



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ

КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

Конфликт поколений в немецкой и русской драматургии
XXI века

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05 Педагогическое направление с двумя профилями

Направленность программы бакалавриата

«Русский язык. Литература»

Проверка на объем заимствований:
_____ % авторского текста

Работа _____ к защите
рекомендована/не рекомендована
« ___ » _____ 20__ г.
зав. кафедрой _____
(название кафедры)
_____ ФИО

Выполнила:
Студентка группы ОФ-515/075-5-1
Давыдова Елена Вадимовна

Научный руководитель:
Доктор филологических наук, профессор
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск
2017 год

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	2
ГЛАВА I	
ПОНЯТИЕ ДРАМАТИЧЕСКОГО КОНФЛИКТА.....	18
ГЛАВА II	
КОНФЛИКТ ПОКОЛЕНИЙ КАК ПРОБЛЕМА ЛИТЕРАТУРЫ. ОСНОВНЫЕ МОДЕЛИ ВЗАИМООТНОШЕНИЯ ПОКОЛЕНИЙ В ЛИТЕРАТУРЕ.....	27
ГЛАВА III	
ПРОБЛЕМА «ОТЦОВ И ДЕТЕЙ» В НОВЕЙШЕЙ ДРАМЕ К. ДЕННИГ «EXSTASY RAVE» И К. СТЕШИКА «КРАТКОВРЕМЕННАЯ».....	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	64
МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ.....	68
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	74

ВВЕДЕНИЕ

Содержание и характер конфликта поколений на разных этапах развития русской и зарубежной литературы проявлялись по-разному. Новое поколение – это, несомненно, новая стадия в развитии человечества, независимо от того, о какой эпохе идёт речь. Смена поколений, как правило, несёт за собой и смену нравственных, социальных, культурных ценностей, которые часто подвергаются критике и неприятию со стороны «отцов», что приводит к возникновению конфликта в различных его проявлениях.

Проблема взаимоотношения «отцов и детей» начала волновать человечество ещё в древние времена, находя отражение в мировой литературе и искусстве. На разных этапах развития литературы проблема взаимоотношения поколений проявлялась в большей или меньшей степени, часто характеризуясь довольно сильной напряжённостью, а иногда переходя в откровенный конфликт. «Каждый виток истории несёт в себе новое содержание конфликта, поскольку протест детей носит, как правило, не только индивидуальный характер, но и связан с исканиями целого поколения. <...> оставаясь неизменно актуальным, конфликт «отцов и детей» выходит на первый план в наиболее драматические моменты истории» [21].

В традиционных обществах место каждого человека было определено с момента рождения, а также были установлены способы взаимосвязи разных поколений и передачи жизненного опыта. В современном же обществе, безусловно, отличающемся динамикой, перед каждым новым поколением ставятся новые проблемы и задачи самоутверждения и выбора путей своего развития. Это приводит к тому, что опыт предыдущих поколений перестаёт полностью отвечать задачам настоящего и будущего, постепенно растворяясь в сознании потомков и теряя свою значимость.

В XXI веке мы особенно ярко ощущаем кризис, возникающий в отношениях людей, принадлежащих к разным поколениям. Если раньше для каждого человека старики являлись обладателями опыта, знаний и мудрости, то в настоящее время у молодых людей складывается некий стереотип, что старость – синоним слабости и недееспособности. Лишь малое число людей осознаёт, что для успешного развития нашего общества важно объединить опыт, знания и мудрость пожилых с жизнерадостностью, здоровьем и оптимизмом молодых людей.

Ярким примером иллюстрации проблемы отношения молодого и старого поколений в литературе XXI века являются немецкая пьеса Констанция Денниг «Ecstasy rave» и русскоязычная пьеса Константина Стешика «Кратковременная».

Австрийский драматург Констанция Денниг по основной своей специальности – психиатр и невропатолог. Будучи «пишущим врачом» и «практикующим автором», в своих сценариях, пьесах и романах она обращается к болевым точкам современного общества. Практика эвтаназии в пьесе «Ecstasy rave», трансплантация органов в пьесе «Фантомные боли» («Phantomschmerz»), бизнес с суррогатным материнством в драме «Живот напрокат» («Bauch zur Miete»), клонирование в романе «Поцелуи клона» («Klonküsse») – вот проблемы, вызывающие к себе пристальное внимание драматурга.

В середине 90-х в Германии ярко заявляет о себе новое поколение драматургов. Молодых талантливых авторов, очень разных по стилю и характеру дарования, объединяет разворот в сторону действительности, обостренное чувство реальности. Творчество Констанции Денниг, безусловно, вписывается в традиции современной немецкой драматургии, демонстрируя наиболее актуальные и существенные проблемы немецкого общества.

Так в 2006 году Денниг пишет пьесу «Живот напрокат» – «комедию о трагедии размножения в западном мире». Здесь она обращается к теме

суррогатного материнства. Денниг в фарсово-гротескной форме показывает ситуацию, когда «рушатся границы». Видя несовершенство человека и общественного устройства, она не верит в возможность благоразумного использования новейших достижений медицины применительно в таком вопросе, как рождение детей.

Похожую проблему мы находим в пьесе Лукаса Берфуса «Путешествие Алисы в Швейцарию» (2012), в которой автор предлагает зрителю вслед за главной героиней совершить путешествие в один конец, в место, где можно «цивилизованно» уйти из жизни. Возможности медицины кажутся Алисе, страдающей от некоей болезни, единственно возможным средством спасения. По ходу раскрытия сюжета автором обозначается ещё одна сторона конфликта. Отношения матери и дочери наталкивают зрителя на мысль о том, каково близким больного жить дальше с осознанием не просто потери родного человека, а его желанного ухода. Казалось бы, единственный возможный выход, воспользоваться новейшими безболезненными технологиями, не кажется Берфусу спасительным и больше напоминает трусливый побег главной героини.

Жертвой медицины становится и главный герой пьесы Мариуса фон Майенбурга «Урод» (1999), решившийся на пластическую операцию ради продвижения своей карьеры. Результаты оказываются поразительны, и Летте действительно становится красив. Но вмешательство в естественные природные процессы посредством медицины приводит героя лишь к страданиям и потере собственной индивидуальности.

В своей следующей пьесе «Фантомные боли» (2007) К. Денниг рассматривает тему торговли органами и трансплантации. Зрителю представлено судебное разбирательство между донором и реципиентом. Пьеса отражает злободневную проблему донорства органов, в частности, её важный аспект: кому принадлежит в результате трансплантированный орган – донору или реципиенту.

Судебное разбирательство становится основной сюжетной линией в пьесе другого немецкого драматурга – Лутца Хюбнера. «Дело чести» (1996) раскрывает историю убийства шестнадцатилетней Элены, ставшей вместе со своей подругой жертвой двух парней. Начавшийся прекрасно день оборачивается непоправимой трагедией, и никто не может понять, что же могло произойти. Разговор с судебным психиатром и само разбирательство погружает зрителя в необходимую атмосферу и позволяет найти ответы на возникшие вопросы.

В пьесе Фолькера Шмидта и Георга Штаудахера «Кома» (2007) ведётся расследование массового убийства, произошедшего в одной из немецких школ. Авторы на основе документального материала изображают предысторию преступления, в которой анализируют побудительные причины, подтолкнувшие ученика старших классов Штефана на жестокую расправу над одноклассниками и учителями. Постепенно выясняется, что главный герой неоднократно подвергался издевательствам, побоям и психологическому давлению со стороны других учеников, поэтому данное расследование позволяет понять, однозначны ли в этой истории образы «палача» и «жертвы».

О своей пьесе «Exstasy rave» (2003) Денниг говорила так: *«Я выбираю для себя абсолютно радикальную, жесткую позицию, поскольку считаю, что никто в этом вопросе не в состоянии провести границу. Из комы, лежащих в коме после аварии, выздоровеет, может быть, только один. И вы не знаете, а вдруг именно он сейчас лежит перед вами. Я здесь для того, чтобы спасти, а не уничтожить. И за 26 лет моей медицинской практики ещё не было случая, чтобы я сказала: „Хорошо, что он умер“. Чего стоит одно только определение „избавление“... Рухнут границы, которые будет уже не восстановить...»* [17]. Рассматривающийся в драме вопрос эвтаназии стирает границы жизни и смерти, в трагикомической форме демонстрируют возможные последствия вмешательства человека в естественные процессы.

Творчество Констанции Денниг становится органичной составляющей всей немецкой драматургии. Но, несмотря на многообразие проблем, представленных в пьесах, драматург не даёт готовых ответов на вопросы этического и правового свойства. Её пьесы, решённые в остро сатирическом, трагифарсовом или гротескном ключе, кричат о неблагополучии современной западной цивилизации, а потому их следует понимать скорее как предостережение, призыв человека к ответственности за свое настоящее и будущее.

Константин Леонидович Стешик – минский поэт и драматург. Автор прозаических, стихотворных и драматургических текстов, сценарист.

Константин Стешик, являясь белорусским драматургом, пишет свои пьесы на русском языке, при этом сам даёт этому такое объяснение: *«Белорусского театра не существует. В основном это такой театр театрович, где все заточено на декорации, на театральность в худшем смысле слова.*

В Белоруссии драматургов не воспринимают всерьез, несмотря ни на какие заслуги, премии, участия. Серьезные шаги в театральном направлении только тогда принимаются во внимание, когда подтверждаются в Москве или где-то еще» [38].

Имеется несколько публикаций стихов, которые он начал писать в 15 лет, в белорусских газетах, в журнале «Першацвет» и альманахе «Современная Драматургия». Однако достаточно быстро молодой автор нашел себя в драматургии. В 2005 году стал лауреатом Международной Премии «Евразия-2005» – занял второе место в номинации «Пьеса на свободную тему» с пьесой «Мужчина – Женщина – Пистолет». В том же году получил спец-приз на международном конкурсе, который проводил «Свободный Театр», с пьесой «Красная Шапочка». Также он – участник драматургических конкурсов и фестивалей, среди которых – «Евразия», «Любимовка», «Новые пьесы из Европы» и прочие.

Стешиком написано 19 пьес, таких как «Яблоки» (2006), «Кратковременная» (2007), «Выкл» (2011), «Спички» (2015), «Грязнуля» (2016) и др.

Театральный критик Павел Руднев так пишет о творчестве Стешика: «О чем пишет Стешик? О подвижках человеческого сознания, о драматургическом пути человеческой эмоции в диалоге с самой собой и решениях поменять свою жизнь кардинально, о любви мужчины и женщины, похожей на кровопролитную войну полов. Хороший диалогист, слушач, мучающаяся беспокойная натура, Костя Стешик описывает внутренние процессы человеческой психики, в ее современном состоянии – раздробленной, рваной, капризной, агонизирующей» [30].

Константин Стешик, являясь белорусским драматургом, пишет свои пьесы на русском языке, стремясь предложить читателю нечто более новое, чем «поэтика, развивающаяся в традициях горацевой диалектики "пользы и развлечения"» [31].

Исследователь Светлана Яковлевна Гончарова-Грабовская в своей статье «Современная русская и белорусская (русскоязычная) драматургия: аспекты взаимосвязей» делит представителей новейшей белорусской драмы на «старшее» и «младшее» поколение. К старшему она относит: Е.Попову, А.Делендику, С.Бартохову, Е.Таганова. Константина Стешика исследователь причисляет к младшему поколению, к которому относятся также такие авторы, как А.Курейчик, Д.Балыко, Л.Баклага, П.Пряжко, Д.Богославский, С.Гиргель, Н.Рудковский, А.Щуцкий и др. Гончарова-Грабовская считает, что творчество «младших» драматургов Белоруссии по своей проблематике и поэтике близко русской «новой драме». Также она отмечает, что «как русских драматургов, так и белорусских (русскоязычных) объединяет стремление отразить социальные проблемы постсоветского общества в новых формах драматургического языка» [12].

Определение «новая драма» Белоруссии используется по аналогии с самарско-тольяттинской новой драмой, признанным лидером которой был

Вадим Леванов, поскольку эта школа была одной из первых в русскоязычном пространстве, кто обратился к проблемам маленького человека на фоне индустриального города, к проблемам малых городов, провинций, взаимоотношениям поколений, наций на складывающемся фоне жизни.

Русскоязычная белорусская новая драма отличается большим проблемно-тематическим разнообразием. Среди наиболее значительных пьес, например, можно выделить социально-психологические драмы, затрагивающие проблему нравственного аморализма и деградации общества. В качестве примера можно привести пьесы «Белые зонтики» А.Щуцкого (2003), «Белый ангел с черными крыльями» Д.Балыко (2005). Органичной частью этого ряда является и пьеса К.Стешика «Мужчина – женщина – пистолет» (2004).

В 2003 году Андрей Щуцкий пишет свою пьесу «Белые зонтики» с подзаголовком «грустная комедия в двух действиях». Центральное место в сюжете занимают два главных героя – Ольга и Николай Кириллович. Их встреча произошла, как кажется читателю, по воле судьбы. Ольга подала объявление: *«Молодая, привлекательная женщина ищет себе пару для серьезных отношений. Материальное положение не интересует...»* [50], на которое и откликнулся Николай Кириллович. Этим двоим было одиноко в окружающем мире, поэтому они нашли друг друга. Каждый со своей жизненной историей, пытающийся забыть о прошлом. Их отношения кажутся зрителю невозможными и непонятными.

С развитием сюжета мы убеждаемся в своей правоте. Николай Кириллович оказывается героем реалити-шоу, популярного в западном обществе «зазеркалья». Через интермедальность Щуцкий иллюстрирует искусственность и театральность современного общества, в котором личную жизнь, все её частные и интимные подробности стараются выставить напоказ. При этом, разрешения на вторжение в частную жизнь Николая Кирилловича никто не получал, аргументируя свои действия

полезностью проводимого эксперимента и будущим успехом для подопытного.

Встреча главных героев, с самого начала кажущаяся зрителю судьбоносной, оказывается подстроеной. Но Николай Кириллович способен защитить себя и свои чувства. Нам остаётся лишь догадываться, действительно ли герой является директором конкурентного канала.

Финал пьесы символичен: превращение главных героев в статую доказывает нерушимость их любви, которая по разным причинам не способна существовать в настоящем, но оказывается возможна в другом времени.

Пьеса Дианы Балыко «Белый ангел с черными крыльями» была поставлена множество раз и заслужила положительной оценки зрителей. Центральным в произведении становится судьба девушки, столкнувшейся с жестоким окружающим миром и оставшейся с ним один на один. Главная героиня – Нина, с символичной и в некоторой степени жестоко-ироничной фамилией Вич, на протяжении всего действия пьесы думает, что у неё ВИЧ-положительный.

Судьба Нины начинает быстро разрушаться после роковой новости, но никто из героев пьесы об этом даже не подозревает. Девушке приходится не только мириться со страшным диагнозом, но и противостоять окружающим в лице родной матери, отчима, сестры и бабушки. Никому из членов семьи Нина оказывается не нужна, из-за этого она чувствует лишь свою беззащитность, постоянный страх и напряжение. Казалось бы, самые близкие и родные люди начинают отталкивать девушку. А бывший жених Пашка, не сумевший забыть измены, ведет себя как эгоист-собственник.

Семейные проблемы, конфликты на работе, невозможность поделиться с кем-нибудь своей трагедией приводят к тому, что Нина чувствует себя одинокой.

Сюжетным поворотом становится новость о том, что диагноз девушки оказался неверным и для неё ещё есть надежда. Но доктор не успевает сообщить её Нине, и та убивает себя, выпив таблетки. Не смотря на всю свою трагичность финал пьесы оставляет у зрителя ощущение некоего просветления. Умирая, героиня видит сон, в котором она находится в кругу семьи и наконец-то чувствует себя по-настоящему счастливой.

Гончарова-Грабовская отмечает, что в данной пьесе утверждается тип «героя-жертвы», не сумевшего найти своё место в окружающем мире [11].

Схожей по проблематике оказывается пьеса Константина Стешика «Мужчина-женщина-пистолет». В ней автор сталкивает двух героев, когда-то любивших друг друга, но сейчас ставших чужими. Отчаяние, разочарование в жизни приводят к тому, что герой осознаёт полную безнадежность и невозможность каких-то перемен. Мужчина сравнивает свою жизнь с кино и понимает, что фильм этот не был и уже не будет хоть чуть-чуть хорошим.

