[Ответы вопросы прошлых лет](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/index.htm)

# 1. Общая характеристика литературного процесса ХХ века

[источник](https://youtu.be/U7BmBGdZJcg?si=ZWyJqB8vkihKvjEs) [источник](https://litpr.ru/novyj-roman/)

*Трагическое мироощущение в двадцатом веке*

Первая и вторая мировые войны, а также их последствия, стали ключевыми моментами в мировоззрении человека двадцатого века.

Война стала катализатором общественных и политических процессов, а также научно-технического прогресса. Но это было обращено против человека.

Человек уничтожает человека (массово).

*Литература потерянного поколения*

Автор фразы «Все вы потерянное поколение» - Гертруда Стайн

После первой мировой войны появилось направление литературы потерянного поколения, основанное на осмыслении итогов войны.

Герои этого направления - молодые люди, участники трагических событий, которые не смогли найти себя в послевоенной жизни. Их знания об искусстве на войне становятся бессмысленными. Они столкнулись с бессмысленностью и жестокостью войны, что привело к нигилизму и отрицанию традиционных ценностей. Герои пытаются найти новый смысл жизни.

1929 год: «Смерть героя», «На западном фронте без перемен», «Прощай, оружие!»

*Экзистенциализм и литература*

Экзистенциализм возник в конце 19-го века в работах Ясперса и Хайдеггера, а в литературе - во Франции в годы Второй мировой войны (Сартр, Камю).

Экзистенциализм пытается осмыслить судьбы человека и человечества в 20-м веке, пережившем ужасы двух мировых войн.

Ницше: «Бог умер, значит все дозволено» — отправная точка философских исканий экзистенциалистов. Нужно найти смысл жить дальше, гуманистические идеалы.

*Театр абсурда и новый роман*

В 1950-х годах во Франции появляется театр абсурда, представляющий бессмысленные действия на сцене. Нарушаются все законы театра. Это стало выражением сознания человека того времени.

Новый роман - это литература, свободная от политики и конъюнктуры, с акцентом на исследование человеческой души. Писатель имеет право на самовыражение.

Посредством этого термина обозначались основные отличия «Нового романа» от романов традиционного типа. Они сводятся прежде всего к отказу от персонажей и характеров, которые в «Новом романе» заменялись описанием обособленных моментов жизненного опыта и душевных состояний, а также к новой концепции внутри-сюжетных связей: они подчинялись не принципу логики и причинности, а внутренним законам «текста», или «письма», пришедшего на смену литературе в прежнем понимании слова. «Письмо», в трактовке «Нового романа», свободно от «ереси изобразительности» и воссоздает не коллизии реальности, но «анонимную субстанцию» существования, в которой бесследно растворяется все индивидуальное. Исходя из этих предпосылок, нескрываемо полемичных как по отношению к традициям классического реализма, так и к литературе «больших идей», пропагандируемой экзистенциализмом, «Новый роман» возвещает конец эпохи, когда повествование рассматривалось как род сюжетной истории и как картина исторической жизни.

Книги Саррот «Золотые плоды» (1963) и «Вы слышите их?» (1972), представляющие собой запись многочисленных анонимных голосов, которые рассказывают одну и ту же историю, тривиальную, но характерную для эпохи, донесли атмосферу «цивилизации потребления» и вызревшего в ее недрах молодежного движения протеста.

*Литература битников*

Франция 50−60-е годы

Манифестация абсолютной свободы. Новые ценности и возможности. Слияние литературы и публицистики.

*Литература постмодернизма*

Литература постмодернизма сформировалась в 1980-х годах и охватывает все сферы человеческой жизнедеятельности.

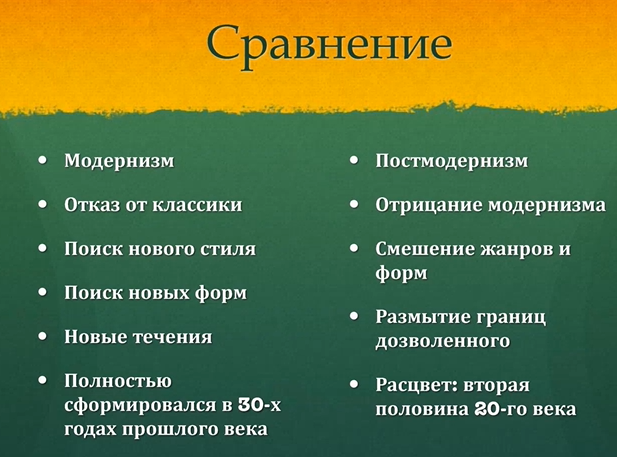
Постмодернизм синтезирует в себе все литературные эпохи, от барокко до 20-го века. Литература постмодернизма одна из самых сложных за время существования человечества.

Умберто Эко «Имя розы» — энциклопедия постмодернизма. Интеллектуальный роман, интертекстуальный. Множество методов и способов письма. Сочетает в себе несколько жанров. Этот роман требует определенной “породы” читателя, который будет “творить” наравне с автором.

# 2. Постмодернизм в современной литературе. Современная культура как культура "пост-"

[источник](https://youtu.be/WpTga8yg0JE?si=mtuHhK2o7iUuSP56) [источник](https://cyberleninka.ru/article/n/postmodernizm-v-kulture-i-literature-sovremennosti) [источник](http://www.publishing-vak.ru/file/archive-philosophy-2023-10/d1-ulyanova-shuralev.pdf)

*Постмодернизм в современной литературе*

****

Постмодернизм — форма эстетического бунтарства.

«Улисс» Джойса — на стыке модернизма и постмодернизма.

Постмодернистское умонастроение несет на себе печать **разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения** с их верой в прогресс, творчество разума, безграничность человеческих возможностей.

Авангардистской установке на новизну здесь противостоит **стремление включить в современное искусство весь опыт мировой культуры** путем ее ироничного цитирования.

Философско-эстетической основой постмодернизма являются идеи постструктуралистов и постфрейдистов о **деконструкции** (Ж. Деррида), шизоанализ (Ж.Делез, Ф. Гваттари), и также концепция **иронизма** итальянского семиотика У. Эко и американского неопрагматика Р. Рорти.

Постмодернистская эстетика, выходящая за рамки классического логоса, принципиально антисистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы - лабиринт, **ризома**.

Центральное место в эстетике постмодернизма занимает комическое в его иронической ипостаси: **иронизм становится смыслообразующим принципом** мозаичного постмодернистского искусства.

**Реальность** в постмодернизме всегда **представляется полемичной и раздробленной**, и единственной константой в ней может быть только множественность описания этой самой «реальности». Деконструкция как способ мышления и познания не уничтожает ни одно из утверждений реальности, а раскладывает их на элементы, чтобы сделать очередную ре-композицию.

Характерными признаками постмодернистского произведения являются **фрагментация и нелинейное повествование**.

При помощи **интертекстуальности** становится возможным создание новой реальности и принципиально нового, «другого» языка культуры. Ролан Барт в известном труде «Смерть автора» пишет о том, что писатель может только подражать тому, что было написано ранее, сам же он может только смешивать разные виды письма, при этом сталкивая их друг с другом, поскольку внутренняя «сущность», которую он готов передать, - толковый словарь, где слова объясняются с помощью других слов.

**Жанровый и стилевой синкретизм**, присущие литературе постмодернизма, обусловливаются **игровым принципом**, многие постмодернистские тексты можно интерпретировать в различных жанровых ключах. Так, например, жанр «Имени розы» У. Эко можно определить и как философский роман, и как детективный роман. Соответственно жанрам автор использует и **стили**, что приводит к общей стилевой неоднородности текста. Множественность интерпретаций обусловливает **«двухадресность»** произведений искусства постмодернизма. Они обращены к интеллектуальной элите, знакомой с кодами культурно-исторических эпох, претворенных в данном произведении, и к массовому читателю, который обнаружит в них один, находящийся на поверхности доступный код, который, тем не менее, также дает почву для бесконечного множества интерпретаций.

При исследовании организации текстовых структур ученые выявили различные способы создания эффекта преднамеренного **повествовательного хаоса, повествования текста фрагментами**, восприятия мира как лишенного смысла, закономерности и упорядоченности.

Уход от автора, формы, законов. Каждый выбирает свое.

Самыми влиятельными писателями постмодернистами признают Умберто Эко, Дона Делилло, Джулиана Барнса, Уильяма Гибсона, Вл. Набокова, Джона Фаулза, Милорада Павича, Тома Стоппарда.

Основные признаки постмодернизма:

* сознательная ориентация на эклектичность
* мозаичность
* ироничность
* игровой стиль
* интертекстуальность
* пародийное переосмысление традиций
* неприятие деления искусства на элитарное и массовое
* преодоление границы между искусством и повседневной жизнью

Сейчас — не постмодернизм.

*Посткультура*

История человечества:

* **Традиция** основывала и фундировала свое существование исключительно на мифе (эпоха Античности) и религиозной догматике (Средние века). Философии не было. Идея божественного определяла человеческое сознание.
* **модерн**

О парадигме модерна А. Дугин говорит как о довольно большом временном отрезке, **начало** которого он определяет **временем Позднего Возрождения и началом Нового времени – XVI веком**. Безусловно, такое определение модерна во многом расходится с общепринятым пониманием термина «модерн», но только лишь потому, что в большинстве случаев о модерне говорят как о культурной эпохе, состоянии художественно-эстетического пространства конца XIX – начала XX в., а не как о парадигме. Конечно, модерн как стиль является неотъемлемой частью парадигмы современности, но как ее последний отзвук, как последние лучи заходящего солнца парадигмы модерна

Новое время говорит парадигме Традиции категоричное «нет!» и, по сути, является ее антагонистом.

С этого времени в свои законные права вступает философия, она получает статус науки, не обремененной теологическими догматами.

Начинается движение в сторону признания человеческого как первоосновы, а не божественного; закладываются первые субъект-объектные отношения, доселе не известные человеку Традиции.

* **постмодерн**

Все, что возводилось на уровень ценностного, сакрального и настоящего, низвергается, но на его место обязательно должно что-то прийти иное. Бог мертв, субъект и объект, разведенные И. Кантом по разные стороны, поставлены под сомнение, искусство исчерпывает свои ресурсы, изобразительность, свой медиум. Открывается зияющая пустота. XX век становится последним веком парадигмы модерна, и, вместе в этим, последним веком классического искусства.

**Человек устал и потребовал нового, ничего не предлагая взамен.** Наступила пауза, тишина, в которой не было ни старого, ни нового. В этот момент промежуточной стадии появляется произведение «Улисс» Д. Джойса, концепции М. Хайдеггера «Dasein» и «Inzwieschen-Sein» – уже не модерн, но еще не постмодерн.

Постмодерн приводит в итоге человечество к **кризису мысли**. Философия низвергается.

Самым известным и популярным определением служит определение Ж.-Ф. Лиотара: «**постмодерн – это исчезновение метанарративов**».

Британский философ Р. Скрутон писал, что проблема постмодерна возникает тогда, когда пробуют написать историю настоящего. В этом и заключен весь парадокс: «настоящее» – это еще не история. Но проблема постмодерна – это проблема временного сдвига. Наше настоящее сдвигается в прошлое, все, что мы можем сказать, все, что мы хотим сотворить, будь то музыка, поэзия и т.д., все непременно приведет нас в прошлое: язык сегодня ограничен, так как сказать больше нечего, все было сказано до нас; музыка ограничена, так как все звуки были придуманы, все созвучия уже существуют в сокровищнице мирового искусства, все краски смешаны, все формы изваяны. **Все, что мы попытаемся сказать или сделать, неотвратимо приведет нас в прошлое**, и возможно ли будущее, если все, что может случиться, уже когда-то случалось?

**Посткультура** – это будто-Культурная деятельность ... поколения людей, сознательно отказавшихся от Великого Другого как трансцендентного центра Универсума и стремящихся строить нечто в культурно-цивилизационных полях с ориентацией только и исключительно на свой разум, материалистическое миропонимание и безграничность сциентистско-технологических перспектив. Нелинейность структуры ризомы есть прямое противостояние классической линейности мышления и бытия, что было присуще культурам прошлых эпох.

Герберт Маркузе называет современную культуру **«культурой нулевого цикла»**, культурой с пустым центром, а В. Бычков пишет, что пост-культура – это **«симулякр Культуры» классической**.

Культура, закончившись, бесконечно цитирует саму себя, ищет идеи и смыслы в обломках старой культуры. Искусство, ничего не способное говорить самостоятельно, выражается посредством искусства классики, но в ироничных, смехотворных формах.

Пустота образов, которая присуща современному искусству, сводит это самое искусство к собственной сингулярности. Всевозможные перформансы, акции, инсталляции и т.д. есть всего лишь попытка «гипостазировать симулякр», тем самым вывести искусство из мира иллюзий в мир реальный, сделать его транспарентным, и, значит, его уничтожить.

Чем дальше мы движемся по времени вперед, тем дальше мы отходим от искусства классического, мы теряем иллюзию, заменяя ее симуляцией, накладывая симуляцию на симуляцию, копию на копию, **цитируем то, что само по себе является цитированием**.

Пост-культура – это не просто последняя стадия умирания Культуры классической, это принципиально новое, иное мышление, иная структурность.

Эстетика была вывернута наизнанку, ведь предмет ее исследований – прекрасное – был убран из пост-культурного дискурса

Искусство снизошло до уровня потребления, утилитарной среды.

В эпоху пост-культуры, постмодерна не существует никакой художественности, вместо нее – антихудожественность, вместо эстетики – транс- и антиэстетика. Да и вместо самого искусства – антиискусство. Но что делать, если и философия, и искусство, и эстетика закончились? Продолжать существовать в «инаковости неискусства», что, безусловно, влечет за собой нестабильность внутреннего опыта. Сегодня художник современного искусства должен «отстаивать изобретение и творчество антихудожественным отношением».

# 3. Генезис постмодернизма: идеи французских постструктуралистов (Ю. Кристева, Ж. Деррида, Р. Барт)

[источник](https://cyberleninka.ru/article/n/poststrukturalizm-paradoks-kak-metod) [источник](https://artforintrovert.ru/materials/tpost/5ovnn5aax1-yuliya-kristeva-chem-zanimaetsya-semioti)

*Постструктурализм*

Постструктурализм «родился не после "смерти" структурализма, а как бы пророс в тех "трещинах", которыми изобиловала монолитная, на первый взгляд, структуралистская конструкция; у структурализма и постструктурализма есть общая проблематика, но они находятся **в отношении своеобразной взаимной инверсии**.

Поскольку есть все основания концептуализировать постструктурализм как первый решительный шаг постмодернизма, прорвавшегося из более чем столетней традиции западного модернизма, то естественно предположить, что «истины наизнанку» постструктурализма будут идентичны постмодернистским - склонность к пародии, ирония, отказ от авторитетов, игра, карнавальность.

Основные идеи французских постструктуралистов:

* от единства места к играм с пространством — неограниченное ветвление структур и смыслов, где отсутствуют приоритетные позиции; ризома
* от единства времени ко времени, обращенному вспять — субъект может и должен идти против течения времени в будущее
* единство действия — отказ от абсолюта истины
* свободная импровизация и вольная интерпретация вместо тотальных объяснений и «великих сказаний»; метафизичность разума против «пленников ничего не объясняющих схем»
* деконструкция — перед современными мыслителями стоит задача демистифицировать идеологические мифы, рожденные обществом, путем деконструкции риторических конструктов этого общества
* ирония как утверждение безбрежной свободы раскрепощенного сознания

*Ю. Кристева*

Французский семиотик, философ, литературовед и писатель.

**Интертекстуальность** – диалог текста с текстом. Каждый текст, невзирая на замысел автора, является интертекстом.

Кристева известна в не только своими работами по семиотическому анализу. Она писала о психоаналитических методах в изучении литературы, ввела в научный дискурс понятие «интертекстуальность» и оказала значительное влияние на становление французского феминизма и феминистских литературных исследований. Кроме этого среди интересов Кристевой философия языка и литературы как таковой.

Она не только **разработала свою систему семиотического анализа**, но и стала крупным популяризатором семиотики. Её метод анализа текста основан на идее того, что **смыслы формируются через взаимодействие знаков и символов в тексте**. Такой анализ предполагает, что смыслы не статичны, а постоянно меняются в зависимости от контекста, в котором они используются.

Для того, чтобы описать, как работает её теория, исследовательница ввела два понятия: «фенотекст» и «генотекст». Фенотекст — это конкретное произведение, набор знаков, а генотекст — это множественность смыслов и культурных кодов, с которой фенотекст взаимодействует, порождая новые значения. По Кристевой, **мы не можем анализировать генотекст привычными лингвистическими методами, потому что он воспринимается на абстрактном уровне**.

Кристева изучала, как язык и знаки используются для создания власти и контроля, а также как они могут использоваться для освобождения и протеста.

Важным понятием для семиотического анализа Кристевой является платоновская **хора**. Она интерпретирует этот термин с постструктуралистской точки зрения, отсылая при этом к психоанализу. В её понимании хора — это не знак и не его означающее, а **пространство между**. В пример она приводит анализ материнского тела и тела «доязыкового» субъекта: младенца. У младенца нет понимания символов и знаков, но он связан с ними на уровне пространства и жестов, действует с помощью биологических инстинктов. После того, как наступает лакановская стадия зеркала и запускается процесс самоидентификации, наш ребёнок покидает пространство хоры.

*Ж. Деррида*

1969 год – «О граммологии».

**Деконструкция** – техника интеллектуальной работы, подразумевающая разложение текста на составляющие. Человек думает с помощью слов, а слова складываются в язык, а язык – система. Между человеком и миром стоит язык, а язык — это система; мир не система, а хаос; мы думаем о нем словами, и наделяем хаос свойствами системы.

Система отличается от хаоса наличием центра и периферии, главного и второстепенного.

Язык складывается в текст. Мы видим мир как текст – распространенная постмодернистская метафора.

Деконструкция существует на 2 уровнях: **уровень критика** (лишить системы на уровне критика; например, взять одну главу и анализировать ее без связи с другими главами) и **уровень писателя**.

**Деконструкция на уровне письма** – американская школа, Нью-Йорк.

Идея деконструкции вошла через американского филолога Ихаб Хассана. Вводит понятие **деканонизации – реализация в тексте заветов деконструкции**. Создание текста, в котором все элементы равны, нет главного и второстепенного.

Роман Реймонда Фейдермана «На ваше усмотрение» («Take it or leave it»).

* Нет сюжета и героев, состоит из фрагментов, размышлений, стихотворений и т.д. нет нумерации страниц
* Каждый фрагмент размещен на одной странице, и каждый завершен
* Каждая страница как карта, а книга – как колода карт

**Деканонизация на уровне композиции**: Хулио Кортасар 1963 год Роман «Игра в классики» - есть сюжет и герои, главы пронумерованы, перетекают одна в другую. Предисловие – два варианта прочтения: обычная и альтернативная. Какая из версий – основная?

**Уровни деконструкции:**

1) **сюжетная** (полный отказ от сюжета на уровне задумки)

«Новый роман»; основоположник Ален Роб-Грийе. Называет «антироман».

Роман «В лабиринте».

Натали Саррот («Золотые плоды»)

Джек Керуак («На (В) дороге»); главный герой путешествует автостопом.

* Джазовая эстетика в литературе
* Форма исполнения (импровизация), ритмическая структура – отличия джаза от классики
* Формирование американской литературы совпало с периодом расцвета романтизма. Истинно американский герой – всегда романтик
* Идея пути, движения в бесконечное в романтической идеологии. У пути есть начало и никогда нет завершения
* Автостоп как путешествие в никуда. Не может быть сюжета. Активно использует поток сознания.

2) **уровень характера**: крах традиционного характера.

Попытка описать характер героя терпит крах.

«Любовница французского лейтенанта»

* Автор сам не может объяснить мотивы поведения героя.

3) **идейная**

Заведомая множественность интерпретации текста. Интерпретации сами себя исключают, противоречат друг другу.

«Любовница французского лейтенанта»

Роман (вымышленный словарь) «Хазарский словарь» 1984 г. Милорад Павич.

* Существуют два варианта книги: мужская и женская версия (отличаются несколькими словами в конце).

Рассказ-новелла Борхеса «Вавилонская библиотека» (1941)

* Парабола – нет возможности выйти к изначальному тезису.
* В тексте вселенная – это бесконечная библиотека. В бесконечности нет смыслов, потому что она не системна; люди в ней постоянно находятся в депрессивном состоянии.
* Мечта – найти каталог библиотеки (материально невозможна, но все ее ищут).

Дэвид Уоллес «Бесконечная шутка»

4) **жанровая**

Жанр – формально-содержательное единство.

Осознанная игра с каноном.

Несколько жанровых моделей в тексте.

«Имя розы» Умберто Эко

* Семиотический роман – авторская модификация.

5) **уровень пафоса как настроения**: радикальная ирония.

Ведущей в постмодернистском тексте становится ирония (понимание того, что между тем, что ты говоришь, и жизнью, огромная пропасть; ирония требует знания контекста).

*Р. Барт*

Ролан Барт – **концепция смерти автора**; идея подразумевает минимизацию роли автора как творца текста. Наделяет смыслом текст именно читатель. Сколько читателей, столько и смыслов. Кол-во смыслов текста бесконечно. Активизация роли читателя. Чтение как создание текста.

**Интерактивная литература** (гиперроман; термин пока не устоялся, примерно одно и то же) – модель текста, состоящая преимущественно из **отсылок к самому себе**. Текст, который теоретически существует в единичном экземпляре, потенциально имеет бесконечное число вариантов. Эта возможность потенциально заложена автором, но без читателя ничего не получится. Активная роль читателя в процессе создания текста.

Примеры: словарь, «Хазарский словарь» Милорада Павича (женский и мужской варианты; отличается всего одной строчкой)

Признак гипертекста: **активное использование компьютерных технологий**.

Самый известный компьютерный гипертекст – Майкл Джойс (псевдоним; апелляция к логике, структуре и идее «Улисса» Джойса) роман «Полдень» (1990). Подразумевался как «очередной Улисс»; намек на структуру текста.

Майкл Джойс – программист, создал компьютерную программу для создания гиперроманов.

# 4, 5. Массовая литература в современном обществе. Основные направления / Признаки массовой литературы: специфичность автора-читателя-текста

[источник](https://www.youtube.com/watch?v=b-hlRtqUCH8) [источник](https://cyberleninka.ru/article/n/massovaya-literatura-kak-sotsialnyy-fenomen)

В 20 веке формируется новый тип массы, для которого уже не принципиально физическое объединение людей. Появление понятия среднего образа жизни после второй промышленной революции.

