Министерство образования и науки Самарской области
государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение Самарской области
«Усольский сельскохозяйственный техникум»

Дисциплина ОУД.02 Литература
Специальность 36.01.02 Ветеринария
Преподаватель Прокофьева Г.В.
Урок №116
Дата 15.06.2020г
Курс 1 группа 11в
Тема: Драматургия постперестроечного времени

Выполните задания и вышлите готовые задания на электронную почту преподавателя
prokofeva-usht@mail.ru

Тема: Драматургия постперестроечного времени
ЗАДАНИЕ. 1. Изучить теоретический материал ответить на вопросы:

- Особенности развития постперестроечной драматургии: жанры, темы
- Новые герои постперестроечной драматургии (пьесы А. Галина, Н. Коляды)
- Основные векторы развития драмы 90-х годов (О. Михайлова, М. Угаров, А. Шипенко, Н. Садур)
- Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI в.

2. **Прочитать пьесу Л. С. Петрушевской «Три девушки в голубом» и ответить на вопросы:**
– Кто является главными героями произведения?
– Каковы отношения между ними?
– Жизнь каждой из сестер сложна, не устроена.
– Как можно объяснить выбор такого странного названия пьесы?
– Символичен и синий, голубой цвет в произведении,
– С названием какого произведения перекликается пьеса Л. С. Петрушевской?

Теоретический материал
С началом перестройки в стране театр, а вместе с ним и драматургия, вступили в сложный период развития. Это было связано прежде всего с тем, что лидирующие позиции в сфере читательских и зрительских интересов прочно захватила публицистика. С ней не могли конкурировать ни собственно художественная литература, ни театр. Особое место заняли периодика и телевидение, которые буквально обрушили на публику лавину сведений, документов, а затем и их интерпретаций, до той поры недоступных обществу.
В подобной ситуации драматург мог занять одну из двух противоположных позиций. С одной стороны, велик был соблазн влиться в общий информационно-публицистический ноток и попытаться «догнать и перегнать» журналистику. С другой стороны, благоразумнее было остановиться, попытаться осмыслить произошедшее и только затем выступить со своим сформировавшимся, взвешенным суждением, облеченным в достойную художественную форму.
Эйфории от самой возможности говорить о ранее неизвестных или замалчиваемых сторонах жизни общества поддались многие авторы. Прежде всего это привело к заметному оживлению жанра политической драмы. Своеобразное продолжение получила «производственная» драма 1970-х гг. Драматурги Л. Мишарин («Серебряная свадьба», 1987), И.Дозорцев («Последний посетитель», 1987), Р.Солнцев («Статья»,1986). Л.Буравский («Говори!», 1986), Л.Зорин («Цитата», 1986) вновь заговорили о наболевших проблемах, касающихся уже отживших командно-административных методов управления, о необходимости личной инициативы и наконец-то обозначившейся свободе выбора. Однако вскоре стало очевидно, что злободневность и публицистичность на театральной сцене уже не столь впечатляют, как 10- 15 лет назад, и что потенциал «производственной» драмы оказался исчерпанным.

Другой популярной темой политической драмы стала тема тоталитаризма, подавления личности в условиях сталинской системы. В пьесах М.Шатрова этих лет - «Диктатура совести» (1986) и «Дальше... дальше... дальше...» (1985), как и в опубликованном в 1987г. «Брестском мире» (1962), - образу полновластного и единоличного диктатора Сталина противопоставлялся образ мудрого, дальновидного и справедливого «демократа» Ленина. Стоит ли говорить, что шатровские произведения потеряли свою актуальность, как только обществу были открыты новые факты о личности и характере деятельности «вождя мирового пролетариата». Миф об идеальном Ильиче рухнул, а вместе с ним прекратилось и «мифотворчество» драматурга Шатрова.
Если М. Шатров работал над сталинской темой в рамках традиционного, реалистического театра, то вскоре появились пьесы, где была сделана попытка (безусловно, спорная и не всегда убедительная) представить мифологизированные советской идеологией фигуры в пародийном, гротесковом виде. Так, в 1989г. скандальную известность получила «наратрагедия» в стихах В. Коркия «Черный человек, или Я, бедный Сосо Джугашвили», поставленная в Студенческом театре МГУ.

Когда к читателю хлынул целый поток мемуарной литературы о лагерном опыте тех, кому выпала жестокая судьба на себе испытать давление тоталитарной системы, на подмостки театров тоже вышли трагические герои эпохи ГУЛАГа. Большим и вполне заслуженным успехом пользовалась инсценировка повести Евгении. Гинзбург «Крутой маршрут» на сцене театра «Современник». Оказались востребованы перестроечным и постперестроечным временем пьесы десяти-двадцатилетней давности, за редким исключением в традиционной художественно-документальной форме осмыслявшие лагерный опыт:
«Республика труда» А. Солженицына, «Колыма» И. Дворецкого, «Анна Ивановна» В. Шаламова, «Тройка» Ю. Эдлиса, «Четыре допроса» А. Ставицкого. Выстоять, остаться человеком в нечеловеческих условиях лагеря – вот основной смысл существования героев этих произведений. Определение психологических механизмов, управляющих личностью, – их главная тема.
В конце 1980-х гг. были сделаны попытки построить на том же материале иные эстетические системы, перевести конфликт личности и тоталитарного общества в более широкий, общечеловеческий план, как это было в романах-антиутопиях Е.Замятина или Д. Оруэлла. Такой драматургической антиутопией можно считать пьесу А. Казанцева «Великий Будда, помоги им!» (1988). Действие произведения происходит в «образцовой Коммуне имени Великих Идей», господствующий здесь режим отмечен особенной жестокостью к проявлению всякого инакомыслия, человеческая личность низведена до примитивного существа с первобытными инстинктами и единственным сильным эмоциональным проявлением - животным страхом.
В духе абсурдистского театра пытался представить тот же конфликт личности и государства В. Войнович в пьесе «Трибунал» (1984, опубликована в 1989). Попытку создать советский вариант театра абсурда в данном случае нельзя считать вполне удачной, явно ощутима здесь вторичность, прежде всего - влияние «Процесса» Ф. Кафки. Да и сама советская действительность была настолько абсурдна, что попытка еще раз «перевернуть» многострадальный мир, превратить его в сплошную судебную процедуру над живым человеком нельзя считать художественно убедительной.
Безусловно, и в данном случае тема совсем не закрыта, поскольку новая и новейшая российская действительность всегда давали богатую почву для художественных открытий, связанных с проблемой взаимоотношений личности и государства.

