**Уильям Фолкнер (1897-1962).**

В историю американской и мировой литературы Фолкнер вошел как создатель эпопеи о жизни рабовладельческого юга Америки со времен Авраама Линкольна и Гражданской войны Севера и Юга до 50-х гг. нашего столетия. Фолкнер вошел в литературу как исследователь сноупизма как разрушительного инстинкта агрессивности и накопительства в специфически американском варианте, родоначальник новой традиции в мировой литературе.

Фолкнер создал роман полифонической структуры, со своим суверенным временем и конкретным пространством, в котором узнаются легко родные места, где писатель родился и жил. Штат Йокнапатофа («расколотая земля») стал в прозе Фолкнера универсальной моделью для познания человека в его борьбе с самим собой и своей природой, в его величии и слабости, человека и окружающего его мира, который он сам создает и от которого страдает. По внешним признакам романы Фолкнера региональны, они воссоздают жизнь Юга Америки.

Основное произведение Фолкнера - трилогия о Сноупсах: «Поселок» (1940), «Город» (1957), «Особняк» (1959), входящая в сагу о Йокнапатофе. Это полувековая история провинциального городишки Джефферсона, за которым угадывается родной город Фолкнера.

Главная тема трилогии - рост экономического и политического влияния буржуазии, вытесняющей аристократию. Сноупсы приезжают в заброшенный поселок Французова балка, где все принадлежит Билу Уорнеру, и прибирают все к рукам. Особенно преуспевает Флем Сноупс, для которого накопительство – единственная и всепоглощающая страсть, переходящая в инстинкт. Флем Сноупс («отвратительная гадина») в первом же романе выбивается в люди из батраков благодаря выгодной женитьбе на дочери местного богача Юле Уорнер, которая ждала ребенка от другого.

В романе «Город» - начало карьеры Флема в Джефферсоне, при помощи грязных приемов в условиях свирепой конкуренции ограбившего и обобравшего более слабых предпринимателей и хозяев (сначала он арендует домик на окраине, становится совладельцем ресторанчика, а через 18 лет – президентом Торгово-Земельного банка); он доводит до самоубийства жену, прикарманивает наследство приемной дочери, обосновывается в особняке изгнанного им в результате нечестной сделки Манфреда де Спейна. Здесь он и будет убит Минком Сноупсом.

В романе «Особняк», который стал вершиной творчества Фолкнера, - Флем - президент Земельного банка. Но в этом романе Сноупсу противостоит не только либерал и демократ юрист Гэвин Стивенс, который в предыдущем романе проиграл затеянный им процесс против Флема Сноупса, так как сила денег незыблема, и бедняк Минк («неистребимый, как Джон Ячменное зерно, бесправный труженик Америки»), но и приемная дочь Линда Сноупс - коммунистка. Вместе со своим мужем-скульптором она учится в университете, уезжает воевать в Испанию, возвращается тяжело контуженная, овдовевшая, но несломленная. Борьба между Линдой и Флемом - это символическая борьба, отражавшая политическую ситуацию общества.

Понятия морали, сферы чувства и эмоций неприменимы к собственнику Флему, который не воспринимается как человек. Флем – это функция накопительства, бесцветный человечишка, который стал мертвым задолго до того, как в особняк вошел Минк с ржавым пистолетом и единственной пулей. С холодным сердцем и умом, словно автомат, работающий на получение прибыли, Флем приносит окружающим горе и смерть. Таковы в разной степени и все остальные Сноупсы. Фолкнер не воспринимает их как полноценных людей, описывая их появление в поселке, он сравнивает их с хвостом воздушного змея, который тянется за фургоном. Эта вторичность по отношению к роду человеческому изображена и в гротескной сцене у князя Тьмы, которого Флем довел до ярости, искусно торгуясь о проценте за свою заложенную душу, от которой осталось лишь пятнышко, - так она усохла.

Творчество Фолкнера отличает необыкновенно сложная литературно-стилистическая форма, развившаяся под влиянием модернистской литературы (Джойса), из-за потока перебивающий друг друга мыслей, нагромождения случайных впечатлений и наблюдений иногда трудно уловить смысл. Словно тропинки в лесу, в полифоничной прозе Фолкнера петляют, пропадают и появляются сюжетные линии. Они переходят из одного романа саги в другой, встречаются и в рассказах Фолкнера. С этой особенностью творческого метода Фолкнера связано то, что его причисляют к писателям для критиков, а не для массового читателя.

В романах Фолкнера – размытость сюжета, бесконечные возвраты к одному и тому же эпизоду, повторы, в которых теряется путеводная нить рассказа, главное – раскрытие образа изнутри, через внутренний монолог и потоки сознания. Таким образом, в романе Фолкнера – множественный угол зрения, каждый из персонажей говорит об одном и том же эпизоде, о своей правде. Фолкнера мало интересовала борьба идей и классов, он показывал «борьбу человеческого сердца с самим собой», стихийное, инстинктивное начало в человеке, человека трагического в своей биологической и социальной несовместимости, беспомощного перед смертью, но сильного в сопротивлении ей. Его симпатии на стороне маленьких людей, жалких и обездоленных, униженных и раздавленных, но способных на живые страсти и страдания.

**Джон Стейнбек (1902-1968).**

Во второй половине 30-х гг. Стейнбек преодолел мистицизм и натурализм, которые занимали определенное место в его романах. В 1939 году он создает свой шедевр - «Гроздья гнева».

В 30-х гг. в США разразился экономический кризис, принесший неисчислимые бедствия: на огромных пространствах Запада (Оклахома, Канзас, Аризона, Нью-Мексико) миллионами разорялись мелкие фермеры. Многотысячные толпы хлынули к плодородному Югу (Калифорния) в поисках работы и хлеба - на сбор хлопка и фруктов. Наплыв переселенцев понижал цену на рабочие руки, порождая голод, преступления, полицейский террор. Стейнбек пошел пешком на Юг вместе с караванами безработных батраков и разоренных фермеров, он сделался живым свидетелем страданий людей, погибавших прямо в поле, у обочин бесконечных асфальтированных шоссе от голода, тифа, холода, в то время как в пароходных и паровозных топках сжигали горы кофе, риса, пшеницы по распоряжению министерства сельского хозяйства в соответствии с «политикой выравнивания цен».

«Гроздья гнева» – национальный эпос. В романе на широком фоне общественно-политической жизни страны в годы кризиса Стейнбек повествует о судьбе фермерской семьи Джоудов, одной из многих тысяч, попавших между жерновов кризисной машины. Джоуды погружают свои нехитрые пожитки в старенький автомобиль и направляются на Запад. Как и другие переселенцы из центральных штатов, которых погнала в Калифорнию засуха, семья Джоудов проходит свой путь разочарования. В сознании вчерашнего фермера все еще прочно сидит собственническое «я», ему нет дела до судьбы соседской семьи. Но на дорогах Америки, по которым движется полмиллиона отчаявшихся людей на ветхих, изломанных грузовиках, бензин и деньги на исходе, продовольствие кончается, а работы нет, их сознание начинает меняться. В горниле бед и лишений рождается единство и солидарность.

Дорога в страну надежды, какой представлялась Калифорния, становится стержнем повествования и композиции романа, определяет его особенности как «романа дороги» с линейной композицией. Путешествие осложняется болезнями, смертью престарелых, поломкой старого грузовика. Семьи несут в себе боль, страдания и надежды обездоленных и незащищенных простых арендаторов. Лагерь переселенцев, которым встречает их Калифорния, далек от их надежд, Джоудов ждут унизительные поиски работы, стычки с полицией.

Главой семьи Джоудов, ее душой была мать - одна из самых больших творческих удач писателя. Ма - женщина огромной воли, простонародной мудрости, чуткости, глубокой веры в людей. Ма - единственный человек из всей семьи, кто сохраняет ясность мысли и мужество перед лицом тяжких испытаний. Именно мать сумела понять первой великую истину: единственное спасение бедняков - в единении и взаимопомощи.

Покорно переносят тяготы бесконечного пути, голод, произвол властей и плантаторов члены семьи. Все это вызывает их негодование, но настоящего сопротивления не вызывает. Рушится патриархальный уклад семьи, дети постепенно оставляют отца и мать, семья распадается (уходит в борьбу Том, женится Эл, уходит вниз по реке неудачник Джон, брат отца). Только старший сын Том решает посвятить свою жизнь борьбе за права народа.

Символическое название романа выразило не только социальный протест и трагическую судьбу, но и стремление автора дать биологический срез событий, проверить натуралистические мотивировки.

Фенимор Купер (1789 - 1851гг.)

Крупнейший американский писатель романтик, писавший о беспощадной войне колонистов против индейцев.

Купер в молодости был увлечен всеми событиями, связанными с провозглашением американской независимости. Учился в Йеле, но не окончил его, предпочел академической жизни, школу жизни.

Некоторое время служил во флоте, а затем поселился в родном Куперстауне. Несколько лет Купер провел путешествуя по Европе. Он был во Франции в годы революции (1830г.). Творчество Купера связано с ранним этапом развития романтизма в США. В мировую литературу он вошел, как создатель американского социального романа. Им было написано большое количество романов, несколько разновидностей: исторический - «Шпион», «Браво», «Палач»; Морские - «Лоцман», «Пират»; романы написанные в форме семейной хроники - «Краснокожие», «Чертов палец»;

публицистические романы - «Домой», «Дома».

Основными произведениями Купера, над которыми он работал много лет, является цикл романов о кожаном чулке, их называют индейскими романами в пенталогию о кожаном чулке входят следующие романы: «Зверобой», «Последний из Могикан», «Следопыт», «Прерия», «Пионеры».

В произведениях Купера отразились исторические закономерности развития американской цивилизации. Он писал о событиях американской революции, о морских путешествиях, о трагической судьбе индейских племен. Значительность проблематики

соединялась в романах Купера с ярковыраженным приключенческим началом и увлекательностью повествования, а сила романтического воображения с достоверностью. Путешествуя по Европе Купер побывал во Франции, Германии, Италии, и очень хотел побывать в России (Одессе). За годы пребывания в Европе им были написаны несколько романов посвященных прошлому Европейских стран («Браво», «Палач»). В своей пенталогии о кожаном чулке он описывает судьбу американского пионера Капитана Бумпо, писатель запечатлел процесс освоения американских земель Европейским колонистами. В этих романах перед читателем живет и действует старый человек безграмотный, полудикарь, но обладающий в совершенстве лучшими качествами истинно культурно человека: безукоризненной честностью по отношению к людям, любовью к ним и постоянное стремление помочь ближнему, облегчить его жизнь, не щадя своих сил. Героев Купера ожидает множество необычайных приключений, они примут участие в жестокой борьбе за свою независимость. Купер был приверженцем американской демократии, но видя, что происходит в Европе, он опасался, что и Америка попадет под власть олигархии финансистов и промышленников. После своего путешествия он изменил свой взгляд на американскую действительность. Европейские впечатления помогли ему более глубоко разобраться в явлениях жизни США, многое заставило его разочароваться в восхваляемой им прежде американской демократии. Он стал свидетелем захватывающего страну ажиотажа нажива и спекуляции.

С резкой критикой буржуазной Америки, Купер выступил в романах «Долой», «Дома» и особенно в романе «Моникыны» являющимся социальной политической сатирой на буржуазные государства. Критика буржуазных порядков велась Купером с консервативных позиций; он склонялся к цивилизации патриархальной фермерской Америки.

**Федерико Гарсиа Лорка (1898-1936)**

Слава и гордость Испании, поэт и драматург Гарсиа Лорка был расстрелян сразу же после фашистского путча, став символом поэзии и любви, таланта и свободы, неугодных диктаторским режимам во все времена.

Поэт родился в Андалузии, просторы и ритмы родного края позже отзовутся в «Поэмах о канте хондо» (1931) – подражаниях особому типу древнего андалузского пения.

Лорка сочинял музыкальные композиции, в 1927 году в Барселоне состоялась выставка его рисунков, начал печататься в годы учебы в университете Гранады, в 1920 году мадридский театр поставил его пьесу «Злые чары бабочки».

В 1928 году он опубликовал сборник «Цыганское романсеро», в котором он возродил и преобразовал традиционный испанский жанр народного романса. «Я хотел слить цыганскую мифологию со всей сегодняшней обыденностью, - признается он, - и получается что-то странное и, кажется, по-новому прекрасное». Он повторял, что «Цыганское романсеро» – это книга об Андалузии, «алтарь Андалузии, овеянный римскими и палестинскими ветрами», она названа цыганской, потому что, по словам Лорки, цыгане – самое благородное и глубокое на его родине, «ее аристократия, хранители огня, крови и речи».

Однако поэт сознательно уходил от банально-фольклорного живописания: «Никакой цыганщины. Здесь нет ни тореадоров, ни бубнов, а есть один единственный персонаж, перед которым все расступается, огромный и темный, как летнее небо. Это тоска, которой пропитаны и наша кровь, и древесные соки, тоска, у которой нет ничего общего ни с печалью, ни с томлением, ни с какой другой душевной болью, это скорее небесное, чем земное чувство, андалузская тоска – борение разума и души с тайной, которая окружает их, которой они не могут постичь».

В стихах Лорки оживает подлинный карнавал бытия, ключевые понятия которого – луна и смерть, ночь, кинжал, любовь, цыгане и жандармы, песня, запредельность и черная тоска («Сомнамбулический романс», «Романс о черной печали», «Неверная жена», «Погибший из-за любви»). Этой жизни соответствует и жанровое своеобразие поэзии Лорки: плачи, романсы, мадригалы, сюиты, сонеты, сцены, каприччо, баллады, балладильи.

Лорка был организатором студенческого театра «Ла баррака», основу репертуара которого составляла национальная классика. Поэзия и драматургия соседствуют в его творчестве, на котором лежит трагический отпечаток диктатуры и грядущих кровавых событий фашистского режима в Испании.

В основе трагедии «Кровавая свадьба» (1933) – бегство невесты в день свадьбы от жениха с возлюбленным. На этом интригующем сюжете строится анализ вины и ответственности.

В последней драме Лорки «Дом Бернарды Альбы» (1936) – классически строгими и скупыми средствами изображено тягостное бремя патриархального обычая, согласно которому Альбе и ее дочерям приходится соблюдать траур по их отцу на протяжении восьми лет. Этот обычай лишает живых молодости, любви, радости общения с другими, а затворничество становится мукой, порождает взаимную ненависть, зависть и злость. Жизнь человека вне свободы противоестественна, разрушительна и губительна. Дочери, сломленные самодурством матери, истязают себя и других.

В драмах Лорки отстаивается союз человека с природой, естественная жизнь и страсти, не искалеченные социумом. Его драмы мифологичны, они соотнесены с вечностью. Человек в поэзии Лорки космогоничен, поклоняется Луне и Солнцу, Воде и Звездам. Он – частичка Земли, он обречен, хотя неудержимо рвется к Свободе и Любви.

Трагедийный знак и один наиболее часто встречающихся у Лорки образов – Смерть. Она сопровождает человека по жизни, сопутствует любви и радости. Она как предзнаменование трагической судьбы поэта.

