».

Он приблизил научную фантастику к «большой» литературе, обогатил её социально-нравственной проблематикой. Однако сам писатель неоднократно высказывался по поводу попыток критиков причислить его только к области научной фантастики: «Я никогда в жизни не писал научной фантастики, за исключением «451 градусов по Фаренгейту». **«Марсианские хроники»**, как и большинство моих коротких рассказов, написаны в жанре фэнтези. *Фэнтези – это искусство невозможного, а научная фантастика – искусство возможного*».

В интервью писатель рассказывал, что замыслы его романов и новеллистических циклов возникали по мере накопления материала от сюжета к сюжету, от произведения к произведению. «Если взять мои так называемые романы, то они и не романы вовсе. «Марсианские хроники» выглядят как роман, но это

не так. Это сборник рассказов, которые я написал, не осознавая, что они имеют отношение друг к другу. Позже, гораздо позже, я собрал их вместе в книгу, которая стала похожа на роман. Точно так же с «Вином из одуванчиков»: сборник рассказов, собранных мной так, чтобы походило на роман. И так же с книгой «Зелёные тени, белый кит» – сборник моих рассказов об Ирландии и Джоне Хьюстоне. Я думаю, что не похож на всех тех писателей, что пишут сегодня, да и, наверное, на писателей всех времён как раз в том, что пишу серию рассказов, а затем оказывается, что написал книгу».

В 1953 году вышел знаменитый роман писателя **«451 градус по Фаренгейту»**. Это произведение по праву стоит в одном ряду со знаменитыми *антиутопиями* XX века, такими, как «Мы» Е. Замятина (1921), «О дивный новый мир» О. Хаксли (1932) и «1984» Дж. Оруэлла (1949). В начале XXI века Брэдбери с горечью заметил, что «написал страшную сказку, а она взяла и обернулась реальным кошмаром. Есть ощущения, что книги умирают, ведь электронный носитель – совсем не книга». Писатель печалился, что потребление действительно стало новой религией XXI века, а чтение книг сделалось немодным и нудным занятием, а всем так хочется бездумно-го веселья.



В 1957 году Рэй Брэдбери создал лирический роман **«Вино из одуванчиков»**, который ещё более подтверждает лирико-романтический характер его прозы. Писателя вообще называют вечным романтиком. Это произведение, по сути, автобиографический роман. Брэдбери утверждает: детство – это «время, когда вы ещё способны поверить в то, чего, как вы знаете, не существует». Тема детства для автора представляла удивительную возможность раскрыть в поэтической и драматической форме духовный рост юного героя. В теме становления личности заключается и радость, и грусть, и любопытство, и мучительность взросления, когда надо самому выбирать собственную дорогу.

Брэдбери также явился создателем оригинального типа *лирической новеллы*. Вся его новелистика имеет *большой диапазон жанровых разновидностей*, помимо лирической и фантастической новеллы, это новелла-детектив, новелла-анекдот, новелла-фэнтези. Даже самые мрачные ситуации и персонажи-чудовища, монстры и т.п. в мире писателя уравновешены полюсом добра, человечности и высокой Поэзии.

У *библейской темы* особая роль в творчестве американского писателя – это не продолжение библейских мотивов, а использование библейских ситуаций как универсальный (и традиционный) приём классической мировой литературы, их оригинальная интерпретация, направленная к созданию собственной картины современного мира. Например, библейская символика может звучать в преломлении религии космической эры (повесть «Левиафан-99»).

Брэдбери проявил себя и как талантливый киносценарист, автор оперных либретто, известны его работы на телевидении, он основал собственный театр, был консультантом Национального управления по авиации и космосу США.

Рэй Брэдбери в многочисленных интервью приоткрыл завесу тайны собственных взглядов. В последние годы писатель с удовольствием перечитывал

Б. Шоу, Шекспира и Диккенса. Он всю жизнь старался следовать призыву: «Никогда не сдавайся!» («Never give up!»), не приветствовал клонирование. Писатель грустил о «мутации» жанра фантастики: «В моё время фантастика была увлечена будущим... Сейчас – апокалипсисом...». Брэдбери до конца жизни не расставался с чувством юмора: «не могу сказать, что мне нравится выражение «живой классик», но определённо звучит лучше, нежели «мёртвый классик». Когда мне исполнится сто лет, сразу выдадут какую-нибудь премию: просто за то, что ещё не умер».

Педагогикой добра можно назвать его систему воспитания, тем более, что он мог применить её на практике: у писателя было пятеро детей. Р. Брэдбери учил: *«В тот момент, когда ты собираешься сделать зло, сделай добро. Не завтра. Не послезавтра, а именно сейчас. Это мгновение принадлежит тебе. Хватайся за него, как за золотую нить».*

ВОПРОСЫ И ЗАДАНИЯ

1. Почему писатель называл себя «выпускником библиотеки»? Вспомните, кого ещё из писателей XX века можно так назвать.
2. Какую роль в творческой жизни писателя сыграла его жена? Приведите подобные примеры из истории мировой литературы.
3. Прокомментируйте высказывание Брэдбери: «Жюль Верн был моим отцом. Уэллс – мудрым дядюшкой, Эдгар По приходится мне двоюродным братом...» Почему именно этих писателей он называл своей «семьёй»?
4. Как вы понимаете слова Брэдбери: «Фантастика – это искусство возможного...»?
5. В чём своеобразие фантастики американского писателя?
6. Составьте опорный конспект или схему «Особенности творчества Рэя Брэдбери».

