

**Министерство образования и науки Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Владимирский государственный гуманитарный университет»**

О.И. Половинкина

К.С. Соколов

НОВЕЙШАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

**Учебно-методические материалы
для студентов, обучающихся по специальности
050301 – Русский язык и литература**

**Владимир
2010**

УДК 82

ББК 83.3(0) 6

Половинкина О.И., Соколов К.С. Новейшая зарубежная литература: Учебно-методические материалы для студентов, обучающихся по специальности 050301 – Русский язык и литература. – Владимир: ВГГУ, 2010. – 45 с.

Учебно-методические материалы предназначены для студентов IV курса филологического факультета, обучающихся по специальности 050301 – Русский язык и литература. Издание содержит учебную программу по новейшей зарубежной литературе, учебно-методический комплекс по предмету, включающий планы практических занятий и материалы для подготовки к ним.

Ответственный за выпуск:

канд. филол. н., доц. В.В. Кудасова (кафедра литературы ВГГУ).

Рецензенты:

канд. филол. н., доц. Н.К. Гаврилова (кафедра литературы ВГГУ),

канд. филол. н., доц. З.Н. Сазонова (кафедра культурологии ВлГУ).

Печатается по решению Редакционно-издательского совета ВГГУ

© ГОУ ВПО «Владимирский государственный гуманитарный университет»,
2010

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс «Новейшая зарубежная литература» завершает образовательный процесс по зарубежной литературе. В нем закрепляются полученные знания и навыки. Студенты знакомятся с наиболее значительными явлениями литературы XX века и современного литературного процесса.

В соответствии с основными тенденциями, характерными для литературы в XX – начале XXI века, курс «Новейшая зарубежная литература» делится на две части, представляющие модернистский и постмодернистский способы литературного мышления. Предполагается, что ко времени изучения курса студентами уже усвоены основные литературоведческие термины и понятия, представление о сути литературного процесса в целом сформировано. Много материала подлежит самостоятельному изучению. В особенности это касается анализа литературных произведений. Во многих случаях студент сам выбирает для анализа на экзамене конкретное произведение, иллюстрирующее то или иное явление литературы XX века и современного литературного процесса, а также особенности творчества того или иного писателя. Помимо историко-литературных сведений, курс включает анализ живого литературного процесса, что определяет его специфику.

Предметом изучения являются произведения, а также основные литературные течения и школы, репрезентирующие обозначенный период в истории литературы и позволяющие освоить понятие «модерность» и связанные с ним особенности литературного процесса.

Задачи курса «Новейшая зарубежная литература»:

1. Усвоение основных особенностей литературного процесса XX века и современного литературного процесса
2. Закрепление навыков литературоведческого анализа текста
3. Освоение навыков самостоятельного анализа литературного явления

Итоговым видом контроля является экзамен.

ТЕМАТИЧЕСКИЙ ПЛАН

МОДЕРНИЗМ

<i>№</i>	<i>Наименование основных разделов и тем</i>	<i>Всего</i>	<i>Лекции</i>	<i>Практические занятия</i>	<i>Самостоятельная работа</i>
1	XX век как литературная эпоха.	2	1		1
2	Ирландская литература первой половины XX века	8	2	2	4
3	Английский модернизм	14	5	2	7
4	Американская литература первой половины XX века	14	5	2	7
5	Модернизм в литературе немецкоязычного пространства	12	4	2	6
6	Модернизм во французской литературе	14	5	2	7
	<i>Всего</i>	64	22	10	32

II пол. XX века – ПОСТМОДЕРНИЗМ

<i>№</i>	<i>Наименование основных разделов и тем</i>	<i>Всего</i>	<i>Лекции</i>	<i>Практические занятия</i>	<i>Самостоятельная работа</i>
1	Послевоенная литература и гуманитарная теория: общий обзор.	4	2		2
2	Немецкоязычная литература II половины XX века	6	3		3
3	Французская литература II половины XX века	10	3	4	3
4	Английская литература II половины XX века	8	3	2	3
5	Американская литература II половины XX века	9	3	2	4
6	Латиноамериканская литература II половины XX века	5	1		4
7	Мультикультурализм и постколониальная литература	5	1		4
8	Новейшие тенденции в литературе	4	1		3
	<i>Всего</i>	52	18	8	26

**ПРИМЕРНОЕ ТЕМАТИЧЕСКОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ
АУДИТОРНОЙ РАБОТЫ ПО КУРСУ
«НОВЕЙШАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА»**

МОДЕРНИЗМ

№	Тема	Кол-во часов	Форма
1	<p style="text-align: center;"><i>XX век как эпоха в развитии литературы</i></p> <p>Общая характеристика литературы XX века. Развитие философской мысли и картина мира в XX в. (Ф. Ницше, Дж. Фрейд, З. Фрейд, У. Джеймс, А. Бергсон, О. Шпенглер). Искусство в начале XX в. Влияние I Мировой войны. Модернистский тип художественного мышления. Модернизм в литературе. Проблема хронологических рамок модернизма. Революционный энтузиазм и позиции авангарда.</p>	1	Лекция
2	<p style="text-align: center;"><i>Ирландская литература первой половины XX века</i></p> <p>«Ирландское возрождение». У. Б. Йейтс. Трансформация романного жанра в модернизме. Творчество Джойса. «Епифания» в сборнике «Дублинцы». Проблема творчества в романе «Портрет художника в юности». Экспериментальный стиль романа. «Улисс». Композиция романа, структурирование текста с помощью мифа. Поток сознания. «Поминки по Финнегану». Общая характеристика романа.</p>	2	Лекция
3	<p style="text-align: center;"><i>Миф и его функции в романе «Улисс»</i> <i>(на материале одного фрагмента)</i></p> <p>Мифологизация в литературе XX века. Общая характеристика предложенного фрагмента. Блум и Одиссей. Блум и Дедал – два начала в романе.</p>	2	Семинар
4	<p style="text-align: center;"><i>Модернизм в английской литературе. Творчество В. Вулф</i></p> <p>Группа «Блумсбери». Творчество В. Вулф. Эссе «Мистер Беннет и миссис Браун»: полемика с «эдвардианцами». Время в романе «Миссис Деллоуэй». Викторианские идеалы в романе «На маяк».</p>	1	Лекция
5	<p style="text-align: center;"><i>Модернистский роман в английской литературе.</i> <i>Д. Г. Лоуренс. И. Во</i></p> <p>Творческий путь Лоуренса. Традиции натурализма и фрейдистские мотивы в романе «Сыновья и любовники». Традиционность и эксперимент в романе «Любовник леди Чаттерли». Развитие романного жанра в 1930-е – 1940-е годы. Творчество И. Во. «Возвраще-</p>	1	Лекция

	ние в Брайдсхед».		
6	<p>Англоязычная поэзия первой половины XX века. Т. С. Элиот</p> <p>Обзор течений в поэзии начала века. Имажизм и георгианцы. Эстетические теории Т. Э. Хьюма. «Несколько запретов имажиста» Э. Паунда. Поэзия Паунда. Творческий путь Т. С. Элиота. Элиот–критик. Ранняя лирика. «Бесплодная земля». Мифологизирование, композиция, техника лейтмотивов. Религиозные поэмы и драмы Элиота.</p>	3	Лекция
7	<p>Развертывание лирического сюжета в поэзии модернизма</p> <p>Поэзия и поэтическая традиция в статьях раннего Элиота. Принципы развертывания лирического сюжета в стихотворении «Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока».</p>	2	Семинар
8	<p>Модернистская литература США. Г. Стайн в истории авангарда. Творчество Э. Хемингуэя</p> <p>Перемещение культурных центров мира. Нью-Йорк и Париж в 1920-е гг. Идеи о литературе Г. Стайн. Повесть Стайн «Тихая Лена». Особенности стиля. Творческий путь Хемингуэя. Роман «Прощай, оружие!» в контексте других романов «потерянного поколения». Структура сюжета в романах «потерянного поколения» (Олдингтон, Ремарк, Хемингуэй, Фолкнер). Рассказы Хемингуэя: влияние И. С. Тургенева.</p>	2	Лекция
9	<p>Принцип «айсберга» в рассказе «Кошка под дождем»</p> <p>Тема «потерянного поколения» в сборнике «В наше время». Композиция сборника. Роль миниатюр. Пристальное чтение рассказа «Кошка под дождем».</p>	2	Семинар
10	<p>Южная школа в американской литературе. Творчество Фолкнера</p> <p>Общая характеристика Южной школы. Творческий путь У. Фолкнера. «Солдатская награда», «Сарторис» в контексте литературы «потерянного поколения». «Южный миф» в творчестве Фолкнера. Организация повествования в романах «Шум и ярость», «Свет в августе».</p>	1	Лекция
11	<p>Американская драма в XX веке.</p> <p>Основные вехи истории американского театра. Бродвейский и внебродвейский театр. Пьесы Ю. О’Нила – современные трагедии. «Пластический театр» Т. Уильямса: «Стеклянный зверинец». Концепция времени</p>	2	Лекция

	в пьесах Уильямса.		
12	<i>Модернизм в австрийской литературе</i> Общая характеристика австрийской литературы. Творческий путь Рильке. Поэтический мир Рильке в стихотворении «О фонтанах». Понятие «зодчества», «чертежа мироздания». Творческий путь Ф. Кафки. Картина мира в романах «Америка», «Процесс», «Замок». Рассказ «Превращение» как «миф наизнанку» (Е. М. Мелетинский). Прием кошмарного сна в романах Кафки.	2	Лекция
13	<i>Немецкая литература. Экспрессионизм</i> Формирование экспрессионизма. Группы «Мост» и «Синий всадник». Экспрессионистическое десятилетие. О. Вальцель об экспрессионизме. «Левый» и «правый» экспрессионизм. Антологии и журналы экспрессионистов. Поэтическая теория и практика экспрессионизма. Экспрессионистическая драма.	2	Лекция
14	<i>Экспрессионистическая драма Б. Брехта</i> Эпический театр Брехта. «Мамаша Кураж». Пьеса – параболы. Философский и феноменальный театр. Эпические элементы в пьесе. Очуждение.	2	Семинар
15	<i>Французская поэзия. Дадаизм и сюрреализм</i> Идеи о поэзии П. Валери и поэтическая практика модернизма. Творчество Г. Аполлинера и его значение для французской поэзии XX века. «Алкоголи», «Каллиграммы». «Груды Тиресия» как «сюрреалистическая драма». Дадаизм. Поэзия дада: Филип Супо и Поль Элюар. Основные эстетические установки сюрреализма. «Сюрреалистический объект». Поэзия сюрреализма.	1	Лекция
16	<i>Французский роман в первой половине XX века. Экспериментальный роман А. Жида</i> Жид как «предтеча модернизма». «Яства земные». Жанр «соти» в романе «Топи». Невроз в романе «Тесные врата». «Фальшивомонетки» как «автобиография возможного». Католическое возрождение и романы Ж. Бернаноса, Ф. Мориака. Эпические полотна Р. Роллана и Р. Мартен дю Гара.	1	Лекция
17	<i>Философский роман в экзистенциализме</i> Экзистенциализм в литературе. Новый тип философского романа. «Бытие и ничто» и «Тошнота» Ж.-П. Сартра. Мифологема Сизифа и роман «Посторонний». Неподлинность бытия в романе «Прелестные картинки» С. де Бовуар.	1	Лекция

18	Жанр философского романа в XX веке Представление об абсурде в философской системе Ж.-П. Сартра. Традиция философского романа во французской литературе. Философствование в романной форме. Жанровые особенности романа «Тошнота».	2	Семинар
	Всего: лекции семинары	22 10	