Массовая литература - удовольствие во время прочтения с самого начала  
Высокая литература - пик удовольствия в конце прочтения

Термин «массовая литература» в настоящее время используется для обозначения «литературной продукции, которую отличают **ориентация на читательский спрос и получение коммерческой выгоды, вторичность, обусловленная использованием готовых литературных и культурных моделей**. Массовая литература противопоставляется той литературе, которая на данном историческом этапе признается классической или инновационной», подчеркивая, что «произведения массовой литературы как важной составляющей массовой культуры репрезентируют значимые для тех или иных групп общества символы и смыслы и выполняют функцию социально-психологической адаптации их потребителя к проблемам современности».

Массовая литература включает в себя произведения художественной литературы, принадлежащие разным жанрам и адресованные не конкретному читателю или определенной группе с четко выраженными социальными характеристиками, а обществу в целом.

Многие произведения массовой литературы представляют собой жанровые гибриды.

В произведениях массовой литературы поднимаются локальные (но от этого не менее важные и злободневные) проблемы. Герои этих произведений максимально приближены к читательской аудитории. Обсуждение проблемы сопровождается описанием бытовых реалий, конкретных ситуаций, мнений. Довольно часто воспроизводятся знакомые читателю локации и события, которые имеют временную привязку, упоминаются известные персоналии, т. е. в произведениях массовой литературы читатель узнает себя и окружающих его людей, эмпатично реагирует на ситуацию, полностью погружается в нее.

Термин «массовая литература» представляет собой «зонтичный» термин, т. е. под определение массовой литературы попадают произведения самых разных жанров Более того, массовая литература весьма неоднородна по качеству.

Подмена высокой культуры массовой в 21 веке. Тренды 21 века: научпоп (инфотеймент), детская литература, массовая литература и любовные романы. Массовая культура должна подтверждать ценностную ориентацию читателя.

Генезис и структура массовой литературы:

- Любовный роман (романтизм);

- Детективный роман (романтизм);

- Любовные приключения;

- Исторический роман (романтизм);

- Роман ужасов (готический роман);

- Боевик (шпионский роман) (романтизм);

- Фэнтези (литературная сказка - романтизм);

- Научная фантастика (Гофман «Песочный человек»).

Векторы характеристики массовой литературы:

1. **Обвинительный** – ценностный низ литературной системы; искаженное представление о реальности.

Низкое качество: шаблонность и клише, стереотипность и схематичность, неоригинальность.

Авторское начало минимизировано или даже находится под запретом. В массовой литературе главный не автор, а издатель.

Одноразовость (объем – чтобы можно было прочитать за 2 часа).

Удовольствие в процессе. Внимание на яркую обложку, название, книжной серии. Однотипность создает чувство комфорта.

Звездность автору создает издательство. Автор массового сегмента – раб имиджа.

Массовая литература – мягкая обложка, плохое качество бумаги, небольшой формат, экономия на корректорских услугах.

Симплифицированность, упрощенность текста – языковой уровень текста, сниженная лексика, построение предложений; сюжетная линия

1. **Футуристическая** (нейтральная)
2. **Оправдательный** (цель – удовольствие; нет цели индивидуального обогащения, интеллектуального напряжения; чувство комфорта и спокойствия – закон хэппи-энда;). Сублимация.

**Люди требуют продолжения, бесконечной истории.**

Популярная литература может быть не только массовой: культовые книги, книги из школьной программы, экранизации книги.

**Беллетристика** – хороший литературный язык, умелое использование традиций классической литературы, но при этом не оригинальная.

Проблема массового общества. Опасность подмены высокой культуры массовой.

Презрительное отношение к массовой культуре чревато непониманием того влияния, которое она имеет. Мощный инструмент влияния на массовое сознание.

**Массовая культура – основной хранитель традиционных ценностей.**

# 6. «Женский роман» в современной массовой литературе: генезис, канон и сюжетная модель. Жанровая модификация «чик-лит»

[источник](https://moluch.ru/archive/136/38082/) [источник](https://dzen.ru/a/YLtNjnRq9waQtKLX)

*Женский роман*

Женский любовный роман является популярным жанром массовой литературы.

В современной критической литературе отсутствует четкая дефиниция женского романа.

Е. В. Улыбина отмечает, что так называемый женский роман, он же любовный роман и розовый роман, относится к числу самых популярных жанров, и данное явление чрезвычайно близко по структурным и содержательным особенностям волшебной сказке.

Женский роман характеризуется повторяемостью сюжетных элементов, постоянством состава героев и сериальным характером продукции.

О. Ванштейн подчеркивает, что «сущность розового романа во всех его жанровых модификациях сводится к любовной истории со счастливым концом».

Розовый роман представляет собой карманную книжку с любовной интригой и счастливой развязкой.

Повествование ведется от лица героини, умницы и красавицы, события происходят на мирном бытовом фоне, а эротика дозирована и описывается скромно, через особые риторические фигуры или фигуры умолчания.

Исследование О. Бочаровой помогает идентифицировать следующие черты женского романа, благодаря которым он всеми узнаваем:

1) схематичность воображаемого мира, фигурирование самых универсальных имен и вещей;

2) практически отсутствие знаков времени, когда лишь по постоянному обращению к компьютеру возможно догадаться, что действие происходит в конце ХХ века, а не в его середине;

3) неопределенность конкретной культурно-временной принадлежности (отсутствуют упоминания о значимых событиях, знаменитостях, не встречаются названия фирм, магазинов, ресторанов и т. п.), однако есть схема условного «западного»;

4) обозначены лишь универсальные признаки пространства (это большой город с активной деловой жизнью, в котором есть банки, офисы, с роскошными ресторанами, уютными кафе и дорогими магазинами);

5) мужчины — владельцы дорогих машин (здесь, впрочем, фигурируют марки автомобилей), у женщин — модная одежда.

Женский любовный роман утверждает патриархальный образец женской роли и репрезентирует культурные значения.

И. Гаврикова выделяет в женском романе бытовые и любовные тексты, где бытовой — «это попытка в обыденщине нашей действительности найти кое-что особое и оголить жизнь во всех ее привлекательных и непривлекательных проявлениях, увидеть интересное в будничном», а любовный — «это жизнь в сказке, созданной своими руками, прикосновенье к мечте, реализация своих желаний путем растворения себя в герое».

О. Бочарова говорит о том, что в женском романе в качестве элементов женской роли отвергаются такие ключевые для модернизированного общества ценности, как профессионализм и успех. Даже если женщина — великолепный специалист и любит свою работу, то карьера никогда не станет не может быть для нее первичной ценностью. Абсолютной и главной ценностью для образца женской роли является только любовь и связанные с ней семейные отношения и обязанности, утверждаемые в любовном романе.

Однако Е. В. Улыбина говорит не о полном отвержении основных ценностей современного общества, в отличие от патриархальных в стереотипе фемининности (семьи, детей, подчинения мужчине), но о присутствии в романе иных его оттенков. В женском любовном романе в столь «отчужденных» понятиях, присущих традиционно мужским «сферам влияния», как карьера, успех, профессия, просматривается женский стиль отношения. Очевидно, что это выражено не только «женским бизнесом», которым занимается героиня, но и привнесением тепла и душевности в деловые отношения.

Данный жанр становится эффективным терапевтическим средством, помогая убежать от проблемной действительности в воображаемый мир идеальной любви.

*Чик-лит*

Чиклит представляет собой глобальное объединение художественного сюжета сказки о Золушке и реалий жизни современной молодой женщины.

Язык такого рода произведений не претендует на лингвистическую витиеватость. Напротив, словарные и синтаксические конструкции внутри него максимально простые, приближенные к разговорному стилю - это помогает читательнице наиболее близко "отождествить" себя с героиней чиклит-романа. Легкий юмор.

Повествование в чиклит-прозе раскрывается, чаще всего, от первого лица - т.е от лица главной героини.

Как самостоятельные персонажи, мужчины абсолютно не раскрываются - их образ мы можем только "достроить", исходя из фактов, представленных читателю главной действующей героиней романа.

Некоторые жанры: гламурный чиклит, свадебный чиклит, городской чиклит.

# 7. Понятие **«научной фантастики»** / «фэнтези» (на выбор): канон жанра, основные авторы. Анализ одного из произведений

[источник](https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskiy-vzglyad-na-nauchnuyu-fantastiku-i-fantaziynye-zhanry) [источник](https://magisteria.ru/metaphysics-of-european-novel/the-invisible-man)

*Научная фантастика*

«Фантастика (от греч. - искусство воображать) - специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей в принципе способом, - невероятно, «чудесно», сверхъестественно».

Сформировалась своеобразная научно-фантастическая и литературно-художественная картина мира.

Она основывается на открытии новых законов природы, неожиданных изобретениях, появлении новых типов общественного устройства.

Основанием стали фантастические романы Ж. Верна, Г. Уэллса, которые представляют собой одну из высочайших литературных вершин, так что фантастика здесь часто являлась фоном для ярких художественных образов и сюжетов.

Жюль Верн «открыл для литературы неизведанную область - поэзию науки и научного творчества».

Кроме классических произведений этого периода можно выделить несколько направлений развития фантастики: утопии и антиутопии, хронофантастики, альтернативно-исторической и апокалиптической фантастики.

Интерес к утопиям и антиутопиям возник после ужасов тоталитарных государств ХХ в., воплотивших в себе полное попрание всех общественных и гуманитарных идеалов человечества. Им сопутствовали мировые войны, революции, борьба за установление диктатур.

Хронофантастика, рассказывающая о путешествиях во времени, также берет свое начало от Г. Уэллса.

В произведениях альтернативно-исторической фантастики развивается идея того, что в прошлом произошло или не произошло какое-либо событие и что могло бы из этого выйти. Это направление рассматривает процессы, ветвящиеся от ключевых точек истории. Такими точками являются величайшие битвы, войны, присутствие или отсутствие выдающихся исторических личностей. Альтернативная история взаимодействует с альтернативной географией.

Апокалиптическая и постапокалиптическая фантастика описывает события, действие которых происходит во время планетарной катастрофы (столкновения с метеоритом, ядерной войны, эпидемии и т.п.) или вскоре после неё.

Космическая опера (от англ. space opera) - поджанр научной фантастики, с акцентом на приключенческие сюжеты, героичные персонажи которых разворачиваются на других планетах. Они применяют обычно полностью вымышленные технологии, научному обоснованию которых особого значения не придается.

*Анализ «Человека-невидимки» Уэллса*

Сам писатель считал себя скорее ученым, облекающим свои идеи в литературную форму, чем художником.

В заключительных главах ставится диагноз обществу. Две формулы: первое — «ученый, стремящийся к власти», и второе — «двуличие общества». И то и другое доведено до предела в «Человеке-невидимке».

# 8. Понятие «мультикультурной» или «постколониальной» литературы. Основные имена и тексты

[источник](https://www.gramota.net/articles/issn_1997-2911_2015_7-1_51.pdf)

Постколониальная литература — творчество народов, ранее колонизированных Британией.

Одной из магистральных тем постколониальной и мультикультурной литературы становится **история**, которая понимается многими современными писатели как некий универсальный текст, требующий **переосмысления, а иногда и исправления**.

Миф и история перерабатываются, порождая некий неомифологический контекст.

**История, творчество и память** становятся ключевыми парадигмами постколониального дискурса, с помощью которых герои выстраивают свою идентичность.

Основные темы:

* отражение исторических событий в творчестве
* относительность истории
* взаимоотношения родной и чужой культуры
* проблема «исторической вины»
* миссия творческой личности в переломную эпоху

Ведущий жанр — роман.

* репрезентативная природа романа
* многоязычная структурная сущность романа
* универсальность функции хронотопа в романе

Исследователю необходимо принимать во внимание такие факторы как личность автора, его образование и воспитание, вероисповедание и т.д. **Мультикультурный писатель – «современный этнограф своей собственной культуры и одновременно ее интерпретатор».**

Результатом творчества писателей-мультикультуристов становится появление некоего **«третьего пространства» литературы и культуры**, которое является площадкой для переоценки сложившихся стереотипов. «Путешествие в иное пространство». Через свои произведения мультикультурные писатели заявляют о том, что постколониальный мир теперь является не «самым темным местом на земле»; он становится авансценой напряженных дискуссий, которые непременно должны быть услышаны и приняты обществом во внимание.

Основные имена:

* Джон Максвелл Кутзее — уроженец ЮАР, долгое время проживал в США, а затем эмигрировал в Австралию; лауреат Нобелевской премии по литературе (2003), дважды лауреат премии Букер
* Салман Рушди — получил образование в Кембридже и стал одним из влиятельнейших современных английских прозаиков
* Видиа Найпол — родился в Вест-Индии на острове Тринидад; лауреат Нобелевской премии по литературе
* Бен Окри — британец африканского происхождения; лауреат Букеровской премии
* Ханиф Курейши — писатель и драматург, который родился в Англии в семье иммигрантов с Востока

Произведения писателей-мигрантов, как становится ясно из их текстов, создаются с точки зрения эмоционального опыта социальной маргинальности и повествуют о той экстремальной ситуации, в которую каждый из них попадает в силу своей культурной двойственности.

Направления:

* произведения на английском языке, написанные жителями бывших британских колоний (Дж. М. Кутзее)
* творчество граждан Великобритании, не принадлежащих к белой расе (С. Рушди)

Кутзее и Рушди являются представителями различных языковых и ментальных культур, но их роднит тот факт, что они являются **носителями исторической и культурной памяти нескольких народов**.

Через образ творческой личности и Кутзее, и Рушди передают характер исторического процесса – его переменчивость, революционность или эволюционность, его оборотничество. Анализируя творчество Кутзее и Рушди, можно выявить механизмы реконструкции событий мировой истории в ее переломные моменты, проследить, какие стороны творческой личности оказываются наиболее чувствительными для понимания глубинных извивов истории, скрытых от глаз обывателя.

Кутзее «Мистер Фо»

* относится к так называемым «постколониальным ответам» — особому типу текстов, авторы которых берут за основу литературные произведения колониального дискурса и, используя их мотивы и темы, создают тексты постколониального дискурса
* переписывает биографию Даниэля Дефо, смешивая ее с историями некоторых персонажей его книг
* через спор двух героев-сочинителей – профессионального писателя Даниэля Дефо и обычной женщины Сьюзэн Бартон – автор поднимает проблему притеснения «другого» и пытается вернуть право голоса жителям колоний, которых Империя заставила замолчать
* герои Кутзее пересматривают ход колониальной истории: «…людей нельзя делить на дикарей и англичан, и побуждения, переполняющие сердце Пятницы, не выразишь словами “принеси”, “копай”, “яблоко”, даже словами “корабль” и “Африка”. В нем всегда будет звучать голос сомнения»
* история – не данность, и иногда она отражает действительность в искаженном виде (влияние постмодернизма)

Рушди «Земля под ее ногами»

* исторический фон — Индия, Англия и Америка второй половины XX века
* мир, в котором живут герои Рушди, крайне противоречив: «Мы ложимся спать, считая (возьмем наугад) г-на H. М. или г-на Г. А. известным террористом, а просыпаемся и объявляем его спасителем своего народа»
* герои — свидетели трагических событий. Распад империи стал для Великобритании основным событием в истории ХХ века, равным по значимости двум мировым войнам. Отделение Британской Индии сопровождалось ее разделением на два государства – Индию и Пакистан, что обернулось кровопролитными многолетними конфликтами на религиозной почве между индуистами и мусульманами, из-за которых миллионы людей были вынуждены мигрировать и менять место жительства.
* главный герой романа, музыкант Ормус, говорит о существовании некоего другого мира, который «прорывается через хрупкую защиту нашего континуума. Если дело пойдет совсем плохо, ткань реальности может распасться»
* новый тип творческой личности – художник-хамелеон (хамелеонство дает возможность творческой личности приспособиться к современной действительности)

Примечательно, что Рушди, как и Кутзее, не выдвигает описание исторических событий на первый план. Напротив, он рассказывает нам **частные истории**, и уже через их восприятие мы восстанавливаем и интерпретируем ход исторических событий.

В эпоху трансформации миссия творческой личности – дать надежду людям, которые невольно оказались в воронке истории. Творчество становится спасением не только для самого художника, но и для поклонников его таланта.

# 9. Одержимость историей в современной литературе. Традиционное и постмодернистское представление об истории

[источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-10.htm)

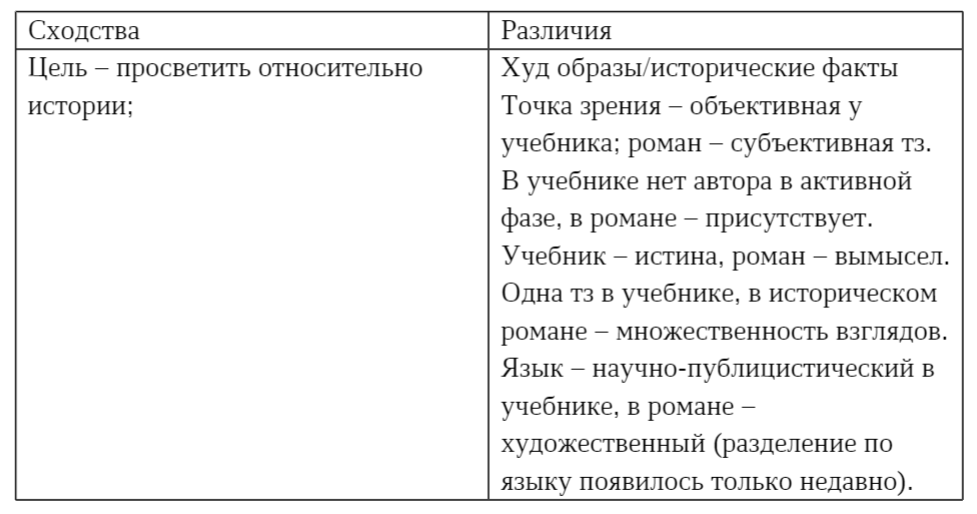
Реактуализация исторического жанра, возрождение исторического романа.

Исторический роман выбивается в сферу «элитарной литературы». Волна интереса к исторической тематике.

Причины:

* главная эмоция – «скучно», что бы ни происходило, в прошлом было интереснее
* идея катастрофических событий 20 века
* ощущение себя живущим в конце цивилизации
* «конец истории» - философ Фрэнсис Фукуяма (написал монографию «Конец истории и последний человек»)
* кризис исторической науки – историческая наука зашла в тупик

Исторический роман/учебник



Роман основан на вымысле, то учебник оперирует фактами. История без фактов не наука.

В середине 20 века тотальный кризис исторической науки, сомнение в том, настолько факты достижимы.

Новый историзм – связь с американской исторической наукой, сейчас используется.

**Историографический метароман** — саморефлективная художественная проза с богатой интертекстуальностью, для которой характерно ироническое отношение к исто-рии и множественность ее интерпретаций, смешение временных слоев и плюрализм мнений, интерес к маргинальным темам и внимание к частным историям, которым нет места в научных трудах.

Постмодернизм является реакцией интеллектуалов на идеологию Просвещения.

Постмодернизм заменяет классический тип рациональности на постмодернистскую раскованность и гетерогенность.

Постмодернизм утверждает, что **единой человеческой истории нет**, а становление происходит как самодостаточный процесс.

Историк должен двигаться интуитивно, как ризома, в зоне риска, которая представляет собой **историю ошибок и искажений**.

Постмодернистская парадигма не дает алгоритмических рецептов и знания "непреложных истин", но учит исследователя **творить на перепутье в горизонте вечно открытой Истории**.

# 10. Приёмы игры со временем в современном историческом романе. Жанр историографического метаромана. Романы Дж. Барнса

[источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-11.htm)

Историографический метароман представляет собой версию истории, количество которых неограниченно.

Историографический метароман отражает попытку современного человека обрести стабильность, точку опоры в быстро меняющемся, хаотичном мире. И предлагает достичь этого с помощью поиска прошлого, своих корней, и следовательно - своей индивидуальности.

Понятие "истории" становится условным и теряет определенность.

В каждой из глав появляется свой повествователь, демонстрирующий свое отношение к истории.

Барнс солидарен с точкой зрения Барта, который говорит, что задача историка - не столько собирать факты, сколько устанавливать их значения и связь этих значений между собой.

*"Мы придумываем свою версию, чтобы обойти факты, которых не знаем или которые не хотим принять; берем несколько подлинных фактов и строим на них новый сюжет. Игра воображения умеряет нашу растерянность и нашу боль; мы называем это историей"*

**История** в понимании Барнса обязательно **фрагментирована**, это не непрерывный линейный ход времени, а элементы, через сопряжение которых могут быть выявлены отдельные исторические закономерности.

В романе *"История мира" Барнса* переосмысляется ветхозаветная история.

* состоит из отдельных новелл, но это не сборник, а целое; читатель ищет связи
* книга построена на комплексе повторяющихся фраз, мотивов и тем (повествовательная неоднородность)
* повествовательной основой каждой части в книге является какой-либо эпизод из истории западного мира, увиденный в определенном ракурсе
* переосмысление традиционного подхода к историческому повествованию
* в каждой главе свой повествователь, каждый демонстрирует свое отношение к истории
* доминирует в романе образ Ковчега/Корабля, который превращается в "плавучую тюрьму"
* в книге проходит оппозиция "чистые - нечистые", основанная на отборе животных Ноем.

В историографическом метаромане подчеркивается невозможность познания современным человеком прошлого.

Недоступность правды о прошлом, в котором реальные факты оказываются тесно переплетены с вымыслом → события прошлого можно только интерпретировать, соотетственно они распадаются на версии.

Единственный путь познания - нарративизация, сочинение историй о прошлом, себе, окружающем мире.

Авторы историографического метаромана прибегают к следующим средствам и образам для описания отношений современного человека и прошлого, взаимоотношений вымысла и реальности:

- найденный артефакт, свидетельство о прошлом (портрет, рукопись, письмо и т. д.), который меняет устоявшуюся картину этого прошлого;

- персонаж, одержимый прошлым, идет по следу поэта, писателя, распутывает загадки прошлого;

- мотив подделки демонстрирует ложность представлений о прошлом, недоступность прошлого;

- игра со временем, смешение временных слоев указывают на тесную взаимосвязь прошлого и настоящего, влияние прошлого на настоящее;

- вкрапление в повествование воспоминаний, легенд, отрывков произведений вымышленных или реальных поэтов (писателей), писем;

- вопросы, адресованные читателю и остающиеся без ответа;

- открытый финал повествования, неразгаданная загадка символизируют недоступность прошлого, ограниченность познавательных возможностей человека, открытость прошлого для интерпретаций, «переписывания».

