Казанский Государственный Университет

Филологический факультет

Кафедра романо-германской филологии

# Курсовая работа

Тема:

**Переход от традиционного романа**

**к модернистскому на примере произведения**

**Германа Гессе «Степной волк»**

Студентки II-го курса

Шушариной Н. В.

Научный руководитель:

старший преподаватель

Боровикова Т.М.

## Казань 2000**Содержание**

|  |  |
| --- | --- |
| Введение ……………………………………………………………………………... | 3 |
| Модернизм …………………………………………………………………………... | 7 |
| Тенденции традиционного и модернистского романа ……………………………. | 11 |
| Черты традиционного и модернистского романа в произведении Германа Гессе «Степной волк» …………………………………………………………….………... | 23 |
| Заключение …………………………………………………………………………... | 31 |

**Введение**

Уже более полувека в спорах о романе остро сталкиваются идеологические позиции и эстетические концепции. В центре споров — вопрос о направлении и тенденциях его развития. С позиций разных идеологий на этот вопрос даются диамет­рально противоположные ответы. Прогрессивное литературоведение противопоставляет модернистской идее отмирания романа, распада его эпических основ мысль о его обогаще­нии и большой перспективности. Научная доказательность этой мысли может быть достигнута на пути познания закономерностей эволюции романа.

Западногерманский писатель Вальтер Йенс, называет в числе особенностей модернистского романа цити­рование, монтаж, трагический гротеск, союз мифа с математикой, отстранение образа и многое другое*.* По Йенсу — это приметы, связанные не столько с поисками форм воплощения новой действительности, сколь­ко с утратой романом самой возможности объективного отра­жения жизни. В западном литературоведении принят также тер­мин «литературная революция». Ее относят к рубежу XIX—XX веков или к кануну первой мировой войны и разуме­ют под ней отречение от реализма, определившее пу­ти развития искусства XX столетия. В русском литературоведении эта «литературная революция» начинается уже с Достоевского. Бахтин в своей книге «Теория поэтики Достоевского» представляет Достоевского как автора, который ломает традиционные способы повествования. Он считает Достоевского новатором в области худ. формы:

Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную концепцию мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию.[[1]](#footnote-1)

В своей работе Бахтин исходит из тезиса, что в литературе времен Достоевского мир перестает изображаться с одной единой перспективы. Он считает Достоевского создателем совершенно нового типа мышления, который условно называет «полифоническим».

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основною особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственного значимого слова […] Сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания. В этом смысле образ героя у Достоевского – не обычный объектный образ героя в традиционном романе.[[2]](#footnote-2)

В новых содержатель­ных и стилевых особенностях романа видят последствия «литературной революции», превратившей жанр, ранее воссоздававший мир в его предметности и упорядоченности, в форму, способную выразить лишь одиночество и отчаяние индивидуума, брошенного в хаос действительности. В. Эмрих, сравнивая современный роман с романом классическим, говорит о деструкции романной формы вследствие разруше­ния границ между субъектом и объектом. Г. Цельнер-Нойком пишет о том, что цельный характер, составляю­щий основу классического романа, ушел из литературы, так как «весь видимый порядок разрушен»*.* К. А. Хорст полагает, что если классический роман создавал полную иллюзию реальности, то современный дает лишь ощущение фикции*.*

Развернутое противопоставление подобного рода выстраи­вает Э. Нейс в книге «Структуры и тематика традиционной и современной прозы». По Нейсу в традиционной прозе зерно рассказа — фабула, ее развитие последовательно, писатель авторитарен и держит нити действия в своих руках, он — созда­тель особого мира и призван дать ответ на вопрос о смысле жизни. Современная проза характеризуется исчезновением фабулы, пренебрежением к действенной основе, поступатель­ности и логической связанности повествования, автор — не создатель мира, а рентгеноскопический экран. «На место объективной повествовательности традиционной прозы, — за­ключает Нейс, — пришло субъективно окрашенное современ­ное искусство, отражающее нервозность и разорванность современного человека»*.* Путь романа трактуется, таким образом, как движение от объективного к субъектив­ному.

По мнению Альбереса, со времен XVII столе­тия искусство пережило полную ме­таморфозу, утратив народность и став эзотеричным, роман сделался решительной противоположностью своих начал: ес­ли когда-то он раскрывал жизнь в действии, то теперь рас­сказ о событиях, если он вообще имеется, служит только по­водом для разговора о чем-то другом. Альберес характери­зует современный роман как лабиринт, игру в загадки, а не эпическое повествование.[[3]](#footnote-3)

Теория распада эпических основ романа особенно активи­зировалась в начале 20-х, а затем в 50—60-е годы, то есть в моменты, непосредственно следовавшие за большими исто­рическими потрясениями и поворотами. В такую пору законо­мерно возникает потребность в переоценке ценностей, в под­ведении исторических итогов, в осмыслении пережитого опы­та и исторических перспектив, открывшихся перед народа­ми. Роман бывает тогда особенно нужен, потому что по са­мой своей природе этот жанр в наибольшей степени пригоден к художественному решению столь масштабных и сложных задач. Но он не может решать их, опираясь лишь на традицию. Он ищет новые пути постижения действительности, от­вечающие тем изменениям во взаимоотношении между чело­веком и миром, которые несет с собой движение истории.

И 20-е и 50-е годы были годами новаторских исканий и больших свершений в области романа. В 20-х годах рожда­лись «Очарованная душа» Р. Роллана, «Американская трагедия» Т. Драйзера, «Волшебная гора» Т. Манна, «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя, в конце 40-х, 50-х годах были созданы «Доктор Фаустус» Т. Манна, «Особняк» В. Фолкнера, «Мертвые остаются молодыми» А. Зегерс, «Страстная неделя» Л. Арагона. Но не случайно в начале 20-х годов появился «Улисс» Джойса, «Степной волк» Германа Гессе, а в середине 50-х го­дов заявила о себе французская школа «нового романа».

В 50—60-х годах советским литературоведением был выд­винут ряд интересных и во многом плодотворных концепций, характеризующихся поисками доминанты в содержательном и структурном развитии романа: концепция развития роман­ного сюжета от внешнего к внутреннему, от событийности к психологизму, обусловленного ростом личного самосознания человека в ходе истории (В. В. Кожинов); теория пере­хода «от субъективного, закрытого романа, к объективному, раскрытому роману» (А. В. Чичерин); концепция эволю­ции формы романа от центробежной к центростремительной (Д. В. Затонский); мысль об исторически обусловлен­ном нарастании синтетических возможностей романа как главной особенности его жанрового развития (В, Д. Днепров).

Каждая из этих концепций высвечивает важную грань в сложном процессе эволюции романа, но ни одна из них, по-видимому, все же не свободна от известной односторонности.

**Модернизм**

Nicht an die Mode lehnt sich der Moderne, nicht auf die Vergangenheit blickt er zurück mit ängstlichem Bemühen, möglichst viel aus ihr für die Zukunft zu retten. Anders will er alles machen, als es bisher war, das ist der unbewusste Zug in ihm, unter dessen Bann er steht. Er repräsentiert das eine der zwei welterhaltenden Prinzipien: die Bewegungstendenz gegenüber der Beharrungstendenz. Darum ist er ein Revolutionär auf dem Gebiete, auf das er sich wirft, sei dies nun die Politik, das soziale Leben oder die Kunst.

Max Burckhard, 1899

Западная культура конца XIX и начала XX веков характеризуется доминированием такого направления как модернизм. Это время бурных социальных процессов, ускорения темпов жизни, разрушения монолитных систем в науке и искусстве, возникновения различных направлений, течений.

Как этап развития культуры модернизм пришел на смену раннебуржуазному, способствовал преодолению традиционных типов буржуазности. Развитие индустриализма отразилось во всех сферах общества: в экономике - буржуа, в области культуры - в независимом художнике. Для них обоих характерен был поиск нового, стремление к преобразованию природы и сознания, но со временем они стали противопоставляться друг другу. Необходимость максимума энергии и времени в производстве порождала стремление буржуазии к самоограничению. А культурный интерес породил ненависть к буржуазным ценностям, к реалиям жизни.

Лучше всего это показывает именно искусство - модернистское искусство. Модернизм – явление весьма пестрое и неустойчивое. С конца XIX в. он во всех европейских языках совпадет с понятием «современная литература», «современное искусство».