**Модернистская литература начала века.**

ХХ век вошел в историю культуры как век эксперимента, который потом зачастую становился нормой. Это время появления разных деклараций, манифестов и школ, нередко посягавших на вековые традиции и незыблемые каноны.

Термин модернизм появляется в конце века и закрепляется, как правило, за нереалистическими явлениями в искусстве, следующими за декадансом.

**Модернизм** как философско-эстетическое явление имеет следующие стадии: авангардизм (между войнами), неоавангардизм (50-60-е гг.), что достаточно спорно, однако имеет основания, постмодернизм (70-80-е гг.)

Общие черты модернизма: утрата точки опоры, разрыв и с позитивизмом века, и традиционным мировоззрением христианской Европы, субъективизм, деформация мира или художественного текста, утрата целостной модели мира, создание модели мира всякий раз заново по произволу художника, формализм.

Именно в конце в. появляются формалистические течения в литературе и искусстве - *формализм, натурализм*. Натуралисты кладут в основу философию позитивизма, которая отказывается от обобщающего знания, установления закономерностей действительности, ставит задачу лишь описывать действительность.

Послевоенная разруха, а затем период стабилизации в 20-е гг. стали общественной почвой, на которой взросло модернистское искусство 20-30-х гг. Крушение привычных устоев жизни в первую мировую войну повлекло за собой стремление обновить, переделать старое искусство, ибо оно уже не могло отвечать потребностям общества. Так возникают формалистические направление в литературе и искусстве: *футуризм, дадаизм и сюрреализм и др*. Они вырастают из общей социальной почвы, объективно отражая смятение человека, выбитого из привычной колеи событиями первой мировой войны. Он перестал понимать мир, прежде такой устойчивый и объяснимый. Какие-то неведомые силы бросили его в кровавую свалку народов, в кипящий водоворот событий. Он вышел из этой бойни уцелевший, но растерянный; он успел возненавидеть эти силы, не поняв, что ими руководят объективные законы. Он только осознал, что все в мире не устойчиво.

Перед лицом неведомой опасности у многих появляется чувство неуверенности и в то же время желание побунтовать, бросить в лицо обществу протест.

Все эти направления начала 20 века, в которых проявились черты глубокого духовного кризиса и упадка, духа сомнения, нигилизма, уныния, начиная с возникших еще в 19 веке импрессионизма и символизма, выступают под флагом новаторства, наиболее полно выражающего сокровенный дух новой эпохи.

Критика, поддерживая претензии на новизну, стала называть эти направления 20 в. модернизмом. В период первой мировой войны модернистские течения (кубизм, супрематизм, сюрреализм) в больших количествах появляются в литературе и искусстве. Модернизм как литературное течение, охватившее Европу в начале века, имел следующие национальные разновидности: 1.французский и чешский сюрреализм, 2.итальянский и русский футуризм, 3. английские имажинизм и школа «потока сознания», 4.немецкий экспрессионизм, 5.шведский примитивизм и др.

Как правило, все модернистские течения провозглашали «искусство для искусства», отвергая идейность и реализм.

Метод их творчества - формализм: вместо образов объективного мира возникают субъективные ассоциации, игра подсознательных импульсов.

В период стабилизации широкие слои интеллигенции находят удовлетворение в возрождении философских теорий субъективного идеализма. Им надоели разум и грубый реализм, им импонирует учение о подсознательных импульсах человека, о мире, не контролируемом разумом. Они жаждут полной свободы личности.

Австрийский врач-психиатр Зигмунд Фрейд на основании своего многолетнего опыта создает **теорию психоанализа**, которая оказала существенное влияние на концепцию личности в литературе ХХ века. Фрейд превратил теорию психоанализа из метода лечения неврозов в универсальный метод познания человеческой личности на глубинном уровне. Но Фрейд-философ - последовательный субъективный идеалист. Он утверждает, что в основе людских поступков кроются темные силы инстинкта - сексуальные влечения, ужас перед смертью, жажда разрушения. Человеку разумному Фрейд противопоставил Человека инстинктивного и бессознательного.

Обращаясь к анализу психических переживаний человека, Фрейд считает основной задачей проникновение в мир подсознания и мир инстинктов, ибо он убежден, что только изучение этих начал человеческого существования может объяснить поведение человека.

Изучая в клинике всевозможные отклонения в психике, Фрейд пришел к выводу, что «сознание не является хозяином в собственном доме», что чаще всего оно отсутствует, а человеческое «я» стремится избежать неприятности и получить удовольствие. При этом Фрейд утверждает, что доминирующим началом всех поступков человека являются его подсознательное, куда он относит страх, голод, сексуальные импульсы, то есть Фрейд стремится категориями подсознания объяснить социальные явления, отрицая влияние социальных причин на поведение и психику человека.

Модернизм взял у Фрейда психоанализ и свободные ассоциации как способ исследования бессознательного, взял концепцию автономного творца, который является последней инстанцией.

В литературе реалистической влияние идей Фрейда нетрудно увидеть во внимании к амбивалентности (антагонистичности) чувств как феномену душевной жизни (любовь - ненависть, притяжение - отталкивание, дружба - зависть), в реабилитации сексуальности, которая благодаря психоанализу, вошла в культурную парадигму века, в повышенном внимании к инстинктивному и подсознательному в поведении человека.

Модернизм помог обратить внимание на уникальность внутреннего мира человека, расковать фантазию творца как феномен окружающего человека реального мира. В английской литературе в области модернистского романа наиболее характерными фигурами являются Джемс Джойс, Олдос Хаксли и представители психологической школы Вирджиния Вульф, Мэй Синклер, Дороти Ричардсон.

С именем англо-ирландского писателя Джеймса Джойса связана школа «потока сознания». **«Поток сознания»** как техника письма представляет собой алогичный внутренний монолог, воспроизводящий хаос мыслей и переживаний, мельчайшие движения сознания. Это - свободный ассоциативный поток мыслей в той последовательности, в которой они возникают, перебивают друг друга и теснятся алогичными нагромождениями. Впервые этот термин - «поток сознания» - появился в работах Уильяма Джеймса, где он развивал мысль о том, что сознание «не цепь, где все звенья соединены последовательно, а река».

Модернизм как художественное течение характеризует субъективизм и в целом пессимистичное воззрение на прогресс и историю, внесоциальное отношение к человеку, нарушение целостной концепции личности, гармонии внешней и внутренней жизни, социального и биологического в ней. В плане мировоззренческом модернизм спорил с апологетической картиной мира, был настроен антибуржуазно; в то же время его явно настораживала негуманность революционной практической деятельности.

Модернизм выступал в защиту личности, провозгласил ее самоцельность и суверенность, имманентную природу искусства.

**Эрнест Хемингуэй (1898-1961).**

Творчество Хемингуэя представляет собой новый шаг вперед в развитии американского и мирового реалистического искусства. Основной темой творчества Хемингуэя в течение всей его жизни оставалась тема трагичности судьбы рядового американца.

Душой его романов являются действие, борьба, дерзание. Автор любуется гордыми, сильными, человечными героями, умеющими сохранить достоинство при самых тяжелых обстоятельствах. Однако многие герои Хемингуэя обречены на беспросветное одиночество, на отчаяние.

Литературный стиль Хемингуэя уникален в прозе ХХ века. Его пытались копировать писатели разных стран, но мало преуспевали на своем пути. Манера Хемингуэя – эта часть его личности, его биографии.

Будучи корреспондентом, Хемингуэй много и упорно работал над стилем, манерой изложения, формой своих произведений. Журналистика помогла ему выработать основной принцип: никогда не писать о том, чего не знаешь, он не терпел болтовни и предпочитал описывать простые физические действия, оставляя для чувств место в подтексте. Он считал, что нет необходимости говорить о чувствах, эмоциональных состояниях, достаточно описать действия, при которых они возникли.

Его проза – это канва внешней жизни людей, бытия, вмещающего величие и ничтожество чувств, желаний и побуждений.

Хемингуэй стремился как можно больше объективизировать повествование, исключить из него прямые авторские оценки, элементы дидактики, заменить, где можно, диалог монологом. В мастерстве внутреннего монолога Хемингуэй достиг больших высот. Компоненты композиции и стиля были подчинены в его произведениях интересам развития действия.

Выдвинутый Хемингуэем «принцип айсберга» (особый творческий прием, когда писатель, работая над текстом романа, сокращает первоначальный вариант в 3-5 раз, считая, что выброшенные куски не пропадают бесследно, а насыщают текст повествования дополнительным скрытым смыслом) сочетается с так называемым «боковым взглядом» - умением увидеть тысячи мельчайших деталей, которые будто бы не имеют непосредственного отношения к событиям, но на самом деле играют огромную роль в тексте, воссоздавая колорит времени и места.

Хемингуэй родился в Оук-парке, пригороде Чикаго, в семье врача, не раз сбегал из дома, работал поденщиком на фермах, официантом, тренером по боксу, был репортером. В первую мировую войну уехал на фронт санитаром; в армию его не взяли: у него был на уроках по боксу поврежден глаз. В июле 1918 года был тяжело ранен: накрыла австрийская мина, на его теле врачи насчитали 237 ранений. С 1921 по 1928 год как европейский корреспондент канадских изданий жил в Париже, где и были написаны его первые «военные» рассказы и повесть «Фиеста».

Участие в войне определило его мировоззрение: в 20-х гг.; Хемингуэй выступил в своих ранних произведениях как представитель «потерянного поколения». Война за чужие интересы отняла у них здоровье, лишила психического равновесия, вместо прежних идеалов дала травмы и ночные кошмары; тревожная, сотрясаемая инфляцией и кризисом жизнь послевоенного Запада укрепляла в душе мучительную опустошенность и болезненную надломленность. Хемингуэй рассказал о возвращении с войны (сборник рассказов «В наше время», 1925), о сущности неприкаянной жизни фронтовиков и их подруг, об одиночестве невест, не дождавшихся возлюбленных («Фиеста», 1926), о горечи прозрения после первого ранения и утраты товарищей, о попытке выбраться из ада бойни, заключив с войной сепаративный договор, как это сделал лейтенант Генри в романе «Прощай, оружие!» Интеллигенты Хемингуэя не видят перед собой ни надежды, ни ясной цели, они носят в себе страшный опыт фронта до конца своих дней. Они отчуждены от семьи, от дома, куда не могут вернуться душой, от стереотипов прежней жизни. Удел почти всех героев Э. Хемингуэя – душевный надлом, одиночество.

Вместе с тем Хемингуэй, принадлежа «потерянному поколению», в отличие от Олдингтона и Ремарка не только не смиряется со своим уделом – он спорит с самим понятием «потерянное поколение» как с синонимом обреченности. Герои Хемингуэя мужественно противостоят судьбе, стоически преодолевают отчуждение. Таков стержень моральных поисков писателя – знаменитый хемингуеевский кодекс или канон стоического противостояния трагизму бытия. Ему следуют Джейк Барнс, Фредерик Генри, Гарри Морган, Роберт Джордан, старик Сантьяго, полковник – все настоящие герои Хемингуэя.

Хемингуэй - писатель трагического мироощущения, его часто называли пессимистом, хотя это в корне неверно. Характер хемингуэевского творчества можно скорее определить как трагический героизм. Он воспевает победу в самом поражении и вопреки ему утверждает и славит упорство человеческого духа.

В 1929 году Хемингуэй, работающий в Европе корреспондентом канадской газеты «Торонто-стар», выпускает свой второй роман «Прощай, оружие!». В романе переплетаются 2 темы - тема войны и тема любви, обреченной на гибель. Лейтенант Фредерик Генри, американец, пройдя сквозь суровые испытания фронта, осознает всю бессмысленность бойни. Отрезвление, совпавшее с потерей любимой женщины Кэтрин, вызывает у него решение заключить «сепаратный мир». Читателю неясно, куда направит свой путь раздавленный горем герой книги, но совершенно очевидно, что участвовать в этом безумии он уже не будет. Рассказ о судьбе поколения - это в то же время рассказ о себе. Понимая ошибочность своего участия в этой войне и то, что «цивилизованным» способом из нее не выйти, Генри решается на дезертирство. Он активно защищает свое право жить. Он дезертирует из армии, бежит от чудовищной подозрительности полевой жандармерии, расстреливающей всех, кто отбился от своих частей, от неразберихи и абсурда, блокирующих мысль. Нет больше гнева, отброшено чувство долга. Так лейтенант Генри покончил с войной. Однако она оставалась. Призрачное счастье вдвоем с Кэтрин Баркли в Швейцарии оказалось недолгим: Кэтрин умерла при родах.

Герой Хемингуэя противостоит трагическому миру, принимая его удары с достоинством и надеясь только на себя.

Успех романов дал возможность писателю не связывать себя больше газетной работой, он поселяется во Флориде, выезжает на охоту в Африку, посещает Испанию, изучая свой любимый бой быков, выпускает 2 очерковые книги «Смерть после полудня» (1932) и «Зеленые холмы Африки» (1935).

В 1936 году Хемингуэй, снарядив на свои деньги санитарные автомашины, отправляется на гражданскую войну в Испанию.

В 1940 году он издает роман «По ком звонит колокол» о борьбе испанских республиканцев с фашизмом, показанный на небольшом участке в тылу противника, в горном партизанском крае. Герои Хемингуэя искали любви, общения, но без фальши и лжи. А поскольку нечасто находили это, казались одинокими. Неодиноки и американцы, которые сражались в батальоне имени Линкольна в Испании и стали частицей испанской земли. Именно о них – лучший роман Хемингуэя – «По ком звонит колокол».

Во время второй мировой войны Хемингуэй участвует в 1944 году в высадке войск во Франции, присоединяется к партизанам французского сопротивления, доходит с ними до Парижа. Был арестован американской полицией за неположенное для корреспондента участие в боевых действиях, был награжден медалью «За храбрость», дважды ранен в голову во время боев в Арденнах. После войны по-прежнему живет под Гаваной.

Настоящий триумф ожидал его в 1952 году, когда он опубликовал свою повесть «Старик и море». Полная библейского величия и печали, эта книга глубоко гуманна. В ее широких, обобщенных, почти символических образах воплощена любовь к человеку, вера в его силы. Старик Сантьяго, уплывший далеко в море в погоне за большой рыбой, - любимый автором образ цельного несгибаемого человека. Рыба долго носила лодку старика по Гольфстриму, трижды вставало солнце, пока старик одолел рыбу. Для писателя – это повод рассказать о достоинстве человека, о горечи и счастье победителя, оставшегося с обглоданным акулами остовом рыбы.

Старику Сантьяго не везло. Восемьдесят четыре дня он возвращался с моря ни с чем, и к нему пришло смирение, «не принеся с собой ни позора, ни утраты человеческого достоинства». И вот он победил рыбу, а вместе с ней – и старость, и душевную боль. Победил потому, что думал не о своей неудаче и не о себе, а об этой рыбе, которой причиняет боль, о звездах и львах, которых видел, когда юнгой плавал на паруснике к берегам Африки; о своей нелегкой жизни. Он победил, потому что смысл жизни видел в борении, умел переносить страдания и не терять надежду.