# 11. «Сердитые молодые люди» в английской литературе 50-х годов. Пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гневе»

[источник](https://dystopia.me/angry-young-men)

"Сердитые молодые люди" - британское литературное и театральное движение 1950-х годов.

Движение было связано с **протестом против буржуазной культуры и общества**.

**«Рассерженных» как единого литературного движения не существовало** – Джон Осборн, Кингсли Эмис, Джон Уэйн, Гарольд Пинтер, Алан Силлитоу и другие редко даже пересекались между собой.

Общие черты:

* верность старому доброму критическому реализму
* персонажи — заблудившиеся в жизни молодые люди из рабочего класса и выпускники престижных учебных заведений, которые не смогли найти место в обществе. В результате чего они бессмысленно, беспощадно и безнадёжно бунтуют против него всеми доступными способами

Основные темы:

* судьбы "униженных и оскорбленных"
* нарушение общепринятых социальных норм

*«Оглянись во гневе!»*

Главный герой по имени Джимми Портер, образованный выходец из рабочего класса, вынужденный работать в киоске, куда устроился по блату. Недовольный несоответствующим его образованию и диплому статусом, он на протяжении всей пьесы изводит окружающих своими пессимистичными тирадами о том, что его никто не понимает и что всё вокруг плохо и тиранит свою кроткую жену Элисон, которую он ревнует к её «хорошему» происхождению.

Неравнодушный к Элисон друг семьи Клифф пытается обуздывать нрав Джимми, но ему не всегда это удаётся – Джимми всё равно продолжает ругать несовершенный мир, ругать жену, бить посуду, ну и стычки с Клиффом тоже возникают. В стороне от семейных разборок не остаётся и лучшая подруга Элисон – Елена Чарльз, дама гордая и с чувством собственного достоинства. Она не раз ставит на место Джимми, выказывая презрение к нему и его поведению, и уговаривает подругу уйти от Джимми.

Но когда, в конце концов, Элисон не выдерживает очередных эскапад Джимми и уезжает вместе с родителями, с которыми когда-то поссорилась из-за любви к нему, Елена быстро заменяет ему законную супругу и смягчается по отношению к нему. В доме с приходом Елены казалось бы наступает мир – Джимми вроде бы находит гармонию с новоявленной семьёй и окружающим миром. Но ненадолго – когда Элисон возвращается к Джимми с известием о потере их общего ребёнка, которым она была беременна когда уходила, Елена оставляет ей место второй половинки Джимми с такой же лёгкостью с какой недавно его и заняла.

А Джимми и Элисон снова оказываются вместе, и автор даёт в конце весьма смутную надежду на примирение.

По-настоящему ушло выражение «рассерженный молодой человек» в массы, когда лондонский Королевский Придворный Театр решил в 1956 году поставить пьесу «Оглянись Во Гневе!» молодого и ещё никому не известного автора по имени Джон Осборн, и для её промоушна пресс-служба театра, недолго думая, сделала к ней подзаголовок «пьеса рассерженного молодого человека».

Такой эффектный пресс-релиз не мог не сработать – «Оглянись Во Гневе!» вызвала интерес публики, а после её премьеры критики разделились на тех, кто превозносил её до небес, и тех, кто считал её чернухой, которой в театре не место. И эти баталии лишь укрепили коммерческий успех пьесы, которая в следующие два года с таким же успехом прокатилась по миру, а в 1958 году добралась даже до московских подмостков.

# 12. «Чёрный принц» А. Мёрдок: специфика конфликта и своеобразие композиции

[краткое содержание](https://briefly.ru/merdok/chernyj_princ/) [источник](https://dzen.ru/a/XmqTMB3-iRIieMdd) [источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-16.htm)

Большое влияние Шекспира.

В «Чёрном принце» Мёрдок уступает место автора Брэдли Пирсону. Он ведёт повествование от своего лица. Пирсон — страдающий писатель пятидесяти восьми лет. Без ума от Шекспира, как и полагается английскому интеллектуалу. Однажды он обнаружил, что влюбился в дочь своего друга, которая младше его на тридцать восемь лет. Естественно, такая любовь была обречена на провал.

*Творческая личность*

Брэдли Пирсон, истинный творец духовных ценностей, противостоит другому писателю – Арнольду Баффину, который, профанируя искусство, публикует бесчисленные ремесленные поделки на потребу обывателю и ради своего преуспеяния в обществе.

*Любовь*

Разрушительная любовь губит не только двоих, но и близких им людей.

*«Ну, я была в черных колготках, и черных бархатных туфлях с серебряными пряжками, и в такой хорошенькой черной курточке, сильно открытой, а под ней белая шелковая рубашка, и толстая золотая цепь на шее, и…»*

В окружающем мире люди видят лишь отражения себя, так как не могут посмотреть на реальность чужими глазами. Идеал для Пирсона — Гамлет, поэтому он бессознательно реагирует на образ Джулиан в чёрных колготках и шелковой рубашке.

*Философский подтекст*

«Чёрный принц» относится к периоду увлечения Айрис Мёрдок неоплатонизмом. В романе писательница использует одну из двух платоновских концепций Эроса.

Айрис Мёрдок отбрасывает идеализированный образ Аполлона, пришедший из эпохи Александра Македонского. В «Чёрном принце» она возвращает его противоречивую сущность, которую заключает в таинственную фигуру Феба Локсия, якобы издателя повести Пирсона. Фебом называли светлого, чистого юношу Аполлона. Имя Локсий звучит в трагедии Софокла «Царь Эдип». С греческого оно переводится как тёмный, неясный, скрытый.

Брэдли Пирсон, объясняя своё помешательство на Джулиан, утверждал, что им овладел «Чёрный Эрот». Это платоновский термин, синоним той самой возвышенной любви. В данном случае «чёрный» означает не «плохой», а насыщенный, интенсивный. Поначалу Пирсон действительно планирует любить безобидно, даже мученически. Но чем больше он лежит и бредит у себя дома, тем больше ему сносит крышу.

# 13. «Повелитель мух» У. Голдинга как антиробинзонада. Притчевое начало произведения. Образ ребёнка.

[краткое содержание](https://obrazovaka.ru/books/golding/povelitel-muh) [источник](https://literaguru.ru/antirobinzonada-povelitel-muh-u-goldinga/)

Голдинг взял за основу архетипический сюжет Дефо и создал антиробинзонаду, то есть показал постмодернистскую трактовку известного **мифа о человеке на необитаемом острове**.

Если в классической робинзонаде XVIII —XIX веков герои с честью выходили из испытаний, то человек, предоставленный самому себе, по мнению Голдинга, **неизменно встает на путь саморазрушения**.

На вопрос «Что лучше — **жить по закону и в согласии или охотиться и убивать**?» роман отвечает: первое лучше, но **второе естественней**, соприродней человеку.

В романе «Повелитель мух» Голдинг противопоставляет образы Ральфа, как воплощения рационального, цивилизованного начала, и Джека, как воплощения начала дикого, иррационального, первобытного. «Повелителем мух» в книге названа голова убитой свиньи, насаженная на кол. По мнению историков литературы, Повелитель мух в романе символизирует дьявола. Саймон же, убитый мальчиками во время ритуального танца, является прообразом Христа.

Голдинг “замахнулся” на ребенка — он рыдает над **концом невинности и наступлением темноты человеческого сердца**. В каждом человеке **от рождения** **живет зверь и потенциальный убийца**. Обыкновенный британский мальчик становится под влиянием обстоятельств жестоким, безжалостным зверенышем, возбужденным видом крови, способным убить своего товарища.

* ошибочно считать, что присутствует изначальная греховность человека
* Голдингу особенно удался язык детей( обрывочные фразы, междометия и синтаксис)

# 14. «Шпиль» У. Голдинга: история победы или поражения? Образ Храма

[краткое содержание](https://briefly.ru/golding/shpil/) [источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-19.htm) [источник](https://cyberleninka.ru/article/n/simvolika-hrama-v-romane-uilyama-goldinga-shpil)

Центральный текст в творчестве Голдинга. Текст о европейском духе, ментальности, о его начале, продолжении и конце.

Действие в романе-аллегории Шпиль происходит в средние века(14-15) в Англии. Образ Шпиля многозначен (лестница к Богу, дверь для Бога). Подчеркнута противоречивость смыслового наполнения.

Одна из главных мыслей – в образе шпиля — мысль о необходимости высоких идеалов, которые, однако, призрачны, когда под ними нет реальной основы.

Одна из основных идей - осуждение волюнтаристского произвола, игнорирующие факты и закономерности жизни (основание собора не надежно, внутренняя несостоятельность человека).

Другая идея романа (противоречащая первой) – надо вынести самое невыносимое и абсурдное (преодолеть невозможное).

Роман посвящен философскому вопросу о противоречии между субъектными стремлениями человека и объективными результатами его деятельности, между намерением и реальными возможностями. На примере строительства шпиля готического собора автор ставит свой излюбленный вопрос не только о цене прогресса, но и его принципиальной возможности (у собора нет фундамента, шпиль - чудо явившееся в видении Джослину)

Осознание трагизма своей жизни Джослина привело к нравственному прозрению.

Повествование от лица Джослина (необъективно) – другие люди говорят о том, что он безумен. Он не грамотный, не должен занимать этот пост. Его тетушка (фаворитка короля) дает деньги на строительство собора для замаливания грехов.

- строят на деньги блудницы

- вокруг собора безбожное место

- строят разбойники

- Роджер (во главе строительства –материалист: прелюбодействует, пьет)

- в соборе жуткая вонь, стоит в воде

Текст наполнен смертями (рабочий сорвался с лесов, чума, Гуди) – солнечный, медовый стоп в соборе - Авелев столб (жертвоприношение)

Шпиль стоит, хотя всем и кажется что он вот-вот упадет.

Последняя перед смертью, его посещает мысль: «Ничто не совершается без греха. Лишь Богу ведомо, где Бог». Во имя Бога, он преступает Бога

Чертежи храма напоминают человека

Финал – смерть Джослина

*Образ храма*

Собор превращается в отдельное действующее лицо произведения и постепенно сливается с образом центрального персонажа, настоятеля Джослина, становясь зеркальным отражением его души и повторяя его трагическую судьбу (постепенное опустошение, внутренний хаос, приближение гибели).

Храм в романе предстает то как живой организм (дерево, растение), обладающий собственной жизнью, то полностью отождествляется с конкретным человеком, живет его жизнью.

Персонификация образа собора происходит также за счет использования глаголов, означающих активность. Опоры собора не просто гнутся, они поют и стонут.

Определенные части церкви сравниваются с частями тела («каменная кожа», «каменные ребра» собора). Джослин изначально воспринимает храм не только как свой дом, но и как нечто живое.

Настоятель провел в стенах собора большую часть своей жизни, собор был для него больше, чем дом, кров, семья.

И потому, когда протагонист «поднимает руку» на тело своего храма, он поднимает руку и на свое собственное тело, наносит смертельную рану себе самому. Духовная и телесная сторона жизни Джослина тесно переплетаются с судьбой храма.

От главы к главе меняется не только физическое состояние и внутренний мир Джослина. Внешний облик Храма и его внутреннее наполнение меняются вместе с настоятелем.

«Сам собор, этот священный фолиант, высеченный из камня, уже не возглашал славу, а лишь бормотал скучную проповедь» → «Но теперь перед ним был просто огромный сарай».

Борьба Джослина с храмом, отчаянные попытки отыскать фундамент, построить шпиль, вопреки любым разумным доводам и законам природы, переносится с уровня фабулы в философскую плоскость - это борьба Джослина со своей природой, пороками и скрытыми желаниями, со своими внутренними противоречиями.

Шпиль является одновременно символом духовного и телесного начала. С одной стороны, шпиль, означающий в готической архитектуре устремленность ввысь, символически может быть осмыслен как попытка Джослина дать материальную оболочку экстатической мечте о торжестве сакрального над обыденным, как стремление возвыситься над повседневностью.

Путь протагониста, сопряженный с физическими и душевными испытаниями, - это и **переступание через земное в высшую сферу**, так как закончив свой путь, построив шпиль, герой умирает, но, что более важно, его путь - это **путь к самому себе, к Центру своего существа**.

«Вся жизнь наша - шаткое здание»

# 15. Постмодернистский код романа Дж. Фаулза «Коллекционер»

[источник](http://elar.uspu.ru/bitstream/uspu/3048/1/02Gez2.pdf)

* **портрет главного героя — масштаб разрушенных ценностей, которыми раньше обладало общество**

Клерк Фредерик в романе асоциален, и когда ему понравилась девушка, он не пытается с ней познакомиться, как могут сделать нормальные социализированные люди, а вместо этого ведёт дневник наблюдений за девушкой, повествуя о том, где она была, как ее зовут, ее интересы и прочее.

Он явно наслаждается тем, что он видит, но не тем, что у нее внутри, ее духовной составляющей, её внутренним миром. И откуда ему знать об этом? Он ведь сам внутри пуст, так что для него прекрасная внешность – это идеал, плюс ко всему ее любовь к искусству.

* **коллекционирование и игра с “куклой” — интертекстуальность, плюрализм мнений, свое отношение к искусству, игра**

ГГ обращается с героиней как со своей вещью, обесценивая какие-либо моральные устои, которыми в модернизме окружена действительность.

* **фрагментарность: текст представляет собой разбитую, нелинейную систему**, в которой эпизоды сменяют друг друга, полностью уничтожая целостность текста

Сменяются главы от лица маньяка и жертвы.

«Жизнь — это что-то вроде шутки, глупо принимать ее всерьез. Серьезного отношения заслуживает лишь искусство, а все остальное следует воспринимать иронически»

* **кризис духовности, пустота, одиночество**

Фредерика в детстве родители бросили, а тетушка с его двоюродной сестрой над ним шутили. Для него многие ценности утеряны, точнее, они у него с детства не были воспитаны, чтобы он мог счастливо жить в согласии с обществом.

* **множественное «Я»**

Присутствие двух точек зрения в тексте говорит нам об еще одном аспекте постмодернистской поэтики, которым является отказ от традиционного «Я», коим всегда являлся автор и переход к множественности «Я».

* **время не несёт важной смысловой нагрузки**

Эпоха и временные границы тут не важны, хотя стоит отметить, что образ времени тут наполовину календарный, так как рассказ от имени второго главного персонажа, Миранды, проходит в виде дневника, где она отмечает дни месяца и описывает, что произошло за очередной день.

* **многожанровость**
* **смешение пространств**

В первую очередь - это события наблюдения, а затем похищения Миранды, которые происходят на улице, что является **открытым типом пространства**, так как в данном случае делимитаторов в этом месте не так много, ограждений никаких сужающих нет. **Пространство переходит с открытого на закрытое**, где оно заполнено скоплением людей, - их было так много, что мешает наблюдать за главным событием: слежкой Калибана. Далее мы видим образец **закрытого типа пространства**, где описывается дом, который Фредерик покупает и усовершенствует. Потом для **обострения закрытого типа пространства** он начинает «баррикадироваться» от людей, для начала он всех присутствующих в доме рабочих, а также случайно зашедших посетителей выпроваживает из дома, так как они могут помешать осуществлению его замысла – Миранду не должен увидеть ни один человек.

* **Маньяк и жертва — два взгляда — множественность интерпретаций**
* **полистилистика**

Различный стиль письма и примеры речи Калибана и Миранды.

* **незавершенность, открытый финал**

# 16. Понятие интертекстуальности в современной литературе. Анализ романа М. Турнье «Пятница, или Лимбы Тихого океана»

[источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-22.htm)

**Интертекстуальность** — термин, введенный в 1967 теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой (р. 1941) для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно **ссылаться** друг на друга.

Значительно возросшая доступность произведений искусства и массовое образование, развитие средств массовой коммуникации и распространение массовой культуры привели к сильной **семиотизации** человеческой жизни, к ощущению того, что **обо всем уже сказано, но не обо всем подумано**.

Интертекстуальные связи устанавливаются между произведениями изобразительного искусства, архитектуры, музыки, театра, кинематографа.

**Функции интертекста:**

* экспрессивная функция проявляется в той мере, в какой автор текста посредством интертекстуальных ссылок сообщает о своих культурно-семиотических ориентирах, а в ряде случаев и о прагматических установках
* апеллятивная функция проявляется в том, что отсылки к каким-либо текстам в составе данного текста могут быть ориентированы на совершенно конкретного адресата – того, кто в состоянии интертекстуальную ссылку опознать, а в идеале и оценить выбор конкретной ссылки и адекватно понять стоящую за ней интенцию
* фатическая (контактоустанавливающая) функция

апеллятивная + фатическая = опознавательная

* поэтическая/развлекательная: опознание интертекстуальных ссылок предстает как увлекательная игра, своего рода разгадывание кроссворда, сложность которого может варьировать в очень широких пределах
* референтивная функция передачи информации о внешнем мире: это происходит постольку, поскольку отсылка к иному, чем данный, тексту потенциально влечет активизацию той информации, которая содержится в этом «внешнем» тексте (претексте)
* метатекстовая функция: для читателя, опознавшего некоторый фрагмент текста как ссылку на другой текст (такого опознания может и не произойти), всегда существует альтернатива: либо продолжать чтение, либо – для более глубокого понимания данного текста – обратиться к тексту-источнику, благодаря которому опознанный фрагмент в системе читаемого текста выступает как смещенный

Интертекстуальное отношение представляет собой одновременно и конструкцию «текст в тексте», и конструкцию «текст о тексте».

*Анализ романа*

Литература конца ХХ века имеет много специфических качеств, среди которых видное место занимает ее стремление развиваться, отталкиваясь непосредственно не от жизни, а от предшествующих культурных слоев. Функции цитаты в этом случае очень расширяются. **Цитируются уже не отдельные семантические комплексы, а целые произведения.** Они становятся источником нового произведения, скрупулезно там воспроизводимые. Таков роман "Пятница или лимбы Тихого океана" Мишеля Турнье. В основе этих книг лежит роман Д. Дефо "Робинзон Крузо".

* робинзонада
* чрезмерно “игровая”, с крутым наворотом всякого рода приёмов, с калейдоскопом меняющихся планов повествования

Знакомые читателю образы способны стать у него незнакомыми, что соответсвтвует тотальному ироническому настрою пострелигиозной культуры.

Поскольку, по мнению автора, «Пятница совершенно потерялся на фоне Робинзона и был принесен ему в жертву, я решил переписать историю, вернув Пятнице подобающее ему место».

Первая половина романа – это подробный, неторопливый, рассудительный **пересказ** эпопеи Робинзона в духе 18 в., с предоставлением массы сведений и описанием навыков, необходимых человеку, идущему по пути трудолюбия, прилежания и следования ценностям европейской цивилизации.

После взрыва запасов пороха картина резко меняется. Теперь жизнь на острове пошла по правилам дикаря Пятницы, главное из которых – не напрягаться, получать удовольствие и не осложнять себе жизнь ненужными условностями, вроде посуды, одежды и пр. Оказывается, Робинзону «самому давно уже **опостылел скучный и однообразный порядок, но не хватало смелости избавиться от него**». В результате **Робинзон и Пятница поменялись ролями**. Теперь Пятница учит его важным навыкам.

В своей версии Турнье стремится восстановить цельность существования человека, **возвращая его к начальной точке – к жизни на природе**. По его мнению, в жизни цивилизованного человека не хватает спонтанности, игры, естественной радости от общения с природой. Но и в свою очередь «дикому» человеку, если он стремится к новому опыту и способен удивляться и учиться, цивилизация с ее достижениями способна дать многое, во всяком случае может быть интересна и полезна.

# 17. Концепция энтропии в постмодернистской эстетике. Примеры художественной реализации

1960 г. — рассказ «Энтропия» Пинчона.

Рассказ представляет собой постмодернистский текст, в котором фрагментарность и обобщенный образ энтропии являются законами организации повествования.

По мнению исследователей, он фактически пытается отразить неуклонное **движение западной цивилизации к вымиранию, вырождению** — энтропии. Кроме того, даже повествовательная стратегия этого автора как бы имитирует энтропические процессы. Едва наметившаяся напряженность коллизий и ситуаций тут же **ослабевает**. **Отсутствует стержень**, если говорить о развитии интриги или характеров.

Некие эпистемологические и аксиологические проблемы, которые вечны, как сам человек, и которые стали ощущаться как глобальные именно в эру постмодернизма, когда доминирующим стало убеждение в невозможности и **бесполезности установления какого-либо иерархического порядка, какой-либо системы приоритетов в жизни, какой-либо упорядоченной модели мира**. Главным законом этого мира и становится энтропия.

Композиция «Энтропии» представляет собой монтаж двух не сливающихся сюжетных линий: на двух этажах происходит, по сути, одно и то же, но в разном контексте.

Действие рассказа происходит одновременно в двух квартирах, расположенных одна над другой. Наверху, в уютном гнездышке, похожем на оранжерею, Каллисто пытается отогреть на своей груди умирающую птичку, внизу в квартире Митболла Маллигана уже вторые сутки длится пьянка.

Композиция «Энтропии» представляет собой монтаж двух не сливающихся сюжетных линий: на двух этажах происходит, по сути, одно и то же, но в разном контексте. От приближающегося краха не может защитить ни лихорадочное веселье вечеринки, ни упорядоченное существование обитателей верхней квартиры. Свидетельством гибели в равной мере выступает и реальная тепловая смерть, олицетворяемая смертью птички в квартире Обад и Каллисто, и не менее грозное омертвение интеллекта, триумф массовой культуры, окончательно вытеснившей культуру полноценную (что демонстрирует атмосфера вечеринки).

Как и положено постмодернистскому тексту, законом его организации становится фрагментарность, а объединяет повествование в единое целое обобщенный образ энтропии как универсальной метафоры тела и души.

Одной из главных тем становится **невозможность коммуникации как следствие возрастания энтропии**. В квартире Митболла, почти не слушая друг друга, ведут разговор его приятели-полиглоты; в речи Митболла осмысленные слова вытесняются служебными; ведущие диалог Саул и Мириам по-разному понимают смысл одних и тех же слов; рассказ Кринкла о Дэйве совершенно бессмыслен; речь Каллисто представляет собой монолог и т. д. Разные эпизоды рассказа демонстрируют один и тот же принцип: шум заглушает сигнал, делая общение невозможным.