II пол. XX века – ПОСТМОДЕРНИЗМ

№	Тема	Кол-во часов	Форма
1	Послевоенная литература и гуманитарная теория: общий обзор Влияние на развитие литературы Второй мировой войны. «Ангажированная литература». Постпозитивизм и литература. Филологические идеи второй половины века (постструктурализм, деконструктивизм, новый историзм). Социальные теории и художественная практика. Общие тенденции в развитии литературы.	2	Лекция
2	Немецкая литература II половины XX века Магический реализм Немецкое общество и опыт войны. Католическая литература. «Магический реализм»: Г. Казак, Э. Носсак. Мифологические мотивы в романах «Город за рекой» и «Спираль».	1	Лекция
3	«Группа 47» История «Группы 47». «Нулевой год». Творчество В. Борхерта: пьеса «Снаружи за дверьми». Военная тематика в романах и повестях Г. Бёлля («Поезд приходит вовремя», «Бильярд в половине десятого»).	1	Лекция
4	«Клоунада» в немецкой литературе и ее социально-эстетические функции От отчуждения героя (Г. Белль «Глазами клоуна») к гротескному остранению истории (Г. Грасс «Данцигская трилогия»).	1	Лекция
5	Французская литература II половины XX века Неоавангард Литература сопротивления. «Ангажированный» экзистенциализм и «деангажированная» литература 50-х. Неоавангард и традиции дадаизма и сюрреализма. Идеи А. Арто и «антитеатр» Э. Ионеско. «Антидрамы» и «антироманы» С. Беккета.	1	Лекция
6	Ревизия языка, личности и социума в жанре антидрамы	2	Семинар

	Драматургические средства воплощения абсурда в пьесе Э. Ионеско «Стулья».		
7	«Новый роман» во французской литературе Творчество Н. Саррот. «Тропизмы» как роман «ни о чем». «Золотые плоды» и проблема идентичности. Группа «Тель Кель». Теория «нового романа».	1	Лекция
8	Постмодернистские тенденции во французской литературе Творчество А. Роб-Грийе. «Шозизм». Субъективный монтаж натуралистически копируемых «вещей» как способ разрушения объективной реальности. Структуралистские «тексты» Ф. Соллерса. Отказ от принципов отражения и выражения, формирование постмодернистской имманентности. Ролан Барт и Ю.Кристева: от структурализма к постструктурализму.	1	Лекция
9	«Новый роман» и кризис фикциональности Демонтаж романной формы и трансформация жанра в «Проекте революции в Нью-Йорке» А. Роб-Грийе.	2	Семинар
10	Английская литература II половины XX века Философский роман Творчество У. Голдинга. Романы-притчи «Повелитель мух» и «Шпиль». Влияние экзистенциализма на английскую литературу. Творчество А. Мердок. Философские традиции ее бытовой и психологической прозы («Черный принц»).	1	Лекция
11	«Рассерженные молодые люди» в литературе Великобритании Черты «потерянности» и актуальная социальная проблематика и ее отражение в романах «рассерженных». Пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гневе». «Новая волна» в драматургии. Драматургия абсурда Г. Пинтера.	1	Лекция
12	Сочетание традиционности и новаторства в английском постмодерне Творчество Фаулза. Структура сюжетов, мотив испытания, интертекстуальность его романов. Традиционные сюжеты в постмодернистской обработке в романах Акройда. Драматургия Т. Стоппарда. Постмодернистский взгляд на всемирную историю в романе Дж. Барнса «История мира в 10 ½ главах».	1	Лекция
13	Эстетика постмодерна в литературе 90-х Мир как текст, текст как игра в пьесе Т. Стоппарда «Аркадия».	2	Семинар
14	Американская литература II половины XX века	2	Лекция

	<p align="center">Битники и контркультура</p> <p>Влияние европейского экзистенциализма. Дж. Хеллер. Творчество Н. Мейлера. Американский тип отчужденного героя.</p> <p>Роман Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и молодежная контркультура. У. Берроуз и эстетика скандала. Битники. Творчество Д. Керуака. Поэзия А. Гинзберга. Поэма «Вопль» как поэтический манифест битничества.</p>		
15	<p align="center">Литература «черного юмора» и американский постмодернизм</p> <p>«Черный юмор» и экзистенциализм. Эволюция творчества Д. Барта. «Литература истощения» и «литература восполнения». Творчество П. Донливи, Т. Пинчона, Д. Бартельма. Йельский деконструктивизм.</p>	1	Лекция
16	<p align="center">У истоков американского постмодернистского романа</p> <p>«Черный юмор» и эстетика постмодерна в романе Дж. Барта «Конец пути».</p>	2	Семинар
17	<p align="center">Латиноамериканская литература II половины XX века</p> <p>Латиноамериканский бум и его социально-политические и эстетические предпосылки. Творчество Х.Л. Борхеса и постмодернизм. Эксперимент в прозе Х. Кортасара. Латиноамериканский «магический реализм». Творчество Г.Г. Маркеса. Миф и история в латиноамериканской литературе. А. Карпентьер. «Необарокко».</p>	1	Лекция
18	<p align="center">Мультикультурализм и постколониальная литература</p> <p>Слияние традиций и культурных форм запада и востока в постколониальном мире. От «Плавильного котла» к «салатнице». Гибридная идентичность. Проблема «официальной» и «частной» истории. Творчество Э. Тан, К. Исигуро, С. Рушди.</p>	1	Лекция
19	<p align="center">Обзор текущей зарубежной литературы</p> <p>Отход от радикального постмодернизма. Литература субкультур. «Новый регионализм».</p>	1	Лекция
	<p>Всего: лекции</p> <p>семинары</p>	<p>18</p> <p>8</p>	

ЗАДАНИЯ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ВНЕАУДИТОРНОЙ РАБОТЫ

<i>№</i>	<i>Задание</i>	<i>Рекомендуемая литература</i>	<i>Срок выполнения</i>	<i>Форма контроля</i>
1	Прочитать роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности»	Джойс Дж. Портрет художника в юности.	сентябрь	лекту- ра
2	Прочитать роман Д. Г. Лоуренса «Сыновья и любовники»	Лоуренс Д. Г. Сыновья и любовники.	сентябрь	лектура
3	Подготовиться к коллоквиуму по роману У. Фолкнера «Шум и ярость»	Фолкнер У. Шум и ярость.	октябрь	коллоквиум
4	Подготовиться к коллоквиуму по роману Ф. Кафки «Америка»	Кафка Ф. Америка.	октябрь	коллоквиум
5	Подготовиться к коллоквиуму по роману А. Жида «Фальшивомонетчики»	Жид А. Фальшивомонетчики.	октябрь	коллоквиум
6	Подготовить конспект по статье Т.Э. Хьюма «Романтизм и классицизм»	Хьюм Т. Э. Романтизм и классицизм // Антология имажизма. М., 2001.	сентябрь	конспект
7	Подготовить конспект по статье Т. С. Элиота «Традиция и индивидуальный талант»	Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Статьи о литературе. Киев, 1997.	октябрь	конспект
8	Подготовить конспект по статье Андре Бретона «Манифест сюрреализма»	Бретон А. Манифест сюрреализма // «Называть вещи своими именами...» М. 1989.	ноябрь	конспект
9	Подготовиться к контрольной работе по теме «Западноевропейская “новая драма”».	Брехт Б. Теория эпического театра// (http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt). Рыбина П. Ю. «Новая драма» // Зарубежная литера-	ноябрь	контрольная работа

<p>Вопросы для подготовки:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Понятие новой драмы в современном литературоведении, его временные рамки 2. Основные принципы ибсеновской драмы (ретроспективная / аналитическая композиция, открытый финал, место дискуссии). Термины для обозначения ибсеновской драмы 3. Развитие принципов ибсенизма в драме Б. Шоу 4. Основные принципы символистской драмы по М. Метерлинку (тотальный человек, принцип «второго диалога», «театр марионеток», «театр молчания») 5. Что такое «аристотелевский театр»? В чем суть катарсиса? Что такое «неаристотелевский театр»? 6. Принципы натуралистического театра по А. Хольцу и И. Шлаффу («траектория падающего листа») 7. Понятие «экспрессионистической драмы». «Ich-драма» 8. Принципы брехтовского театра (эпический, философский, феноменальный; очуждение) 	<p>тура конца XIX–начала XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003.</p> <p>Гугнин А. А. Экспрессионизм в Германии и Австрии // Зарубежная литература XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003.</p> <p>Практические занятия по зарубежной литературе. М., 1981.</p> <p>Максимов В. Французский символизм – вступление в XX век// Французский символизм. Драматургия и театр. СПб., 2000.</p> <p>Павлова Н. С. Экспрессионизм // История немецкой литературы. М., 1966. Т. 4.</p> <p>Зверев А. М. Экспрессионизм // Литературоведческая энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.</p>		
---	---	--	--

10	<p>Подготовиться к контрольной работе по теме «Поэтика романа М. Пруста “В сторону Свана”». Вопросы для подготовки:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Принцип «движения в сторону» в романе 2. Мотив сна и его значение в романе 3. Разрастание пространства в романе 4. Функционирование «непроизвольной памяти» в романе 5. Образ Свана в романе 6. Метонимия в романе 	<p>Пруст М. В сторону Свана. Женнетт Ж. Метонимия у Пруста // Женнетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 36–58. Ортега-и-Гассет Х. Время, расстояние и форма в искусстве Пруста // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 176–186. Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. С. 275–321.</p>	декабрь	контрольная работа
11	Подготовить ответ по теме «Немецкий роман между мировыми войнами»	Зарубежная литература XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003. С. 204–227.	июнь	ответ на экзамене
12	Подготовить ответ по теме «Философские романы Т. Манна»	<p>Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. Мелетинский Е.М. Миф и XX век// Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. М., 2008. С. 422-429. Зарубежная литература XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003. С. 204–207, 215–222.</p>	июнь	ответ на экзамене
13	Подготовить ответ по теме «Рассказ Ф. Кафки “Превращение” как “миф наизнанку”»	Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.	июнь	ответ на экзамене
14	Подготовить ответ по теме «Французский межвоенный роман»	Зарубежная литература XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003. С. 173–203.	июнь	ответ на экзамене

15	Подготовить ответ по теме «Литература США между двумя мировыми войнами»	Зарубежная литература XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003. С. 249–290.	июнь	ответ на экзамене
16	Подготовить ответ по теме «Гипертекст и постмодернистский роман»	Кальвино И. Если однажды зимней ночью путник, Павич М. Хазарский словарь. Визель М. Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста // http://spintongues.msk.ru/calvino.html#_Тoc431103377	июнь	ответ на экзамене
17	Подготовить ответ по теме «Драматургия Г. Пинтера и традиции "антитеатра"»	Дюшен, И. Театр парадокса // Театр парадокса. М., 1991. Шестаков Д.П. Современная английская драма (Осборновцы). М., 1968	июнь	ответ на экзамене
18	Подготовить конспект статьи А. Роб-Грийе «О нескольких устаревших понятиях»	Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.	март	конспект
19	Подготовить конспект статьи Р. Барта «Смерть автора»	Барт. Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. М., 1994.	апрель	конспект
20	Подготовить конспект статьи У. Эко «Заметки на полях "Имени розы"»	Эко У. Заметки на полях «Имени розы» (любое издание).	апрель	конспект
21	Прочитать роман У. Голдинга «Повелитель мух»	Голдинг У. Повелитель мух	март	лектура
22	Прочитать роман Дж. Хеллера «Уловка 22»	Хеллер Дж. Уловка 22	март	лектура
23	Подготовиться к коллоквиуму «Структура сюжета в романах Фаулза»	Фаулз Д. Женщина французского лейтенанта, Коллекционер или Волхв	май	коллоквиум

24	Подготовиться к коллоквиуму «пространственно-временная структура романа Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества»	Маркес Г.Г. Сто лет одиночества	май	коллоквиум
25	Прочитать роман Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»	Сэлинджер Д. Над пропастью во ржи	май	лектура
26	Подготовить конспект статьи И. Хассана «Культура постмодернизма»	Хассан И. Культура постмодернизма // Современная западноевропейская и американская эстетика. СПб., 2000.	май	конспект
27	Подготовиться к контрольной работе по терминологическому аппарату теории постмодерна	См. список научной литературы	май	контрольная работа