Герой так и не почувствовал радости от своего существования, именно поэтому он и решился на разговор с женщиной, думая, что она сможет подарить ему кусочек мнимого счастья.

Мужчина осознает свое одиночество и незащищенность. Он запутался в происходящем и решил, что единственным спасением для него может быть смерть. Но автор не ставит на этом точку и в финальной сцене мы видим, как женщина разговаривает по телефону, и понимаем, что ее кино продолжается. У героини есть смысл жизни, складывающийся из повседневных забот. Для мужчины же при любом исходе не оказалось бы места в её жизни.

Можно приводить и другие примеры пьес белорусских авторов, в которых раскрывается тема одиночества. Драматургам важно показать героя, пытающегося понять себя, найти место в окружающем его мире.

Персонажи рассмотренных пьес осознают свою ненужность, неспособность вписаться не только в общество людей, но и в пространственные и временные рамки. Судьба героев оказывается трагической, и единственным выходом для них становится смерть.

Еще одна актуальная тема современной белорусской драмы – взаимоотношения поколений. Так, Константин Стешик в 2005 году пишет пьесу «Кратковременная», в которой показаны отношения отца и сына, способных поддерживать и уважать друг друга, несмотря на сложившиеся жизненные трудности и перипетии.

В 2011 драматург Дмитрий Богославский пишет пьесу «А если завтра нет?», в которой тема «отцов и детей» рассмотрена иначе, чем у Стешика. Автор демонстрирует разрыв родственных связей между родителями и их сыном. Подросток Антон остаётся один со своим парализованным дедом, в то время как его родители всё время находятся в разъездах и на сына особого внимания не обращают, ограничиваясь телефонными звонками и откупаясь подарками. Мальчик чувствует себя одиноким и никому ненужным, на него давит ответственность за деда и вот наступает момент, когда Антон не выдерживает и в порыве решается на необдуманный поступок, желая распрощаться с жизнью. Но судьба сталкивает подростка с дворником Василием, который и становится для мальчика главным помощником, утешителем и другом. Несмотря на значительную разницу в возрасте, Антон чувствует себя равным Василию. Так чужой человек всего за несколько дней сумел добиться доверия подростка и в некоторой степени заменить ему отца.

Богославский задаётся вопросом, кто же несёт ответственность за детей и как ребёнку выжить без помощи близких.

В финале Антон при помощи Василия сумел осознать значимость жизни, каждого прожитого дня: *«АНТОН. А что если «Завтра»... нет? Что если «Завтра» для нас... нет?.. Кому оно будет нужно это «Завтра»,*

кто его увидит?.. «Завтра» проигрывает «Сегодня». У «Сегодня» есть я... у меня есть сегодня, а завтра... завтра может и не быть!» [3].

Несмотря на трагическую смерть дворника, жизнь Антона продолжается. У него ещё есть дедушка и планы, которые обязательно нужно реализовать, поэтому мальчик и не позволяет себе опускать руки.

Ещё один тематический блок, который можно выделить в произведениях белорусских драматургов – это проблема человека, находящегося в ежедневном аду бытовой жизни.

Говоря о жанровой специфике пьес белорусских русскоязычных драматургов важно отметить популярность такого жанра, как монодрама, в которой все роли играет сам протагонист. В качестве примеров можно привести пьесы К.Стешика «Яблоки» (2006), П.Пряжко «Три дня в аду» (2012).

На первый взгляд кажется, что в монопьесе Стешика присутствуют два героя, ведущих диалог. Каждый из них, перебивая друг друга и не давая договорить, пытается поделиться своей историей о людях с психическими заболеваниями. В финале зритель узнаёт, что герой-повествователь сам является пациентом одной из клиник и, более того, можно предположить, что он сам герой одного из своих рассказов.

В пьесе автор затрагивает проблему человека, «сломанного» окружающим миром.

Через призму рассказанных историй зритель переносится в бытовые реалии, со стороны наблюдая за происходящим и при этом понимая, что люди, о которых рассказывает герой, не просто больны, но будто мертвы изнутри: *«из них как будто украл кто-то вот то самое, что мы «человеком» привыкли называть» [40].* Нам остаётся лишь догадываться, что способно довести человека до такого состояния.

Диалог, а позже и спор, который герой-рассказчик ведёт сам с собой, лишь подтверждает его нестабильное состояние. Автобиография героя, строящаяся на наблюдении за психически нестабильными людьми,

драматические и трагические впечатления от происходящего и постепенная потеря стабильного душевного равновесия – вот, что составляет главную основу монодрамы «Яблоки».

В монопьесе Константина Стешика представлен душевный ад героя-рассказчика. Павел Пряжко поставил перед собой задачу показать бытовой ад, окружающий человека, и в 2012 году создал свою монодраму «Три дня в аду». Автор напрямую указывает, что действие происходит в 2012 году в Минске, подчеркивая реальность происходящих событий.

Герой-повествователь рассказывает о трёх днях: пятнице, субботе и воскресении, составляющих художественное время пьесы. Все происходящие события связаны с реальными местами, находящимися в городе Минск, а также маршрутами общественного транспорта, напрямую названными автором.

В пьесе прописаны три действия, но никаких событий не происходит. Герой-повествователь рассказывает нам о неких людях, живущих в Минске, едущих по своим делам, покупающих продукты и на всём старающихся сэкономить. Жизнью такое очень трудно назвать, скорее зритель наблюдает за существованием героев.

Особое место в пьесе занимает герой Дима, о чьей жизни прежде всего повествует герой-рассказчик. Он всем доволен, несмотря на то, что живёт в аду. Главной радостью для него становится покупка нового телефона. Все названные в пьесе люди внешне похожи друг на друга, думают об одних и тех же проблемах, радуются незначительным мелочам. При этом во время чтения зритель начинает думать о том, как же хорошо, что он не такой, как они.

Павел Пряжко через ежедневную рутину обычных людей попытался показать, что каждый из нас делает свой выбор, от которого зависит, окажемся ли мы в своём личном аду или нет. Вся обстановка в пьесе дана сверхреалистично, и из-за этого нам кажется, что мы попадаем в эту

шокирующую действительность. Именно так передается главная идея произведения.

Таким образом, жанр монодрамы позволяет драматургам вести откровенный разговор со зрителем, делясь своими мыслями по волнующей их проблеме. Именно поэтому среди белорусских драматургов этот жанр оказался достаточно популярным и необычным, позволив включать в монологическую структуру диалоги персонажей, их автобиографии, рассказы о драматических событиях.

Проблемно-тематический пласт белорусской русскоязычной новой драмы достаточно обширен. Важно отметить, что драматургами проиллюстрированы проблемы, прежде всего затрагивающие жизнь простого человека. При этом авторы реализуют свои идеи при помощи различных жанровых особенностей, что позволяет им наиболее полно раскрыть рассматриваемые проблемы.

Как видим, пьесы Константина Стешика являются органичной частью ряда пьес других белорусских русскоязычных драматургов младшего поколения. Отражая в своем творчестве различные проблемы социума, Стешик пытается передать тревогу и боль за судьбу каждого человека. Проблемно-тематическое и жанровое разнообразие его пьес в полной мере позволяет решить эту задачу.

В настоящее время исследованием творчества Констанции Денниг и Константина Стешика занимается лишь малое число литературоведов, рассматривающих, как правило, их пьесы в определенном тематическом ключе. Пьесы «Exstasy rave» и «Кратковременная» вписываются в контекст современной драмы, а представленный в них конфликт изучается уже достаточно длительное время. В российском литературоведении изучение темы взаимоотношения поколений было представлено в кандидатской диссертационной работе А.Р.Лисенко, которая рассматривала представленный конфликт в немецкой драматургии XX века. Лисенко выявляет особенности данного конфликта в произведениях

разных авторов и приходит к тому, что современные драматурги продолжают традицию своих предшественников и рассматривают конфликт поколений в контексте темы памяти.

Также значимыми в данной исследовательской работе стали статьи Н.Э. Сейбель, Т.А. Шарыпиной, С.И. Городецкого, Е.Н. Шевченко, Е.М. Шастиной, Д.А. Чугунова, С.Я. Гончаровой-Грабовской и др. Так, к примеру, Н.Э. Сейбель в своей статье «Мотивный репертуар современной немецкой драмы» рассматривает традиционные мотивы социальных и экономических потрясений, отразившихся на семейных ценностях, в том числе, значимыми становятся и отношения поколений.

Е.Н. Шевченко в своих работах по немецкой драматургии рассматривает пьесы, в которых без труда можно обозначить конфликт поколений. В частности, в своей статье «Без трагедии и без катарсиса: к проблеме трансформации жанра в новейшей немецкой драматургии» Шевченко пишет о таких пьесах, как «Пробуждение весны» и «Огнеликий» Мариуса фон Майенбурга, «Татуировка» Д.Лоэр, которые также послужили материалом для данной работы. Исследователь отмечает, что в современной драме «часто показывается не само действие, а внутренняя рефлексия персонажей по поводу жизни вообще» [49].

Материалом для данной исследовательской работы стали пьесы Констанции Денниг «Exstasy rave» и Константина Стешика «Кратковременная».

Объектом исследования является проблема взаимоотношения поколений.

Предметом исследования выступает соотношение литературных приёмов постдраматизма, «новой новой» драмы в решении проблемы взаимоотношения поколений в пьесах Констанции Денниг «Exstasy rave» и Константина Стешика «Кратковременная».

Данную квалификационную работу можно считать актуальной, так как в настоящее время сложно найти исследования, в которых проводится

сравнительно-сопоставительный анализ произведений немецкой и русской драматургии XXI века, связанных общей тематикой.

На рубеже XX-XXI веков одной из самых важных и частотных в культуре стала проблема уходящего поколения. Безусловно, данная проблема была значима и раньше, ведь новое поколение каждый раз становится очередной стадией в развитии человечества, независимо от того, о какой эпохе идёт речь. Смена поколений предполагает возникновение новых социальных, морально-нравственных и культурных ценностей, именно поэтому каждый писатель по-своему рассматривает в произведениях проблему «отцов и детей». Данная проблема сохраняет актуальность на протяжении всего исторического времени.

Целью квалификационной работы стало исследование особенностей решения проблемы взаимоотношения поколений в контексте драматургических произведений об «отцах и детях».

Для достижения данной цели были поставлены следующие **задачи**:

1. Представить обзор литературной традиции, рассматривающей проблему взаимоотношения поколений и основные пути её решения.
2. Определить место творчества Констанции Денниг и Константина Стешика в изображении проблемы взаимоотношения поколений.
3. Показать особенности решения конфликта поколений в русскоязычной и немецкоязычной литературах XXI века через сравнение пьес «Ecstasy rave» и «Кратковременная» на разных уровнях анализа литературного текста (герои, проблематика, интертекстуальность и т.д.)
4. Представить методические рекомендации по изучению пьесы К.Стешика «Кратковременная» на уроках внеклассного чтения.

В качестве основных **методов** исследования используются целостный сравнительно-сопоставительный, сравнительно-типологический и культурно-исторический анализ художественных произведений.

Поставленным целям и задачам соответствует структура работы, в которой выделяется 4 главы.

Важным в понимании конфликта поколений становится изучение самого понятия «драматический конфликт», которое и рассматривается в I главе. Выделяя несколько этапов смены конфликтов в драматургии, мы приходим к выводу, что, отражая общественные противоречия своего времени, драматический конфликт видоизменяется параллельно со сменой типов исторического конфликта, его особенностей, сущности и характера.

Во II главе работы представлен обзор русской и зарубежной литературы, позволяющий выявить некую последовательность в изображении дамой темы русскоязычными и немецкоязычными авторами на разных этапах времени.

В главе III отражено исследование места творчества Константина Стешика в русскоязычной новой драме Белоруссии и сделаны выводы о том, что его пьесы являются органичной частью ряда пьес других белорусских русскоязычных драматургов младшего поколения.

В IV главе нами был проведён сравнительно-сопоставительный анализ пьес «Ecstasy rave» и «Кратковременная» и делаются выводы о том, как раскрывается проблема взаимоотношения поколений в рассматриваемых произведениях.

Так же в квалификационной работе даны методические рекомендации по проведению внеклассного урока по пьесе К.Стешика «Кратковременная».

ГЛАВА I. Понятие драматического конфликта

Рассматривая проблему конфликта поколений в пьесах XXI века, прежде всего важно понимать, что такое драматический конфликт и как он складывался на протяжении длительного исторического времени.

Конфликт, пишет С.И. Кормилов, – это столкновение между персонажами либо между персонажами и средой, героем и судьбой, а также противоречие внутри сознания персонажа или субъекта лирического высказывания. В литературоведении данный термин потеснил и частично заменил термин «коллизия», который Г.Э. Лессинг и Г.В.Ф. Гегель использовали как обозначение острых столкновений, прежде всего свойственных драме. Различные исследователи также считают, что конфликт можно считать отличительной чертой прежде всего драмы и театра. Отсюда следует и появление такого понятия, как «драматический конфликт» – это противостояние антагонистических сил, столкновение, основанное на «противоречии между жизненными (как правило, нравственными) позициями персонажей, служащее источником развития сюжета в драме и обеспечивающее его специфическую структуру» [19].

Осмысление драматического конфликта существенно меняется вместе с развитием драмы. Рассматривая данное понятие, мы должны уточнить, что разные виды конфликтов в разной степени можно обнаружить в любом драматургическом произведении, но, в зависимости от эпохи, течения в искусстве, на первый план, как доминанта, каждый раз выходит тот или иной вид конфликта. Смена течений в искусстве есть постоянное изменение типов конфликтов. Мы можем выделить несколько этапов смены одного вида конфликта другим на протяжении истории драматургии.

Вместе с появлением античной драмы в ней появляется и драматический конфликт. Начало было положено творчеством трех великих древнегреческих трагиков V в. до н.э. – Эсхила, Софокла и

Еврипида. Античные драматурги в своих произведениях отразили те огромные сдвиги в культурной и социально-экономической жизни, которые были вызваны крушением родового строя и становлением афинской рабовладельческой демократии.

В трагедиях Эсхила конфликты основаны на столкновении героя с неразрешимыми противоречиями. Чаще всего это столкновение происходит по воле злого рока или по воле богов. Трагедии Эсхила могут складываться из соотношения осознанного поведения героя и божественного влияния на него. Так герой трагедии «Прометей прикованный» страдает, потому что нарушил волю Зевса, подарив огонь людям и научив их ремеслам. В этом произведении заложена идея непримиримого конфликта между свободой гордой личности и необходимостью.

Для Эсхила рок – это сила, борьба с которой невозможна. Герои его трагедий борются с различными препятствиями, стоящими на пути человеческой деятельности и не позволяющими свободно развиваться личности. Но попытка сделать мир лучше, что-то в нём изменить ни к чему существенному не приводит, так как герой не в силах противостоять злему року или воле богов.

Известный швейцарский филолог-эллинист А. Боннар в своей книге «Античная цивилизация» пишет: «Трагический конфликт – это борьба с фатальным: задача героя, затеявшего с ним борьбу, заключается в том, чтобы доказать на деле, что оно не является фатальным или не останется им всегда. Препятствие, которое предстоит преодолеть, воздвигнуто на его пути неведомой силой, против которой он беспомощен и которую он с тех пор называет божественной. Самое страшное наименование, которым он наделяет эту силу, – это Рок» [5].

В трагедиях Софокла и Еврипида показаны похожие ситуации. В своих драмах они сосредоточены на раскрытии переживаний, связанных со столкновением реальных характеров, устремлений, желаний. Воля богов у

них становится зловещим фоном, мощным и досадным препятствием для выявления свободной воли человека.

Таким образом, древнегреческие трагики в своих произведениях представляли, так называемый, внешний драматический конфликт, основа которого – противостояние героя обстоятельствам, в повиновении которых находятся человеческие жизни.

Одним из первых, кто осмыслял конфликт теоретически, стал Гегель, который вместе с понятием «конфликт», ввёл понятие «коллизия». Он писал: «Собственно драматический процесс есть постоянное движение вперед к конечной катастрофе. Это объясняется тем, что именно коллизия составляет центральный момент целого. Поэтому, с одной стороны, все стремится к выявлению этого конфликта, а с другой стороны, как раз раздор и противоречие противостоящих умонастроений, целей и деятельности нуждается в разрешении и устремлении к такому своему результату» [9]. В качестве предмета своих исследований Гегель выбрал античную драму и драму эпохи классицизма. Как мы уже говорили, в основе античной драмы лежит внешний конфликт, противостояние героя различным обстоятельствам. Помимо внешнего конфликта в своих работах Гегель пишет и о внутреннем конфликте, то есть конфликте, происходящем в сознании человека. Например, между разумом и чувством, желанием и моралью, сознанием и подсознанием, долгом и совестью, сущностью и существованием и т.д. Внутренний конфликт впервые появляется в драматургии классицизма, характеризующейся необходимостью гармонизации стихийного выражения внутренней жизни человека. Конфликт этот мог выражаться на разных уровнях, но главным оказалось противостояние разума (рационального) и чувства (иррационального). Победу одерживал чаще всего разум, подчиняя себе чувства, обретая возможность управлять ими.