Кроме того, не менее важной для постижения смысла является и термодинамическая трактовка энтропии Пинчоном. Согласно второму закону термодинамики, энтропия замкнутой системы возрастает, образуется гомогенная система, лишенная формы, иерархии и какой-либо дифференциации. **Законы термодинамики Пинчон стремится применить к социальной реальности.**

Все это приводит к тому, что в «Энтропии» переплетающиеся линии не позволяют выстроить однозначной интерпретации. Каллисто, желая спастись от энтропии, помещает себя в замкнутую систему и, в согласии с собственной теорией, обрекает эту систему на медленное угасание. Митболл, попытавшийся уединиться в замкнутом пространстве туалета, отвергает эту идею и с трудом, но восстанавливает хотя бы минимальный порядок — благодаря открытости своего дома и возможности выгонять гостей.

Итак, по мысли Пинчона, энтропия подразумевает **и тепловую смерть Вселенной, и омертвение интеллекта, порабощаемого массовой культурой, и невозможность наладить контакт с другими людьми**. Процесс этот порождает смерть, распад, гибель, в том числе, и культуры. И вместе с тем, являясь закономерным итогом развития машинной цивилизации, энтропия выступает одновременно средством борьбы с ней.

Что может противопоставить личность этому всеобщему универсальному закону? **Пинчон считает, что в подобной ситуации лишь смех является единственным средством спасения человека.** Поэтому автор рассказа не призывает бороться с энтропией, но демонстрирует необходимость научиться жить в этом состоянии, отстранившись от болезненного восприятия происходящего при помощи всепроникающей иронии. Ну, а для самого Пинчона лазейкой из царства энтропии становится художественное творчество.

# 18. Концепция деконструкции и деканонизации в постмодернизме. Примеры художественной реализации

**Деконструкция** – техника интеллектуальной работы, подразумевающая разложение текста на составляющие (Деррида).

**Деканонизация** – реализация в тексте заветов деконструкции. Создание текста, в котором все элементы равны, нет главного и второстепенного.

1. **Роман Реймонда Фейдермана «На ваше усмотрение»** («Take it or leave it»). Нет сюжета и героев, состоит из фрагментов, размышлений, стихотворений и т.д. нет нумерации страниц. Каждый фрагмент размещен на одной странице, и каждый завершен. Каждая страница как карта, а книга – как колода карт.
2. Деканонизация на уровне композиции: **Хулио Кортасар «Игра в классики»** - есть сюжет и герои, главы пронумерованы, перетекают одна в другую. Предисловие – два варианта прочтения: обычная и альтернативная. Какая из версий – основная?
3. **Дж. Фаулз «Любовница французского лейтенанта»** - роман с тремя финалами.

+ вопрос №3

# 19. Концепция «смерти автора» и приём «ненадежного рассказчика». Примеры художественной реализации

[источник](https://cyberleninka.ru/article/n/tipy-nenadezhnyh-rasskazchikov-v-angloyazychnoy-literature)

Ролан Барт – **концепция смерти автора**; идея подразумевает минимизацию роли автора как творца текста. Наделяет смыслом текст именно читатель. Сколько читателей, столько и смыслов. Кол-во смыслов текста бесконечно. Активизация роли читателя. Чтение как создание текста.

**Ненадёжный рассказчик** — герой-повествователь, сообщающий заведомо недостоверную информацию. При этом происходит нарушение негласного договора между автором и читателем, согласно которому события должны описываться достоверно.

В романе **Room (2010) ирландско-канадской писательницы Эммы Донохью** для взрослой аудитории повествование ведется от лица 5-летнего мальчика Джека. Он и его мама живут в замкнутом пространстве, которое они называют Комната, где их удерживает против их воли мужчина по имени Старый Ник. Он приносит им дешевую еду и одежду, не выпускает наружу, регулярно насилует мать мальчика, а иногда отключает им электричество. Изначально Джек думает, что их с мамой образ жизни нормальный. Его мать, которая хотела защитить психику мальчика, всячески старалась ограничить общение сына со Старым Ником (когда он приходит ночью, Джек всегда спит в шкафу) и обеспечить детство, как у других детей, насколько это было возможно. Она создала для себя и сына четкий распорядок дня, следила за тем, чтобы он ел полезную пищу и не смотрел много телевизор, придумывала ему интеллектуальные и подвижные игры, обучала его. Поэтому Джек считает, что у него вполне счастливое детство, и в начале романа он просто описывает их с мамой быт, не подозревая, что с их образом жизни что-то не так. Однако взрослого читателя может насторожить, например, экономное отношение к еде, скудные игрушки Джека:

«- Но ведь у нас больше нет пляжного мяча, - напоминаю я ей. Он лопнул, когда я нечаянно слишком сильно ударил его ногой и он стукнулся о дверь кладовки. Лучше бы вместо глупых штанов мы попросили новый мяч.

Но Ма говорит, что мы можем сами сделать себе мяч. Мы собираем листы бумаги, на которых я учусь писать, заталкиваем их в сумку для покупок и мнем ее до тех пор, пока бумага не принимает форму шара, после чего мы рисуем на мяче страшное лицо с тремя глазами».

Правду он узнает позже, когда мама решается на побег из Комнаты. Таким образом, Джек является ненадежным рассказчиком потому, что он не знает правды и поэтому транслирует ложную информацию.

Причиной ненадежности рассказчика может быть его неестественное происхождение. Так, главная героини романа **Klara and the Sun (2021) Кадзуо Исигуро**, от лица которой ведется повествование, робот Клара не дает никаких объяснений по поводу того, кто она. В отношении ее и других, как мы узнаем дальше, роботов используется аббревиатура AF. Так как для Клары это что-то само собой разумеющееся, она не говорит, что это значит. Впервые аббревиатура расшифровывается только тогда, когда Клару покупают для девочки-подростка Джози, когда ее полностью произносит мама девочки: "artificial friend" - «искусственный друг». Также по мере развития сюжета читатель узнает, что в недалеком будущем детей генетически модифицируют, чтобы улучшить их умственные способности. При этом ухудшается здоровье этих детей, некоторые даже умирают. Для обеспечения социализации таких детей им покупают роботов, каким и является Клара.

Она ненадежная рассказчица потому, что не знает всей информации, а именно зачем на самом деле ее купили для Джози. Выясняется, что мама Джози хочет заменить дочь на робота, если та умрет. В задачу Клары входило наблюдать за девочкой и как можно лучше ее узнать, чтобы в случае замены разница не была заметна.

# 20. Генезис и формирование понятия «абсурд». Театр абсурда во французской литературе

**Театр абсурда** – тип современной драмы, основанный на концепции тотального отчуждения человека от физической и социальной среды. Такого рода пьесы впервые появились в начале 1950-х годов во Франции, а затем распространились по Западной Европе и США.

Термин «театр абсурда» впервые использован театральным критиком Мартином Эсслином (Martin Esslin), в 1962 году написавшим книгу с таким названием. Эсслин увидел в этих произведениях художественное воплощение философии Альбера Камю о **бессмысленности жизни в своей основе**, что он проиллюстрировал в своей книге «Миф о Сизифе». Считается, что театр абсурда уходит корнями в философию дадаизма, поэзию из несуществующих слов и авангардистское искусство 1910—20-ых. Несмотря на острую критику, жанр приобрёл популярность после Второй мировой войны, которая указала на значительную неопределённость человеческой жизни.

Введённый термин также подвергался критике, появились попытки переопределить его как «анти-театр» и «новый театр». По Эсслину, абсурдистское театральное движение базировалось на постановках четырёх драматургов — Эжена Ионеско (Eugene Ionesco), Сэмюэла Беккета (Samuel Beckett), Жана Жене (Jean Genet) и Артюра Адамова (Arthur Adamov), однако он подчёркивал, что каждый из этих авторов имел свою уникальную технику, выходящую за рамки термина «абсурд».

Движение «театра абсурда» (или «нового театра»), очевидно, зародилось в Париже как авангардистский феномен, связанный с маленькими театрами в Латинском квартале, а спустя некоторое время обрело и мировое признание.

О возникновении новой драмы заговорили после парижских премьер **«Лысой певицы» (The Bald Soprano, 1950) Э. Ионеско** и **«В ожидании Годо» (Waiting for Godot, 1953) С. Беккета**.

Характерно, что в Лысой певице сама певица не появляется, а на сцене находятся две женатые пары, чья непоследовательная, полная клише речь отражает абсурдность мира, в котором язык скорее затрудняет общение, нежели способствует ему.

В пьесе Беккета двое бродяг ждут на дороге некоего Годо, который так и не появляется. В трагикомической атмосфере потери и отчуждения эти два антигероя вспоминают бессвязные фрагменты из прошлой жизни, испытывая безотчетное ощущение опасности.

В 1960-е годы Ионеско и Беккет продолжали передавать в своих произведениях чувство отчужденности, сопутствующее современному человеку на протяжении всей его жизни. Среди французских драматургов, чьи пьесы подходят под определение «драмы абсурда», можно назвать Ж. Жене, А. Адамова и Ж. Тардье. Значительный вклад в развитие жанра сделали швейцарские писатели М. Фриш и Ф. Дюрренматт, а также немец Г. Грасс и испанец Ф. Аррабаль.

В Великобритании Х. Пинтер и Н. Ф. Симпсон убедительно передавали в своих пьесах **ощущение надвигающегося ужаса, что в целом характерно для поздней драмы абсурда**. Особенно это относится к таким пьесам Пинтера, как Лифт (Dumbwaiter), День рождения (The Birthday Party) и Сторож (The Caretaker). В США первым стал работать в этом жанре Эдвард Олби (Песочница – The Sandbox; Американская мечта – The American Dream; Что случилось в зоопарке – The Zoo Story). Впоследствии пьесы в этом духе писали А. Копит и Дж. Гелбер.

На практике театр абсурда отрицает реалистичные персонажи, ситуации и все другие соответствующие театральные приёмы. Время и место неопределены и изменчивы, даже самые простые причинные связи разрушаются. Бессмысленные интриги, повторяющиеся диалоги и бесцельная болтовня, драматическая непоследовательность действий, — всё подчинено одной цели: созданию сказочного, а может быть и ужасного, настроения.

# 21. Символический план повествования в «В ожидании Годо» С. Беккета. Концепция «ожидания» в пьесах Беккета и Метерлинка

[краткое содержание](https://briefly.ru/bekket/v_ozhidanii_godo/) [источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-25.htm)

В ожидании Годо» — пьеса ирландского драматурга Сэмюэля Беккета. Написана Беккетом на французском языке между 9 октября 1948 и 29 января 1949 года[1] , а затем переведена им же на английский. В английском варианте пьеса имеет подзаголовок «трагикомедия в двух действиях».

Пьеса «В ожидании Годо» принадлежит к числу тех произведений, которые повлияли на облик театра XX века в целом. Бекетт принципиально отказывается от какого-либо драматического конфликта, привычной зрителю сюжетности, советует П. Холу, режиссировавшему первую англоязычную постановку пьесы, как можно больше затянуть паузы и буквально заставить зрителя скучать. Жалоба Эстрагона **«ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит, ужасно!» является и квинтэссенцией мироощущения персонажей, и формулой, обозначившей разрыв с предшествующей театральной традицией**.

Персонажи пьесы — Владимир (Диди) и Эстрагон (Того) — похожи на двух клоунов, от нечего делать развлекающих друг друга и одновременно зрителей. Диди и Того не действуют, но имитируют некое действие. Этот перформанс не нацелен на раскрытие психологии персонажей. Действие развивается не линейно, а движется по кругу, цепляясь за рефрены («мы ждем Годо», «что теперь будем делать?», «пошли отсюда»), которые порождает одна случайно оброненная реплика. Вот характерный образец диалога: «Что я должен сказать?/ Скажи: я рад./ Я рад./ Я тоже. / Я тоже./ Мы рады./ Мы рады. (Пауза.) А теперь, когда все рады, чем мы займёмся?/ Будем ждать Годо». Повторяются не только реплики, но и положения: Эстрагон просит у Владимира морковь, Владимир и Эстрагон решают разойтись и остаются вместе («Как с тобой тяжело, Гого./ Значит, надо разойтись. / Ты всегда так говоришь. И всегда возвращаешься»). В конце обоих действий появляется присланный мифическим Годо Мальчик и сообщает, что месье придет не сегодня, а завтра. В результате персонажи решают уйти, но не трогаются с места.

Принципиальное отличие бекеттовской пьесы от предшествующих драм, порвавших с традицией психологического театра, заключается в том, что **ранее никто не ставил своей целью инсценировать «ничто»**. Бекетт позволяет пьесе развиваться «слово за слово», притом что разговор начинается «ни с того ни с сего» и ни к чему не приходит, словно персонажи изначально знают, что договориться ни о чем не получится, что **игра слов** — единственный вариант общения и сближения. Так **диалог становится самоцелью**: «Пока давай поговорим спокойно, раз уж мы не можем помолчать».

Тем не менее в пьесе есть определенная динамика. **Все повторяется**, изменяясь ровно настолько, чтобы невольно «подогревать» нетерпеливое (зрительское) ожидание каких-то значительных изменений. В начале II акта дерево, единственный атрибут пейзажа, покрывается листьями, но суть этого события ускользает от персонажей и зрителей. Это явно не примета наступления весны, поступательного движения времени. **Если все-таки дерево и обозначает смену времен года, то только с тем, чтобы подчеркнуть ее бессмысленность, ложность каких-либо ожиданий.**

**Построена на повторах и параллелизмах** = явный признак художественности. С одной стороны 2 бомжа обсуждают свои физ. недостатки. Но это драм. произв., пьеса => диалог персонажей - это не диалог, а некое сообщение вам. Есть реплика в сторону - перс. не говорит, а думает о др перс. Важн. элемент содержания пьесы - знание пьесы того, что она - пьеса (из Пиранд). То, о чем и как разговаривают перс. не обязательно свидетельствует о их внутр. мире и чтобы мы обязательно прониклись их психол. типом. Многое из того, что произносится ими мы воспринимаем как их внутренние характеристики, но не надо на этом зацикливаться. Важн. слой - драматич., где театральность - важная действующая сила, "перст указующий" (надо смотреть, куда он показывает, а не на него). След. слой - "интерпретационный", возникает как рез-т изменяющегося контекста идей и представлений, с кот. зрители прих. на эту пьесу.

Абсурдность мира снимается абсурдностью способов рассказывания про абсурдность мира.

Люди, берущие слово у Беккета, не слишком красивы: бездомные, старики, клоуны... Обитатели кулис человечества назначили встречу на сцене. И если их вид и одежда свидетельствуют об их физическом состоянии, это не значит, что они лишены психологии и прошлого. Кто может сказать, кем на самом деле являются Владимир и Эстрагон, как не двумя потерянными людьми, существующих лишь в ожидании некоего Годо, который никогда не приходит? Поццо, хозяин, тоже не избалован. Он является лишь взглядом других, и то он вынужден просить о нем: "Я хотел бы сесть, но не знаю, как приступить(...). Не могли бы Вы попросить меня снова сесть?" Существование этого персонажа настолько обусловлено другими людьми, что он хочет предвидеть воздействие, которое его будущий поступок произведет на них. Так же и Лаки, его раб, ему более полезен в качества существа, придающего ему ценность, нежели в качестве слуги-носильщика чемоданов. Из этого можно даже вывести, что Лаки не существует, когда он один с хозяином; его роль заключается в том, чтобы придавать тому ценность в присутствии постороннего. Владимир и Эстрагон и являются этими третьими лицами, появившимися из ниоткуда. Все, чем они являются, содержится в смутной дружбе, которую они не осознают. Они ничем не определены, кроме проходящего времени и "оживляющей" их надеждой. Несмотря на частые утверждения, Беккет по существу не является пессимистом. Он не очерняет человека, он показывает его без прикрас, таким, какой он есть, лишенным чувств, пытающимся жить, хотя и в ожидании…

Герои – олицетворение человечества: Эстрагон – франц., Владимир – славянск., Поццо – итал., Лакки – англ. **Некое человечество, застрявшее в пустом пространстве.** Дорога – нечто эфемерное – по ней уходят П. и Л., и по ней же возвращаются. Возможно, это пространство – чистилище. **Человечество ждёт Годо не факт, что как Бога, но как истину.**

Каждый день к Э. и В. Приходят П. и Л., проблема с ботинками (м. б. символ некомфортности мироздания).

1-е действ. – дерево сухое, 2-е – дерево расцвело, но по сути ничего не меняется. В центре – мёртвое дерево. Когда сверху неизвестное, не имеет смысла с ним разговаривать, поэтому они разговаривают друг с другом.

Годо не придет, существование бессмысленно, всё бессмысленно, т. к. всё повторяется. П. говорит, что все дороги этого мира принадлежат ему. Их взаимоотношения с Л. как господина и раба => Бог и человек, но это под вопросом.

# 22. «Лысая певица» Э. Ионеско как антипьеса

[краткое содержание](https://briefly.ru/ionesko/lysaja_pevitsa/) [источник](https://studfile.net/preview/4284865/page:4/)

Эжен Ионеско— драматург и писатель, один из основоположников «театра абсурда». Отказался от традиционной драматургической техники и психологического правдоподобия: причинно-следственная связь между эпизодами, как правило, отсутствует, персонажи лишены индивидуальности, поведение их целиком определяется ситуацией, события отражают не реальную действительность, а мир подсознания и глубинные структуры бытия, предстающего иррациональным и алогичным. Ужас и бессмысленность существования преодолеваются средствами трагического гротеска, доминирующего в творчестве Ионеско. Во многих (особенно ранних) его пьесах преобладает языковой абсурд: связи между словом и поступком разрушаются.

Действующие лица: Мистер Смит, Миссис Смит, мистер и миссис Мартин, Мэри-служанка и капитан пожарной команды.

Первая «антипьеса» Ионеско, названная им «трагедией языка». Из средства коммуникации язык превращается в набор штампов, парализующих мышление людей и препятствующих нормальному общению. Драматург пародирует стереотипы человеческого сознания, создавая «автоматизированную» речь (источником послужили банальные фразы персонажей из учебника английского языка). Впоследствии у этой пьесы появилось своеобразное продолжение: в 1969 г. Ионеско, к тому времени уже ставший знаменитым, написал вместе с М. Бенаму учебник французского языка, а диалоги и сценки из него объединил в пьесу «Упражнения в устной речи и французском произношении для американских студентов» (1974).

У Э.Ионеско сцена 11 "Лысой певицы" состоит из реплик господина и госпожи Смит и их гостей - господина Мартена и госпожи Мартен. "Успешность" коммуникации можно заметить уже с самого начала разговора:

*Г-жа Мартен. Я в состоянии купить перочинный ножик брату, а вы не можете купить Ирландию дедушке.*

*Г-н Смит. Мы ходим ногами, а обогреваемся электричеством или углем…*

"Лысая певица" начинается нарушением причинной последовательности. Реплика госпожи Смит:

*О, девять часов. Мы съели суп, рыбу. Картошку с салом, английский салат. Дети выпили английской воды. Сегодня мы хорошо поели. А все потому, что мы живем под Лондоном и носим фамилию Смит.*

В дальнейшем этот прием будет использоваться систематически. Например, когда г-н Смит заявляет: "Все в застое - торговля, сельское хозяйство и пожары…Год такой", - г-н Мартен продолжает: "Нет хлеба, нет огня", превращая, таким образом, то, что является простым сравнением, в абсурдную причинную связь. Искажение связи причины и следствия, таким образом, является основным источником комизма.

Эффект алогизма, "нескладицы" в парадоксе выступает как ощутимое средство нарушения привычного автоматизма отношений. В седьмой сцене "Лысой певицы" наблюдается такой диалог:

*Г-н Смит. Звонят.*

*Г-жа Смит. Не стану открывать.*

*Г-н Смит. Но, может, все-таки кто-то пришел!*

*Г-жа Смит. В первый раз - никого. Второй раз - никого. И откуда ты взял, что теперь кто-то пришел?*

*Г-н Смит. Но ведь звонили!*

*Г-жа Мартен. Это ничего не значит.*

Среди приемов так же - употребление избитых фраз /иногда синтаксически верных, но семантически абсурдных/, констатация очевидных вещей, например, говорить то, что собираешься сделать или использование пословиц /иногда искаженных/. Сцена 11 "Лысой певицы" - яркий пример текста, построенного на этом принципе:

*Г-н Мартен. Продашь корону - получишь ворону.*

*Г-жа Смит. В жизни главное - смотреть в окошко.*

*Г-жа Мартен. Можно сесть на стул, когда стула нет.*

*Г-н Смит. Надо думать всегда и обо всем.*

*Г-н Мартен. Потолок наверху, а пол внизу.*

*Г-жа Смит. Если я говорю да, то это просто так.*

*Г-жа Мартен. Каждому свое.*

Ионеско использует прием распадения речи, ее вербального материала на составные части: нередко в такой степени, что персонажи передают только звуки. В конце "Лысой певицы" персонажи в вольном порядке произносят буквы алфавита.

В сцене из "Лысой певицы", где пространно ведется речь о семье Уотсонов, в которой всех - и женщин, и мужчин, и детей зовут Бобби, супруги Смит оказываются в ситуации, когда общение становится просто невозможным.

Несоответствие слова и тем более имени с вещью или лицом, которое предполагается обозначить, - основополагающее начало в театре абсурда, подчеркивающее несостоятельность человеческой речи. Речи, которая может вступать лишь в искаженные отношения с реальностью.

Другой постулат, о неполноте описания, требует, чтобы то, что известно лицу, к которому обращаются, не повторялось. Излишняя детализация информации разрушает коммуникацию. Так, в приводимой уже реплике госпожи Смит, где она перечисляет то, что было у них на обед, она лишь повторяет то, что господин Смит уже знает.

# 23. Притчевое начало в пьесе Э. Ионеско «Носороги». Варианты интерпретации

[краткое содержание](https://briefly.ru/ionesko/nosorogi/)

Эжен Ионеско настаивает, что своим творчеством он выражает мировоззрение предельно трагическое. Его пьесы предостерегают от опасности общества, в котором индивидуумы рискуют превратиться в представителей семейства непарнокопытных («Носорог», 1965), — общества, в котором бродят анонимные убийцы («Бескорыстный убийца», 1960), когда все постоянно окружены опасностями реального и трансцендентного мира («Воздушный пешеход», 1963).