ТЕРМИНЫ И ПОНЯТИЯ

<i>Авангардизм</i>	<i>Монтаж</i>
<i>Авторская маска</i>	<i>Неоклассицизм</i>
<i>Автоматическое письмо</i>	<i>Новый роман</i>
<i>Архетип</i>	<i>Палимпсест</i>
<i>Антидрама</i>	<i>Пастиш</i>
<i>Аллюзия</i>	<i>Парадигма</i>
<i>Дадаизм</i>	<i>Постмодернизм</i>
<i>Деконструктивизм</i>	<i>Постструктурализм</i>
<i>Дискретность</i>	<i>Поток сознания</i>
<i>Дискурс</i>	<i>Распад восприятия</i>
<i>Имажизм</i>	<i>Симулякр</i>
<i>Имперсональность</i>	<i>Структурализм</i>
<i>Интерпретация</i>	<i>Стиховець</i>
<i>Интертекстуальность</i>	<i>Сюрреализм</i>
<i>Коллаж</i>	<i>Точка зрения</i>
<i>Контекст</i>	<i>Точное слово</i>
<i>Лейтмотив</i>	<i>Трансгрессия</i>
<i>Метанаррация</i>	<i>Театр жестокости</i>
<i>Мифологизация</i>	<i>Метафизический театр</i>
<i>Мифологема</i>	<i>Фуцуризм</i>
<i>Модернизм</i>	<i>Экспрессионизм</i>
<i>Модерность</i>	<i>Эпический театр</i>

СПИСОК УЧЕБНОЙ И НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

РЕКОМЕНДУЕМЫЕ УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ

- Английская литература 1945–1980. М., 1987.
Зарубежная литература XX века/ Под ред. Л. Г. Андреева. М., 2000.
Зарубежная литература XX века/ Под ред. В. М. Толмачева. М., 2003.
Зарубежная литература тысячелетия. 1000–2000. М., 2001.
Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь. М., 1997.
История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4.
Литературная история США. М., 1978. Т. 3.
Французская литература. 1945–1990. М., 1995

ТРАКТАТЫ И ЛИТЕРАТУРНЫЕ МАНИФЕСТЫ

- Арто А. Театр и его двойник. М., 1992.
Барт. Р. Смерть автора; От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы. М., 1994.
Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // http://www.philol.msu.ru/~forlit/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm
Брехт Б. Теория эпического театра // http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt

- Бютор М. Размышления о технике романа // Писатели Франции о литературе. М., 1978.
- Валери П. Я говорил порой Стефану Малларме... // Валери П. Об искусстве. (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/valeri/ob_isk.php).
- Вальцель О. Экспрессионизм и импрессионизм. СПб., 1922.
- Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
- Ионеско Э. Как всегда – об авангарде // Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. М., 1992.
- Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М., 2000.
- Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Иосиф в Египте. М., 1987.
- «Называть вещи своими именами»: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы. М., 1986.
- Паунд Э. Несколько запретов имажиста // Антология имажизма. М., 2001.
- Уильямс Т. Вневременный мир драмы // Уильямс Т. Римская весна миссис Стоун. М., 1978.
- Роб-Грийе А. Путь для будущего романа; новый роман, новый человек // Роб-Грийе А. Собрание сочинений. Дом свиданий: Романы. СПб., 2000.
- Хассан И. Культура постмодернизма // Современная западноевропейская и американская эстетика. СПб., 2000.
- Хьюм Т. Э. Романтизм и классицизм // Антология имажизма. М., 2001.
- Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Образ и действительность / Пер. с нем. Н.Ф. Гарелин. Минск, 1998.
- Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 2 // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.
- Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // <http://www.philosophy.ru/library/eco/zametki.html>
- Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант // Элиот Т. С. Назначение поэзии. Киев, 1997. С. 157–165.
- Элиот Т. С. Поэты-метафизики // Литературное обозрение. 1997. № 5.

НАУЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОБЯЗАТЕЛЬНАЯ

- Андреев Л. Г. Импрессионизм. М., 1975.
- Андреев Л. Г. Жан-Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. М., 1994.
- Андреев Л. Г. Сюрреализм. М., 1972.
- Голенищев-Кутузов И. Романские литературы. М., 1975.
- Давыдов Ю. Н. Эстетика нигилизма. М., 1975.
- Долгов К. От Кьеркегора до Камю. М., 1990.
- Женнетт Ж. Метонимия у Пруста // Женнетт Ж. Фигуры. М., 1998. Т. 2. С. 36–59.
- Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987.

- Зверев А. М. Модернизм в литературе США. М., 1979.
- Зверев А. Американский роман 1920-30-х годов. М., 1982.
- Карельский А. В. Лекции о Ф. Кафке // Иностранная литература. 2000. № 5.
- Карельский А. В. Рильке «О фонтанах». Человек во вселенной // ИЛ. 1990. № 7.
- Кратч Дж. В. Американская драматургия XX в. // Литературная история США. Т. 3.
- Кутейщикова В., Осповат Л. Новый латиноамериканский роман. М., 1983.
- Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
- Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1987.
- Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998.
- Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. М., 1991 (эссе о Прусте).
- Павлова Н. Экспрессионизм // История немецкой литературы. М., 1968. Т. 4.
- Павлова Н.С. Типология немецкого романа. 1900–1946. М., 1982.
- Проскурникова Т.Б. Французская антидрама (50–60 годы). М., 1968
- Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991.
- Старцев А. Молодой Хемингуэй и «потерянное поколение»// Хемингуэй Э. Собр. соч. в 4 т. М., 1968. Т. 1. С. 705–776.
- Толмачев В.М. От романтизма к романтизму. Американский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. М., 1997.
- Торп У. «Новая» поэзия // Литературная история США. М., 1978. Т. 3.
- Хоружий С. С. Комментарии // Джойс Дж. Улисс (часть III). Т. 3. М., 1994. Экспрессионизм. М., 1966.
- Шестаков Д.П. Современная английская драма (Осборновцы). М., 1968.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ

- Андреев Л. Г. Современная литература Франции. 60-е годы. М., 1977.
- Анастасьев Н. Творчество Э. Хемингуэя. М., 1969.
- Анастасьев Н. Фолкнер. М., 1975.
- Аникин Г. В. Современный роман. Свердловск, 1971.
- Аринштейн Л. Предисловие // Элиот. Избранная лирика. М., 1998.
- Бернацкая В.И. Четыре десятилетия американской драмы. 1950–1980. М., 1993.
- Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за 40 театральных вечеров. М., 1969. (глава о Брехте).
- Великовский С. Грани «несчастливого сознания». М., 1973.
- Великовский С. ...К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара. М., 1968.
- Венедиктова Т. Д. Обретение голоса. Американская национальная поэтическая традиция. М., 1994.
- Гениева Е. Ю. Правда факта и правда вымысла // В. Вулф. Избранное. М., 1989.
- Столбов В. Пути и жизни (о творчестве популярных латиноамериканских писателей). М., 1985.
- Затонский Д. В. Австрийская литература в XX столетии. М., 1985.
- Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. 1996, № 3.

- Затонский Д. Постмодернизм: гипотезы возникновения // Вопросы литературы. 1996, № 2.
- Зверев А. М. Любовная размолвка с бытием // Фрост Р. Стихи. Сборник. М., 1986.
- Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
- Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
- Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX в. М., 1980.
- Кирнозе З. И. Французский роман XX в. Горький, 1980 (раздел об А. Жиде, Р. Роллане).
- Косиков Г.К. Текст / Интертекст / Интертекстология // Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности. М., 2008 (<http://www.libfl.ru/mimesis/txt/Piegay-Gros01.php>)
- Кузнецов В. Сартр и экзистенциализм. М., 1970.
- Михальская Н. П. Пути развития английского романа. М., 1968.
- Михальская Н. П. Элиот Т. С. // Зарубежные писатели. Библиографический словарь. М., 1997. Т. 2.
- Морозова Т. Л. Образ молодого американца в литературе США. М., 1969.
- Мортон А. Л. От Мелори до Элиота. М., 1970.
- Никифоров В. Рильке // Зарубежные писатели. Библиографический словарь. М., 1997. Т.2.
- Постмодернизм. Энциклопедия. Минск, 2001.
- Топоров В. Л. Поэзия эпохи перемен // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.
- Урнов М. В. Вехи традиции. М., 1986.
- Экспрессионизм. М., 1966.
- Яснов М. Г. Аполлинер. «Мост Мирабо» // Иностранная литература. 1998. № 4.

СПИСОК ТЕКСТОВ ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

Модернизм

1. Джеймс Джойс. Рассказ из сборника «Дублинцы», романы «Портрет художника в юности», «Улисс» (2–3 эпизода)
2. Вирджиния Вулф. «Миссис Деллоуэй» или «На маяк»
3. Дэвид Г. Лоуренс. «Сыновья и любовники»
4. Ивлин Во. «Возвращение в Брайдсхед»
5. Томас Стирнз Элиот. «Бесплодная земля», «Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока», «Суини среди соловьев»
6. Эрих Мария Ремарк. «На западном фронте без перемен»
7. Райнер Мария Рильке. «О фонтанах»
8. Георг Гейм, Георг Тракль, Готфрид Бенн. Стихи // Сумерки человечества. Лирика немецкого экспрессионизма. М., 1990.
9. Франц Кафка. «Замок», «Превращение», «Америка»
10. Томас Манн. «Волшебная гора» или «Доктор Фаустус» или одна часть тетралогии «Иосиф и его братья»

11. Бертольд Брехт. «Мамаша Кураж и ее дети»
12. Стихотворения Поля Валери, Поля Элюара, Гийома Аполлинера.
13. Марсель Пруст. «В сторону Свана»
14. Андре Жид. «Фальшивомонетки», а также «Тесные ворота» или «Топи»
15. Жан Поль Сартр. «Тошнота»
16. Альбер Камю. «Миф о Сизифе» (1 эссе из книги), «Посторонний»
17. Симона де Бовуар. «Прелестные картинки»
18. Гертруда Стайн. «Тихая Лена»
19. Эрнест Хемингуэй. «Прощай оружие!», книга рассказов «В наше время»
20. Уильям Фолкнер. «Шум и ярость»
21. Юджин О'Нил. «Любовь под вязами»
22. Теннесси Уильямс. «Стеклянный зверинец» или «Трамвай "Желание"»

Литература II пол. XX века – постмодернизм

1. Вольфганг Борхерт. «Снаружи за дверьми»
2. Эрих Носсак. «Спираль»
3. Генрих Белль. «Бильярд в половине десятого», «Глазами клоуна»
4. Гюнтер Грасс. «Жестяной барабан» либо «Собачьи годы».
5. Эжен Ионеско. «Стулья», «Носороги»
6. Сэмьюэл Беккет. «В ожидании Годо» и любая другая пьеса
7. Натали Саррот. «Золотые плоды» и любой другой роман
8. Ален Роб-Грийе. «Проект революции в Нью-Йорке»
9. Джон Осборн. «Оглянись во гневе»
10. Гарольд Пинтер. «Сторож» или другая пьеса
11. Айрис Мердок. «Черный принц»
12. Джон Фаулз. «Женщина французского лейтенанта», «Коллекционер» или «Волхв»
13. Том Стоппард. «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Аркадия»
14. Питер Акройд. «Мильтон в Америке» или «Лондонские сочинители»
15. Джулиан Барнс. «История мира в 10 ½ главах»
16. Умберто Эко. «Имя Розы»
17. Итало Кальвино. «Если однажды зимней ночью путник»
18. Джозеф Хеллер. «Уловка 22»
19. Норман Мейлер. «Нагие и мертвые» или «Американская мечта»
20. Джон Барт. «Конец пути»
21. Джером Селинджер. «Над пропастью во ржи»
22. Ален Гинзберг. «Вопль», стихотворения
23. Хорхе Луис Борхес. «Смерть и буссоль», «Тема предателя и героя», «Пьер Менар, автор "Дон Кихота"», «Сад расходящихся тропок», «Кафка и его предшественники», «Эмма Цунц»
24. Габриель Гарсиа Маркес. «Сто лет одиночества»
25. Хулио Кортасар «Игра в классики» либо «Модель для сборки», рассказы.
26. Кадзуо Исигуро. «Остаток дня»
27. Салман Рушди. «Последний вздох мавра»
28. Роман одного из авторов: Филип Рот, Пол Остер, Дон Делилло, Эми Тан, Милан Кундера, Арундати Рой, Тибор Фишер, Грэм Свифт, Дуглас Ко-

упленд, Майкл Каннингэм, Иэн Макьюэн, Мишель Уэльбек, Фредерик Бегбедер, Паскаль Киньяр, Кристофер Бакли, Франсин Проуз, Эльфрида Елинек, Дэвид Лодж, Джон Ирвинг