2. Новые герои постперестроечной драматургии (пьесы А. Галина, Н. Коляды)

Возможность свободно говорить о ранее запретных темах, социальных и нравственных проблемах общества в перестроечный период привела к тому, что отечественную сцену заполонили прежде всего всевозможные персонажи «дна»: проститутки и наркоманы, бомжи и уголовники всех мастей. Одни авторы своих героев романтизировали, другие по мере сил старались раскрыть перед читателем и зрителем их израненные души, третьи претендовали на изображение «жизненной правды» во всей ее неприкрытой наготе. Явными лидерами театральных сезонов 1987-1989 гг. стали именно такие произведения: «Звезды на утреннем небе» Л. Галина, «Свалка» Л. Дударева, «Женский стол в охотничьем зале» и «Ночные забавы» В. Мережко, «Спортивные сцены 1981 года» и «Декамерон» Э. Радзинского.
Из названных выше драматургов А. Галин был первым, кто вывел на театральные сцены всей страны новых «героинь» времени, правда, уже тогда, когда тема проституции стала привычной в

газетной и журнальной публицистике. К моменту появления «Звезд па утреннем небе» имя драматурга было достаточно известно. «Свое многолетнее победное шествие по сценам нашей страны и за рубежом, – пишет театральный критик И. Паслинина, – А. Галин начал с пьесы «Ретро». (...) Пусть не в каждой из своих пьес он докапывается до подлинных причин того или иного жизненного явления, но всегда очень точно находит современную болевую, конфликтную и уже в силу этого интересную ситуацию. Подчас не очень занятый социальной подоплекой женской судьбы, ее непростой зависимостью от общего политического и экономического климата страны, он зато непременно сочувствует женщине, проявляя к ней посильные интерес, внимание, доброту».

Особенно справедливы эти слова по отношению к пьесе «Звезды на утреннем небе». Прочитав галинское произведение, читатель сразу понимает, что драматург занял позицию добросовестного адвоката своих героинь. Проституция есть данность нашей действительности, но обвинять в этом автор склонен кого угодно, только не самих проституток. Вот ханжеское и лицемерное общество, стыдливо спрятавшее «ночных бабочек» на 101-й километр, дабы не омрачать образцового пейзажа олимпийской Москвы. Вот инфантильные или, напротив, по-звериному жестокие мужчины, утратившие к женщине всякое уважение. А вот и сами несчастные женщины - и что ни судьба, то «вечная Сонечка Мармеладова, покуда мир стоит». Только, в отличие от героини Достоевского, здесь никто себя не казнит, более того, даже не задумывается о том, что, быть может, в какой-то момент каждая из них совершила ошибку, что все же была возможность выбора. И соответственно ни одна из четырех главных героинь не ищет достойного выхода из своего нынешнего положения. Не предлагает его и драматург, хотя намеренно подчеркивает библейские ассоциации в судьбе Марии, пожалуй, главной «страдалицы» на страницах пьесы. Христианские мотивы появляются в «Звездах на утреннем небе» все-таки напрасно, ибо сама рассказанная драматургом история, несколько театральный, надуманный сюжет во многом не дотягивают до заоблачных библейских высот.

Все более безоглядное погружение отечественной драматургии в проблемы «дна», цинизм и жестокость обыденности питали и творчество одного из самых популярных драматургов 1990-х гг. Николая Коляды. Причины такой популярности понять легко: Н. Коляда привнес в уже привычную бытовую драму бурную сентиментальность и сугубо театральную яркость. Пьесы этого драматурга привлекают театры ясностью, прозрачностью смысла, подробностями прорисовки персонажей, однозначностью этической оценки, эмоциональностью драматического повествования. Он отбирает из явлений реальности наиболее яркие, выигрышные с театральной точки зрения, способные заинтересовать зрителя и, как правило, придает им трагическое или комическое звучание. Во всех его пьесах есть лирическая партия автора, звучащая в ремарках (они в пьесах Н. Коляды весьма пространны) или специально написанных авторских монологах. Образы- символы, используемые им в ряде пьес, служат для связи реального и театрального в художественном мире произведения.

Если проследить эволюцию творчества этого драматурга, то можно отметить, что его стиль изменялся от фактографического изображения конфликтных столкновений отвратительного, безобразного в реальной жизни с возвышенным и прекрасным в мечтах героев («Рогатка», 1989, «Чайка спела... (Безнадега)», 1989, «Мурлин Мурло», 1989, «Канотье», 1992) к изображению не конфликтов, а «странных» типажей и характеров, включенных в некий похожий на реальность мир, созданный автором на основе жизненных впечатлений и развивающийся по воле автора («Полонез Огиньского», 1993, «Нюня», 1993, «Персидская сирень», 1995, «Попугай и веники», 1997, «Уйди-уйди», 1998).