Внешний конфликт в драматургии XIX – начала XX веков подвергается значительным изменениям. Если в античной и ренессансной

трагедии он стоял на первом месте и был основной движущей силой, то в драме рубежа XIX-XX вв. он является лишь фоном драматического действия. Главным же становится внутренний конфликт, который «реализуется не столько в логике поступков действующих лиц, сколько в развитии глубоко спрятанных от внешнего взгляда мыслей и переживаний» [44]. Решить такой конфликт оказывается достаточно трудно.

Внутренний конфликт на рубеже XIX-XX веков, например, мы можем обнаружить в драматургии А.П. Чехова. Именно Чехов выразил разочарование в человеческой природе и окружающем мире. Характер конфликта в драматургии Чехова точно определил в своей статье «К вопросу о принципах построения пьес А.П.Чехова» исследователь А.П.Скафтымов: «В дочеховской и нечеховской драматургии источник конфликта, взятый в самой общей форме, состоит в противоречии и столкновении различных людских интересов и страстей. Там конфликт слагается на почве нарушения нравственных норм, когда чужая воля посягает на противостоящие интересы и волю других людей. Поэтому с драматическим страданием там всегда связано представление о чьей-то виновности. Источником конфликта, следовательно, там является виновная, преступная, злая или дурно направленная воля каких-нибудь людей. Отсюда борьба воли, борьба с препятствиями и всякие перипетии...» [35]. В пьесах Чехова отражены такие темы, как одиночество человека, конфликт со своим внутренним «я», разорванность человеческого сознания и т.д. Драматург пытается глубоко постичь внутренний конфликт человека, отсюда и возникают такие особенности чеховской драматургии, как «внутреннее действие» или «подводное течение», особая структура речи персонажей с ее неизменным подтекстом.

С начала XX века всё сложнее говорить о некой цельности в художественном течении искусства. Каждый новый драматург являл собой новое течение в искусстве драмы. В 20-е годы XX века в драматургии

появляется существенно новое понятие – «эпический театр» или «неаристотелевский театр». Термин «эпический театр» впервые вводит Эрвин Пискатор, но дополняет и объясняет его немецкий драматург и теоретик искусства Бертольд Брехт. Называя свою эстетику «неаристотелевской», Брехт тем самым даёт понять, что он не согласен с классическим принципом античной трагедии, важнейшим по мнению Аристотеля. Драматург выступает против учения Аристотеля о катарсисе – необычайной, высшей эмоциональной напряженности. Брехт считает, что очищение чувств в катарсисе приводит зрителя к примирению с трагедией. Ужас, происходящий на сцене, становится для зрителей привлекательным до такой степени, что они и сами не отказались бы испытать подобное. Брехт не желал, чтобы зрители видели прекрасное в трагедии и страданиях.

Уже с конца XIX века в истории театра мы можем наблюдать всё более нарастающую тенденцию к включению в драматургические произведения различных эпических элементов, таких как нарушение иллюзии, открытая смена декораций, массовые сцены, появление рассказчика. Всё это привело к тому, что зритель смог непосредственно общаться с актёрами, стать частью спектакля. Брехт разработал абсолютно новые методы построения пьес и спектаклей. Драматург соединил драматическое действие с эпической повествовательностью. Также новым оказалось включение в спектакль самого автора, «эффект отчуждения», противоположного «эффекту реальности», как способ представить явление с неожиданной стороны, а также принцип «дистанцирования», позволяющий актёру выразить своё отношение к персонажу. Благодаря появлению «эпического театра», смогла разрушиться стена, отделявшая сцену от зрительного зала, следовательно, и действие, происходившее на сцене, стало восприниматься иначе.

Таким образом, Бертольд Брехт, создав совершенно новую для драматургии теорию «эпического театра», вместе с ней приходит и к

созданию нового типа драматического конфликта, основывающегося на разделении реального и театрального. Для Брехта на первый план выходит воздействие не на чувства и эмоции зрителя, а на его разум. Важным в эпической драме становится не действие, а само повествование. Зрителям интересно наблюдать за ходом изображаемых событий, при этом не проявляя особого интереса к развязке; каждая сцена в пьесах Брехта представляет собой в сюжетно-композиционном отношении завершенное целое. Основным конфликтом драмы становится конфликт должного и происходящего, разумного и абсурдного.

Параллельно с деятельностью Брехта, создававшего эпический театр, драматург Луиджи Пиранделло занимался изучением совершенно иной проблемы современного ему человека, которая стала значительной лишь во времена появления театра абсурда. Для Пиранделло оказалась важной проблема «маленького человека», которому, как считал драматург, в сложной жизни принадлежит роль театрального персонажа. Такой человек вынужден не по своей воле выражать чувства, положенные ему по некой роли. В драматургии Пиранделло развивается конфликт, протекающий внутри человека между его индивидуальностью и той ролью, которую он вынужден играть. «Маленький человек» вынужден носить маску, категорически противоречащую его сущности. Данный конфликт становится значительным в первые годы после Первой мировой войны, ярко выражаясь в философии экзистенциализма. Термин «экзистенциализм» происходит от латинского «exsistentia» – существование. Это философское направление, в центре, которого стоит судьба личности, проблема веры и неверия, утраты и попытки вновь обрести смысл жизни. Из данной философии и возникает упоминавшийся выше «театр абсурда».

Впервые термин «театр абсурда» был использован театральным критиком Мартином Эсслином, который в 1962 году написал книгу «Театр абсурда». В своих произведениях Эсслин своеобразно описывал некоторые

идеи Альберта Камю, рассуждавшего о бессмысленности жизни. Согласно Эсслину, абсурдистское движение опиралось на постановки четырех драматургов того времени: Сэмюэла Беккета, Жана Жене, Артюра Адамова и Эжена Ионеско. Впрочем, отдельно подчеркивалось, что каждый из них обладал своей уникальной техникой и приемами за рамками абсурда.

Отличительной чертой театра абсурда становится то, что герои здесь не действуют, а просто существуют. Важной становится и смена конфликта. Он происходит между сущностью человека и его существованием, но при этом и сама сущность человека переживает конфликт со своей «маской» (личностью).

В 50-60-е годы XX века в драматургии появляется понятие «бесконфликтность», в значительной мере определившее дальнейшее развитие литературного процесса последующих десятилетий, но до сегодняшнего дня не получившее достаточного научного освещения. На сегодняшний день существуют лишь обращения к понятию «бесконфликтность» в контексте конфликта, но так и не раскрыто соотношение этих двух понятий, а также не выявлено и влияние «бесконфликтности» на жанр, стиль, сюжет, композицию и т.д.

В советские времена существовала так называемая «теория бесконфликтности» – это условный термин в советской эстетике, литературной критике и литературоведении, которым обозначаются взгляды, отрицающие правомерность общественно-значимого конфликта в произведениях советской литературы и искусства, посвященных современности [20]. В начале 50-х годов драматургия оказалась под большим влиянием «бесконфликтности», о чём свидетельствовало появление произведений таких драматургов, как А.Ильченко, М.Зарудного, А.Корнейчука А.Софронова, В.Суходольского и др. В своей статье «"Бесконфликтность" в борьбе с "безыдейностью"» В.К. Крылова пишет о том, что «несмотря на разнообразие тем в пьесах и спектаклях, на

сцене наблюдалось однообразие мышления партийных героев, их поступков, что существенно обедняло пьесы, а заключенная в них тема современности таяла с окончанием спектакля, ничего не оставляя вечности» [21]. «Ни одна мысль, ни одно суждение, ни один характер не перелетали за границу данной общественной ситуации. В конце концов, спор антагонистов – напряжен он или нет – заключен в пьесе Софронова "В одном городе" лишь в том, какие строить дома – многоэтажные или одноэтажные коттеджи. Естественно, что такие пьесы пропадали в ту же минуту, как только менялся взгляд на производственную проблему. Это были "глухие" для последующих поколений произведения» [8].

Во второй половине 50-х годов ситуация постепенно стала изменяться: «теория бесконфликтности» была раскритикована, а драматурги стали создавать произведения с такими конфликтами, которые легко укладывались в привычную схему, обозначенную как борьба нового, передового со старым, консервативным.

На рубеже XX-XXI веков в драматургию приходит новое понятие «новая драма» или «новая новая драма» (по выражению В.Мирзоева¹). Это определение явно восходит к «новой драме» рубежа XIX-XX веков, при этом обозначая эпоху духовного кризиса, поисков, перехода от старой эстетики к существенно новой. «Новая новая драма» отказывается от классической, традиционной драмы с её неизменной композиционной системой: завязка – развитие – кульминация – развязка, от воспитательной функции, от каких-либо эстетических ориентиров. Она не стремится к соблюдению законов классической литературы и сцены. В некоторой степени мы можем найти её схожесть с моментальной фотографией: она замечает и фиксирует жизнь по частям.

«Уход от психологической драмы, который четко обозначила "новая драма", влечет и попытки некоторой компенсации потери. Это возврат к реалистической драме в ее новых жанровых формах –

¹ За рубежом термин впервые был введен Б. Хаас

"неосентиментальная драма", "пьесы чеховского настроения", "ретропьесы", возвращающие к забытым мелодраматическим или ностальгическим сюжетам, светлым финалам, лирическому настрою» [7].

Конфликт «новой драмы» XX-XXI веков И.М. Болотян определяет в своей диссертации «Жанровые искания в русской драматургии конца XX – начала XXI века»: «Тип конфликта – единый признак, который можно положить в основу классификации явлений "новой драмы" – задает четыре основных стратегии движения "новая драма", определяющихся либо столкновением с самим собой как с Другим; либо – с социальными Другими; либо конфликтом с самим собой как культурным Другим и/или Другими как культурными артефактами и/или носителями "иных", "чужих" ценностей; либо – с Другим как "чужим" (в качестве "чужого" выступает Высшее Начало, Бог)» [4].

Таким образом, на протяжении всей истории вместе со сменой эпох в драматургии происходит существенное изменение драматического конфликта. Выделяя несколько этапов смены конфликтов, мы можем сделать вывод, что, отражая общественные противоречия своего времени, драматический конфликт видоизменяется параллельно со сменой типов исторического конфликта, его особенностей, сущности и характера.

ГЛАВА II. Конфликт поколений как проблема литературы.

Основные модели взаимоотношения поколений в литературе

Проблема взаимоотношения поколений прямо связана с мотивом времени и авторскими концепциями исторического развития. Она сохраняет актуальность на протяжении всей истории литературы. Сравнение поколений эпических героев содержится уже в начале «Илиады»:

« ...Два поколенья уже современных ему человеков

Скрылись, которые некогда с ним возрастали и жили

В Пиросе пышном над третьим уж племенем царствовал старец»

[10].

Столкновение старого и нового, этических идеалов разных эпох, поведенческих норм «отцов и детей» движет сюжет «Антигоны» Софокла, «Короля Лира» У. Шекспира. Оно заложено в самой природе жанра комедии, которая «восходит к сельским праздникам аттической деревни» [5], рождается из культа плодородия, смены зимы весной, старого новым, что естественно проявляется и в «Облаках» Аристофана, и в «Братьях» Теренция, и в «Венецианском купце» Шекспира.

Трактовка этой темы тесно связана с парадигмальными сдвигами, предопределившими культурно-исторический контекст, в котором разворачивается конфликт «отцов и детей» на каждом этапе истории литературы. Исходя, вслед за В.И. Тюпой, из принципиальных изменений критериев и образов художественного, его природы, целей, места в обществе, отношений автора и адресата на рубеже XVIII – XIX вв., когда на смену «нормативной художественности» приходит «эстетический креативизм», мы легко обнаруживаем, как этот «тектонический сдвиг» отражается в принципах отражения поколенческого конфликта [43].

В классических текстах (У. Шекспир) оппозиция молодого и старого прямо связана с мотивом движения времени. Конфликт поколений

выступает здесь вторичным по отношению к вопросам власти, закона, политики. Уход старого короля и приход на его место нового – грандиозный слом, определяющий судьбу мира. Уместно вспомнить, что само летоисчисление в средневековой Европе долго было связано с династийно-монархическими ориентирами, поэтому смерть государя («Гамлет»), дворцовый переворот («Тит Андроник») или добровольное отречение короля («Король Лир») обозначает не просто столкновение поколенческих идеалов, а вероятное разрушение государства и даже мира: «В королевстве Лира, в самой правящей верхушке, имеются две тенденции, или два лагеря, которые разделены не только и не столько принадлежностью к различным поколениям или общественным группам. В одном лагере – те, кто принимает старый порядок, то есть в широком смысле феодальный порядок (Лир, Глостер, Кент, Олбени), им противостоят "новые люди", индивидуалисты, для которых типично мировоззрение буржуазии (Генерилья, Регана, Эмонд, Корнуэл)» [18].

«Поэтическая истина существует в нормативной эстетике рефлексивного традиционализма [термин Аверинцева] как истина моральная. <...> Поэзия, такая существует в морально-риторической системе, насквозь аллегорична. За её прямым смыслом всегда стоит мысль о высшем» [25]. Классицизм XVII века (Корнель «Сид», Мольер «Скупой», «Мещанин во дворянстве», Ларошфуко «Максимы») связывает с молодым поколением идеи добра, красоты, любви, активности и жизни, старость же выступает как символ жадности, умирания, насмешки. Эту традицию поддерживает, например, Мольер в своей комедии «Мещанин во дворянстве». Здесь молодые герои – воплощение чести, благородства и достоинства, старые же – объект сатиры, носители пороков: тщеславия (Журден), ограниченности (госпожа Журден), лживости и корысти (Дорант). Столкновение поколений заканчивается безусловным торжеством честного, достойного, верного своему роду, месту и

предназначению Клеонта, воплощающего не только молодость, но и перспективу, прогресс, порядок.

Рассматривая эволюцию проблемы взаимоотношения «отцов и детей» в истории литературы, мы можем выделить несколько моделей развития данной проблемы. В первой модели конфликт поколений становится отражением смены времён и несёт в себе идеи гармонии, стабильности и преемственности. Между «отцами и детьми» происходит восстановление мира, налаживание отношений. Герои приходят к осознанию своей неправоты, раскаянию, желанию что-то изменить. Ярчайшими примерами данной модели становятся тексты Шекспира, в которых представители разных поколений осознают свою блажь, ищут примирения.

Опираясь на исследовательские работы И.М. Болотян, создавшей классификацию драматических конфликтов, важно отметить, что в драматургических произведениях, относящихся к первой модели взаимоотношения поколений (Шекспир, Байрон), мы можем выделить столкновение героя с «Другим как "чужим"», где в качестве «чужого» выступает Высшее Начало, Бог или же судьба. На каждой из сторон данного конфликта поколений лежит печать влияния этого «Высшего Начала» [4].

Проблема «отцов и детей» обретает актуальность со сменой парадигмы художественности, в литературе XIX века. Если до сих пор «человек: а) не индивидуален, а только стремится обрести свою индивидуальность; б) не "психологичен", а только стремится обрести свою внутреннюю психологию; в) всё психологическое владеет человеком как внешняя сила» [29], то в начале XIX века начинается «*становление внутреннего характера*» [курсив авт. 29] героя, происходящее, в том числе, и через конфликт поколений. Вместе с этим появляется и новая модель данного конфликта. В произведениях, относящихся ко второй

модели, происходит столкновение индивидуалистов («детей») с миром традиций их «отцов».

Примером могут служить произведения А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1822-1824), Оноре де Бальзака «Евгения Гранде» (1833), И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1861), Н.А. Островского «Гроза», Н.Г. Помяловского «Очерки бурсы» (1863), Франка Ведекинда «Пробуждение весны» (1891).

Этот ряд наглядно показывает, как постепенно происходит полный разрыв отношений между поколениями. Между старшими и младшими выстраивается непреодолимая стена непонимания. На первое место прежде всего выдвигаются личные интересы и ценности, которые становятся причиной отталкивания героев.