Unter «moderner Literatur» versteht man heute weitgehend jene Dichtung, die der veränderten Realität des Daseins und dem gewandelten Lebensgefühl des modernen Menschen verpflichtet ist und die daher nach neue(n) Möglichkeiten dichterischer Gestaltung» sucht.[[4]](#footnote-4)

С возникновением в начале XX столетия кубизма, экспрессионизма и, наконец, абстрактного искусства рамки модернизма расширяются.

Несмотря на такое количество различных, на первый взгляд несхожих, нередко противостоящих течений, у них все же можно выделить общие черты: основная –

резкое противопоставление реалистическому искусству, утверждение его устарелости, выдвижение «новаторских» форм, демонстративный разрыв со сложившимися, классическими художественными традициями. Всем без исключения модернистским течениям свойственны позиция отрицания преемственности и последовательности художественного развития, разрушение связей между опытом искусства прошлого и настоящего.[[5]](#footnote-5)

К основам модернистского направления также можно добавить тезисы о замкнутой иррациональной природе искусства, крушение принципа образности, возникновение «новой реальности», универсальности «мифотворчества» и отчуждения.

С. Можагунян пишет о модернизме следующее:

Модернизм играет роль духовного опиума. В нем мы находим и сосредоточенность на внутреннем мире, и «роковое» одиночество, и безысходную скорбь, и исступление фанатиков, и мистику, отвергающую всякие доводы разума, и мессианизм, и лирические галлюцинации, и, самое главное, и «новую реальность», такую же иррациональную, бессвязную, как бред отшельников.[[6]](#footnote-6)

С несколько другой стороны оценивает модернизм Герман Бар:

Eines scheidet die Moderne von aller Vergangenheit und giebt ihr den besonderen Charakter: die Erkennrnis von dem ewigen Werden und Vergehen aller Dinge in unaufhaltsamer Flucht und die Einsicht in den Zusammenhang aller Dinge, in die Abhängigkeit des einen vom anderen in der unendlichen Kette des Bestehenden […] Das ist die erste große Annäherung an die Wahrheit gewesen, daß sich die Erde bewege; und dasß überhaupt nichts giebt, als überall nur Bewegung ohne Unterlaß, ein ewiger Fluß, eine unendliche Entwicklung, in der nichts stillsteht und keine Vergangenheit jemals Gegenwart wird, das ist die zweite.[[7]](#footnote-7)

Модернист – это прежде всего субъективист, для которого существует только одна единственная реальность – его ощущения («я так ощущаю»). Этому ощущению он стремится придать достоверность истины. Всякая объективная истина объявляется мещанским предрассудком. Все решается, таким образом, только на основе волеизлияния, без каких-либо доказательств и поэтому выглядит как игра.

Что касается представления человека в модернистском искусстве, то он предстает перед нами измученным, жалким, психически ущербным и всем недовольным существом, для которого его бытие потеряло всякий смысл, стало абсурдным.

В период начала XX века развивалась основная линия модернизма - переход от понимания человека как существа, к пониманию его как единственного и неповторимого "я". Это становится источником этических и эстетических суждений, соответствует переходу от религии к светской жизни, от самоограничения к свободе. Обожествление "я" - становится источником модернизма. Сама жизнь рассматривается им как произведение искусства, выражающего "я". Модернизм как социокультурная парадигма изменил повседневную жизнь человека. Вырабатываются новые способы чувственного восприятия и новые стили поведения. Высшей ценностью провозглашается эстетический эксперимент, поиск самовыражения.

Модернизм, как явление культуры имел еще одну особенность - элитарный характер, сочетающийся со стремлением переделать общество. Модернисты считали, что культура с ее культом разумного начала и моральной дисциплины ведет не в том направлении. Опираясь на новейшую философию и литературу, они утверждали, что неразумные, абсурдные импульсы не только выведут искусство из тупика, но и сделают насыщенной и живой саму жизнь, которая умирает под тяжестью условностей, норм и запретов цивилизации.

Чтобы понять искусство модерна нужно понять его философско-эстетические корни. В начале XX века получили распространение новые философско-эстетические направления, каждая из новых школ предлагала свои пути интеллектуального подхода к искусству. Так возникли школы интуитивизма, фрейдизма, экзистенциализма и др. направления. Однако за всем многообразием эстетических направлений просматривались общие тенденции. Это - отказ от разумного, от рассудочного восприятия явлений действительности и абсолютизирование области чувственного, бессознательного познания, стремление доказать, что только художественное творчество может быть абсолютной свободой.

Модернизм жестоко ломал старые реалистические понятия, старые разграничительные линии, многовековую основу искусства.

Модернизм знаменует собой конец реализма. Он прекрасно понимает, что так называемая "реальность" есть не больше, чем фантазии реализма: желание реальности и одновременно (или тем самым) ускользание от вопроса о том, каковы условия возможности реальности.

Одно из возможных определений модернизма состоит в том, что модернизм - это настойчивый, одержимый, параноидальный подрыв, дестабилизация реальности. На смену солидному, положительному, твердому "опыту" как основе искусства приходит эксперимент и зондаж.

Когда вкусы и привычки массы, их представления о нужном, необходимом имели самодостаточный характер, только высокая культура традиционной и просвещенной Европы позволила удержаться и закрепиться привилегированной части культуры, каковой являлся модернизм.

**Тенденции традиционного и модернистского романа**

Немецкий роман начала XX в. обращает на себя вни­мание прежде всего небывалой динамичностью своего разви­тия. Все в нем как бы стронулось с места, пришло в броже­ние. В сложной множественности линий и красок этой проти­воречивой, быстро меняющейся картины отразились разли­чия в идеологической и эстетической реакции разных писате­лей разных школ и тенденций на ситуацию «смерть мира — рождение мира». В ней проступила вместе с тем вся слож­ность взаимодействия между традиционным и новым в жанре романа, сложность, так обостряющаяся в переходные эпохи. Роман как будто отходит от своей эпической природы. Он отходит также от характерных для него исторически сложив­шихся и, казалось, довольно устойчивых жанровых форм.

В XX в. немецкий роман стал выражением тревог и исканий драматической эпохи. Он отразил судьбы страны, бывшей на протяжении жизни одного поколения инициатором двух мировых войн, пережившей острые классовые бои революционного пятилетия (1918-1923), жестокий экономический кризис, крах Веймарской республики, позор и трагедию двенадцатилетнего фашистского господства.

Немецкий модернистский роман отличает полемическая направ­ленность по отношению к традиционным сюжетам и повествовательным формам — ломка традиций (Б. Келлерман «9 ноября»), трансформация тради­ции (Т. Манн, Г. Гессе), неприятие традиции (ранний немецкий пролетарский роман). Существует и противоположная тенденция — нарочитая стилизация под традиционные формы как заслон от современности. Она явственно проступает в произведениях, окрашенных «эскейпистскими настроениями»[[8]](#footnote-8), в повестях и романах о романтических бродягах или мечтате­лях, предпочитающих природу человеческому обществу (В. Бонзельс «Из записок бродяги», 1925; М. Хаусман «Лам­пион целует девушек и березки», 1928), в книгах, отмечен­ных идеализацией вневременной простоты и доброты чело­веческих отношений (романы Э. Вихерта), в сентиментально-религиозных романах, какие писала, например, Ина Зайдель, в многочисленных психологических романах на исто­рическую тему. Воинствующий традиционализм псевдореали­стического или псевдоромантического толка демонстрирова­ло реакционно-националистическое течение «Кровь и почва» (Г. Б. Буссе, Ф. Гризе и др.).

Произведения же, отмеченные живым воздействием дра­матической современности, часто как бы вступали в спор с традицией. Но именно в них открывались возможности ее творческого развития и обогащения.

An die Stelle überkommener und überschaubarer erzählerischer Mittel wie Bericht, Beschreibung, Schilderung, direkte und indirekte Rede ist so einee so starke Verkomplizierung des Erzählens getreten, daß die lecture moderner Romane zu einem ausgesprochen schwierigen Unternehmen geworden ist. Der häufige Perspektivenwechsel, die Verschachtelung mehrerer Handlungsebenen und der kühne Umgang mit der eit durch Raffung oder Dehnung stellen hohe Anforderungen an das Verständnis des Lesers[[9]](#footnote-9).