С точки зрения драматургической техники Н. Коляда сразу проявил свое умение грамотно строить сюжет и композицию пьесы. Прослеживая логику событий, он находит пружину их развития в отношениях героев, в их скрытых потребностях, и сюжет приобретает энергию и остроту. В ранних пьесах исходным составляющим бычно является покинутость и одиночество героя. Но вот в провинциальном городишке с его монотонным и полунищим существованием вдруг появляется Некто Прекрасный, заезжий гость, нарушающий своим приходом скучное, привычное течение жизни. Своим приходом он рождает в убогих местных обитателях надежду на лучшую жизнь, на любовь, взаимопонимание, очищение. Финал истории бывает разным, но чаще все-таки безнадежным: это может быть смерть самого героя («Рогатка», «Сказка о мертвой царевне»), крах иллюзий и надежд героя («Канотье») или экстраординарное явление (так в финале пьесы «Мурлин Мурло» происходит землетрясение).

Во второй половине 1990-х гг. внимание драматурга явно переключается на углубление в мир героя, на перипетии бытовых отношений н возможности игры словами и речевыми жанрами при создании диалогов. Эмоциональное выражение тревги автора за судьбы героев заменяется экспрессией шуток и балаганного юмора драматургических зарисовок. «Персидская сирень», «Попугай и веники», «Дураков по росту строят»,
«Уйди-уйди» могут быть интересны для актеров как пьесы игровые, содержащие много наблюдений за уличной речью и экзотикой употребляющихся в ней выражений, но они уже не обладают той непосредственной эмоциональностью, которая была свойственна более ранним пьесам Н. Коляды.

3. Основные векторы развития драмы 90-х годов (О. Михайлова, М. Угаров, А. Шипенко, Н. Садур)

Состояние драматургии последнего десятилетия XX в. определить довольно сложно. В данном случае можно вести речь не о сложившихся направлениях и школах, а лишь о наметившихся тенденциях в развитии отечественной драмы. Проблема состоит и в том, что сейчас ведущие театры весьма неохотно обращаются к современной драматургии, предпочитая делать ставку на проверенные временем классические произведения или зарубежные драматургические шлягеры. Однако несколько общих направлений в развитии драмы выделить можно.

Первое из них, безусловно, связано с осмыслением опыта зарубежной драматургии XX в., которая долгое время оставалась недоступной широкому читателю и зрителю. После снятия идеологических запретов отечественные авторы с увлечением стали осваивать самый разнообразный художественный опыт: и «театр абсурда» (Э. Ионеско, С. Беккет, С. Мрожек, Л. Адамов), и «театр жестокости» А. Арго, и хеппининги в духе американского и европейского поп-арта 1950-х гг. Не были забыты и традиции русского театрального авангарда 1920-х гг.; футуристическая драма (В. Маяковский, А. Крученых, В. Хлебников) и театр обэриутов (Д. Хармс, А. Введенский).

В произведениях Н. Садур («Чудная баба», «Ехай!»), Вен. Ерофеева («Вальпургиева ночь, или Шаги командора»), А. Шипенко («Смерть Вап-Халена», «Археология»), Д. Липскерова («Школа для эмигрантов», «Семья уродов»), А. Буравского («Учитель русского языка») и других можно обнаружить многие характерные приемы абсурдистского театра: нарушение принципа детерминизма, алогичность, бессюжетность, трансформацию хронотопа, некоммуникабельность, отчужденность персонажей. К сожалению, следует признать, что часто подобные эксперименты современных драматургов так и остаются более или менее прилежными ученическими опытами, им редко удается сказать новое слово в эстетике «антитеатра».

Исключение составляют немногие произведения, и среди них - единственная незаконченная пьеса Вен. Ерофеева, автора знаменитой поэмы «Москва – Петушки». В пьесе факты реальности переосмыслены. Автор создает умозрительную модель общественных отношений, в которых все регламентировано, и выражает свое абсолютное неприятие этих отношений.

Главный герой «Вальпургиевой ночи...» пациент психиатрической больницы Лев Гуревич - прямой наследник многострадального Венички. Очевидно и стилевое единство этих двух произведений: как и Веничка, Лев Гуревич ведет на протяжении пьесы своеобразный словесный поединок с окружающей действительностью, где сочетаются изощренная высококультурная речь и вызывающе грубая, низкая лексика. Исследователи уже неоднократно отмечали этот любимейший стилевой прием Вен. Ерофеева: смешение различных языковых пластов, поэтического и низменного, серьезного и шутовского.

«... Мир трудно сказать... Такое странное чувство, - пытается передать свое состояние главный герой. - Ни-во-что-не-по-груженность... ничем-не-взволнованность... ни-к-кому-не-расположенность... И как будто бы оккупирован; и оккупирован-то по делу, в соответствии с договором О взаимопомощи и тесной дружбе, но все равно оккупирован... и такая... ничем-вроде-бы-не-потревожещюсть, и ни-па-чем-не-насынтость... Короче, ощущаешь себя внутри благодати - и все-таки совсем не там... ну... как во чреве мачехи...»

Типично постмодернистская «перевернутая ситуация: в противовес медперсонала по поводу всенародного праздника 1-го Мая пациенты решают устроить шабаш в «ночь Вальпургии, сестры святого Венедикта». Это дает возможность Венедикту Ерофееву создать игровую театральную атмосферу «в пределах третьей палаты». Как и полагается шабашу, он заканчивается жертвоприношением – смертью, и фарс оборачивается трагедией.