Комедия А.С.Грибоедова «Горе от ума» создавалась на стыке трех литературных направлений и стилей: классицизма, романтизма и зарождающегося реализма.

Грибоедовым показано столкновение «века нынешнего» в лице Александра Андреевича Чацкого и «века минувшего», основой которого становится «фамусовское общество». Чацкому ненавистны «прошедшего житья подлейшие черты», люди, которые, «сужденья черпают из забытых газет времен Очаковских и покоренья Крыма». Фамусов же, в свою очередь, начинает поучать несмышлёного юношу, указывая на свой пример образцового поведения – раболепство (*«Смотрели бы, как делали отцы, Учились бы, на старших глядя!»*) [13].

В комедии Грибоедова происходит столкновение не просто представителей старшего и младшего поколений, но двух мировоззрений, двух лагерей со своими идеями и взглядами на жизнь.

Драматургическое мастерство Грибоедова проявляется в умелом слиянии истории несчастной любви Чацкого к Софье и конфликта Чацкого с московским дворянством. В молодом человек воплотились черты передового человека того времени. Пусть он не заботится о том, много ли

людей поверят ему и поддержат, зато он убежден в искренности своих слов, и поэтому сломить его ничто не в силах, его убеждения сильны.

Чацкий не понят и одинок. В этом трагедия героя – благородного, умного, честного человека с чувством собственного достоинства. В этом трагедия всей пьесы. Он сломлен количеством старой силы. В финале не может быть и речи ни о каком примирении. «Фамусовское общество» не приняло Чацкого, выставило его дураком, изгнало юношу, но не сломило его идей и взглядов.

Таким образом, в комедии «Горе от ума» показано ярое противостояние молодого и старого, которое не способно закончиться примирением. Также важной становится идея неоднородности молодого поколения, которая у Грибоедова проявляется в лице Молчалина, несмотря на свой возраст, ставшего ярким представителем «фамусовского общества».

Трагична судьба Евгении Гранде, героини романа Оноре де Бальзака. Девушке не повезло родиться в семье скряги, «папаши» Гранде. Несмотря на все имеющиеся у него богатства, господин Гранде до конца своих дней экономил на всём, что казалось ему неважным: друзьях, нуждах семьи. Чуткой и доброй Евгении пришлось тяжело, для девушки *«богатство не было ни властью, ни утешением; она могла жить только любовью, религией, верой в будущее»* [1]. Даже на смертном одре отец не благословил дочь, до последнего вздоха он говорил лишь о своих богатствах, которые необходимо было сберечь любым способом. Жадность отца разрушила жизнь дочери, которая стала постепенно превращаться в то, что всегда так ненавидела: *«Это благородное сердце, бившееся только для нежнейших чувств, должно было, однако, подчиниться расчетам людского корыстолюбия. Деньгам суждено было сообщить свою холодную окраску этой небесной жизни и заронить в женщину, которая вся была чувство, недоверие к чувствам»* [1].

В 50-е годы XIX века в русскую литературу вошла блестящая плеяда новых писателей-реалистов, воспитанных критикой Белинского, продолжателей Пушкина и Гоголя. Среди них были А.Н.Островский и И.С.Тургенев.

В романе «Отцы и дети» показано столкновение жизненных и идеологических концепций. В произведении противопоставлены друг другу не сын и отец, а просто люди разных поколений, тем самым Тургеневым исключается возможность проявления каких-то симпатий между героями. Писатель вкладывает в своих героев-антагонистов ряд идей, которые и становятся главными причинами спора между Базаровым и Павлом Петровичем Кирсановым. Их конфликт основан на противостоянии двух людей с разными взглядами, идеями, воспитанием.

О конфликте поколений говорят и отношения между Евгением и Аркадием. Несмотря на то, что оба героя относят себя к течению нигилистов, их мысли и поступки совершенно разные. В конечном итоге, Аркадий разочаровывается в принципах нигилистов и выбирает родной и уютный отцовский дом. Он начинает смотреть на своего товарища совершенно другими глазами, думать о нем иначе. Их товарищество на этом заканчивается.

Нигилист Базаров, отрицающий всё на свете, ставящий науку превыше всех остальных ценностей, не замечает, насколько сильно любят юношу его родители. Несмотря на трагичность финала романа, И.С.Тургенев позволяет читателю насладиться историей счастливой жизни других героев. Аркадий Кирсанов всем сердцем любит своего отца, поэтому он находит счастье лишь в кругу семьи. Сыновняя любовь, основанная на благоговейном отношении детей к родителям, ограничивает эгоизм, свойственный юности.

Неслучайно Тургенев делает героями-антагонистами Павла Петровича и Базарова. Большую роль в их спорах играют Николай Петрович и Аркадий, которые всеми силами стараются предотвратить

нарастающий конфликт. К сожалению, их усилия тщетны, но они проясняют трагизм ситуации. Конфликт романа «Отцы и дети» не замыкается в семейных сферах, он уходит в более глобальные, социальные и политические уровни. В романе торжествует трагедия как выражение общенационального кризиса и распада.

Пьеса Н.А.Островского «Гроза» была написана в 1859 году в период общественного подъема, когда трещали устои крепостничества, и в душной атмосфере действительности собиралась гроза. Зритель переносится в купеческую среду, в которой упорно поддерживаются домостроевские порядки. Жители провинциального города живут замкнутой и чуждой общественным интересам жизнью, не зная того, что творится в окружающем мире, в невежестве и равнодушии. Круг их интересов ограничен рамками домашних забот.

Островский показывает нам злую и властную Кабаниху, которая строго соблюдает все обычаи и порядки патриархальной старины, разводит ханжество, не терпит ни в ком проявления личной воли. Она представлена яркой защитницей устоев «тёмного царства».

Кабанихе противопоставлена Катерина – натура чистая, открытая, добрая и любящая. Девушка стремится к воле, свободе, олицетворяет душевную красоту русской женщины. К сожалению, героиня попадает в чужое ей общество, она нигде не находит поддержки, даже муж отворачивается от неё, не решаясь перечить воле матери.

Островский сталкивает в своей пьесе представителей двух поколений, двух разных миров, которые противопоставлены во всём. Катерина отказалась подчиняться распорядкам кабанихиного дома, её законам, героиня предпочитает жизни в неволе смерть. И это становится проявлением не слабости, а духовной силы и смелости, горячей ненависти к гнету и деспотизму.

Несмотря на то что главным в пьесе становится конфликт, отражающий борьбу между изжившей себя крепостнической моралью и

прогрессивными стремлениями к проявлению человеческих прав, проблема взаимоотношения разных поколений становится основой этого конфликта. Островским демонстрируется полное непонимание между разными поколениями и нежелание что-либо менять. Трагический финал оказывается лучшим решением для освобождения младшего поколения от гнёта и жестокости старших.

Н.Г. Помяловский в своей повести «Очерки бурсы» описывает систему образования, использующую телесные наказания, оскорбления, отбивающую у детей любую инициативу и желание действовать. Писатель отрицает систему казарменного воспитания, делающего из детей покорных рабов. Для него важно показать истинное лицо учителей бурсы. Помяловский даёт резко критические оценки педагогам, демонстрирует, что отношения между учителями и учениками в большинстве своём негативны и разрушительны. В повести показаны нравственные и физические страдания младшего поколения, оказавшегося под гнётом старших.

Ещё одним примером учителя, настроенного против своих учеников, становится Ардальон Борисович Передонов, главный герой романа Фёдора Сологуба «Мелкий бес». Передонов – учитель словесности в небольшом провинциальном городке. Основой сюжета становится томительное ожидание главным героем обещанного ему места инспектора. Все мысли и действия Ардальона Борисовича направлены на получение желаемого, поэтому он готов даже жениться на своей сожительнице (и троюродной сестре) Варваре.

Вскоре, почувствовав власть в своих руках, Передонов начинает без стеснения важничать, грубо обращаться с другими учителями и гимназистами. Большинство детей считали Передонова злым, грубым и несправедливым, за что презирали и ненавидели его.

Ардальон Борисович разделял учащихся на дворянских и тех, кто к дворянам не принадлежит, и относился к каждой группе детей

соответствующе: *«Передонов говорил иногда "ты" гимназистам не из дворян; дворянам же он всегда говорил "вы". Он узнавал в канцелярии, кто какого сословия, и его память цепко держалась за эти различия»* [36]. Работу учителем герой считал бесполезной и искренне не понимал, зачем он этим занимается.

Передонов любил жаловаться и доносить на учителей, а особенно на учащихся. Приходя в гимназию, он следил за каждым учеником и запоминал имена тех, кто ведёт себя плохо, сожалея лишь о том, что не взял бумажку и карандаш для записей.

Обычно Передонов обвинял гимназистов не по делу, лишь с профилактической целью, и получал истинное удовольствие, если родители верили и при нём наказывали своих чад.

Самым ужасным было то, что Ардальон Борисович даже не считал гимназистов за людей: *«Только бородатые гимназисты с пробудившимся влечением к женщинам вдруг становились в его глазах равными ему»* [36].

Таким образом, делая героями своих произведений жестоких, несправедливых учителей, писатели показывали не просто разрыв, происходящий между старшими и младшими, но катастрофу, связанную с воспитанием целых поколений, у которых есть не пример для подражания, а ненавистный человек, неспособный научить ничему доброму и правильному.

Франк Ведекинд в своей пьесе «Пробуждение весны» строит сюжет на пересечении историй нескольких подростков, которые ищут ответы на волнующие их вопросы, но в результате только страдают. Старшее поколение в лице родителей и учителей в силу заложенных в них убеждений не помогают своим детям пережить сложный период их жизни. «Подростки, в которых появляется интерес к вопросам пола, пытаются всеми способами получить на них ответы. В первую очередь они обращаются к своим родителям, однако те, руководствуясь ханжеским кодексом буржуазной добропорядочности, отвечают им общими фразами,

не имеющими ничего общего с реальностью. В результате дети остаются один на один со своими муками и поисками, они вынуждены интуитивно приходить к познанию и решению этих вопросов, что оборачивается для них трагедией» [22].

Ведекинд показывает поколений детей, которые достигли возраста полового созревания. Полная неосведомленность приводит к тому, что эти дети совершают ошибки, приводящие к трагическому исходу. Старшее же поколение вместо того, чтобы наставить детей на истинный путь, пытается всеми силами продемонстрировать правоту консервативной морали.

Так госпожу Бергман заботит лишь то, как меняется внешний вид её дочери, но она не задумывается, какие же перемены происходят в душе ребёнка. На четырнадцатый день рождения женщина шьёт для Вендлы длинное платье, но девушка не понимает, почему она должна носить эту «хламиду». Также Вендла узнаёт, что у её сестры появился ребёнок. Но вместо того, чтобы вразумительно объяснить девушке, откуда берутся дети, госпожа Бергман говорит ей, что ребенка принес аист.

Вендла ожидает ответа на вопрос, который терзает её душу и разжигает любопытство. Но мать лишь отмахивается от девочки и повторяет: «только не сегодня». Но вот наступает та самая долгожданная для девушки минута, Вендла понимает, что сейчас она наконец-то узнает все ответы. Она готова ко всему, даже к самому ужасному объяснению:

«Вендла: Скорее, мама, я не вынесу.»

Госпожа Бергман: Чтобы иметь ребенка нужно мужа, за которым замужем... любить..., понимаешь, как любят только мужа.

<...>

Госпожа Бергман: Теперь ты знаешь, какие испытания тебе готовятся!

Вендла: И это все?

Госпожа Бергман: Ей Богу!» [6].

Ведекинд показывает, какую ошибку совершила госпожа Бергман, не воспринимая свою дочь всерьёз, боясь дать ей ясные, вразумительные объяснения. Поверив словам матери и думая, что не делает ничего плохого, Вендла Бергман отдаётся своему ровеснику Мельхиору Габору. Девушка ожидает ребёнка, но госпожа Бергман даже эту правду рассказывает дочери лишь после того, как Вендла в ужасе думает, что умирает.

«Вендла: Но ведь это невозможно, мама! Ведь я же не замужем!

<...>

Вендла: Мама, зачем же ты мне не сказала?

Г-жа Бергман: Дитя, дитя, не делай нам обеим еще тяжелее. Овладей собою. Не мучай меня, дитя мое. - Сказать это четырнадцатилетней девочке! Пойми, я скорее могла подумать, что солнце погаснет» [6].

Из-за предрассудков, стеснения, нежелания открывать правду госпожа Бергман губит свою дочь. Вендла Бергман умирает вместе со своим не родившимся ребёнком. Госпоже Бергман, до последнего считающей себя жертвой сложившейся ситуации, остаётся лишь переложить всю вину на дочь, о чём свидетельствует и надпись на могиле девушки: «умерла от малокровия». Единственный, кто оплакивает бедную Вендлу – Мельхиор Габор, обвиняющий себя в смерти девушки.

Мать Мельхиора воспитывает его, позволяя сыну делать то, что он считает нужным. Для неё в первую очередь важно здоровье её ребёнка. Она любит Мельхиора, считает его добрым, невинным мальчиком и оберегает его от опасностей, прося не читать «Фауста» Гёте.

«Г-жа Габор: Ты уже настолько вырос, Мельхиор, чтобы понимать, что тебе полезно и что вредно. <...> Я хотела обратить твое внимание только на то, что и самое лучшее может повредить, если еще не настолько зрел, чтобы правильно понять» [6].

Необходимо отметить, что, несмотря на всю свою любовь и доверие, родители Мельхиора после событий, произошедших с Вендлой Бергман, решают отправить мальчика в исправительное учреждение. Отец Мельхиора осуждает сына и все его поступки. При этом мужчина не считает себя или свою супругу причастными к тому, что сделал Мельхиор.

Ещё более трагичная судьба ожидает другого героя пьесы, Морица Штифеля. Мечтательный, чуткий мальчик никак не может смириться с теми изменениями, которые в нём происходят. Морицу кажется, что он болен, его гложут муки совести. Мальчик не чувствует никакой поддержки и со стороны родителей, которых заботит лишь его хорошая учеба. Мориц не выдерживает такого психологического испытания и кончает с собой. Трагедия усугубляется отречением родителей от сына.

«Рантье Штифель (бросая в могилу лопату земли, сдавленным от слез голосом): Мальчик был не мой. - Мальчик был не мой. - Мальчик никогда меня не радовал» [6].

Призрак Морица раскаивается в содеянном. Лишь после смерти мальчик понял, что его самоубийство оказалось глупым и бессмысленным поступком.

«Мориц: Если бы вы сказали мне это раньше! - Моя мораль погнала меня к смерти. Из-за моих дорогих родителей я схватился за орудие самоубийства. "Чти отца твоего и мать твою и долговечен будешь на земле". На мне Писание феноменально осрамилось» [6].

Всего в пьесе Ф. Ведекинда «Пробуждение весны» представлены трагические истории 12 детей. Его герои либо погибают в конце, либо их жизнь разрушена, по той причине, что родители не захотели дать им нужную информацию, закрыли глаза на естественные потребности молодого, развивающегося организма.

Мы видим, как на протяжении XIX века в произведениях разных авторов тема взаимоотношения поколений развивается в сторону полного разрыва и непонимания. Старшее поколение, – отсюда, видимо,

популярность сюжета о Сатурне, пожирающем своих детей, у живописцев XIX века,² – воплощает негативные силы, противящиеся движению жизни, становлению молодости. В свою очередь, молодое поколение выступает жертвой лицемерной, ханжеской морали, которая не получает никакой поддержки и помощи от взрослых. В драматургических произведениях данного периода (Островский, Ведекин) конфликт поколений строится на столкновении героя с «социальными Другими» [4]. Происходит это по причине того, что младшее поколение является носителем иных культурных ценностей и ментальности, что оказывается непонятно старшему поколению и отвергнуто им.

В XX веке существенно меняется освещение проблемы. Писатели показывают отношения между молодым и старшим поколениями как неоднозначные, не поддающиеся простым определениям и оценкам. В связи с чем нами и выделяется третья модель взаимоотношения поколений. Центральной здесь становится мысль о возможности примирения, разрушения стены непонимания между представителями разных поколений. В текстах мы находим попытку примирительного диалога между героями, взаимоподдержку и взаимопомощь «отцов и детей». Примером этому служат романы Марселя Пруста «У Германтов» (1920-1922) и Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи» (1951), повесть Эрнеста Хемингуэя «Старик и море» (1952), в русской литературе пьеса А.Вампилова «Старший сын» (1968), рассказ В.Распутина «Женский разговор» (1994).