**Эдгар Алан По (1809 – 1849)**

Летом 1838 года По вместе с семьей поселяется в Филадель­фии. Шесть лет, что он проведет здесь,— самый спокойный и пло­дотворный период его жизни и творчества. Именно здесь «родится» гениальный сыщик-любитель С.-Огюст Дюпен, герой новеллистической трилогии, состоящей из **«Убийства на улице Морг» (1841), «Тайны Мари Роже» (1842) и «Похищенного письма» (1844)**. Она при­несла автору мировую известность.

В этих новеллах По сделал ряд художественных открытий, которые дали импульс детективному жанру. Конан Доил, Кристи, Хэммет, Сименон, точнее, их герои — все, можно сказать, вышли из По.

Действие, как правило, начинается с факта преступления и разворачивается в обратном порядке: так или иначе представляются свидетели случившегося или подозреваемые, затем пере­бираются ключи к разгадке тайны, которые, подаваясь как равно вероятные, вроде бы позволяют читателю самому решить голово­ломку, а на самом деле еще более запутывают его и возбуждают его любопытство, и, наконец, кульминация — установление лич­ности преступника и мотивов преступления.

Дюпен — не должностное лицо, не полицейский чип, не профессиональный сыщик. Он — любитель, он не расследует пре­ступление, а решает проблему, взвешивая и сопоставляя веро­ятности, допущения, факты, предположения. Цепь умозаключений, которой он идет к истине, для пего игра, увлекательная игра ума и эстетическое наслаждение, вызываемое «логическими» рассказа­ми, возникает из искусной демонстрации писателем работы мысли.

Рядом с Дюпеном, натурой поразительнейших аналитических способностей и живейшего воображения, стоит рассказчик, что называется — обычный человек. Именно с ним, а не с преступни­ком, разумеется, и не с бестолковой полицией, и не с исключи­тельной личностью Дюпена идентифицирует себя читатель.

Дюпен, быть может, ближе других героев По стоит к делам общества, но он вне его. Ему милее меланхолия, книги, позиция холодноватого наблюдателя за хаосом суеты и тщеславия.

В **«Золотом жуке» (1843)** По переносит своего героя из Сен-Жерменского предместья на остров Сэлливан близ Чарлстона и дает ему имя Легран. Убийство, похищение и тому подобные преступ­ления уступают место специфической теме кладоискательства, ко­торая пройдет по всей американской литературе, возникая и в творчестве таких мастеров, как Твен и Фолкнер. Легран вполне утрачивает иноземные черточки, которыми был для маскировки наделен Дюпен. В результате совокупности случайностей и совпа­дений к нему в руки попадает тайнописная бумага о зарытых со­кровищах знаменитого иприта. Дальше — технический вопрос рас­шифровки криптограммы, которую Легран осуществляет с убеди­тельной ясностью. По за два года до публикации рассказа написал серию статей о секретном письме, показав, что «основа искусства расшифровки... кроется в общих принципах структуры самого языка».

В этом жгучем желании найти захороненное богатство есть чисто американское «непобедимое предчувствие огромной удачи». Оно не обманывает героя, и после серии увлекательнейших эпизо­дов он вместе со своим спутником, выступающим в роли рассказ­чика, составляет полный перечень найденных драгоценностей и подсчитывает их стоимость.

**Американский Романтизм**

В истории культуры эпоха рубежа веков (1790-1860-е годы) получила название эпоха романтизма. Американский романтизм возник в результате американской буржуазной революции 1776-1784 гг., как отклик на неё. Революция – что-то грубое, уничтожает прекрасное, а промышленный переворот обедняет жизнь. За прогресс нужно платить самую высокую цену.

В основе романтизма лежит острый протест против буржуазной действительности. В то время как в Европе XIX века национальная литература закрепила за собой качества, складывающиеся в течение почти целого тысячелетия и ставшие их специфическими национальными чертами. Американская литература, как и нация, ещё не определилась. В стране исчез целый класс английской аристократии, но формировался новый – буржуазия, господствовали новые законы, вызревали новые разочарования. Мир казался взбаламученным, лишенным привычной стабильности. Так американский романтизм был признан, отразить новые закономерности общественной жизни, складывающиеся нормы новых социальных установлений . Характерной чертой эстетики романтизма является разрыв между идеалами и действительностью, романтики ищут свой идеал в области в области мечты, противопоставляют неприглядному буржуазному миру вымышленный мир, свою мечту. Романтизм в литературе и искусстве является способом реализации романтики как одного из свойств мышления человека. Сущностью романтики является мечта, идеальное представление об отношениях между внутренней реальностью личности и окружающей действительностью. В центре романтического мироотношения всегда стоит человеческая личность, способная с помощью мечты преодолеть любые внешние силы – природные и социальные.

Огромное значения для развития американской литературы и критического реализма имела деятельность романтика Вашингтона Ирвинга. Когда речь заходит о литературе американского романтизма его имя называют одним из первых. Он справедливо считается основоположником американской художественной прозы, отцом американской новеллы. Ирвинг – первый американский беллетрист, завоевавший европейскую известность. Это первый романтик, которого выдвинула американская литература. В ту пору она только начинала обретать свое национальное своеобразие. И именно поколению романтиков выпала честь завоевать американской литературой международное признание.

Вашингтон Ирвинг и Фенимор Купер были первыми американскими писателями, получившие известность в Европе и России, являясь носителями истории и культуры свой страны, хотя Ирвинг в большинстве новелл использовал европейский материал, в его обработке проявлялся склад мышления американца. Ирвинг нашел специфические для Америки художественные проблемы.

В современной Ирвингу Америке происходили большие перемены, во всем чувствовалась неопределенность. Это требовало художественного переосмысления. Был необходим новый герой – существо идеальное, высоконравственное, страстное, обаятельное и свободное от общественных пороков. В реальной жизни его не было, он должен был быть абстракцией, мечтой о прекрасном, справедливом, истинном. Ирвинг преуспел в решении этой задачи – он явился первооткрывателем, он разработал новеллу, излюбленный жанр американских писателей

Условной датой рождения литературного направления романтизма следует считать 1808 год, когда вышел в свет альманах Ирвинга «Сальмагунди», написанный в соавторстве с Поледингом.

Романтизм Америки имеет те же исторические предпосылки и эстетическую основу, что и европейский:

1. внимание к внутреннему миру человека;
2. принцип романтического двоемирия – романтики утверждают мысль о несовершенстве реального мира и противопоставляют мир своей фантазии. Оба мира постоянно сравниваются, сопоставляются;
3. интерес к фольклору – одной из форм протеста против делячества и прозаизма повседневного буржуазного существования становится идеализация европейской старины, древней культурной жизни;
4. полная творческая свобода художника, отказ от нормативности – с самого начала американские романтики принялись энергично рассматривать традиционные устои английской прозы, чему способствовало обращение к материалу национальной жизни, романтики смешали абстрактные эссе с конкретным описанием очерка, живописность пейзажей с динамичностью сюжета национальных легенд и преданий.

**Теодор Драйзер «Трилогия желания»**

В «Трилогии желаний» («Финансист» (1912), «Титан» (1913), «Стоик» (1946)) автор показывает судьбу всей нации, оказавшейся под пятой монополий в конце 19 века. Главным героем романов выступает крупный капиталист-хищник Каупервуд, чья карьера просле­живается на широком социальном фоне американской жизни.

В «Финансисте» мы знакомимся с детскими и юношескими годами Каупервуда в Филадельфии, с формированием его вкусов, взглядов, интересов, с началом его финансовой дея­тельности. Каупервуд быстро усваивает волчьи законы капи­талистического мира. Он никогда не рискует собственным ка­питалом и в любой момент готов поставить на карту чужие деньги. Для своих операций он незаконно использует сред­ства, принадлежащие городу, и зарабатывает крупные сум­мы. Только благодаря случайности Каупервуд попадает в тюрьму. Но даже в тюрьме он оказывается на особом поло­жении : через подставных лиц он продолжает играть на бирже.

Если в «Финансисте» только начинается карьера Каупер­вуда, если там он только познает законы капиталистических джунглей, то в «Титане» он предстает уже как сформировав­шийся хищник. Во много раз увеличивается размах его опе­раций, все большее количество людей попадает в орбиту его влияния. Каупервуд добивается того, что становится крупней­шим монополистом в области городского железнодорожного транспорта. Чикагские капиталисты пытаются противодейст­вовать ему. Видя в его лице опасного конкурента, они соз­дают ему финансовые затруднения, ведут против него кампа­нию в печати. Но он умнее, проницательнее их. Все их по­пытки разорить его или заставить уехать из Чикаго оказы­ваются обреченными на провал. Но значит ли это, что Кау­первуд всемогущ, что нет такой силы, которая могла бы остановить его? Такая сила находится, Ею оказывается народ. Народ останавливает победное шествие Каупервуда. На­род добивается того, что Каупервуду не удается забрать в руки весь транспорт Чикаго.

Создание образа Каупервуда было, бесспорно, крупнейшим достижением Драйзера. Каупервуд — центральная фигура серии романов. В его лице писатель изобразил типичного представителя американского монополистического капитала.

Каупервуд стремится лишь к исполнению своих желаний. Отсюда название — «Трилогия желания». Каупервуда харак­теризует ненасытная жажда богатства, власти, наслаждений. Чем выше поднимается Каупервуд, тем более бесчеловечным и аморальным становится.

Он ломает и калечит жизни других людей. Все, кто попадает в орбиту его влияния, кто связывает с ним свою судьбу, рано или поздно становятся его жертвами. При этом он никогда не испытывает угрызений совести, не раскаивается в своих преступлениях.

В «Финансисте» и «Титане» можно увидеть необычайно полную и красочную картину развития финансового капитала в конце XIX в.: описание биржи, финансовых крахов и взле­тов, паники, ожесточенной борьбы за власть. Так, в «Финан­систе» великолепно нарисована панорама паники на фон­довой бирже после знаменитого пожара в Чикаго, вызвавшего потрясение в экономике страны.Драйзер рассказывает о том, как американские капитали­сты создавали свои состояния, как они осуществляли конт­роль над экономикой и политикой страны.

Романом «Стоик» Драйзер заканчивал «Трилогию жела­ния». Он остался неоконченным и был издан посмертно в 1946 году. Время действия «Стоика» приходится на начало XX в. Его основные персонажи — Каупервуд и его возлюбленная Беренис Флеминг, которая впервые появляется на страницах «Титана». В «Стоике» Драйзер вскрывает новые черты, при­сущие американскому империализму. На примере хищниче­ской деятельности Каупервуда хорошо показана экспансия американского капитала в Англию. Потерпев неудачу с прод­лением концессий на городские железные дороги в Чикаго, Каупервуд переносит свои операции в Европу — в Лондон. Он становится владельцем некоторых линий лондонского мет­рополитена. И здесь он стремится к монопольному владению железными дорогами, устраняя со своего пути конкурентов.

Как и в первых двух романах трилогии, в «Стоике» пока­зана полная аморальность Каупервуда. Каупервуд отделыва­ется от надоевшей ему жены Айлин. Для нее он нанимает специального человека, в обязанность которому вменяется развлекать ее, притворяться влюбленным., Возлюбленной Кау­первуда становится юная красавица Беренис Флеминг, кото­рой он годится в отцы. Но и ей он изменяет с другими жен­щинами. Каупервуду без малого шестьдесят лет. Здоровье его ухудшается. Но он не может жить вне сферы финансовой деятельности. Постоянная жажда успеха, богатства стано­вится роковой для Каупервуда и приводит его к гибели.

Хотя временами Драйзер по-прежнему продолжает любо­ваться колоритной фигурой своего героя, он в последней части трилогии развенчивает его до конца. Развенчание Каупер­вуда идет по нескольким линиям.

Оглядываясь на про­житые годы, Каупервуд вынужден признать, что деятельность его была абсолютно бесплодна и даже вредоносна. Чтобы из­бежать забвения, стремясь увековечить свое имя, Каупервуд завещает Нью-Йорку свой дворец и картинную галерею. Но сейчас же после его смерти на имущество накладывается арест. Начинается длительный судебный процесс, который поглощает большую часть его состояния. Богатство, нажи­тое неправедным путем, столь же неправедно расхищается. Дворец и картины продаются с молотка, не став достоянием народа. Так полным крахом заканчивается жизнь Каупер­вуда. За все годы он ничего, кроме зла, не сделал людям. Он ничего не создал, ничего не оставил после себя. Память о нем быстро угасает. Жалкая кончина Каупервуда — это не только его физическая смерть и крах философии индивидуа­лизма. Смерть Каупервуда символизирует вредоносный характер капитализма, его полную бесперспективность.

Беренис разочаровывается в деятельности Каупервуда. Она приходит к убеждению, что жить нужно иначе. Но в чем смысл жизни, где правда и как искать ее? Чтобы ответить на эти вопросы, Беренис едет в далекую Индию и там, вдали от Запада с его грубым меркантилизмом, пытается обрести ду­шевное равновесие. В течение четырех лет она изучает учение йогов, философию индуизма. Однако ее поражают не столько откровения йогов, сколько страдания и нищета индийского народа, томящегося под пятой колонизаторов. И снова перед ней встают неразрешенные вопросы. Почему люди так плохо живут, кто виноват в этом?

Образ Беренис имеет в книге важное значение. С его по­мощью Драйзер не только разоблачает Каупервуда, но и на­мечает положительную программу.

Возвратившись в Америку, Беренис рассказывает обо всем виденном доктору Джемсу. Но тот отвечает ей, что и в Нью-Йорке есть целые районы, где люди живут ничуть не лучше индийских нищих. Сопровождаемая доктором Джемсом, Бе­ренис знакомится с кварталами Ист-Сайда — самого бедного района в Нью-Йорке. Картина нищеты потрясает ее. На деньги, вырученные от продажи дома и драгоценностей, она основывает детскую больницу и становится там сестрой ми­лосердия.

Так Беренис, преодолевая каупервудский индивидуализм, приходит к убеждению, что нужно быть полезной людям. Она старается облегчить страдания тех немногих детей, которым посчастливилось попасть в ее больницу.

Драйзер приводит Беренис к филантропической деятель­ности. Но Беренис уже понимает, что филантропия не может уничтожить существующее в мире социальное зло. «Ну, а как же остальные, тысячи и тысячи, — ведь всех к себе не возьмешь? Как же они? Все ее попытки помочь — лишь капля в море. Одна капля!» Каков будет дальнейший путь Беренис?

Хотя писатель и не успел завершить «Стоика», ход его : мысли в последних главах романа отличается ясностью и оп­ределенностью. В последних главах романа Драйзер подводит читателя к мысли о необходимости каких-то коренных изменений. Нужны решительные перемены, чтобы уничтожить бесправие, эксплуатацию, нищету и сделать жизнь счастливой. Таким достойным финалом заканчивает автор «Трилогию желания».

**Камило Хосе Села (1916)**

«Семья Паскуаля Дуарте» вызывает у критиков и читателей мно­жество противоречивых толкований. Герой романа, крестьянин Паскуаль Дуарте, обыкновенный человек, не какой-нибудь бессердечный злодей. Но один за другим он совершает жестокие поступки, а потом и кровавые преступления. Способный убивать, он способен и жалеть, убегая от своей судьбы, он постоянно возвращается в родное село, как бы сам идет навстречу преступлению и казни. Он может показаться читателю то аморальным чудовищем, то безвинной жертвой среды.