Второе. Безусловно самобытен и художественный мир драматургии Нины Садур, который питают гоголевская и булгаковская традиции, то же смелое сочетание мистического и реального, символического и бытового, лирического и гротескового. Карнавальная «перевернутость» в большей мере характерна для двух первых пьес Н. Садур «Чудная баба» к «Ехай!» (1982). Однако пародируются драматургом не общественные или социальные нормы; карнавальное начало связано здесь прежде всего с поэтизацией древнего мифологического мироощущения, которое автор противопоставляет современному рационализму.

Всплеск интереса к произведениям Н. Садур произошел в 1987 г., когда сразу в нескольких столичных театрах были поставлены пьесы «Чудная баба», «Ехай!», «Панночка». Передавая свои первые впечатления от прочитанных произведений Н. Садур, театральный критик Л. Иняхин писал: «Вначале было изумление. Пьеса «Поле» (первая часть «Чудной бабы»), прочитанная в «Театральной жизни», поразила воображение. Мучительная, жестокая и едкая сила, формировавшая текст, завораживала, невесело кружила голову и бередила душу... И всего-то случилось: горожанка, служащая какого-то КБ, присланная с группой товарищей в помощь совхозникам убирать картошку, заблудилась в чистом поле и встретила бабу, явно «тронутую», с которой в силу обстоятельств вынуждена общаться. Но вместо удовольствия от полукомедийного жанрового диалога, на который настраиваешься, возникает изматывающее чувство падения в бездну, словно во сне, когда летишь куда-то – медленно, долго и неотвратимо. Иллюзия кошмарного сна парализует сознание, формируя «косоглазую» реальность со своей дикой логикой». И сразу вспоминается гоголевский «Вий».

Н. Садур тоже рассказывает свои странные истории «почти в такой же простоте», как слышала, и этот рассказ сохраняет житейскую достоверность деталей, но одновременно наполняется каким-то неуловимым, «потусторонним» смыслом. Поэтому появление ее «Панночки» было вполне естественным. Перед нами не просто инсценировка, а самостоятельное художественное произведение, своеобразная лирико-философская фантазия на гоголевские темы. Следуя мудрому совету Ф.М. Достоевского, который считал, что инсценировать прозу можно, только вычленив из первоисточника какую-нибудь идею и написав на ее основе нечто новое, Н. Садур видит гоголевский мир прежде всего одаренным светом любви - «ведьмовской», грешной, испепеляющей. Поэтому испытание Хомы Брута здесь - открытие мироздания и полноты жизни через любовь, а это и дорога сквозь адский страх, и вознесение в запредельные выси, и земной, плотский соблазн. Знаменитый полет Хомы Брута у Н. Садур - это восторженный монолог бурсацкого философа, тихая песнь сердца, которому доступно вдруг стало созерцание вечного, глубинного смысла жизни.

И финал встречи Хомы Брута с Панночкой здесь иной, не гоголевский: над рассыпавшейся в прах церковью, где три ночи читал философ молитвы по грешной душе, возносится единственно уцелевший лик младенца Иисуса, сияющий и прекрасный, ибо любовь всегда есть восхождение к абсолюту.

Свой духовный взлет совершают и герои упоминавшейся выше маленькой дилогии «Ехай!» и «Чудная баба». Сквозь вымороченность, оцепенение и бездуховность окружающего рвется Лидия Петровна («Чудная баба») понять мир и себя в этом мире. И ей, как и многим персонажам Н. Садур, помогает в этом познании героиня «чудная», «ненормальная», «не от мира сего». Эта баба по имени Убиенько и уводит Лидию Петровну в «перевернутый» мир фантомов, миражей, может быть, умерших. Совершая какой-то свой, ей одной понятный ритуал, Баба обмывает, а потом баюкает и детской кроватке невесть откуда взявшегося младенца, неспешно доказательно внушая героине, что мир давно исчез, перестал быть, и люди все как есть искусственные. И вот уже в финале Лидия Петровна, пристально вглядываясь в «группу товарищей» - сослуживцев, отказывается признать их подлинность.

«Сложные гротесковые построения Н. Садур в этой «маленькой дилогии», - отмечает А. Иняхин, - выводят зрителя к порогу неведомого театра - ритмически жесткого и сумбурного, логичного и непредсказуемо парадоксального, пристально анализирующего механизмы всяческой бездуховности. Драматург говорит об этом отважно и горестно, озорно и сурово». В каждой пьесе Н. Садур открывает перед нами особый мир, рожденный в соответствии с конкретной творческой целью драматурга. Карнавализация в «Чудной бабе» соседствует с полуреальным-полуфантастическим изображением людей в пьесах «Заря взойдет» (1983) и «Уличенная ласточка» (1986), где автор использует многозначность символа, чтобы раскрыть многообразие видимого

