

О. М. Смирнова

**ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА
ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА**

Методическое пособие

Санкт-Петербург
2013

УДК
ББК 85
С

С **О. М. Смирнова**
Литература и культура европейского авангарда. — СПб.: ООО «Книжный Дом», 2013. — 40 с.

ISBN

Методическое пособие, адресованное студентам гуманитарных факультетов, содержит систематизированное изложение материала, подлежащего изучению по теме «Литература и культура европейского авангарда» в рамках дисциплины «Зарубежная литература и культура XX века», список учебной и научной литературы, планы семинарских занятий, а также задания для внеаудиторной и самостоятельной работы студентов. Национальные литературы рассматриваются в контексте единого процесса исторического и литературного развития с учетом международных литературных связей и взаимодействий.

ББК 85

Содержание

Пояснительная записка.....	4
Авангард	6
Футуризм	9
Дадаизм	11
Сюрреализм	13
Имажизм	19
Экспрессионизм	21
Основные понятия темы.....	30
Список рекомендуемой литературы.....	31
Планы семинарских занятий.....	33
Задания для внеаудиторной работы студентов.....	36
Задания для самостоятельной работы студентов	38

ISBN

© О. М. Смирнова, 2013
© © Оформление ООО «Книжный Дом», 2013

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Предлагаемое методическое пособие ориентировано на изучение литературы в историческом, сравнительно-типологическом и культурологическом аспектах. Предметом изучения является искусство европейского авангарда как значимая составляющая зарубежной литературы и культуры XX века.

Тема «Литература и культура европейского авангарда» входит в состав дисциплины «Зарубежная литература и культура XX века», целью которой является формирование теоретических основ, необходимых для понимания специфики литературного развития Европы и Америки в контексте мировой культуры; обучение основам анализа литературных произведений на базе знания закономерностей развития культуры XX века. Задачи дисциплины заключаются в том, чтобы ознакомить студентов с наиболее значительными явлениями зарубежной литературы XX века; сформировать представление об историко-литературном процессе обозначенного периода культурного развития; выработать навыки анализа произведений, принадлежащих к разным художественным направлениям; сформировать терминологическую базу, необходимую для изучения литературы и культуры XX века.

Пособие открывает раздел, посвященный типологическим особенностям авангарда и обзор творчества Г. Аполлинера, чья поэзия во многом определила стратегию авангардистской литературы. Темы методического пособия соответствуют основным направлениям искусства авангарда — «Футуризм», «Дадаизм», «Сюрреализм», «Имажизм», «Экспрессионизм». В рамках указанных разделов присутствуют как общие сведения, характеризующие то или иное направление, так и сведения о творчестве отдельных представителей авангарда (творчество П. Элюара в разделе «Сюрреализм», поэзия Г. Тракля, Г. Гейма и Г. Бенна в разделе «Экспрессионизм», творчество Э. Паунда в разделе «Имажизм»).

За рамками характеристики отдельных направлений авангарда остается творчество таких авторов, как Ф. Гарсиа Лорка, Г. Манн и Б. Брехт. Обращение к их произведениям оправдано преемственностью или

близостью по отношению к художественным экспериментам авангарда. Творчество Ф. Гарсиа Лорки во многом перекликается с сюрреализмом, романы Г. Манна сохраняют типологические черты экспрессионистского метода. В случае Б. Брехта речь идет скорее о преемственности по отношению к экспрессионистской драме; преемственность подразумевает не только притяжение, но и отталкивание от определенной литературной стратегии.

Содержание учебной темы «Литература и культура европейского авангарда» распределяется между лекционной частью, семинарскими занятиями, внеаудиторной и самостоятельной работой студентов. Пособие включает список рекомендуемой литературы, планы семинарских занятий, задания для внеаудиторной и самостоятельной работы студентов.

Задания для самостоятельной работы студентов направлены на углубление и конкретизацию отдельных вопросов курса; работа с ними требует углубленных навыков анализа и интерпретации текстов. Самостоятельная работа студентов может осуществляться как в устной форме (доклад, сообщение), так и в письменной форме (реферат, курсовая работа). Задания для внеаудиторной работы студентов подразумевают владение теоретическим материалом и навыками анализа литературного произведения в историко-культурном контексте XX столетия.

АВАНГАРД

Авангард часто называют передовым отрядом модернизма. В первоначальном значении слова авангард — та часть войска, которая выдвигается вперед во время похода. Движение авангарда — всегда нарушение границ и норм, положенных ранее. Авангард отвергает устоявшееся понятие искусства в целом. Он нацелен на эстетическую революцию.

Начало эпохи авангарда обычно относят к 1900-м годам. Это время бурного развития науки и искусства, изменения картины мира. Общественное сознание будоражит технический прогресс, социальные и политические катаклизмы. Авангардные направления и школы начала XX века заявляют о себе предельным отрицанием предшествующей культурной традиции. Это объединяет различные течения: фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, конструктивизм. Экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм с их чуткостью к бессознательному в психике намечают иррациональную линию авангарда, конструктивизм — рациональную, строительную (но эти линии постоянно переплетаются).

Эстетическое новаторство осмысляется не только как общественный акт, меняющий художественный язык, но и как акт психологический, меняющий самого человека и его отношения с окружающими. По отношению к традиционной культуре авангард занимает позицию постоянного протеста. Усталость традиционных форм должна преодолевать их полным отрицанием. Обязательным правилом становится художественное изобретение. Но на практике отнимание канонов оказывается выборочным использованием второстепенных или непризнанных форм предшественников. В искусство входят элементы, прежде остававшиеся за рамками искусства: варварская архаика, магия древности, примитив и фольклор, скандальные литературные предтечи, всевозможные экзотические заимствования. Это создает особый характер диалога культур.

Для авангарда характерна постоянная ориентация на эпатаж, провокацию. Кроме подчеркнута новаторских приемов письма воздействие осуществляется за счет освоения и вовлечения социально табуированных тем. Радикализм затрагивает и стиль жизненного поведения.

Авангардную культуру (особенно поэзию) отличает синтетический подход к искусству. Характерной чертой является стремление к взаимопроникновению, скрещению различных художественных практик, синтезу искусств. Авангардные издания пытаются отразить быстро сменяющиеся эстетические установки, а также не менее изменчивые позиции по отношению к союзникам и противникам. Новое должно постоянно сменяться новейшим. Поэтому в авангарде изначально заложено постоянное самоопровержение.

В авангарде отказ от традиции сочетается с постоянной обращенностью в будущее. Этим обусловлена программность творческих выступлений и собраний, составление и публикация многочисленных манифестов, заявлений, прокламаций. Авангарду присуща склонность к пророчеству, миссионерству, осуществляемому средствами искусства. Несмотря на резкое неприятие старого общества, авангард оказывается социализированным. В период войн и революций политический и художественный авангард активно взаимодействуют. Программа-максимум, которую выдвигает искусство авангарда, — обновление общества с помощью нового искусства. Программа-минимум заключается в обновлении художественного языка, принципиальном и боевом противостоянии традициям и социальным стереотипам.

Гийом Аполлинер

(наст. имя Вильгельм-Аполлинарий Костровицкий, 1880–1918)

Французский поэт, предтеча европейского авангарда. Первое десятилетие творчества Аполлинера совпало с началом нового века, с началом новой эпохи в европейской и французской культуре. Аполлинер полагал, что магистральный путь развития культуры ведет к синтезу искусств. Даже свободный стих для Аполлинера — лишь первый шаг к свободе творчества, которая достигается с помощью синтеза искусств. Аполлинер указывает на открытия науки и техники, на новый язык кино как на средства обновления поэтического языка.

В 1913 году выходит сборник стихов *«Алкоголи»*. Сюжет *«Алкоголей»* — духовный и жизненный путь лирического героя. Поиски новой целостности в искусстве привели Аполлинера к попыткам синтезировать эпос, лирику и драму, его лирика перестает быть только лирической, стремится вобрать в себя черты других родов литературы. Лирику Аполлинера отличает стремление к сюжетности, к эпическому размаху, политематичности. Композиция

создается благодаря сочетанию и параллельному развитию различных тем, подчиненных главной теме или ведущему переживанию.