ВОПРОСЫ ДЛЯ ПОДГОТОВКИ К ЭКЗАМЕНУ

Модернизм

1. Общая характеристика XX века как литературной эпохи.
2. Творческий путь Дж. Джойса.
3. Композиция сборника «Дублинцы».
4. Проблема творчества в романе «Портрет художника в юности». Экспериментальный стиль романа.
5. Преобразование сюжета в «Улиссе» Дж. Джойса .
6. Композиция романа «Улисс» .
7. Мифологизация в романе «Улисс».
8. Поток сознания в романе «Улисс».
9. Группа «Блумсбери» и творчество В. Вулф.
10. Викторианские идеалы в романах В. Вулф («Миссис Деллоуэй», «На маяк»).
11. Творческий путь Д.Г. Лоуренса.
12. «Сыновья и любовники». Традиционность и эксперимент в романе.
13. «Золотой век» в романе И. Во «Возвращение в Брайдсхед».
14. Имажизм в английской литературе. Т.Э. Хьюм. Э. Паунд как теоретики и практик имажизма.
15. Творческий путь Т.С. Элиота. Элиот – критик.
16. «Бесплодная земля». Мифологизация, композиция, техника лейтмотивов
17. Поэтическое слово в экспрессионизме. Г. Гейм, Г. Тракль.
18. Творческий путь Рильке.
19. Понятие «зодчества», «чертежа мироздания» в стихотворении Рильке «О фонтанах».
20. Структура сюжета в романах «потерянного поколения». Роман Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен» .
21. Немецкий роман между мировыми войнами.
22. Эпический театр Б. Брехта. «Мамаша Кураж».
23. Творческий путь Ф. Кафки.
24. Рассказ «Превращение» как «миф наизнанку».
25. Картина мира в романах Кафки.
26. Философские романы Т. Манна.
27. «Поток сознания» в романе М. Пруста «В поисках утраченного времени»
28. Структура романа «В поисках утраченного времени».
29. Общая характеристика французского романа первой половины XX века
30. А. Жид как «предтеча модернизма».
31. Роман «Фальшивомонетчики» – «автобиография возможного».
32. Философский роман в экзистенциализме («Посторонний» Камю, «Тошнота» Сартра).
33. Творческий путь А. Камю.

34. Творческий путь Ж.-П. Сартра.
35. Интеллектуальная поэзия Поля Валери.
36. П. Валери о модернистской поэзии.
37. Г. Аполлинер: эксперименты в области формы.
38. Дадаизм и сюрреализм во французской литературе. «Манифест сюрреализма» А. Бретона.
39. Творчество П. Элюара.
40. Литература США между двумя мировыми войнами.
41. Роль Г. Стайн в истории авангарда. Идеи о литературе Г. Стайн.
42. Творческий путь Э. Хемингуэя.
43. Роман «Прощай, оружие!» в контексте других романов «потерянного поколения».
44. Принцип «айсберга» и влияние И.С. Тургенева в сборнике рассказов Хемингуэя «В наше время».
45. Композиция книги рассказов «В наше время».
46. Южная школа в американской литературе. Творчество Фолкнера.
47. «Южный миф» у Фолкнера.
48. «Поток сознания» в романе «Шум и ярость».
49. Американская драма в XX веке. Ю. О'Нил.
50. «Пластический театр» Т. Уильямса.

Литература II пол. XX века – постмодернизм

1. Особенности литературного процесса II пол. XX века.
2. Постмодернизм: гуманитарная теория и художественная практика.
3. Мультикультуралистская литература.
4. Немецкий «магический реализм». Творчество Г. Казака / Э. Носсака.
5. «Группа 47» в немецкой литературе.
6. Система персонажей в пьесе В. Борхерта «Снаружи за дверьми».
7. Творческий путь Г. Белля.
8. Отчужденный герой в романах Г. Белля.
9. Концепция истории в творчестве Г. Грасса.
10. «Трагедия языка» в пьесе Э. Ионеско «Стулья».
11. Пародирование социальной реальности в пьесе Э. Ионеско «Носороги».
12. Пьеса С. Беккета «В ожидании Годо»: образ небытия.
13. Теория «нового романа».
14. Творчество Н. Саррот. Трансформация романного жанра.
15. А. Роб-Грийе – теоретик и практик «нового романа».
16. Миф и современность в романе У. Голдинга «Повелитель мух».
17. Философский роман А. Мердок.
18. Литература «Рассерженных молодых людей».
19. Традиция драматургии абсурда в творчестве Г. Пинтера.
20. Постмодернистское представление истории и культуры в творчестве П. Акройда.
21. Творчество Т. Стоппарда.
22. Мир как текст в пьесе Т. Стоппарда «Аркадия».
23. Особенности постмодернистского романа Дж. Фаулза.

24. Социальная критика в послевоенной литературе США. Творчество Н. Мейлера / Дж. Хеллера.
25. Молодой герой в романе Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».
26. Литература битников. Поэзия А. Гинзберга.
27. Социально-культурный феномен битничества в романе Д. Керуака «На дороге».
28. «Черный юмор» в американской литературе: от экзистенциализма к постмодернизму.
29. Творческий путь Д. Барта. Барт – теоретик постмодернизма.
30. Знаки «литературности» в романе Д. Барта «Конец пути».
31. Диалог культурных эпох в романе У. Эко «Имя розы».
32. Латиноамериканский «магический реализм». Роман Маркеса «Сто лет одиночества».
33. «Магический реализм» и «необарокко» в повести А. Карпентьера «Царство земное».
34. Постмодернистские метафоры в рассказах Борхеса.
35. Творчество Х. Кортасара. Экспериментальный роман «Модель для сборки».
36. Литература мультикультурного мира.
37. Восток и Запад в романе К. Исигуро «Остаток дня».
38. Синтетический герой-повествователь романов С. Рушди.
39. Гипертекст и постмодернистский роман. Творчество И. Кальвино / М. Павича.
40. Анализ одного из романов последнего времени.

ПЛАНЫ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ И МАТЕРИАЛЫ К НИМ

Занятие № 1

«УЛИСС» ДЖ. ДЖОЙСА: МИФ КАК СПОСОБ ОРГАНИЗАЦИИ МАТЕРИАЛА (НА МАТЕРИАЛЕ ОДНОГО ФРАГМЕНТА)

1. Особенности развития сюжета в «Улиссе».
2. Композиционные приемы, создающие художественное целое. Стилистический код эпизода. «Искусство» эпизода.
3. Мифологизация в романе и ее значение.
 - Т. С. Элиот о функции мифологизации.
 - Е.М. Мелетинский об использовании мифа Джойсом.
 - Сопоставьте события эпизода и события «Одиссеи».
 - Образы Леопольда Блума и Стивена Дедала, их символическое значение. С какими мифологическими героями они соотносятся?
 - Ритуальные действия и их значение

ЛИТЕРАТУРА:

Джойс Дж. «Улисс» (Один эпизод по выбору преподавателя).

Хоружий С. Комментарии//Джойс Дж. Улисс. М., 1994. Т. 3.
Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1976.
Элиот Т. С. «Улисс», порядок и миф//Иностранная литература. 1988. № 12.

Занятие № 2
ПРИНЦИП «АЙСБЕРГА»
В КНИГЕ РАССКАЗОВ «В НАШЕ ВРЕМЯ» Э. ХЕМИНГУЭЯ

1. Принцип «айсберга» в описании Э. Хемингуэя и литературоведческое представление о подтексте. Литературные истоки принципа «айсберга».
2. Что такое «потерянное поколение»? Какие значения определяют это понятие в литературе? Как связан с этой темой рассказ «Индийский поселок»?
3. Принцип «айсберга» в книге рассказов «В наше время».
 - Композиция сборника: значение пролога, эпилога, вставных миниатюр. Какое отношение имеют эти эпизоды к теме «потерянного поколения»? Какое значение для формирования подтекста имеет упоминание Греции и Америки?
 - Техника «айсберга» в рассказе «Кошка под дождем». Когда происходит действие рассказа? Какое значение имеет в рассказе цвет? За счет чего создается настроение в начале рассказа? Функции иноязычных вкраплений. Разверните параллель «героиня – кошка под дождем». Какие эмоциональные смыслы вкладываются в образ кошки? Американка и Джордж: в чем смысл бунта героини?

ЛИТЕРАТУРА:

Хемингуэй Э. В наше время. (пролог, эпилог, несколько вставных миниатюр, рассказы «Индийский поселок», «Кошка под дождем»)

Чуйкова О. А. Подтекст // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 755.

Анастасьев Н. А. Творчество Эрнеста Хемингуэя. М., 1981.

Гайсмар М. Цикл прозы // Литературная история США. М., 1978. Т. 2. С. 424–426.

Занятие № 3
РАЗВЕРТЫВАНИЕ ЛИРИЧЕСКОГО СЮЖЕТА
В ПОЭЗИИ МОДЕРНИЗМА
(«ЛЮБОВНАЯ ПЕСНЬ ДЖ. АЛФРЕДА ПРУФРОКА» Т. С. ЭЛИОТА)

1. Поэзия и поэтическая традиция в статьях раннего Элиота («Традиция и индивидуальный талант», «Метафизические поэты»).
2. Принципы развертывания лирического сюжета в стихотворении «Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока».

- Принцип «маски» и его реализация в стихотворении. Охарактеризуйте главного героя: семантика имени, возраст, характер.
- Жанровый принцип «любовной песни» и его трансформация в стихотворении. Как связан повторяющийся мотив «убийственного вопроса» с любовной песней героя.
- Значение эпитафия.
- Образ города в стихотворении.
- Проанализируйте мотив «дамы-музыка-русалки».
- Библейские образы, гамлетовские ассоциации и их значение.
- Бытовые образы-лейтмотивы в стихотворении.
- Бытие и небытие Дж. Алфреда Пруфрока. Смысл финала.

ЛИТЕРАТУРА:

Элиот Т. С. Любовная песнь Дж. Алфреда Пруфрока (перевод А. Сергеева). Традиция и индивидуальный талант. Поэты-метафизики.

Ионкис Г. Э. Английская поэзия XX века. М., 1980.

Аринштейн Л. Предисловие к русскому изданию поэзии Элиота// Элиот Т. С. Избранная лирика. М., 1998.

Осовский О. Е. Маска авторская//Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 511–512.

Занятие № 4

ЭКСПРЕССИОНИЗМ В ДРАМЕ: ЭПИЧЕСКИЙ ТЕАТР Б. БРЕХТА. («МАМАША КУРАЖ И ЕЕ ДЕТИ»)

1. Основные эстетические установки левого экспрессионизма.
2. Жанровые черты экспрессионистической драмы.
 - Что такое «драма крика»?
 - Функции декораций в экспрессионистических пьесах.
 - Особенности сценической ситуации.
 - Монолог и диалог в экспрессионистической драме.
 - Публицистический характер драмы.
3. Теория и практика «эпического театра» в пьесе «Мамаша Кураж и ее дети»
 - Основная мысль пьесы: сущность назидания в философской параболе
 - К какой способности человека апеллирует брехтовский театр? Что в данном случае означает термин «эпический»? Эпические элементы в «Мамаше Кураж».
 - Отчуждение в пьесе. Функция зонгов.
 - Понятие «феноменальности» и принципы постановки пьесы Брехтом. Семантика декораций в «Мамаше Кураж».
 - Особенности персонажа в пьесе Брехта. Требования к игре актеров.

4. Театр Брехта как явление «новой драмы». Назовите черты сходства и отличия с другими видами «новой драмы» (символический театр, «пьеса-дискуссия»).

ЛИТЕРАТУРА:

Брехт Б. Мамаша Кураж и ее дети.

Брехт Б. Теория эпического театра//
(http://lib.ru/INPROZ/BREHT/breht5_2_1.txt).

Павлова Н. С. Экспрессионизм//История немецкой литературы: В 5-ти тт. М., 1968. Т. 4. С. 537–540, 550–556.

Терехина В. Н. Экспрессионизм//Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст.1222–1227.

Пронин В. Л. Брехт Б.//Зарубежные писатели. Биобиблиографический словарь: В 2-х тт. М., 1977. Т. 1.

Луков В. А. Пьеса Б. Брехта «Мамаша Кураж и ее дети»//Практические занятия по зарубежной литературе. М., 1981. С. 206–211.