Краткое содержание романа «451 градус по Фаренгейту»

Перед нами Америка XXI века. Главный герой – тридцатилетний Гай Монтэг – пожарник. Но пожарные команды не сражаются с огнём. У них иная задача – отыскивать книги и предавать огню их, а также дома тех, кто осмелился держать в них такую крамолу. Вот уже десять лет Монтэг исправно выполняет свои обязанности, не задумываясь о смысле и причинах такого книгоненавистничества.

Встреча с юной и романтической Клариссой Маклеланд выбивает героя из колеи привычного существования. Впервые за долгие годы Монтэг понимает, что человеческое общение есть нечто большее, нежели обмен заученными репликами. Кларисса резко выделяется из массы своих сверстников, помешанных на скоростной езде, спорте, примитивных развлечениях в «Луна-парках» и бесконечных телесериалах. Она любит природу, склонна к рефлексиям и явно одинока. Вопрос Клариссы: «Счастливы ли вы?» заставляет Монтэга по-новому взглянуть на жизнь, которую ведёт он – а с ним и миллионы американцев. Довольно скоро он приходит к выводу, что, конечно же, счастливым это бездумное существование по инерции назвать нельзя. Он ощущает вокруг пустоту, отсутствие тепла, человечности.

Словно подтверждает его догадку о механическом существовании несчастный случай с его женой Милдред. Возвращаясь домой с работы, Монтэг застаёт жену без

сознания. Она отравилась снотворным, машинально глотая таблетку за таблеткой. Однако приехавшая скорая помощь спасает её.

Монтэг и Милдред женаты уже давно, но их брак превратился в пустую фикцию. Детей у них нет – Милдред была против. Каждый существует сам по себе. Жена с головой погружена в мир телесериалов и теперь с восторгом рассказывает о новой затее телевизионщиков – ей прислали сценарий очередной «мыльной оперы» с пропущенными строчками, которые должны восполнять сами телезрители. Три стены гостиной дома Монтэгов являют собой огромные телеэкраны, и Милдред настаивает на том, чтобы они потратились и на установление четвёртой телестены – тогда иллюзия общения с телеперсонажами будет полной.

Мимолётные встречи с Кларисой приводят к тому, что Монтэг из отлаженного автомата превращается в человека, который смущает своих коллег-пожарных неуместными вопросами и репликами, вроде того: «Были ведь времена, когда пожарники не сжигали дома, но наоборот, тушили пожары?»

Пожарная команда отправляется на очередной вызов, и на сей раз Монтэг испытывает потрясение. Хозяйка дома, уличённая в хранении запрещённой литературы, отказывается покинуть обречённое жилище и принимает смерть в огне вместе со своими любимыми книгами.

На следующий день Монтэг не может заставить себя пойти на работу. Он чувствует себя совершенно больным, но его жалобы на здоровье не находят отклика у Милдред, недовольной нарушением стереотипа. Кроме того, она сообщает мужу, что Клариссы Маклеланд нет в живых – несколько дней назад она попала под автомобиль, и её родители переехали в другое место.

В доме Монтэга появляется его начальник брандмейстер Битти.

Он почуял неладное и намерен привести в порядок забарахливший механизм Монтэга. Битти читает своему подчинённому небольшую лекцию, в которой содержатся принципы потребительского общества, какими видит их и сам автор...

До Монтэга доходит смысл предупреждения Битти, но он зашёл уже слишком далеко. Он хранит в доме книги, взятые им из обречённого на сожжение дома. Он признаётся в этом Милдред и предлагает вместе прочитать и обсудить их, но отклика не находит.

В поисках единомышленников Монтэг выходит на профессора Фабера, давно уже взятого на заметку пожарниками. Отринув первоначальные подозрения, Фабер понимает, что Монтэгу можно доверять. Он делится с ним своими планами по возобновлению книгопечатания, пока пусть в ничтожных дозах. Над Америкой нависла угроза войны – хотя страна уже дважды выходила победительницей в атомных конфликтах, – и Фабер полагает, что после третьего столкновения американцы одумаются и, по необходимости забыв о телевидении, испытают нужду в книгах. На прощание Фабер даёт Монтэгу миниатюрный приёмник, помещающийся в ухе. Это не только обеспечивает связь между новыми союзниками, но и позволяет Фаберу получать информацию о том, что творится в мире пожарников, изучать его и анализировать сильные и слабые стороны противника.

Военная угроза становится всё более реальной, по радио и ТВ сообщают о мобилизации миллионов. Но ещё раньше тучи



Кадр из кинофильма

сгущаются над домом Монтэга. Попытка заинтересовать жену и её подруг книгами оборачивается скандалом. Монтэг возвращается на службу, и команда отправляется на очередной вызов. К своему удивлению, машина останавливается перед его собственным домом. Битти сообщает ему, что Милдред не вынесла и доложила о книгах куда нужно. Но её донос чуть опоздал: подруги проявили больше расторопности.