мира и сложность отношений в нем. Но неизменно идеал автора связан с высоким представлением о душе человека, которая способна стать отражением космической гармонии.
В 1984г. пьесой «Наблюдатель» дебютировал в драматургии А. Шипенко, вслед за первой пьесой последовали «Дама с камелиями, или Когда мы войдем в город» (1985), «Смерть Ван-Халена» (1989), «Археология» (1990), «Из жизни камикадзе» (1992) и другие. В одном из немногих интервью драматург парадоксально определил свои творческие установки; «Я не знаю, что такое пьеса. Я не знаю, что такое драматург. Я не знаю, что такое театр. Я вообще много чего не знаю. И это не поза, это факт. С этой точки зрения я нахожусь в перманентном кризисе, но только находясь в кризисе, я могу сочинять свои истории и быть свободным от него».
Третье. Даже если не поверить автору и признать, что это все-таки поза, она тем не менее весьма показательна для современной драматургии. Пьесы А. Шипенко действительно написаны будто вопреки законам драмы (и в этом прямая связь его эстетики с законами театра абсурда): перед нами вольные драматические импровизации, созданные по своим, неведомым остальному миру законам, со свободной композицией, полные обширных монологов или коротких диалогов, произносимых бездействующими людьми, иногда с вовсе отсутствующим внятным финалом «Идентификация музыканта в двенадцати эпизодах» - так А. Шипенко определил жанр пьесы «Смерть Ван Халена». Идентифицируется с известным гитаристом и композитором простой московский парень Коля, лежа на раскладушке в убогой коммуналке и общаясь с Эдди Ван Халеном по телефону. Причем, то, что телефон давно отключен за неуплату, общению никак не препятствует; напротив, Коля обнаруживает полное совпадение своих взглядов не только на музыку, но и вообще на жизнь с суждениями своего кумира.
В конце концов процесс идентификации завершается появлением Ван Халена на пороге Колиной коммуналки, Коля же, в свою очередь, оказывается в далеком Нью-Йорке. Ошибочным было бы считать, что пьеса А. Шипенко написана о рок-музыке или рок-музыкантах; фигура Ван Халена, выбранная в данном случае для «идентификации», сама по себе не имеет принципиального значения, драматург выводит размышления своих героев на гораздо более обобщенный уровень: почему судьбе не свести вместе двух незнакомых людей и не вглядеться пристальнее, такие ли уж они чужие? Не случайно в финале пьесы, когда герои встречаются в последний раз, Коля рассказывает Ван Халену любимый эпизод из фильма «Мертвый сезон»: «А в конце фильма его обменивают. На другого разведчика, иностранного. Они засыпались оба, каждый в той стране, где разведывал. И вот эти страны обменять их решили. А дело на каком-то шоссе происходит - машины подъезжают, они выходят и идут, навстречу... И когда встречаются на полосе на этой, на нейтральной, или как это там, - улыбаются. А потом расходятся. А может, и не улыбаются они вовсе - просто мне так показалось, захотелось так...» В этом Колином монологе - и сюжет, и композиция, и особое, неуловимое, импровизационное настроение этой нетрадиционной пьесы А. Шипенко.

Четвертое. После публицистического стремления как можно более жестко и вызывающе обнажить все общественные язвы и социальные пороки, характерных для перестроечного и постперестроечного времени, в современной драматургии отчетливо обозначилась прямо противоположная тенденция. Вместо намеренно антиэстетичных подробностей современной жизни - стремление к изящно выстроенным, поэтичным картинам и образам прошлых эпох; вместо жестко определенного, четкого взгляда на мир - призрачная неуловимость очертаний и настроений, легкая импрессионистичность; вместо безнадежных и беспросветных финалов - светлая печаль и философское отношение к неизбежному «бегу времени»; вместо нарочито грубого языка - классически чистое русское слово.
Подобные красивые ретро-пьесы создаются многими не так давно заявившими о себе драматургами: М. Угаровым (Правописание по Гроту», 1992; «Газета «Русский инвалидъ» за 18 июля...» , 1993; «Зеленые щеки апреля», 1995), А. Хрякова («С болваном», 1996; «Поцелуй», 1998), Е. Греминой («Колесо фортуны», 1990; «За зеркалом», 1994; «Сахалинская жена», 1996), О. Мухиной («Таня-Таня», 1995; «Ю»,1997) и некоторыми другими. Большинство из них очень непросто в середине 1990-х гг. находили дорогу к читателю и зрителю, далеко не все, перечисленные произведения оказались востребованы современным театром. С течением времени, конечно же, произойдет неизбежный отбор того, что действительно останется в истории драматургии, сейчас же можно говорить лишь о некоторых общих впечатлениях и особенностях новой, современной драматургии.

В пьесах Михаила Угарова предпринята попытка передать современные сюжеты па языке других культур. Он использует мифологические образы в романтической шуточной драме «Кухня ведьм», знаки и символы православной культуры в пьесе «Голуби», язык культуры рубежа Х1Х-ХХ вв. звучит в «Правописании по Гроту» и «Газете «Русский инвалидъ» за 18 июля...», несколько символических систем переплетаются в фарсово-буффонадной опере «Зеленые щеки апреля».

В пьесе «Голуби» три главных героя - молодые монахи Варлаам и Федор, а также церковный певчий Гриша, обитающие в келье монастыря. Читатель становится свидетелем не просто их греховности, но шире - бездны человеческих страстей в сложном взаимодействии с традиционными ценностями православной культуры.

Динамика действия подчиняется раскрытию противоречий, терзающих души героев, но вместе с тем в их репликах, в их отношении к действиям и словам друг друга звучит голос заблудшего, но не потерявшего веру человека. Хотя пьеса насыщена загадочными, алогичными, необъяснимыми событиями, создающими ощущение хаоса в чувствах и поступках персонажей, высокие идеалы духовности православия остаются для автора определяющими истинный смысл пьесы.

Однако думается, что с особенным удовольствием М. Угаров уводит своих героев из современного суетного мира в идиллическую атмосферу XIX или начала XX в., в «тихую, хорошую жизнь, где есть машинка для папирос, а на заварочном чайнике - теплый колпак», где «так все хорошо, где такая хорошая, теплая, пеленая жизнь». Как и герой его пьесы «Газета «Русский инвалидъ» за 18 июля...», Иван Павлович, который «ненавидит повести с сюжетом, «нувеллы» и слово «вдруг», сам автор тоже предпочитает охранять своих персонажей от роковых искушений и резких переломов в судьбе, ему куда милее спокойное, бессобытийное течение жизни среди обаятельных мелочей быта:

Иван Павлович. Ну, что там на улице делается? Расскажи.