В романе просвечивает схема доказательства философского те­зиса. Это позволило критикам предложить последовательно экзистенциалистское аллегорическое объяснение сюжета. Цепь несчастий Па­скуаля, которых он не может избегнуть, — это и есть «экзистенция», оставляющая только один выход — смерть. Захватившая все существо Паскуаля ненависть к матери — это, очевидно, ненависть к жизни, которая дана человеку помимо его желания, к жизни бесчувственной и враждебной (мать не роняет ни слезинки над умершими сыном и внуком, мать равнодушна к бесчестью сестры и жены Паскуаля). Паскуаль во всех перипетиях своей судьбы действует с беспомощной слепотой сомнамбулы, что Ортега-и-Гассет считал характерной чертой нашей активности в отчуждающем нас от самих себя мире. И только оказавшись в тюрьме в ожидании казни, будучи выключенным из со­циальной круговерти, Паскуаль переживает самоуглубленно и возвра­щается, хотя бы в предсмертном монологе, к своей человеческой сущ­ности.

Однако «Семья Паскуаля Дуарте» не сводится к образной иллю­страции философской идеи. Дорога, которая ведет к селу, где родился Паскуаль, «гладкая и длинная, как день без хлеба, гладкая и длинная... как дни смертника». Такой нотой начинается рассказ о Паскуале. А затем следуют картины страшного убожества жизни в испанском селе, издевательства над сла­быми и беззащитными. Отца Паскуаля укусила бешеная собака. По деревенскому обычаю его запирают и оставляют умирать одного, грызущим от голода и бешенства землю. Младший брат Паскуаля, дурачок , которого любовник матери пинал ногой, как щенка, умирает, и кувшине с оливковым маслом. Понятия о чести и мужском таковы, что не дай бог уклониться от кровавой мести обидчику — тебя засмеют, затравят. Стоит Паскуалю услышать: «Ты не мужчина! — и он с ножом бросается на друга.

Одно из тяжелых, мучительно-тяжелых мест романа — описание жестокости деревенских ребятишек, сбегающихся к тюрьме поглазеть на заключенных. В их поведении отражается весь мир, окружающий Паскуаля. Людская жестокость здесь так же ненамеренна, безразлична, как у детей. Не ребенка же винить в том, что он таков. Но тогда кого: природу или общество?

Паскуаль не убийца по природе. Скорее наоборот, от природы ему даны добрые чувства: привязанность к сестре, страсть к первой жене Лило и благодарная нежность ко второй жене, радостное ожидание рождения сына. Вообще природа никого не обделила добром: даже мять, равнодушная ко всему на свете, иногда чувствует жалость к дурачку Марио. Вернее понять авторскую мысль поможет объяснение последнего преступления Паскуаля. Ведь судят и приговаривают к смерти Паскуаля не за убийство матери (о нем мы узнаем лишь из ого исповеди), а за убийство во время войны старика графа, хозяина большой усадьбы. Мотивов для этого убийства нет никаких: сам Паскуаль признает, что граф всегда был с ним ласков и приветлив. Нет никаких мотивов... кроме того, что во всем селе, где жил Паскуаль, один только графский дом можно было бы назвать домом, а в саду росли цветы, каких деревенские мальчишки нигде больше не видали. Об этом сказано в самом начало романа, в экспозиции, но тень уже отброшена на все повествование, вплоть до конца. Убийство графа прекращается в месть не человеку, но обществу. И недаром старенький граф называет своего убийцу «голубчиком» и улыбается в минуту смерти. Эта виноватая улыбка — последний жест признания вины всего своего класса перед Паскуалем.

«Семья Паскуаля Дуарте» вышла в свет в 1942 году. Это рассказ о человеке, бесконечно чуждом общественной структуре, в которую он никак не может вписаться.

Суд и казнь — это не кара. Общество даже не мстит Паскуалю, а просто отделывается от него как от неприятного, беспокоящего, чуждого элемента. Об этом говорит и сам Села: «Паскуа­ля Дуарте мы убиваем потому, что оказывается очень неудобным со­хранять его в живых. По правде говоря, мы не знаем, что с ним де­лать. Ведь тот, кого обычно называют преступником, есть не более чем орудие; настоящий преступник — это общество, которое фабрикует орудия или допускает, чтобы их фабриковали».

«Семья Паскуаля Дуарте» и «Улей» по­ложили начало новому течению в испанской литературе, получившему и критике наименование тремендизма (от испанского tremendo — ужас­ный, страшный). Вслед за ними потянулись вереницы книг, в которых мир представал бессмысленным, полным жестокости, насилия, угро­жающим на каждом шагу смертью, а герой - соответственно - отвечал этому миру неприятием, непониманием, ненавистью, тоской, мгновен­ными и примитивными порывами. Неуверенность в завтрашнем дне, полный распад семейных связей, всеобщее одиночество, привычка к на­силию— вот какова Испания 40-х годов, если судить по книгам тремендистов.

**Джон Рид (1887 – 1920)**

Поэт, новеллист, журналист. Джон Рид – выдающийся писатель-коммунист, основоположник социалистического реализма в лит-ре США.

В августе 1917 г. Рид приезжает в Петроград, где знакомится с деятельностью партии большевиков. Октябрьскую революцию писатель принял сразу и безоговорочно, назвав ее «рождением нового мира». Некоторое время он помогает молодому Советскому правительству, работая в Бюро революционной пропаганды, а вернувшись в 1918 г. в США, публикует статьи, правдиво рассказывающие и пролетарской революции и деятельности партии Ленина. В 1919 г. напе­чатана его выдающаяся книга «Десять дней, которые потрясли мир» — вдохновенный гимн Октябрьской революции, партии большевиков, ее создателю и вождю — В. И. Ленину. В этой книге автор показал крушение старого и рожде­ние нового мира.

В основу книги положены простые, предельно простые контрасты действительности: буржуазное Временное правительство и партия большевиков, борющаяся за победу социализма; Зимний дворец и Смольный; Петроградская городская дума и Военно-Революционный ко­митет. Это была сама историческая действительность. Сама жизнь вы­лилась в эти контрасты, я они раскрываются у Джона Рида так есте­ственно, стакой полнотой реализма, что перед нами не только вырисо­вывается обстановка, в которой совершались великие события народной жизни, но и обнажен смысл их. Эти контрасты ведут вас в глубь событий, и то, что они настойчиво, упорно, на каждом повороте событий повторяются, означает предельную напряженность борьбы, полную антагонистичность противоречий, революционность сложившейся ситуа­ции. Не существует никаких возможностей компромисса, произошла поляризация социальных сил, исключающая какую-либо третью возможность.

Джон Рид приехал в Россию, которая вынашивала социалистиче­скую революцию, не как сторонний наблюдатель. Сердце его было с народом. «Он отождествлял себя с революцией целиком и пол­ностью». И потому именно, что он был подлинный художник, он дает отнюдь не одностороннюю картину событий, его взор охватывает всю сложность действительности. Его убежденность в том, что народ прав, его страстная симпатия к лагерю социалистической революции позво­ляют ему так прозорливо показать лагерь врагов, который живет, бо­рется с лихорадочным напряжением всех своих сил, в котором сосредо­точена грозная опасность.

Проникновенно и восхищенно показан титанический труд народа, усилиями которого была совершена социалистическая революция, труд масс, и труд руководителей.

«Прочитав с громаднейшим интересом и неослабевающим вниманием книгу Джона Рида «10…», я от всей души рекомендую это сочинение рабочим всех стран». Так писал Ленин в предисловии к американскому изданию. Он подчеркивал, что книга Рида «дает правдивое и необыкновенно живо написанное изображение событий, столь важных для понимания того, что такое пролетарская революция, что такое диктатура пролетариата».

**Джованни Боккаччо (1313 - 1375)**

**«Декамерон»** - сборник новелл, написанный между 1349 и 1353 гг.

Персонажи обрамления «Декамеро­на» — трое молодых людей и семь дам, которые встречаются в одном из кра­сивейших флорентийских храмов — Санта-Мария-Новелла. Они знакомы между собой и хорошо понимают друг друга. В прологе называется точ­ная дата, так что у читателя не остаёт­ся никаких сомнений: действие проис­ходит во время знаменитой эпидемии чумы, свирепствовавшей во Флорен­ции в 1348 г. Боккаччо даёт вырази­тельную картину зачумлённого горо­да. Невольно возникает ощущение символичности происходящего. Чу­ма — не просто болезнь, но ещё и метафора кризисного состояния мира: «...горожане избегали друг друга, сосе­ди не помогали друг другу, родствен­ники редко, а иные и совсем не ходи­ли друг к другу, если же виделись, то издали».

Бесстыдство, падение нравов, кру­шение многолетних традиций — вот чем сопровождается мор. Тем контра­стнее выглядит на этом фоне прият­ный уголок — тосканское имение близ Флоренции, куда бегут от ужасов чумы герои «Декамерона». Они проводят вместе десять дней, отсюда и название книги *(греч.* «Десятидневник»). Здесь царят нега и покой, а ма­нящая природа гармонично сочетает­ся с прекрасными творениями рук человеческих. Герои обрамления пре­даются пению, танцам, игре в шахма­ты, купанию, прогулкам. Но самое главное — они развлекают друг дру­га историями.

В книге Боккаччо знакомые сюже­ты наполняются новым смыслом, ор­ганично входят в своеобразный учеб­ник повествовательного искусства, каковым и становится «Декамерон». В некоторых случаях автор даже открыто призывает читателя выбрать из нескольких вариантов концовок один.

Новеллы многообразны по инто­нации (от беззаботного смеха до вы­сокого трагизма) и месту действия (провинции Италии,Испания, Про­ванс, Греция, Тунис...). В большинстве новел события происходят во времена Боккаччо или непосредственно предшествующие им.

Десять дней «Декамерона» — десять тематических блоков. В рассказах первого дня нет единой темы. Второй и третий дни посвящены многооб­разию проявлений Фортуны, которая призвана бороться с добродетелью. День четвёртый — любовным историям с несчастливым концом, день пя­тый — со счастливым. Новеллы шестого дня касаются удачно сказанно­го словца, седьмого — хитроумных поступков жён, которые умудряются обвести вокруг пальца супруга даже в самых пикантных ситуациях. В день восьмой повествуют о разнообразных, не обязательно любовных продел­ках и обманах. В девятый день «каждый рассказывает о чём угодно и о чём ему больше нравится». Но здесь намечается поворот к серьёзной интонации и новой теме, которая окончательно оформляется в заключи­тельный, десятый день. Это различные проявления человеческого вели­кодушия. Рассказчики как будто соревнуются, чей герой окажется более душевно щедрым — монарх, рыцарь, клирик или мудрей?..

Порочная и нечистая жизнь священнослужителей— одна из сквозных тем «Декамерона». Критика духовенства часто вполне добродушна — в духе средневековой прозы. При этом среди главных пороков священнослужителей выделя­ется любострастие: все клирики в «Декамероне» неизменно похотливы.

Эротическая тема в книге Боккаччо занимает большое место. Действительно, любовь во многих случаях понимается именно как плотский инстинкт, и тогда в её изображений преобладают комические или даже сатирические краски. Боккаччо использует целую коллекцию занимательных эвфемизмов (смягчённых, уклончивых выражений). Всё это встречалось и в комических жанрам средневековой литературы. Но автор «Декамерона» соединяет подобный материал с исполненными высокой патетики сюжетами, подвергает его тщательной литературной отделке. Многие новеллы не более чем шутка — например, история о журав­лях, стоящих на одной ноге. Другие же весьма пространны, в них нанизы­ваются переодевания, кораблекруше­ния, неожиданные узнавания, резкие смены социального положения, пла­менные любовные увлечения, ковар­ные и кровавые убийства, похище­ния... Общая мораль этих сюжетов незамысловата: Амур правит миром, сопротивление ему бессмысленно.

Б. высмеивает адвокатов и судей, чиновников и ростовщиков; он хорошо знает и охотно изображает мир купцов. Встречается взаимодействие житейской прозы с фантастикой.

**Луис де Камоэнс (1524/1525-1580)**

**«Лузиады» (1572):** воспевает открытие морского пути в Индию, совершенного Васко да Гамой.

По пути в Индию, проложенному Васко да Гамой, португальские суда следовали в колонии Португалии на Востоке. Эта морская дорога была из­вестна Камоэнсу не понаслышке. Ему самому довелось провести в Африке, Индии и Индокитае более 17 лет, проделать проложенный кораблями да Гамы путь в оба конца. Этот путь воссоздан в десяти главах «Лузиад», но не просто шаг за шагом. Следуя ан­тичному эпосу, Камоэнс начинает рассказ «с середины» — выбрав мо­мент, когда флотилия Васко да Гамы уже обогнула Африку с юго-востока и вошла в пролив, отделяющий ост­ров Мадагаскар от континента. Ко­рабли причаливают к африканскому берегу, и да Гаму принимает прави­тель Мозамбика — коварный мусуль­манин, стремящийся — по наущению бога Вакха (согласно древним ле­гендам, властителя Индии) — уничто­жить португальцев. Проиграв сраже­ние с пришельцами, он направляет Васко и его спутников к Момбасе, где мавры уже приготовили для них заса­ду. Но Юпитер по просьбе Венеры направляет суда к другому коро­левству, Малинди; там море­плавателей ожидает друже­ственный приём. Король Малинди и его поддан­ные тоже мусульмане: очевидно, что Камоэнс судит людей не по их вере, а по человече­ским качествам. Сара­цины Малинди описа­ны им с восхищением, а король изображён как истинный гуманист. Васко рассказывает правителю Малинди о своей стране – Европе. Далее Камоэнс устами своего героя воспроизводит наиболее значимые события португальской истории — от основания государства до воцаре­ния на троне Мануэла Счастливого, подвигшего да Гаму на плавание.

Центральный эпизод рассказа — встреча мореходов с гигантом Адамастором, превращённым богами в на­казание за греховную любовь к мор­ской нимфе Фетиде в мыс Бурь (мыс Доброй Надежды). Трагическая испо­ведь несчастного сменяется злыми пророчествами о грядущих корабле­крушениях, которые ждут португаль­цев у южной оконечности Африки.

Завершив повествование, да Гама дружески расстаётся с правителем Малинди и направляет флотилию на восток — через океан к берегам Ин­дии. По дороге корабли попадают и жесточайший шторм. Его устраивает морской бог Нептун: Вакх напугал его тем, что «сыны земли» властно утверждают своё господство и «сами стать богами не преминут». На мо­литву Васко Провидению отзывается Венера, которая смиряет волны и приводит корабли португальцев на рейд Каликута (современная Каль­кутта). Измученный, но счастливый, да Гама воздаёт благодарность Господу — такое смешение языческого и христианского вполне в духе культу­ры Возрождения.