Аполлинер — один из пионеров техники монтажа. Монтаж — одновременность событий, разведенных в пространстве. Один из принципов композиции цикла — это движение во времени. Но это не хронологическая последовательность, а свободное совмещение разных временных пластов.

Еще один мотив цикла — перемещение в пространстве, движение. Прежде всего, он реализуется в мотиве скитальчества, лирический герой предстает как бесприютный странник, спасающийся от несчастной любви. Тема непрерывного движения вводит и тему бега времени, ускользающей жизни. Движение лирического героя цикла — это и поиски себя (внутреннее движение), и движение от прошлого к настоящему, от старого мира — к новому.

Новый мир воплощен в облике современного большого города, который Аполлинер создает с помощью зрительных и слуховых образов, акцентирования броских деталей, совмещения различных пространственных и временных планов, различных стиливых пластов. Аполлинер вводит в поэзию живое слово, интонацию и ритм разговорной речи. Лирический герой — собирательный герой эпохи — обретает возможности для новой жизни. Его движение — порыв к новому, переход от скитальчества к радости.

Второй большой сборник стихов, изданный при жизни Аполлинера, — «Каллиграммы. Стихотворения мира и войны» (1918). Это стихи мира и войны, своеобразный лирический дневник автора. Название сборника определил новый художественный эксперимент Аполлинера. Образцами эксперимента стали «каллиграммы», стихи-рисунки — примеры визуальной лирики. Многие стихи из сборника написаны таким образом, что текст образует рисунок (как правило, иллюстрирующий название и основную тему), стихи расположены по очертаниям описываемых предметов. Каллиграммы выражали потребность в новом языке искусства, который смог бы синтезировать словесный и графический образ.

Аполлинер дал импульс развитию лирического эпоса, обогатил ассоциативную образность, ввел в поэзию живое слово, разговорный ритм и интонацию. Его новаторство во многом определило дальнейшие поиски обновления художественного языка.

ФУТУРИЗМ

Рождением футуризма принято считать февраль 1909 года, когда во французской газете «Фигаро» был напечатан «Манифест футуризма». Автором его был итальянский поэт **Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944)**. «Манифест» продемонстрировал все тенденции авангарда. Во-первых, это нигилизм и тотальная агрессия, поэтизация бунта и войны. Во-вторых, манифест отразил и свойственные авангарду устремленность в будущее, футурологические чаяния. Однако основной темой авангарда, и футуризма в частности, являются поиски новых форм культуры и искусства, которые смогли бы отразить жизнь современной цивилизации. Традициям, подавляющим творческий порыв, был противопоставлен футуризм — искусство будущего, воспевающее ритм современной жизни большого города, скорость и машину.

Маринетти стремится возвести динамизм современной жизни в ранг критерия творчества. Современный художник — урбанист, которого приводят в восторг чудеса современной цивилизации и вечно движущийся мир большого города. Движение — жизнь, суть жизни, его непрменные атрибуты — революция и бунт. Эту напряженную динамику жизни призвано передать и выразить искусство футуризма, как литературное, так и живописное.

Точное изображение неподвижного предмета не вызывает интереса. Важно запечатлеть движение. Благодаря движению можно интегрировать в образе основные компоненты объекта: его современное окружение, его прошлое и будущее. Визуальное восприятие вещи расширяется, отдельный предмет превращается в усложненную реальность, разнородные элементы пребывают в единстве. Сочетание движения и одновременности позволяет показать наложение различных уровней реальности и открыть новые пластические возможности. Гораздо большее влияние, чем в литературе, итальянский футуризм оказал в живописи и архитектуре. Умберто Боччони, Карло Карра, Джакомо Балла и Джино Северини были самыми значительными представителями этого течения.

Для живописи футуризма характерны сдвиги, наплывы форм, многократное повторение отдельных мотивов, как будто суммирующих впечатления, полученные в процессе стремительного движения.

Итальянский футуризм как литературная школа просуществовал около 15 лет. В творчестве Маринетти интересны главным образом его манифесты. За первым манифестом футуризма последовали еще семнадцать, самый интересный из которых — «*Технический манифест футуристской литературы*» (1912). В нем Маринетти пропагандировал кардинальные изменения языка художественного произведения, его лексики, грамматики и синтаксиса.

Изменения, по мнению Маринетти, необходимы для того, чтобы адекватно передать действительность, динамизм современной жизни. Основа построения художественного текста — сравнение и аналогии. Они должны сопрягать наиболее отдаленные явления и события в единую живую цепь, вбирающую все мимолетное и неуловимое. Цель Маринетти — упрощение языка, у которого не должно быть времени в длинных предложениях изображать бешено несущиеся явления. Место разума и рассуждения занимает поэтическая интуиция. Согласно Маринетти, только так может найти отражение в поэзии поток жизни.

ДАДАИЗМ

Официальной датой рождения дадаизма считают 1916 год, когда в Цюрихе был оглашен манифест этого движения — «*Манифест Анти-пирина*». Автором его был **Тристан Тцара (1896–1963)**. С самого начала дадаизм стал интернациональным движением, перешагнув национальные и языковые границы. Дада создали румыны Тристан Тцара и **Марсель Янко (1895–1984)**, немцы **Гуго Балль (1886–1927)** и **Рихард Гюльзенбек (1892–1974)**, эльзасец **Ганс (Жан) Арп (1887–1966)**. Жаропонижающее средство от головной боли, вынесенное в название манифеста, должно было подчеркнуть вызывающую бессмыслицу, лежащую в основе дада.

Бунт дадаистов против предшествующей культурной традиции явился реакцией на ужасы войны. Война показала исчерпанность гуманистических ценностей. Символом гротеска и абсурда стало вынесенное в название движения слово «дада» (по-французски оно означает детскую игрушку — лошадку на палочке). Дада — прежде всего бунт против современной цивилизации и предшествующей культуры, стремление лишить ее смысла, радикально изменить положение дел.

Жизнь в представлении дада предстает как хаос, составленный из одновременных шумов, ритмов, красок. Хаос должен быть допущен в художественный текст. Прежняя цельная, ясная и логичная художественная форма отменяется. В искусстве дада доминирует и отражается дезинтеграция реальности, потерявшей смысл и цельность. Произвольное соединение ее фрагментов опирается на принципы коллажа, монтажа и «словесных игр».

Искусство дада стремится к спонтанности выражения. Дадаисты обратились к новому искусству слова, к языкотворчеству, для характеристики которого чаще всего использовали обобщающий термин «негритянское искусство». Этот термин не только свидетельствовал о симпатии к культурам примитивных народов, но и выражал поиск элементарных, стихийных сил в ритмике, звучании и комбинации слов.

Дадаисты изобрели особый жанр — симультанное стихотворение. Его возникновение было связано с коллективной работой над художественными текстами и коллективным их исполнением. Создавая симультанные стихи, дадаисты исходили из убеждения, что при помощи шумов, звуков и криков жизнь может пробиться в искусство, может говорить сама за себя. Важным изобретением дадаистов (Г. Балля) стало создание звуковых стихов (стихов без слов, которые состояли из звуков и слогов).

Дадаисты стремятся вырвать слово из цепи привычных ассоциаций, придать поэтическому слову многозначную образность, соединить его неожиданными ассоциациями с другими понятиями и, таким образом, вернуть поэзии силу художественного воздействия. Обычное, повседневное подается в абсурдном, парадоксальном сочетании, рождая ощущение фантасмагории. Этот принцип произвольного соединения направлен на то, чтобы средствами условного искусства развенчать каноны поэзии. Развенчание осуществляется также при помощи черного юмора, разрушающего логические связи, отвергающего разум, здравый смысл и стереотипы восприятия.

В 1919 году центр дада перемещается в Париж и объединяет таких художников и поэтов, как Т. Тцара, **Франсис Пикабия (1879–1953)**, **Марсель Дюшан (1887–1968)**, Ж. Арп, Г. Балль. Дадаисты активно сотрудничают с сюрреалистами, публикуются в организованном А. Бретоном и Л. Арагоном журнале «Литература». Активное сотрудничество дадаистов и сюрреалистов продолжалось до начала 1920-х годов, а в 1923 году движение дада прекратило свое существование.