Приметы исторической эволюции жанра проступают пре­жде всего в романах, отражающих проблематику, так или иначе связанную с осмыслением эпохи «смерти мира — рож­дения мира», с попыткой понять сущность тех изменений, которые внесла эта ситуация в соотношение «человек— мир».

В 20-х годах, насыщенных классовыми столкновениями, острой борьбой идеологий, ощущение кризисного состояния действительности было общим, но понимался кризис по-раз­ному. Многие немецкие писатели прошли в ту пору через влияние Ницше, особенно его мыслей о распаде цивилизации и болезни культуры, испытали воздействие шопенгауэровской «симпатии к смерти», шпенглеровской идеи «заката».

Для немецкого модернистского романа характерно тотальное разочарование в аспектах действительности. Он отразил потрясенность бурными событиями немецкой и мировой исто­рии, попытки постичь их смысл, уловить характер изменений во взаимоотношениях между личностью и обществом, чело­веком и историей. Он стремился стать картиной жизни нации, класса, народа, вырасти в обобщенный философско-поэтический образ эпохи.

В основе художественной концепции модернистских произведений — «мир развороченный, взвихренный, ввергнутый на историческом повороте в состояние хаоса»[[10]](#footnote-10). Образ «мир-хаос» с той или иной степенью выраженности проступает не только у художников, видевших лишь разрушение старого, но и у тех, кто улавливал и тенденции обновления (у Г. Манна, Т. Манна, Б. Келлермана, А. Дёблина, Л. Фейхтвангера)18. Он присутствует также в ряде произведений второй половины 20-х годов в ситуациях «маленький человек во враждебном ему мире» (романы Э.М. Ремарка, Г. Фаллады, А. Дёблина) или «мыс­лящий гуманист и варварство мира» (романы Л. Фейхтвангера, А. Цвейга, Т. Манна). С точки зрения изображения мира, он становится расширенным, необозримым сложным миром.

Zur Wirklichkeit des menschlichen Lebens gehört in hohem Maße der Innenraum des Menschen, vor allem sein Bewußtsein von Zeit, Welt und Ich. Die dichterische Wirklichkeit verzichtet eher auf unwesentliche Details der Realität als auf selbst unrealistisch anmutende Erfahrung von Realität. In dieser zweifachen Hinsicht erscheint die Welt des modernen Romans erweitert; dazu tritt noch die auch im deutschen Raum zunehmend stärkere Einbeziehung der gesellschaftlichen Verhältnisse in den Bereich dichterischer Darstellung.[[11]](#footnote-11)

Используется смена типов повествования. В немецком литературоведении, выделяют *3 типа или ситуации повествования* *(Erzählsituation).* Германист Карл Штанцель[[12]](#footnote-12) характеризует их следующим образом:

*1. аукториальное повествование* (от лат. auctor – творец, создатель) *(auktoriale Erzählsituation)*: рассказчик над изображаемой действительностью. Характерной особенностью такого повествования является присутствие рассказчика, который находится вне изображаемого мира, он заранее знает что будет происходить и почему образы действуют так и не иначе (т.е. всезнающий рассказчик). Он может вмешиваться в повествование и комментировать его. Этот аукториальный рассказчик на первый взгляд идентичен автору. Но при более точном рассмотрении становится заметным отчуждение личности автора в образе рассказчика. Иногда он представляет точку зрения, которая совпадает с точкой зрения автора. Для аукториального рассказчика важным является то, что он выступает в роли посредника и находится на границе между фиктивным миром романа и действительностью автора и читателя.

*2. повествование от первого лица (Ich-Erzählsituation)*: рассказчик в изображаемой действительности. Рассказчик является составной частью мира характеров романа, он сам участвовал в описываемых событиях, наблюдал за ними или узнал о них от непосредственных участников.

*3. персональное повествование (personale Erzählsituation)* (от лат. persona – маска, роль): рассказчик за изображаемой действительностью, когда рассказчик не вмешивается в повествование, читатель не осознает его присутствия, тем самым у читателя создается иллюзия присутствия в том месте, где разыгрывается действие, или он смотрит на изображаемый мир глазами одного из персонажей романа, как бы надевая на себя маску этого персонажа.

В модернистском романе автор также нередко отождествляет себя со своим героем. В традиционном романе можно отметить олимпийское созерцание мира, где автор выступает в роли путеводителя и посредника между повествованием и читателем. Традиционный роман основывается на представлении об упорядоченном, основывающемся на вечных ценностях мире, т.е. о целостном порядке. В модернистском романе проявляется радикальный скептицизм против любого представления о порядке, о «целом» мире.

Н. Т. Рымарь[[13]](#footnote-13), ссылаясь на Т. Манна, одним из принципов модернистского романа называет «углубление во внутреннюю жизнь». Эпическое начало живет в бесчисленных «мелочах» и «частностях», так что «принцип углубления во внутреннюю жизнь связан с самой «тайной» эпического повествования: самозабвенно останавливаться на частном явлении, как если бы в нем и состояла цель всего рассказа, но не удовлетворяться им. Роман сознательно вычленяет из «реки жизни», из монотонности и бессознательности общего единичное, частное, отдельное, субъективное для утверждения большого, целого, всеобъемлющего, намеренно устремляясь в частное, внутреннее, субъективное, относительное.

Н. С. Лейтес, характеризуя модернистский роман, говорит о преобладании психологизма над фабульностью, о сужении событийного ряда. Внешний мир даётся подчас лишь отдельными штрихами или символическими деталями. Иной раз он почти не обнаруживает себя в непосредственном изо­бражении, а проступает через внутреннюю жизнь персонажей Писатель ослабляет «вещную зависимость» своего героя, что­бы открыть ему возможность гуманистического самоутверж­дения вопреки закономерностям буржуазной действительности. В таком романе часто нарушается однолинейность, «цепеобразность» сюжетно-композиционного построения, жизнеподобие изображения — художник здесь охотнее обращается к условным образам и сюжетным конструкциям.

В модернистском романе драматизм повествования углубляется по-иному, чем в традиционном, когда совер­шался переход от формы путешествия героя и обозрения дей­ствительности к сюжету, концентрированному вокруг основ­ного конфликтного узла (в истории немецкого романа этот процесс, правда, выражен не так определенно, как во фран­цузской или русской литературе). Теперь акцент переносит­ся на выражение драматического характера самой эпохи. В традиционном романе драматизация произведения вела к усилению роли героя в развитии сюжета, к постижению драматизма судеб личности в ее столкновениях с обществом, к более глу­бокому раскрытию характеров. В романе модернистском, наряду с продолжением традиций, наблюдается тенденция к поглощению образа человека образом эпохи, человеческой массы, картиной исторических и социальных ка­таклизмов. Речь идет о процессах, имевших междуна­родное значение. Но в немецком романе они ощущались как резко контрастные по отношению к традиционной сосредото­ченности на внутреннем мире личности.

Также отличаются принципы организации романа как целого, формы сцепления частей романического повествования. В традиционном романе получила развитие композиция с конфликтным центром и нарастанием действия к кульминационной его точке. В 20-х годах XX века распро­страняется роман-хроника, где цепь событий разворачивается в ускоренной, хронологически последовательной смене одно­типных эпизодов, почти без торможения и отступлений; в романе утверждается монтаж—принцип присоединения, друг к другу разновременных и разноплановых эпизодов, разнотип­ных частей текста без специальных связок между ними, что создает прерывистость, — показ при этом безусловно преоб­ладает над рассказом.

П. Курц[[14]](#footnote-14) пишет об исчезновение фабулы, т.е.

Abschied von Fabel, d.h. dem rotten Handlugsfaden durch die Fülle der Personen und Begebenheiten.