Алеша. Мороз.

Иван Павлович. Нет, вообще, что там делается?

Алеша. Где?

Иван Павлович. Ну, в городе, в домах. В жизни вообще.

Алеша. Ну, что-то делается, наверное. Я не знаю, Обязательно делается. Как же без этого?

Однако всем ходом пьесы драматург уверяет, что «без этого», т.е. без событий, очень даже можно, поэтому и не спешит Иван Павлович ответить на письма прекрасной незнакомке и не торопится с ней на свидание - вместо бурных романов гораздо важнее для него обрести душевное равновесие. И закончиться это тихое, идиллическое существование ничем не может, потому что «концов вообще нет!.. Ни хороших, ни плохих! Все тянется и тянется, все ничем не кончается...»

В пьесе «Правописание по Гроту» драматург более настойчиво, чем в пьесе «Голуби», акцентирует слова и действия, которые свидетельствуют не только о тяге человека к нарушению запрета и греху, Но и в сладостном погружении - греховное для достижения призрачной свободы от правил. Не отступая от норм и требований драмы, он строит текст пьесы как сложную систему отношении знаков и символов на всех уровнях произведения, поэтому действие пьесы развивается по свободному ассоциативному принципу. Как и в пьесе «Газета «Русский инвалидъ» за 18 июля...», образы персонажей воспринимаются знаками эпохи рубежа XIX-XX вв. Заслуга драматурга в том, что он сумел оживить эти литературные типы, создать в пьесе иллюзию жизни людей прошлого, чтобы иным, в драматической форме осмыслить философскую тему соотношения видимого и сущности, явленного и непредставимого.

Выстраивая сцепления событий, выражая в диалогах чувства персонажей, драматург демонстрирует некую театральность, заданность и манерность их поведения. Все страсти, события заимствованы из литературы и внесены в жизнь как образцы отношений и поведения. Поэтому в речах персонажей часто слышны скрытые цитаты из произведений Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.И. Чехова, используемые ими для выражения штампованных суждений. Драматург приглашает читателя задуматься о том, что люди часто используют привычные, созданные литературой формы общения, давно превратившиеся в красивую ложь, как правило, не задумываясь о том, что за словом стоит весь духовный опыт писателя.

Примечательным явлением современной драматургии стали произведения режиссера Артема Хрякова – «С болваном» (1996) и «Поцелуй» (1998). Критики отмечают их зрелищность, парадоксальность, динамичность, подчеркивают тяготение автора к яркой театральной форме. Пьеса «С болваном» - размышление об особенностях натуры русского человека, о современном типе игрока. Для выполнения задачи автору необходима историческая перспектива, чтобы можно

сравнить, каким был и каким стал Игрок. Прошлое предстает, прежде всего, в знаках классической культуры XIX в. Своеобразное наложение знаков культуры прошлого и настоящего создает хронотоп пьесы. Автор обозначает два времени, дистанцию между русской культурой века XIX и тем, что осталось от нее в представлениях персонажей пьесы в конце века XX. В обозначении места действия, в перечне действующих лиц, в первых ремарках и диалогах автор заявляет о системе эстетических и нравственных оценок происходящего, определяющей понимание смысла пьесы. Игра в пьесе А. Хрякова - это азарт, жажда крупного выигрыша, упрямство: чем больше становится сумма в банке, тем агрессивнее ведут себя игроки. Каждый верит, что у него самая сильная комбинация, и, мечтая одержать верх, перестает сдерживать себя, раскрывается психологически. Путем ассоциативного сопоставления культурных проекций образов игроков, читатель приходит к выводу о постепенном снижении ценностного смысла игры в произведениях русских писателей от Пушкина до Гаршина и Андреева. В пьесе, однако, нет настроения беспросветной обреченности, и именно смех оставляет надежду на преодоление распада, веру в гармоничное проявление лучших сторон русского национального характера, проявляющихся ярче всего в критические для страны моменты.

Вторая пьеса А. Хрякова «Поцелуй» уже не связана с особенностями русского национального характера, она о любви, и здесь автор стремится подняться на уровень общечеловеческого рассмотрения парадоксов отношений мужчин и женщин, соединяя иронию и романтический пафос. Автор определяет жанр произведения как «мелодраму в трех драмах». В этой формуле обнаруживаются два стилевых компонента, присущих автору, - эмоциональность и ирония. Эмоциональность выражена в динамике пьесы, ироничность - в оттенке фарса, привнесенном в пьесу о любви. Как и в первой пьесе, драматург размышляет здесь о необходимости переоценки ложных идеалов, которые ведут к нравственной деградации, высмеивает фетишизм общественного сознания, укоренившийся в душе каждого человека и мешающий людям быть свободными в проявлении чувств, стремлений, таланта.

«Мы отдохнем, мы отдохнем!» - с чувством грустной надежды говорила героиня чеховской пьесы «Дядя Ванд». Современные молодые авторы явно предпочитают отдыхать душой в прошлых - и в чеховских, и в дочеховских временах, - в конце концов герои любят, ревнуют, страдают, радуются или боятся смерти во все времена одинаково. Поэтому так легко перетекают из прошлого в настоящее события и герои пьесы О. Мухиной «Таня-Таня». Ее произведение кажется диалогизированной лирической новеллой, а не собственно драмой, а финал явно перекликается с заклинательными репликами героев «Дяди Вани» и * Трех сестер»: «И все у вас хорошо», «Хороша жизнь!», «Просто счастье на земле!».