Связь старшего и младшего поколений мы наглядно наблюдаем в одной из сюжетных линий цикла романов Марселя Пруста «В поисках утраченного времени». Главный герой романа Марсель на протяжении всего цикла постепенно проходит стадии взросления и преобразования. Третий роман Пруста «У Германтов» пронизан любовью и горем, связанным с потерей бабушки. На протяжении трёх книг читатель

² Гойя, Рубенс.

наблюдал за отношениями, складывающимися между ней и главным героем. В романе «У Германтов» мы узнаём о болезни пожилой женщины и о том, каким испытанием это событие становится для героя:

«Я привык входить в бабушкино сердце даже для того, чтобы составлять себе представление о людях ничтожных, теперь же бабушка была для меня недоступна, она превратилась в часть внешнего мира, я вынужден был держать от нее в тайне, – и даже в более строгой, чем от незнакомых прохожих, – то, что я думал об ее состоянии, держать от нее в тайне мою тревогу» [28].

Двойственность эмоциональной реакции на смерть обеспечена в романе сложным соотношением повествовательных «потокков»: яви, в которой смерть – трагедия, воспоминание, в котором она окрашена ностальгически, сна, предающего повествованию характеристики сверхреальности: «Совершенно очевидно, что роман Пруста, с одной стороны, является важнейшим звеном в непрерывной цепи развития художественного сознания (в контексте литературного движения начала XX века он занимает важное место своим традиционализмом), с другой – это экспериментальный роман, в котором нарушаются повествовательная традиция, структура образа, наконец, в нем демонстрируется главное, что характеризует литературу XX века – топография мышления» [14]. Для Марселя бабушка всегда была неизменной частью жизни, важным человеком, который понимал его и поддерживал: *«Она еще не умерла. Я уже был один» [28].* Он понимает, что возможно у них с бабушкой осталось не так много времени, и это осознание приводит его в ужас. Но в то же время, герой хочет уберечь её от своих мыслей, не допустить того, чтобы она чувствовала с его стороны беспокойство о её предстоящем «уходе».

Марсель до последнего верит и надеется, несмотря на страшный приговор врача: *«я, уже на лестнице, смотрел на бабушку, положение которой было безнадежно. Все люди очень одиноки» [28].* Автор

показывает трепетное отношение к пожилой женщине любящих дочери и внука. Почтение и уважение определяют отношение к представителям старшего поколения. В одной из своих лекций Мераб Мамардашвили затронул вопрос, связанный с воспоминаниями героя о бабушке: «Текст идет в контексте самой страшной проблемы для Пруста (для героя романа и тем самым для Пруста) – любви к своим родным. Здесь идет речь о любви к бабушке. Что мы любим, как любим, что мы делаем с теми людьми, которых любим. <...> Пруст имеет в виду, что вся тотальная память о бабушке, которая есть, не находится в любой данный момент в его распоряжении, и это есть механизм, который делает любовь той или другой. "Ибо с расстройством памяти связаны и перебои сердца"» [24].

Отношения приятя связывают и героев притчи Э.Хемингуэя «Старик и море», в которой автор рисует мир спокойного, счастливого человека, находящегося в гармонии с окружающим. Безусловно, в повествовании важным является описание борьбы Сантьяго с рыбой, его нахождение в природной стихии, взаимоотношения с окружающим миром. Но помимо этого необходимо обратить внимание и на любовь старика к мальчику, юноше, который станет продолжателем не только дела Сантьяго, но и чего-то большего. «Новое в хемингуэевском замысле повести – появление в ней второго героя, мальчика-кубинца Маноло. Это ученик Сантьяго, совсем еще юный рыбак, который любит и жалеет старика, восхищается его мастерством и выдержкой, хочет быть для него опорой, хочет стать таким же, как он», – пишет А.И. Старцев в своей книге «От Уитмена до Хемингуэя» [37]. Старик становится способен преодолеть все препятствия, понимая, что рядом с ним находится человек, который готов его поддержать. Сантьяго не одинок: Маноло заботится о нем, видя в старике не только учителя, но и друга. Он встречает Сантьяго после одной из его многократных неудачных попыток «добыть» что-нибудь в море, поддерживает в нем веру, ведёт его в рыбацкое кафе и угощает пивом. Сантьяго принимает эти знаки внимания подростка: «Ну что ж, —

говорит он. — Ежели рыбак подносит рыбаку...» [46]. «Тема "старик и мальчик" не так развита в повести, как основная тема "старик и море", но по-своему знаменательна. В ней выражена живая связь поколений, преемственность мужества и борьбы, та цепкая сила жизни, которая присутствует и в образе самого Сантьяго, и в целом, как реальный мотив, противостоит фаталистической и пессимистической струе в творчестве Хемингуэя», - продолжает Старцев. В повести звучит мотив единения людей, человеческой солидарности и взаимопомощи.

Неоднозначно решается проблема взаимоотношения поколений и в романах о вине и ответственности, составляющих огромный пласт немецкой литературы 60 – 70-х годов XX века. Эти тексты «фиксируют переход от единообразной модели социального мышления к множественности позиций героев, живущих в локальном микромире» [32]. Бунт юношества, возникающий на фоне обвинения «отцов» в пособничестве фашистскому режиму, отражается в романах «Дело д'Артеза» Г.-Э. Носсака, «Черный осел» Л. Ринзера, «Женщины у берега Рейна» Г. Белля. Выбор скандальной профессии актера и даже клоуна, уничтожение роялей, воровство значков фирмы с автомобилями банкиров и торговцев недвижимостью, – странные формы протеста, индивидуально значимые для каждого героя. Кто-то отстаивает собственную свободу, права и вкусы: «Старая дама читает подобную чушь» [27]. Кто-то видит в своём личном протесте попытку исправить ход истории: «На капсперовском рояле, по достоверным данным, играл Моцарт. – На рояле Базена, говорят, брэнчал Вагнер, на рояле Флориана – Брамс, а на кренгелевском – сам Бах» [2]. Однако в большинстве случаев подобный роман даёт уникальную модель «примирения» поколений. Общий язык обретается в попытке вместе преодолеть прошлое: начать новую жизнь («Дом без хозяина» Г. Бёлль), исправить последствия «юношеской безответственности» [47] («Die Aula» Г. Кант), обрести личное счастье.

Роман Джерома Сэлинджера «Над пропастью во ржи» написан в 1951 году и содержит в себе рассказ от лица подростка, рассуждающего о проблемах американского общества. Холден Колфилд, «трудный» подросток, которого постоянно выгоняют из школ, у которого не складываются отношения с окружающими. Больше всего главный герой боится стать таким же взрослым, которых он встречает каждый день, он даже думать не хочет о том, что когда-то ему придется *«работать в какой-нибудь конторе, зарабатывать уйму денег и ездить на работу в машине или в автобусах по Медисон-авеню, и читать газеты, и играть в бридж все вечера...»* [41]. Холден конфликтует с учителями и родителями, все постоянно злятся на его поведение.

Холден без сожаления покидает закрытую школы для мальчиков. Здесь его ничего не держит: друзей он толком не смог завести, а учителей он просто ненавидит, не считая старика Спенсера, но даже он вызывает у Холдена некоторое раздражение:

«Только я вошел – и уже пожалел, зачем меня принесло. Он читал "Атлантик мансли", и везде стояли какие-то пузырьки, пилюли, все пахло каплями от насморка. Тоску нагоняло. Я вообще-то не слишком люблю больных. И все казалось еще унылее оттого, что на старом Спенсере был ужасножалкий, потертый, стары халат – наверно, он его носил с самого рождения, честное слово. Не люблю я стариков в пижамах или в халатах. Вечно у них грудь наружу, все их старые ребра видны» [41].

Старик Спенсер пытается поговорить с Холденом, но прощальный разговор учителя и ученика постепенно переходит в обмен колкими высказываниями. Попытки понять Холдена разбиваются о его тоску и желание быстрее сбежать. Желание Спенсера воззвать к здравому смыслу подростка приводит лишь к ненависти. Холден сбегает от нравоучений и лжи взрослых. Герой приезжает в Нью-Йорк и попадает в реальную жизнь, которой он раньше не замечал. Размышления о том, что же представляет из себя мир взрослых, приводят к разочарованию, к осознанию лжи,

лицемерия, насилия, и недоверия. Вспоминания о маленькой сестре Фиби дают ему заветное желание: *«Мое дело — ловить ребяташек, чтобы они не сорвались в пропасть. Понимаешь, они играют и не видят, куда бегут, а тут я подбегаю и ловлю их, чтобы они не сорвались. Вот и вся моя работа. Стеречь ребят над пропастью во ржи»* [41].

Юношеский бунт Холдена исчерпан осознанием ответственности, он становится спокойнее и терпимее, понимая, что всё равно не сможет сбежать от всего мира, но зато он может остаться и попытаться бороться за свою мечту, за идеал, который представляется романтичному подростку. Младшее и старшее поколения у Сэлинджера не могут найти компромисс. Но в случившемся мы не можем винить лишь взрослых, ведь и подросток не старается понять и принять законы и жизнь старших.

Александра Вампилова глубоко волновали проблемы нравственности, поэтому в своих произведениях он рассматривал понятия чести, справедливости, добра и милосердия. Его пьеса «Старший сын» рассказывает историю семьи Андрея Григорьевича Сарафанова, который, как кажется самому герою, по случайному стечению обстоятельств встречается давно потерянного сына. Стечение обстоятельств действительно сыграло свою роль, а Бусыгин с лёгкой руки своего друга Сильвы обретает новых родственников.

Незадачливые друзья хотели лишь ради своей пользы разыграть Сарафанова, но всё сложилось иначе. Володя буквально становится частью этой семьи, узнаёт о том, что у Сарафанова сложная жизнь: жена ушла, с работы уволили и теперь приходится подрабатывать в оркестре, играющем на похоронах. Дети Андрея Григорьевича тоже не помогают отцу справиться со сложностями. Дочь Нина нашла себе подходящую партию в лице военного лётчика и, несмотря на отсутствие к нему чувств, собирается замуж за Кудимова. Сын Васенька постоянно чувствует себя никому не нужным и пытается сбежать из дома. В такой недружелюбной атмосфере Сарафанов ощущает себя потерянным и одиноким. Он всеми

силами тянется к детям, но они считают его неудачником и постоянно отталкивают.

Для Андрея Григорьевича обретённый «старший сын» становится глотком свежего воздуха. Он искренне привязывается к Бусыгину, поэтому даже не хочет верить, что Володя может быть не его ребёнком. В ответ и Бусыгин, выросший без отца, в детдоме, тоже проникается сыновней любовью к доброму, славному, но несчастливому Сарафанову.

Финал пьесы благополучный. Бусыгин признаётся Сарафанову, что он не его сын. Нина и Вася слушаются совета отца и не совершают ошибок с побегом из родного дома. Обретённый «старший сын» становится частым гостем в доме Сарафановых.

Несмотря на счастливый финал, важно подчеркнуть, что Андрей Григорьевич Сарафанов действительно не нашёл нужной поддержки у родных людей. Собственные дети отвернулись от отца и не хотели делиться с ним своими проблемами. Если бы не счастливое стечение обстоятельств и появление Бусыгина, кто знает, как могла бы сложиться дальнейшая жизнь этой семьи. Мне кажется, что без взаимоподдержки, любви и уважения, родные люди окончательно бы отвернулись друг от друга.

Рассказ В.Распутина «Женский разговор» представляет собой диалог-откровение между представителями не просто двух разных поколений, но и миров. В разговоре бабушки и внучки затронуты вечные жизненные ценности: любовь, материнство, счастье, горе. К сожалению, взгляды двух родных людей во всём расходятся.

Наталья, много повидавшая за свою жизнь, решилась на откровенный разговор с внучкой, которую отправили к ней «на перевоспитание». Но женщина, пережившая войну, потерявшая мужа, сталкивается со взглядами современной девушки, которая считает своим примером «женщину-лидера», способную сама всё решить и быть во всём независимой.

Бабушка понимает, что внушка по-новому смотрит на окружающий мир, но старушка не может с этим смириться. Наталье кажется, что все жизненные ценности потеряны, заменены обыденными проблемами, которые ничего не стоят и не должны быть важны. Куда-то подевалась вся ценность семейного счастья: теперь важнее работа, самостоятельно устроенная жизнь. Потому и женщина больше не представляется хранительницей домашнего очага, матерью и хозяйкой.

Постепенно диалог становится уже не только беседой бабушки и внушки, а разговором прошлого и настоящего, города и деревни, разговором двух поколений, автора и читателя, и даже разговором читателя с самим собой.

Финал рассказа остается открытым. Читатель вместе с главной героиней осознаёт, что страшен мир, в котором мы живем, постепенно исчезают традиционные ценности: нет семьи, нет добра, убогость быта, бездуховность жизни, враждебность вокруг. История молодой девушки становится примером того, как общество влияет на взгляды человека. Но остаётся ещё у нас надежда, что откровенный разговор изменит взгляды внушки на этот мир. И душа не только юной Виктории возродиться. Ведь в этом мире живут ещё мудрые Натальи, хранительницы нравственных устоев жизни.

Для младшего поколения такие разговоры по душам со старшими – начало новой жизни, осознание своего «я», своего назначения на земле. В рассказе разговор затронул Вику, *«неспокойно засыпала девчонка – подёргивалась. Одновременно вздрагивая, плечи, левая рука, ища гнезда, оглаживала живот, дыхание то принималось частить, то переходило в плавные неслышные гребки»* [29].

Таким образом, в XX авторы активно рассматривают проблему взаимоотношения поколений, заявляя в своих произведениях, что главным является непонимание младшим поколением старшего. Но несмотря на явные различия между «отцами» и «детьми», благодаря любви, поддержке

и уважению, они способны прийти к взаимопониманию и необходимой гармонии. В произведениях появляется явная надежда на положительный исход в раскрытии конфликта поколений.

Говоря о третьем типе конфликта поколений, важно отметить, что не всегда попытка наладить отношения оборачивается счастливым финалом. Например, ближе к концу XX века появляются тексты, в которых старшее поколение пытается каким-то образом взаимодействовать с младшим, достучаться до молодых людей, реализовать свои воспитательские полномочия. Но это желание родителей неизменно заканчивается провалом, полным разрывом между поколениями. Отношения рушатся из-за того, что в младшем поколении изначально заложена разрушительная, стихийная сила, которую старшее поколение не в состоянии контролировать.

В 1998 году Мариус фон Майенбург создаёт пьесу «Огнеликий», по своему трагическому конфликту схожей с пьесой Ведекинда «Пробуждение весны». Автор изображает проблемы подростков, сталкивающихся с вопросом полового созревания и изменений, происходящих в теле и душе героев.

Столкновение двух поколений зафиксировано в противостоянии подростков Курта и Ольги и их родителей. В пьесе «Огнеликий» трагедия происходит из-за непонимания родителями своих детей. Курт и Ольга не могут смириться с той жизнью и тем миром, в котором живут их родители, подростки начинают протестовать и этот протест они осуществляют с помощью поджогов.

В начале пьесы мы наблюдаем сцену очень похожую на сцену из «Пробуждения весны» Ведекинда. Между матерью и дочерью должен состояться важный разговор, но в отличие от Ведекинда, у Майенбурга этот разговор начинает мать. В «Пробуждение весны» госпожа Бергман так и не смогла ответить на вопрос своей дочери, «откуда берутся дети?», и тем самым стала одной из причин произошедшей трагедии. Почти спустя

столетие, в пьесе Майенбурга мать заботит лишь то, что Ольга может остаться одна с ребёнком на руках, но не чувства дочери.

Отношения в изображённой семье могут показаться зрителю формальными и рушатся после интимной близость Ольги и Курта, которые являются братом и сестрой. Одной из причин возникновения таких «больных отношений» мог послужить страх этих детей перед взрослой жизнью. Мир взрослых и взросление вызывают в героях отвращение. Такое понятие как «рождение» представляется Курту и Ольге, как что-то страшное и непонятное.

«Курт: Ольга. Мне приснился сон. Он наверняка связан с моим рождением. Мне приснилась пещера «ужасов». Я сижу в вагончике, вдруг он отрывается и с грохотом несется к двери. Дверь распахивается, пахнет затхлым, кругом черным-черно и только разноцветные лампочки светятся в глазах игрушечных призраков, которые двигаются туда и сюда. Но и теперь я знаю не больше...» [23].