Konstruktion und Montage formen beherrschen die Szene. Der Raum und vor allem die Zeit haben häufig genug ihre strukturierende Funktion verloren, aufgegeben zugunsten einer Wirklichkeit, die die verschiedensten zeitlichen Ebenen mischt. Damit ist auch der Erzählvorgang in Erzählteile zerbrochen, die nur nicht beispielweise durch personen oder Motive zusammengehalten werden. In der sprachlichen Gestaltung kommen die unterschiedensten Tendenzen – nicht selten auch gleichzeitig – zur Geltung, von essayhafter bis zu stilisiert poetischer oder völlig verfremdeter Diktion.[[15]](#footnote-15)

В. Руднев тоже отмечает уничтожение фабулы в модернистском романе. Говоря о прозе ХХ в., нельзя сказать, как это было возможно применительно к прозе ХIХ в., что сюжет и фабула различаются, что, например, здесь действие забегает вперед, а здесь рассказывается предыстория героя. Нельзя восстановить истинной хронологической последовательности событий, потому что, во-первых, здесь неклассическое, нелинейное и неодномерное понимание времени, а во-вторых, релятивистское понимание истины, то есть представление о явном отсутствии одной для всех истины. Таким образом в модернистском романе теряют свою структурированную функцию пространство и время, смешиваются различные уровни реальности. Традиционный роман характеризуется причинно-логическим действием и развитием, исходящими из постоянного «Я» героя, которые определены представлением о единстве места и времени (постоянное пространство, постоянное время).

К. Мигнер объясняет форму модернистского романа различными задачами модернистского и традиционного романа.

In dem Maße, in dem der Erzähler nicht mehr primär um der Unterhaltung Willen erzählt und in dem der Held nicht mehr als singuläris Individuum interessant ist, kommt es auch nicht mehr darauf an, eine in größerem oder geringerem Umfang abenteuerlich – und vor allem geschlossene – Geschicht zu erzählen. Zweifellos kann auch das individuelle Schicksal eines einzelnen genügend allgemeine Repräsentanz gewinen, aber insgesamt ist die Gefahr, dass eine solche Darstellung stark verengt, sehr groß. Dabei kommt es heute immer mehr darauf an, die Frage nach dem Menschen, nach seiner Stellung in der Welt prinzipiell zu stellen. Dadürch rückt eine Zuständlichkeit eher in den Mittelpunkt als ein chronologischer Ablauf, ein Einzelproblem eher als eine Folge von Geschehnissen und prinzipiell die offene Frage, der Zweifel, die Unsicherheit eher als die gläubige Hinnahme der vorgefundenen Gegebenheiten.

Für die Bauform eines Romans hat das eine grundsätzliche Konsequenz: Die strukturierende Funktion von Held und Fabel, die durch ihre Konstitution und durch ihren Fortgang gewissermaßen “organisch” für eine gegliederte Form sorgen, fällt ebenso aus wie ordnende Kategorien Raum, Zeit und Kausalität. Artistische Konstruktion, Montage unteschiedlicher Elemente müssen eine sehr viel kunstvollere Bauform herstellen. […]

Das heißt, daß an die Stelle von Anschaulichkeit, Geschlossenheit und Kontinuität des Erzählens andere Kriterien zur Wertung eines Romans trete müssen: die Intensität des Erzählten so wie die Faszination, die von der Formgebung, von der Komposition ausgehen vermag. Und das heißt, daß eine Vielzahl formaler Elemente eine größere oder zumindest doch eine andere Bedeutung für die Romankomposition erhalten.[[16]](#footnote-16)

В. П. Руднев, одним из признаков модернистского романа выделяет «приоритет стиля над сюжетом». Он говорит, что для прозы ХХ в. становится важнее не то, что рассказать, а то, как рассказать. Нейтральный стиль он нызывет «уделом массовой, или «реалистической», литературы». Стиль становится важной движущей силой романа и постепенно смыкается с сюжетом. Это уже видно в двух классических текстах модернизма — в «Улиссе» Джойса» и «В поисках утраченного времени» Пруста. Пересказывать сюжет этих произведений не только трудно, но и бессмысленно. «Стилистические особенности начинают самодовлеть и вытеснять собственно содержание»[[17]](#footnote-17).

Многие писатели в поисках формы ху­дожественной организации своего восприятия противоречи­вой и динамической действительности обращаются к принци­пам музыкальной композиции (Т. Манн, А. Дёблин, Г. Гессе), переводя ее элементы (полифонию, репризы, лейтмотивы, варьирование мотивов и тем и т. п.) на язык романического повествования.

Традиционная для немецкого романа неторопливая повествовательность стала вытесняться экспрессивной перена­пряженностью (что можно видеть у самых разных писате­лей — у Б. Келлермана, А. Дёблина, Ф. Юнга, К. Клебера, в ро­манах «Голова» Г. Манна, «Люизит» И. Бехера, «Существо» Ф. Вольфа), репортажной тенденцией (она широко представлена, например, в революционном романе 20-х годов у К. Грюнбера, К. Нейкранца, Э. Оттвальта, В. Бределя, И. Бе­хера, Л. Ренна). Это противоречило основным принципам исторически сложившейся поэтики романа.

Развитие психологии в XX в. приводит к тому, что на передний план выдвигаются различные средства повествования, именно они способны наилучшим образом изобразить те процессы, которые происходят в сознании героя, и тем самым заменить внешнюю перспективу повествования, которая преобладала раньше, на внутреннюю. Здесь П. Курц выделяет такие понятиях как:

а) «erlebte Rede» (несобственно прямая речь)

Bei der *erlebten Rede* werden die Gedanken einer Person nicht im Indikativ der direkten Rede („Muß ich wirklich in den Garten?") oder im Konjunktiv der indirekten Rede wiedergegeben (Sie fragte, ob sie wirklich in den Garten müsse), sondern in der Zwischenform des Indikativs 3. Person, meist in Verbindung mit dem Präteritum (Mußte sie wirklich in den Garten?). Die inne­ren Vorgänge - Reflexionen, Empfindungen, unausgesprochene Fragen - werden damit durch die Perspektive der sie erlebenden Person dargestellt, nicht durch die des Erzählers. Obwohl die erlebte Rede schon in der antiken und mittelalterlichen Literatur bekannt war, wurde sie doch erst von einigen Erzählern des 19. Jahrhunderts planmäßig eingesetzt und dann zu ei­nem der wichtigsten modernen Erzählmittel weiterentwickelt.[[18]](#footnote-18)

б) внутренний монолог

Der innere *Monolog* bedient sich zur Darstellung von Bewußtseinsinhalten der Ich-Form und des Präsens und kann damit leicht von der erlebten Rede unterschieden werden. Da der Er­zähler bei dieser Erzähltechnik gleichsam verschwindet, findet eine weitgehende Identifikation des Lesers mit der im stummen Monolog sich äußernden Person statt, in deren Bewußtsein man sich versetzt fühlt. Der innere Monolog taucht schon vor der Jahrhundertwende bei russi­schen, französischen und deutschen Romanschriftstellern auf. Konsequent eingesetzt wurde er vor allem von dem österreichischen Erzähler Arthur Schnitzler in seiner Novelle ,,Leutnant Gustl" (1901).[[19]](#footnote-19)

в) техника «потока сознания»

In der englischen Literatur wurden die Mittel des modernen Erzählens weiter entwickelt zur *Technik des Bewußtseinsstroms.* Als Begründer und Meister des *„stream of consciousness"* gelten der Ire James Joyce („Ulysses", 1922) und die Engländerin Virginia Woolf („Orlando", 1928). ,,Bewußtseinsstrom" nennt man jene Erzählweise, die die Innenschau so vertieft, daß nicht nur die Inhalte des Bewußtseins, sondern auch des Unterbewußtseins zum Ausdruck kommen. Sinnliche Wahrnehmungen, fragmentarische Gedanken und momentane Gefühlser­regungen werden im Augenblick ihres Auftauchens und Verschwindens als „stream of con­sciousness" beobachtet und sprachlich festgehalten. Der im allgemeinen zusammenhängende innere Monolog löst sich zunehmend weiter auf und zerfällt zu assoziativ gereihten Wortketten, zu leitmotivisch wiederkehrenden Wendungen, in ineinandergeblendete Satzfragmente und sich überlagernde Vorstellungsbilder. Der Zeitablauf erfährt oft eine übermäßige Dehnung; manchmal kann sich der Bewußtseinsstrom zu seitenlangen Dauermonologen ausweiten.[[20]](#footnote-20)

О потоке сознания упоминает и Руднев, говоря что обновление языка в модернистской прозе происходит прежде всего за счет обновления и работы над синтаксическими конструкциями; не над словом, а над предложением. Это он и назывет «стилем потока сознания», который одновременно является и усложением, и обеднением синтаксиса. Отсюда Руднев выводит еще один признак модернистской литературы: нарушение принципов связанности текста (эти принципы сформулировала лингвистика текста). В модернистской прозе они нарушаются: предложения не всегда логически следуют одно из другого, синтаксические структуры разрушаются.