По распоряжению Битти Монтэг собственноручно предаёт огню и книги, и дом. Но затем Битти обнаруживает передатчик, которым пользовались для связи Фабер и Монтэг. Чтобы уберечь своего товарища от неприятностей, Монтэг направляет шланг огнемёта на Битти. Затем наступает черёд двух других пожарников.

С этих пор Монтэг становится особо опасным преступником. Организованное общество объявляет ему войну. Впрочем, тогда же начинается и та самая большая война, к которой уже давно готовились. Монтэгу удаётся спастись от погони. По крайней мере, на какое-то время от него теперь отстанут: чтобы убедить общественность, что ни один преступник не уходит от наказания, преследователи умерщвляют ни в чём не повинного прохожего, которого угораздило оказаться на пути страшного Механического Пса. Погоня транслировалась по телевидению, и теперь все добропорядочные граждане могут вздохнуть с облегчением.

Руководствуясь инструкциями Фабера, Монтэг уходит из города и встречается с представителями очень необычного сообщества. Оказывается, в стране давно уже существовало нечто вроде духовной оппозиции. Видя, как уничтожаются книги, некоторые интеллектуалы нашли способ создания преграды на пути современного варварства. Они стали заучивать наизусть произведения, превращаясь в живые книги. Кто-то затвердил «Государство» Платона, кто-то «Путешествия Гулливера» Свифта и т. д. Тысячи единомышленников делают своё дело и ждут, когда их драгоценные знания снова понадобятся обществу. Возможно, они дождутся своего. Страна переживает очередное потрясение, и над городом, который недавно покинул главный герой, видны неприятельские бомбардировщики. Они сбрасывают на него свой смертоносный груз и превращают в руины это чудо технологической мысли.

ЧИТАЕМ, РАЗМЫШЛЯЕМ

1. Прочитайте роман полностью. Заинтересовал ли он вас? О чём заставил задуматься?
2. Используя теоретический материал учебника, докажите, что роман принадлежит к жанру фантастики.
3. Расскажите о пути Монтэга к прозрению. Как вы думаете, какое отношение к его судьбе имеет утверждение из эпиграфа: «Если тебе дадут линованную бумагу, пиши поперёк» (Хуан Рамон Хименес).
4. Какую роль в повествовании играет Кларисса? Почему героиня погибает?
5. Какой вы представляете себе жену главного героя, Милдред? Почему она доносит на мужа?
6. Можно ли утверждать, что Кларисса и Милдред – героини антиподы? Свою мысль обоснуйте.
7. Прочитайте инструкцию пожарников. В чём её абсурдность?
8. Почему именно огонь становится орудием уничтожения предметов культуры?
9. Дайте характеристику обществу, описанному в романе.

10. Приведите примеры изображения в произведении научно-технического прогресса и духовной жизни общества. В какой связи они находятся? Почему?
11. Какое значение в повествовании имеет возрастающая военная угроза? Почему в конце произведения описывается бомбардировка, превращающая город в руины?
12. Можно ли узнать в романе Брэдбери наше время? В чём именно?
13. Перечитайте заключительный эпизод произведения (сцена у костра). Собеседники Монтэга называют много имён, среди них Иоанн Богослов, Платон, Марк Аврелий, Шопенгауэр... Продолжите список. Почему названы эти личности? Что вам о них известно?
14. Почему книгу Брэдбери часто называют романом-предупреждением?
15. Что такое книга, по мнению писателя?
16. Как вы думаете, почему именно это произведение завершает изучение предмета «Всемирная литература»?

❖ Прочитайте отрывок из романа «451 градус по Фаренгейту».

«Монтэг неподвижно сидел в постели.
— А раз всё стало массовым, то и упростилось,— продолжал Битти.— Когда-то книгу читали лишь немногие — тут, там, в разных местах. Поэтому и книги могли быть разными. Мир был просторен. Но, когда в мире стало тесно от глаз, локтей, ртов, когда население удвоилось, утроилось, учетверилось, содержание фильмов, радиопередач, журналов, книг снизилось до известного стандарта. Этакая универсальная жвачка. Вы понимаете меня, Монтэг?

— Кажется, да, — ответил Монтэг. Битти разглядывал узоры табачного дыма, плывущие в воздухе.

— Постарайтесь представить себе человека девятнадцатого столетия — собаки, лошади, экипажи — медленный темп жизни. Затем двадцатый век. Темп ускоряется. Книги уменьшаются в объёме. Сокращённое издание. Пересказ. Экстракт. Не размазывать! Скорее к развязке!

— Скорее к развязке,— кивнула головой Милдред.

— Произведения классиков сокращаются до пятнадцатиминутной радиопередачи. Потом ещё больше: одна колонка текста, которую можно пробежать за две минуты, потом ещё: десять-двадцать строк для энциклопедического словаря. Я, конечно, преувеличиваю. Словари существовали для справок. Но немало было людей, чьё знакомство с «Гамлетом» — вы, Монтэг, конечно, хорошо знаете это название, а для вас, миссис Монтэг, это, наверно, так только, смутно знакомый звук, — так вот, немало было людей, чьё знакомство с «Гамлетом» ограничивалось одной страничкой краткого пересказа в сборнике, который хвастливо заявлял: «Наконец-то вы можете прочитать всех классиков! Не отставайте от своих соседей». Понимаете? Из детской прямо в колледж, а потом обратно в детскую. Вот вам интеллектуальный стандарт, господствовавший последние пять или более столетий. <...>

Милдред подошла к постели и стала оправлять простыни. Сердце Монтэга дрогнуло и замерло, когда руки её коснулись подушки. Вот она тормошит его

за плечо, хочет, чтобы он приподнялся, а она взобьёт как следует подушку и снова положит ему за спину. И, может быть, вскрикнет и широко раскроет глаза или просто, сунув руку под подушку, спросит: «Что это?» – и с трогательной наивностью покажет спрятанную книгу.