В пьесе Э. Ионеско «Носорог» показанная странная история преобразования людей в носорогов. Персонажи пьесы пришли в изумление при появлении первых толстошкурых на улицах города, крайне пришли в негодование, когда неповоротливый зверь раздавил кошечку Хозяйки, ломали головы над тем, откуда бы это они могли взяться.

Героев, которые мыслят шаблонами, ничего не держит в человеческом обществе: В нем нет ни тепла дружеских отношений, ни событий, которые бы глубоко западали в душу! Даже любовь не может устаивать перед нажимом носорожого стада. Пытаясь удержать любимую от соблазна присоединиться ко всем, т.е. к носорогам, мечтательный Беранже рисует Дези картину спасения мира. Они вдвоем, будто Адам и Ева возродят человечество. «Послушай, Дези, это мы можем сделать. У нас будут дети, у наших детей тоже дети, и с течением времени мы вдвоем сможем возродить человечество». Тем не менее Дези возражает, что если большинство стало животными, то наверное, спасать надо тех, кто не потерял человеческого подобия, так как, наверно, именно они и есть божья воля. Указывая на носорогов, которые пленили все вокруг, она говорит: «Это они, народ. И им хорошо в их шкуре. По ним не видно, что они сумасшедшие. Они очень естественные. И они правы». Дези присоединяется к большинству. **Беранже остается последним человеком, так как он не потерял главное - свою индивидуальность.**

Как часто люди ведут себя именно так не поэтому, что им это по душе, а из-за того, что так делают другие. А следует ли терять свою индивидуальность и быть, как все? А если «все» - носороги? Наша эпоха — эпоха кризиса ценностей. Причина — отсутствие морального эталона. Люди защищают неестественное и аморальное, так как не находят аргументов "против" в рамках своей этической системы. А этическую систему христианства они отвергли как "неудобную и несовременную". В результате вирус оносороживания поражает целые города и страны. Ведь "нужно идти в ногу со временем". В ногу со временем, в котором зло называют добром, педофилию называют снижением возраста согласия, наркобизнес называют метадоновой заменительной терапией — черное называют белым. Странно, но почему-то эти и огромное множество других маразматических деструктивных идей вызывают возмущение лишь у единиц, таких как Беранже. А все, кто с такими идеями соглашается, получается, "идут в ногу со временем", считаются толерантными, терпимыми, а поэтому — современными и прогрессивными. Вот только "идущий в ногу со временем" тоже стал носорогом.

# 24. Художественный мир романа Б. Виана «Пена дней»

[краткое содержание](https://briefly.ru/vian/pena_dnej/) [источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-27.htm)

Имена своим персонажам Виан подбирал, руководствуясь своим отношением к их художественным образам. Хлоя – навеяно одноимённым произведением в аранжировке любимого виановского музыканта Дюка Эллингтона. Николя, Колен – обычные французские имена. Зато над другими героями писатель всласть иронизирует. Два брата-близнеца нетрадиционной ориентации работают «свадебными педералами». Религиозные служители - Пьяномарь и Священок, Архиписк и Надстоятель. Бенвенуто Челлини перефразирован как Бенвенуто Тошнини. Не обошлось без врача - профессора д’Эрьмо.

Но особенно досталось французскому писателю-экзистенциалисту Жан-Полю Сартру. (Он в романе фигурирует как Жан-Соль Партр.) Реальный Сартр когда-то написал роман «Тошнота». Виан же ввёл в «Пену дней» сцену встречи Жан-Соля Партра с многочисленными поклонниками: «Партр вышел из-за стола и продемонстрировал слушателям муляжи различных типов блевотины. Самая прекрасная из них – непереваренное яблоко в красном вине – имела огромный успех». Популярность Сартра вызывает у Виана насмешку: «Часть застеклённого потолка приоткрылась, и по периметру образовавшегося проёма появились чьи-то головы. Оказывается, отважные поклонники Партра забрались на крышу и успешно провели задуманную операцию. Но на этих смельчаком наседали сзади такие же смельчаки, и, чтобы удержаться, первым смельчакам пришлось изо всех сил вцепиться в края рамы». При прочтении эпизодов, связанных с личностью Сартра, моим первым ощущением было, что Виан очень не любил литературного собрата и не мог отказать себе в удовольствии убить его хотя бы на страницах своей книги:

- …Больше всего на свете я хочу вас убить, - сказала Ализа… и вынула сердцедёр. – Расстегните, пожалуйста, ворот вашей рубашки.

- Послушайте, - воскликнул Жан-Соль, снимая очки. – Я нахожу, что всё это какая-то дурацкая история.

Он расстегнул рубашку. Ализа собралась с силами и решительным движением вонзила сердцедёр в грудь Партра. Он вскинул на неё глаза, он умирал быстро, и в его затухающем взгляде промелькнуло удивление, когда он увидел, что извлечённое сердце имеет форму тетроида. Ализа побледнела, как полотно. Жан-Соль был мёртв, и чай его остывал. … Ализа расплатилась с официантом, затем раздвинула концы сердцедёра, и сердце Партра упало на столик». (Впоследствии выяснилось, что насмешку у Виана вызывала мода на экзистенциализм, а отношения с Сартром были хорошими.)

Через призму абсурдизма Виан передаёт хорошо знакомую всем реальность. Хлоя больна: у неё в лёгких выросла нимфея – водяная лилия – «большой цветок, двадцати сантиметров в диаметре». Для излечения нужно окружить больную другими цветами – тогда нимфея испугается и не расцветёт. Колен тратит всё своё состояние на цветы, но этого мало: их требуется ещё больше. Тогда Колен идёт работать на военный завод: выращивать оружие.

«Чтобы стволы винтовок росли правильно, без искривления, им необходимо тепло человеческого тела, - поясняет работодатель. – Вы выкопаете в земле двенадцать лунок. Затем воткнёте в каждую по стальному цилиндру, разденетесь догола и ляжете на них ничком, так, чтобы они пришлись вам между сердцем и печенью… Вы пролежите так двадцать четыре часа, и за это время стволы вырастут».

Стволы отнимают у человека с теплом и жизнь: 29-летнего парня за год работы превращают в морщинистого старика. Сперва Колен выращивает нормальные винтовки, но постепенно металл начинает реагировать на его душевную боль: оружие получается деформированным, кривым. А однажды… «Он поднял простыню. На тележке лежали двенадцать синеватых холодных стальных стволов, и из каждого росла прекрасная белая роза, - её бархатистые лепестки, чуть кремовые в глубине, должно быть, только что раскрылись…

- Я могу их взять? – спросил Колен. – Для Хлои…

- Они завянут, как только вы их оторвёте от стали, - сказал приёмщик. – Они, видите ли, тоже стальные…»

Ирония и выдумка сочетаются в книге Виана с истинной трагичностью, неподдельностью чувств.

«Колену платили теперь много денег, но это уже ничего не меняло. Он должен был обходить по выданному ему списку многие квартиры и за сутки предупреждать указанных в нём людей о несчастьях, которые их ожидают.

Ежедневно он отправлялся в бедные кварталы, и в богатые, поднимался по бесконечным лестницам. Всюду его встречали очень плохо. Ему швыряли в лицо тяжелые, ранящие его предметы и жёсткие колючие слова, а потом выставляли за дверь… Он не бросал своей работы. Ведь это было единственное, что он умел делать – терпеть, когда его выставляют за дверь».

Проблему «богатых и бедных» как писатель своего времени Виан обойти не мог. Однако к неблагополучию материальному добавляется горечь душевная:

«Он посмотрел в списке, кто там стоял следующим, и увидел своё имя. Тогда он кинул наземь свою фуражку и пошёл по улице, и сердце его стало свинцовым, потому что он узнал, что завтра Хлоя умрёт».

Многие авторы авангарда делают акцент на построение сюжета в рамках жанра: футуризма, сюрреализма, абсурдизма, - в ущерб средствам художественной выразительности. Виан, будучи талантливым художником слова, обрамляет доминирующую ноту той или иной сцены в мастерские стилистические конструкции:

«Колен бежал, бежал, а острый угол горизонта в просвете между домами летел ему навстречу. Под ногами у него была темень, бесформенная куча чёрной ваты, и небо, лишённое цвета, косо давило сверху, ещё один острый угол, потолок, а не небо, он бежал к вершине пирамиды, к ней притягивало его сердце менее тёмные участки ночи, но ему оставалось пробежать ещё три улицы».

Это Колен торопится к больной Хлое. Оттого и небо лишено цвета, и темнота кажется «бесформенной кучей чёрной ваты», а всё пространство ночной улицы, обычно имеющее мягкие очертания, безжалостно колет острыми углами.

Погребальный обряд в описании Виана представляет собой столь же яркую сцену абсурдистского жанра, как и весь роман. Здесь могильщики поют у гроба: «Эй, ухнем!», - Надстоятель подпрыгивает «сперва на одной ноге, потом на другой» и дудит в трубу. А Священок и Пьяномарь, схватившись за руки, хороводом кружат вокруг могилы.

Жанр абсурда тем и отличается, что все мысли, чувства, тонкие оттенки настроения в нелепых ситуациях грубо преувеличены и поэтому воспринимаются более остро. О состоянии Колена после гибели Хлои мы узнаём из диалога… его домашней мыши и кошки.

- Он стоит на берегу и ждёт, а когда решает, что пора, идёт по доске и останавливается на её середине. Он там что-то высматривает в воде… А когда этот час приходит, он возвращается на берег и всё глядит на её фотографию, - рассказывает мышка кошке.

- Он никогда не ест?

- Нет… И слабеет час от часу… В один из ближайших дней он наверняка оступится на доске.

- А тебе-то что? – спросила кошка. – Выходит, он несчастен?

- Он не несчастен, он страдает. Вот именно этого я и не могу вынести, - отвечает мышка и просит кошку помочь её умереть.

Сытой ленивой кошке не хочется есть мышку. Тогда животные находят оригинальный выход.

- Сунь мне голову в пасть и жди.

- Сколько ждать?

- Пока кто-нибудь не наступит мне на хвост, - сказала кошка, - чтобы сработал рефлекс.

Мышка «зажмурила свои маленькие глазки и сунула голову в пасть. Кошка осторожно опустила острые резцы на мягкую серую шейку. Её усы перепутались с усами мышки. Потом она распустила свой мохнатый хвост и вытянула его поперёк тротуара.

А по улице, распевая псалом, шли одиннадцать слепых девочек из приюта Юлиана Заступника».

Эта сцена в романе финальная. Она не эпилог, а пролог - к смерти мышки. Ясно же: девочки наступят кошке на хвост, челюсти сомкнутся на «мягкой серой шейке». Похожая сцена в мировой литературе есть. Помните, как змейка по просьбе Маленького Принца кусает его насмерть. Но в сказке Сент-Экзюпери впереди – надежда на то, что Маленький Принц вернулся на свою планету. А у Виана мышка уже никуда не денется от доли, которую сама себе выбрала. И Колен скоро «непременно упадёт в воду». Погибнет вслед за любимой, как и происходит обычно в классических романах.

«Пена дней» - глубокое, трагическое, стилистически яркое произведение. Как и все остальное, вышедшее из-под пера Бориса Виана.

# 25. Конфликт «идеалов» в пьесе Т. Уильямса «Трамвай ”Желание”»

[краткое содержание](https://briefly.ru/uiljams/tramvaj_zhelanie/) [источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-32.htm)

Пьеса Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание» явилась провидческой пьесой и обошла все сцены мира. Именно она определила на долгие годы вперед темы, мысли и идеалы автора. «Трамвай «Желание» - классика американского театра. «Если бы у нас был национальный репертуарный театр, - писал в 1948 г. Гарольд Клермен, - то эта пьеса, без сомнения, была бы среди тех немногих, которые достойны занять в нем постоянное место. Сила ее воздействия особенно велика потому, что это, по существу, единственная пьеса, которая говорит и о личности, и об обществе и целиком является порождением нашей сегодняшней жизни».

В этой пьесе схвачена **драма смятенного человека, порожденная всем укладом жизни в обществе**. На убогую окраину огромного города, в дом к Стэнли Ковальскому приезжает сестра его жены – **Бланш Дюбуа**. Для нее дом Ковальских – последнее пристанище. В прошлом – бестолковая, трудная, несчатная жизнь. Когда-то была «Мечта» - родовое поместье. Стелла, ее сестра, в свое время уехала в Нью-Орлеан искать своей доли. Бланш осталась в поместье и боролась за его существоавние. Не победила: ни «Мечты», ни средств, ни сил. Позади – неудачное замужество (муж оказался гомосексуалистом, покончил с собой, узнав, что Бланш раскрыла его тайну); потеря честного имени; в отчаянии Бланш приезжает к сестре. Надежды на устройство личной судьбы почти нет. Стелла стала чужой. Когда она уезжает в родильный дом, Стэнли насилует Бланш, и Бланш сходит с ума.

Уильямс ясно проводит мысль о том, что **одиночество Бланш не результат ее сексуальной распущенности, а следствие социальных условий**. Представительница выродившейся южной аристократии, Бланш Дюбуа не приемлет мир Стэнли Ковальского. Автор не случайно делает своих героев наследниками южных плантаторов. В современной Америке аристократия Юга составляет незначительную часть общества. Она давно не формирует ни мнений, ни вкусов. Уильямс свободен от «комплекса южанина» - печали по прошлому «величию» рабовладельческой аристократии. Он не идеализирует Юг и не противопоставляет его современному миру как совершенное по своей организации общество. Но в аристократке по рождению, южанке Бланш Дюбуа Уильямс находит воплощение идеала духовной изысканности, изощренности. Бланш не только не приемлет мир Стэнли, она теряется в нем. Ей нет места в современном американском обществе: время южной аристократии истекло, и она гибнет. Но дело не только в том, что Бланш – тонкое, чуткое существо, предрасположенное к разладу со средой; Бланш обречена на катастрофу. Тонкость чувств (как и ее испорченность) делает ее нежелательной гостьей в мире «среднего человека». **Культура, утверждает Уильямс, развивая конфликт Бланш – Стэнли, обречена на гибель перед лицом появившегося жизнеспособного, вульгарного «массового человека»**, подчиненного всякого рода регламентациям, но уверенного в себе. Для Уильямса Бланш и Стэнли – социальные символы. Бланш – символ Юга, Стэнли – символ нового «массового» человека.

Как точно пишет Г. Клермен, «Стэнли – воплощение животной силы, жестокой жизни, не замечающей и даже сознательно презирающей все человеческие ценности… Он – тот маленький человек, о которого разбиваются все попытки создать более разумный мир, к которому должны привести нас мысль, сознание и более глубокая человечность… Его интеллект создает почву для фашизма, если рассматривать последний не как политическое движение, а как состояние бытия». Автор не много говорит о социальных корнях жестокости Стэнли. «Для Уильямса связь такой жестокости с коренными законами, по которым живет современное американское общество, непреложна», - пишет М. Коренева в своих «Страстях по Теннесси Уильямсу». Уильямс наделяет Стэнли рабочей профессией, но не дает никаких оснований трактовать его как представителя рабочего класса Америки. Хотя среди американских рабочих можно встретить типы, не имеющие нравственных идеалов.

Ведущее место в художественном строе драмы «Трамвай «Желание» занимает проблема существования в реальности идеала утонченной духовной красоты, разбивающейся вдребезги от натиска иного жизненного уклада и бессердечия. Элиа Казан, знаменитый американский режиссер, первым поставивший пьесу в 1947 году, - чутко уловил тему крушения хрупкой внутренней человеческой красоты и ее несовместимости с жестоким ординарным миром «массового человека». И подчинил свой замысел авторской мысли.

Героиня пьесы – изломанная, тонко чувствующая, несчастная Бланш – подчинена внутренним стремлениям, импульсам и инстинктам. В них избывает она общее неблагополучие своей жизни. Она живет вне привычек и традиций окружающего буржуазного быта, с его суетной возней и убогим прозябанием. Обрести подпорки извне ей не дано. Бланш не принадлежит к категории людей, способных выносить невыносимое; она начинает пить, пускается в бесчисленные любовные похождения и неизбежно идет к гибели. Единственной защитой против крушения для нее остались ее идеальные представления о мире: «Да, как далеко нам до того, чтобы считать себя созданными по образу и подобию божию. Стелла, сестра моя! Ведь был же с тех пор все-таки хоть какой-то прогресс! Ведь с такими чудесами, как искусство, поэзия, музыка, пришел же в мир какой-то новый свет. Ведь зародились же в ком-то более высокие чувства! И наш долг – растить их. Не поступаться ими, нести их, как знамя, в нашем походе сквозь тьму, чем бы он ни закончился, куда бы ни завел нас…» В этом монологе Бланш – ключ к пониманию пьесы.

Уильямс не идеализирует свою героиню. Наоборот, он сохраняет завидную объективность. Он не прощает ей ни пристрастия к виски, ни ее прошлой сексуальной безответственности; неоправданное высокомерие – остатки прежних аристократических замашек, нетерпение и нетерпимость вызывают у него досаду. И все же симпатии автора на ее стороне. Дар внутренней свободы, способность замкнуться в себе, обрести чисто индивидуальные мотивы поведения, поразительная душевная тонкость и бескорыстие придают обаяния и пленительность одинокой, ранимой женщине, скрадывая все углы ее неприглядности, вылезающие порой на свет. Страх одиночества и смерти, который прежде бросал в объятия случайных встречных, пригнал Бланш в дом к Стэнли Ковальскому, заставил построить еще один «воздушный замок» при встрече с Митчем. «Я всю жизнь зависела от доброты первого встречного» - фраза Бланш, которую можно поставить эпиграфом ко всему творчеству Теннесси Уильямса. От тоски и запустения Бланш искала спасения в физической близости. Но за распущенностью ее угадываются контуры универсальной ситуации мира, в котором она живет. Любовь оставалась для нее единственной вечной ценностью. Любовь – это нежность и уважение личных связей в мире, где дружеские личные связи хрупки и случайны; любовь – это и «сексуальная свобода». В ней надеялась Бланш утвердить себя. «Что противостоит смерти? Желание, любовь», - утверждает Уильямс. Только осуществить это ей не пришлось. И хотя вера в жизнь без насилия оказалась мифом, Бланш сохранила ее до конца. До последнего мгновения борется она за свое место под солнцем. Казалось, уже дошла до конечной черты, дальше – только безумие. И вдруг Митч. «Вы добрый…а мне так нужна сейчас доброта», - печально произносит Бланш, и сразу становится ясно, что она возлагает на него много надежд. «Если выгорит! Я смогу уйти от вас, не быть больше никому в тягость», - убеждает она сестру. И ради этого идет на любые уловки чаровницы.

Здесь не только классовая борьба, не только борьба мужчины и женщины, каждый может разглядеть в этом противостоянии разного рода конфликт, настолько глубоко и эмоционально нам это преподносится.

Трагедия Бланш в том, что она, стараясь избавится от своего прошлого, тащит за собой вереницу повадок, вещей, выдуманных воспоминаний. Когда ей жестко указывают на это, она замыкается в себе, и уже живет совершенно в другом мире.

В своих ремарках автор пьесы «Трамвай Желание» Теннесси Уильямс описывает Бланш как мотылька, который всю свою жизнь ищет свет и летит на него, но, достигая яркого огня обычной лампочки, гибнет. Вот она и искала всю жизнь свое счастье. Искала везде, не упуская ни одного случая. Искала, постоянно набрасывая на яркие лампы китайские абажуры, которые погружают комнату в приятный полумрак, скрывающий слабость ее характера и ее «ускользающую красоту». Но как только бумажный абажур улетел в окно, Бланш, уже не в силах противостоять оказываемому на нее давлению, полностью замыкается в себе, что приводит ее историю к достаточно печальному финалу. Ее история вызывает смешанные чувства, это и жалость и презрение, не нечто среднее, а то и другое вместе. С одной стороны она сама виновата, что довела себя до такой жизни, а с другой — что ей еще оставалось?

Идеал Стэнли - прост и груб, «быдло», говоря современным языком. Его ничто и никто не интересует, кроме него самого и его желаний… Его желания примитивны - пожрать, попить пива, поиграть в покер и поразвлекаться со своей женой Стеллой в постели.

Стелла - жена Стэнли, инстинктивно подчиняющаяся ему, она гибка, но все же иногда вспыхивает в ней чувство униженной гордости, правда, ненадолго. – «природная, естественная, инстинктивная» простота.

Идеал, который ищет Митч – нереальная Девственница, чистая и невинная, станущая его женой. Из сказок и романтизма. Хочет «готовенького», а сам не готов потрудиться для создания нормальной семьи.

# 26. Творчество битников (Д. Керуак, У. Берроуз, А. Гинзберг). Роман Дж. Керуака «На дороге»

[источник](http://sl.hist.msu.ru/?p=6234)

Если говорить о дате возникновения движения «разбитых», то можно назвать 1944 год, когда в Колумбийском университете встретились три самые узнаваемые личности бит-поколения: Аллен Гинзберг, Джек Керуак и Уильям Берроуз. Всё началось с трагического случая – с убийства их общего друга, которое совершил другой их общий друг. Такое эмоционально напряжённое событие, пережитое вместе, ещё плотнее связало судьбы столь непохожих людей. И не просто непохожих, а абсолютно разных во всевозможных смыслах людей.

**Аллен Гинзберг** был душой их тусовки – общительный, энергичный и предприимчивый человек, который мог бы добиться много в сфере пиара или продаж (смотрите фильм «Вопль»). Он должен был стать юристом, однако **стал самым активным бунтарём и, можно сказать, первопричиной сексуальной революции**. К свободе от предрассудков, в том числе и политических, Гинзберга, вероятно, подтолкнула его мать, которая была убеждённой коммунисткой. И нудисткой. В своих произведениях, как и в жизни, Гинзберг всегда прямо высказывался по поводу ориентации, эротизма и без всякого стыда использовал лексику телесного низа, ведь «искусство, сексуальность и революция суть одно». Этот человек стал главным инициатором и организатором первого литературного вечера писателей нового поколения 7 октября 1955 года в «Галерее Шесть» в Сан-Франциско. В стенах бывшей автомобильной мастерской («Галерея Шесть» никакая не галерея) была зачитана **поэма Аллена Гинзберга «Вопль»**, ставшая своеобразным **манифестом свободы всего движения**. Пока волнующийся и пьяный Гинзберг начинал тихим голосом зачитывать первые строки своего произведения, Джек Керуак изо всех сил пытался поддержать друга, выкрикивая из зала: «Давай!», попадая точно в словесный ритм поэмы. Получился отличный бит, который затем подхватила и вся аудитория (читайте «Бродяги Дхармы» Джека Керуака).