В модернистском романе для автора представляется полная свобода действий при изображении образов героев, действия, композиции, он использует смешение стилей, различные изобразительные средства, самые мыслимые средства языка, чтобы в максимальной степени раскрыть важные для него аспекты. В традиционном романе важна последовательная цепь событий, именно через эту цепь нам раскрывается характер героя, через его действия и поступки, также через его взаимоотношения с окружающим миром. Для традиционного романа характерен и постоянный язык, с неизменным синтаксисом и семантикой.

В модернистской литературе изменяется взгляд на героя романа и его изображение. По Мигнеру, герой традиционного романа всегда представляет определенный тип личности, индивидуальный характер, постоянный образ, он занимает определенное место в обществе, определенное социальное положение. Герой раскрывается с помощью анализа и описания, в модернистском романе – из его внутреннего мира, из его сознания и ощущения жизни. Герой в модернистской литературе – это коллективизированный облик человека, налицо заметен отказ от представления об индивидуальности и идентичности субъекта, а значит и от традиционного понятия личности. Человек включается в коллективные силовые поля.

Die Sicherheit, den Menschen durch Beschreibung und Analyse durchschaubar machen zu können, geht im 20. Jahrhundertendgültig verloren. Auch das Interesse an Einzelschicksal eines Menschen verblaßt. Und so dient die Gestaltung der Heldenfigur in zunehmendem Maße der Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen des Menschen in der gegenwartigen Zeitsituationen. Demgemäß werden sein Selbstverständnis, sein Lebensgefühl, seine etwa für die Gegenwart charakteristische Bewußtseinslage wichtiger als singuläre erlebnisse von geringer Repräsentanz. Die Heldenfigur inmitten einer ihr keineswegs mehr selbstverständlich vertrauten Umwelt, die Heldenfigur in unter Umständen keineswegs mehr schlüssig erklärbaren Aktionen, die Heldenfigur in oftmals unvollständiger, beispielweise auf bestimmte Verhaltensweisen reduzierter Gestaltung tritt immer mehr in den Mittelpunkt des modernen Romans.[[21]](#footnote-21)

«Исходным пунктом модернистского романа становится сознание человека: оно воссоздает, утверждает себя в мир объективных вещей как самоценную сущность, опредмечивая себя в явлениях окружающего мира, приходя таким образом к самосозерцанию»[[22]](#footnote-22). Модернистский роман раскрывает «внутренний мир человека, действительно не реализующийся во внешнем, отчужденном его бытии; здесь изображение предметного мира подчинено созданию образа не доходящего до действия субъекта, противопоставляющего себя всем внешнему миру эпических обусловленностей и отчуждения», - пишет Рымарь. Основой модернистского романа является осознание человеком существования и ценности своего собственного, отдельного от других и всего мира «я», осознание своей внутренней автономности, суверенности. В этом – художественная содержательность воссоздания субъектом своей сущности через предметность - явления, действия, события, слова. Субъект формирует предметность – явления, действия, события, слова. Субъект формирует предметность, следуя не ее объективной логике движения своего сознания, которое не только отражает, но и творит мир. Своеобразие сознания реализуется как раз в том, как оно формирует, членит предметность, т. е. именно способ формирования предметности и раскрывает характерные особенности его суверенного внутреннего мира, его лирической идеологичности.

Следует отметить, что В. П. Руднев главным принципом модернистской прозы, который в той или иной степени определяет все остальные, называет неомифологизм. Он определяет его как ориентацию на архаическую, классическую и бытовую мифологию; циклическая модель времени; «мифологический бриколаж» — произведение строится как коллаж цитат и реминисценций из других произведений. Также Руднев выделяет «иллюзию или реальность». Для текстов европейского модернизма ХХ в. чрезвычайно характерна игра на границе между вымыслом и реальностью. Это происходит из-за семиотизации и мифологизации реальности. Если архаический миф не знал противопоставления реальности тексту, то ХХ в. всячески обыгрывает эту неопределенность. Например, в романе Макса Фриша «Назову себя Гантенбайн», герой все время представляет себя то одним персонажем, то другим, попеременно живя придуманной им самим жизнью в разных «возможных мирах»; в «Процессе» и «Замке» Кафки чрезвычайно тонко передано ощущение нереальности, фантастичности происходящего, в то время как все происходящее описывается нарочито обыденным языком. В «Докторе Фаустусе», написанном в квазиреалистической манере, все время остается непонятным, какую природу имеет договор Леверкюна с чертом, чисто ли клиническую или реальность на самом деле включает в себя фантастический элемент. (Такое положение вещей впервые представлено в «Пиковой даме» Пушкина, одного из несомненных предшественников модернистской прозы, — непонятно, Германн сошел с ума уже в середине повествования или действительно призрак графини сообщает ему три карты. Позже Достоевский, второй предтеча модернистской прозы устами Свидригайлова связал появление нечистой силы с психическим расстройством — нечистая сила существует реально, но является расстроенному рассудку как наиболее подходящему «сосуду».) Следующий признак модернистской прозы по Рудневу – это текст в тексте, кодга бинарная оппозиция «реальность/текст» сменяется иерархией текстов в тексте. В качестве примера Руднев приводит рассказ Цейтблома как реальное содержание «Доктора Фаустуса»; на тексте в тексте построена вся композиция «Мастера и Маргариты», «Игры в бисер», «Школы для дураков», «Бледного огня», «Бесконечного тупика», это также вставка «Трактата» и «Записок степного волка» в «Степном волке».

Новизну модернистской прозы Руднев видит еще и в том, что она не только работала над художественной формой, была не чистым формальным экспериментаторством, а чрезвычайно активно вовлекалась в диалог с читателем, моделировала позицию читателя и создавала позицию рассказчика, который учитывал позицию читателя. Руднев выделяет роль наблюдателя, которая опосредована ролью рассказчика. Смысл фигуры наблюдателя-рассказчика в том, что именно на его совести правдивость того, о чем он рассказывает (это можно сравнить с «Ich-Erzählsituation», о которой упоминалось выше).

Последним признаком модернистской прозы Руднев выделяет аутизм. Смысл его в том, что «писатель-модернист с характерологической точки зрения практически всегда является шизоидом или полифоническим мозаиком, то есть он в своих психических установках совершенно не стремится отражать реальность, в существование или актуальность которой он не верит, а моделирует собственную реальность. Принимает ли это такие полуклинические формы, как у Кафки, или такие интеллектуализированно-изысканные, как у Борхеса», — в любом случае эта особенность характеризует большинство модернистских произведений».

**Черты традиционного и модернистского романа в произведении Германа Гессе «Степной волк»**

**Черты модернизма в романе «Степной волк»:**

1. В центре стоит не традиционный герой, а больной, запуганный, разрываемый в разные стороны человек.

Гарри Галлер принадлежит к поколению, жизнь которого пришлась на пе­риод «между двумя эпохами». Он воспринимает свое время как эпоху глубокого кризиса, как безвременье, когда утрачи­ваются «всякое самосознание», «всякая нравственность». Для Гарри его эпоха - время крушения идеалов, и к этой эпохе он испытывает отвращение:

… es ist schwer, diese Gottesspur zu finden inmitten dieses Lebens, das wir führen, inmitten dieser so sehr zufriedenen, so sehr bürgerlichen, so dsehr geistlosen Zeit, im Anblick dieser Architekturen, dieser Politik, dieser Menschen! Wie sollte ich nicht ein Steppenwolf und ruppiger Eremit sein inmitten einer Welt, von deren Zielen ich keines teile,von deren Freuden keine zu mir spricht![[23]](#footnote-23)

Зрелище затмения цивилизации рождает самые мрачные настроения и выводы: судьба культуры ассоциируется с похоронами, с кладбищем, со смертью.