Подробное описание Индии, ее природных красот и богатств, населяющих страну народов сделан Камоэнсом с глубоким знанием дела — ведь он провел здесь многие годы. Наместник Каликута посещает капитанский корабль. Но их наладившиеся отношения омрачает вмешательство нового недруга Муллы (которого направляет все тот же Вакх). Португальцам приходится спешно собираться домой, чтобы избежать столкновения с турецким флотом и сообщить королю о сделан­ных открытиях. На обратном пути Васко да Гаму и его товарищей ожи­дает поистине волшебное приключе­ние: Венера, желая вознаградить мо­реходов за страдания, завлекает их на сотворённый ею волшебный остров, где в хрустальных покоях обитают «младые нимфы». Да Гаму ожидает брачный союз с богиней моря — нимфой Фетидой. Она возводит его на горную вершину и посвящает в тайны устройства мироздания.

Фетида пророчествует о грядущих деяниях португальцев в странах Вос­тока, о войнах, которые они будут вести, чтобы утвердить своё владыче­ство, — т. е. о португальских завоева­ниях в Индокитае за семь десятилетий, что пройдут от плавания да Гамы до создания «Лузиад» (50—60-е гг. XVI в.).

Почти каждая глава (песнь) откры­вается или заканчивается авторски­ми отступлениями — лирическими, публицистическими, философскими. В этих излияниях немало горечи и от­чаяния, столь контрастирующих с воз­вышенным эпическим слогом основ­ного повествования. В последних строфах «Лузиад», обращённых к ко­ролю, отчётливо звучит мысль о том, что сотворённый гением поэта герои­ческий многокрасочный мир сам по себе стал частью безвозвратного про­шлого. Реальное настоящее не остав­ляет места ни героизму, ни бескоры­стию, ни самоотверженности, ни рыцарственному служению королю и народу, ни любви. В отступлениях проступает образ самого Камоэнса — одного из вели­чайших лириков позднего Возрожде­ния.

**О’Генри (1862-1910)**

На конец 90-х годов XIX века — начало 900-х приходится творчество О’Генри (псевдоним Уильяма Сиднея Портера), блестящего юморис­та и сатирика, большого мастера короткого рассказа. Известность ему принесли новеллы о Латинской Америке, где автор пребывал во время своих скитаний.

Значительная группа новелл О’Генри посвящена описанию капиталистического города. Большой город равнодушен и жесток к судьбе маленького человека. О’Генри рисует впечатляющую картину неустроенности, бедности простых людей, их несбывшие­ся надежды, разбитые иллюзии. Тяжелое впечатление оставляет новелла «Меблированная комната», герои которой ищут свое счастье, не находят его и кончают жизнь самоубийством. Безработица подстерегает симпатичную мисс Лисон, чуть не погибшую от голодной смерти («Комната на чердаке»). Больно и обидно за мо­лодых супругов, напрасно жертвующих своим последним достоянием, чтобы подарить друг другу рождественский подарок («Дары волхвов»)

Еще одно направление в новеллистике О’Генри связано с об­разом «благородного жулика». Героем многих его новелл выступа­ет Джефф Питере, авторское отношение к которому характеризу­ется двойственностью. С одной стороны, Джефф жуликоват, наха­лен. С другой стороны, он по лишен добрых порывов, любит приключения, иронически относится к себе. Образ Джеффа, как и других, подобных ему персонажей, рисуете» в комически сочувст­венном плане. Комизм ситуации заключается в том, что жулики, авантюристы, искатели легкой наживы нередко сами попадают в затруднительное положении и вместо того, чтобы торжествовать победу, вынуждены расплачиваться за свои проступки. Именно такая ситуация возникает в знаменитой новелле «Вождь красно­кожих», где похитители платят выкуп отцу украденного «вождя краснокожих», дикие выходки которого делают их существование невыносимым. «Благородный жулик» у О’Генри — порождение буржуазной среды. Он стремится к наживе и вместе с этим не ли­шен человечности и даже известного благородства.

Писателъ создавал так­же сентиментальные новеллы и рассказы, написанные в духе «неж­ного реализма». Немало было у него новелл с традиционным «сча­стливым концом», чисто развлекательных.

В американской лите­ратуре конца XIX — начала XX века О’Генри занимал промежу­точное положение между критико-реалистическим направлением, школой «нежного реализма» и позднеромантическим течением, ко­торое продолжало свое существование. Художественный метод О'Генри и представляет собой сочетание реалистических, сентимен­тальных и «джентильных» элементов, часто сложно переплетенных в его новеллах. Писатель не только продолжил, но и внес много нового в развитие жанра американской новеллы. Несомненная за­слуга О’Генри — реалистическое описание большого города, жизни и быта маленького человека. Очень многообразны жанровые раз­новидности в его новеллистике: новелла-сатира, новелла-анекдот, новелла-гротеск, приключенческая романтическая новелла, новелла-пародия и т.д. Наиболее характерными особенностями художественной манеры писателя являются юмор и сатира, ирония, комический гротеск. Рассказы динамичны, написаны разговорным яликом с использованием жаргона, пародийных приемов, неожи­данных сравнений.

О’Генри в большей степени, чем кто-либо из его предшествен­ников или современников, использовал форму остросюжетной но­веллы с неожиданной концовкой. Это способствовало не только ее занимательности, но и выполняло определенную художественную функцию: неожиданный финал выявлял несоответствие между ре­альным и желаемым, обнаруживал противоречия действительно­сти.

**Марк Твен (1835-1910)**

В 1876 г. было опубликовано одно из наиболее известных и популярных произведений Тве­на — «Приключения Тома Сойера

«Приключения Тома Сойера» представляют собой сочетание реа­лизма с романтизмом. Реалистически описывая маленький городок, его сонную, обывательскую жизнь, Марк Твен противопоставляет ему романтический мир Тома и его друзей, их необычайные при­ключения.

В красочных тонах изображается река Миссисипи и окружаю­щая природа, создающая романтический фон в книге. В повести много действия. Динамично развивается сюжет, занимательности которого способствует приключенческая основа.

Второй период творчества Марка Твена, который приходится:на 80-е и начало 90-х годов, характеризуется нарастанием крити­цизма. В эти годы в Соединенных Штатах усиливается классовая борьба, увеличивается количество стачек и забастовок, в которых принимают участие десятки и сотни тысяч рабочих. Если раньше в стране еще были свободные земли, дававшие возможность рабочим заняться земледелием, то теперь эти земли исчезли, захваченные монополистическими кликами и спекулянтами, и в сельском хозяйстве шел интенсивный процесс разорения и обнищания фермеров.

Перед лицом этих фактов постепенно исчезают мелкобуржуазные иллюзии писателя. Совершенно по-иному начинает восприниматься им американская действительность. Если в первый период у Твена преобладало оптимистическое, жизнерадостное восприятие жизни, то во второй период оно сменяется более крити­ческим и скептическим.

Самое значительное произведение этих лет «Приключения Гекльберри Финна» (1885). Здесь Марк Твен опять обращается к изображению прошлого Аме­рики, ко дням своего детства, которые так красочно были описаны в «Приключениях Тома Сойера». но по сравнению с «Томом Сойером» тема прошлого получает теперь другое звучание.

В «Приключениях Гекльберри Финна» центральным образом является образ Гека Финна, от лица которого ведется повествование. Образ Тома Сойера играет здесь второстепенную роль.

По сравнению с первой книгой мы видим иного, повзрослевше­го Гека Финна. Жизнь у него складывается иначе, чем у Тома Сой­ера, да и относится он к ней более серьезно. Большая разница меж­ду Геком и Томом заключается в том, что Том Сойор продолжает, оставаться мальчиком, не знающим трудностей жизни, и то время как Гек Финн взрослеет на наших глазах, приобретает жизненный опыт, многое испытывает и многое видит. Образ Гека Финна близок и дорог автору. Марк Твен особенно высоко ценит гуманность Гека, его человечное отношение к людям. Эта гуманность проявляется в отношении Гека к негру Джиму.

Одна из важнейших особенностей «Приключений Гекльберри Финна» в том и заключается, что этой книге правдиво воссоздается картина жизни Америки 50-х годов XIX в.

По сравнению с «Томом Сойером» раздвигаются рамки повест­вования. В «Геке Финне» изображается уже не маленький городок, а значительная часть Америки. Гек и Джим плывут по Мисси­сипи— самой оживленной подпой артерии Соединенных Штатов, мимо больших и малых городов, многочисленных местечек, оди­ноких ферм,— здесь рисуется широкая картина американской жизни.

Путешествуя вместе со своими героями, писатель весьма кри­тически оценивает все, что встречается на их пути. Обращает на себя внимание тот факт, что Гек и Джим мало встречают честных, порядочных людей. Бандиты, убийцы, грабители, просто жулики — такова многочисленная галерея лиц, с которымиони сталкиваются.

Роман Марка Твена «Приключения Гекльберри Финна» спра­ведливо рассматривается кик одно из первых произведений крити­ческого реализма, только начинавшего утверждаться в Соединенных Штатах Америки.

В 90-900-е годы у Марка Твена исчезают последние иллюзии. Веселый юморист превращается в горького сатирика, а порой и пессимиста. Он пишет публицистические произведения, памфлеты. О расовой дискриминации, о жестоком преследовании негров написан памфлет «Соединенные линчующие штаты» (1901). Целый ряд памфлетов посвящен обличению империалистической политики США, приступивших к широким колониальным захватам.

Публицистика Твена не содержит добродушного юмора ранних лет. Основу ее составляет обличение. Злая ирония чередуется в ней с горьким сарказмом. Преобладающим видом публицистических произведений становятся сатирические памфлеты, направленные против империалистической политики, проводимой правящими кругами США.Проникнутая гневом твеновская публицистика бичует, клеймит вредоносную сущность империализма, объективно подводит к выводу о несостоятельности его, о необходимости замены его более разумным строем.

**Джек Лондон (1876-1916)**

Особенности творческого метода в рассказах: - сочетание реалистического с романтическим, романтизм в реализме и реализм в романтизме наиболее полно выявились в северных рассказах.

- динамизм, большая насыщенность действием. В них много движения, борьбы, столкновений. Лондон – мастер напряженной интриги, стремительно развивающегося сюжета, острых драматических коллизий.

- пристальное внимание изображению внутреннего мира героев, их психологии. В северных рассказах Л. Создает потрясающие по силе и выразительности картины человеческих переживаний. Он изображает нестерпимые муки голода, страстную любовь к жизни, трагическую смерть от холода или ужас перед надвигающейся гибелью.

Лондон критикует буржуазное общество в **романе «Мар­тин Иден» (1909).** В лице своего героя, талантливого писателя Мартина Идена, Лондон показал трагедию художника в капита­листической Америке. Образ Мартина Идена — одно из лучших созданий Лондона. Простой матрос, выходец из народа, Мартин Идеи, чувствуя в себе талант и призвание, стремится стать писа­телем. Ценой неимоверного труда, колоссального напряжения физических и духовных сил он ликвидирует пробелы в своем обра­зовании и начинает писать. Его рассказы, повести, стихи прав­дивы, интересны, оригинальны. Но их никто не печатает. Редак­ции и издательства возвращают ему рукописи обратно. Кто для них Идеен? Человек без имени, жалкий бедняк. История Мартина Идена - это история его борьбы с буржуазным обществом. Идеи отличается большой настойчивостью, он верит в себя, в грядущий успех. Он пытается бороться, но силы его постепенно иссякают.

Прослеживая историю Идена, Лондон убедительно показывает, что буржуазное общество глухо к голосу таланта, что оно не в со­стоянии оценить настоящие произведения искусства. Богатство и слава в конце приходят к Идену. Но это не закономерный резуль­тат его талантливости и упорства. Успех приходит к нему случайно и при этом слишком поздно. Буржуазное общество уже сломило его: у него пропал интерес к жизни, к борьбе. Единствен­ный выход для себя он видит в самоубийстве.

Мартин Идеи — жертва буржуазного общества, но он в то же время жертва буржуазного индивидуализма. По своим взглядам он индивидуалист и поклонник философии Спенсера и Ницше. Выступая на митинге и рабочем клубе, он утверждает, что люди делятся на рабов и господ и что в жизни побеждает сильнейший.

Реакционная идеология отрывает Идена от народа, от его класса. Он теряет связь с массами и все надежды возлагает толь­ко на себя. Но сил для борьбы с буржуазным обществом у него не хватает, и он гибнет.

В конце своего пути Иден отчетливо осознает, что там, навер­ху, в среде Морзон и Бэтлеров он сам по себе никому не нужен. Эта среда вызывает у него гнев и отвращение. Но Иден но может также вернуться назад, к людям своего класса. Индивидуалистическая философия, которую он усвоил, становится барьером меж­ду ним и теми, кого он некогда любил. Следуя ей, Иден приходит к полному идейному краху. Он разочаровывается буквально во всем.

Таким образом, по мысли Джека Лондона, Мартин Иден не только жертва буржуазного общества, но и жертва буржуазного индивидуализма.

Противоречивость образа Идена заключается еще и в том, что его теоретические рассуждения находятся в вопиющем противоречии с его поступками. Благородная натура Идепа по терпит, когда ни одного напа­дают многие. В таком случае, по его мнению, каждый должен прийти на помощь слабейшему. Поэтому-то образ Идена так при­влекателен для читателей. Являясь ницшеанцем в теории, на практике он гуманист, добрый, отзывчивый человек.

В соответствии с замыслом Лондон приводит Идена к гибели. По его мнению, это закономерная гибель индивидуалиста-ниц­шеанца. Но смерть Идена не воспринимается как наказание за ницшеанские грехи. В романе показан крах романтической меч­ты героя, который приходит к разуверению во всем, к разочаро­ванию в любви, и идеалах, в которые он раньше верил, к разоча­рованию в самой жизни. По этим причиним история Мартина Идена один из вариантов «американской трагедии», темы, ставшей одной из центральных в американской литературе XX в.

Мартин Идеен может служить примером раскрытия характера. На наших глазах он из простого, необразованного матроса превращается в человека больших знаний, в писателя.

**Роман Сэлинджера "Над пропастью во ржи"** вышел в свет в 1951 году и через несколько месяцев занял первое место в списке американских бестселлеров. Главный герой романа — Холден Колфилд. Это юноша, пытающийся найти свое место в жизни. Больше всего на свете Холден боится стать таким, как все взрослые. Он уже был исключен из трех колледжей за неуспеваемость. Холдену противна мысль о том, что он будет "работать в какой-нибудь конторе, зарабатывать уйму денег и ездить на работу в машине или в автобусах по Медисон-авеню, и читать газеты, и играть в бридж все вечера, и ходить в кино...".

Жизнь большинства обеспеченных американцев раздражает Холдена. Он ясно видит, что жизнь эта ненастоящая и иллюзорная. Подросток много читает, пытаясь в книгах найти ответы на свои вопросы. Но, так или иначе, а столкновения с реальной жизнью не избежать, и Холден конфликтует с учителями, родителями, одноклассниками.