– Срок обучения в школах сокращается, дисциплина падает, философия, история, языки упразднены. Английскому языку и орфографии уделяется всё меньше и меньше времени, и, наконец, эти предметы заброшены совсем. Жизнь коротка. Что тебе нужно? Прежде всего, работа, а после работы развлечения, а их кругом сколько угодно, на каждом шагу, наслаждайтесь! Так зачем же учиться чему-нибудь, кроме умения нажимать кнопки, включать рубильники, завинчивать гайки, пригонять болты? <...>

– Долой драму, пусть в театре останется одна клоунада, а в комнатах сделайте стеклянные стены, и пусть на них взлетают цветные фейерверки, пусть переливаются краски, как рой конфетти, или как кровь, или херес, или со-терн.

Вы, конечно, любите бейсбол, Монтэг?

– Бейсбол – хорошая игра.

Теперь голос Битти звучал откуда-то издалека, из-за густой завесы дыма.

– Что это? – почти с восторгом воскликнула Милдред. Монтэг тяжело навалился на её руку. – Что это?

– Сядь! – резко выкрикнул он. Милдред отскочила. Руки её были пусты. – Не видишь, что ли, что мы разговариваем?

Битти продолжал, как ни в чём не бывало:

– Как можно больше спорта, игр, увеселений – пусть человек всегда будет в толпе, тогда ему не надо думать. Организуйте же, организуйте всё новые и новые виды спорта, сверхорганизуйте сверхспорт! Больше книг с картинками. Больше фильмов. А пищи для ума всё меньше. В результате неудовлетворённость. Какое-то беспокойство. Дороги запружены людьми, все стремятся куда-то, всё равно куда. Бензиновые беженцы. Города превратились в туристские лагеря, люди – в орды кочевников, которые стихийно влекутся то туда, то сюда, как море во время прилива и отлива, – и вот сегодня он ночует в этой комнате, а перед тем ночевали вы, а накануне – я. <...>

– Возьмём теперь вопрос о разных мелких группах внутри нашей цивилизации. Чем больше население, тем больше таких групп. И берегитесь обидеть которую-нибудь из них – любителей собак или кошек, врачей, адвокатов, торговцев, начальников, мормонов, баптистов, унитариев, потомков китайских, шведских, итальянских, немецких эмигрантов, техасцев, бруклинцев, ирландцев, жителей штатов Орегон или Мехико. Герои книг, пьес, телевизионных передач не должны напоминать подлинно существующих художников, картографов, механиков. Запомните, Монтэг, чем шире рынок, тем тщательнее надо избегать конфликтов. Все эти группы и группочки, созерцающие собственный пуп, – не дай бог как-нибудь их задеть! Злонамеренные писатели, закройте свои пишущие машинки! Ну что ж, они так и сделали. Журналы превратились в разновидность ванильного сиропа. Книги – в подслащённые помои. Так, по крайней мере, утверждали критики, эти заносчивые снобы. Не удивительно, говорили они, что книг никто не покупает. Но читатель прекрасно знал, что ему нужно, и, кружась в вихре веселья, он оставил себе комиксы. Ну и, разу-

меется, эротические журналы. Так-то вот, Монтэг. И всё это произошло без всякого вмешательства сверху, со стороны правительства. Не с каких-либо предписаний это началось, не с приказов или цензурных ограничений. Нет! Техника, массовость потребления и нажим со стороны этих самых групп – вот что, хвала господу, привело к нынешнему положению. Теперь благодаря им вы можете всегда быть счастливы: читайте себе на здоровье комиксы, разные там любовные исповеди и торгово-рекламные издания.

– Но при чём тут пожарные?– спросил Монтэг.

– А, – Битти наклонился вперёд, окружённый лёгким облаком табачного дыма. – Ну, это очень просто. Когда школы стали выпускать всё больше и больше бегунов, прыгунов, скакунов, пловцов, любителей ковыряться в моторах, лётчиков, автогонщиков вместо исследователей, критиков, учёных и людей искусства, слово «интеллектуальный» стало бранным словом, каким ему и надлежит быть. Человек не терпит того, что выходит за рамки обычного. Вспомните-ка, в школе в одном классе с вами был, наверное, какой-нибудь особо одарённый малыш? Он лучше всех читал вслух и чаще всех отвечал на уроках, а другие сидели, как истуканы, и ненавидели его от всего сердца? И кого же вы колотили и всячески истязали после уроков, как не этого мальчишку? Мы все должны быть одинаковыми. Не свободными и равными от рождения, как сказано в конституции, а просто мы все должны стать одинаковыми. Пусть люди станут похожи друг на друга как две капли воды, тогда все будут счастливы, ибо не будет великанов, рядом с которыми другие почувствуют своё ничтожество. Вот! А книга – это заряжённое ружьё в доме соседа. Сжечь её! Разрядить ружьё! Надо обуздать человеческий разум. Почём знать, кто завтра станет очередной мишенью для начитанного человека? Может быть, я? Но я не выношу эту публику? И вот, когда дома во всём мире стали строить из неогораемых материалов и отпала необходимость в той работе, которую раньше выполняли пожарные (раньше они тушили пожары, в этом, Монтэг, вы вчера были правы), тогда на пожарных возложили новые обязанности – их сделали хранителями нашего спокойствия. В них, как в фокусе, сосредоточился весь наш вполне понятный и законный страх оказаться ниже других. Они стали нашими официальными цензорами, судьями и исполнителями приговоров. Это – вы, Монтэг, и это – я. <...>