Гарри отделяет себя от общества и его судьбы:

Ich kann weder in einem Theater, noch in einem Kino lange aushalten, kann nicht verstehen, welche Lust und Freude es ist, die die Menschen in den überfüllten Eisenbahnen und Hotels, in den überfüllten Cafés bei schwüler aufdringlicher Musik […] suchen […] Und in der Tat, wenn die Welt recht hat, wenn diese Musik in den Cafés, deise Massenvergnügungen, diese amerikanischen, mit so wenigem zufriedenen Menschen recht haben, dann habe ich unrecht, dann bin ich verrückt, dann bin ich wirklich der Steppenwolf, den ich mich oft nannte, das in eine ihm fremde und unverständliche Welt verirrte Tier, das seine heimat, Luft und Nahrung nicht mehr findet.[[24]](#footnote-24)

Но ненависть к своему веку, к обществу, к обществу, неприятие мещанства – это лишь одна сторона натуры Гарри. Она – причина его одиночества и отверженности. Но есть в нем другое – постоянная тяга к людям, к их обыденной жизни, спокойной и гладкой. Его умиляет раз и навсегда установленный порядок, размеренность жизни, спокойной и гладкой, размеренность жизни мелкобуржуазных добропорядочных домов, умиляет основательность, с которой все делается, чистится и убирается, умиляет точность, с которой ходят на работу.

Гарри ненавидит бюргерство и горд тем, что он не бюргер, но он все же живет среди бюргеров, имеет сбережения в банке, платит налоги и предпочитает не ссориться с полицией, что с отвращением и горечью сам же констатирует. Его постоянно тянет к бюргерству, ибо по своему происхождению и воспитанию, по своим корням он сам принадлежит к этому миру, он выходец из этого мира:

Ich weiß nicht, wie das zugeht, das ich, der heimatlose Steppenwolf und einsame Hasser der kleinbürgerlichen Welt, ich wohne immerzu in richtigen Bürgerhäusern, das ist eine alte Sentimentalität von mir. Ich wohne weder in Palästen noch in Proletarierhäusern, sondern ausgerechnet stets in diesen hochanständigen, hochlangweiligen, tadellos gehaltenen Kleinbürgernestern, wo es nach etwas Terpentin und etwas Seife riechtund wo man erschrickt, wenn man einmal die Haustür laut ins Schloß hat fallen lassen oder mit schmutzigen Schuhen herienkommt.[[25]](#footnote-25)

Одной частью своего существа он постоянно утверждает то, что другая его часть постоянно отрицает. Гарри не может совсем порвать свои связи с обществом, и в то же время он от всей души его ненавидит.

В «Степном волке» безжалостно, лоб в лоб сталкиваются два мира – мир гуманиста и мир бюргера, мир человечности и высокой культуры и мир волчьих законов капитализма. Синтез двух миров невозможен – это хорошо знает Гарри Галлер, но он знает также о своей неспособности примкнуть целиком к одному из них, стать только «волком» или только «человеком». В буржуазной действительности идеал, к которому стремится Галлер недостижим, а другой действительности не знает.[[26]](#footnote-26)

Таким образом, как и в самой действительности, живут рез­ко противоположные начала, человеческое и животное. Он находится в состоянии полного отдаления от его маленького буржуазного мира, который его постоянно притягивает, по которому он почти по-детски тоскует.

2. Использование смены перспектив повествования.

*а) Персональное повествование* в предисловии издателя, написанного от имени племянника хозяйки дома, в котором жил Степной волк. Оно представляет собой изложение претендующих на объективность, но чрезвычайно поверхностных впечатлений типичного «среднего бюргера». В «Предисловии» дается информация о внешней жизни Гарри Галлера, несколькими штрихами обрисовывается ситуация, в которой находится герой.

*б) Повествование от первого лица*в записках Гарри Галлера. Здесь Гарри говорит о себе сам — и тут рядом с миром реальным возникает символический образ магического театра —царства вечных ценностей, где обитают бессмертные, — они предстают в обра­зах великих художников — Гете (глубина мысли, гуманность, юмор) и Моцарта (жизнерадостность, дерзание, юмор, свобо­да), но рядом с ними и саксофонист ресторана Пабло, не при­знающий условностей буржуазного общества. Здесь произво­дится «смотр внутренних, душевных ресурсов» человека*.* Повествование в этой части романа сочетает в себе лирическую исповедь, рефлексию и аллегорические видения героя. В поисках самого себя Гарри переступает порог «магического театра». Это иносказательная кульминация его дра­матических исканий. В магическом зеркале он видит себя во множестве обликов от младенческого до старческого, зеркало говорит ему, что человеческое «я» — это сложный мир, «звездное небо в миниатюре, хаос форм, ступеней и состояний, традиций и возможностей»*.*

В театре перед ним ра­зыгрывается эпизод «Охота за автомобилями»; машины пре­следуют людей, а люди уничтожают машины. Это борьба ес­тественной человечности и бесчеловечной технической циви­лизации. Это также борьба бедных и богатых. Гарри включа­ется в эту борьбу, он на стороне защитников человечности, но он далек от мысли о возможности революционного преобразо­вания мира. Для Гарри неприемлемы принципы «ни амери­канцев, ни большевиков», к тому же его приятель по школе Густав, сражающийся рядом с ним, вдруг обнаруживает пу­гающий вкус к насилию и убийствам. И Гарри отшатывается от борьбы. На сцене театра некто, похожий на Галлера, бо­рется с волком, то беря верх над ним, то терпя поражение, и тогда этот человек опускается на четвереньки и тоже стано­вится серым хищником. Гарри, в котором жив еще волк, на­брасывается на Моцарта, убивает в порыве ревности Гермину, ту самую девушку, которая показала ему дорогу в театр и ли­цо которой он видел в зеркале среди множества собственных отражений (в ней воплощалось одно из его бесчисленных «я»). Но в конце концов в том же магическом зеркале Гарри видит свое собственное утомленное лицо, «не волчий оскал, а лицо человека, с которым можно говорить по-человечески»*.*

*в) Аукториальный взгляд со стороны*в «Трактате о степном волке». «Трактат» занимает ключевое место, без него невозможно понять ни смысл «магического театра», ни финал романа.

В «Трактате» дается характеристика противоречивой натуры Степного волка, рассматривается его отношение к буржуазному обществу, теоретически исследуются возможности примирения с обществом с помощью юмора и намечаются пути к достижению состояния «бессмертных», т.е. к достижению «высшей человечности». В нем правдиво обрисована позиция талантливого и искреннего буржуазного художника-индивидуалиста, не способного порвать со своим классом. Степной волк ненавидит мещанский быт, но он не связан с ним именно своей «волчьей» частью.

В «Трактате» речь о разорванности, о противоречивости натуры Галлера ведется прямо, без иносказаний. Гессе вносит объективные авторские поправки в субъективно окрашенные характеристики своего ге­роя, данные в «Предисловии издателя» и в «Записках Степ­ного волка». ». Гарри читает этот трактат и понимает, что на пу­ти к подлинной человечности ему предстоит еще многое в се­бе преодолеть, что цель еще не достигнута. Путь его должен быть продолжен. И он продолжается. Об этом, собственно, го­ворилось еще в начале романа, в «Предисловии издателя», где сообщалось, что Гарри Галлер ушел из городка навстречу новым странствиям.

Главная тема дается, таким образом, в трех разных вари­антах, в каждом из них её движение проходит сквозь борьбу противоположных начал. В построении романа разыгрывается волшебство неостановимого уничтожения перегородок, слияний и совмещений, движения от замкнутого эгоистического мира отдельного человека к свободным и широким горизонтам. Там, где торопливый читатель улавливает распад, хаос, дисгармоничность, скрыты еще связи, раскрываются единство и цельность мира.

***3. Прямолинейное действие рассказа дважды прерывается:*** один раз - эссеистической вставкой «Трактата», второй - монтажом картин галлюцинаций в «Магическом театре». Магический театр – это навеянное Фрейдом путешествие в глубины собственного «Я». Здесь уже реальное, которое на протяжении всего романа существует рядом со своим двойником – фантастическим (встречи со странным человеком, который дает Гарри «Трактат» и посылает его в кабачок «Черный орел», сон в этом кабачке, таинственные светящиеся буквы на стене, намеки на существование иной жизни - не для каждого, а только для сумасшедших), отступает на задний план. Логическая последовательность событий заменяется ассоциативной.