Следующая пьеса О. Мухиной «Ю» необычна, даже несколько абсурдна, она утонченно передает незаметное течение обыденной жизни. Перед читателем предстает особый художественный мир с неопределенным временем, полный движения, звуков, запахов и света. Имя этого странного мира - Москва. События легко переносятся с улицы в квартиру, из квартиры на бульвар. Впрочем, важно понять, что именно в этой пьесе является событием, потому как в ней нет собственно происшествий, только диалоги персонажей.

Сюжет пьесы представляет собой коллаж из фраз, танцев, размышлений и неожиданных происшествий, имитирующих реальное развитие событий. Разговоры, рассуждения, голоса героев пьесы перекрещиваются и составляют непрерывное течение жизни, когда счет времени не имеет значения. В этом неизмеряемом течении, как подводные камни, встречаются события. В таком отношении к происшествию прочитывается авторское видение жизни, где не важны причинно-следственные связи и не стоит искать каких-либо закономерностей. Речь персонажей эмоциональна и экспрессивна, она как будто несет в себе некий тайный смысл, неведомый даже самим героям.

Пьесы О. Михайловой загадочны, очень субъективны, а потому оригинальны и привлекательны. Одна из главных целей их автора - «перевести», «переплавить» привычные, давно известные вещи в художественную фантазию, и через эту призму по-новому взглянуть на мир. Здесь так же, как и в предшествующих случаях, приходится повторить, что события в обычном для драматургии значении практически отсутствуют. Вернее будет сказать, что пьесы О. Михайловой строятся на соединении нескольких событий, по сути своей незаметных, идущих своей чередой, как это и бывает в жизни, а вокруг них автор создает аллегорический мир видений и миражей, отражающий парадоксы, противоречия, странности человеческих отношений.

Автор выражает противоречивость, конфликтность мира по-особому: не через события, а через противопоставление знаков разных культурных миров, к которым принадлежат, например, герои пьесы «Русский сон», или знаков мужского и женского субъективного мира в пьесах «Стрелец» и «Жизель: Балет в темноте». Отрицание традиционной драматической событийности и конфликтности связано с тем, что драматург не стремится к отображению фактов, а раскрывает перед нами «странную логику» отношений, которая может по-разному проявляться в жизни. В результате художественный мир драматургии О. Михайловой становится зыбким, постоянно тяготеющим к изменению, к игре смыслами. Автор создает новую модель выражения скрытого содержания состояний человека, часто дисгармоничных, полных драматизма.

Более близки к исторической драматургии в традиционном понимании произведения Е. Греминой, хотя и она предпочитает конструировать в своих пьесах мир условный, часто избегает быта как такового, использует прием «зеркального отражения» ситуаций, героев. Критика отмечает в произведениях Е. Греминой глубокий подтекст и удачно найденную реалистическую символику, умение «через самые обыденные моменты, простые слона и ситуации» передать «трепет, сложность и глубину им созданных миров» (Дж. Фридман).

Согласно этим художественным принципам построена, например, пьеса «Сахалинская жена», написанная к столетию создания книги А.П. Чехова «Остров Сахалин». Сам великий писатель на страницах произведения так и не появляется, оставаясь персонажем внесценическим, однако присутствует здесь незримо. Все действие пьесы подчинено напряженному ожиданию его приезда, в облике и быте сахалинских обитателей - Унтера, Доктора, Степана и других - сложно переплетаются трагическое, комическое, нелепое, что всегда присуще было чеховским персонажам, самой атмосфере его произведений. Да и в репликах героев «Сахалинской жены» звучат прямые отзвуки речей Войницкого: «Пропала жизнь»; Тузенбаха: «И подумайте только, какой необыкновенной, великолепной будет через пятьсот лет или сто - какой прекрасной будет жизнь в нашей России! Дух захватывает, когда думаешь об этом»; Сони: «Вот увидишь. Мы спокойно заживем, хорошо. Ты отдохнешь, бедная, сахалинская жена моя»; Лопахина: «Этакий звук, что-то он мне напоминает... То ли кадушка сорвалась... То ли звук лопнувшей струны...»

Таким образом, так волнующее современных драматургов отражение исторических эпох, желание удалиться из современного дисгармоничного, жестокого мира в сны и фантазии о веках минувших свидетельству, скорее всего, об определенной душевной усталости нынешней драмы. Но, вполне вероятно, что теперешнее ее состояние - своеобразный отдых на пути к новым художественным открытиям уже XXI века.

4. Актуальные проблемы русской драматургии конца XX - начала XXI в.

драматургия жанр герой пьеса

Социокультурная ситуация конца XX в. оказала существенное влияние на эстетику театра и драматургии, обусловив их выразительные средства и язык. В этот переходный период, соединивший в себе старое и новое, утвердился эстетический плюрализм, проявившийся в многозначности культурных явлений. Обновление эстетической парадигмы русской литературы, ее традиций, языка, стиля, жанровых моделей отразилось и на поэтике драмы. Смена ценностных ориентиров вызвала пересмотр прежних идеалов и норм, вследствие чего драматурги предложили свои версии жизни, своих героев.

Ситуацию конца XX в. в театре и драматургии определяют как «перемену интонации» (В. Славкин). Эта перемена в первую очередь обусловлена появлением пьес таких драматургов, как М. Угаров, О. Михайлова, Е. Гремина, А. Образцов, О. Богаев, О. Мухина, С. Носов, О. Юрьев, М. Курочкин, Е. Гришковец, К. Драгунская, которые изменили традиционную поэтику драмы, внеся свою лепту в специфику развития современной русской литературы. В начале в. эта генерация драматургов пополнилась новыми именами, среди которых В. Сигарев, братья Пресняковы (Владимир и Олег), И.Вырыпаев, братья Дурненковы (Вячеслав и Михаил),

В.Забалуев, А. Зензинов, Е.Нарши, В. Леванов, Н. Громова, И. Исаева, И. Савельев, А. Найденов, В. Ляпин, Н.Ворожбит, А.Вартанов, В.Тетерин, А. Валов, Ю. Клавдиев и др.