Занятие № 5

ЖАНР ФИЛОСОФСКОГО РОМАНА В XX ВЕКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА Ж.-П. САРТРА «ТОШНОТА»)

1. Представление об абсурде в философской системе Сартра.
2. Традиция философского романа во французской литературе. Особенности вольтеровской формы философского романа.
3. Философствование в романной форме. Жанровые особенности романа «Тошнота».
 - Дневниковая форма романа.
 - Кто такой Рокантен? Почему Н. Саррот называет его «существо без контуров»? Рокантен и маркиз де Рольбон.
 - Тема «я и другой» в романе.
 - «Озарения» как основа романного сюжета. Что такое «тошнота»? Объясните сущность этого состояния на основе одного из эпизодов. Символика цвета в романе.
 - Материальный мир в романе. Тема Вещи и осознание абсурда. Почему самый сильный приступ тошноты связан с Самоучкой?
 - Соотношение «истории» и «приключения». Что такое «совершенные мгновения»?
 - Тема преодоления абсурда в романе.

ЛИТЕРАТУРА:

Сартр Ж.-П. Тошнота.

Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм.

Кузнецов В. Н. Ж.-П. Сартр и экзистенциализм. М., 1970.

Долгов К. М. От Кьеркегора до Камю: Философия. Эстетика. Культура. М., 1990.

Евнина Е. М. Современный французский роман. М., 1962.

Зверев А. М. Экзистенциализм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 1218–1221.

Занятие № 6 **АНТИДРАМА В ПОСЛЕВОЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ** **(Э. ИОНЕСКО «СТУЛЬЯ»)**

1. Понятие «драматургия абсурда». «Театр жестокости» А. Арто. Антидрама и экзистенциализм. Идея абсурда и пародирование социальной реальности как доминанты жанра.
2. Драматургические средства воплощения «ирреальности реального» в трагифарсе «Стулья»:
 - сценография;
 - абсурдистская интерпретация «семейной идиллии»;
 - ассоциативность речи;
 - «реальное» и «мнимое» в пьесе;
 - образ оратора.
3. Символика названия и смысл финала пьесы.

ЛИТЕРАТУРА:

Ионеско Э. Стулья // Ионеско Э. Театр. М., 1994.

Как всегда об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992 (См. Статьи Э. Ионеско «Как всегда об авангарде», «Трагедия языка», «Под-реальное как раз реалистично»).

Арто А. Театр и его двойник. М., 1993 (Особ. см. первый и второй манифесты «Театр жестокости», «Письма о жестокости» и «Письма о языке»). Электронная версия издания 2000 г. расположена по адресу:

<http://demosfera.by.ru/library/37.html>

Проскурникова Т.Б. Французская антидрама (50 – 60-е годы). М., 1968.

Бояджиев Г. Театральный Париж сегодня. М., 1960.

Занятие № 7 **«ЧЕРНЫЙ ЮМОР» И ВОЗНИКНОВЕНИЕ** **ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО РОМАНА** **(ДЖОН БАРТ «КОНЕЦ ПУТИ»)**

1. Школа «Черного юмора» в американской литературе: художественный и социальный контексты.
2. Понятие «литература истощения» по Дж. Барту.
3. Роман Барта и экзистенциализм.
4. Знаки «литературности» в романе Барта:
 - повествователь как автор и герой повествования;

- болезнь героя: ее литературные и социальные формы;
- образ доктора и фигура «репрессивного» автора;
- формы терапии как варианты сюжета;
- эпизод на пляже как травестированная цитата из «Постороннего» А. Камю;
- поэтика финала и символическое пространство вокзала.

5. Семейная драма как форма идеологической полемики в романе Барта.

6. Роман Барта и эстетика постмодерна.

ЛИТЕРАТУРА:

Барт Дж. Конец пути // Иностранная литература. 1999, № 5.

Барт Дж. Литература истощения // Российский литературоведческий журнал. 1997, № 10.

Зверев А.М. Черный юмор // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001 .

Зверев А.М. Абсурдизм по-американски // Зверев А.М. Модернизм в литературе США. М., 1979.

Михайлин В. Роман Джона Барта «Конец пути». От переводчика // Иностранная литература. 1999, № 5.

Мельников Н. Чудовищная проза Джона Барта // Иностранная литература. 2003, № 4.

Занятие № 8

«НОВЫЙ РОМАН» И КРИЗИС ФИКЦИОНАЛЬНОСТИ (АЛЕН РОБ-ГРИЙЕ «ПРОЕКТ РЕВОЛЮЦИИ В НЬЮ-ЙОРКЕ»)

1. «Новый роман» и роман традиционный.
2. Демонтаж романной формы и трансформация жанра детектива в «Проекте революции в Нью-Йорке»:
 - «ликвидация принципа идентичности» в романе;
 - персонаж и вещь;
 - «деметафоризация» языка;
 - фрагментарность и повторяемость повествования;
 - художественное пространство и особенности его репрезентации в романе;
 - насилие, ритуал и массовая культура;
3. Роман Роб-Грийе как провокативный текст эпохи масскульта.

ЛИТЕРАТУРА:

Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке.

Роб-Грийе А. О нескольких устаревших понятиях // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. (<http://demosfera.by.ru/library/37.html>)

Рыклин М. Революция на обоях // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке. М., 1996.

Альчук А. Виртуальные лабиринты Алена Роб-Грийе // Иностранная литература. 1997, № 12.

Занятие № 9
ЭСТЕТИКА ПОСТМОДЕРНА В ЛИТЕРАТУРЕ 90-х
(ТОМ СТОППАРД «АРКАДИЯ»)

1. Мир как текст в пьесе Стоппарда:

- роман Т. Пикока «Хедлонг-Холл» как «строительный материал» пьесы;
- культурный и литературный ландшафт в пьесе;
- соотношение естественного и художественного (живопись Клода Лорена и Сальватора Розы) в символической истории парка;
- теория хаоса, второй закон термодинамики, итерационные уравнения и свойства текстовой реальности.

2. Взгляд Стоппарда на историю.

3. Драматические приемы, демонстрирующие соприсутствие прошлого и настоящего.

4. Прием игры в пьесе:

- игра словом;
- значение числа «3»;
- игра с читателем.

5. Райский сад в пьесе и смысл финальной сцены.

ЛИТЕРАТУРА:

Стоппард Т. Аркадия.

Бартон Э. На прогулку еще раз // Иностранная литература. 1996, № 2.

Ананьевская И.В. Интерпретация текста драматического произведения, опирающегося на естественно-научные теории (на материале пьесы Тома Стоппарда «Аркадия») // Вестник Воронежского государственного университета, серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2008, № 2. (<http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2008/02/ananievskaya.pdf>)

Статьи *энтропия, итерация, бифуркация, фрактал, игра* в словарях на портале «Академика»: <http://dic.academic.ru/>

МАТЕРИАЛЫ К ПРАКТИЧЕСКИМ ЗАНЯТИЯМ

Занятие № 1.

Т. С. Элиот. «Улисс», порядок и миф (1923).

«...Параллельное использование Джойсом “Одиссеи” имеет значение научного открытия. Никто еще не строил роман на таком основании, раньше в этом не было необходимости. <...> Если [“Улисс”] не роман (a novel), то просто потому что роман – форма, которая больше не работает, потому что роман, вместо того, чтобы быть формой, был просто выражением века, который еще не утратил всякую форму и не почувствовал нужду в чем-то более строгом. <...> Роман кончился с Флобером и Джеймсом. Я думаю, оттого, что мистер Джойс, <...>

“опережая” свое время, сознательно или, возможно, бессознательно, почувствовал неудовлетворенность формой, его роман более бесформен, чем [романы] дюжины умных писателей, которые не осознают, что роман устарел.

Используя миф, манипулируя продолжающейся параллелью между современностью и древностью, мистер Джойс применяет метод, который другие должны применить вслед за ним. Они будут не больше подражателями, чем ученый, который использует открытия Эйнштейна, занимаясь своим собственным, независимым, ведущим дальше исследованием. Это просто способ контролировать, упорядочивать, сообщать форму и смысл бесконечной панораме тщеты и анархии, которую являет современная история. <...> Психология, этнология и “Золотая ветвь” сообща сделали возможным то, что было невозможно еще несколько лет назад. Вместо повествовательного (narrative) метода мы сегодня можем использовать мифологический (mythical) метод. Я действительно думаю, что это шаг к тому, чтобы сделать современный мир доступным для искусства, [шаг] к порядку и форме...».

Занятие № 2.

Э. М. Хемингуэй. Смерть после полудня (1932).

«Если прозаик знает достаточно хорошо то, что о чем он пишет, он может опустить что-то, что он знает, и читатель, если писатель верен истине, почувствует это так сильно, как если бы писатель высказал это прямо. Величавостью движения айсберг обязан тому, что лишь на одну восьмую находится над водой. Писатель, который пропускает что-то, потому что не знает этого как следует, просто оставляет пустые места».

***Cat in the Rain* by Ernest M. Hemingway (1924).**

«There were only two Americans stopping at the hotel. They did not know any of the people they passed on the stairs on their way to and from their room. Their room was on the second floor facing the sea. It also faced the public garden and the war monument. There were big palms and green benches in the public garden. In the good weather there was always an artist with his easel. Artists liked the way the palms grew and the bright colors of the hotels facing the gardens and the sea. Italians came from a long way off to look up at the war monument. It was made of bronze and glistened in the rain. It was raining. The rain dripped from the palm trees. Water stood in pools on the gravel paths. The sea broke in a long line in the rain and slipped back down the beach to come up and break again in a long line in the rain. The motor cars were gone from the square by the war monument. Across the square in the doorway of the cafe a waiter stood looking out of the empty square.

The American wife stood at the window looking out. Outside right under their window a cat was crouched under one of the dripping green tables. The cat was trying to make herself so compact that she would not be dripped on.

"I'm going down and get that kitty," the American wife said.

"I'll do it," her husband offered from the bed.

"No, I'll get it. The poor kitty out trying to keep dry under a table."

The husband went on reading, lying propped up with the two pillows at the foot of the bed.

"Don't get wet," he said.

The wife went downstairs and the hotel owner stood up and bowed to her as she passed the office. His desk was at the far end of the office. He was an old man and very tall.

"Il piove," the wife said. She liked the hotel-keeper.

"Si, si, Signora, brutto tempo. It is very bad weather."

He stood behind his desk in the far end of the dim room. The wife liked him. She liked the deadly serious way he received any complaints. She liked the way he wanted to serve her. She liked the way he felt about being a hotel-keeper. She liked his old, heavy face and big hands.

Liking him she opened the door and looked out. It was raining harder. A man in a rubber cape was crossing the empty square to the cafe. The cat would be around to the right. Perhaps she could go along under the eaves. As she stood in the doorway an umbrella opened behind her. It was the maid who looked after their room.

"You must not get wet," she smiled, speaking Italian. Of course, the hotel-keeper had sent her.

With the maid holding the umbrella over her, she walked along the gravel path until she was under their window. The table was there, washed bright green in the rain, but the cat was gone. She was suddenly disappointed. The maid looked up at her.

"Ha perduto qualche cosa, Signora?"

"There was a cat," said the American girl.

"A cat?"

"Si, il gatto."

"A cat?" the maid laughed. "A cat in the rain?"

"Yes," she said, "under the table." Then, "Oh, I wanted it so much. I wanted a kitty."

When she talked English the maid's face tightened.

"Come, Signora," she said. "We must get back inside. You will be wet."

"I suppose so", said the American girl.

They went back along the gravel path and passed in the door. The maid stayed outside to close the umbrella. As the American girl passed the office, the padrone bowed from his desk. Something felt very small and tight inside the girl. The padrone made her feel very small and at the same time really important. She had a momentary feeling of being of supreme importance. She went on up the stairs. She opened the door of the room. George was on the bed, reading.

"Did you get the cat?" he asked, putting the book down.

"It was gone."

"Wonder where it went to," he said, resting his eyes from reading.

She sat down on the bed.

"I wanted it so much," she said. "I don't know why I wanted it so much. I wanted that poor kitty. It isn't any fun to be a poor kitty out in the rain."

George was reading again.

She went over and sat in front of the mirror of the dressing table looking at herself with the hand glass. She studied her profile, first one side and then the other. Then she studied the back of her head and her neck.

"Don't you think it would be a good idea if I let my hair grow out?" she asked, looking at her profile again.

George looked up and saw the back of her neck, clipped close like a boy's.

"I like it the way it is."

"I get so tired of it," she said. "I get so tired of looking like a boy."

George shifted his position in the bed. He hadn't looked away from her since she started to speak.