***4.******Роман затрагивает ряд тем, которые являются вечно актуальными****.* Прежде всего это тема преодоления зла (например, возникает в разговоре героя с Гете (разговор приснился Гарри) и в реальном разговоре Гарри с Герминой. И Гермина и Гарри, споривший с Гете во сне, теперь повторяют мысли великого Гете. То, в чем герой упрекал Гете, он теперь сам с жаром защищает, утверждая, что невозможно смириться со злом, невозможно отказаться от всякой духовности, человечности и порывов к идеалу, сколь бы безнадежной ни казалось борьба). Дважды звучит в романе тема войны:

Катастрофа войны, угрожающей человечеству, маячит в сознании героя и означает для него апофеоз того общественного неразумия, которое он видел вокруг себя. Минувшая война и война предстоящая – самые веские обвинения, брошенные автором в лицо современному миру. В описаниях реальных событий из жизни Гарри о войне только несколько раз упоминается: сам Гарри выступал с антивоенными статьями и попал в опалу; некий профессор, знаток Востока, активно поддерживает милитаристские идеи и поносит какого-то Галлера, однофамильца героя, как он полагает, за его «непатриотические» настроения. Это факты создают как бы временной, политический фон повествования, но не более. В магическом же театре, где открывается душа героя, страшные приметы эпохи слагаются в жуткую картину: машины уничтожают людей, а люди истребляют машины. Сцена, несомненно, символична.[[27]](#footnote-27)

Через весь роман проходит тема безумия.

Само слово «безумие» у Гессе приобретает оценочный характер, оно в романе означает не «больной», а «возвышенный», «интеллигентный», «не мещанский», ибо все это окружающему обществу как раз и кажется безумным (точка зрения, навеянная идеалистическими направлениями психологии и физиологии нервной деятельности тех лет, которые были склонны отождествлять гениальность с безумием).[[28]](#footnote-28)

«Трактат о степном волке» Гессе посвящен важнейшей теме не только этого романа, но и всего своего творчества: теме бюргерства, мещанства. Между степным волком и бюргерством – пропасть, однако мир живет по законам мещанина: Гессе пытается с помощью научного, философского и психологического анализа уяснить для себя природу и особенности ненавистного бюргерства. И не случайно Гессе до сегодняшнего дня все так же любим и читаем молодежью, именно Гарри Галлер находит отклик в душе читателя и нередко изменяет мировоззрение, заставляя многое переосмыслить и открывая двери в тайные уголки души и сознания.

**Классические традиции немецкого романа в романе Гессе:**

***1.Мотив жизненного кризиса человека в среднем возрасте***, который является вовсе не новым ( его можно обнаружить уже в 1982 году у Гете в его произведении в «Годы путешествия Вильгельма Мейстера», 1892). В кризисе Гарри Галлера как бы воплощена «болезнь эпохи». С одной стороны, терзаясь «мировой скорбью», он все же любит некоторый комфорт, буржуазный уют, склонен к обособленности и иллюзиям; с другой стороны, чувствует себя «степным волком» и ищет как раз иного; презирая буржуа, он тянется к людям неустроенным, деклассированным.

Гарри – отшельник и нелюдим, одинокий, несчастный человек. Он достиг того жизненного предела, когда безысходность и отчаяние заставляют его искать смерти. Трагедия Галлера – это трагедия расколотого, разорванного сознания. Герой существует в обществе, законов которого он не может принять. Критика современного общества в романе ограничена проблемами духовной и нравственной несостоятельности мира, окружающего героя.[[29]](#footnote-29)

***2. Обнаружение себя героем в общем знании.***

Такой признак можно выделить на основе суждения Н. С. Павловой[[30]](#footnote-30). Она замечает, что «Трактат» поднимает частную историю до уровня общего опыта. Именно в «Трактате» то и дело встречаются фразы вроде: «С ним происходит то, что происходит со всеми» или «Людей типа Гарри на свете довольно много…». Сам факт волшебного присутствия в дешевой ярмарочной брошюрке имени Гарри и истолкования его жизни тождествен много раз встречающемуся у романтиков обнаружением себя героем в общем знании, в общей «книге» всего человечества (такую книгу с собственным изображением среди начертаний таинственного шрифта у Новалиса находит Генрих фон Офтердингер в пещере отшельника). Трактат объективизирует судьбу и натуру героя, рассматривая ее в масштабах структуры человеческого общества.

***3. Фабула***, которая несмотря на двукратное прерывание остается сохраненной, так как внешние и внутренние события хронологически строго упорядочены. И мы можем построит точную цепь событий, с тем лишь преимуществом, что на разные моменты в жизни Гарри мы можем взглянуть с разных позиций.

В ответ на упреки в неровности и разорванности романа Гессе неоднократно отмечал, что по художественной завершенности «Степной волк» не уступает другим его произведениям. «Степной волк» построен так же строго, как канон или фуга, и стал формой в той мере, какая была для меня возможна», - писал он в одном из писем. И в другом: «С чисто художественной точки зрения «Степной волк» не уступает «Гольдмунду», он так же строго и четко построен вокруг интермеццо трактата, как соната, и чисто разрабатывает тему.[[31]](#footnote-31)

***4. Отношение автора к миру – позитивное***, несмотря на сломленность его героя, так как он предполагает преодоление жизненного кризиса. Как и в традиционном романе в «Степном волке» достижение идеального разума является целью процесса становления личности. Моцарт как представитель бессмертных гениев разума напоминает Гарри Галлеру в конце романа в воображаемом диалоге о многих ошибках в его прошлой жизни и призывает его наконец образумиться.

Sie sollen leben, und Sie sollen die verfluchte Radiomusik des Lebens anhören lernen. Sie sollen den Geist hinter ihr verehren […] Fertig, mehr wird nicht von Ihnen verlangt.[[32]](#footnote-32)

О правильности этого толкования говорит и послесловие, написанное автором через 15 лет после опубликования романа, где он подчеркивает, «что история «Степного волка» хотя и представляет собой болезнь и кризис, но не кризис, который ведет к смерти, не гибель, а совсем наоборот: излечение».

***5. Язык автора***, его синтаксис остаются традиционными, хотя для модернизма было характерно разрушение общенародной основы и коммуникативной функции языка, его сложившихся лексических и синтаксических принципов, его предельная субъективация.

Не то чтобы Гессе умел выражать сложное просто […]. Собственную свою задачу писатель понимал как постижение значительности простого. От читателя Гессе требуется сходное усилие воображения и мысли – усилие погружения в содержательность его простоты.[[33]](#footnote-33)

**Заключение**

Ist es nötig zu sagen, daß der “Steppenwolf” ein Romanwerk ist, das an experimenteller Gewagtheit dem “Ulisses”, den “Fax Monnayers” nicht nachsteht? Der “Steppenwolf” hat mich seit langem zum ersten mal wieder gelehrt, was lessen heißt.

Thomas Mann

Произведение «Степной волк» пользовалось и пользуется большой популярностью у молодежи. Именно «Степной волк» стал культовой книгой в 60-х, 70-х годах в Америке. До сих пор Гессе является одним из самых читаемых авторов в Америке и в Японии, его произведения переведены на 35 языков мира и на 12 индийских диалектов.Что касается русского читателя, то «Степной волк» - является у него одним из самых известных и любимых произведений Гессе. Произведение Степной волк само по себе очень необычное по структуре и по форме, и наряду с тем, что поднятые Гессе темы очень близки читателю, нас привлекает и необычность построения произведения, смена ракурсов изображения, постоянная игра, а также глубокий смысл его романа.