Главный герой отличается стеснительным, обидчивым характером. Он нелюбезен, зачастую бывает просто груб, насмешлив. Причиной тому душевное одиночество: ведь его жизненные ценности не совпадают с критериями взрослых. Холдена возмущает "показуха" и отсутствие самой элементарной человечности в жизни. Кругом царит обман и лицемерие. Учителя в привилегированной школе лгут, уверяя, что воспитывают хороших людей. Вот Холден вспоминает о директоре одной из частных школ, где он учился. Директор приторно улыбался всем и каждому, но на самом деле очень хорошо знал разницу между богатыми и бедными родителями своих подопечных.

Холден уходит от лжи в свой собственный мир. Вернувшись домой, в Нью-Йорк, Холден с удивлением замечает, что сутенерство, проституция, насилие и обман сосуществуют с милосердием и добротой. Вот две монахини, встреченные Холденом в поезде, не только учат детей, но и собирают милостыню для бедных. Герой много думает над этим, постепенно понимая, как важна осмысленная, имеющая цель жизнь. "Эти две монахини не выходили у меня из головы. Я все вспоминал эту старую соломенную корзинку, с которой они ходили собирать лепту, когда у них не было уроков". Такие мысли занимают теперь героя Сэлинджера.

Холден решает, что нужно спасать детей от пропасти взрослой жизни, где царят лицемерие, ложь, насилие, недоверие. "Мое дело — ловить ребятишек, чтобы они не сорвались в пропасть. Понимаешь, они играют и не видят, куда бегут, а тут я подбегаю и ловлю их, чтобы они не сорвались. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи", — таково заветное желание Холдена Колфилда.

Холдена никак не назовешь благонравным юношей. Он бывает ленив, без особой на то надобности лжив, непоследователен и эгоистичен. Однако, неподдельная искренность героя в рассказах о себе компенсирует многие недостатки его неустоявшегося характера. В последних главах романа он выглядит уже гораздо терпимее и рассудительнее. Холден начинает замечать и ценить такие положительные качества как приветливость, радушие и воспитанность, столь распространенные среди его сограждан в повседневном общении.

Юношеский бунт Холдена доводит до логического конца его младшая сестра Фиби, готовая идти навстречу новой жизни. Брат и сестра Колфилды остаются в Нью-Йорке, потому что бежать всегда проще, нежели продолжать отстаивать идеал — бесхитростный, очевидный и труднодостижимый, как и все романтические грезы юности. В итоге Холден формируется как личность.

Герой Сэлинджера Холден Колфилд — своеобразный символ чистоты и искренности для поколения выпускников школ и колледжей. Холден — семнадцатилетний юноша — мечтал о том, чтобы когда-нибудь появился наконец писатель, с которым хотелось бы связаться по телефону, посоветоваться и вообще поговорить по душам.

Роман "Над пропастью во ржи" стал классикой не только американской, но и мировой литературы. Становление личности, переход подростка в мир взрослых — эти проблемы всегда будут актуальны.

**Бичер-Стоу Гарриет (1811 - 1896)**

Американская писательница. Дочь пастора, жена профессора богословия. В романе "Хижина дяди Тома" (1852), получившем мировую известность, впервые показала бесчеловечность рабовладения в Америке; хотя Б.-С. не шла дальше идеи примирения рабов с рабовладельцами, её произведение сыграло выдающуюся роль в идеологической подготовке отмены рабства в США. В книге "Ключ к хижине дяди Тома" (1853) Б.-С. опубликовала документы о жестокостях рабовладельцев. В романе "Дред, повесть о проклятом болоте" (1856), показывая невозможность реформистским путём решить вопрос о рабстве негров, Б.-С. опасается и его революционного решения. В России революционно-демократические круги использовали роман Б.-С. в борьбе с крепостничеством (в 1858 редакция журнала "Современник" разослала читателям русский перевод романа в виде приложения к журналу). За годы Советской власти "Хижина дяди Тома" издавалась 59 раз на 21 языке народов СССР общим тиражом свыше 2 млн. экз.

Проблема рабства волновала Гарриет с девятилетнего возраста, с того времени, когда ее отец, возмущенный Миссурийским компромиссом (запрещение рабства севернее тридцать шестой параллели), воодушевился до такой степени, что его красноречие, по словам Гарриет, «вызвало слезы на суровых лицах старых фермеров-прихожан». В Цинциннати только река отделяла ее от этой проблемы. На другом берегу Огайо был уже Юг, где владение людьми было узаконено. Когда рабам удавалось бежать, «мы никогда не отворачивались от беженцев, - писала Гарриет, - и помогали им всем, чем могли».

5 июня 1851 года в «Национальной Эре» в Вашингтоне началось серийное издание еще не законченной книги. С появлением ее первого номера 1 января 1847 года «Национальная Эра» стала главным органом пропаганды аболиционистов. Сочинение, которое миссис Стоу послала в «Национальную Эру», называлось «Хижина дяди Тома, или Жизнь среди низов». Сначала предполагалось, что повесть займет всего несколько номеров, но интерес к ней оказался так велик, а сама миссис Стоу так убеждена, что совершает святое дело, что серия продолжалась до апреля следующего года. Когда издание закончилось, «Эра» писала: «Миссис Стоу наконец завершила свое великое дело. Мы не помним какого-либо произведения американского писателя, возбудившего более широкий и глубокий интерес». За это издание она получила триста долларов.

Среди тех, кого заинтересовала повесть в «Эре», был Джон П. Джуэтт, глава издательства в Бостоне. Его издательство выпускало разнородную литературу, особо принимая во внимание полезность. «Хижина дяди Тома» казалась ему верной ставкой.

С разрешения «Эры» Джуэтт выпустил книгу в двух томах 20 марта 1852 года, т. е. за два номера до окончания серии. По словам Чарлза Стоу, первое издание было в пять тысяч экземпляров. Три тысячи были проданы в первый же день. Второе издание книги разошлось полностью к концу марта К августу ошеломленная домохозяйка из Бранзвика получила уже 10000 долларов. Одни доходы с этой суммы превышали те ежегодные четыреста долларов, которые она надеялась зарабатывать рассказами для газет. За лето количество проданных экземпляров достигло ста двадцати тысяч, а спрос все не падал. Книга разошлась в трехстах тысячах экземплярах раньше, чем ей исполнился год.

**Амаду Жоржи (1912-2001)**

Бразильский писатель, общественный и политический деятель. Член Бразильской компартии. В первых романах "Какао" (1933) и "Пот" (1934) А. стремился документально показать становление классового сознания батраков и рабочих. В цикле "романов о Баие" А. использует фольклор бразильских негров для поэтизации жизни и борьбы бедняков: "Жубиаба" (1935), "Мёртвое море" (1936), "Капитаны песка" (1937). В середине 30-х гг. принимал участие в борьбе руководимого компартией Национально-освободительного альянса; в 1936 и после установления в стране диктатуры Варгаса в 1937-38 подвергался аресту, затем эмигрировал (1941-42). Написал биографии поэта-романтика А. Кастру Алвиса и руководителя Бразильской компартии Л. К. Престеса, дилогию о кровавой борьбе плантаторов и капиталистов за землю: "Бескрайние земли" (1943, рус. пер. 1955), "Город Ильеус" (1944, рус. пер. 1948). По возвращении в Бразилию А. в 1945 избран депутатом Национального конгресса от компартии. Роман "Красные всходы" (1946, рус. пер. 1949) - образное воплощение революционизирования бразильского крестьянства - свидетельствует об освоении метода социалистического реализма. В 1948-52 А. жил в эмиграции во Франции и Чехословакии, участвовал в движении сторонников мира. Роман "Подполье свободы" (1952, рус. пер. 1954) изображает социальную борьбу в Бразилии 1937-1941. Миру высоких мыслей и чувств, героизму простых людей Бразилии, руководимых компартией, противостоит в романе мир алчности, наживы, насилия, разврата. В романах "Габриэла, гвоздика и корица" (1958, рус. пер. 1961) и "Дона Флор и её два мужа" (1966), сборниках повестей "Старые моряки" (1961, рус. пер. 1963) и "Пастыри ночи" (1964, рус. пер. 1966) А., вводя фольклорные и фантастические элементы, передаёт своеобразие вольнолюбивого национального характера. В 1961 А. избран членом Бразильской академии. Член Всемирного Совета Мира. Удостоен Международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами" (1951). Неоднократно посещал СССР.

«Генералы песчаных карьеров» (в оригинале **«Капитаны песка»**) (1937) - один из самых известных романов бразильского писателя Жоржи Амаду.

Это книга о беспризорниках, до которых никому нет дела. Как умеют, они борются за свою жизнь. Их ждут разные дороги: кто-то станет убийцей, кто-то художником, кто-то священником, а кто-то коммунистом. Им приходится самостоятельно постигать простые и одновременно сложные вещи, такие, как любовь, дружба, семья, предательство, верность себе и верность другим.

Написанная с позиции критического реализма, книга разоблачает социальное зло, вскрывает язвы и порки бразильской действительности. Но вместе с этим она не содержит четкой положительной программы, не указывает выхода из социальных противоречий. В художественном смысл ей не хватает ярких обобщающих образов. Нередко автор злоупотребляет натуралистическими описаниями.

**Лопе Феликс де Вего Карпью (1562-1635)**

По тематике пьесы Лопе де Вега разделяют на несколько групп:

1) государственно-исторического («героические драмы»),

2) социально-политического,

3) семейно-бытового («комедии плаща и шпаги») характера.

Острая антифеодальная направленность и защита народных прав- вплоть до права на открытую борьбу с деспотизмом — характеризуют лучшие исторические и социально-политические пьесы Лопе де Вега такие, как "Звезда Севильи", "Периваньес и командор Оканьи", "Саламейский алькальд". Однако ни в одной из них эти черты не достигают такой силы и размаха, как в **"Фуэнте Овехуна"**, пьесе, созданной в 1612-1613 годах в пору расцвета творчества драматурга и по праву считающейся вершиной испанской национальной драматургии, достойным Памятником, воздвигнутым поэтом мужеству и доблести родного народа.

В конфликте между населением Фуэнте Овехуны и командором появление короля ни разрешает этого конфликта, а только санкционирует уже готовое его разрешение. Лопе оставляет вопрос, открытым: что было бы, если виновник смерти командора был обнаружен? Что было бы, если 6 командору удалось бежать? Милосердие, которое король проявляет к восставшему против него магистру, тоже ставит под некоторое сомнение реальность альянса между народом и короной. То, что в последующие века пьеса Лопе де Вега воспринималась как абсолютно революционная, заставляет сильно сомневаться в том, что формула "король и народ" была для Лопе де Вега уж так безусловна. Ведь дело не в искажении пьесы со стороны будущих постановщиков, дело в том, что сам текст дает основания для такого ее прочтения. В еще большей степени заставляет усомниться в незыблемости веры Лопе в утопию народной монархии его авторское эмоциональное отношение к своим персонажам. Что может быть условнее, бледнее, немощнее, чем обрисовка короля Фердинанда? И что может быть теплее и красочнее, чем фигуры даже второстепенных персонажей из парода, выписанных в этой пьесе? Таких примеров можно привести в творчестве Лопе де Вега великое множество. Демократизм Лопе де Вега, его чутье и чувство реальности неизбежно должны были привести ого к серьезным сомнениям. Действительность давала для этого ежеминутные поводы.

Демократизм, народность "Фуэнте Овехуаны" проявляется не только в сюжете и основной идее, но и в построении художественных образов, в деталях, в целом ряде бытовых подробностей, в народных песнях, изображении народных обычаев. Народный юмор входит в пьесу с чудесным образом Менго, ум и чисто народная находчивость которого проявляется не только в веселых, но и трагических ситуациях. Шутка- оружие остроумного древнего поэта, примененная вовремя и кстати, она разряжает напряжение и выводит из опасного положения не только Менго, но и его товарищей, как это происходит в последней сцене пьесы. Этот народный юмор усиливает общее оптимистическое звучание пьесы, победителем в которой является народ, носитель настоящих человеческих ценностей: подлинного благородства, верности, любви, мужества и несокрушимой дружбы.

Совершенно иные, но тоже типичные для эпохи Возрождения проблемы ставит Лопе де Вега в своих комедиях, обычно именуемых **"комедиями плаща и шпаги".** В центре их, как правило, стоит борьба молодежи за право любить по своему выбору, борьба за новую мораль. Выбор этой темы не случаен.

В Испании с ее застойной идеологией и строжайшей сословной иерархией этот вопрос стоял особенно остро. С ним и сталкивают нас любовно-бытовые комедии Лопе.

В XVI ст. в испанской семье еще крепко держались домостроевские традиции, и женщина была фактически рабой сначала отца, потом мужа настолько, что в "Сборнике законов" за 1567 год сохранялась статья, утверждавшая право мужа убить неверную жену. Но ветер дальних странствий и приключений, надувавший паруса путешественников, купцов, конкистадоров освежил, развеял спертый воздух наглухо закрытых старинных особняков. К тому же рядом была Италия с ее бурной общественной жизнью и "вольными" нравами. Испанцы читали Петрарку, Боккаччо, Ариосто. И начинает колебаться отцовская власть, дают трещину сословные предрассудки: в недрах испанской семьи идет то глухая, то открытая борьба отцов с детьми, желающими избирать себе спутников жизни не по родительской воле и расчету, а по свободному выбору и зову сердца.

Именно эти явления и отражены в "комедиях плаща и шпаги" Лопе де Вега. В них показана и борьба молодежи с домостроевскими обычаями, и новый взгляд на ценность человека, не зависящую от его происхождения, и стремление женщины отстоять свои человеческие права. Здесь звучит гимн раскрепощающейся человеческой природе, ее красоте, воле, энергии.

Не случайно большое место отводится в этих пьесах женщинам, которые зачастую являются инициаторами и ведущими сложной интриги. Характерно, что препятствием к соединению влюбленных у Лопе в большинстве случаев является или бедность, или сословное неравенство. («Изобретательная влюбленная», «Валенсианская вдова», «Учитель танцев»…)

По мнению писателей Возрождения, любовь- великая сила, дающая человеку волю, мужество, находчивость. Что же касается общественного положения, то "рожденье- случай безразумной воли" (Шекспир). И мы уже видели, что и в глазах Лопе де Вега "чистота крови" не имеет ни значения, ни цены.

На проблеме социального неравенства любящих завязан узел интриги одной из лучших комедий Лопе де Вега - **"Собака на сене".**

Знатная и богатая графиня Диана де Вельфлор полюбила своего секретаря- то есть слугу - Теодоро. И борьба чувства с сословным понятием дворянской чести является основной темой и одновременно главной пружиной действия комедии.

Образ Дианы разработан в пьесе с психологической точки зрения очень тонко. Любовь к Теодоро возникает у нее сначала "из ревности": Теодоро отважился обратить внимание на другую женщину, в то время, как рядом есть она- признанная красавица! А может она и раньше в глубине души была не безразлична к своему красивому и умному слуге, а его роман с Марселой только "проявил" это чувство? Так или иначе сначала для Дианы это лишь игра, развлечение, еще один случай испытать силу своего женского очарования... Но постепенно, пристальней приглядевшись к Теодоро и сравнив его со своими знатными тупицами-женихами, ничего лучшего не придумавшими, как нанять убийцу для устранения соперника, Диана начинает по-настоящему любить. И тут шутка угрожает обернуться трагедией, ибо на пути чувства встает ее дворянская честь, запрещающая любить безродного юношу. "Собака на сене", не решающаяся ни "съесть самой", ни отдать Теодоро Марселе.