"You look pretty darn nice," he said.

She laid the mirror down on the dresser and went over to the window and looked out. It was getting dark.

"I want to pull my hair back tight and smooth and make a big knot at the back that I can feel," she said. "I want to have a kitty to sit on my lap and purr when I stroke her."

"Yeah?" George said from the bed.

"And I want to eat at a table with my own silver and I want candles. And I want it to be spring and I want to brush my hair out in front of a mirror and I want a kitty and I want some new clothes."

"Oh, shut up and get something to read," George said. He was reading again.

His wife was looking out of the window. It was quite dark now and still raining in the palm trees.

"Anyway, I want a cat," she said, "I want a cat. I want a cat now. If I can't have long hair or any fun, I can have a cat."

George was not listening. He was reading his book. His wife looked out of the window where the light had come on in the square.

Someone knocked at the door.

"Avanti," George said. He looked up from his book.

In the doorway stood the maid. She held a big tortoise-shell cat pressed tight against her and swung down against her body.

"Excuse me," she said, "the padrone asked me to bring this for the Signora."

Занятие № 3.

Т. С. Элиот. Поэты-метафизики (1922).

«Потенциальные интересы поэта ничем не ограничены, чем больше вещей он понимает, тем лучше <...>, наше единственное условие состоит в том, чтобы он обращал [свои интересы] в поэзию, а не просто поэтично размышлял над ними. Философская теория, привнесенная в поэзию, утверждается, поскольку, с одной стороны, ее истинность или ложность перестает иметь значение, а с другой стороны, ее истинность доказывается. <...>

Не то чтобы поэтам было обязательно интересоваться философией или каким-то другим подобным предметом. Мы можем только сказать, что поэты нашей цивилизации, такой, какова она есть, по всей видимости, должны быть *трудными*. Нашей цивилизации свойственны огромное разнообразие и слож-

ность, и эти разнообразие и сложность, воздействуя на утонченное восприятие (sensitivity), должны производить разнообразные и сложные эффекты. Поэт должен становиться все более и более восприимчивым, наполненным отсылками, более уклончивым, чтобы заставить язык вобрать требуемое значение, при необходимости сместить сам строй языка. <...> Итак, мы получаем нечто, весьма напоминающее метафору-кончетто – фактически, мы получаем, метод, странным образом схожий с методом метафизических поэтов, схожий, помимо прочего, в употреблении туманных слов и простой фразировки».

Т. С. Элиот. Традиция и индивидуальный талант (1922).

«Если бы единственной формой традиции, этого движения по цепочке, было следование по стопам поколения, непосредственно нам предшествовавшего, и слепая, робкая приверженность к им достигнутому, такой «традиции», вне сомнения, нужно было бы противодействовать. <...> Но традиция – понятие гораздо более широкое. Ее нельзя унаследовать, и, если она вам нужна, обрести ее можно ценой больших усилий.

Ни поэт, ни художник в широком смысле слова не создает значения в одиночестве. Его значимость, его ценность – это ценность в отношении к ушедшим поэтам и художникам. Его нельзя оценить самого по себе; вы должны поставить его для контраста и сравнения среди ушедших. <...> Когда создается новое произведение искусства, что-то случается одновременно со всеми произведениями искусства, которые ему предшествовали. Уже существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая трансформируется с появлением нового (действительно нового) произведения искусства среди них. <...>

Сознание поэта подобно платиновой пластине, [играющей роль катализатора в химическом процессе]. Оно может частично или полностью воздействовать на его человеческий опыт, однако, чем совершеннее художник, тем полнее в нем будет отделен человек, который страдает, от сознания, которое творит; тем совершеннее сознание перевернет и трансформирует переживания, которые являются для него материалом. <...>

...Я хочу сказать, что поэт не обладает “индивидуальностью”, которую нужно выразить, но является своего рода медиумом, который есть только посредник, а вовсе не индивидуальность, чьи впечатления и переживания комбинируются особым, неожиданным образом. Впечатления и переживания, которые важны для конкретного человека, могут не иметь никакого значения для поэзии, а важные для поэзии могут играть незначительную роль для человека, для индивидуальности. <...>

Поэт примечателен и интересен не своими личными переживаниями, которые были вызваны определенными событиями его жизни. Его переживания могут быть простоватыми или грубыми или плоскими. Эмоция в его поэзии будет очень сложной, но не сложностью эмоций тех людей, которые переживают очень сложные или необычные эмоции в жизни. <...> Задача поэта не находить новые эмоции, а использовать обычные, перерабатывая их в поэзию, выражая переживания, вовсе не свойственные эмоциям в реальной жизни. <...> Поэзия –

не свободное излияние эмоции, но бегство от эмоции, не выражение индивидуальности, но бегство от индивидуальности. Однако, разумеется, только те, кто обладает индивидуальностью и эмоциями, знают, что значит хотеть от них освободиться. <...>

Многие ценят выражение искренней эмоции в стихе, гораздо меньше людей оценят техническое совершенство. Но еще меньше людей знают, когда имеет место *значимая* эмоция, эмоция, которая живет своей жизнью в стихотворении, а не в истории поэта. Эмоция искусства безлична. И достичь этой безличности поэт не может, если полностью не подчинит самого себя создаваемому им произведению».

Занятие № 4

Б. Брехт. Театр удовольствия или театр поучения? (1936)

«Здесь не место вдаваться в рассуждения о том, в силу каких именно причин противоречия между эпическим и драматическим, которые казались непреодолимыми, утратили свою безусловность. Достаточно указать на то, что уже благодаря техническим достижениям оказалось возможным ввести в драматическое представление повествовательные элементы. Использование экрана, механизмов и кино усовершенствовало оборудование сцены, и все это произошло в историческую эпоху, когда важнейшие события в человеческом обществе уже нельзя было представить с той простотой, как это делалось прежде <...>.

Разумеется, прежняя драма тоже показывала общественную среду, но там среда не являлась самостоятельной стихией; целиком подчиняясь главному герою драмы, она была представлена лишь через реакцию на нее главного героя. Для зрителя это было все равно, что наблюдать бурю, видя не ее самое, а суда, бороздящие воды, паруса, кренящиеся под напором ветра. Теперь же в эпическом театре общественная среда должна была выступить как элемент самостоятельный. Сцена стала повествовать. Теперь уже рассказчик не исчезал с исчезновением четвертой стены. Фон тоже принимал теперь активное участие в представляемых событиях, взывая с помощью титров к аналогичным событиям, опровергая или подтверждая высказывания действующих лиц документами, демонстрируемыми на экране; подкрепляя отвлеченные рассуждения конкретными, чувственно ощутимыми цифрами; усиливая пластически выразительные, но незначительные события изречениями и фактами. Актеры тоже перевоплощались не полностью – они сохраняли известную дистанцию между собой и изображаемым персонажем, более того, вызывали в зрителе критическое отношение к персонажу.

Отныне зрителю уже нельзя посредством простого вживания в душевный мир действующих лиц отдаваться своим эмоциональным переживаниям без всякой критики (и, значит, без всяких практических результатов). Все темы и события спектакля подвергаются очуждению, <...> которое необходимо, чтобы понять их. <...>

Созерцая переживания героя, зритель драматического театра говорит: "Да, это я тоже уже переживал. И я таков. Это естественно. Так будет всегда. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него нет выхода. Это великое

искусство: здесь все само собой разумеется. Я плачу вместе с теми, кто плачет, я смеюсь вместе с теми, кто смеется".

Зритель эпического театра говорит: "Этого я бы не подумал. Так делать нельзя. Это в высшей степени удивительно, почти неправдоподобно. Этому надо положить конец. Горе этого человека потрясает меня, потому что у него все-таки есть выход. Это великое искусство: здесь нет ничего само собой разумеющегося. Я смеюсь над теми, кто плачет, я плачу над теми, кто смеется".
<...>

Нефть, инфляция, война, социальная борьба, семья, религия, пшеница, торговля убойным скотом – все это стало предметом театрального представления. <...> Театр стал полем деятельности философов <...>, которые стремились не только объяснить мир, но и изменить его. На сцене появилась философия; таким образом, на сцене появилось поучение. <...>

Кроме определенного технического уровня эпический театр требует наличия могучего движения в области общественной жизни, цель которого – возбудить заинтересованность в свободном обсуждении жизненных вопросов, для того чтобы в дальнейшем эти вопросы разрешить...». (Перевод Е. Эткинда).

Б. Брехт. Критика вживания в образ (Критика "Поэтики" Аристотеля).

«Термин "неаристотелевская драматургия" нуждается в пояснении. Аристотелевской драматургией, в отличие от которой противостоящая ей именуется неаристотелевской, называется всякая драматургия, на которую, распространяется аристотелевское определение трагедии, данное им в основном положении его "Поэтики". <...> Нам кажется, что величайший общественный интерес представляет аристотелевское определение цели трагедии, а именно катарсис, очищение зрителя от страха и сострадания путем подражания действиям, возбуждающим страх и сострадание. Это очищение происходит благодаря своеобразному психическому акту вживания зрителя в судьбы и переживания лиц, воспроизводимых на сцене актером. Мы называем драматургию аристотелевской, если это вживание в образ порождено самой драматургией... <...> Становится очевидным, что подражание актеров своим героям должно вызвать подражание актерам со стороны зрителей; зритель воспринимает художественное произведение посредством вживания в образ актера и уже через образ актера – в образ героя пьесы. <...> Трезвое, критическое, отталкивающееся от реальных жизненных трудностей восприятие зрителя не является основой для катарсиса.
<...>

...Техника наших театров улучшалась в течение ста лет, и "требование естественности" привело к такому иллюзионизму, что мы, люди позднего времени, скорее согласились бы смотреть на пустой сцене какого-нибудь Шекспира, чем автора, который не требует, да и не будит воображения. <...> При слишком сильной иллюзии в отношении антуража и при "магнетической" манере игры, манере, создающей иллюзию, будто ты оказался свидетелем случайного, "взаправдашнего" события, происходящего вот сейчас, сию минуту, все приобретает такую естественность, что ты уже не даешь воли своим суждениям, своей фантазии, своим реакциям, а покоряешься зрелищу, сопереживаешь

его и делаешься объектом "природы". Иллюзия театра должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию. Реальность, при всей ее полноте, должна быть изменена уже и художественным ее воспроизведением, чтобы понять, что ее можно и нужно изменить. Отсюда нынешнее наше требование естественности: мы хотим изменить природу нашего социального бытия» (Перевод М. Вершининой).

Б. Брехт. Об экспериментальном театре (1939).

«Что касается развлекательности, то в таком "динамическом", торопящемся жить мире, как наш, прелести ее быстро приедаются. Возрастающему отупению зрителя нужно постоянно противодействовать новыми эффектами. Чтобы развлечь своего рассеянного зрителя, театр должен прежде всего заставить его сосредоточиться. Он должен вырвать его из шумной среды и подчинить своей власти. Театр имеет дело со зрителем, который утомлен, опустошен рационализированным дневным трудом, возбужден всякого рода социальными трениями. Этот зритель убежал из своего собственного маленького мирка, он сидит в зале как беглец. Он – беглец, но одновременно и клиент. Он может прибежать не только сюда, но и куда-нибудь еще. Конкуренция одного театра с другим и театра с кино тоже заставляет предпринимать все новые и новые усилия, чтобы казаться всегда новым. <...> Чем можно было бы заменить "страх" и "сострадание", эту классическую пару, необходимую для получения аристотелевского катарсиса? Если отказаться от гипноза, то к чему можно было бы апеллировать? Какую позицию должен занять зритель в новых театрах, если ему отказать в мечтательно-пассивной позиции, покорности судьбе? Зрителя нельзя уже уводить из его мира в мир искусства, нельзя уже похищать, как ребенка; напротив, его нужно ввести в его же реальный мир с ясной головой. Возможно ли страх перед судьбой заменить, например, жаждой знания, а сострадание – готовностью оказать помощь? Нельзя ли таким путем создать новый контакт между сценой и зрителем, не может ли это стать новой основой для наслаждения искусством? <...>

Что такое очуждение? Произвести очуждение события или характера – значит прежде всего просто лишить событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство. <...> Театр уже не пытается опьянить зрителя, наделить его иллюзиями, заставить забыть собственный мир, примирить с собственной судьбой. Теперь театр открывает ему мир для активных действий» (Перевод В. Клюева).