**Джек Керуак** был сердцем битников. Он был умён, спортивно сложен, так как был футболистом, подающим большие надежды, и красив. Трудно спорить с последним фактом, когда это признал сам Сальвадор Дали, сказав, что он красивее, чем Марлон Брандо. **Керуака можно назвать самым романтичным битником, который всегда оставался довольно угрюмым, молчаливым, погруженным в собственный мир писателем**. Когда он писал, ничто не должно было его отвлекать, даже смена листов бумаги в пишущей машинке (он написал своё самое известное **произведение «На дороге»** на 36-метровом рулоне бумаги). [краткое содержание](https://briefly.ru/keruak/v_doroge/) Повествование должно было идти непрерывно, каждая мысль должна была зафиксирована, иначе произведение теряло смысл. Его литературным кредо стала фраза: «First thought – best thought». **Он не любил использовать знаков препинания, признавая только тире.** Оно служило паузой между фразами или предложениями, чтобы набрать воздуха в легкие, как это делает саксофонист в процессе игры. Керуак — литературный музыкант, который многое почерпнул из стиля бибоп. **Невероятно быстрый темп работы писателя («В дороге» было написано за 3 недели) сопоставим с виртуозной скоростной игрой саксофониста** Чарльза Паркера. Нет ни секунды на раздумья, ты либо чувствуешь гармонию и ритм, которые ведут тебя дальше, либо нет. И застываешь на месте. **Чистое творчество, неограниченное ничем, даже такой мелочью как пунктуация**. **Импровизация, как символ освобождения от разума и рациональности**, – и есть истинная жизнь чувств, именно она демонстрирует, как уже говорилось выше, что у вас есть сердце, а это уже что-то да значит. Стремление Керуака к «блаженности как у св. Франциска, пытавшегося любить всю жизнь» сделало его **Королём битников**. Но в этом заключалась и трагедия его жизни. Он **жил в постоянном поиске, мечась между вечным путешествием и постоянным домом, между контркультурой и устоявшейся традицией**. Алкоголизм и католицизм были несовместимыми элементами в его организме и привели к психологически тяжёлым последним годам его жизни (смотрите фильм «Биг Сюр»).

Своеобразной противоположностью вечно горящему и чувственному Джеку Керуаку был **Уильям С. Берроуз**. Его можно назвать мозгами бит-поколения. Про него иногда говорили, что он **родился стариком, знающим всё на свете**. Берроуз окончил факультет английской литературы в Гарвардском университете, но его особым увлечением всегда оставалась **антропология**. **Аналитический склад ума** Берроуза превращал его произведения в «инструкции по применению»: куда идти, кому звонить, где взять, с кем не разговаривать на улице и о чём говорить, если всё-таки заговорил, и самое главное, как получить наслаждение от происходящего (читайте произведение «Джанки»). С его интеллектом мог сравниться только один человек из их дружеской компании Колумбийского университета – однокурсница и муза многих битников Джоан Волмер. Их отношения с Уильямом Берроузом сыграли важнейшую роль в становлении писателя. Событие, которое перевернуло судьбы нескольких человек, случилось в Мехико в 1951 году. Собравшись с друзьями дома, после долгих разговоров и выпитого алкоголя Берроуз решил пострелять из пистолета, как обычно (говорят, что он был метким стрелком, который мог запросто подстрелить летящую мишень). Влюблённая до беспамятства и всецело доверявшая своему партнеру Джоан Волмер поставила себе на голову стакан. Раздался выстрел и стакан упал. Вместе с телом Джоан. Берроуз долго и мучительно переживал трагедию, он не заговаривал об этом случае около 30 лет. А когда заговорил – признался, что если бы не это событие, то он бы никогда не стал писателем, он бы никогда не обрёл необходимости бороться с Мерзким Духом – Контролём – с помощью письма (читайте произведение «Пидор» Уильяма С. Берроуза). Главным и решительным свидетельством его борьбы стал ныне широко известный **«метод нарезок»**, который вывел произведения Берроуза за рамки классической в нашем понимании формы романа, где присутствует чёткая композиция, логичный сюжет, ясная взаимосвязь между частями и персонажами. «Метод нарезок» известен с 1920-е гг., когда лидер дадаистов Тристан Тцара **пытался создать новую поэму, разрезав уже написанную на отдельные фразы и с помощью шляпы определив новый порядок слов**. Берроуз взял эту идею, только немного усовершенствовал «нарезки» и составил свой **антироман «Голый завтрак» из кусков разных произведений**. Одни были отрывками из писем, которые он отправлял Аллену Гинзбергу, другие были заметками с запротоколированными и шокирующими обычного читателя наблюдениями автора. В случайном порядке были выложены листы с текстом и собраны в книгу. Получилось алогичное повествование, в котором нельзя вычленить ни главных героев, ни сюжет, ни общего места действия. **Зарисовки маргинальной, «грязной», жизни стали главным лейтмотивом.** Ведь, как учил нас М. Булгаков, всякие предметы отбрасывает тени, и нельзя не признавать этого. Мир состоит не только из хороших людей, добра и пиццы перед телевизором, но и из мерзавцев, зла и помоек с отбросами общества. Берроуз, будучи человеком причастным к миру теней, описывает то, что мы бы назвали дном. Он почти как сюрреалист, который пытается увидеть мир за пределами реальности, погружаясь в наркотический сон. Этим произведением **Берроуз отменил все существовавшие литературные правила, но не установил своих, ведь «когда не остаётся ничего святого, то всё становится святым»**.

# 27. «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера. Образ рассказчика

[краткое содержание](https://briefly.ru/selindzher/nad_propastju_vo_rzhi/) [источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-30.htm)

ХОЛДЕН КОЛФИЛДХОЛДЕН КОЛФИЛД (англ. Holden Caulfield) герой-рассказчик романа Дж. Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951). Ключевой персонаж современной американской культуры, впоследствии имевший множество реинкарнаций - в блаженных бунтарях-битниках середины 50-х (романы Джека Керуака), в скандальных инсургентах эпохи рок-н-ролла (вроде Джима Моррисона), в кинематографических «бунтарях без цели», «беспечных ездоках» и «полуночных ковбоях» 60-х. Сын богатых родителей, ученик привилегированной школы в Пенсильвании, семнадцатилетний Х. К. внешне проявляет себя как нер-вически-взвинченный юнец, в чьей нелюбви к окружающим сквозит капризная нетерпимость избалованного подростка. В своей исповеди он ругает «дурацкую школу», «кретинов»-одно-классников, «показушников»-учителей. По его признанию, он всех ненавидит. И как бы в отместку нарушает общепринятые правила. Искренний восторг у него вызывает приятель, громко пукнувший в церкви. Не желая подчиняться ненавистным «дурацким» правилам, он нарочно заваливает экзамены, ссорится с соседом по общежитию и убегает из школы в Нью-Йорк. Там он встречается с давней подружкой, но зачем-то оскорбляет ее и получает от ворот поворот, потом навещает своего старого учителя, но тот оказывает ему весьма двусмысленные знаки внимания, и беглецу приходится уносить ноги. Он сдуру напивается, пытается «снять» проститутку в отеле. Наконец, тайком приходит в родительский дом и рассказывает о своих злоключениях младшей сестренке. А десятилетняя малышка тщетно пытается наставить его на путь истинный.

Образ Х. К. имеет и более глубокое измере- 447 ние. Знаменательно, что свою исповедь он ведет, находясь на обследовании в санатории. Болезнь - распространенный в мировой литературе знак конфликта героя со средой, символ отторжения от общества. Нервное расстройство Х. К., как, скажем, эпилепсия князя Мышкина или чахотка Ганса Касторпа,- это примета «асоциальное™» героя, его вы-ключенности из системы нормальных общественных отношений.

Как литературный герой, Х. К. имеет давнюю родословную, восходящую по крайней мере к античным чудакам-киникам, к средневековым вагантам и ярмарочным скоморохам. Угадываются в нем и «гены» андерсеновского ребенка, в финале известной сказки издавшего возглас: «А король-то - голый!» Х. К. обладает тонким даром отстраненного, незамутненного зрения, благодаря чему остро ощущает лицемерие и фальшь многих ритуалов общества - «липу и показуху», как он выражается. Литературная роль Х. К. - замечать и безжалостно разоблачать, охаивать и осмеивать всяческие уродства и нелепости в жизни. Будь то прыщи на лице одноклассника, или манерные интонации школьного священника, или слащавая пошлость Голливуда, или банальные стандарты пресловутого «американского образа жизни». В этом смысле образ Х. К. сближается с фольклорным образом «дурака», который своими поступками и суждениями подрывает поведенческие и моральные стереотипы высмеиваемого им общества (надетая задом-наперед красная охотничья шапка Х. К. - чем не шутовской колпак). Так что он не просто хулиганистый смутьян, а бунтарь-моралист, являющийся промежуточным звеном между изгоями и отшельниками американского романтизма с их неприятием общественной морали XIX в. и героями «контркультуры» мятежных 60-х годов (ближайший последователь Х. К. - «псих» Макмерфи из «Полета над гнездом кукушки» К. Кизи).

Ни кино-, ни телевоплощений Х. К. не существует, т. к. автор запретил экранизировать книгу.

Лит.: Белов С. Предисловие

//Сэлинджер Дж. Повести и рассказы. Воннегут К. Колыбель для кошки... М., 1983. С. 3-9; Гайсмар М. Американские современники. М., 1976. С. 268-275.

О. А. Алякринский

Холден Колфилд (англ. Holden Caulfield) — это вымышленный герой, подросток, главное действующее лицо романа Джерома Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и других его произведений.

Колфилд описывается как долговязый и неуклюжий мальчик, у которого несколько седых волос на правой части головы. Эти два качества делают Холдена старше своих лет, однако его манеры и поведение опровергают это впечатление. У Колфилда брезгливое неприятие того, что он описывает как поддельный нарциссизм, лицемерие, поверхностность, которую он видит в окружающем его мире. В результате он становится циничным и недоверчивым к другим людям. Несмотря на его непоколебимое презрение к людям, которых он считает лицемерами, зачастую он сам проявляет те же качества, которые не выносит в других, что отчасти делает его трагическим героем.

Всего в семье четыре ребенка, Колфилд второй из них. У него есть два брата, Д. Б., Алли (к моменту повествования уже мертв) и сестра Фиби. Сэлинджер не озвучивает имена родителей.

Рожденный для обеспеченной и привилегированной жизни, Колфилд смотрит свысока на элитный мир, в котором он живет. Он подвергает сомнению ценности своего общества и иногда отвергает правила поведения только из духа противоречия. Он в значительной степени считается образцом «молодого бунтаря».

Есть некоторые догадки, почему Сэлинджер выбирает имя «Holden Caulfield» для своего главного героя. "Caul" - оболочка, которая защищает голову только что родившегося млекопитающего. В такой интерпретации имя Колфилдa это модификация «holding on to caul», выражение сопротивления героя к изменению и недоверию к зрелости.

Образ Холдена Колфилда в романе «Над пропастью во ржи»

Он говорит и думает в вольной бессвязной манере, сопровождая слова детской беззубой руганью и оскорблениями, высмеивая и других, и себя. Считает себя здоровым, но много курит и позже заболел туберкулёзом.

Он не любит рассказывать свою автобиографию, о своём детстве и близких, считая это слишком скучным и личным, считает родителей хорошими людьми, но обидчивыми.

Любит своего старшего брата Д. Б. и доверяет ему, но обвиняет его в том, что он продался за деньги Голливуду. Холден любит старые рассказы брата и ненавидит кино.

Мы узнаём о Холдене с того дня, как его исключили из Пэнси — закрытой средней школы в Пенсильвании. Высмеивает рекламные лозунги этой школы, которые везде печатают, что с 1888 года в этой школе выковывают смелых и благородных юношей. Холден уверен, что таких юношей там нет, а если и есть пара человек, то такими они были ещё до школы.

Он сначала хвастается, что ушёл из школы сам, но позже признаётся себе, что это его вытурили из-за неуспеваемости, даже несмотря на многочисленные предупреждения.

Он был капитаном команды фехтовальщиков, но он забыл все вещи команды в вагоне метро. Немного оправдывает себя и не чувствует своей вины, презирая команду и игнорируя их отношение к себе.

Он издалека наблюдал с горы на финальный футбольный матч между школами, презрительно отзываясь о значении этого матча и всех присутствующих. На матчах он обращает внимание только на девчонок, смотреть на них всех ему нравится, хотя он невыского мнения о них. Замечает в людях не внешность, а честность и открытость, отсутствие вранья и банальности.

У него в школе украли вещи, и он был уверен, что в школе много ворюг, причём чем богаче родители у детей, тем больше в школе они воруют.

Не любит прощаний, он их просто ненавидит, но хотел бы сам почувствовать расставание со школой, иначе ему было бы ещё неприятней. Но сразу захотел уехать из школы навсегда, когда вспомнил как он с двумя друзьми гонял мяч, пока их не позвал учитель.

После ухода из школы, он сел на поезд и поехал в Нью-Йорк, к родителям. Но у него было еще пара свободных дней, прежде чем отправится к родителям, и достаточное количество денег. Поэтому он снимает номер, а после шатается по городу, танцует с глупой девахой с западного побережья, приехавшей поглазеть на какого-то известного актера, звонит своей потенциальной бывшей девушке, идет с ней на спектакль…Много курит и раз напивается…

"Над пропастью во ржи" (The Catcher in the Rye) — магистральное произведение прозы Сэлинджера, над которым автор начал работать еще во время войны. Перед нами Америка послевоенного периода (фабульное время соответствует началу 50-х годов), с настроениями которого (становление капитализма и осознание экономического первенства в мире, последствия бомбардировки Хиросимы и Нагасаки, дегуманизация общества, связанная с эскалацией рыночных процессов) коррелирует психологическая атмосфера романа.

Семнадцатилетний Холден Колфилд, главный герой повествования, находясь на лечении в санатории для нервных больных, рассказывает о том, что с ним произошло около года тому назад, когда ему было шестнадцать лет. Сэлинджер использует воспоминания семнадцатилетнего человека, случай в неромантической литературе довольно редкий.

Автор знакомит Читателя с героем в момент острого нравственного кризиса, когда столкновение с окружающими оказалось для Холдена невыносимым, т. е в период т. н. «подросткового кризиса». Внешне этот конфликт обусловлен несколькими обстоятельствами. Во-первых, после многих напоминаний и предупреждений Холдена исключают за неуспеваемость из Пэнси, привилегированной школы, — ему предстоит путь домой, в Нью-Йорк, где ему, «позору семьи», будут явно не рады. Во-вторых, Холден оскандалился как капитан школьной фехтовальной команды: по рассеянности он оставил в метро спортивное снаряжение своих товарищей, и целой команде ни с чем пришлось возвращаться в школу, поскольку ее сняли с соревнований. Наконец, сам Холден постоянно создает множество оснований для сложных взаимоотношений с товарищами: он очень стеснителен, обидчив, нелюбезен, зачастую бывает просто груб, старается придерживаться насмешливого, покровительственного тона в разговорах.

Однако доминантными в аксиологической системе Холдена являются не эти обстоятельства (не межличностные взаимоотношения), а царящий в американском обществе дух всеобщего обмана и недоверия между людьми. Его возмущает "показуха" и отсутствие самой элементарной человечности. Кругом обман и лицемерие, "fake ", как говорит Холден.

Ложь отовсюду проникает в основы мироздания Холдена. Лгут в привилегированной школе в Пэнси, заявляя, что в ней "с 1888 года выковывают смелых и благородных юношей", на самом деле воспитывая самовлюбленных эгоистов и циников, убежденных в своем превосходстве над окружающими. Лжет учитель Спенсер, уверяя Холдена, что жизнь — равная для всех "игра". "Хороша игра!.. А если попасть на другую сторону, где одни мазилы, — какая уж тут игра?" — сопротивляется Холден. Для него спортивные игры, которыми так увлекаются в школах, становятся символом разделения общества на сильных и слабых "игроков".

Холден выпадает из жизни, выламывается из порядка вещей. На «вещном» уровне это акцентируется его знаменитой красной шапкой – ярчайшим отличительным знаком «внесистемного элемента», сравнимым разве что с желтым жилетом Вертера. Средоточием самой страшной "липы" юноша считает кино, представляющее собой утешительные иллюзии для "мазил". В «липе» много карнавального смеха, гротеска, гнева, направленного на неприятие войны. Композиционно мотив «липы» расширяется: состояние Холдена близко к отчаянию, невозможность верификации мира, обретения стойких правдивых ценностей подводит героя к желанию самоубийства, вызывает чувство экзистенциального, непреодолимого одиночества.

Холден тяжело страдает от безысходности, обреченности всех его попыток построить свою жизнь на справедливости и искренности человеческих отношений, от невозможности сделать ее осмысленной и содержательной.

Экзистенциальный страх Холдена перед миром воплощен в боязни подражания, уподобления себя «взрослым», в нежелании приспособиться к окружающей лжи,. Единственно возможной деятельностью для него становится поэтому бунт, восстание (rebellion) против "показухи".

Тотальность нигилизма (неприятия мира вообще, как реакция на его вопиющее несовершенство) устраняется в процессе повествования: случайные встречи с попутчицей в поезде, с монахинями, беседы с Фиби убеждают Холдена в шаткости подобной позиции. Он становится терпимее и рассудительнее, начинает обнаруживать и ценить в людях приветливость, радушие и воспитанность. Наличие этих качеств в мире «липы» воспринимается почти как нравственный подвиг.

Холден учится понимать жизнь, и его бунт приобретает логическое завершение: вместо бегства на Запад Холден и Фиби остаются в Нью-Йорке: теперь Холден уверен, что бежать всегда легче, чем остаться и отстаивать свои гуманистические идеалы. Разрушается иллюзорный романтический пафос романа. Резиньяция отвергается, уход от реальности воспринимается как трусость. Он еще не знает, какая личность выйдет из него, но уже твердо убежден, что "человек один не может" жить.

Психологический портрет сэлинджеровского героя исключительно противоречив и сложен. Временами Холден позволяет себе непростительные выходки: он может, например, пустить дым сигареты в лицо симпатичной ему собеседницы, громким смехом оскорбить любимую девушку, глубоко зевнуть в ответ на дружеские увещевания расположенного к нему преподавателя. Из признаний героя романа, да и из подробностей рассказанной им истории, Холден не по возрасту инфантилен; «нежелание походить на взрослых у Холдена вначале больше эмоционально, чем осознанно; чувство обгоняет у него мысль, и он готов одним махом разделаться со своими обидчиками, среди которых далеко не все заслуживают сурового приговора». Однако, с другой стороны, понятен и молодой максимализм Холдена Колфилда, понятна его ненасытная жажда справедливости и открытости в человеческих отношениях. То, что больше всего угнетает Холдена и о чем он судит вполне «по-взрослому», заключается в ощущении безысходности, обреченности всех его попыток устроить свою жизнь в этом мире. Вглядываясь в будущее, он не видит ничего, кроме той серой обыденности, что уже стала уделом подавляющего большинства его соотечественников. Герою Сэлинджера не удается заинтересовать своими, довольно, впрочем, сумбурными планами на будущее и Салли Хейс, которая не очень-то верит в предлагаемую ей идиллию жизни в «хижине у ручья». Одна только Фиби, сестренка Колфилда, не только готова присоединиться к Холдену, но и идет в этом порыве гораздо дальше своего критически настроенного, но импульсивного брата.

Поразительно точна также языковая характеристика Холдена. Он говорит на школьном жаргоне, постоянно употребляет вульгаризмы, вообще не стесняется в выражениях. Но за внешней грубостью скрывается душевная чистота, деликатность, и легкая, ранимость, характерная (и не случайно) для всех любимых героев Сэлинджера. В зависимости от того, что рассказывается, меняется и язык Холдена, уменьшается или увеличивается количество жаргона и вульгаризмов, что позволяет не только углубить портрет рассказчика, но и языковыми средствами характеризовать определенным образом то, о чем идет речь.

Очень интересна последняя сцена романа. Роман заканчивается несколько неожиданно: «Знаю только, что мне как-то не хватает тех, о ком я рассказывал. Например, Стрэдлейтера или даже этого Экли. Иногда кажется, что этого подлеца Мориса и то не хватает. Странная штука. И вы лучше тоже никому ничего не рассказывайте. А то расскажете про всех — и вам без них станет скучно». Холден меняет свое отношение к жизни, так же и к людям. Последняя сцена с Фиби: «Она побежала, купила билет и в последнюю секунду вернулась к карусели. И опять обежала все кругом, пока не нашла свою прежнюю лошадь. Села на нее, помахала мне, и я ей тоже помахал. И тут начало лить как сто чертей. Форменный ливень, клянусь богом. Все матери и бабушки - словом, все, кто там был, встали под самую крышу карусели, чтобы не промокнуть насквозь, а я так и остался сидеть на скамейке. Ужасно промок, особенно воротник и брюки. Охотничья шапка еще как-то меня защищала, но все-таки я промок до нитки. А мне было все равно. Я вдруг стал такой счастливый, оттого что Фиби кружилась на карусели. Чуть не ревел от счастья, если уж говорить всю правду. Сам не понимаю почему. До того она была милая, до того весело кружилась в своем синем пальтишке. Жалко, что вы ее не видели, ей-богу!».

Мотив карусели в карнавальном (но отнюдь не сниженном) мире соответствует тотальной циклизации событий, мотиву круговорота: Фиби катается на карусели, Холден смотрит на нее радостно, спокойно, умиротворенно, параллельно пошел дождь и все это повторится, придут новые люди и начнут кружиться…

# 28. Специфика конфликта в романе Кена Кизи «Пролетая над гнездом кукушки»

[краткое содержание](https://briefly.ru/kizi/nad_kukushkinym_gnezdom/) [источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-31.htm)

1. первая проблема – это отношение между человеком и свободой.

Свобода предполагает, прежде всего, сознательный выбор линии жизни, сферы и видов деятельности, выбор со знанием дела. Человек свободен тогда, когда он осуществляет этот выбор самостоятельно, без принуждения со стороны внешних сил, без навязывания ему чужих мнений, при условии знания им законов реального мира, в том числе и истории.