Мысль о взрослении приводит Курта и Ольгу в ужас. Мир, предстающий перед ними, кажется детям пустым и холодным. Курт находит для себя то единственное, что сможет заполнить пустоту в его душе – огонь. Мальчик думает, что тепло огня сможет помочь ему. Он начинает делать взрывчатку и поджигать дома, находящиеся в округе. Страсть к огню растёт у героя так быстро, что он не в состоянии справиться с ней. Курт сжигает своих родителей, а затем и себя.

Ольга же оказывается не готовой отдаться власти огня. К концу действия Майнбург разводит пути своих героев. Девушка, не сумев смириться со смертью родителей и испугавшись действий брата, просит помощи у своего друга Пауля. Она оставляет брата и уходит с Паулем, тем самым показав, что она выбирает путь своих родителей и решается стать взрослой.

А.Р. Лисенко в своей диссертации «Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века» о пьесе «Огнеликий» пишет следующее: «В

отличие от драматургии рубежа XIX-XX веков, когда новое поколение видело в борьбе с отцами очищение пути для себя, для лучшего будущего, в пьесе Майенбурга будущего нет ни для кого. <...> Молодые люди, чувствующие себя одинокими во враждебном обществе, не находят для себя иного пути, кроме насилия. Однако их агрессивное поведение лишь подчёркивает тот факт, что, по сути, они сами являются жертвами общества, в котором родились, жертвами ослабления семейных связей» [22].

В драматургических текстах XX века мы обнаруживаем конфликт героев «с самим собой как с Другим» (по классификации И.М.Болотян) [4]. Несмотря на попытки примирения с окружающей действительностью, герой запутывается в происходящем, теряет связь с другими людьми, чувствует себя одиноким. Основа данного конфликта заложена в самом человеке, в его попытках найти себя.

Таким образом, «отцы и дети» – одна из самых драматических и актуальных проблем в истории литературы, именно поэтому она находила своё отражение почти во всех знаковых произведениях писателей на протяжении всего времени. Литература рассматривала отношения и конфликты родителей и детей в различных плоскостях: нравственных, идейных, религиозных, моральных, психологических, политических. В произведениях говорилось как об отношениях кровных родственников, так и об отношениях между старшим и младшим поколениями.

Проблема взаимоотношения поколений осмысливается каждым писателем по-своему, в зависимости от исторического времени и мировоззрения самого автора. Данный конфликт с течением времени проявляется по-разному, в большей и меньшей степени. Важным остаётся сам факт того, что писатели всех стран и эпох продолжают обращаться к данной проблеме, выражая своё к ней отношение.

Рассмотрев произведения авторов разных эпох и жанров, мы можем выделить три модели развития проблемы взаимоотношения поколений.

Первая модель представлена в классической литературе и опирается на идеи гармонии и преемственности. Старшее и младшее поколения ищут пути восстановления мира и стабильности, налаживания диалога. Со сменой эпох происходит и переосмысление проблемы «отцов и детей». В текстах литературы XIX века показан разрыв отношений между поколениями, который приводит к непониманию, недомолвкам, ненависти, порой и к трагическому исходу. С данными идеями связана вторая модель взаимоотношения поколений, в которой показано столкновение молодых героев-индивидуалистов с традициями и мировоззрением старшего поколения.

В литературе XX века появляется третья модель конфликта поколений. Данная проблема решается неоднозначно, представители разных поколений пытаются преодолеть выстроившуюся стену непонимания, оказывать друг другу поддержку и помощь. Но не всегда счастливый финал оказывается возможен, так как возникающие обстоятельства не позволяют этому случиться. Авторы создают тексты, в которых старшее и младшее поколения всё еще не в состоянии сделать шаг навстречу друг другу.

ГЛАВА III. Конфликт поколений в новейшей драме К.Денниг «Exstasy rave» и К.Стешика «Кратковременная»

Австрийский драматург Констанция Денниг в 2003 году успешно дебютировала со своей пьесой «Exstasy Rave». Это история о том, как постепенно в обществе дискредитируются главные ценности, среди которых уважение к старости, ценность человеческой жизни, любовь. Автор представляет зрителю антиутопическую картину: 2034 год – недалекое будущее, в котором всем гражданам старше 75 лет приходится проходить экзамен на уровень умственной деятельности. Программа, созданная государством, решает, достоин ли человек жить, не является ли он тяжким грузом для молодых людей.

Денниг показывает крупным планом пятерых героев старше восьмидесяти лет. У каждого из стариков своя история жизни, и всё же они связаны друг с другом. На протяжении всей пьесы зритель не знает, как к ним относиться. Сцена в комнате ожидания, где три женщины (среди которых инвалид) и двое мужчин пытаются понять, прошли ли они тест, смогут ли жить дальше или общество решит избавиться от них при помощи вечеринки «Exstasy», казалось бы, показывает героев как пример немощности и болезненности. Но эти бабушки и дедушки не готовы смириться с такой судьбой, они смогут доказать всем, что они еще способны побороться за жизнь, что их вынуждают уступить дорогу молодым, что мир в своей жестокости убивает желающего жить человека.

Однако проблема памяти и взаимоотношения поколений не является специфически немецкой. На распавшемся постсоветском пространстве также произошли процессы, актуализировавшие эту проблематику: переосмысление прошлого, смена поколений, переводящая военные события в разряд «далекой истории», необходимость – особенно для только обретших государственность народов – самоидентификации.

Константин Стешик, автор пьесы «Кратковременная», показал проблему взаимоотношения поколений с иной стороны. Его пьеса, небольшая по объему, почти не содержит действия и создана по мотивам фотодневника Филиппа Толедано «Дни с моим отцом». Снимки Толедано, достаточно эмоциональные, в сопровождении с комментариями самого автора, вызывают у каждого человека гамму чувств. Фотопортреты, однако, в тексте не представлены, а являются источником вдохновения для автора и способствуют эмоциональному «включению» читателя в атмосферу происходящего.

Зрителю представлен диалог сына с отцом. Отец лишен из-за своей болезни половины воспоминаний и иногда, кажется, теряет связь с реальностью. Вместе с узлами памяти разрываются узлы родства. Лишь вещи хранят память о любви, которая только что ушла. Пьеса – диалог героев, выматывающий, бесконечный, в котором читатель будто становится участником нескончаемого спора.

Констанция Денниг и Константин Стешик показывают в своих пьесах героев одного и того же возраста, принадлежащих к старшему поколению и наделенных похожими судьбами. Старики причиняют неудобства младшему поколению, занимают «место молодых, их деньги, их воздух» [17].

Денниг показывает, как произвол государства, взявшего на себя право уничтожать своих граждан, решает проблему перенаселения. Сильные не хотят поддерживать слабых, пропало уважение к возрасту, мудрости, опыту. С самого начала пьесы читатель наблюдает, как главных героев охватывает страх и волнение. Несмотря на то что каждый из них осознаёт свой возраст и то, что скоро им всё равно придется умереть, никто не хочет, чтобы это произошло так скоро и лишь потому, что они провалили экзамен. Денниг понимает, что никто, в том числе и общество с его законами, не имеет права преступать границы жизни и смерти: «возраст – это не заслуга, но и не преступление» [17]. Именно поэтому

автор ставит своих героев в ситуацию, в которой они буквально смогли обмануть смерть.

Стешик в своей пьесе показывает в силу каких обстоятельств возникла казавшаяся непреодолимой пропасть непонимания между отцом и сыном, как непроницаем для Марка мир его родителей.

Система образов в обоих случаях строится на контрасте молодого, сильного, деятельного и суетливого – с одной стороны, и старого, болезненного, слабого, сосредоточенного на человеческих отношениях и искренних чувствах – с другой.

В пьесе К. Денниг такой контраст-дополнение составляют Петер Мареш и Антон Лезяк. Первый – убежденный сторонник системы, посылающий на смерть участвующих в программе стариков с уверенностью в своей правоте. Он и его помощница Сузи воплощают бездушие общества потребителей. Зритель может лишь ужаснуться той легкости и шутливости, с которой Мареш объявляет участникам шоу результаты теста на право жить. Этот герой прямо заявляет, что ненавидит стариков и сожалеет, что на государстве лежит тяжелое бремя избавления от них:

«Я не знаю, как вам, но я терпеть не могу стариков. В конце таких шоу мне всегда хочется блевануть. И этот запах мочи никогда не выветрится из нашей студии. (Кандидатам.) Вам бы повеситься всем, повеситься, как только семьдесят пять стукнет, вместо того, чтобы вешать эту проблему на государство» [17].

Второй – Антон Лезяк, как выясняется в ходе пьесы, был учителем Петера. Несмотря на очевидные различия в жизненных позициях, они оказываются двойниками: Мареш лишь повторяет тот путь, который в молодости прошел его учитель, поставивший интересы науки, профессии и пользы выше любви и счастья. Он достиг того, что считал необходимым: изобрёл ту самую роковую программу, которая и решила его дальнейшую судьбу. Мечты юного романтика, который хотел сделать мир лучше,

привели к медленному разложению общества. Сам герой стал жертвой собственного детища. Оба героя проходят в пьесе путь просветления. Оба делают свои моральные выводы.

Обстоятельства в пьесе «Ecstasy Rave» приводят к случайной встрече двух людей, которые когда-то любили друг друга. Ева Пиллингер и Антон Лезяк в годы своей молодости не смогли быть вместе, но теперь они оба поняли, что совершили ошибку, расставшись когда-то. Судьба свела их в такое время, когда накануне смерти они оказались так необходимы друг другу. Если в молодости Антон так сильно хотел изменить общество, что ради своей цели расстался с любимой женщиной³, то теперь он готов искупить свою вину и перед Евой, и перед обществом, которому вместо счастья и благополучия подарил вечеринку «Ecstasy». Он намеренно «заваливает» тест, наказывая самого себя. Но по-прежнему любящая его Ева, успешно прошедшая тест, добровольно отказывается от жизни: «Вы, господин Бранд, не умрёте! **Я** заберу себе ваше место в квоте» (выделение автора – К.Д.) [17]. Их символический переход в смерть решается в пьесе как возвращение в молодость, как дарованная им вторая попытка начать жизнь снова уже без совершенных раньше ошибок:

«ЕВА. ...Пойдём... Наконец-то, мы сможем пойти... пойти к нам домой. И я знаю, что нам теперь надо делать.

Уходит с Антоном. Вальс продолжается.

<...>

Уходит. Музыка вальса становится тише, свет гаснет. Небольшая пауза. Вновь появляется свет. В луче прожектора, держась за руки, стоят Ева и Антон. Ева с огромным животом – она беременна. Оба смеются.

ЕВА. (публике). Хотите, я скажу вам... Вот теперь им уж никогда до нас не добраться!» [17].

³ «Ты верил, что у всех будут равные права и сильные будут поддерживать слабых» [17]

Параллельно их жизненным открытиям происходит процесс нравственного просветления и молодого героя. Ведущий Петер Мареш оказался учеником Антона Лезяка. Когда-то они вместе разработали программу «Rz fz 2». Мареш, до этого говоривший о своей ненависти к старикам и о пользе мероприятия «Exstasy», увидев своего наставника, оказывается абсолютно сломлен осознанием всей ситуации. Отношения этих двоих достаточно близки, что ещё раз доказывает ужас происходящего. Петер Мареш – яркий пример человека, который без сожаления готов объявить смертный приговор. И вот наступает момент, когда даже он осознаёт всю несправедливость программы и пытается что-то сделать, но оказывается бессилён перед системой:

«МАРЕШ. Я не могу вам выдать свидетельство. Вам – не могу! Не можете же вы уйти из жизни благодаря вашей же программе!» [17].

Виктора – героя пьесы Стешика «Кратковременная» – трудно не назвать маразматиком, ведь болезнь буквально стирает для него границы реальности, что сводит с ума его сына Марка. Тяжелый разговор между героями, происходящий после возвращения с похорон матери, вынуждает зрителя им сочувствовать. Марк вызывает у зрителя симпатию. Он всеми силами пытается найти общий язык с отцом, объяснить ему, что происходит. Но это не так просто, поэтому сын смиряется с тем, что отец не может вспомнить таких важных вещей, как смерть жены, переезд старшего сына. Марк принимает ситуацию, подстраивается под неё.

Редкие проблески сознания убеждают нас в том, что сам Виктор понимает, какой непосильной ношей он стал для сына. Мужчина уверен в том, что детям очень сложно уважать родителей, которые с возрастом не просто перестают быть примером для подражания, а становятся слабыми и несамостоятельными: *«Потому что ребёнок - он ведь не дурак, он же видит, что перед ним, как в зеркале, другой конец его жизни, другой берег, - отсюда и трепет, отсюда и уважение. А сын разве меня уважает? Нет.*

Ни один, ни второй. Потому что сын меня в одних трусах видел, а стыд и уважение не совместимы» [39].

Марка охватывает ужас от осознания того, что он не знает, как помочь отцу справиться с его болезнью. Мужчина боится не справиться с ролью, которая была возложена на него волей жестокой судьбы. Забота о близком человеке, постоянная необходимость оберегать Виктора от самого себя – всё это приводит к тому, что иногда Марка охватывает чувство ненависти по отношению к родному отцу.

Всепоглощающее чувство страха от безысходности вызывает в младшем герое лишь раздражение, которое он срывает на отце. Неуместная ирония начинает звучать в словах Марка:

«Отец. А где Марк? Где мама?»

Марк. Они умерли. Их только что отвезли на кладбище. В одном гробу на двоих. В таком широком, ну, знаешь, как будто коляска для близнецов, но только гроб» [39].

Горький юмор становится ещё одним показателем того, что у сына опускаются руки, он желает лишь быстрее прекратить эту непонятную борьбу.

Однако задавшись вопросом, почему ситуация становится столь неразрешимой, читатель вынужден признать, что между героями давно пролегла глубокая пропасть. О стареющем Викторе заботилась его жена, у сыновей своя жизнь, и они не имеют ни малейшего представления о том, как жили родители, где лежат в доме лекарства, как делается яичный коктейль и т.д. Оба героя – проигравшие. Отец, всю жизнь старавшийся тренировать свою память, потерял ее. Сын, делавший карьеру, должен поменять всю свою жизнь. Отношения отца и сына выводятся Стешиком на первое место. Уход за престарелым, больным отцом становится для героя испытанием, которое он постепенно старается преодолеть. Жизнь со всеми её сложностями неизменно проходит, а отец и сын постепенно меняются ролями:

«Отец. А как же я теперь?..

Марк. Ты-то как обычно. Вот как я - это вопрос.

Отец. А что с тобой? Что случилось?

Марк. Со мной случился ты, папа.

Отец. Марк, ну зачем ты так говоришь?

Марк. Потому что так и есть. Сначала, давно, я был у тебя, а теперь - ты у меня. Как будто бы сын» [39] .

Но автор показывает наступающее хрупкое единство. Марк приходит к собственной гармонии, к осознанию того, что может когда-то и он сам станет таким же маразматичным стариком, не узнающим лиц собственных детей. Каждый человек по-своему слаб, важно помнить, что лишь совместными усилиями наши слабости превращаются в нашу силу. Родители с самого детства воспитывают детей, отдавая им свою любовь и поддержку, но и в ответ дети должны приложить все усилия, чтобы престарелым родителям было комфортно и спокойно. Самыми важным в любой семье должны оставаться любовь, взаимоуважение и поддержка. Марк постепенно приходит к осознанию того, что нужен отцу, что Виктор не заслуживает оставаться в одиночестве. Вместе отец и сын смогут пройти тернистый путь и не остаться наедине со своими страхами.

Близость старика к вечности, преодолимость границы жизни и смерти, возможность воссоединиться в ином бытии – общая тема пьес Денниг и Стешика.

Помимо сына, важнейшим человеком для Виктора является его жена. Он не может смириться с тем фактом, что она умерла. Болезнь стёрла границы его сознания, она для него жива так же, как «живы» за пределами смерти герои «Exstasy Rave» – Ева и Антон. Зрителю мало известно о жизни семьи Марка и Виктора, остаётся лишь домысливать, каковы были отношения между отцом и матерью, родителями и детьми. Но в этом помогает и фотодневник Филиппа Толедано: «Моя мама скоропостижно скончалась 4 сентября 2006 года. После её смерти я понял, насколько она

ограждала меня от психического состояния отца»⁴. Сравнивая людей на снимках с героями пьесы, читателю легче представлять жизнь этой семьи.