СЮРРЕАЛИЗМ

В начале 1920-х годов нарождавшийся сюрреализм активно взаимодействовал с движением дада. Дадаизм явился питательной почвой для формирования сюрреализма в философско-эстетическую систему. Сюрреализм выступил как особое направление в литературе, живописи и кино. Он объединил таких поэтов, как **Андре Бретон (1896–1966)**, **Луи Арагон (1897–1982)**, **Поль Элюар (1895–1952)**, **Филипп Супо (1897–1990)**, **Робер Деснос (1900–1945)**; таких художников, как **Макс Эрнст**, **Хуан Миро**, **Рене Магритт**, **Сальвадор Дали**. В кино сюрреализм был наиболее ярко представлен творчеством **Луиса Бунюэля**. Термин «сюрреализм» был введен Г. Аполлинером в предисловии к драме *«Грудь Тиресия» (1917)*. Аполлинер использовал понятие «сюрреализм» (сверхреализм) для обозначения поражающей восприятия образности, когда образный ряд произведения отражает череду бесконечных, неправдоподобных превращений.

Лидером нового направления стал А. Бретон и оставался им вплоть до кончины сюрреализма. В 1919 году Бретон, Арагон и Супо организовали журнал «Литература». Так возник сюрреализм — вначале как поэтическая группа, но вскоре заявил о себе как о живописной и литературной школе, стал одной из главных составляющих европейского авангарда.

Первым художественным текстом сюрреализма стала написанная совместно Бретоном и Супо книга *«Магнитные поля» (1919)*. Композиция *«Магнитных полей»* хаотична, одним из главных приемов повествовательной техники становится монтаж. Критики, откликнувшись на появление *«Магнитных полей»*, дали название новаторской технике сюрреалистов — «автоматическое письмо» (название имело уничижительный смысл). Однако сюрреалисты в своих программных статьях придали термину теоретическое содержание. В 1924 году Бретон опубликовал *«Первый манифест сюрреализма»*. В этом документе он дал определение сюрреализма, основываясь на понятии «автоматического письма».

Бретон оценивает объективную реальность как «видимость» и противопоставляет ей сверхреальность — первоосновы жизни, трактуемые в духе философии А. Бергсона как поток нерасчлененных в пространстве

и времени состояний, относящихся к иррациональной сфере духа. Главной теоретической базой сюрреализма стал психоанализ. Сюрреалисты стремились освободить творческие, созидательные силы бессознательного через раскрытие внутреннего человека, его единой психической энергии, открыть универсальные законы жизни человека и мироздания.

Базовыми приемами сюрреалистической техники становятся автоматическое письмо и сновидческие образы. Слово в поэтике сюрреализма утрачивает понятийную конкретность, вызывает произвол ассоциаций. Сюрреалистический образ — результат сближения реальностей, максимально удаленных друг от друга, что создает впечатление произвольности, господства чистой случайности. Сюрреалистическая поэзия, как и живопись, не имеет прямого смысла, а побуждает к мистическому прозрению.

Гротеск — доминанта сюрреалистической поэтики. Он обнажает мир нарушенных форм и смещенных понятий, используется для того, чтобы передвинуть границы реальности, создать сюрреальность, выразить вечную динамику сознательного и бессознательного. Установка на изменение мира привычных понятий обуславливает игровое отношение к реальности. Черный юмор узаконивает невероятное, иронически снижает значение объективной реальности, подчеркивает роль стихийного и бессознательного.

С максимальным эффектом сюрреализм проявил себя в живописи. При всем разнообразии сюрреалистических экспериментов в живописи наметились два пути достижения чудесного. Первый — автоматическое выплескивание подсознания, абстрактные полотна, заполненные цветными пятнами или странными фигурами (Миро). Второй — тщательно выписанные, узнаваемые предметы, поданные в необычных комбинациях (Дали и Магритт).

Поль Элюар (наст. имя Поль-Эжен Грендель, 1895–1952)

В первых поэтических сборниках французского поэта *«Долг и беспокойство»* (1917), *«Стихотворения в защиту мира»* (1918) уже видна будущая поэтическая манера Элюара, главные черты которой — сдержанность, лаконизм, стремление к максимальной простоте выражения.

Лирика Элюара стремится к простоте и ясности, часто тяготеет к афоризму или назывному предложению. Стремясь освободить слово от штампов и банальных наслоений, Элюар порой освобождает его и от семантической нагрузки. Слово сплетается с другими случайно, произвольно, одно и то же понятие обыгрывается в разных контекстах, создается затейливый ритм. Элюар принимает основной постулат сюрреализма: реальность нужно пересоздать. В поэзии мир подвергается расчленению,

из фрагментов выстраивается новый порядок: вещи и явления из разных областей сочетаются, торжествует свободный творческий дух. Однако Элюар не склонен практиковать полностью автоматическое письмо. По мнению Элюара, автоматический текст — это еще не художественное произведение, а сырье, заготовка, которую нужно подвергнуть переработке.

Элюар пишет свободные стихи (которые временами приближаются к прозе); в них отсутствует четкая ритмическая структура, рифмы и поэтический размер. В стихах Элюара, как правило, нет лирического сюжета. Разные фрагменты соотносятся друг с другом с помощью звуковых или смысловых переключек, способом связать их в единое целое становится сюрреалистская аналогия. Широко используется техника монтажа: необычные образы соотносятся и переключаются друг с другом, вместо повествования возникает смысловая полифония.

Главная задача Элюара — показать мир как чудесную, вечно изменчивую реальность — мир в его стихах не только вечно изменяется, он и подлежит изменению. Начиная с середины 1920-х годов и до конца жизни главной темой творчества Элюара становится любовь.

Поэзия 1920-х и 1930-х годов — прежде всего о любви, счастливой и разделенной, о единстве и близости любящих. Этому посвящены сборники *«Умирать оттого, что не умираешь»* (1924), *«Град скорби»* (1926), *«Любовь поэзия»* (1929), *«Сама жизнь»* (1930), *«Роза для всех»* (1934), *«Естественный ход вещей»* (1938), *«Открытая книга»* (1940). Элюар избегает исповедальности, описания оттенков чувства. Любовь интересует его прежде всего как общий закон, проявление чудесного в повседневном. Главное для него в любви — это снятие границ плоти и духа, прошлого и настоящего, уничтожение преграды между душой человека и мирозданием.

В стихах Элюара конца 1930-х годов появляются и произведения гражданской лирики, посвященные событиям современности. Элюару становятся тесны рамки сюрреалистической поэтики, и в 1938 году происходит окончательный разрыв Элюара с движением сюрреализма. Годом Сопrotивления посвящены книги стихов *«Семь стихотворений о любви на войне»* (1943), *«Лицом к лицу с немцами»* (1945). Моральные потрясения Второй мировой войны сильно повлияли на Элюара. Хотя он и обращается в стихах к политическим и гражданским темам, он, как и прежде, избегает прямой исповедальности. Используя констатирующие конструкции, он сглаживает конкретность, придает образу характер обобщения.

Послевоенная поэзия Элюара (сборники *«Непрерывная поэзия»*, 1946; *«Память плоти»*, 1947; *«Политические стихотворения»*, 1948; *«Греция, роза моя»*, 1949; *«Феникс»*, 1951; *«Стихи для всех»*, 1952) становится более ясной, ритмичной. В лирике Элюара укрепляются логические опоры, более четкой становится ритмическая основа, более жестким синтаксис, более

явственной — музыкальность. Элюар использует песенные зачины и повторы, придает своему стиху напевность, которой прежде избегал.

Но Элюар сохраняет константы своей поэзии предшествующих лет. Это неразличимые переходы от любовной к философской теме, приглушенная эмоциональность, описательно-назывные кадры, которые складываются в бытийную картину борьбы света и мрака.

Федерико Гарсиа Лорка (1898–1936)

Основная черта творчества испанского поэта и драматурга — его связь с народной поэзией и фольклорно-мифологическим мышлением. Сборник стихов *«Поэмы о канте хондо»* (1921–1926, публ. 1931) связан с музыкальной культурой андалузского сольного пения (канте хондо — «глубокое пение»).