Битти вытряхнул пепел из трубки на розовую ладонь и принялся его разглядывать, словно в этом пепле заключён был некий таинственный смысл, в который надлежало проникнуть.

– Вы должны понять, сколь огромна наша цивилизация. Она так велика, что мы не можем допустить волнений и недовольства среди составляющих её групп. Спросите самого себя: чего мы больше всего жаждем? Быть счастливыми, ведь так? Всю жизнь вы только это и слышали. Мы хотим быть счастливыми, говорят люди. Ну и разве они не получили то, чего хотели? Разве мы не держим их в вечном движении, не предоставляем им возможности развлекаться? Ведь человек только для того и существует. Для удовольствий, для острых ощущений. И согласитесь, что наша культура щедро предоставляет ему такую возможность.

– Да.

По движению губ Милдред Монтэг догадывался, о чём она говорит, стоя в

дверях. Но он старался не глядеть на неё, так как боялся, что Битти обернётся и тоже всё поймет.

– Цветным не нравится книга «Маленький чёрный Самбо». Сжечь её. Белым неприятна «Хижина дяди Тома». Сжечь и её тоже. Кто-то написал книгу о том, что курение предрасполагает к раку лёгких. Табачные фабриканты в панике. Сжечь эту книгу. Нужна безмятежность, Монтэг, спокойствие. Прочь всё, что рождает тревогу. В печку! Похороны нагоняют уныние – это языческий обряд. Упразднить похороны. Через пять минут после кончины человек уже на пути в «большую трубу». Крематории обслуживаются вертолётами. Через десять минут после смерти от человека остаётся щепотка чёрной пыли. Не будем оплакивать умерших. Забудем их. Жгите, жгите всё подряд. Огонь горит ярко, огонь очищает.

Фейерверки за спиной у Милдред погасли. И одновременно – какое счастливое совпадение! – перестали двигаться губы Милдред. Монтэг с трудом перевёл дух.

– Тут, по соседству, жила девушка, – медленно проговорил он. – Её уже нет. Кажется, она умерла. Я даже хорошенько не помню её лица. Но она была не такая. Как ... как это могло случиться?

Битти улыбнулся.

– Время от времени случается – то там, то тут. Это Кларисса Маклеллан, да? Её семья нам известна. Мы держим их под надзором. Наследственность и среда – это, я вам скажу, любопытная штука. Не так-то просто избавиться от всех чудачков, за несколько лет этого не сделаешь. Домашняя среда может свести на нет многое из того, что пытается привить школа. Вот почему мы всё время снижали возраст для поступления в детские сады. Теперь выхватываем ребятшек чуть не из колыбели. К нам уже поступали сигналы о Маклелланах, ещё когда они жили в Чикаго, но сигналы все оказались ложными. Книг у них мы не нашли. У дядюшки репутация неважная, необщителен. А что касается девушки, то это была бомба замедленного действия. Семья влияла на её подсознание, в этом я убедился, просмотрев её школьную характеристику. Её интересовало не то, как делается что-нибудь, а для чего и почему. А подобная любознательность опасна. Начни только спрашивать почему да зачем, и если вовремя не остановиться, то конец может быть очень печальный. Для бедняжки лучше, что она умерла.

– Да, она умерла.

– К счастью, такие, как она, встречаются редко. Мы умеем вовремя подавлять подобные тенденции. В самом раннем возрасте. Без досок и гвоздей дом не построишь, и если не хочешь, чтобы дом был построен, спрячь доски и гвозди. Если не хочешь, чтобы человек расстраивался из-за политики, не давай ему возможности видеть обе стороны вопроса. Пусть видит только одну, а ещё лучше – ни одной. Пусть забудет, что есть на свете такая вещь, как война. Если правительство плохо, ни черта не понимает, душит народ налогами, – это всё-таки лучше, чем если народ волнуется. Спокойствие, Монтэг, превыше всего! Устраивайте разные конкурсы, например: кто лучше помнит слова популярных песенок, кто может назвать все главные города штатов или кто знает, сколько собрали зерна в штате Айова в прошлом году. Набивайте людям головы цифрами, начинайте их безобидными фактами, пока их не затошнит,