Сложность при чтении Гессе не в том, чтобы во время распознать дополнительный смысл, вложенный в тот или другой эпизод […] Сложность в том, чтобы почувствовать содержательность самих нарисованных Гессе сцен и предметов, ибо в них изначально скрыт занимающий его смысл. Важно кроме того, уловить переливание, перетекание отдельных образов, их автономность, и их принадлежность к большому, целому не только художественного замысла, но и жизни, как ее понимал писатель.[[34]](#footnote-34)

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| В ходе нашего исследования мы обнаружили в «Степном волке» следующие **черты модернизма**: | | |
| 1. | В центре стоит не традиционный герой, а больной, запуганный, разрываемый в разные стороны человек. | |
| 2. | Использование разных типов повествования: | |
|  | а) | *Персональное повествование* в предисловии издателя; |
|  | б) | *Повествование от первого лица* в записках Гарри Галлера; |
|  | в) | *Аукториальный взгляд со стороны* в «Трактате о степном волке». |
| 3. | Прямолинейное действие рассказа дважды прерывается: | |
|  | а) | эссеистической вставкой «Трактата»; |
|  | б) | монтажом картин галлюцинаций в «Магическом театре». |
| 4. | Роман затрагивает ряд тем, которые являются вечно актуальными. | |
| В то же время в романе Гессе обнаруживаются **классические традиции** немецкого романа: | | |
| 1. | Мотив жизненного кризиса человека в среднем возрасте, который является вовсе не новым ( его можно обнаружить уже в 1982 году у Гете в его произведении в «Годы путешествия Вильгельма Мейстера», 1892). | |
| 2. | Обнаружение себя героем в общем знании. | |
| 3. | Фабула, как красная нить рассказа, несмотря на двукратное прерывание остается сохраненной, так как внешние и внутренние события строго хронологически упорядочены. | |
| 4. | Отношение автора к миру – позитивное, несмотря на сломленность его героя, так как он предполагает преодоление жизненного кризиса. | |
| 5. | Язык автора, его синтаксис остаются традиционными. | |

Данный анализ не позволяет нам полностью причислить «Степного волка» ни к модернистскому, ни к традиционному роману. Это скорее синтез классических традиций и модернистских. Поскольку :

1. Согласно времени и истории возникновения этот роман относится к эпохе, когда доминировало такое направление как модернизм, что оказало на Гессе определенное влияние.
2. Структура романа – это смешение традиционных и модернистских элементов, когда прямая линия сюжета и обозримость текста сочетаются со сменой перспектив и использованием вставок.
3. Произведение затрагивает ряд вечно актуальных проблем.
4. Язык и стиль Гессе остаются при этом достаточно традиционными.

В монологическое простое и прозрачное повествование Гессе сумел вместить, не поступившись правдой, сложность жизни и многоголосие эпохи, отразить в бесконечной смене перспектив напряженную борьбу разных плоскостей жизни и разных сознаний, чтобы в итоге прийти не к хаосу и отчаянию, а к гармоничной и цельной картине мира.

**Список литературы:**

|  |  |
| --- | --- |
| 1. | Andreotti, Mario: Moderne Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Bern / Stuttgart, 1990, S. 13. |
| 2. | Grimminger R. / J. Murašov / J. Stückrath: Literarische Moderne, Hamburg, 1994, S. 398. |
| 3. | Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Frankfurt am Mein, 1972. |
| 4. | Texte, Themen und Strukturen. Düsseldof, 1992. |
| 5. | Vorkurs Deutsch, München, 1991. |
| 6. | Бахтин М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советская Россия», 1979. |
| 7. | Березина А. Г.: Герман Гессе. Ленинград, 1976. |
| 8. | Лейтес Н. С.: Немецкий роман 1918-1945 годов. Пермь, 1975. |
| 9. | Можагунян С.: О модернизме. М., 1970, с. 34. |
| 10. | Павлова Н. С.: Типология немецкого романа. 1900-1945. М., «Наука», 1982. |
| 11. | Руднев В. П.: Словарь культуры XX века. М., «Аграф», 1999. |
| 12. | Рымарь Н. Т.: Современный западный роман. 1978. |
| 13. | Седельник В. Д.: Герман Гессе и швейцарская литература, Москва, 1970. |
| 14. | Щербина В.: Пути искусства. М., 1970, с. 56. |

1. М. М. Бахтин: Проблемы поэтики Достоевского. М., «Советская Россия», 1979, с. 3. [↑](#footnote-ref-1)
2. Там же с. 6. [↑](#footnote-ref-2)
3. Суждения о романе В. Иенса, В. Эмриха, Г. Цельнер-Нойкома, К. А. Хорста, Э. Нейса, Р.-М. Альбериса приводит Н, С. Лейтес в своей книге «Немецкий роман 1918-1945».Пермь, 1975. [↑](#footnote-ref-3)
4. Mario Andreotti: Moderne Literatur. Neue Wege in der Textanalyse. Bern / Stuttgart, 1990, S. 13. [↑](#footnote-ref-4)
5. В. Щербина: Пути искусства. М., 1970, с. 56. [↑](#footnote-ref-5)
6. С. Можагунян: О модернизме. М., 1970, с. 34. [↑](#footnote-ref-6)
7. German Bahr. In: Rolf Grimminger / Junj Murašov / Jŏrn Stückrath: Literarische Moderne, Hamburg, 1994, S. 398. [↑](#footnote-ref-7)
8. Н. С. Лейтес: Немецкий роман 1918-1945 годов. Пермь, 1975, с. 24. [↑](#footnote-ref-8)
9. Paul. K. Kurz: Mittel des modernen Erzählens: Erlebte Rede – innere Monolog – Bewusstseinsstrom. In: Vorkurs Deutsch, München, 1991, S. 124 [↑](#footnote-ref-9)
10. Там же с. 25 [↑](#footnote-ref-10)
11. Karl Migner: Tendenzen der Romangestaltung im 20. Jahrhundert. In: Texte, Themen und Strukturen. Düsseldof, 1992, S. 126. [↑](#footnote-ref-11)
12. Franz K. Stanzel: Typische Erzählsituationen. In: Texte, Themen und Strukturen. Düsseldof, 1992, S. 116-117. [↑](#footnote-ref-12)
13. Н. Т. Рымарь: Современный западный роман. 1978, с. 58. [↑](#footnote-ref-13)
14. Paul. K. Kurz: Mittel des modernen Erzählens: Erlebte Rede – innere Monolog – Bewusstseinsstrom. In: Vorkurs Deutsch, München, 1991, S. 124. [↑](#footnote-ref-14)
15. Karl Migner: Tendenzen der Romangestaltung im 20. Jahrhundert. In: Texte, Themen und Strukturen. Düsseldof, 1992, S. 127. [↑](#footnote-ref-15)
16. ebenda. [↑](#footnote-ref-16)
17. В. П. Руднев: Словарь культуры XX века. М., «Аграф», 1999, c. 239 [↑](#footnote-ref-17)
18. Paul. K. Kurz: Mittel des modernen Erzählens: Erlebte Rede – innere Monolog – Bewusstseinsstrom. In: Vorkurs Deutsch. München, 1991, S. 124 [↑](#footnote-ref-18)
19. ebenda, S. 125. [↑](#footnote-ref-19)
20. ebenda. [↑](#footnote-ref-20)
21. Paul. K. Kurz: Mittel des modernen Erzählens: Erlebte Rede – innere Monolog – Bewusstseinsstrom. In: Vorkurs Deutsch, München, 1991, S. 125. [↑](#footnote-ref-21)
22. Н. Т. Рымарь: Современный западный роман. 1978, с. 61. [↑](#footnote-ref-22)
23. Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Frankfurt am Mein, 1972. S. 37. [↑](#footnote-ref-23)
24. ebenda. [↑](#footnote-ref-24)
25. ebenda, S.34. [↑](#footnote-ref-25)
26. В. Д. Седельник: Герман Гессе и швейцарская литература, Москва, 1970, с. 58. [↑](#footnote-ref-26)
27. А. Г. Березина: Герман Гессе. Ленинград, 1976, с. 43. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же с.36. [↑](#footnote-ref-28)
29. Там же с. 23. [↑](#footnote-ref-29)
30. Н. С. Павлова: Типология немецкого романа. 1900-1945. М., «Наука», 1982. [↑](#footnote-ref-30)
31. В. Д. Седельник. Герман Гессе и швейцарская литература. М. «Высшая школа», 1970, с. 62. [↑](#footnote-ref-31)
32. Hermann Hesse: Der Steppenwolf. Frankfutr am Mein, 1972. S. 249. [↑](#footnote-ref-32)
33. Н. С. Павлова: Типология немецкого романа. 1900-1945. М., «Наука», 1982, с. 54. [↑](#footnote-ref-33)
34. Н. С. Павлова: Типология немецкого романа. 1900-1945. М., «Наука», 1982, с. 55. [↑](#footnote-ref-34)