Гарсиа Лорка стремится переложить народные ритмы на язык поэзии, передать рыдающий ритм канте хондо, выразить его отчаяние и скорбь, пытается передать главное в канте хондо — диалог одинокого человеческого голоса с бесконечностью. В его стихах царит ночь, которая приобретает символический и мифологический смысл — разгул таинственной ночной космической жизни, хаос. Люди — пленники тьмы, их приметы — свеча, фонарик, лампада — островки света. Песни и танцы канте хондо выступают как провозвестницы рока, как правительницы судеб, имеющие власть над человеком, они зачаровывают своей красотой, но это красота смерти. К теме смерти имеет отношение каждый цикл. Художник принимает сторону жертв, отождествляет себя с ними.

В книге *«Цыганское романсеро»* (1923–1926, публ. 1928) Гарсиа Лорка обращается к жанру романса. Он приглушает свойственное романсу повествовательное начало, акцентирует его лирическую и драматическую сторону, использует и усиливает характерную для романса сюжетную недоговоренность. Создается новый тип романса: традиционное повествование заменяется ярким динамичным действием, в котором сплетаются реальное и колдовское, сказочное.

Основное средство моделирования реальности — метафора. Гарсиа Лорка, опираясь на барочную традицию в литературе, сближает метафору с метаморфозой — превращением. Он творит особую реальность, образы которой тяготеют к предельной емкости; каждая метафора заключает в себе маленький миф. На примере метафоры особенно очевидно, что в творчестве поэта сплетаются несколько линий — фольклорно-мифологическая, литературная, экспериментальная.

Гарсиа Лорка следил за стилями современного искусства, наиболее сочувственным было его отношение к сюрреализму. Ему близко стремление сюрреалистов открыть подлинную реальность за оболочкой обыден-

ности, освободить иррациональную стихию жизни и психики. Он часто использует принципы построения сюрреалистического образа — соединение далеких явлений, рождающее эффект чудесного в повседневном.

Мир *«Цыганского романсеро»* — мифологическая реальность. Почти все романсы открывает преобразование реальности, полное тревожных или чудесных предвестий. Космическое и человеческое, малое и большое меняются местами, превращения обоснованы зрительной или звуковой ассоциацией. Через олицетворение устанавливается связь с первобытными пластами сознания, природные силы появляются как одушевленные существа, участвуют в действии и в жизни людей. Драматизм в изображении природы — знак человеческой судьбы. Человек вовлечен в комическое действие, но оно разыгрывается не для него, в нем легко потерять себя.

Гарсиа Лорка творит особый цыганский миф — миф о жизни вольных людей, послушных только зову космических стихий. У всех персонажей его поэзии особые отношения со смертью — это и страх, и замороженность, и желание бросить ей вызов. Поэт полагает, что такое отношение к смерти лежит в основе испанской культуры. Фигура тореадора, играющего со смертью, — один из центральных образов его поэзии. Тореро — одержимый игрок — играет с жизнью, вдохновенный танцор, он танцует со смертью. В лирике Гарсиа Лорки тореро предстает как символический образ художника.

Работая над стихами, Гарсиа Лорка не оставляет драматургию. Среди его пьес особенно интересны андалузские трагедии. Театр Гарсиа Лорки поэтичен и трагичен. Герои его погружены в обыденность, но стоят вне ее, столкновение обыденности и поэзии рождает трагедию. Одна из главных тем — любовь. Любовь в пьесах Гарсиа Лорки всегда трагична и безысходна; обреченность возвышает всех героев. Сценическое пространство открыто за пределами мира. Место действия не конкретно, а символично.

«Кровавая свадьба» (1933). Основа пьесы — ощущение того, что миром правят слепые силы. Драматическое действие строится как приближение к тайне, в которой может быть заключена враждебная воля. Пьеса утверждает святость жизни, земной и плотской. Даже смерть появляется в телесном облике — старой нищенки. Пластичность тела играет огромную роль — жесты, движения танец. Танец отождествляется с жизнью, смерть — это неподвижность, она хочет остановить все живое. Таинственная сила оказывает воздействие на всех — свадьбу играют все, каждый стремится идти своим путем, но всех подхватывает движение рока. Источник трагедии — не в разладе человека с миром, а в их неразрывной связи. Человек слит с миром и потому с самого рождения вступает в стихию рока.

«Йерма» (1934) — лирическая пьеса, все события обусловлены характером героини. Смысл ее жизни сосредоточен на одном желании — иметь детей (но имя героини означает «бесплодная»). Она ощущает свое бесплодие оскорблением, нанесенным ей как частице вечно рождающей земли. Трагическое обусловлено силой, с которой героиня переживает внутренний конфликт. Удел Йермы — удел Испании — страдать оттого, что не воплощаются ее самые страстные желания. Йерма живет радостными предчувствиями, но они не сбываются. Она стоит на грани двух миров, носит их в себе. Это делает ее внутренний конфликт невыносимым.

В пьесе «Дом Бернарды Альбы» (1936) нет главного героя, что подчеркнуто подзаголовком «Драма женщин в испанских селениях». У каждой из дочерей Бернарды своя трагедия, но обращенная к зрителю общей для всех стороной. Бернарда — тиран, ее дом — тюрьма. Из него есть лишь два выхода — безумие и смерть. Дом — это тюрьма, но тюрьма и вся Испания.

ИМАЖИЗМ

Эзра Паунд (1885–1972)

Американец по рождению и воспитанию, он провел жизнь в Европе. Паунд стоял у истоков европейского и американского модернизма, поддерживал многих начинающих поэтов и художников. Первая книга Паунда — «*A Lume Spento*» («При погашенных огнях», 1908), затем последовали сборники «*Торжества*» (1909) и «*Канцоны*» (1911).

Очень часто в своих стихах Паунд обращался к поэзии трубадуров, Данте и Вийона. Для него Средневековье было последней эпохой, когда человек ощущал и свою ничтожность перед лицом высшего бытия, и свое величие, рождаемое ощущением причастности к бытию Бога. В творчестве Вийона и Данте Паунд находил ощущение надвигающегося хаоса, грозящего уничтожить всю систему прежних ценностей, предчувствие духовной катастрофы. Это ощущение было сродни настроению самого Паунда, он стремился передать сходное ощущение грозовой эпохи, опираясь на средневековую традицию. Так появился метод маски. Маска предполагала самоотречение поэта, путешествие назад во времени и вживание в иной художественный мир. По мнению Паунда, прием маски необходим для приобщения к традиции, к духам прошлого и языкам культуры, которые зывают к поэту (сборник «*Маски*», 1909).

Паунд выдвинул идею обновления поэтического языка и художественного образа. Вместе с единомышленниками (Р. Олдингтон) он основал художественное движение имажизма. Как явствует из названия, главное внимание было сосредоточено на проблеме литературного образа в современной поэзии. Имажисты настаивали на том, что следует вернуть образу первоначальную чистоту и яркость, вернуть образную силу поэзии, уставшей от туманной многозначительности. Имажисты призывали к обновлению языка, отказу от штампов, к предельной точности поэтического выражения, отстаивали свободные поэтические ритмы и размеры.

Главным произведением Паунда должен был стать эпос «*Cantos*» («*Песни*»), который он создавал на протяжении многих лет и который в итоге так и остался незавершенным. «*Cantos*» задумывались как лиро-

эпическое произведение, включающее стихотворения разных лет, подчиненные единой теме — пути поэта в мире. В этой книге Паунд стремился объять всю мировую культуру, от ее древних мифологических истоков до злободневных вопросов современности, создать грандиозный поэтический эпос о судьбе художника и искусства.

Каждое стихотворение «*Cantos*» воплощает определенный аспект поэтического замысла. Основной композиционный элемент «*Cantos*» — последовательность масок, при помощи которых поэт старается выразить закономерности бытия, выявить неизменные основания в хаосе окружающей действительности. «*Cantos*» — хроника исканий Паунда, отражение европейского сознания переломной эпохи. Это попытка создать новую культуру с помощью опоры на традиции разных культур, найти неизменное в изменчивом мире. По мнению Паунда, поэтическое осмысление ушедшего времени есть восстановление порядка, спасение от хаоса и распада. Поэт — хранитель языка, хранимый им.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

Экспрессионизм — художественное направление в литературе, живописи, скульптуре и графике. Экспрессионизм возник в начале XX века в Германии. Хотя он получил распространение в Австро-Венгрии, отчасти в Бельгии, Румынии и Польше, экспрессионизм оставался преимущественно явлением немецкой культуры.