– ничего, зато им будет казаться, что они очень образованные. У них даже будет впечатление, что они мыслят, что они движутся вперёд, хоть на самом деле они стоят на месте. И люди будут счастливы, ибо «факты», которыми они напичканы, это нечто неизменное. Но не давайте им такой скользкой материи, как философия или социология. Не дай бог, если они начнут строить выводы и обобщения. Ибо это ведёт к меланхолии! Человек, умеющий разоб-
брать и собрать телевизорную стену, – а в наши дни большинство это умеет, – куда счастливее человека, пытающегося измерить и исчислить вселенную, ибо нельзя её ни измерить, ни исчислить, не ощутив при этом, как сам ты ничтожен и одинок. Я знаю, я пробовал! Нет, к чёрту! Подавайте нам увеселения, вечеринки, акробатов и фокусников, отчаянные трюки, реактивные автомобили, мотоциклы-геликоптеры, порнографию и наркотики. Побольше такого, что вызывает простейшие автоматические рефлексy! Если драма бессодержательна, фильм пустой, а комедия бездарна, дайте мне дозу возбуждающего – ударьте по нервам оглушительной музыкой! И мне будет казаться, что я реагирую на пьесу, тогда как это всего-навсего механическая реакция на звуковолны. Но мне-то всё равно. Я люблю, чтобы меня тряхнуло, как следует. Битти встал.

– Ну, мне пора. Лекция окончена. Надеюсь, я вам всё разъяснил. Главное, Монтэг, запомните – мы борцы за счастье – вы, я и другие. Мы охраняем человечество от той ничтожной кучки, которая своими противоречивыми идеями и теориями хочет сделать всех несчастными. Мы сторожа на плотине. Держитесь крепче, Монтэг! Следите, чтобы поток меланхолии и мрачной философии не захлестнул наш мир. На вас вся наша надежда! Вы даже не понимаете, как вы нужны, как мы с вами нужны в этом счастливом мире сегодняшнего дня.

Битти пожал безжизненную руку Монтэга. <...>»

Перевод Т. Шинкарь

ОБСУДИМ ВМЕСТЕ

1. Как Бити объясняет неизбежность «снижения содержания книг до известного стандарта»?
2. «Пусть люди станут одинаковыми, тогда все будут счастливы...». Согласны ли вы с таким тезисом? Как показана его реализация в отрывке?
3. Что такое счастье в представлении Бити?
4. Почему Бити утверждает, что «книга – это заряжённое ружьё в доме соседа»?
5. Чем опасна Кларисса Маклеллан?
6. Согласны ли вы, что чтение – враг веселья, спокойствия и счастья, а рефлексy нужнее мыслей?
7. «Огонь очищает», – утверждает Бити. От чего очищает огонь, упоминаемый в отрывке?
8. Найдите в приведённом отрывке приметы современного мира.
9. Представьте себе, что «лекция» Бити обращена к вам. Что бы вы возразили герою? Свои рассуждения запишите.



Р. Брэдбери первым из писателей XX века – авторов антиутопий – эстетически преодолел трагический исход противостояния государства и человека в романе «451 градус по Фаренгейту» (англ. Fahrenheit 451). Перед нами и научно-фантастический роман, и философская антиутопия. Название романа происходит от свойства бумаги самовоспламеняться при температуре 451 градуса по Фаренгейту (233 градуса по Цельсию). Произведение описывает тоталитарное общество, которое опирается на массовую культуру и потребительское мышление, в котором все книги подлежат сожжению. Роман был экранизирован в 1966 году.

Брэдбери написал «451 градус по Фаренгейту», когда составлялись «чёрные списки» (в Америке шло гонение на инакомыслящих). Средства научной фантастики позволили ему передать в концентрированном виде зловещие последствия обеднения кругозора, выхолащивания человеческих чувств при потреблении только консервированной, подготовленной для восприятия информации.

С самого начала своего появления роман «451 градус по Фаренгейту» стал жертвой цензуры. В 1967 году началась публикация специального издания книги для средних школ. Свыше семидесяти пяти фраз были изменены, чтобы исключить такие слова как «ад», «проклятие», «аборт», два фрагмента были переписаны и т.д., однако эти факты умалчивались, и большинство читателей даже о них не догадывалось.

В то же самое время продолжалось печатание «взрослой» версии, которая продавалась в книжных магазинах. После шести лет параллельного выпуска двух изданий издатель прекратил выпуск «взрослой» версии, оставив лишь сокращённую, которая и продавалась с 1973 по 1979 год. Однако об этом не подозревал даже сам Брэдбери, не говоря уже о ком-либо другом. И только с 1980 года стала выходить полная версия книги.

Учёные проанализировали роман «451 градус по Фаренгейту» и пришли к твёрдому убеждению, что автор выступил в нём провидцем многих технических предметов и явлений будущего. Так, например, «телевизионные стены» – это аналог современных плазменных панелей, впервые появившихся на рубеже XX и XXI веков. А радиопередатчики типа «Ракушка» являются аналогом современных портативных плееров, первая модель которого появилась в 1979 году. В жизни людей будущего, описанного в романе, большое место занимает телевидение. С помощью телевизионных стен люди общаются с друзьями, что можно назвать общением друзей в социальных сетях, т.е. это можно считать предтечей Интернета. В тексте упоминается, что изображение передаётся на экране «в цвете и объёме», то есть действует цветное телевидение, поддерживающее 3D-изображение.