Гордая Диана по-настоящему страдает, теряет равновесие, делает глупости, компрометирует себя и шлет проклятие своей чести.

Проклиная "людскую честь", Диана, разумеется, не понимает, что речь идет не о чести подлинной, а о чести кастовой, аристократической, действительно являющейся "нелепым вымыслом", не имеющим ничего общего с понятием о личных качествах человека, с тем истинным достоинством, "внутренним благородством", которое заставит плебея Теодоро разоблачить выдумку Тристана, не позволит строить счастье на обмане, принудит его- любящего и любимого -официально признанного сыном графа Лудовико, просить у Дианы разрешения уехать-

Не оскорбив в моей сеньоре

Любовь, и кровь, и совершенства.

Подлинное представление о чести в этой комедии свойственно лишь Теодоро. Этот образ безродного юноши, красивого, умного, смелого, гордого тем, что его единственный отец "мой ум, мое к наукам рвенье, мое перо" воплощает новый, демократический идеал человека возрождения. Теодоро- истинный герой литературы возрождения, уже не раз являвшийся в произведениях писателей-гуманистов от Бокаччо до Сервантеса, а в комедиях Лопе победоносно вступивший на театральные подмостки.

Демократическое и реалистическое звучание пьесы значительно усиливается образом Тристана, слуги Теодоро. "Ножны этого кинжала", "рукоятка этой шпаги", как шутливо рекомендует он себя, Тристан является фактически той рукой, которая фехтует шпагой, направляет кинжал.

Разумеется, образ комедийного слуги, держащего в своих руках основные нити интриги, не был новым в драматургии, но у Лопе де Вега этот слуга вышел таким живым, ловким, умным и находчивым, что перед ним бледнеют его прототипы и наследники. Вообще образ слуги- грасьозо (и это касается не только Тристана)- восходит у Лопе к традициям народного площадного фарсового театра. Его слуги не только комичны, но ироничны и умны. Близкие родственники Санчо Пансы, они оценивают происходящее с точки зрения народного здравого смысла, шуткой, пословицей, подходящим к случаю анекдотом, "приземляя" высокие порывы своих увлеченных и ослепленных чувствами господ, когда их уж слишком "заносит", но зачастую именно они решают участь героев, устраивают их счастье.

**Уолт Уитмен (1819-1892)**

У. олицетворял новый фазис литературно - художественного процесса. Его творчество – сплав романтизма и реализма. Он демократ до мозга костей. Он осуждал рабство, как и всякое угнетение.

Выходец из фермерской семьи Уитмен уже к одиннадцати — двенадцати годам завершил учение; в дальнейшем знания приобретались самостоятельно. Зато у него к началу работы над «Листьями травы» были за плечами богатые университеты, впечатления, не столько от прочитанных книг, сколько от соприкосновения с самой прозаической реальностью, впечатления, которые составляют силу и плоть его стихов. А заниматься ему приходилось многим: быть,; печатником в типографии, сельским учителем, репортером, набор­щиком, лектором, оратором. Но самой важной оказалась многолетняя работа журналиста в нью-йоркских газетах «Ивнинг тетлер», «Аврора», «Бруклин дейли игл», «Бруклин фримен» и других. В это время складываются его убеждения глашатая «демократической массы» и противника рабовладения.

«Листья травы» были книгой необходимой, потребность в ко­торой носилась в воздухе, книгой неожиданной, ибо означала она разрыв с классическими поэтическими формами и утверждение , через новое — американской самобытности. Она дышала перво­зданной свежестью и несла мощный заряд оптимизма, приметы той поры, когда прогрессивные силы изготовились для штурма -бастионов рабства, а в массах сохранялась неиссякшая надежда на воплощение идеалов демократии и народовластия, Однако отзыв Эмерсона о том, что стихи Уитмена «муд­ростью и талантом выше и самобытнее всего, что доселе создавала Америка», явно тонул среди недоброжелательства и откровенных издевок. И Уитмену нужна была большая вера в себя, чтобы идти избранным путем, дополнять «Листья тра­вы» новыми стихами, написанными в новом поэтическом ключе.

Книга Уитмена «Листья травы» увидела свет в июле 1855 года: Уитмен сам набрал примерно восемьсот экземпляров. Книга почти не пользовалась спросом — большинство экземпляров поэт раздарил знакомым. Стихи были даны без заглавий. Критики в своем поношении книги но стеснялись в выражениях, называя ее «смесью высокомерия, самохвальства, чепухи и вульгарности», «навозной кучей» и т. д. Лишь Эмерсон поддержал поэта, написав: «Только слепой не заметит, какой драгоценный подарок ваши «Листья травы».

Третье издание книги вышло в 1860 году в канун Граждан­ской войны: оно включало в себя сто пятьдесят четыре стихотворения, составивших циклы «Песни демократии», «Дети Адама»,«Мир благовонный» и др. Последующие издания увеличивались за счет новых циклов стихов и поэм. В четвертое издание 1867 года вошли стихи из цикла «Барабанный бой» и «памяти Линкольна». Год спустя появилось первое зарубежное издание стихов Уитмена, опубликованное в Лондоне. Всего при жизни было 9 изданий: последнее в 1892 году поэт считал окончательным, отвечающим его творческой воле.

**Габриэль Гарсиа Маркес**

В январе 1965 года у Гарсия Маркеса наступило озарение: «роман предстал перед ним готовым». Он отказался от всех договоров и контрактов, продал автомобиль и ,возложив се заботы о пропитании, доме, детях на плечи жены, заперся в своем кабинете.

Добровольное заточение продолжалось восемнадцать месяцев. Воплощение созревшего замысла потребовало каторжного труда. «Наиболь­шую трудность,— признается автор,— представлял собой язык романа Мне понадобилось прожить двадцать лет и написать четыре ученические книги, чтобы понять — решение проблемы языка лежало в самой основе Надо было рассказывать так, как рассказывали мои деды, то есть бес­страстно, с абсолютным, неколебимым спокойствием, которое не может нарушиться, даже если мир перевернется вверх дном».

В 1967 году роман «Сто лет одиночества» увидел свет в Буэнос-Айресе Первое издание разошлось за несколько дней, то же произошло со вторым' третьим и последующими, число которых к 1972 году достигло тридцати двух. За первые три с половиной года общий тираж романа в одной Ла­тинской Америке превысил полмиллиона экземпляров. Одновременно он был переведен на все основные языки мира, удостоен различных между­народных премий и завоевал поистине всемирную популярность.

Композиционный стержень романа — история шести поколений семьи Буэндиа и города Макондо, который основан первыми из Буэндпа и гиб­нет вместе с последними. Но эта история развертывается как бы в нескольких измерениях одновременно. Наиболее очевидное из них — традицион­ная семейная хроника. Впрочем, с первых же страниц начинают высве­чиваться и остальные измерения, каждое из которых все шире раздви­гает рамки романа во времени и пространстве.

В одном из этих измерений столетняя история Макондо обобщенно воспроизводит историю провинциальной Колумбии, точнее, тех областей страны, которые поначалу были отрезаны от внешнего мира, потом задеты вихрем кровавых междоусобиц, пережили эфемерный расцвет, вызванный «банановой лихорадкой», и опять погрузились в сонную одурь.

В другом измерении судьба Макондо по-своему отражает некоторые особенности исторической судьбы всей Латинской Америки — падчерицы европейской цивилизации и жертвы североамериканских монополий.

Наконец, в третьем — история семьи Буэндиа вбирает в себя целую эпоху человеческого сознания, прошедшую под знаком индивидуализма,— эпоху, в начале которой стоит предприимчивый и пытливый человек Ренес­санса, а в конце — отчужденный индивид середины XX века.

Ни одно измерение не существует само по себе и не может быть вычле­нено из романа. Только их взаимодействие и взаимопроникновение обра­зует художественный мир книги. И все же структурной основой этого ми­ра является последнее, третье измерение. Именно здесь таится «сокрытый двигатель» повествования — многовековая эволюция обособленной лич­ности, сжатая словно пружина в историю шести поколений рода Буэндиа.

Появление на свет мальчика с поросячьим хвостом не пугает счастли­вых родителей. Но Амаранта Урсула умирает от кровотечения. В отчая­нии, позабыв о ребенке, Аурелиано целую ночь блуждает по городу, тщет­но призывая друзей. А утром, вернувшись домой, он видит вместо ново­рожденного «изъеденную оболочку, которую собравшиеся со всего света муравьи старательно волокли к своим жилищам». И в это мгновение пот­рясенному отцу открываются последние ключи шифров Мелькиадеса. Принявшись читать пергаменты, он убеждается, что в них содержится вся история семьи Буэндиа, предвосхищающая события па сто лет вперед. Том временем подымается ветер, переходящий в неистовый ураган, ко­торый разрушает Макопдо до основания.

Катастрофа, уничтожающая мир, созданный воображением Гарсиа Маркеса, на первый взгляд кажется очередным, последним по счету чудом, завершающим «Сто лет одиночества». На самом же деле чудесного в ней едва ли по меньше, чем во всех остальных чудесах романа. Можно назвать по меньшой мере три взаимосвязанные сюжетные линии, которые на про­тяжении всего повествовании подготавливают этот финал. Одна из них — это борьба между людьми и природой, покорившейся основателям Макондо и начинающей теснить их потомков. Возрастающий натиск природных сти­хни получает законченное, гиперболическое воплощение в чудовищном пиршестве муравьев, которые заживо пожирают последнего в роду Буэндиа, и в чудовищном вихре, который сметает город с лица земли.

Другая линия — это, так сказать, социальная энтропия, которая, неуклонно возрастая в замкнутом, предоставленном самому себе сообщест­ве, ведет его к полной дезорганизации, к распаду и в конечном счете к ги­бели.

И третья линия связана со специфическим характером макондовского времени, которое, как сказано выше, движется по свертывающейся спира­ли, то есть возвращается вспять. Гарсиа Маркес неспроста как бы ове­ществляет его (обратите внимание на «кусок неподвижного времени», зас­трявший в комнате Мелькиадеса!) — тем самым он заставляет читателя осязаемо ощутить, что в своем попятном движении время сворачивается, уплотняется и, достигнув предельной степени концентрации, взрывает­ся.Этот взрыв тоже находит выражение в катастрофе, постигшей Ма­кондо.

Подводя итог прошлому, роман вместе с тем обращается к будущему, предупреждает людей о катастрофе, которая постигнет мир, если силы отчуждения и разобщения возьмут вверх. Книга, рассказывающая о человеческом одиночестве, взывает к людской солидарности. Идею солидарности – единственной альтернативы одиночеству – Гарсиа Маркес считает главной идеей романа.

**Карло Гоцци (1720-1806)**

25 января 1761 года в венецианском театре «Сан-Самуэле» состоя­лась премьера спектакля «Любовь к трём апельсинам» — первой и самой прославленной театральной сказки, или фьябы *(ит.* «сказка»), Карло Гоц­ци. Всего с 1761 по 1765 г. их будет создано десять: за «Любовью к трём апельсинам» последуют «Ворон» (1761 г.), «Король-олень» (1762 г.), «Турандот» (1762 г.), «Женщина-змея» (1762 г.), «Зобеида» (17бЗ г.), «Счаст­ливые нищие» (1764 г.), «Голубое чу­довище», «Зелёная птичка» *(1765* г.) и «Зеим — король духов» (1765 г.).

Это была переделка сказки о трех апельсинах, которую в те времена венецианские няньки рас­сказывали детям на ночь. Как и поло­жено в сказках, сюжет изобиловал превращениями и приключениями. Печальный принц, обречённый злой колдуньей на любовь к трём апельси­нам, отправляется за тридевять земель — на поиски этих магических плодов. Заполучив их при содействии волшебных помощников, принц об­наруживает, что в апельсинах заклю­чены прекрасные принцессы. На од­ной из них он в конце концов и женится, несмотря на козни злопыха­телей. Впрочем, главный интерес спек­такля заключался не в чудесных пре­вращениях: по словам самого Гоцци, «никогда ещё не было видано на сцене представления, совершенно лишённого серьёзных ролей и цели­ком сотканного из общего шутовст­ва всех персонажей, как это было в данном сценическом наброске». Текст пьесы, пересыпанный выпадами про­тив Гольдони и известного сочините­ля аббата Пьетро Кьяри, высмеивал литературные приёмы, излюбленные сюжеты и идеи, пародировал отрыв­ки их текстов. Героями фьябы высту­пали персонажи комедии дель арте: принца звали Тартальей, главным его советником был Панталоне, а все дьявольские интриги исходили от Бригеллы. Правда, Панталоне отли­чался умом и преданностью, а влюб­лённые Клариче и Леандро, напротив, пытались извести принца (напри­мер, отравив его трагедийными сти­хами) и захватить трон.

Спектакль имел оглушительный успех. Главный противник — Гольдо­ни — был повержен и в 1762 г. бежал в Париж. На венецианской сцене во­царились фьябы Гоцци, хотя и нена­долго. В 1765 г., т. е. всего через пять лет после триумфа, драматург неожи­данно прекратил их писать, объяснив это так: «Пусть уж лучше публика то­скует по такого рода представлениям, чем скучает на них».

Впрочем, сами волшебные сказки к тому времени существенно измени­лись. Литературная полемика из них постепенно исчезла. К полемическим приёмам Гоцци вернулся только в своей предпоследней фьябе «Зелёная птичка», где очень едко высмеял идеи Просвещения, в частности теорию «разумного эгоизма» французского философа Гельвеция.

В других же пьесах, начиная с «Ворона», автор уделяет большое вни­мание «сильным страстям», которые были бы вполне уместны в какой-нибудь трагедии, а здесь заставляли зрителей, как с гордостью писал Гоцци, «с величайшей лёгкостью пе­реходить от смеха к слезам». В «Воро­не», например, принцу Дженнаро по воле злого рока приходится ценой собственной жизни спасать любимо­го брата — короля Миллона — от за­клятия разгневанного чародея, а ко­ролеве — жертвовать жизнью ради Дженнаро. В «Женщине-змее» фея Керестани, полюбившая смертного и пожелавшая разделить его судьбу, не может сделать этого, не подверг­нув своего мужа — царя Тифлиса Фаррускада, а заодно и его поддан­ных страшным испытаниям.

В одной из самых знаменитых фьяб — «Турандот» — героиня, дав­шая клятву никогда не выходить за­муж, заставляет всех женихов ло­мать голову над придуманными ею загадками, а неотгадавших приказы­вает казнить. Когда же появляется принц, который справляется с зада­чей, она прибегает к множеству новых ухищрений, лишь бы не призна­вать своего поражения и не поко­ряться мужчине, хотя бы даже и ми­лому её сердцу.