Датой возникновения экспрессионизма принято считать 1905 год. В Дрездене возникла группа «Мост», объединившая таких художников, как Эрнст Кирхнер, Эрих Хекель, Эмиль Нольде, Отто Мюллер и др. Экспрессионисты продолжили художественный эксперимент, который начали французские фовисты (группировавшиеся вокруг А. Матисса), прежде всего в области цвета. На их полотнах цвет становится основой организации художественного пространства. Интенсивность цвета сочетается с упрощенностью форм и плоскостным изображением.

Художников группы «Мост» объединяла и общая философская программа. Важным было значение произведений Ф. Ницше, А. Бергсона, Э. Гуссерля. Для обозначения реальности экспрессионисты заимствуют понятие немецкой классической философии — «объективная видимость». Реальный мир — это «объективная видимость», за которой надо стремиться различить сущность. Отсюда и главное стремление экспрессионистов — стремление прорваться сквозь косную материю в мир идеальных сущностей — в подлинную реальность.

В 1911 году в Мюнхене возникает знаменитая группа «Синий всадник», в которую вошли художники, чье творчество оказало огромное влияние на живопись XX века: Василий Кандинский, Пауль Клее, Франц Марк, Август Маке и др. Литературным органом этой группы стал альманах «Синий всадник» (1912), в котором художники-экспрессионисты заявили о своем творческом эксперименте.

Художника-экспрессиониста занимает не столько работа над формой, сколько выражение глубинных переживаний. Он создает искусство тревожное, полное апокалиптических предчувствий, искусство фантазий, которые ищут спонтанное выражение. Чувство зыбкости бытия выражается в тяготении к абстракции и символическому.

В 1910 году выходит журнал «Штурм», сосредоточенный на эстетических задачах направления. «Штурм» пытается осуществить синтез искусств, объединяя молодых писателей и художников. На страницах журнала печатаются крупнейшие поэты нового направления — **Георг Тракль** (1887–1914) и **Георг Гейм** (1887–1912), чья поэзия выражает основные установки экспрессионизма — превосходство духа над материей, стремление выразить невыразимое, приблизиться к тайне мироздания. Через год после основания «Штурма» возникает журнал-конкурент «Акцион». Вокруг этого журнала сплотились поэты и драматурги, наиболее ярко проявлявшие бунтарский дух направления: **Йоганнес Бехер** (1891–1958), **Эрнст Толлер** (1893–1939), **Рудольф Леонгард** (1889–1953) и др.

Главная задача экспрессионизма — выразить универсальные основания жизни и основания человеческой общности. Экспрессионизм преображает реальную действительность в иную, фантастическую, более глубокую реальность. Конструирование сюжета есть конструирование символической картины мира. Свои представления о действительности экспрессионисты стремятся выразить в обобщенных абстрактных образах.

Экспрессионизм связан с ощущением кризиса, которое переживает культура. Переживание современного апокалипсиса в экспрессионизме обнажает хрупкость человечности, подведенной цивилизацией к последней черте. Поэтому искусству экспрессионизма свойственны деформация, экстаз, озарение, гротеск, пафос — все это в разной степени отражает суть понятия экспрессии, а также стоящего за ним революционного преображения мира и человека посредством жертвенного служения искусству.

Мир воспринят экспрессионистами двояко: как изживший себя и как способный к обновлению. Эта двойственность заметна в названии антологии экспрессионистической лирики — *«Сумерки человечества»* (1919). Поэзия экспрессионизма, особенно в годы войны, отражает трагическое мировоззрение эпохи. Но поэты стремятся не запечатлеть действительность, а, оторвав стихи от кипения жизни, воссоздать ее незримое существо, ее скрытые процессы, ее тайны. Тракль и Гейм вводят в австрийскую и немецкую поэзию то, что можно назвать «абсолютной метафорой» — вся поэзия становится знаком иной реальности, в которой переплетаются смелые и причудливые образы, яркие и многозначные символы.

Георг Тракль (1887–1914)

Австрийский поэт, который входил в круг художников немецкого и австрийского экспрессионизма. При жизни Тракля вышел единственный сборник *«Стихотворения»* (1913). Второй сборник *«Себастьян во сне»*, подготовленный поэтом к публикации, вышел посмертно в 1915 году.

В стихотворениях, написанных до середины 1912 года, отражена особая образная манера Тракля — переход от личностной к универсальной форме поэтической образности. Лирическое «я» растворяется на фоне пейзажа, ярких символических образов. Стихотворения, созданные с осени 1912 до конца 1913 года, написаны в основном верлибром. Они обнаруживают новаторские мелодико-ритмические фигуры, лишённые привычной образности. Доступные пониманию образы соединяются с алогичными сочетаниями, в которых проявляют себя музыкальные основания поэтической системы Тракля. К принципам музыкального построения относятся молчание и пауза. Поэтический сборник *«Себастьян во сне»*, как явствует из его названия, часто следует логике сновидения. В нем используются принципы музыкального построения, многозначная цветовая гамма. Музыкальность и символическая многозначность задают тональность стихотворений — движение к умиранию, гибели.

В поздних стихотворениях — с декабря 1913 года — изливаются образы-сновидения, пронизанные мягким музыкальным звучанием, олицетворяющие безумие и зло этого мира, мира человеческих страданий.

В центре лирики Тракля — парадоксальное тождество света и мрака, духовности и кощунства, причем это тождество понимается им как знак исторической или космической катастрофы, как знамение последних времен, гибели Европы или конца света. Во всем видится и мистическое присутствие, и след преступления, и знак обреченности. Главная черта поэтики Тракля — созерцательное нанизывание образов, при котором преобладают констатирующие конструкции, назывные предложения, многозначительные эпитеты. Абстрактное структурирование размывает связь языка с внешней действительностью, язык все более соотносится с самим собой.

Главная эмоция стихотворений Тракля — сдержанная меланхолия, безумие и горечь мира, страдания вместе с человечеством. Для творчества Тракля характерно варьирование, перестраивание неизменных образов. Свойственное ему нагнетание разрушительных антиномий и оппозиций нацелено на их нейтрализацию в сфере образа-мифа, на создание нового смысла по ту сторону противоречий и оппозиций.

В поэзии Тракля логически несоединимые детали и образы сближаются чередой взаимных превращений, метаморфоз. Метафоры и символы соотносятся у Тракля с чем-то, что невозможно определить, прилагательные и наречия взаимозаменяемы, часто их присутствие обусловлено фонетическими соображениями. Абстрактные образы переходят один в другой. Это проявляется в особой роли цвета, который в поэзии экспрессионизма часто заменяет описание предмета, выражает его суть.

Образы не развиваются, а варьируются и перестраиваются. Время останавливается, история прекращает свой ход в преддверии конца мира,

жизнь застывает. Сущность мира представлена зримо — в череде самодостаточных образов, настроение которых подчинено главной эмоции — переживанию гибели.

Георг Гейм (1887–1912)

Гейм принадлежал к группе молодых немецких поэтов, объединившихся вокруг журнала «Штурм». Он входил в круг поэтов-экспрессионистов, выступал с чтением своих стихов, которые публиковались в основном в периодической печати. Незадолго до смерти Гейм успел подготовить к изданию сборник «Вечный день» (1911). Все остальные его сочинения были опубликованы посмертно. После смерти Гейма большинство его произведений вошло в антологию «Сумерки человечества» (1919).

Материальный мир предстает в стихах Гейма как мистическое другое, как плоть злого божества, и это снимает оппозиции живого и неживого, неба и ада. Настоящее превращается в единственную реальность, куда прошлое и будущее вмещены наподобие пространственных фрагментов. Единство мира, творимое Геймом, — злое единство диссонансов. Война — символ разрушения — выступает у Гейма как сила положительная и творческая, вызывающая смерть того, что мертво.

Основная тема лирики Гейма — жизнь больших городов. Город в восприятии Гейма — это олицетворение косной материи, которая препятствует жизненному порыву. Предметные очертания города растворяются в гротескных образах распада, гниения, смерти. В стихах Гейма доступная постижению семантика образов сливается с алогичными сочетаниями.