В своё время писатель утверждал, что фантастика – это «окружающая нас реальность, доведённая до абсурда». С большой долей вероятности можно утверждать, что автор стремился именно эту мысль сделать основной идеей романа «451 градус по Фаренгейту», который представляет собой тематически расширенную версию более раннего рассказа «Пожарник».

В произведении Брэдбери изобразил Америку XXI века, он пользовался интересным методом: картина будущего моделируется на основе существующей

ющих современных тенденций. Таким образом, автор в своём романе создаёт фактически **антимодель** с помощью символов и фантазии. Он размышлял и о судьбах земной цивилизации и о будущем своей родной Америки. США, выведенные в книге, – это те же Соединённые Штаты, что и в XX веке, с их культурой потребления, деньгами, так называемым «американским образом жизни», навязчивой рекламой, «мыльными операми», уютным ограниченным миром коттеджей, который заслоняет реальность, обманывает сознание человека и обедняет его. Только всё в романе доведено до крайности, до того самого «абсурда». Пожарники не тушат пожары, а сжигают запрещённые книги. Людей, предпочитающих ходить пешком, а не ездить на машинах, принимают за сумасшедших. Возбраняется даже любоваться природой. Любые мало-мальские отступления от общепринятого образа жизни вызывают репрессии.

В XX веке значительно возросли объёмы информации, получаемые человеком, что привело к информационным перегрузкам. Рэй Брэдбери в своём романе представил один из вариантов решения данной проблемы теми, кто вроде бы очень озабочен состоянием человека, его разума и души. Мол, репрессии по отношению к литературе начались не сами собой, они, что делать, вынужденная мера. И вот, когда в какой-то момент стало ясно, что информационную сферу нужно сокращать, возник вопрос: какую её часть? Средства связи? Без них не обойтись. Телевидение, рекламу? Они уже давно стали неотъемлемой частью жизни людей, и слишком многие в них заинтересованы с практической точки зрения. А вот и решение – надо избавиться от книг!

Итак, зачем книги, если есть телевизор, рассуждает один из героев – Битти. Да и от чтения больше вреда, чем от просмотра телепередач – книги тревожат, заставляют думать. Они опасны! Люди, читающие книги, становятся «интеллектуалами», выделяются из остальной публики. Однако мы знаем, что в истории человечества не раз были эпохи, когда горели костры из книг, инквизиция, фашизм – все они могут быть охарактеризованы как периоды мракобесия и варварства.

Брэдбери полагал, что все ужасы цивилизованного мракобесия рождаются не в результате однократного акта установления диктатуры, а эволюционным путём, вследствие системы безобидных поначалу мер. Никто не навязывал людям подобных идей, они сами к этому пришли. В романе отсутствует образ диктатора, «порочность общественной системы писатель относит за счёт засилья техники, массовой информации, в то время как Г. Уэллс и Дж. Оруэлл делают акцент на антагонизме социальных групп, противостоянии партий».

Многие критики именуют роман, помимо «антиутопии», ещё и «романом-предостережением». Но автор отнюдь не предостерегает против технического прогресса вообще, он только *предупреждает* об отрицательных последствиях злоупотребления им в ущерб свободе человеческой личности.

В книге два символа «механизации» человечества. Первый – «механический пёс» – кибер, предназначенный для вылавливания «преступников», выбивающихся из системы. Второй – модернизированное телевидение. Механический пёс олицетворяет агрессию, репрессии, он напоминает о каре за несогласие с обществом, за попытку выбиться из колеи. Телевизорная стена – символ людского безразличия, атрофии души и интеллекта человека будущего. Но даже и такой человек с атрофированной духовностью не может быть счастлив в этом мире.

У Брэдбери можно обнаружить прямое противостояние «человек – техника». По его мнению, *«технизированное общество, состоящее из разобщённых людей, неизбежно порождает тиранию, не оставляя места для человеческого самовыражения»*. Брэдбери ценил общечеловеческое значение технического прогресса. По мнению известного фантаста А. Казанцева, Брэдбери, наблюдая действительность, показывает «своеобразные ножницы между возможностями развития техники и культуры».

Роман «451 градус по Фаренгейту» наглядно иллюстрирует конечный этап развития *техносферы* – этим словом называют совокупность технологий, существующих на земле, достигших определённого уровня развития.

Всех действующих лиц книги можно разделить на две группы: первая – выразители «официальной» идеологии, считающие опасным всякого рода инакомыслие, – это Битти, жена Монтэга Милдред, её подруги. Милдред – всегда готова принять точку зрения большинства. Её философия – философия толпы. У неё нет собственного мнения, она не может аргументировано обосновать правильность или неправильность того или иного действия. Она мыслит штампами, как и её приятельницы.

Вторая группа – это так называемые «диссиденты» – Кларисса, Фабер, Грэнджер. Главный герой – Гай Монтэг по образу своего мышления находится где-то *между* ними: сначала ближе к первой группе, а затем – ко второй.

Каждый из персонажей выступает на сцену со своим монологом, последовательно подталкивая главного героя к выработке *собственной* позиции. Он терзается сомнениями: надо ли прислушиваться к миру, как Кларисса, или оставаться к нему равнодушным, как Милдред? Надо ли смириться с необходимостью уничтожения всего того, что выходит за рамки массового уровня культуры, как считает Битти, или пытаться сохранять нравственные и культурные ценности, как предлагает Фабер? Все эти люди оставляют неизгладимый след в душе Монтэга, общение с ними способствует формированию его мировоззрения.