Но человек свободен лишь в той мере, в какой условия общественного бытия позволяют это. Свобода помимо этих важнейших условий предполагает разумную организацию экономики, политической и духовной жизни. Свобода означает, что личность обладает возможностями выбора линии поведения в различных ситуациях, образа действий, больше того, своего места в жизни и т. д. Проще говоря, свобода есть тогда, когда человек выступает не просто в качестве пассивного объекта, но как активный субъект, не только самостоятельно и при том сознательно действующий, но и готовый отвечать за свои действия.

Свобода и самореализация личности неотделимы от социальной политики, подчиненной удовлетворению ее интересов и потребностей, как материальных, так и духовных.

Человек рожден свободным. Однако, на протяжении всей жизни ему диктуют правила, вынуждают подчиняться законам, пренебрегают его собственными желаниями – делают таким, каким он был бы полезным системе.

Герой Кизи – Макмерфи – не согласен подчиняться системе. Собой он олицетворяет силу и движение к свободе. Он возбуждает в других пациентах желание вырваться из "гнезда" и прокладывать свой путь. Но система настолько приучила их нуждаться в своей опеке, что те не представляют жизни на свободе, жизнь за стенами поликлиники кажется им недоброжелательной и даже опасной "– Мистер Макмерфи... Друг мой... Я не курица, я кролик. Врач – кролик. Вот Чесвик – кролик, Билли Биббит – кролик. Все мы тут кролики разных возрастов и категорий и скачем – прыг-скок – по стране Уолта Диснея. Только поймите меня правильно, мы здесь не потому, что мы кролики – кроликами мы были бы повсюду, – мы здесь потому, что не можем приспособиться к нашему кроличьему положению. Нам нужен хороший волчище вроде сестры – чтобы знали свое место.".

В романе образ медсестры мисс Гнусен подразумевает собой саму систему или законы. "Под ее руководством внутренний мир – отделение – почти всегда находится в полном соответствии. Но беда в том, что она не может быть в отделении постоянно. Часть ее жизни проходит во внешнем мире. Так что она не прочь и внешний мир привести в соответствие. Трудится она вместе с другими такими же, я их называю комбинатом – это громадная организация, которая стремится привести в соответствие внешний мир так же, как приведен внутренний" или ".. Я их тысячу видел, старых и молодых, мужиков и баб. И на улице видел и в домах – эти люди хотят сделать тебя слабым, чтобы держался в рамочках, выполнял ихние правила, жил, как они велят. А как это лучше сделать, как тебя скрутить, как стреножить? А так: ударить коленом где всего больнее. Тебе в драке не давали коленом? Вырубаешься начисто, а? Хуже нет. Сил ни капли не остается. Если против тебя такой, который хочет победить, но не тем, чтобы самому быть сильнее, а тем, чтобы тебя слабее сделать, тогда следи за его коленом, будет бить по больному месту. Вот и старшая стервятница тем же занимается, бьет по больному.".

2. также в романе можно заметить проблему феминистского движения, только зарождавшегося тогда в Америке. "– В этой больнице, – говорит Хардинг, – врач не имеет права нанимать и увольнять. Это делает инспектор, а инспектор – женщина, старинная подруга нашей мисс Гнусен; в тридцатые годы они служили сестрами в армии. Мы жертвы матриархата, друг мой, и врач так же бессилен перед этим, как любой из нас. Он знает, что ей достаточно снять трубку с телефона, который висит у нее под рукой, позвонить инспектрисе и обронить в разговоре, ну, скажем, что доктор делает многовато заказов на метилпиперидин..."

Однако невозможно точно определить, какую сторону принимает Кен Кизи.

Возможно, он являлся противником женской власти, потому главный отрицательный герой - мисс Гнусен - единственная женщина во всей поликлинике, олицетворяющая собой систему.

Но уместно и другое мнение, что автор был наоборот сторонником развития нового течения, так как вероятно проблема мисс Гнусен была в том, что сама она была жертвой той же системой, которая отказывалась принимать ее только из-за половой принадлежности. Таким образом, она выражала свою неудовлетворенность от общественного статуса на больных поликлиники.

3. К. Кизи обращается и к проблеме расизма. Это прослеживается по отношению к индейцу – Бромдену. "– Ф-фамилия Бромден. Вождь Бромден. Но все зо-зовут его вождь Швабра, потому что санитары заставляют его м-много подметать. П-пожалуй, он мало на что еще годится…", "– Вон он, вождь. Главный вождь, ребята. Вождь Швабра. Поди-ка, вождек…. Суют мне тряпку, показывают, где сегодня мыть, и я иду. Один огрел меня сзади по ногам щеткой: шевелись.".

А так же в том, что все санитары - подопечные мисс Гнусен - были неграми и воспринимались ею же как люди второго сорта. "Она заметила черных санитаров. Они все еще рядышком, шепчутся. Не слышали, как она вошла в отделение. Теперь почувствовали ее злой взгляд, но поздно. Хватило ума собраться и лясы точить перед самым ее приходом. Их лица отскакивают в разные стороны, смущенные. Она, пригнувшись, двинула на них – они попались в конце коридора. Она знает, про что они толковали, и, видно, себя не помнит от ярости. В клочья разорвет черных паразитов, до того разъярилась.".

4. Еще одна проблема "Пролетая над гнездом кукушки" - отношение большой – маленький человек. Проблему можно рассмотреть на примере героя романа Вождя – Швабры Бромдена (маленький) и пациента Р. П. Макмерфи (большой). Из описания К. Кизи, по их фенотипическим признакам герои должны бы поменяться местами. "–А ты что скажешь, вождь? Ты прямо как Сидящий Бык [Сидящий Бык Вождь индейцев племени сиу (1834-1890). С начала 60-х годов до 1877 года воевал с белыми. Убит полицией.] на сидячей забастовке."и Макмерфи – "А этот рыжий, с длинными рыжими баками и всклокоченными, давно не стрижеными кудрями, выбивающимися из-под шапки, и весь он такой же широкий, как папа был высокий, – челюсть широкая, и плечи, и грудь, и широкая зубастая улыбка, и твердость в нем другая, чем у папы, – твердость бейсбольного мяча под обшарпанной кожей. Поперек носа и через скулу у него рубец – кто-то хорошо ему заделал в драке, – и швы еще не сняты."- невысокий, но коренастый. Г. Василевич дает свою характеристику большого человека: "Большой человек – тот, в ком готовность жертвовать другим ради себя меньше готовности самопожертвования". Д. Быков убеждает, что "масштаб личности определяется ее последовательностью, в некотором смысле упертостью – и масштабом жертвы, которую сама эта личность (никого не подставляя) способна принести". Таковым и являлся персонаж книги Макмерфи, порождая в других пациентах веру в себя и воспитывая в каждом из них "большого" человека: У. Е. Давыдова: "большой человек присматривает за маленькими".

# 29. Семантика названия пьесы В. Борхерта «На улице под дверью»

[краткое содержание](https://wiki.briefly.ru/%D0%97%D0%B0_%D0%B4%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%8C%D1%8E_(%D0%91%D0%BE%D1%80%D1%85%D0%B5%D1%80%D1%82)) [источник](https://spravochnick.ru/literatura/borhert_i_ego_drama_na_ulice_pered_dveryu/) [источник](https://studfile.net/preview/3495471/)

# 30. Нравственная проблематика и тема «неопределенного прошлого» в творчестве Г. Бёлля

[источник](http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/bilety/bilety-2/bilet-33.htm)

Генрих Бёлль (1917-1985) Входил в «Группа 47» - объединение писателей, не желавш. возрождения милитаризма и национализма. Лейтмотивы его тв-ва - боль, стыд, переживание «заброшенности в историю». Возрождение немцев возможно только при условии их постоянного обращения к историч. памяти. Осмысление путей защиты человечности и жестоком и бесчелов. мире. Ему свойственен разоблачительный пафос («Потерянная честь Катарины Блюм...»). Интерес к опыту «потерянного поколения» (Ремарк, Хемингуэй). Говорил, что «человека делают человеком язык, любовь, сопричастность». Его персонажи вступают в контакт с миром в силу неких изначал. свойств их натуры. Ни один из его персон. не может выпрыгнуть из себя. Для многих его произв. характерен лиризм.

Его ранние рассказы и повести обычно охватывают какой-то 1 ключевой эпизод из жизни героя, от кот. протягиваются нити к прошлому. Этот эпизод так или иначе связан с воен. опытом. Рассказ обычно ведется от лица молод. чел-ка. Но уже начин. с романов «Дом без хозяина» и «Бильярд в половине десятого» расширяется как временная структура повеств., так и круг действ. лиц. При желании в этих романах м. увидеть подобие семейн. хроники. Частая смена повествовательных ракурсов, скачки во времени призваны передать поврежденность естественного хода жизни. Многоголосье.

«Дом без хозяина»

Пыт. разобраться в проб-х, кот. его занимали, с присущ. образов. чел-ку логикой, тезисами, выводами. С т.зр. повеств. приемов не особо сложная книга, но вполне добротное произв.

Ребенок с детск. сознанием - это позвол. автору исполнить отстраненный взгляд. Реб-к имеет право не стоять ни на какой стороне. Един. т. зр., через кот. мы смотрим. Автор как будто смотрит и показывает (как на экскурсии) глазами ребенка, но чит. все равно должен соглашаться или нет с какими-то позициями. Многое ребенку навязали. Позиция читателя д.б. не детской и не ангажированной взрослой. В войне принимал участие весь взрослый мир, семья поэта в такой же степени, как и др. Их состояние растет по мере вовлечения Герм. в войну (владеют мармеладным заводом). Внесли свой вклад в военную машину (написали слоган на банке с марм.).

Не дело искать виноватого, жизнь д. продолжаться в нов. состоянии, осознать ответственность не перед прошлым, а перед будущим.

Анализ Романа «Бильярд в половине десятого».

1.Тематика:

Тема Бунтарства в романе описана в образе причастности к фашистскому движению «причастие буйвола», большинство окружения Генриха Фемеля, прильнули к этим течениям, он оставался равнодушным, однако еще в юным дал обет не принимать их сторону. Сумасшедшая жена Фемеля, выражала ярое неприятие этого движения, за что и была изолирована, зам Фемель был с ней солидарен однако не имел мужества сказать этого вслух. А помощница Генриха напротив хотела сбежать от опостылевшей ей правильности и вежливости хозяина.

Тема порядка: Фемель был как часы, как слаженный механизм, он делал все с немецкой дотошностью и педантичностью, он на протяжении многих лет делал одно и то же , обедал в одном и том же кафе, каждое утро играл в бильярд в отеле «Принц Генрих». Этот ход событий был неизменен, Генрих считал что так он сможет устроить свою жизнь нужным ему образом.

Тема Ответственности: По утрам, с половины десятого до одиннадцати, Роберт играет в бильярд в отеле «Принц Генрих» в обществе отельного боя, Гуго. Гуго чист душою и бескорыстен, не подвластен соблазнам. Он принадлежит к «агнцам», как погибшая Эдит, как её брат Шрелла. И спустя время, Генрих усыновляет Гуго, он готов и считает что должен взять ответственность на себя за этого юношу, видимо для того, чтобы его жизнь не оканчивалась так же как жизнь самого Генриха.

Тема Доброты: Генрих добрый старик, он готов прийти на помощь, он очень отзывчив к своей помощнице.

2.Проблематика:

Проблема одиночества: По сути Генрих очень одинокий человек, к нему никто не приходит, кроме нескольких людей, даже на его восьмидесятилетие пришли люди пересчитать которых можно было по пальцам одной руки

Проблема несбывшейся мечты: Генрих был несчастлив вопреки безукоризненному порядку жизни, он мечтал о большой семье и думал что если будет делать все правильно и размеренно то, все у него получиться.

Проблема Гордыни: Генрих Фемель, хоть и добрый, но очень гордый, он не изменяет своим принципам, он не принял подарка от своего однокашника, который был «буйволом», он не желал никого видеть за исключением пяти человек.

Проблема безысходности: Шестого сентября, в день своего восьмидесятилетия Генрих переосмысливает свою жизнь с самого начала, понимает свои ошибки, однако он уже не в силах чего-либо изменить, этот день становиться переломным моментом, подведением итога жизни, однако наступивший следующий день не предвещает ни чего нового.

3. Идея

Идея романа прежде всего в том, что не всегда в жизни бывает так как планируем, вот и Генрих казалось бы избегая злодеяний ,размерив свою жизнь буквально по сантиметрам, оказался одиноким стариком, ежедневно обедающим в одном и том же кафе и играющим в бильярд.

Идея неизбежности , еще никто не отменял, Генрих пытался изолировать свою жену из-за ее антифашистских речей, сам боясь признаться себе в том, что согласен с ней, однако она сделала то что желала, как бы он ее от этого не пытался удержать

Идея Тяжесть привычек, стала невыносимо отяжелять Генриху и без того не совсем удавшуюся жизнь, Шестое сентября 1958 г. становится поворотным днем и для Генриха Фемеля, и для его сына, В этот день, осознав ложность следования логике собственного надуманного образа, он порывает с давно тяготившей его привычкой ежедневно посещать кафе «Кронер». Эта тяжесть гнетет ни только Генриха но и его близких, и когда у него случился единственный срыв каменного спокойствия помощница была удивлена и обрадована.

4 Характеристика героев:

4.1 Генрих Фемель: Восьмидесятилетний старик, упрямый, скованный, привязанный к привычка, но в то же время добрый, но несчастливый человек, которому осталось лишь подводить итоги.

4.2 Жена Генриха Фемеля: содержится в «санатории», привилегированной лечебнице для душевнобольных. Не принимая существующей действительности, Иоганна позволяет себе весьма смелые высказывания по адресу сильных мира сего, и, чтобы уберечь, её приходится держать взаперти.

4.3 Гуго: Гуго чист душою и бескорыстен, не подвластен соблазнам. Он принадлежит к «агнцам», как погибшая Эдит, как её брат Шрелла.

4.4 Роберт Фемель : сын Генриха, архитектор, высланный из Германии под страхом казни, поддержавший мать в антифашистских течениях.

4.5 Шрелла : друг юности Роберта Фемеля. Как и Роберт, он был вынужден под страхом смертной казни покинуть Германию и возвращается только теперь, чтобы повидаться с Робертом и своими племянниками.

В последних главах романа, посвященных настоящему, Белль высказывает мысль о том, что неоконформизм, проникающий в общество на новом, ином уровне, стандартизация образа жизни, вкусов, мнений, это внешнее благополучие и благостность жизни в Западной Германии таит в себе ту же опасность!

# 31. Своеобразие романа Г. Маркеса «Сто лет одиночества». Семантика заголовка

[краткое содержание](https://briefly.ru/markes/sto_let_odinochestva/) [источник](https://artforintrovert.ru/materials/tpost/u5udnsuh31-pochemu-sto-let-odinochestva-velikii-rom)

Кто автор

Габриэль Гарсия Маркес (1927–2014) — единственный нобелевский лауреат из Колумбии и человек, создавший современный облик латиноамериканской литературы наравне с Борхесом и Кортасаром. Маркес начинал как журналист, но затем уволился, продал машину, отдал все деньги жене и попросил её обеспечивать их быт, пока он будет работать над романом. Так началась история «Ста лет одиночества». Книга будет написана за 18 месяцев.

Этот роман — смесь библейского эпоса, античной трагедии, рыцарского романа и латиноамериканских мифов. Тут есть летающие ковры, эпидемии бессонницы и беспамятства, бессмертные военачальники, несмываемые со лбов пепельные кресты, возносящиеся на небо женщины и шаманы. При этом «Сто лет одиночества» — роман о всей Латинской Америке XX века.

Магический реализм

Творчество Маркеса причисляют к магическому реализму. Это направление возникло в XX веке и представляет собой реалистическое повествование с магическими и мистическими элементами.

Мир для магического реалиста двойственный, но не разделенный. В нем на равных правах существует действительное и вымышленное, обыденное и сказочное. Такая двойственность — основа метода Маркеса. В его произведениях сосуществует мифическое и реальное.

Магический реализм нащупал боль культуры XX века — желание вернуться к истокам, к мифу, к языку сказки и притчи. Поэтому роман Маркеса — это попытка найти симбиоз современности и глубинных основ человеческой культуры.

История Макондо

«Сто лет одиночества» повествует о вымышленном городе Макондо, находящимся где-то в Латинской Америке. В нём проходит жизнь семи поколений семьи Буэндиа, история которой заканчивается одновременно с историей города.

Время

Время — один из главных героев магического реализма и всех произведений Маркеса. В романе время мифологическое, а не линейное, как мы привыкли. Оно циклично: «…история этой семьи представляет собой… вращающееся колесо, которое продолжало бы крутиться до бесконечности, если бы не все увеличивающийся и необратимый износ оси».

Цикличность отражена и в именах героев: детей называют в честь родителей. Это и дань традициям Колумбии, и усиление повторяемости, замкнутости.

Свободу в обращении со временем мы видим и в самом сюжете. Так, в комнате волшебника Мелькиадеса «всегда март месяц и всегда понедельник», а дождь в Макондо может идти четыре года подряд.

История Макондо построена по мифической схеме эпох: эпоха первотворения, исхода, эпоха дождя, засухи, владычества банановой компании. Такой прием мы часто видим в мировой мифологии. История города завершается, как и принято в мифе, всеобщей катастрофой.

Народ

Главный герой «Ста лет одиночества» — народ Латинской Америки во всём его многообразии. Не только главные, но и второстепенные персонажи обладают специфическими чертами. Например, Хосе Аркадио говорит с призраком, а культовый цыган Мелькиадес воскрес просто потому, что ему было скучно.

Через народ автор транслирует одну из главных проблем человека XX века — одиночество. Несмотря на то, что героев в романе множество, каждый из как будто отстранен от происходящего и чувствует себя одиноким. По Маркесу: «…одиночество — это всеобщее свойство человеческой натуры».

Одиночество Латинской Америки

Латинская Америка в середине XX века отделена от остальных стран. В ней попеременно господствует то революция, то диктатура. Всё это создаёт душную, замкнутую атмосферу национально-культурной изоляции. И Маркес осмысляет опыт своей страны и создаёт первый эпос Латинской Америки.

История Макондо — это миф о Колумбии и всей Латинской Америке. Автор переосмысливает перемены, которые настигли его родную культуру. Её будущее туманно. Одно ясно: прежней Латинской Америки нет, её унесло смерчем.

Несмотря на то, что это история о Латинской Америке, она вызывает живой интерес во всем мире. Через жизнь конкретного города Маркес рассказывает историю всего человеческого рода. И поэтому она находит отклик в сердце любого читателя: от Южной Америки до России.

Главное смыслообразующее начало романа заключается уже в самом его названии. «Сто лет» на уровне объективном – это действительно описании примерно ста лет истории Колумбии, на уровне же художественной образности это же словосочетание имеет уже метафорический смысл и обозначает замкнутость, вечность. Второй компонент названия – «одиночество». Сам Маркес обращал внимание на то, что жители Карибского бассейна – носители внутреннего одиночества. В романе же одиночество – это некая неполноценность, свойственная героям, неспособность к любви, невозможность гармоничного существования.

# 32. Понятие «магического реализма». Жанровая специфика романа «Сто лет одиночества». Мифообразы и мифосхемы романа

[источник](https://studfile.net/preview/9270837/page:2/)

а) Сама реальность Латинской Америки (история, география, этнический состав, культура) органически «чудесна»;

б) Обилие чудесного в современной латиноамериканской прозе обусловлено верным отражением чудесной действительности континента;

в) «Чудесное» латиноамериканского искусства противопоставлено «чудесному» литературы европейской как подлинное мнимому, естественное – искусственному;

г) «Мир чудесного» – одно из основных отличительных свойств латиноамериканской литературы.

Сплав действительного и вымышленного, обыденного и сказочного, очевидного и чудесного.

Это особый способ видения мира через призму народно-мифологического сознания. Вместе с тем магический реализм для Латинской Америки – это не «игра в сказку» (не «Уолт Дисней», как презрительно говорит Маркес), но **особенности самой действительности**.

Магия, магическое – одни из ключевых понятий для романа, но понятия эти ключевые для всей латиноамериканской действительности. В этом смысле «Сто лет одиночества» – не выдумка, а **художественно переработанное отражение реальности**.

Несмотря на слитность и даже реальность чудесного, в «Сто лет одиночества» можно выделить, пусть и несколько условно, четыре категории, четыре отдельных художественных мира, благодаря которым мы считает «Сто лет одиночества» одним из наиболее ярких произведений магического реализма. Эти категории: **время, место действия, герои и происходящие события**.

Время в романе имеет сложную поступательно-возвратную природу, здесь **совмещены два типа времени: линейное и циклическое**. Цикличность художественного времени романа вполне очевидна, собственно, об этом напрямую говорится в тексте. «…история этой семьи представляет собой цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо, которое продолжало бы крутиться до бесконечности, если бы не все увеличивающийся и необратимый износ оси». Движение времени по кругу подчеркивается и **использованием одних и тех же имен в разных поколениях семьи Буэндиа**, причем каждое имя обладает своим собственным набором гипертрофированных качеств, присущих его носителям, и каждый вояка Аурелиано не похож на каждого мечтателя Хосе Аркадио.

В романе совершенно очевидно представлена и такая черта мифологического времени, как **деление времени на мифологические эпохи**, которые могут завершаться грандиозными катастрофами, уничтожающими мир. Жизнь Макондо выстраивается как смена эпох (**эпоха первотворения, исхода, эпоха дождя, засухи, владычества банановой компании** и т.д.), а завершается космический цикл, как и положено в мифологии, **катастрофой**, стирающей Макондо с лица земли. По мнению Кофмана, «использовав модель замкнутого пространства и мифологического времени, Габриэль Гарсиа Маркес смог создать **универсальную эсхатологическую метафору истории рода человеческого**».

Но время в «Сто лет одиночества» не только движется по кругу; у него есть еще одно свойство – **замедляться и даже останавливаться**. Маркес сознательно «убыстряет» время, рассказывая все **более и более кратко о каждом следующем поколении Буэндиа**. Но, что удивительно, даже в одну и ту же эпоху оно течет по-разному, оно может «застрять» в какой-нибудь комнате, как это произошло в комнате Мелькиадеса, где **всегда март и всегда понедельник**.

«Сто лет одиночества» – роман, густо населенный персонажами. Именно герои, их непредсказуемость, трагичность и одиночество и создают неповторимый колорит романа. С одной стороны, «перенаселение» романа персонажами, отражающимися друг в друге, наслаивающимися друг на друга эпизодами, драматическими событиями призвано создать **образ искаженного мира**, с другой стороны, именно эта зашкаливающая за любые пределы «ненормальность», напротив, заставляет читателя поверить в возможность происходящего.