В обеих пьесах авторы помещают своих героев в псевдореальность. В «Кратковременной» Виктор, лишённый памяти, не понимает, что происходит в окружающем его мире. Ему видятся иные вещи. Его мир не отражен в фактах и событиях текущего времени, для него существует лишь главное (жена, сыновья Александр и Марк) и регулярное, стабильно составляющее содержание его жизни. Сознание Виктора сосредоточено на счастливых воспоминаниях, в которых жива его жена, она всё-так же заботиться о любимом муже, в семье царит гармония и покой.

Пьеса Денниг строится на имитации процесса съёмки телевизионной передачи. Телевидение в ней – основа экфрасиса.

В конце 20 века в работах западных, особенно, немецких исследователей всё чаще стало появляться понятие «интермедиальности». «Активизация интермедиальных процессов в современной литературе связана с очередной сменой культурной парадигмы и означает отказ от литературоцентризма, основанного на рационализме, идеологии, дидактике, и переход к “искусствоцентризму”, предполагающему (в ситуации социокультурного кризиса) имморализацию, деидеологизацию и дегуманизацию литературы» [34].

В статье «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» Н.В. Тишунина даёт несколько определений рассматриваемого понятия: «В узком смысле интермедиальность — это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность — это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиальность — это

⁴ Перевод комментария Филиппа Толедано из его фотодневника.

специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций» [43].

Герои пьесы К. Денниг существуют в фиктивной ситуации съемок телевизионного шоу, и автор делает всё, чтобы достоверность событий вызывала сомнение: *«Всем пятерым главным героям за 80. Роли могут исполняться актёрами от 40 до 50 лет... В глубине сцены на виду у публики, которая рассаживается в зале, гримёр (она же Яра/Сузи) наносит пятерым главным действующим лицам последние штрихи грима. Благодаря этой сцене создаётся впечатление, что всё происходящее есть часть некоего шоу»* [17].

Экфрасис является рамой текста и кодирует его. Он – принцип моделирования художественной реальности. Изучив художественно-творческую историю экфрасиса, Сидорова А.Г. в своей статье «Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы» так пишет об «основных видах и функциях, важных в нарративной поэтике современной прозы: фронтальная специфика экфрасиса, обнажающая различия и взаимодействие визуального и вербального искусств и формирующая зоны повышенной семиотичности; сюжетогенные и интерпретационные функции экфрасиса, сочетающиеся с декоративно-симулятивными и игровыми» [34]. Функции актуализации смысла на границе двух видов искусств и формирования сюжета актуальны для «Exstasy Rave» К. Денниг.

«Классическое ток-шоу представляет собой треугольник: ведущий — приглашенные собеседники (эксперты) — зритель в студии. И каждый из участников ток-шоу, какова бы ни была его служебная функция внутри программы, одновременно является персонажем с заданной ему авторами ток-шоу ролью» [26]. Также у Денниг: ведущий шоу Петер Мареш, его помощница Сузи, зрители, сами участники – все они играют заданные им изначально роли.

«МАРЕШ. А сейчас позвольте мне обратить внимание нашей публики на наше игровое шоу. Играйте с нами! Назовите имена тех, кто, по вашему мнению, победит, а кто – нет. И ещё одно: лотерея поможет определить нам порядок следования наших кандидатов. Ваш покорный слуга и Сузи не знают об исходе нынешнего вечера. Готовы? Мы – да. Можем начинать нашу игру. Прошу судей открыть лотерею» [17].

Денниг демонстрирует зрителю два мира: мир закулисья и шоу, а также то, как главные герои ведут себя при перемещении в этих двух мирах. Сцена в комнате ожидания, казалось бы, показывает героев как пример немощности и болезненности. Но эти люди всеми силами пытаются свою силу и внутренний бунт против жестокой системы. В то же время зритель понимает, что за своими громкими рассуждениями и возмущениями герои скрывают страх, отчаяние и осознание несправедливости своего положения.

Всё меняется, когда старики оказываются перед камерами телешоу. Наступает время игры, где у участников нет права высказывать своё истинное мнение, и героям остаётся лишь молча ожидать своей участи. Страх, который до этого они скрывали за масками уверенных в себе людей, ругающих всю систему, теперь выходит на поверхность. Тем кому повезло, и они смогли пройти тест, остаётся только вздохнуть с облегчением. Но есть и герои, от которых удача отворачивается, но они до последнего не хотят верить в произошедшее.

«МАРЕШ. Вы провалились, дорогой господин... э... э... э... Бранд. Мне очень жаль, но, вы понимаете, тут я ничего изменить не могу. Наш Rzfz 2 не ошибается. Должно быть, у вас были грубые ошибки, иначе вы выдержали бы экзамен. (Фривольно похлопывает Эрнста по плечу.) Всем нам когда-то придётся уходить. Так уж оно устроено. Лучше относиться к этому легче, нежели терзать себя.

ЭРНСТ. (всё ещё не понимая). Но почему?

МАРЕШ. Я тоже этого не знаю. Может, это просто был не ваш день. И вот вам маленькая таблеточка для успокоения.

<...>

ЭРНСТ. А идите-ка вы все к чёрту с вашими наркотиками!

Он берёт себя в руки, хочет идти, покачивается, падает навзничь; с ним случается эпилептический припадок. Мареш пытается предотвратить его падение, при этом всё больше теряя самообладание» [17].

Используя приём экфрасиса и строя свою пьесу по законам телешоу, Констанция Денниг при этом соблюдает основные правила, которые необходимо выполнять на телевидение. Одним из них является соблюдение рамок эстетически допустимого, в частности того, как можно показывать смерть зрителям, наблюдающими за ходом шоу. Демонстрация смерти крупным планом на телевидении неприемлема. Это – «табу». При этом создатели новостных программ и телешоу находят способы замены образа жестокой смерти на что-то менее травмирующее: от «размыва» картинки до использования разного рода «метафор». Такой приём с успехом использует и Денниг, приводя своих героев к летальному исходу.

Как очередная часть телешоу в ремарке прописан фантастический финал счастливого воссоединения и создания семьи Евы Пиллингер и Антона Лезяка. В то же время, зритель должен осознавать, что уход героев со сцены в шоу, в котором «разыгрывается» человеческая жизнь, после объявления им окончательного решения о признании их лишними в мире живых – знак их смерти.

С одной стороны, такой необычный приём позволяет не нарушать эстетику пьесы, написанной по законам телевидения с его правилами и показать шоу с такой аморальной тематикой, как гипотетически – в рамках антиутопии – возможное. С другой стороны, жертва, которую совершают Антон и Ева, доказывает нам, что в мире, полном эгоизма и цинизма, остались ещё люди, способные сделать общество лучше.

«Exstasy rave» – увлекательное шоу, которое зрители могли бы посмотреть по телевизору. Ведущий подшучивает над участниками, зрители хлопают и веселятся, а из уст участников в непринуждённой форме звучат заученные рекламные лозунги.

«СУЗИ. Госпожа Примшиц, не хотели бы вы сказать что-нибудь нашей публике?»

МИХАЭЛА. Когда варишь себе кофе “Якобс” и кладёшь в рот шарик “Рафаэлло”, молишь Господа нашего, чтобы оно никогда не кончалось» [17].

Яркий пример, того, как исчезают моральные ценности в обществе потребителей. Создатели шоу стараются нажиться на жизни людей. Пропало уважение не только к старости и мудрости, но и к самому понятию жизни и смерти.

Еще одной неизменной составляющей любого шоу являются зрители, находящиеся в зале. Их роль не такая значительная, как у участников или ведущих, но зато они демонстрируют единую точку зрения, которая также прописана в сценарии. Эти специальные люди обязаны хлопать, смеяться или возмущаться, тогда, когда им скажут, воздействуя тем самым на всю зрительскую аудиторию данного шоу, навязывая ей своё мнение.

Так или иначе, используя в своей пьесе интермедийную основу, К. Денниг удаётся вывести отношение зрителей к происходящему на сцене на новый уровень. Художественная реальность со всеми её составляющими становится настолько близкой зрителю, что он с ужасом узнаёт в ней вещи, которые с лёгкостью могут произойти и в реальном мире.

В пьесах Констанции Денниг «Exstasy rave» и Константина Стешика «Кратковременная» память и старость – катализаторы общественной морали. Через отношение к старикам характеризуются зрелые герои, составляющие «костяк» социума. Столкновение поколений становится для молодых своего рода путем к самим себе, к нравственным ценностям, к

семье и долгу. Главной в пьесах становится идея того, что старики причиняют неудобства молодым, незаслуженно занимают их место в мире. Но несмотря на сложность в отношениях отцов и детей, в обеих пьесах молодые герои проходят свой путь становления характеров, приводящий их к гармонии и взаимопониманию со старшим поколением. Важно понимать, что в любом возрасте самыми главными всегда будут любовь и взаимопонимание.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении XX-XXI веков в произведениях различных авторов центральное место стала занимать проблема взаимоотношения поколений. Исторические, культурные и социальные события существенно влияют на развитие и изменения в рассматриваемом конфликте. В каждую историческую эпоху он наполняется новым содержанием, поскольку протест детей против отцов носит не только индивидуальный характер, но и связан с задачами целого поколения.

В данной работе было проведено исследование немецкоязычной и русскоязычной литературы, в которой проиллюстрирована проблема взаимоотношения поколений. В связи с этим можно сделать вывод, что рассматриваемая проблема развивается на протяжении длительного времени. Зарождаясь ещё в античные времена, конфликт поколений раскрывается в произведениях того времени лишь вторично. Извечная проблема «отцов и детей» становится наиболее острой в XIX веке, когда начинается обновление культуры и литературы. В XX веке рассматриваемая проблема всё чаще начинает появляться не только в прозаических, но и в драматургических текстах. Происходит новое рассмотрение и переосмысление конфликта поколений, но однозначное решение проблемы остаётся так и не найденным. Наконец, появление современной драмы конца XX – начала XXI веков позволяет находить всё новые подходы к решению основной проблемы.

Рассмотрев произведения авторов разных эпох и жанров, мы выделили три модели развития проблемы взаимоотношения поколений. Первая модель представлена в классической литературе и опирается на идеи гармонии и преемственности. Старшее и младшее поколения ищут пути восстановления мира и стабильности, налаживания диалога. Со сменой эпох происходит и переосмысление проблемы «отцов и детей». В

текстах литературы XIX века показан разрыв отношений между поколениями, который приводит к непониманию, недомолвкам, ненависти, порой и к трагическому исходу. С данными идеями связана вторая модель взаимоотношения поколений, в которой показано столкновение молодых героев-индивидуалистов с традициями и мировоззрением старшего поколения.

В литературе XX века появляется третья модель конфликта поколений. Данная проблема решается неоднозначно, представители разных поколений пытаются преодолеть выстроившуюся стену непонимания, оказывать друг другу поддержку и помощь. Но не всегда счастливый финал оказывается возможен, так как возникающие обстоятельства не позволяют этому случиться. Авторы создают тексты, в которых старшее и младшее поколения всё еще не в состоянии сделать шаг навстречу друг другу.

Важно понимать, что конфликт поколений, иллюстрирующийся в произведениях писателей XXI века, опирается на идеи и проблематику текстов классической литературы. В рассматриваемых произведениях драматурги на первое место выдвигают стариков, как носителей моральных ценностей. Они страдают от действий молодых людей, почему-то посчитавших себя теми, кто запросто может разрушать окружающий их мир. Такое рассмотрение конфликта поколений уже встречалось в произведениях писателей XIX-XX веков, но решение данного конфликта в то время оказалось иным: старики и молодые люди не смогли прийти к согласию и гармонии во взаимоотношениях. Таким образом, к третьей модели взаимоотношения поколений по своей проблематике и идейной насыщенности относятся и драматургические произведения XXI века.

Констанция Денниг и Константин Стешик пишут свои пьесы, опираясь на традиции зарубежной и отечественной литературы XX века, в которой писатели показывают отношения между молодым и старым поколениями как неоднозначные, не поддающиеся простым определениям

и оценкам. В качестве примера можно назвать такие произведения, как роман «У Германтов» (1920-1922) Марселя Пруста, повесть Эрнеста Хемингуэя «Старик и море» (1952).

Проведя сравнительно-сопоставительный анализ пьес Констанции Денниг «Exstasy gave» и Константина Стешика «Кратковременная» нами были сделаны следующие выводы:

1. В пьесах представлены герои одного и того же возраста, принадлежащие к старшему поколению и наделенные похожими судьбами: старики причиняющие неудобства младшему поколению.

2. В этом плане важным становится вопрос морали целого поколения людей. Сильные не хотят поддерживать слабых, пропало уважение к возрасту, мудрости, опыту.

3. Система образов в пьесе строится на контрасте молодого, сильного, деятельного и суетливого – с одной стороны, и старого, болезненного, слабого, сосредоточенного на человеческих отношениях и искренних чувствах – с другой.

4. Герои, столкновение которых проиллюстрировано в пьесе, постепенно проходят путь просветления и делают свои моральные выводы.

5. Пьеса Денниг строится на имитации процесса съемки телевизионной передачи. Телевидение в ней – основа экфрасиса (герои пьесы поставлены в фиктивную ситуацию съемок телевизионного шоу). Экфрасис является рамой текста и кодирует его. Он принцип моделирования художественной реальности.

6. В рассматриваемых произведениях активно используются приёмы постдраматического и нового театра. В пьесах представлено рациональное наблюдение за происходящим, нет обращения к эмоциональной составляющей, но несмотря на это, финалы пьес вызывают у зрителя сочувствие и ощущение катарсиса.

7. Близость старика к вечности, преодолимость границы жизни и смерти, возможность воссоединиться в ином бытии – общая тема пьес Денниг и Стешика.

8. В обеих пьесах авторы помещают своих героев в псевдореальность. В «Кратковременной» Виктор, лишённый памяти, не понимает, что происходит в окружающем его мире. К. Денниг демонстрирует зрителю два мира: мир закулисья и шоу, а также то, как главные герои ведут себя при перемещении в этих двух мирах.

9. В пьесе Констанции Денниг и Стешика память и старость – катализаторы общественной морали. Через отношение к старикам характеризуются зрелые герои, составляющие «костяк» социума. Столкновение поколений становится для молодых своего рода путем к самим себе, к нравственным ценностям, к семье и долгу.

МЕТОДИЧЕСКОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Методические рекомендации по изучению пьесы К.Стешика «Кратковременная» на уроках внеклассного чтения в 11 классе

Читательская самостоятельность – это личное свойство, которое характеризуется наличием у читателя мотивов, побуждающих его обращаться к книгам, и системы знаний, умений и навыков, дающих возможность реализовать возникшие запросы в соответствии с личной и общественной необходимостью. Необходимо заниматься постоянным пополнением читательских знаний, именно поэтому важным становится обращение читателей разного возраста к литературе не только внешкольной и классической, но и к литературе известной лишь в узких читательских кругах.

Пьеса К.Л. Стешика «Кратковременная» не входит в школьную программу, но может быть рассмотрена на уроках внеклассного чтения в старших классах и на уроках подготовки к ЕГЭ по русскому языку и литературе – для подбора аргументов при подготовке к сочинению.

Кроме подготовки учащихся к сочинениям, по анализируемым пьесам может быть проведена беседа с ребятами после просмотра театральных постановок, которые регулярно проходят в театрах нашего города. Так же это может быть и внешкольное мероприятие, на котором учитель вместе с учениками приготовят театральную постановку.

Рассматриваемая пьеса позволяет обсудить с детьми, не только проблему взаимоотношения поколений, но и проблему гуманности человека, ценности чужой жизни, проблему воспитания, уважения к старшему поколению и своим сверстникам.

Цель урока по пьесе К.Стешика «Кратковременная» – не только познакомить старшеклассников с биографией драматурга, его пьесой, обсудить характер взаимоотношений между героями, выяснить мотивы их

поступков, но и научить анализировать прочитанное, развивать речь учащихся, подготовить к написанию сочинения-рецензии. Кроме того, изучая с ребятами данное произведение, учитель, в первую очередь, должен задаться целью не просто донести до детей основную идею пьес, но помочь в дальнейшем становлении их личности, в воспитании достойного поколения, готового уважать старших, ценить мудрость и понимать опыт своих родителей, бабушек и дедушек, а так же быть гуманным по отношению ко всем людям.