В тяготевшем к абстракции экспрессионизме поэзию Гейма выделяет главенство предметности. Названия конкретны, представлены наиболее основательной частью речи — существительными. Примечательно и то, что существительные часто стоят во множественном числе. В отличие от Траля, сохранявшего камерность, Гейм, как большинство экспрессионистов, видит жизнь крупно, большим массивом, блоками. Потеснено все единичное, частное, мир души. По общему признаку соединяются в его стихах люди: мельники, угольщики, самоубийцы, самая обширная группа — мертвые.

В стихах Гейма о городах многократно упоминаются натуралистические реалии — фабрики, грязные воды реки, давка, шум — но истинное их значение не натуралистическое, а фантастическое. Границы человеческого бытия раздвинуты. Как и другие экспрессионисты, Гейм предчувствовал масштабы надвигающейся катастрофы. Но основой его мировоззрения было не столько это предчувствие, сколько ощущение соположенности временных пластов. Отсюда и организация художественного пространства

в поэзии Гейма: оно членится на слои, ярусы, в которых сопоставляются явления разного состава, разных миров и времен. Это важный экспрессионистский прием — монтаж или симультанный стиль.

Автор рисует не просто картину, увиденную извне — он рисует внутреннее состояние предметов, точнее, состояние мира, в котором люди и предметы уравниваются, ибо все пребывает на пороге гибели и за ее пределами. Мир Гейма — это прежде всего страдающий мир. При этом виновных нет и, в сущности, быть не может: речь идет о вечных законах бытия. Тема гибели звучит гораздо отчетливее, чем мотив преступления и вины. Основной мотив поэзии Гейма — всеобщая подвластность грозным законам бытия.

Готфрид Бенн (1886–1956)

Основополагающим принципом его поэзии было отрицание движения, утверждение неподвижности, статики («*Статичные стихи*», 1948). На уровне языка это выражалось в абсолютном преобладании существительных. Некоторые стихотворения Бенна напоминали реестры или картины, шокирующе резкие в экспрессионистском сборнике «*Морг*» (1912).

Бенн — одна из самых трагических фигур в истории немецкого экспрессионизма. Для него человек — прежде всего плоть, обреченная на смерть и разложение. Суть жизни — болезнь, вырождение, смерть. Лирический герой Бенна остро переживает нищету человеческого удела, бренность всего земного.

Его цинизм — это самокритика идеалистической культуры, которая переживает кризис и инсценирует самоубийство, чтобы заново упорядочить распавшийся мир, превратив катастрофу в праздник преображения. В поэзии экспрессионизма типичны образы дробления материального мира и разъединения человеческого тела.

Тропы соединяют распавшееся предметное бытие, самые разные вещи начинают обмениваться признаками, тем самым утверждая единство всего сущего. Это создание новой мифологической действительности, в которую поэт верит как в реально существующее единство, противопоставленное иллюзорной видимости всеобщего распада.

Экспрессионистская драма

После войны ведущее место в экспрессионизме занимает драматургия. Пишут и ставят на сцене свои драмы **Георг Кайзер (1878–1945)**, **Эрнст Толлер (1893–1939)**, **Вальтер Газенклевер (1890–1940)**, **Пауль Корнфельд (1889–1942)** и др. В 1919 году в Берлине открывается экспериментальный театр «Трибуне», специально приспособленный для постановки экспрессионистских пьес. Театр экспрессионизма приобретает функцию

обращения людей в новую веру, уподобляется трибуне оратора, кафедре проповедника.

Важнейшим элементом всех экспрессионистских пьес является крик. Крик направлен против социальных обстоятельств и порожден апокалиптическим видением мира. Крик призывает к действию, бросает вызов ситуации.

Другим свойством экспрессионистской драмы является субъективизм. Эстетика нового театра обусловлена концепцией А. Бергсона — концепцией длительности, отвергающей объективное время. Поэтому для экспрессионистской драмы характерно вневременное пространство, изъятое из социального контекста, и отсутствие развивающегося сюжета. Этот новый взгляд выявляет сложные отношения видимости и подлинной реальности.

Экспрессионисты намеревались не только исключить человека из социального окружения, но и лишить его личностных признаков. Человек интересовал экспрессионистов в момент высшего напряжения духовных сил, когда спадает оболочка обывателя. Экспрессионистская драма субъективна, обращена к грезам и визионерству, равнодушна к действительности. Она не стремится к интеллектуальности и экспериментам с языком. Отрицает она и традиционные приемы психологической характеристики.

Герои сугубо функциональны и подчинены основной идее пьесы. Они являются воплощением человеческой сущности и носят условный характер. Персонажи часто лишены имени, обозначены по профессиям, полу или социальному статусу. Персонажи, не обладая индивидуальностью, становятся воплощением психических сил. Эти силы видоизменяют окружающее пространство. Одной из наиболее часто повторяемых ситуаций в новой драматургии является превращение, трактуемое как бесконечное движение жизни: «*Превращение*» Толлера (1919), «*Коралл*» Кайзера (1917).

Экспрессионистская драма использует в качестве механизма действия не диалог, а конструкцию пьес, состоящих из ряда замкнутых эпизодов. Типично экспрессионистские коллизии — столкновение отцов и детей, мечты о новом человеке, трагическое противоречие между человеком, стремящимся к свободе, и тиранией общества, основанного на корысти.

Действующие лица экспрессионистской драмы обычно делились на несколько иерархических групп: немые персонажи (толпа), люди — те, кто способен понять героя, герой, излагающий близкие автору идеи. Конфликт возникал не из скрещения разных точек зрения: истиной обладала одна сторона. Сталкивались знание и незнание, высокий дух и косность.

Внимание зрителей было приковано прежде всего к актеру. Актер не стремился к правдоподобию, вкладывал в свою игру обобщенный, патети-

ческий и агитационный смысл. Этой ситуации придавалось всеобщее значение — встреча нового человека с людьми воспринималась как ключевая ситуация современной действительности и современной культуры.

Бертольд Брехт (1898–1956)

Эстетика Брехта складывается в 1920-е годы. Брехт называл свою драматургию «неаристотелевской», подчеркивая несогласие с ведущим принципом античной трагедии — учением о катарсисе. Идея катарсиса для него была связана с категорией рока, которая трансформировалась в представление о детерминированности человеческой судьбы.

В работах «*О неаристотелевской драме*», «*Новые принципы актерского искусства*» и др. Брехт формулирует различия между эстетикой традиционного театра и положениями своей концепции «эпического театра». Традиционная драма представляет собой действие, драма Брехта — рассказ о действии. Традиционная драма помещает зрителя в центр событий и заставляет их переживать; драма Брехта противопоставляет зрителя событиям на сцене и заставляет их изучать. С этим связан главный принцип эпического театра Брехта — эффект «очуждения». Драма строится таким образом, что привычное и знакомое «очуждается» — предстает в неожиданном ракурсе. Это вызывает удивление, стимулирует мысль.

Один из приемов очуждения у Брехта — это обращение к известным сюжетам. Помимо этого, Брехт стремится разрушить иллюзию сценического правдоподобия. Один из важнейших приемов, направленный на создание эффекта очуждения, заключается в том, что сценическое действие не совпадает с фабулой пьесы. Важным средством очуждения являются зонги — песни, введенные в ткань пьесы.

Самыми значительными экспериментами Брехта 1920–1930-х годов являются пьесы «*Трехгрошовая опера*» (1928), «*Святая Иоанна скотобоев*» (1932) и «*Мать*» (1932, по роману М. Горького). С 1941 года Брехт живет в США, в эмиграции написаны его лучшие пьесы.

«*Мамаша Кураж и ее дети*» (1939). Сюжет взят из романа Гриммельсгаузена, посвященного Тридцатилетней войне. Но этот сюжет используется как фон, на котором разыгрывается вечная драма войны и раскрывается ее подлинная сущность.

Главная героиня Анна Фирлинг, прозванная мамашей Кураж, — порождение меркантильного и жестокого духа войны. Объясняя позицию мамашы Кураж, Брехт далек от ее оправдания. Та война, которая кормит ее, отнимает у нее детей. В образе героини, наживающейся на войне, показана пассивность обывателя, не желающего вмешиваться в политику. Его Брехт рассматривает как общественную угрозу, главного виновника социальных катастроф.