Благодаря волшебству (его нет только в «Турандот») все истории за­канчиваются вполне благополучно. Но такие пьесы не могут именовать­ся просто комедиями или сказками, поэтому драматург нашёл для них особое название **— *трагикомиче­ские сказки для театра.***

Из комедии масок пришли непре­менно присутствующие в каждой пье­се Гоцци Панталоне, Тарталья, Бригелла и Труффальдино. Правда, лишь Труффальдино в исполнении Антонио Сакки оставался таким же, каким его привыкли видеть зрители комедии дель арте, — простодушным и плуто­ватым, веселым шутом, смешившим публику трюками и остротами. Пока­зательно, что его роль почти никогда не прописывалась до конца.

Прочих персонажей комедии ма­сок Гоцци часто изменял до неузна­ваемости. Так, Тарталья (который, правда, сохранял своё характерное заикание) в «Любви к трём апельси­нам» стал печальным и несчастным принцем, в «Вороне» — королевским министром, а в «Турандот» — вели­ким канцлером. Панталоне из жадно­го и похотливого старика превратил­ся в благородного и преданного слугу и помощника. Даже Бригелла в «Зелёной птичке» предстал в образе мечтательного поэта и прорицателя. И где только не оказываются по хо­ду пьесы эти венецианские персона­жи! Их окружают действующие лица с самыми фантастическими имена­ми, в самых невероятных костюмах. Действие происходит то в выдуман­ном королевстве Монтеротондо, то в далёких экзотических местах — Ки­тае, Персии и Тифлисе. Они попада­ют то в пустыни, то в пещеры людо­едов, то на корабли.

И чем дальше, тем меньше остава­лось в этих персонажах от привыч­ных зрителям Панталоне, Тартальи и Бригеллы. К тому же в подобных необычных, несвойственных им об­стоятельствах они лишались просто­ра для импровизации. Иными слова­ми, Гоцци, провозгласивший возврат к старой комедии масок, нарушил принцип, лежавший в самой её осно­ве. Одна только «Любовь к трём апельсинам» так и осталась в виде сценария, который драматург потом схематично записал «по воспомина­ниям». В остальных пьесах все роли были тщательно прописаны. Персо­нажи комедии масок постепенно пре­вращались во вполне жизненные характеры со своими бытовыми чер­тами — следовательно, парадоксаль­ным образом сближались с персона­жами Гольдони.

Всё, что создал Карло Гоцци, было на­писано с мыслью о сцене и с огром­ной любовью к ней. Недаром исследо­ватели единодушно утверждают, что его фьябы обладают какой-то особой театральностью. Они воплощают в себе всё очарование и всю сущность театра как особого вида искусства, создающего свой собственный, услов­ный мир, не имеющий ничего обще­го с реальностью и отнюдь не обязан­ный ей подражать.

**О’Нил Юджин (1888- 1953)**

Американский драматург. Обучался в католической школе и колледже, в 1906 поступил в Принстонский университет (не закончил). Работал матросом, был репортёром в провинциальной газете. В 1914 изучал драматическое искусство в Гарвардском университете. Литературную деятельность начал стихами. Первые драматургические опыты O’H. (сборник "Жажда и другие одноактные пьесы", 1914) были поставлены на сцене экспериментального театра в Провинстауне. Психологическая пьеса "За горизонтом" (1920, Пулицеровская премия) ставит проблему трагического разлада мечты и действительности. Написал экспрессионистичные по манере пьесы: "Косматая обезьяна" (1922) - об обесчеловечивании личности в капиталистическом обществе; "Крылья даны всем детям человеческим" (1924) психологическая драма, одна из первых в США ставящая расовые проблемы; "Страсти под вязами" (1925) - вариант классической трагедии собственности; "Марко-миллионщик" (1927) - критика буржуазной цивилизации, и др. В эти годы пьесы O’H. ставились в СССР. К конце 20-х гг. в творчестве O’H. наметился кризис (пьеса "Странная интерлюдия", 1928, отмеченная интересом O’H. к психоанализу З. Фрейда). К поздним пьесам O’H. относятся: "Динамо" (1929), "Дни без конца" (1934), "Разносчик льда грядет" (1939, опубликована в 1946). С 1934 O’H. работал над драматической сагой - "Сказание о собственниках, обокравших самих себя" (по замыслу - 11 пьес), которая должна была охватить жизнь Америки в 1775-1932. За несколько месяцев до смерти O’H. уничтожил рукописи 6 пьес из "Сказания...". Из автобиографических пьес особенно важны "Луна для пасынков судьбы" (1942, опубликована в 1945), "Долгий день уходит в полночь" (1941). Для драматургической манеры O"H. характерно сочетание реализма с натурализмом и экспрессионизмом. Нобелевская премия (1936).

**Мигель Анхель Астуриас (1899—1974)**

«Измерить все индейской мерой» — так определил главную цель своего творчества один из отцов нового латиноамериканского романа, выдающийся писатель нашего века Мигель Анхель Астуриас. И действительно, он сделал достоянием мировой литературы духовный опыт страны, населенной по преимуществу индейцами и метисами — потомками тех самых индейцев майя, которые до испанского завоевания создали великую цивилизацию древней Америки.

Детство и юность Мигеля Анхеля Астуриаса совпали с особенно мрачными временами в истории его родины — с периодом диктатуры одного из самых кровавых тиранов Центральной Америки, Мануэля Эстрада Кабреры. Как раз в эти годы пресловутая «Юнайтед фрут компани», насаждавшая в Гватемале банановые плантации, постепенно превращалась в фактического хозяина страны.

Отец Мигеля Анхеля, метис, был судьей, мать, индианка,— школьной учитель­ницей. Мужественным отказом придать вид законности расправе с крамольниками-студентами отец навлек на себя гнев диктатора и вынужден был оставить официальный пост. Лишилась работы и мать. Вместе с семьей мальчик провел несколько лет в глухой провинции, у деда, имевшего небольшую усадьбу. Здесь он впервые соприкоснулся с миром братьев по крови—индейцев-крестьян.

Ненависть к диктатуре, любовь к индейцам с ранних лет направляли духовное становление Астуриаса. Неудивительно, что, поступив в университет, он сразу же оказался в числе революционно настроенных студентов, вынашивавших мечту о свержении тирана. Эта мечта созревала и крепла под отдаленные раскаты громов, доносившихся из-за океана,— уже перевалило за середину второе десятилетие века.

Дипломная работа, которую защищал Астуриас при окончании юридического факультета, называлась «Социальная проблема индейца». Получив звание адвока­та, он занялся практикой и одновременно погрузился в общественную деятель­ность. Вместе с друзьями он основал Народный университет. «Мы поняли, что, пока наш народ не научится читать и писать, пока он не осознает своего долга и своих гражданских прав, мы будем обречены на все те же ошибки...» Вскоре Народный университет уже насчитывал более двух тысяч слушателей — главным образом рабочих и ремесленников — и начал участвовать в политической жизни, посылая своих депутатов в Национальную Ассамблею.

Однако новый президент, сменивший Эстрада Кабреру, поиграв в либерализм, мало-помалу возвращался к испытанным методам управления. Стоявшая за ним армейская верхушка принялась хозяйничать в стране. Астуриас и двое его друзей-журналистов попытались апеллировать к общественности. Они начали публикацию серии разоблачительных статей о вмешательстве военщины в полити­ческую жизнь Гватемалы.

Незамедлительно последовала расправа. Один из журналистов прямо на улице подвергся зверскому избиению, в результате которого оглох и наполовину ослеп. Сам Астуриас, спасаясь, покинул страну. На немецком пароходике он бежал в Панаму, а там пересел на английское судно, идущее в Лондон.

Так в 1923 году началось его изгнание, затянувшееся на десять лет. В 1923 г.он поехал в Париж на каникулы и бродя по опустевшим коридорам Сорбонны, наткнулся на объявление о предстоящем курсе лекций профессора Жоржа Рейно, посвященном мифологии древних майя.

Он остается в Париже. Посещает лекции Жоржа Рейно. Становится его учеником, потом помощником, потом ближайшим сотрудником, высококвалифици­рованным специалистом, не уступающим самому мэтру во всем, что касается культуры майя.

В 1930 году вМадриде увидела свет его первая книга в прозе — «Легенды Гватемалы». Мифологические легенды переплетаются в ней с преданиями позднейших времен, красочные картины родной природы — с воспоминаниями о детстве. Образный и причудливый язык местами стилизован под индейскую речь; автор еще только нащупывает путь к органическому стилю, способному передать мировосприятие индейца. Книга завоевала широкое признание, была вскоре переведена на несколько языков, удостоена литературной премии Франции. Однако европейские читатели увидели в ней лишь головокружительную экзотику.

Между тем одновременно с «Легендами Гватемалы» Астуриас писал произведе­ние совсем иного характера — роман «Сеньор Президент». С рукописью этого романа возвратился он на родину в 1933 году. О публикации нечего было и думать — генерал Убико, очередной «сеньор президент», правивший Гватемалой, не уступал Эстрада Кабрере. Все же роман стал известен оппозиционной интеллиген­ции, студенчеству: он ходил по рукам в списках, его читали вслух на тайных сходках. Книга увидела свет лишь 13 лет спустя.

С первых же ее строк читатель погружается в стихию звучащей речи. И далее, вплоть до конца книги, автор буквально в каждой фразе нагромождает аллитера­ции и омонимы, сталкивает слова друг с другом, использует их многозначность, заставляет их играть всеми смысловыми и звуковыми оттенками. Но это не просто игра, не искусная оркестровка. Язык является здесь самостоятельной энергией, образующей поле высокого напряжения, в котором развертывается действие.

Народно-эпическое видение мира, запечатленное в языке, стало главным принципом автора, изображающего и оценивающего современность. В поисках манеры изложения Астуриас нашел и нечто более существенное—точку опоры, художественную позицию. В «Сеньоре Президенте» народ остается на заднем плане, и кажется, будто он безмолвствует, но вслушаемся: от его имени говорит язык.

Своего рода «коллективный герой» романа—общество, парализованное стра­хом. В поле зрения автора главным образом горожане и преимущественно верхи общества, нравственное растление которых достигло последней степени. Всего несколько раз появляется здесь сам президент—охарактеризованный посредством одних внешних признаков: очки, черное платье, орденская лента, седые усы, бледные пальцы; не человек, а чертова кукла, упоенная своим безграничным господством над людьми. Но Сеньор Президент—это и страхи, и слухи, и кляузы, и хвалы, всеобщая косность и всеобщее раболепие. Пугало в президентском дворце увенчивает и олицетворяет собою целую систему общественных отноше­ний, противоестественную и античеловечную.

А народ угнетен и забит, у него отнимают землю и продают иностранным компаниям, ему запрещают молиться своим древним богам, его удел — нищета и невежество. И все же именно в нем, и только в нем, живут вековые понятия о справедливости, таятся могучие силы добра. Из народных нравственных норм исходит писатель, изображая чудовищную действительность, у народа учится он и тому, как ее изображать.

«Сеньор Президент» положил начало художественным открытиям и свершениям Астуриаса: здесь он создал собственный стиль.

**Борхес Хорхе Луис** (р. 24.8.1899, Буэнос-Айрес), аргентинский писатель. Литературную деятельность начал в Испании как один из основателей модернистского направления - ультраизма, принципы которого развил затем в аргентинской поэзии (сборники "Жар Буэнос-Айреса", 1923; "Луна напротив", 1926). Завоевал широкую известность фантастическими рассказами, проникнутыми идеей абсурдности мира, чему соответствует их усложнённый образный строй. Автор литературных исследований, эссе.

Ультраизм (испанское ultraismo, от лат. ultra - вне, сверх, за пределами), одно из "левых" течений в испанской поэзии, возникшее после 1-й мировой войны 1914-1918. Девиз У. - "ultra" провозгласил в декабре 1918 критик Р. Кансинос Асенс. Один из вождей У. - поэт и критик Г. де Торре, автор "Вертикального ультраистского манифеста" (1920) и сборника стихов "Винты" (1923), редактор журналов "Греция" ("Grecia", 1919-1920) и "Ультра" ("Ultra", 1921-22). У. выражал анархический бунт мелкобуржуазной интеллигенции против мещанской пошлости и буржуазной ограниченности; отвергал национальные культурные традиции, провозглашая необходимость создания "новой" поэзии, соответствующей "динамизму" 20 в. На первый план У. выдвигал чисто формальные искания: отказ от рифмы, классической метрики и знаков препинания, сочетание образа словесного с визуальным, возникающим в результате определённого типографского рисунка стиха, эллиптическую образность, построенную на чисто субъективных ассоциациях. К У. примкнули П. Салинас, Х. Гильен, А. Эспина и др. поэты; в Латинской Америке его проповедником стал аргентинский поэт Х. Л. Борхес. Несмотря на популярность течения в начале 20-х гг., его сторонники не создали значительных произведений, а к 1923-24 оно перестало существовать.

Главный герой новеллы "Вавилонская библиотека" - некая реально существующая библиотека, которая объемлет все мировое пространство. Она запутанна, как лабиринт. Книги перекликаются в ней, зеркально отражаясь друг в друге. По сравнению с этой библиотекой легендарная Вавилонская башня - жалкая претензия человеческого воображения на грандиозность. Библиотека состоит из секций, секции имеют форму шестигранников и служат одновременно книгохранилищами и читальными залами. Каждый шестигранник пронизывает винтовая лестница, уходящая вниз и вверх. Ко всему, что находится в библиотеке, и к ней самой не применимы понятия начала и конца: бесконечность - ее главная характеристика. Обитатели этой причудливой вселенной - конечно, люди читающие - однажды испугались холодной бесконечности своего мира и стоящей перед ними задачи познать его и смиренно согласились с чьей-то сомнительной идеей, будто в библиотеке имеется книга, "содержащая суть и краткое изложение всех остальных".

Новеллы Борхеса - интеллектуальная загадка, где читатель должен быть активен, как дешифровщик. Борхес прекрасно понимает, к каким последствиям может привести страх обитателей Вавилонской библиотеки, взявший верх над силой разума. Избегая грубой дидактики, Борхес опровергает их боязливое решение целым рядом подсказок. Например, в новелле говорится, что библиотека содержит верный каталог, а также каталог, доказывающий его фальшивость. Сопоставив факты, читатель приходит к выводу, что книга, якобы содержащая, все истины бесконечного мира-библиотеки, должна иметь своего антипода - другую книгу, по отношению к которой первая будет выглядеть блестящим образцом лжи. В своем эссе "По поводу классиков" Борхес писал, что "всякое предпочтение может оказаться предрассудком". Это относится и к обитателям Вавилонской библиотеки, которые отдали предпочтение одной книге.

Бесконечность - одно из любимых слов Борхеса/

Борхес, кажется, забывает о существовании границы между фантазией и реальностью фантазии. Всякий раз, когда ему приходится выбирать из двух вымышленных приключений, он выбирает приключение вымысла. Когда его спросили, какой эпизод в "Дон Кихоте" Сервантеса "самый чудесный", Борхес ответил, что всего поразительнее, когда во второй части романа герои как заправские читатели обсуждают содержание только что прочитанной ими первой его части. Вымышленные герои читают вымышленную книгу, реалистически повествующую о них самих (это и есть реальность фантазии). Глубина вымысла производит незабываемый эффект правдоподобия.