Тип урока: урок ознакомления с новым материалом

Цели урока:

Предметные:

- Познакомить учащихся с фактами жизни и творчества К.Л.Стешика;
- Развивать умения, связанные с интерпретацией художественного произведения, его оценкой;
- Развивать умение понимать внутренний мир героев пьесы, оценивать их поведение, раскрывать смысл поступков, динамику чувств, мыслей, переживаний.

Личностные:

- Развивать интеллектуальную и эмоциональную активность учащихся;
- Пробудить нравственные качества: доброту, сострадание, чуткость;
- Расширение читательского опыта учащихся.

Метапредметные:

- Развивать умение сопоставлять явления и факты, выделять главную информацию, анализировать и систематизировать ее, делать выводы;
- Развивать умение создавать собственные тексты.

Урок можно начать с изучения биографии драматурга.

Информация для учителя:

Константин Леонидович Стешик – минский поэт и драматург. Родился в 1979 году в Солигорске (Белоруссия). Автор прозаических, стихотворных и драматургических текстов, сценарист. Участник нескольких драматургических конкурсов и фестивалей, среди которых – "Евразия", "Любимовка", "Новые пьесы из Европы" и прочие.

В 2005 году стал лауреатом Международной Премии «Евразия-2005» – занял второе место в номинации «Пьеса на свободную тему» с пьесой «Мужчина – Женщина – Пистолет» (опубликована в альманахе «Современная Драматургия»). В том же году получил спец-приз на международном конкурсе, который проводил «Свободный Театр», с пьесой «Красная Шапочка».

В 2013-м году по его текстам поставлены спектакли "Время быть пеплом" (Наталья Лапина, Санкт-Петербург) и "Родные и Близкие" (Владимир Щербань, Минск-Лондон). Автор сценария к фильму "Диалоги" (режиссёр - Ирина Волкова, Москва), летом 2013-го года принимавшего участие в фестивале "Кинотавр".

Театральный критик Павел Руднев так пишет о творчестве Константина Стешика: *«О чем пишет Стешик? О подвижках человеческого сознания, о драматургическом пути человеческой эмоции в диалоге с самой собой и решениях поменять свою жизнь кардинально, о любви мужчины и женщины, похожей на кровопролитную войну полов. Костя Стешик описывает внутренние процессы человеческой психики, в ее современном состоянии – раздробленной, рваной, капризной, агонизирующей».*

В 2013 году пьеса «Кратковременная» была впервые поставлена в Минске режиссёром Семеном Александровским (многократным номинантом и лауреатом премии “Золотая маска”). Сами авторы

сравнивали пьесу скорее с галереей, чем со спектаклем. Во время происходящего действия зритель мог подняться на сцену, попасть в квартиру, где происходит беседа, прикоснуться к предметам, артефактам памяти и самостоятельно срежиссировать спектакль.

Учитель: Говоря о тексте Стешика, следует обратиться к фотодневнику Филиппа Толедано «Дни с моим отцом». На его основе в 2008 году была написана пьеса «Кратковременная». Важно отметить, что уникальность драматургического произведения Стешика состоит в том, что до него никто не создавал свои пьесы по мотивам фотографий.

Как мы видим, фотографии достаточно эмоциональные, а в сочетании с комментариями самого Толедано не могут не вызвать у любого из нас разные чувства.

Например:

Я благодарен всем, кто читает это. Никогда не думал, что это будет интересно кому-то, кроме меня. Отец хотел бы, чтобы запомнили его историю как историю жизни. У него не было времени стареть. Он был словно река, плывущая свободно и энергично. С улыбкой минует все преграды, танцуя и мерцая на солнце. Каждую дверь надо было открыть. В каждое окно заглянуть.

На прошлой неделе, когда ему исполнилось 99, я спросил, сколько, по его мнению, ему лет?

Ухмыляясь, он ответил: «22 с половиной?».

Рассматривая наиболее интересные кадры, учитель задаёт ребятам вопрос, какие детали на снимках притягивают их взгляд, что больше всего запомнилось, показалось красивым или наоборот неприятным и отталкивающим.

Спрашивая у ребят, что прекрасного они отметили в фотографиях Толедано, нужно обратить внимание на глаза. Перед нами взгляд сына, с

любовью смотрящего на своего отца, взгляд отца, в какой-то момент понявшего, что перед ним его ребёнок.

Далее проводится параллель между фотографиями и текстом произведения. Можно задать вопрос, узнали ли ребята в героях пьесы людей, изображённых на снимках, так ли они их себе представляли.

При работе с иллюстрациями и текстом произведения учитель должен сделать акцент на нескольких наиболее важных проблемах, составляющих основу пьесы. Прежде всего ребята должны понимать, что весь ужас показанной ситуации состоит в том, что взрослый человек не может запомнить не просто, где и что лежит в его доме или какие-то не самые важные даты, но он всё время забывает, что его жена умерла или что он смотрит в лицо родного сына, а не просто незнакомого человека. Не каждый ребёнок способен терпеливо наблюдать за своим пожилым родителем, теряющим любую связь с реальным миром, а тем более заботиться о нём. В этой сложной ситуации раскрывается характер главного героя пьесы, мы наблюдаем путь приятия молодым поколением их отцов.

Беседуя о главных героях пьесы, мы можем попросить учеников, опираясь на текст произведения найти в нём оговорки, связанные с матерью и другими членами семьи, с жизнью, которая была у отца и у сына до того, как мать умерла, в целом, с особенностями именно этой семьи. Учитель может дать ребятам задание самим придумать, что же это за семья, как в ней складываются отношения, есть ли любовь и взаимопонимание, и на чём они строятся.

Итогом чтения и анализа данного произведения, а так же работы с иллюстрациями должен быть вывод о том, что в произведении Константина Стешика затрагивается одна из важнейших проблем мировой литературы – взаимоотношение поколений. Белорусский драматург по-своему раскрывает и осмысливает данную проблему, приводя читателя к мысли, что самым важным в жизни каждого человека остаётся его семья и

необходимо всеми силами сохранять даже самые хрупкие отношения, которые выстраиваются между отцами и детьми на протяжении всей жизни. Молодое поколение, несмотря ни на что, должно ценить и уважать старость с её мудростью и жизненным опытом.

В качестве задания учитель может попросить ребят написать мини-сочинение на тему: «Кто должен нести ответственность за старых несамостоятельных людей?»

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бальзак, О. Евгения Гранде / О. Бальзак. – 1935. [Электронный ресурс]. – <http://lib.ru/INOOLD/BALZAK/egrande.txt> (Дата обращения: 12.06.2017)
2. Белль, Г. Женщины у берега Рейна / Г. Белль // Новый мир. – 1987. – №12. – 134 с.
3. Богославский, Д. Н. А если завтра нет? / Д. Н. Богославский. – 2011. [Электронный ресурс]. – <http://www.proza.ru/2011/05/20/417> (Дата обращения: 12.06.2017)
4. Болотян, И. М. Жанровые искания в русской драматургии конца XX - начала XXI века : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01 / Болотян Ильмира Михайловна; [Место защиты: Моск. пед. гос. ун-т]. – М., 2008. – 255 с.
5. Боннар, А. Греческая цивилизация: в 2 т. / А. Боннар. – Ростов-н/Д., 1994. – Т. 2. – С. 12.
6. Ведекинд, Ф. Пробуждение весны / Ф. Ведекинд. – 1891. [Электронный ресурс]. – <http://lib.ru/PXESY/WEDEKIND/wesna.txt> (Дата обращения: 12. 06. 2017)
7. Ветелина, Л. Г. Современная драматургия (конец XX – начало XXI вв.) в контексте театральных традиций и инноваций / Л. Г. Ветелина. – 2011. [Электронный ресурс].
http://www.ngti.ru/images/sovremennaya_dramaturgia.pdf (Дата обращения: 12.06.2017)
8. Вишневская, И. “Минуй нас пуще всех печалей...”: Из истории советской драматургии/ И. Вишневская // Современная драматургия, 1999. – № 2.
9. Гегель. Эстетика. В 4 т. / Гегель. – М.: Искусство, 1969-1973. – Т. 3. – С. 548-549.

10. Гомер. Илиада / Гомер. – М.: Правда, 1984. [Электронный ресурс]. – <http://lib.ru/POEEAST/GOMER/gomer01.txt> (Дата обращения: 12.06.2017)
11. Гончарова-Грабовская, С. Я. Жанровая парадигма современной русскоязычной драматургии Белоруссии / С. Я. Гончарова-Грабовская // Мировой литературный процесс: автор-жанр-стиль. – Брест, 2009. – С. 23-27.
12. Гончарова-Грабовская, С. Я. Современная русская и белорусская (русскоязычная) драматургия: аспекты взаимосвязей / С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск, 2012. – С. 83-88.
13. Грибоедов, А. С. Горе от ума / А. С. Грибоедов. – М.: Детская литература, 1936. – 174 с.
14. Гришных, В. И. Марсель Пруст: «на пороге форм и времен» / В. И. Гришных // Балтийский филологический курьер. – 2003. – №2. – 168 с.
15. Давыдова, Е. В. Конфликт поколений в немецкой драматургии XX века / Е. В. Давыдова // Язык. Культура. Коммуникация: материалы X Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Челябинск, 2015. – № 2. [Электронный ресурс]. – <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/133> (Дата обращения: 12.06.2017)
16. Давыдова, Е. В. Преодоление отталкивания: эволюция конфликта поколений в литературе XIX-XXI вв. / Е. В. Давыдова // Язык. Культура. Коммуникация: материалы XI Международной научно-практической конференции студентов и аспирантов. – Челябинск, 2016. – № 2. [Электронный ресурс]. – <http://journals.susu.ru/lcc/article/view/426/533> (Дата обращения: 12.06.2017)
17. Денниг, К. Ecstasy Rave / К. Денниг. – 2003. [Электронный ресурс] <http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/2053> (Дата обращения: 12.06.2017)
18. Кеттл, А. От Гамлета к Лиру. Шекспир в меняющемся мире: сборник статей / А. Кеттл. – М.: Прогресс, 1996. – С. 158-159.
19. Кормилов, С. И. Основные понятия теории литературы / С. И. Кормилов. – 1999. [Электронный ресурс]

12.06.2017)

20. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Сов. энцикл., – Т. 5. – 1962-1978.

21. Крылова, В. К. «Бесконфликтность» в борьбе с «безыдейностью» / В. К. Крылова // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии по материалам XLI Международной научнопрактической конференции. – Новосибирск. НП «СибАК». – 2014. – № 10 (41). – С. 102-111.

22. Лисенко Анжела Рафизовна. Конфликт отцов и детей в немецкой драме XX века: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Лисенко Анжела Рафизовна; [Место защиты: Казанский (Приволжский) федеральный университет]. – Казань, 2014. – 202 с. – С. 25, 123.

23. Майенбург, М. Огнеликий / М. Майенбург. – 1998 [Рукопись автора]

24. Мамардашвили, М. Лекции о Прусте (Психологическая топология пути) / М. Мамардашвили – М.: Ad Marginem, 1995. [Электронный ресурс]. – <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/mamardashvili-topology.htm> (Дата обращения: 12.06.2017)

25. Михайлов, А.В. Методы и стили литературы / А.В. Михайлов – М.: ИМЛИ, 2008. – С. 39-40.

26. Могилевская, Э. Ток-шоу как жанр ТВ: происхождение, разновидности, приемы манипулирования / Э. Могилевская // RELGA. – 2006. – № 15. – С. 23-28.

27. Носсак, Г.-Э. Спираль. Дело д'Артеза. Рассказы и повесть / Г.-Э. Носсак – М.: Радуга, 1982. – 288 с.

28. Пруст, М. У Германтов / М. Пруст – М.: Художественная литература, 1980. [Электронный ресурс]. – <http://knijku.ru/books/u-germantov> (Дата обращения: 12.06.2017)

29. Распутин Г. Е. Женский разговор / Г. Е. Распутин. – 1994. [Электронный ресурс]. – http://smartfiction.ru/prose/womens_talk/ (Дата обращения: 12.06.2017)
30. Руднев, П. А. [Электронный ресурс]. – http://steshik-drama.narod.ru/Rudnev_o_Steshike.html (Дата обращения: 12.06.2017)
31. Сейбель, Н. Э. Очищение как привыкание: традиция Чинквеченто в эпической драме Х. Мюллера / Н. Э. Сейбель // Литература и театр: модели взаимодействия. – Челябинск, 2013.
32. Сейбель, Н. Э. Роман-«расследование» в послевоенной немецкой литературе: поэтика жанра: автореф. на соиск. уч. степ. канд. филол. Наук / Н. Э. Сейбель. – Челябинск, 1999. – С. 6.
33. Сейбель, Н. Э. Мотивный репертуар современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Филологический класс. – 2013, № 3 (33). – С. 109-113.
34. Сидорова, А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы / А. Г. Сидорова. [Электронный ресурс]. – <http://cheloveknauka.com/intermedialnaya-poetika-sovremennoy-otechestvennoy-prozy> (Дата обращения: 12.06.2017)
35. Скафтымов, А. П. К вопросу о принципах построения пьес А.П.Чехова / А. П. Скафтымов. – Л.: «Детская литература», 1989.
36. Сологуб, Ф. К. Мелкий бес / Ф. К. Сологуб Фёдор Сологуб. – Изд. 6: Шиповник. – 382 с.
37. Старцев, А.И. От Уитмена до Хемингуэя / А.И. Старцев – М.: Советский писатель, 1981. [Электронный ресурс]. – <http://hemingway-lib.ru/analiz-proizvedenii/starcev-ot-uitmena-do-khemingueya-molodoy-hemingway-i-poteryannoe-pokolenie.html> (Дата обращения: 12.06.2017)
38. Стешик, К. Л. [Электронный ресурс]. – <http://lubimovka.ru/blog/313-ya-formalist> (Дата обращения: 12.06. 2017)
39. Стешик, К. Л. Кратковременная / К. Л. Стешик. – 2008. [Электронный ресурс]. – <http://www.netslova.ru/steshik/kratkovrem.html> (Дата обращения: 12.06.2017)

40. Стешик, К. Л. Яблоки / К. Л. Стешик. – 2006. [Электронный ресурс]. – <http://steshik-drama.narod.ru/drams/yabloki-play.html> (Дата обращения: 12.06.2017)
41. Сэлинджер, Дж. Над пропастью во ржи / Дж. Сэлинджер – 1951. [Электронный ресурс]. – <http://www.bookol.ru/prozain/proza/48623/fulltext.htm> (Дата обращения: 12.06.2017)
42. Тамарченко, Н. Д. Конфликт / Н. Д. Тамарченко // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008 – 104 с.
43. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Текст] / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века // Материалы международной научной конференции. – Серия «Symposium». – № 12. – СПб, 2001. – С. 149-154.
44. Тюпа, В. И. Модусы художественности / В. И. Тюпа // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. – М., 2008.
45. Хализев, В. Драма как род литературы / В. Хализев. – М., 1986. – 147 с.
46. Хемингуэй, Э. Старик и море / Э. Хемингуэй – 1952. [Электронный ресурс]. – <http://relax.com.ua/books-online/the-old-man-and-the-sea/> (Дата обращения: 12.06.2017)
47. Чугунов, Д. А. 90-е годы как начало новой немецкой литературы / Д. А. Чугунов // Вестник ВГУ. – Серия: Филология. Журналистика. — 2005, № 2. — С. 125-132.
48. Чумаченко, М. Н. Интонация как путь актуализации морально-нравственных проблем повести С. Каледина «Стройбат»: от документализма к условности / М. Н. Чумаченко // Вестник Томского государственного педагогического ун-та. – № 11 (152). – 2014. – 109 с.
49. Шевченко, Е. Н. Новая немецкая драма: между постмодернизмом и реализмом / Е. Н. Шевченко // Новейшая драма рубежа XX-XXI веков.:

проблема конфликта: материалы научно-практического семинара, 12-13 апреля, г.Тольяти. – Самара: Изд-ва «Универс групп», 2009. – С. 9-18.

50. Щуцкий. А. Ю. Белые зонтики / А. Ю. Щуцкий. – 2003 [Электронный ресурс]. –

https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fwww.theatre-library.ru%2Ffiles%2Fshch%2Fshchuckiy_andrey%2Fshchuckiy_andrey_1.doc&name=shchuckiy_andrey_1.doc&lang=ru&c=584160b9af3e (Дата обращения: 12.06.2017)