Б. Брехт. Краткое описание новой техники актерской игры, вызывающей так называемый «эффект очуждения».

«Предпосылкой применения "эффекта очуждения" для названной цели является освобождение сцены и зрительного зала от всего "магического", уничтожение всяких "гипнотических полей". Поэтому мы отказались от попытки создавать на сцене атмосферу того или иного места действия (комната вечером, осенняя дорога), а также от попытки вызвать определенное настроение ритмизованной речью; мы не "подогревали" публику безудержным темпераментом актеров, не

"завораживали" ее псевдоестественной игрой; короче говоря, мы не стремились к тому, чтобы публика впала в транс, не стремились внушить ей иллюзию, будто она присутствует при естественном, не заученном заранее действию <...>.

Предпосылкой для возникновения "очуждения" является следующее: все то, что актеру нужно показать, он должен сопровождать отчетливой демонстрацией показа. Представление о некоей четвертой стене, которая якобы отделяет сцену от публики, вследствие чего возникает иллюзия, будто события на сцене происходят в действительности, без присутствия публики, – это представление, разумеется, следует отбросить. При таких обстоятельствах актер в принципе может обращаться непосредственно к публике. <...> Контакт между публикой и сценой обычно устанавливается на почве "перевоплощения". Актер целиком сосредоточивает свои силы на стремлении осуществить этот, психологический акт и, можно сказать, видит в перевоплощении основную цель своего искусства. Уже из наших вводных замечаний следует, что техника, которая вызывает "очуждение", диаметрально противоположна технике, обуславливающей перевоплощение. Техника "очуждения" дает актеру возможность не допустить акта перевоплощения. <...>

Чтобы избежать слишком "импульсивного", беспрепятственного и некритического представления лиц и событий, можно проводить больше, чем это обычно принято, репетиций за столом. Актеру нельзя слишком рано "вживаться в образ", он должен как можно дольше оставаться читателем (не превращаясь в чтеца). Важным приемом является "запоминание первых впечатлений". <...>

Актер должен читать свою роль, сохраняя по отношению к ней удивление и стремление возражать. Он должен положить на чашу весов не только ход событий, о которых он читает, но и поступки своего персонажа, о которых он узнает, и все своеобразие этих поступков; он не имеет права считать их заранее данными, такими, которые "не могли бы быть иными", которые "полностью вытекают из характера персонажа".

Когда актер выходит на сцену, он, показывая, что делает, должен во всех важных местах заставить зрителя заметить, понять, почувствовать то, чего он не делает; то есть он играет так, чтобы возможно яснее была видна альтернатива, так, чтобы игра его намекала на другие возможности, представляла лишь один из допустимых вариантов. <...>

Актер не допускает на сцене полного перевоплощения в изображаемый им персонаж. Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он этих людей показывает. <...> Если актер отказался от полного перевоплощения, то текст свой он произносит не как импровизацию, а как цитату. <...> Ввиду того что актер не отождествляет себя с персонажем, которого изображает, он может избрать по отношению к этому персонажу определенную позицию, выразить свое мнение по его поводу и побудить к критике зрителя, который тоже уже не должен перевоплощаться» (Перевод Е. Эткинда).

Занятие № 5.

Ж.-П. Сартр. Экзистенциализм – это гуманизм (1946).

«...Есть христианские экзистенциалисты и экзистенциалисты-атеисты. Тех и других объединяет лишь убеждение в том, что существование предшествует сущности, или, если хотите, что нужно исходить из субъекта.<...>

Когда мы представляем себе бога-творца, то этот бог по большей части уподобляется своего рода ремесленнику высшего порядка. Какое бы учение мы ни взяли – будь то учение Декарта или Лейбница, – везде предполагается, что воля в большей или меньшей степени следует за разумом или, по крайней мере, ему сопутствует и что бог, когда творит, отлично себе представляет, что именно он творит. Таким образом, понятие «человек» в божественном разуме аналогично понятию «нож» в разуме ремесленника. И бог творит человека, соотносясь с техникой и замыслом, точно так же, как ремесленник изготавливает нож в соответствии с его определением и техникой производства. Так же и индивид реализует какое-то понятие, содержащееся в божественном разуме.

В XVIII веке атеизм философов ликвидировал понятие бога, но не идею о том, что сущность предшествует существованию. <...> Человек обладает некой человеческой природой. Эта человеческая природа, являющаяся «человеческим» понятием, имеется у всех людей. А это означает, что каждый отдельный человек – лишь частный случай общего понятия «человек». <...> Следовательно, и здесь сущность человека предшествует его историческому существованию, которое мы находим в природе. <...>

Что это означает «существование предшествует сущности»? Это означает, что человек сначала существует, встречается, появляется в мире, и только потом он определяется. <...> Человек просто существует, и он не только такой, каким себя представляет, но такой, каким он хочет стать. И поскольку он представляет себя уже после того, как начинает существовать, и проявляет волю уже после того, как начинает существовать, и после этого порыва к существованию, то он есть лишь то, что сам из себя делает. <...>

Но если существование действительно предшествует сущности, то человек ответствен за то, что он есть. Таким образом, первым делом экзистенциализм отдает каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование. <...>

Субъективизм означает, с одной стороны, что индивидуальный субъект сам себя выбирает, а с другой стороны – что человек не может выйти за пределы человеческой субъективности. Именно второй смысл и есть глубокий смысл экзистенциализма. <...> Действительно, нет ни одного нашего действия, которое, создавая из нас человека, каким мы хотели бы быть, не создавало бы в то же время образ человека, каким он, по нашим представлениям, должен быть. Выбрать себя так или иначе означает одновременно утверждать ценность того, что мы выбираем, так как мы ни в коем случае не можем выбирать зло. <...> ...Выбирая себя, я выбираю человека вообще. <...>

...Человек – это тревога. А это означает, что человек, который на что-то решается и сознает, что выбирает не только свое собственное бытие, но что он еще и законодатель, выбирающий одновременно с собой и все человечество, не

может избежать чувства полной и глубокой ответственности. <...> Это та тревога, которую Кьеркегор называл тревогой Авраама. Вы знаете эту историю. Ангел приказал Аврааму принести в жертву сына. Хорошо, если это на самом деле был ангел, который пришел и сказал: ты – Авраам и ты пожертвуешь своим сыном. Но каждый вправе спросить: действительно ли это ангел и действительно ли я Авраам? Где доказательства? У одной сумасшедшей были галлюцинации: с ней говорили по телефону и отдавали приказания. На вопрос врача «Кто же с вами разговаривает?» – она ответила: «Он говорит, что он бог». Но что же служило ей доказательством, что это был бог? Если мне явится ангел, то откуда я узнаю, что это и на самом деле ангел? И если я услышу голоса, то что докажет, что они доносятся с небес, а не из ада или подсознания, что это не следствие патологического состояния? Что докажет, что они обращены именно ко мне? Действительно ли я предназначен для того, чтобы навязать человечеству мою концепцию человека и мой выбор? У меня никогда не будет никакого доказательства, мне не будет дано никакого знамения, чтобы в этом убедиться. Если я услышу голос, то только мне решать, является ли он гласом ангела. Если я сочту данный поступок благим, то именно я, а не кто-то другой, решаю, что этот поступок благой, а не злой. Если я услышу голос, то только мне решать, является ли он гласом ангела. <...>

Действительно, если существование предшествует сущности, то ссылкой на раз навсегда данную человеческую природу ничего нельзя объяснить. Иначе говоря, нет детерминизма, человек свободен, человек – это свобода. <...> Мы одиноки, и нам нет извинений. Это и есть то, что я выражаю словами: человек осужден быть свободным. <...>...Каким бы ни был человек, впереди его всегда ожидает неизведанное будущее. Зброшенность предполагает, что мы сами выбираем наше бытие. <...>

Человек существует лишь настолько, насколько себя осуществляет. Он представляет собой, следовательно, не что иное, как совокупность своих поступков, не что иное, как собственную жизнь. <...>

...Наша теория – единственная теория, придающая человеку достоинство, единственная теория, которая не делает из него объект. Всякий материализм ведет к рассмотрению людей, в том числе и себя самого, как предметов, то есть как совокупности определенных реакций, ничем не отличающейся от совокупности тех качеств и явлений, которые образуют стол, стул или камень. Что же касается нас, то мы именно и хотим создать царство человека как совокупность ценностей, отличную от материального царства. Но субъективность, постигаемая как истина, не является строго индивидуальной субъективностью, поскольку, как мы показали, в cogito человек открывает не только самого себя, но и других людей. В противоположность философии Декарта, в противоположность философии Канта, через «я мыслю» мы постигаем себя перед лицом другого, и другой так же достоверен для нас, как мы сами. Таким образом, человек, постигающий себя через cogito, непосредственно обнаруживает вместе с тем и всех других, и притом – как условие своего собственного существования. Он отдает себе отчет в том, что не может быть каким-нибудь (в том смысле, в каком про человека говорят, что он остроумен, зол или ревнив), если только дру-

гие не признают его таковым. Чтобы получить, какую-либо истину о себе, я должен пройти через другого. Другой необходим для моего существования, так же, впрочем, как и для моего самопознания. При этих условиях обнаружение моего внутреннего мира открывает мне в то же время и другого, как стоящую передо мной свободу, которая мыслит и желает «за» или «против» меня. Таким образом, открывается целый мир, который мы называем интересубъективностью. В этом мире человек и решает, чем является он и чем являются другие. <...>

Экзистенциалист никогда не рассматривает человека как цель, так как человек всегда незавершен. Человек должен обрести себя и убедиться, что ничто не может его спасти от себя самого, даже достоверное доказательство существования бога. В этом смысле экзистенциализм – это оптимизм, учение о действительности».

Занятие № 6

Эжен Ионеско. Трагедия языка (1962).

<...>Увы, простые и мудрые истины <...> будучи соединенными друг с другом, оказываются вдруг безумными, язык становится нечленораздельным, персонажи распадаются; произнесенное слово, став абсурдным, освобождается от своего содержания и завершается ссорой, мотивы которой невозможно разобрать, поскольку мои герои бросают друг другу в лицо не реплики, даже не части предложений или отдельные слова, но слоги, или согласные, или гласные звуки!..

...Для меня речь шла о чем-то вроде крушения реальности. Слова превращаются в звучащую оболочку, лишённую смысла; персонажи также, вполне понятно, освободились от своей психологии, и весь мир предстал передо мною в необычном свете, — возможно, в истинном своем свете, — как лежащий за пределами истолкований и произвольной причинности.

Пока я писал эту пьесу (а все это превратилось в некую пьесу или анти-пьесу, иначе говоря, в настоящую пародию на пьесу, комедию комедии), мне стало действительно не по себе, я ощутил как бы головокружение, тошноту. Время от времени мне приходилось прерываться и, спрашивая себя, какого черта я чувствую себя обязанным продолжать ее писать, я ложился на кушетку, со страхом ожидая, что она рухнет в небытие; а я — с нею вместе. Но когда я завершил эту работу, я был, тем не менее, весьма горд ею. Я воображал, что написал нечто вроде трагедии языка!..

Позднее, анализируя это произведение, серьезные и образованные критики истолковывали его исключительно как критику буржуазного общества, а также как пародию на «театр бульваров». Я уже сказал, что признаю и эту интерпретацию: однако для моего сознания речь не идет здесь о сатире на мелкобуржуазную ментальность, связанную с тем или иным обществом. Речь идет, прежде всего, о мелкой буржуазии во вселенском масштабе, поскольку мелкий буржуа — это человек воспринятых им идей, лозунгов, всеобщий конформист: такой конформизм, конечно же, — это его автоматический язык, который и разоблачает человека. Текст «Лысой певицы» или учебника английского языка (или русского, или португальского), составленный из готовых выражений, из

самых избитых клише, раскрыл мне тем самым автоматизм языка, поведения людей, «разговора, ведущегося чтобы ничего не сказать», разговора, ведущегося, потому что человек не может сказать ничего личного, он раскрыл мне отсутствие внутренней жизни, механицизм повседневности, человека, погруженного в свою социальную среду, не отличающего себя больше от нее. Смиты, Мартины не умеют больше говорить, поскольку они больше не умеют мыслить, а не умеют мыслить потому, что они больше не умеют чувствовать, не имеют больше страстей, они не умеют больше быть, они могут «стать» кем угодно, чем угодно, поскольку, не существуя на самом деле, они суть всего лишь другие, суть мир безличного, они взаимозаменяемы: можно поставить Мартина на место Смита и наоборот, — этого даже не заметят. Трагический персонаж не меняется, он разбивается: он это он, он реален. Комические персонажи — это люди, которых не существует.