**Почти каждый персонаж** «Ста лет одиночества» необычен, таинственен, фантастичен, он – **носитель магических черт характера или, по крайней мере, с ним происходят чудесные события**. Достаточно вспомнить, что Хосе Аркадио может **предсказывать будущее и разговаривать с призраком** убитого им в юности Пруденсио Агиляра, не говоря уже о том странном факте, что большую часть жизни он проводит привязанным к дереву в патио, и так до конца и не ясно, жив он или уже нет.

Урсула, его жена, – едва ли не ключевой персонаж романа, та самая ось, вокруг которой вращается и действие, и время. Она долгожительница, и это тоже более чем необычно. И, разумеется, ей, так же как и мужу, **дано общаться с покойными**. Именно Урсула становится свидетельницей чудесного вознесения Ремедьос Прекрасной.

Но, пожалуй, **самый фантастический персонаж романа – цыган Мелькиадес**, умерший в болотах Амазонии, но **вернувшийся к жизни** под тем совершенно естественным предлогом, что ему стало скучно. Вскоре он целиком отдается единственному занятию – **предсказанию дальнейшей судьбы рода Буэндиа и Макондо**.

Особое место в определении структуры магического в «Ста лет одиночества» имеют **мифы**, причем как языческие, так и христианские. Сюжетную основу «Ста лет одиночества» составили обобщенные и пропущенные через призму фольклорных представлений библейские предания, вместе с тем здесь же мы найдем черты и древнегреческой трагедии, и романа-эпопеи.

Сама атмосфера романа магическая. **Чрезмерность и излишества являются здесь нормой повседневности.** Тут есть летающие ковры, на которых катаются дети, эпидемии бессонницы и беспамятства, бессмертные военачальники, несмываемые со лбов пепельные кресты, возносящиеся на небо женщины. И все же, какой был магической не была реальность, созданная воображением Габриэля Гарсиа Маркеса, – это все-таки именно реальность. «Главное величие этой книги, – писал Марио Варгас Льоса, – состоит именно в том, что все в ней: действие и фон, символы и колдовство, предзнаменования и мифы – глубоко уходит корнями в реальность Латинской Америки, ею питается и в преобразованном виде отражает ее точно и беспощадно».

Действительно, как может фантастический роман быть таким точным отражением реальности? Дело в первую очередь в особом языке и взгляде, выбранном Маркесом, - сухом, слегка отстраненном и ничему на свете не удивляющемуся. **О самых невероятных событиях он пишет едва ли не с подробностями газетного репортера.** Он смешивает таинственное и каждодневное, благодаря чему невероятные события уже не кажутся совсем уж невозможными. Это смешение мы наблюдаем в наиболее показательном примере левитации – вознесении Ремедьос Прекрасной. Сам факт исчезновения в небе Ремедьос не кажется неправдоподобным благодаря очень «земной» детали – тем простыням, на которых она улетела.

Один из наиболее интересных и до сих пор не решенных вопросов, связанных с романом, – почему «Сто лет одиночества» заканчивается гибелью мира Макондо? Существует по меньшей мере три уровня понимания этого апокалипсиса. На бытовом, историческом уровне, появление банановой компании, проведенная железная дорога уничтожили город, как и многие реальные городки и селения Латинской Америки (**прогресс убил сказочное**). На сказочном уровне **Макондо гибнет под гнетом заклятья**, предсказания и гибель эта предопределена с самого начала, подтверждена в манускриптах Мелькиадеса и неизбежна по природе своей. На уровне же поэтическом, **гибель Макондо – это разрушение дома, символа одиночества**. И действительно, ведь на самом деле эта гибель не стала внезапной трагедией, но логичным завершением процесса слияния дома с природой. Таким образом, по замыслу автора, финал означает гибель, но вместе с тем и торжество, начало, совмещенное с концом, то есть настоящее течение жизни.

Используя необыкновенно пестрый, локальный, чувственный материал латиноамериканской действительности, писатель показывает универсальные реалии человеческого существования. Магия в романе служит средством изображения реальной действительности, в основе же магического реализма лежит тот духовный процесс, который сами латиноамериканцы называют поиском своей самобытности и который с такой яркостью проявился в романе «Сто лет одиночества».

# 33. Национальная специфика произведений Кавабата Ясунари. Новеллы «Голос бамбука…» и «Танцовщица из Идзу»

[источник](https://dzen.ru/a/ZOcVfH5PHnZkYXsm) [источник](https://webkonspect.com/?room=profile&id=515&labelid=89005)

«Голос бамбука, цветок персика» — рассказ Ясунари Кавабаты, написанный в 1972 году.

Сюжет: Миякава живёт в доме по соседству с холмом, на котором одиноко стоит сосна. Он чувствует тонкую нить связи с этим деревом, восхищаясь его гордым одиночеством. Где бы ни был, герой постоянно пытается разглядеть запавшее в душу дерево. С течением времени сосна постепенно увядает, и Миякава с сожалением наблюдает за гибелью дерева, не в силах предотвратить неизбежные процессы.

Для японца “природа”– не просто объект наслаждения красотой или место для жизни. “Природа” – это “сидзэн”. Сидзэн состоит из двух иероглифов: “си” – “сам” и “дзэн” – “быть”. Природа как состояние следования самому себе, своей естественности, – как существование.

Старик, познающий природу в себе, раскрывает все новые и новые возможности именно в старости, и находит в этом мощный ресурс и стимул для продления своей жизни.

Миякава каждый день наблюдает, как засыхает сосна. Дерево, как и старик, умирают вместе. И вдруг этот сокол, олицетворяющий жизнь, сидит на сосне, олицетворяющей смерть. ты долго смотрел: переживал за сосну и сокол откликнулся и прилетел. Так вот он ответ!

Хотя смерть рано или поздно берет свое (как берут свое старость, разрушение, гниение - что он и видит в сосне), но жизнь побеждает смерть. Жизнь вновь появляется там, где смерть делает свою работу. Жизнь, как свободная птица, вольна сидеть везде, где ей вздумается.

Значит, там, где видишь смерть, обязательно есть жизнь, надо только дождаться, надо вытерпеть, надо очень захотеть.

Проявляется философия цзен-буддизма, о которой написано в предыдущем билете, присутствует покой, умиротворенность, татха. Для героя в конце новеллы наступает сатори. Если в мире все прекрасно, то нет ничего уродливого, т.е. нет противостояния добра и зла, отсюда – небоязнь смерти.

[«Танцовщица из Идзу» кратко](https://wiki.briefly.ru/%D0%A2%D0%B0%D0%BD%D1%86%D0%BE%D0%B2%D1%89%D0%B8%D1%86%D0%B0_%D0%B8%D0%B7_%D0%98%D0%B4%D0%B7%D1%83_(%D0%9A%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%B1%D0%B0%D1%82%D0%B0))

Студент влюбляется в танцовщицу и хочет провести с ней ночь, но потом замечает, что она совсем ещё ребёнок. Его отношение к танцовщице меняется и он расстаётся с ней, не осуществив своего намерения.

В «Танцовщице из Идзу» мы можем видеть родство душ и единение с мирозданием. Молодой человек, студент, ему 20, и он путешествует,причину он сам говорит ближе к концу новеллы. «В свои 20 лет я подверг себя беспощадному анализу и пришел к выводу, что духовно вконец искалечен сиротством. И не в силах победить тоску отчаяния, отправился в путешествие по Идзу». Т.е. он **намеренно отправляется в путешествие, чтобы вывести себя на «новый уровень», вывести себя из своеобразной «депрессии души»**. Он встречает эту группу бродячих артистов и видит там девушку, которую сначала принял за 17-летнюю, а потом оказалось, что ей 14. Другое дело, что эта девочка вывела его из его депрессии, ее семья, их общество чудодейственно для него. И **в конце он ощущает спокойствие, радость «излечения» от точки**. «В полной тьме, согретый теплом спавшего рядом со мной мальчика, я дал волю слезам. Будто голова моя стала чистой водой, и она проливалась капля за каплей. Потом словно бы не осталось ничего, только сладостное умиротворение».

# 34. Жанр дзуйхицу и концепция сатори в новеллистике Кавабата. Новеллы «Луна на воде» и «Деревья»

[источник](https://webkonspect.com/?room=profile&id=515&labelid=89005)

Дзуйхи́цу (яп. 随筆, «вслед за кистью») — жанр японской короткой прозы, в котором автор записывает всё, что приходит ему в голову, не задумываясь о том, насколько это «литературно». Дзуйхицу может рассказывать о каком-то внезапном воспоминании, пришедшей в голову мысли, увиденной бытовой сценке.

«Луна на воде»

• Рассказ о женщине по имени Кёко, которая переживает потерю мужа и изменения в своей жизни после второго замужества.

• Кёко осознает, что зеркало играет важную роль в ее восприятии красоты и мира.

• Она замечает, что свое лицо можно увидеть только в зеркале и что зеркало может иметь злое влияние на человека.

• Кёко испытывает страх и смятение перед беременностью и рождением ребенка.

• Она вспоминает свою печальную любовь к первому мужу и пытается понять, почему они расстались.

• Кёко отправляется в горы, где она провела время с первым мужем, и ощущает живой мир вокруг себя.

Здесь следует сказать о **символике зеркала как положительного предмета**, в отличие от символики Запада. Здесь оно показывает истинный мир. В Японии традиционно изображение мира без примеси субъективного. Это отражение истины.

Здесь у нас несколько явлений японского сознания. Это:

-сатори как единение с универсумом. Здесь огород Кёко, и сама Кёко, которая работала на огороде, и ей это нравилось. А также как внезапное просветление – «Ребенок будет похож на тебя».

-коэн – цзен-буддистская загадка. Коэн разворачивает сознание. Здесь и символика зеркала, и отражения луны в лужах, и вопрос о ребенке (особенно этот вопрос). Тут ребенок как воплощение умершего мужа, которого она до сих пор любит. Почему он должен быть похож на первого мужа? Ответа на этот вопрос нет. В этом и коэн.

# 35. Поэтика романа Кобо Абэ «Женщина в песках». Дзен-буддийская и экзистенциальная трактовки романа

[краткое содержание](https://briefly.ru/abe/zhencshina_v_peskah/) [источник](https://artforintrovert.ru/materials/tpost/ixt0xi4iv1-o-chem-roman-kobo-abe-zhenschina-v-peska)

На первый взгляд сюжет кажется даже абсурдным. Однако именно в этом абсурде и кроется глубокий философский смысл. Песок здесь — не просто физическое препятствие, это метафора бесконечных и бессмысленных усилий человека. Этот бесконечный труд напоминает наказание Сизифа, обреченного богами катить вверх по склону тяжелый камень, который каждый раз скатывается обратно, заставляя его начинать все сначала. Так же, как и Сизиф, герой романа Абэ занят работой, которая символизирует неизбежную повторяемость человеческих усилий.

Однако, в отличие от мифа, где труд Сизифа является наказанием, в «Женщине в песках» главный герой со временем начинает находить в своем труде определенный смысл. Человек, столкнувшийся с абсурдностью существования, все же стремится найти в жизни ценность.

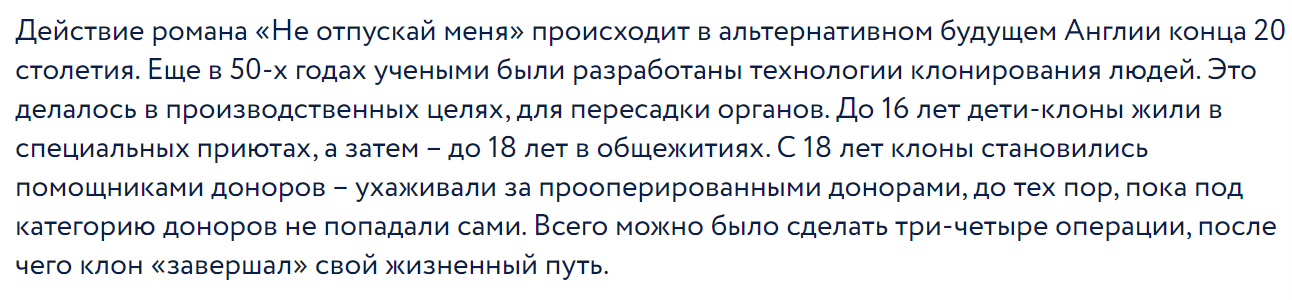
Отношения между главным героем и женщиной, живущей в доме под песками, также носят символический характер. Сложное переплетение зависимости, власти, желания и отчуждения, представляют собой аллегорию человеческих отношений в обществе.

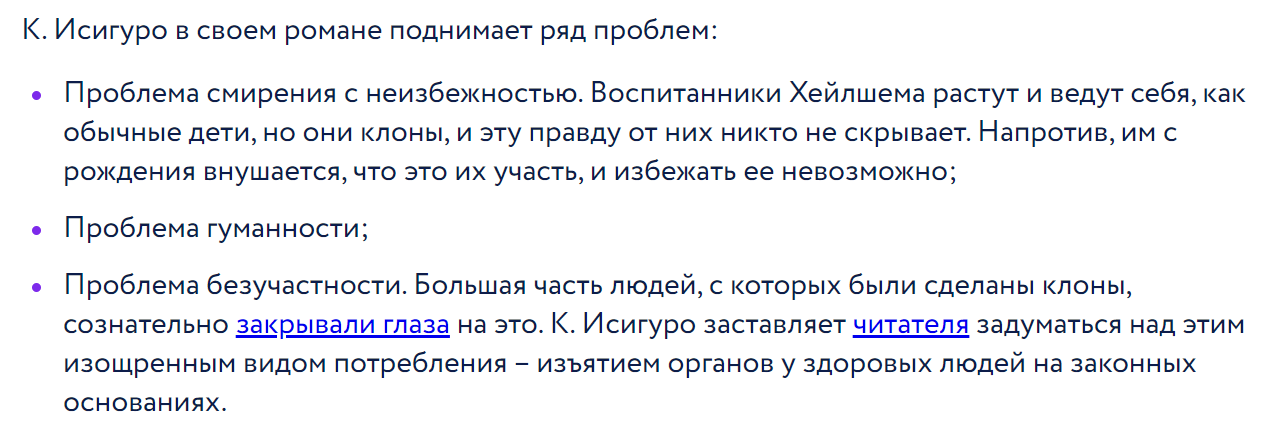
Экзистенциальная трактовка — у жизни нет смысла, так что греби песок до самой смерти.

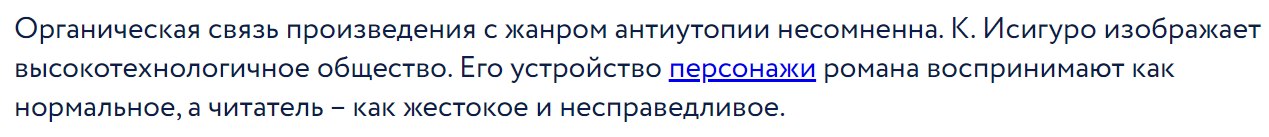
Дзен-буддийская трактовка — освобождение через бессмысленный труд. Ценность жизни в самой жизнь.

# 36. Анализ романа Кадзуо Исигуро «Не отпускай меня»

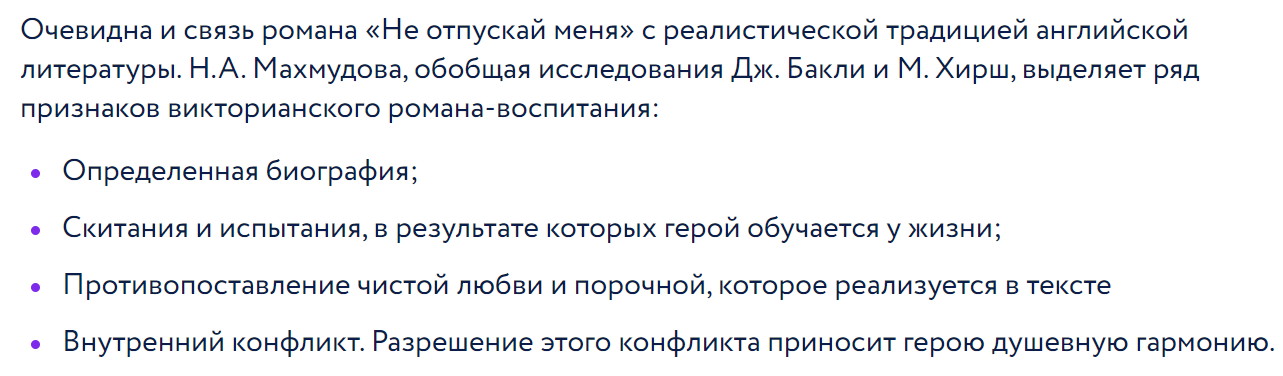
[краткое содержание](https://frigato.ru/kratkie-soderzhaniya/4079-ne-otpuskay-menya.html) [источник](https://spravochnick.ru/literatura/ne_otpuskay_menya_k_isiguro_kak_roman-pritcha/)

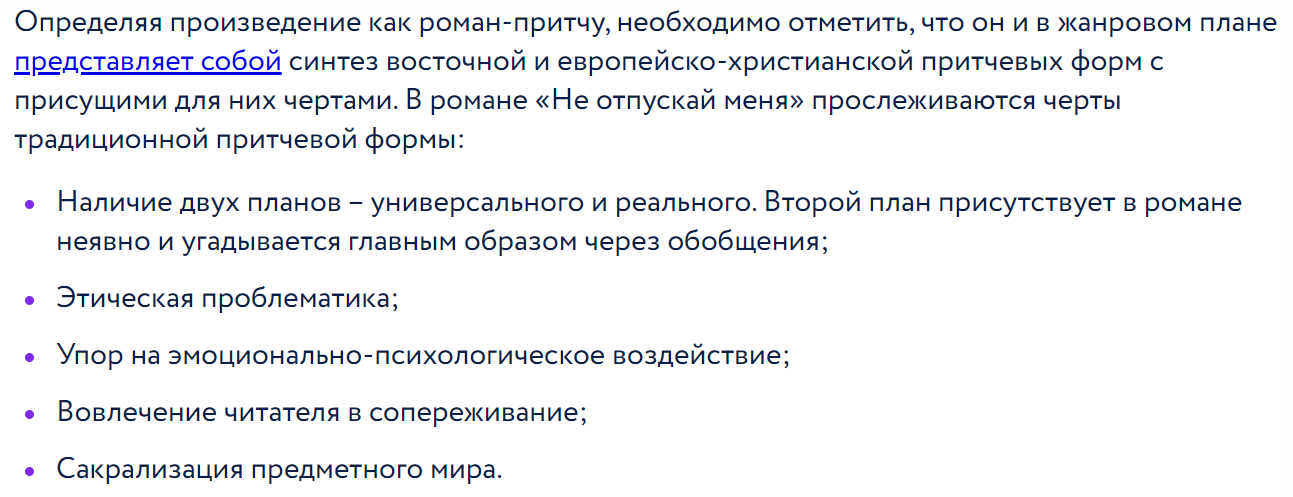












# Термины

Деконструкция – техника интеллектуальной работы, подразумевающая разложение текста на составляющие.

Деканонизация – реализация в тексте заветов деконструкции. Создание текста, в котором все элементы равны, нет главного и второстепенного.

Энтропия смысла – реконструкция смерти смысла.

Ризома — это новый способ описания в эстетике. Новый способ сосуществования искусства и жизни. У ризомы нет центрального элемента, она способна разрастаться во все стороны, образовывать новые корни, главного среди которых не будет. Она открыта, подвижна, а потому — неистребима.

Интертекстуальность – диалог текста с текстом. Каждый текст, невзирая на замысел автора, является интертекстом. Цитатное мышление исчерпавшей себя культуры.

Новым принципом культурного творчества стало двойное кодирование, создавшее обратную модернизму интенцию «ироничного переосмысления» разрыва между элитарным и массовым, путём размещения разных культурных кодов и контекстов в одном художественном поле того или иного постмодернистского артефакта.

Гипертекст — модель текста, состоящая преимущественно из отсылок к самому себе. Текст, который теоретически существует в единичном экземпляре, потенциально имеет бесконечное число вариантов. Признак гипертекста: активное использование компьютерных технологий.

Пастиш – стилевая пародия.

«Ненадёжный рассказчик» — это литературный приём, при котором персонаж, описывающий события, делает это неправильно, то есть что-то скрывает от читателя, умалчивает важные моменты, искажает действительность или обманывает.

Парабола – нет возможности выйти к изначальному тезису.

«Антиробинзонада» — это приключения со знаком «минус», в ходе которых разрушаются нормы поведения, привычные устои, мораль. «Робинзонада» предполагает столкновение одного или нескольких человек, вырванных из цивилизованного мира, с дикой природой.

Если кратко определить историографический метароман, то это будет саморефлективная художественная проза с богатой интертекстуальностью, для которой характерно ироничное отношение к исто-рии и множественность ее интерпретаций, смешение временных слоев и плюрализм мнений, интерес к маргинальным темам и внимание к частным историям, которым нет места в научных трудах.

Магический реали́зм (также мистический реализм) — художественный метод, в котором магические (мистические) элементы включены в реалистическую картину мира.

Массовая литература — совокупность литературных текстов, в которых доминирует ориентация на коммерческий спрос и использование готовых словесных (культурных) моделей.

Чиклит — это современный литературный жанр, разновидность женской прозы, основанной на романтическом сюжете и написанной легко и с юмором.

«Литература факта» – это литература, представляющая собой органичный сплав документа и художественной прозы. Особенность произведений, относящихся к литературе факта, состоит в том, что в качестве основы они имеют те или иные события жизни, цитируют не только «текст литературы», но и «текст жизни».

Мультикультурализм стали трактовать как «теоретическую установку, утверждающую равноценность различных культур, принципиально отказывающуюся от построения иерархий между ними, а также размывающую грань между "высокой" и "низкой” культурами".

САТО́РИ (япон. – просветление), в дзен-буддизме акт внутреннего пробуждения, позволяющий проникнуть в подлинную природу вещей через состояние «большого сомнения», соединение с Абсолютом. Для С. характерны иррациональность, неоспоримость, безличный характер, экзальтация, мгновенность. Достигается С. путём решения парадоксальных задач – коанов, медитации и бесед с учителем (мондо).

Татха (санскр.) — быть таким, как ты есть.