«Жизнь Галилея» (1939). Конфликт пьесы — это столкновение между Галилеем и властью. Но действие пьесы не сводится к противостоянию прогрессивного ученого и косной власти. Нравственная проблема связана с той переломной эпохой в развитии цивилизации и культуры, которую воплощает главный герой. Брехт показывает, что развитие науки в современном мире — это накопление отчужденных от человека знаний. Процесс накопления культуры в творческих личностях прервался на исходе Ренессанса. Фигура Галилея в пьесе воплощает этот поворотный пункт в истории культуры. Брехт резко осуждает Галилея, потому что именно этот ученый, имея очевидные доказательства своей правоты, испугался пыток и отрекся от истины.

«Добрый человек из Сычуани» (1941). Пьеса посвящена утверждению вечного качества человека — доброты. Главная героиня пьесы Шен Де — это само воплощение доброты, и боги, прибывающие на землю с инспекцией и не встретившие больше ни одного доброго человека, награждают ее. Но в эту сказку Брехт вводит социальные обстоятельства. Мораль, которую формулирует для себя героиня: чтобы отстоять себя во враждебном мире, приходится жить по его законам. Фабульный финал причити, не совпадая с авторским комментарием, ведет зрителя к постижению подлинных законов бытия. Жить самоотверженно — хорошо, но недостаточно, главное для людей — жить разумно. Это значит — построить разумный мир.

Генрих Манн (1871–1950)

В своем творчестве Г. Манн продолжал традиции немецкой сатиры, но вместе с тем испытал сильное влияние французской общественной мысли и литературы. Всемирную известность ему роман «Верноподданный», законченный перед Первой мировой войной. «Верноподданный» — первый роман трилогии «Империя». Следующие два романа — «Бедные» (1917) и «Голова» (1925) — оказались намного слабее. В романе «Верноподданный» очевидно влияние экспрессионистской эстетики.

Роман строится как жизнеописание героя — Дидериха Геслинга. Повествование воспроизводит схему немецкого романа воспитания и французского романа карьеры. Но эти традиционные схемы заостряют и подчеркивают нетрадиционное построение образа главного героя. В романе не происходит развития личности героя: суть характера Геслинга сформулирована в самом начале и на протяжении романа не меняется.

Геслинг — суть социального явления, воплощенная в характере. Фамилия героя перекликается со словом hässlich (отвратительный), его древнее германское имя намекает не только на политические взгляды героя (он националист), но и на то, что он воплощает судьбу всей Германии. Суть

образа Геслинга — человек-функция, характер героя полностью сведен к его социальной позиции — позиции верноподданного. В основе его психологии — жажда власти — и над собой, и для себя. Жизнеподобие трансформируется механикой взаимодействия человека и обстоятельств. Рассказ о Дидерихе Геслинге фиксирует его меняющуюся социальную позицию. Автора не интересует последовательное описание жизни, в каждой детали просматривается социальная установка — жест подчиненного или властителя, желание не показать страха или его внушить. Генрих Манн обрисовал тип человека, жизнь которого превращается в цепь последовательных действий, зависящих от предложенных обстоятельств. Во всех поступках герой романа «Верноподданный» исходит из того, что подсказывает ему внешняя сила.

Другие возможности человека воплощены в лучшем из поздних романов Генриха Манна — его дилогии «Молодые и зрелые годы короля Генриха IV» (1935–1938). Это не только исторический роман, посвященный Франции XVI века. Роман Генриха Манна о французском короле Генрихе — это и социальный роман о путях современной цивилизации и культуры, злободневное антифашистское произведение. На события французской истории проецируются современные автору события.

Король Генрих IV представлен как носитель идей разума и прогресса. Конечная цель — объединение Франции в руках разумного правителя — достигается в цепи нанизанных на единую нить ситуаций, в которых будущий король разными путями завоевывает доверие своего народа. Генрих, «гуманист с мечом в руке», олицетворяет тип исторической личности и исторической судьбы, противоположной жизни и судьбе «верноподданного». Генрих не принимает тех установок, которые навязывает ему окружение, начиная с главной установки эпохи — междоусобной войны между католиками и гугенотами. Он следует собственной линии поведения, опирается на собственный разум.

Основные понятия темы

Абсурд, авангард, автоматическое письмо, архетип, верлибр, гротеск, дада, дадаизм, звуковая поэзия, зонг, имажизм, карнавализация, коллаж, кубизм, метафора, миф, мифологизм, модернизм, монтаж, очуждение, симультанная поэзия, симультанный стиль, сюрреализм, сюрреальность, урбанизм, фовизм, футуризм, экспрессионизм, эпический театр.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественная литература

1. Г. Аполлинер. Зона. Мост Мирабо. Вандемьер. Маленькое авто. Заколотая горlinkка и фонтан. Не звезды в небесах — немецкие снаряды...
2. Ф. Т. Маринетти. Манифест футуризма.
3. Т. Тцара. Манифест дада.
4. П. Элюар. Верный. Единственная. Возлюбленная. Вечная, вся. К стеклу прильнув лицом как скорбный страж... Чуть измененная. Необходимость.
5. Ф. Гарсиа Лорка. Поэма о цыганской сигирийе. Романс о луне, луне. Сомнамбулический романс. Романс обреченного. Романс об испанской жандармерии. Маленький венский вальс. Кровавая свадьба. Йерма.
6. Э. Паунд. Гистрион. Мольба глаз. Sandalphone.
7. Г. Траэль. Романс к ночи. Отроку Эллису. Распад. Гелиан. Покой и безмолвие. Гроза. Гродек.
8. Г. Гейм. Берлин II. Бог города. Демоны городов. Спящий в лесу. Тучи. Офелия. Umbra vitae. Война.
9. Б. Брехт. Мамаша Кураж и ее дети. Жизнь Галилея. Добрый человек из Сычуани.
10. Г. Манн. Верноподданный. Молодые и зрелые годы короля Генриха IV.

Учебная литература

1. Шарытина Т. А., Новикова В. Г., Кобленкова Д. В. История зарубежной литературы XX века. М., 2011.
2. Зарубежная литература. XX век: практикум / ред. Н. П. Михайльской. М., 2007.
3. Леонова Е. А. Немецкая литература XX века. Германия, Австрия. М., 2010.

4. *Шервашидзе В. В.* Западноевропейская литература XX века. М., 2010.
5. Зарубежная литература XX века / под ред. Л. Г. Андреева. М., 2003.
6. Зарубежная литература XX века / под ред. В. М. Толмачева. М., 2003.

Антологии и энциклопедии

1. Антология французского сюрреализма. М., 1994.
2. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кёльне. Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002.
3. Манифесты и программы итальянского футуризма. М., 2013.
4. Поэзия французского сюрреализма. СПб., 2004.
5. Сумерки человечества: Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.
6. Сюрреализм: иллюстрированная энциклопедия. СПб., 2005.
7. Энциклопедия экспрессионизма. М., 2003.

Научная литература

1. *Аверинцев С. С.* Георг Трактль: «roète maudit» на австрийский манер // Вопросы литературы. 1999. № 5.
2. *Бобринская Е. А.* Футуризм. М., 2000.
3. *Великовский С. И.* К горизонту всех людей. Путь П. Элюара. М., 1968.
4. *Гарсиа Лорка Ф.* Федерико и его мир. М., 1987.
5. *Затонский Д. В.* Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.
6. *Кислов В.* Авангард как недоумение // Вестник филологического факультета. 1999. № 2/3. СПб., 1999.
7. *Мильков Д.* Русский авангард // Вестник филологического факультета. 1999. № 2/3. СПб., 1999.
8. *Павлова Н. С.* Поэтика Гейма // Гейм Г. Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. М., 2002.
9. *Салюнас В. Ю.* Федерико Гарсиа Лорка: драма поэта. М., 1989.
10. *Седельник В. Д.* Дадаизм и дадаисты. М., 2010.
11. Сюрреализм и авангард. М., 1999.
12. *Тертерян И. А.* Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М., 1973.
13. *Томсон Л.* Сюрреалисты: искусство в деталях. М., 2010.

ПЛАНЫ СЕМИНАРСКИХ ЗАНЯТИЙ

I. Художественный эксперимент в лирике Г. Аполлинера.

1. Основные образы и мотивы стихотворений Аполлинера.
2. Сюжетно-композиционная структура его лирических циклов.
3. Традиционные и новаторские элементы поэтики Аполлинера.
4. Лирический герой цикла «Алкоголи».
5. «Калиграммы» Аполлинера и традиция визуальной лирики.