Занятие № 7

Джон Барт. Литература истощения (1967).

«Истощением» я называю не физический, моральный или интеллектуальный упадок, но изношенность определенных литературных форм или истощение определенных [литературных] возможностей <...>.

<...> демократический Запад жаждет разделаться не только со «всезнающим» автором прежней литературы, сама идея авторской власти над произведением (the very idea of the controlling artist) осуждается как политически реакционная, даже фашистская.

<...> если бы вы были автором <...> вам следовало бы написать роман, имитирующий форму Романа от лица автора, который лишь играет роль Автора.

Ричард Уассон. Заметки о новой чувствительности (1969).

[Джон Барт, Айрис Мердок, Алэн Роб-Грийе и Томас Пинчон] скептически относятся к модернистским суждениям о метафоре, представляющей сверхразумную истину, <...> а также к модернистским концепциям мифа, который служит организующим началом искусства и подчиняет себе автора.

Джон Барт. Пятничная книга (1984).

Как мне теперь кажется, мое эссе «Литература истощения» было написано не об истощении языка или литературы, но об истощении эстетики высокого модернизма — той восхитительной, ни в коем случае не отвергаемой, но, все же, полностью завершенной «программы» <...>.

Занятие № 8

Ален Роб-Грийе. Путь для будущего романа (1956).

<...> сегодня <...> появилось кое-что новое, что отделяет нас — и на этот раз бесповоротно — от Бальзака, как и от Жида, и от мадам де Лафайет: это крушение старого мифа о «глубине».

Известно, что весь жанр романа покоился на этом мифе, и только на нем. Роль писателя традиционно состояла в том, чтобы проникать в глубь вселенной

все дальше и дальше, забираться в самые потайные уголки — и, наконец, в один прекрасный день вытащить на свет частичку волнующей загадки. Спускаясь в пропасти людских страстей, он посылал в мир, спокойный с виду (то есть на поверхности), победные реляции с описанием тайн, до которых он смог дотронуться кончиком пальца. Священное опьянение, возникавшее у читателя, совершенно не порождало в нем чувства тревоги или тошноты, а, напротив, укрепляло его в уверенности, что он — повелитель мира. Да, конечно, существуют пещеры, подводные впадины, — но благодаря мужественным первопроходцам всегда можно достичь их предела.

При таком положении дел нет ничего удивительного в том, что суть феномена литературы заключалась во всеобъемлющем, единственном определении, которое пыталось вобрать в себя все внутренние качества, всю сокрытую от взгляда душу вещей. Слово действовало поэтому как ловушка, поставленная писателем: туда попадала вселенная, а затем она выставлялась на всеобщее обозрение.

Произошедшая революция поистине грандиозна: мы не только не рассматриваем больше мир как свое имущество, частную собственность, приспособленную к нашим нуждам и легко видоизменяемую, — но мы не верим теперь в его глубину. Тогда как эссенциалистские теории терпели крах, а идея «условности» заменяла идею «вселенной», *внешняя сторона* вещей перестала быть для нас маской их внутренней сущности — а это представление и служило основой для метафизических разговоров о «потусторонности».

Итак, должен измениться сам язык, используемый в литературе; он уже меняется. Мы отмечаем возрастающее день ото дня неприятие, питаемое наиболее сознательными из нас по отношению к словам интуитивного, аналогического или магического характера. И одновременно распространение терминов оптического, описательного свойства, которые довольствуются тем, что измеряют, расставляют по местам, ограничивают и дают определения, указывает, вероятно, нелегкий путь для нового искусства романа.

Ален Роб-Грийе. Время и описание в современном повествовании (1963).

<...> Прежде всего следует признать, что описание не является современным изобретением. В частности, великий французский роман XIX века во главе с Бальзаком изобилует долго и тщательно описываемыми домами, предметами мебели, костюмами, не считая лип, фигур и т. д. И конечно, эти описания имеют своей целью показать то или другое, и они достигают своей цели. В те времена речь чаще всего шла о том, чтобы изобразить обстановку, обозначить место действия, показать внешний облик персонажей. Солидность, которую придавала всему подобная точность, лежала в основе прочного и устойчивого мира, на который впоследствии можно было ссылаться и который своим подобием миру «реальному» гарантировал достоверность событий, слов, действий, изображаемых писателем в романе. Спокойная уверенность, с которой были представлены расположение местности, внутреннее убранство, фасоны одежд, а также социальные и психологические признаки, заложенные в каждом элементе, посредством чего его присутствие было оправданным, — наконец, по-

видимому, неисчерпаемое изобилие точных деталей — все это могло лишь убеждать в объективном (внелитературном) существовании того мира, который автор романа, казалось бы, только воспроизводит, копирует, передает, как будто мы имеем дело с хроникой, биографией или каким-нибудь документом.

Этот романский мир жил совершенно по тем же самым законам, что и его образец: в нем можно было даже четко проследить течение времени. Не только от одной главы к другой, но зачастую уже с первой встречи по самым незначительным предметам домашней обстановки, по малейшим чертам лица было нетрудно обнаружить благородный налет от долгого употребления, потертость, приходящую с годами.

Таким образом, эта обстановка служила отражением человека: каждая стена или предмет мебели в доме были двойниками персонажа, который в нем жил, — богатого или бедного, любящего суровость или роскошь; и кроме того, им была уготована та же участь, та же судьба. Читатель, который слишком торопился узнать сюжет, мог даже считать себя вправе пропускать описания: они были всего лишь обрамлением, смысл которого, впрочем, как оказывалось, одинаков со смыслом картины, помещенной в него.

Очевидно, что когда тот же самый читатель пропускает описания в наших книгах, он весьма рискует, быстро пролистнув одну за другой все страницы, оказаться в конце книги, содержания которой он вовсе не смог уловить; думая, что он имеет дело лишь с обрамлением, он все еще будет искать саму картину.

Дело в том, что место и роль описания полностью изменились. Между тем как заботы описательного порядка поглощали весь роман, они в то же время утрачивали свой традиционный смысл. Речь уже не идет о заранее

установленных для них определениях. Если раньше описание служило тому, чтобы в общих чертах набросать обстановку, а затем высветить в ней некоторые наиболее характерные элементы, то теперь оно рассказывает только о предметах незначительных или тех, которые оно старается сделать такими. Раньше оно стремилось воссоздать существовавшую до него реальность; теперь оно утверждает свою созидательную функцию. Наконец, раньше описание показывало вещи, а теперь оно их, по-видимому, разрушает, как будто целью упорных о них разглагольствований было смешать все сюжетные линии, сделать их непонятными, уничтожить совсем.

И действительно, в этих современных романах нередко можно встретить описание, ни на что не опирающееся; оно не дает сперва общий план, а рождается, казалось бы, из какой-нибудь мелкой, незначительной детали — более всего похожей на точку, — исходя из которой оно выдумывает линии, плоскости, архитектуру; и впечатление, что оно их выдумывает, становится еще сильнее благодаря тому, что внезапно оно начинает противоречить себе, повторяется, возвращается, раздваивается и т. д. Однако что-то начинает вырисовываться, и, кажется, это что-то вот-вот обретет четкие границы. Но линий рисунка становится все больше, они наслаиваются друг на друга, отталкиваются, смешаются, так что по мере своего создания образ все время ставится под сомнение. Еще несколько абзацев, — и когда описание завершается, мы замечаем, что от него ничего не осталось: оно рождается в едином движении, одновременно

создающем его и стирающем, которое мы обнаруживаем, впрочем, на всех уровнях книги, и особенно в ее общей структуре, — откуда и происходит *разочарование*, неизменно наступающее после прочтения нынешних произведений.

<...> Как могло получиться, что время в современной концепции творчества становится главным персонажем книги или фильма? Ведь такое определение скорее подходило именно традиционному роману, например бальзаковскому. Там время выполняло некую роль, и первостепенную: оно формировало человека, оно было фактором и мерой его судьбы. Будь то взлет или падение, становление реализовалось во времени, которое являлось одновременно и свидетельством триумфальной победы общества в завоевании мира, и природного фатума — смертности как человеческого удела. Чувственные отношения, как и события, рассматривались исключительно в их временном развитии: возникновение, нарастание, высшая точка, угасание и спад.

Между тем в современном повествовании время, можно сказать, оказывается лишенным временной протяженности. Оно останавливается. Оно уже не выполняет никакой задачи. Без сомнения, именно этим и объясняется то разочарование, которое остается после прочтения современной книги или показа фильма. Насколько в «судьбе», даже трагической, присутствовало нечто, способное вызвать удовлетворение, настолько самые лучшие из современных произведений оставляют нас в состоянии пустоты и растерянности. Они не только не претендуют на какую бы то ни было иную реальность, кроме самого чтения или просмотра, но, кроме того, они, похоже, постоянно спорят с самими собой, сами себя ставят под сомнение по мере своего создания. Здесь пространство уничтожает время, а время разрушает пространство. Описание топчется на месте, само себе противоречит, ходит по кругу. Мгновение отрицает непрерывность действия.

Однако если временная протяженность отвечает ожиданиям, мгновенность их не оправдывает; так же как дискретность пространства представляет собой выход из сюжетной ловушки. Эти описания, развитие которых не внушает никакого доверия к тому, что описывается; эти герои, лишенные естественности, равно как и подлинности; это настоящее, которое как будто беспрестанно по мере письма выдумывается заново, повторяется, раздваивается, изменяется, противоречит себе и при этом никогда не скапливается, чтобы получилось прошлое — то есть «история» в ее традиционном смысле, — все это может лишь подвигнуть читателя (или зрителя) к несколько иному виду соучастия, чем тот, к которому он привык. И если порой он осуждает произведения своего времени, то есть те, которые непосредственно обращены к нему, если он и жалуется, что авторы намеренно забывают о нем, оставляют в стороне, не обращают на него внимания, то только потому, что он упорно ищет тот способ общения, который ему уже давно не предлагают.

Ибо, отнюдь не относясь к читателю с пренебрежением, сегодня писатель заявляет о том, что ему абсолютно необходимо его активное, сознательное, творческое участие. Он требует от читателя уже не просто воспринимать готовый и законченный мир, цельный, замкнутый в самом себе, а наоборот — участвовать

в созидании, придумать свое произведение (и мир) и, таким образом, научиться придумывать и собственную жизнь.

Занятие № 9

Мел Гассоу. Беседы со Стоппардом (1995).

Стоппард: [Математика хаоса] предлагает себя в качестве довольно интересной метафоры человеческого поведения, даже не просто поведения, но... упорядоченной жизни, жизни, подчиняющейся детерминизму и жизни, зависящей от случайных причин и воздействий. Эти два взгляда на жизнь отнюдь не взаимоисключающи. Математика хаоса как раз имеет дело с непредсказуемостью определенности.

Уильям Демастес, Катерина Келли. Драматург и профессора: интервью с Томом Стоппардом (1994).

Стоппард: Сюжет пьесы раздваивается дважды или трижды, двигаясь к последней части, где все линии смешиваются. Так что она [пьеса] уподобляется строению хаоса.

Джон Флеминг. Театр Стоппарда: поиск порядка среди хаоса (2001).

К концу пьесы все важнейшие оппозиции – классицистическое / романтическое, ньютонианское / хаотическое, порядок / беспорядок, интуиция / логика, сердце / разум – глубоко проникают друг в друга. Сосуществование и взаимозависимость этих мнимых противоположностей открывает фундаментальный закон мира и человеческой жизни.

О.И. Половинкина, К.С Соколов

НОВЕЙШАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебно-методические рекомендации
для студентов, обучающихся по специальности
050301 – Русский язык и литература

План университета 2010 г.
Поз. 224

Подписано к печати 22.11.10
Уч.-изд. л. - 2,8
Заказ № 63-10

Формат 84x 108 1/32
Усл. печ. л. - 2,7
Тираж 50 экз.

Отпечатано в отделе оперативной полиграфии ВГГУ
600024, г. Владимир, ул. Университетская, 2.