Персонажей-наставников следует рассматривать не только в сюжетном контексте: роман Брэдбери – это ещё и философская аллегория. Герои-философы нужны ему, чтобы с их помощью высказать ту или иную точку зрения.

Активные мыслители – «люди-книги». Их устами говорит Грэнджер: «... За эти двадцать или более лет мы создали нечто вроде организации и наметили план действий». Их философия – философия действия, они заучивают наизусть содержание книг, держат связь друг с другом и разрабатывают принципы, пусть и утопические, на которых будет построено новое, посттехнократическое общество. Рассуждения они подкрепляют поступками.

Встреча с каждым из «учителей» (со знаком «+» или «-») для Монтэга соотносится с одним из *этапов его духовного развития*. Общение с Клариссой пробуждает в нём сомнение в правильности жизненного выбора, с Милдред и её подругами – открывает глаза на пустоту его существования, с Битти – даёт понимание причин духовного кризиса в обществе, с Фабером – позволяет называть, наконец, вещи своими именами, с Грэнджером и его единомышленниками – помогает определить своё жизненное предназначение.

Р. Брэдбери писал: «Когда-то в древности жила на свете глупая птица Феникс. Каждые несколько сот лет она сжигала себя на костре. Должно быть, она была близкой родней человеку. Но, сгорев, она всякий раз снова возрождалась

из пепла. Мы, люди, похожи на эту птицу. Однако у нас есть преимущество перед ней. Мы знаем, какую глупость совершили. Мы знаем все глупости, сделанные нами за тысячу и более лет. А раз мы это знаем, и всё это записано, и мы можем оглянуться назад и увидеть путь, который мы прошли, то есть надежда, что когда-нибудь мы перестанем сооружать эти дурацкие погребальные костры и кидаться в огонь. Каждое новое поколение оставляет нам людей, которые помнят об ошибках человечества».



Р. Брэдбери.

«Золотые яблоки солнца»

ИДЁМ В БИБЛИОТЕКУ

Прочитайте романы писателя «Марсианские хроники» и «Вино из одуванчиков».

Шлионская И.А. Философские аспекты в творчестве писателей Р. Хайнлайна, Р. Брэдбери и Р. Баха («Роман «451 градус по Фаренгейту» – глава из диссертации).

Маркина Н.В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство. М., 2006.

ПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРОЕКТЫ, РЕФЕРАТЫ

- ◆ «Страшная сказка, которая обернулась реальным кошмаром» – современность фантастики Рэя Брэдбери (по роману «451 градус по Фаренгейту»).
- ◆ Книга у постмодернистов и Книга у Брэдбери.
- ◆ Фантастика и фантастическое в современном кино.
- ◆ Книга в человеческой культуре.

ПРОБА ПЕРА

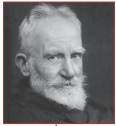
- Попробуйте описать в жанре научной фантастики, фэнтези, утопии или антиутопии современное состояние мира.

ЭТО ИНТЕРЕСНО

- * Рэй Брэдбери утверждал, что никогда не летал на самолётах, не умел водить машину, не пользовался компьютером, и вообще технические новшества, по его словам, вызывали у него панику.
- * **Из статьи Рэя Брэдбери «Радость писать»**
«Пыл. Увлечённость. Как редко приходится слышать эти слова. Как редко встречается то и другое в жизни и даже в творчестве. <...> Если вы пишете без увлечённости, без горения, без любви, вы только половина писателя. Это означает, что вы непрестанно оглядываетесь на коммерческий рынок или прислушиваетесь к мнению авангардистской элиты и поэтому не можете оставаться самим собой. Больше того – вы сами себя не знаете. Ибо, прежде всего, у писателя должно быть беспокойное сердце. Писателя должно лихорадить от волнения и восторга. Если этого нет, пусть работает на воздухе, собирает персики или роет канавы. Бог свидетель, для здоровья эти занятия полезней».

Содержание

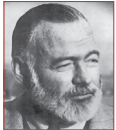
XX век в зеркале литературно-художественных течений 4



Эволюция драмы и театра в начале XX века 14

Бернард Шоу и его пьеса «Пигмалион» 16

Пьеса «Пигмалион» 19



Эрнест Хемингуэй: «Человека нельзя победить» 27

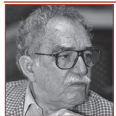
Повесть «Старик и море» 34



Фрэнсис С. Фицджеральд. Трагедия «века джаза» 39

Роман «Великий Гэтсби» 44

Своеобразие латиноамериканской литературы 52



Реальный и магический мир Г.Гарсиа Маркеса 56

Повесть «Полковнику никто не пишет» 59



Х.Л. Борхес: «Рай похож на библиотеку» 67

Рассказ «Книга песка» 72



А. Камю: «Человек не обязан победить, но он обязан бороться» 78

Роман «Посторонний» 84



Э. Ионеско. Борьба за человека в век абсурда 92

Пьеса «Стулья» 99

Пьеса «Урок» 103



Честные герои Э.-М. Ремарка 112

Роман «На Западном фронте без перемен» 119



Реальность фантастики Р. Брэдбери 126

Роман «451 градус по Фаренгейту» 132