II. «Манифест футуризма» Ф. Т. Маринетти.

1. Формальная и смысловая структура «Манифеста».
2. Образ поэта и назначение искусства в интерпретации футуристов.
3. Ценностная оппозиция «прошлое» — «будущее» в «Манифесте» Маринетти.
4. Ключевые категории эстетики футуризма.
5. Риторика пророчества в «Манифесте» Маринетти.

III. «Манифест дада» Т. Тцара

1. Предпосылки создания «Манифеста дада».
2. Основные категории дадаистской эстетики и их отражение в «Манифесте» Тцара.
3. Десемантизация художественного языка в «Манифесте» Тцара.
4. Художественная стратегия нового искусства в интерпретации дадаистов.
5. Поэтика бунта в «Манифесте» Тцара.

IV. Эстетика сюрреализма и творчество П. Элюара

1. Любовная тема в поэзии Элюара и традиция любовной лирики.
2. Построение образа в лирике Элюара: принцип сюрреалистской аналогии.
3. Композиционно-стилистические особенности стихотворений Элюара.
4. Художественный мир Элюара: моделирование сюрреальности.
5. Поэзия Элюара и техника автоматического письма.

V. Художественный мир Ф. Гарсиа Лорки.

1. Фольклорно-мифологическая составляющая лирики Гарсиа Лорки.
2. Литературная традиция в поэзии Гарсиа Лорки.
3. Образная структура стихотворений Гарсиа Лорки и эстетика сюрреализма.
4. Цыганский миф в поэзии Гарсиа Лорки.
5. Роль символики в стихотворениях Гарсиа Лорки.

VI. Имажизм и творчество Э. Паунда.

1. Принцип «маски» и его воплощение в лирике Паунда.
2. Мифологические архетипы в стихотворениях Паунда.
3. Роль цитаты и аллюзии в поэзии Паунда.
4. Образ поэта в лирике Паунда.
5. Образная структура стихотворений Паунда и доктрина имажизма.

VII. Поэзия Г. Тракля.

1. Композиция стихотворений Тракля, их образная структура.
2. Образы персонажей в лирике Тракля.
3. Пространство и время в художественном мире Тракля.
4. Цветовая символика стихотворений.
5. Апокалиптические мотивы в поэзии Тракля.

VIII. Поэзия Г. Гейма.

1. Образ города, его основные черты, символические импликации.
2. Сопоставительный анализ: «Офелия» А. Рембо и «Офелия» Г. Гейма.
3. Структура пространства и времени в стихах Гейма.
4. Трансформация романтических мотивов в экспрессионистской поэтике.
5. Приемы живописной техники экспрессионизма в лирике Гейма.

IX. Роман Г. Манна «Верноподданный» и эстетика экспрессионизма.

1. Способы моделирования образа главного героя.
2. Ключевые мотивы и символы романа.
3. Жанровая природа «Верноподданного».
4. Особенности сатиры Г. Манна.
5. Роман «Верноподданный» и эстетика экспрессионизма.

X. Эпический театр Б. Брехта.

1. Теория «эпического театра».
2. Способы создания эффекта «очуждения».
3. Концепция человека и мира в пьесах Брехта.
4. Поэтическое начало в драматургии Брехта.
5. Пьесы Брехта и эстетика экспрессионизма.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Задания для внеаудиторной работы студентов охватывают содержание темы «Литература и культура европейского авангарда» и подразумевают владение теоретическим материалом и навыками анализа литературного произведения в историко-культурном контексте XX столетия.

1. Предпосылки формирования авангардной культуры XX века.
2. Особенности основных направлений в литературе и искусстве авангарда.
3. Эпические и драматические элементы в лирике Г. Аполлинера.
4. Роль верлибра в поэтике Г. Аполлинера.
5. Роль манифеста в литературе и искусстве футуризма.
6. Стратегия нового искусства в манифестах Ф. Т. Маринетти.
7. Дадаизм во взаимодействии с другими составляющими авангарда.
8. Художественные открытия дадаизма.
9. Понятие сюрреальности в эстетике сюрреализма.
10. Философская база сюрреализма.
11. Гротеск как доминанта сюрреалистической поэтики.
12. Визуальная составляющая литературы сюрреализма.
13. Сюрреалистская образность в лирике П. Элюара.
14. Эволюция творчества П. Элюара.
15. Культура канте хондо и поэзия Ф. Гарсиа Лорки.
16. Мифологические мотивы творчестве Ф. Гарсиа Лорки.
17. Роль метафоры и символа в лирике Ф. Гарсиа Лорки.
18. Драматургия Ф. Гарсиа Лорки и трагедия рока.
19. Традиция восточной поэзии в лирике Э. Паунда.
20. Эпическая традиция в творчестве Э. Паунда.
21. Мифологические мотивы в лирике Э. Паунда.

22. Философская база экспрессионизма.
23. Апокалиптический дискурс в литературе и искусстве экспрессионизма.
24. Основные образы и мотивы поэзии Г. Тракля.
25. Эволюция творчества Г. Тракля.
26. Образ города в лирике Г. Гейма.
27. Категории пространства и времени в лирике Г. Гейма.
28. Принципы экспрессионистской эстетики в прозе Г. Манна.
29. Эпическая составляющая в драмах Б. Брехта.
30. Приемы очуждения в пьесах Б. Брехта.

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

Задания для самостоятельной работы студентов направлены на конкретизацию отдельных вопросов темы; работа с ними требует углубленных навыков анализа и интерпретации текстов. Самостоятельная работа студентов может осуществляться как в устной форме (доклад, сообщение), так и в письменной форме (реферат, курсовая работа).

1. Авангард и романтическая традиция в литературе и искусстве.
2. Взаимодействие искусств в культуре авангарда.
3. Традиция визуальной лирики в творчестве Г. Аполлинера.
4. Эстетика футуризма в контексте авангардной культуры.
5. Художественный эксперимент в лирике Ф. Т. Маринетти.
6. Предпосылки возникновения художественного движения дада.
7. Абсурд и нонсенс в поэтике дада.
8. Синтез искусств в художественной практике дадаизма.
9. Дискурс безумия и поэтика сюрреализма.
10. Принцип автоматического письма в литературе сюрреализма.
11. Категория случайности в искусстве сюрреализма.
12. Особенности сюрреалистской образности в литературе, живописи, кино.
13. Любовная тема в поэзии П. Элюара и культ женщины в искусстве сюрреализма.
14. Роль автоматического письма в поэтике П. Элюара.
15. Поэзия Ф. Гарсиа Лорки и литература европейского барокко.
16. Эстетика сюрреализма и творчество Ф. Гарсиа Лорки.
17. Театр Ф. Гарсиа Лорки и традиция символистской драмы.
18. Художественное движение имажизма и поэзия Э. Паунда.
19. Тема средневековья в стихотворениях Э. Паунда.
20. Образная структура стихотворений Э. Паунда и доктрина имажизма.
21. Эстетика экспрессионизма в живописи, литературе, театре, кино.

22. Ключевые темы и мотивы экспрессионистского искусства.
23. Лирика Г. Тракля и литература декаданса.
24. Мотив сновидения в поэзии Г. Тракля.
25. Тема войны в поэзии Г. Гейма.
26. Композиционно-стилистические особенности стихотворений Г. Гейма.
27. Эволюция творчества Г. Манна.
28. Экспрессионистская драматургия в контексте авангарда.
29. Философские основания теории эпического театра Б. Брехта.
30. Творчество Б. Брехта и эстетика экспрессионизма.

Ольга Михайловна Смирнова
ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА
ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА

Методическое пособие

Выпускающий редактор А. С. Балуева
Корректор Н. И. Фалева
Компьютерная верстка Л. А. Шитова

ООО «Книжный Дом», лицензия № 05377 от 16.07.2001
191186, Санкт-Петербург, М. Конюшенная ул., д. 5
Подписано в печать 25.12.2013 . Формат 60×84/16. Бумага офсетная.
Объем 2,5 печ. л. Тираж 100 экз. Заказ №

Отпечатано в типографии ООО «Инжиниринг Сервис»
190020, Санкт-Петербург, ул. Циолковского, д. 13