Как отмечает критика, в драматургии произошел «мощнейший креативный взрыв, общелитературные последствия которого для всей отечественной словесности станут очевидными только спустя несколько десятилетий» (В.Забалуев, А.Зензинов). Как и принято в период «взрыва» пьесы современных драматургов оцениваются исследователями неоднозначно. Суть в том, что пока не выработано четкой дифференциации понятий «новая драма» и «современная драма». Для

одних - это синонимы, для других - «новая драма» связана с появлением пьес-вербатим, поставленных в «Театре. doc», для третьих - это понятие ассоциируется с фестивалем «Новая драма».

В начале 1990-х гг. пьесы таких драматургов, как М. Угаров, О.Михайлова, О.Юрьев, А.Образцов были определены критикой как «новая драма» или «новая, новая волна» (П.Кротенко, Н.Бржозовская). Поэтика их пьес отличалась насыщенной метафоричностью, ярко выраженной конструкцией игровых отношений и высоким интеллектуальным уровнем. Они утвердили себя как последователи «новой волны», возродившей в 1970-80-х гг. традицию критического реализма и модернизма (Л. Петрушевская, А. Соколова, А. Родионова, Л. Разумовская, О. Кучкина, Н. Садур, В. Арро, В. Славкин, А. Галин и др.), и в то же время их пьесы имели ярко выраженный «итоговый», обобщающий характер: в них сильнее ощутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальный контекст, внимание к ранее табуированным сферам изображения жизни (включая эротику), использование ненормативной лексики, нового синтаксиса, в котором огромную нагрузку несет с л о в о. При этом можно говорить, что «новая драма» унаследовала иронию, изображение жуткого быта и дисгармонии социума, как следствия неустроенности человека в этом мире.

Если драматурги «новой волны» искали причины социальных неурядиц, то представители «новой драмы» пыталась осмыслить явление и найти нравственные ориентиры в обществе. Применительно к ней вполне правомерно заговорили об авангардистских тенденциях, о постмодернизме, об альтернативном «другом» искусстве, которому присущ «немотивированный» (Ортега-и-Гассет) тип моделирования художественной условности. Органическое сочетание реального и ирреального, их взаимодействие в рамках художественного пространства пьесы становится характерным для поэтики этих пьес.

Подобное явление отражало формирование в общественном сознании новой ценностной иерархии культуры, нового уровня осмысления реалий современной действительности, возникала острая потребность в новых идеалах социальной и духовной жизни. Безусловно, на том этапе определение «новая драма» было уместным, так как происходила смена художественной парадигмы в драматургии, обновлялась ее поэтика, что было новым и нетрадиционным. Но, к сожалению, термин оказался неудачным (следовало оставить «новая, новая волна»), ибо дублировал уже известный, давно устоявшийся в литературоведении - «новую драму» начала XX века (Г. Ибсен, А.Стринберг, А.Чехов и др.). Обе «новые драмы» частично роднит неопределенный финал, рефлексия героя, ощущение безысходности, ослабленность действия, его децентрализация, а также интерес к изображению личности, находящейся в критической ситуации переломной эпохи. К сожалению, современная «новая драма» лишена многоуровневого подтекста, широты обобщений, аккумулирующих в себе высокое и прекрасное, что было свойственно истинно «новой драме».

Итак, определение «новая драма» является условным и требует уточнения, поскольку «новая драма» - явление неоднородное. Оно представлено авторами разных художественных направлений, новизна эстетических поисков которых очевидна. В конце XX -начале XXIв. в пьесах стала наглядно проявляться анормативность: нарушение классической системы «завязка - развитие действия - кульминация - развязка», преобладание дискретности художественной структуры, все чаще текст пьесы представляет собой сплошной, без ремарок диалог («Русская тоска», «Пьеса № 27» А. Слаповского). Некоторые драматурги (О. Богаев, О. Михайлова, М. Угаров), наоборот, особую роль придают ремаркам: в них не только описываются интерьер и внешние детали облика персонажей, но и подробно комментируются их действия. Порой ремарки утрачивают свое функциональное назначение, переходя в прозаический текст. Появились пьесы, в которых драматургическая ткань представляет диалогизированную прозу, напоминающую «поток сознания», возникают пьесы-прозы («Красивая жизнь» В. Пьецуха, «День русского едока» В. Сорокина). Близки к ним и пьесы Е. Гришковца, в которых ярко выражено эпическое начало. По принципу «потока сознания» автор трансформирует драматургическое действие в изложение рассказов о жизни, придавая при этом особое значение частностям («Как я съел собаку», «Одновременно», «Дредноуты»). Действие в таких пьесах, как правило, «размыто», им движет не поступок, а слово. При явной тяге к оригинальности, в них преобладает натурализм быта, насыщенного жестокостью. Им не чужд мелодраматизм, в них эксплицированы элементы сентиментализма и романтизма, активно проявляет себя эстетика драмы абсурда. Молодых

авторов в большей степени волнует «эффект самовыраженности» (В.Гуркин), отказ от общепринятых норм и штампов, тяга к эксперименту.
Некоторые критики (Г.Заславский) видят в «новой драме» черты, присущие европейской - new writing (трагическая тональность, жестокость, одиночество), представленной такими авторами, как Марк Равенхилл, Сара Кейн, Вернер Шваб, Мариус фон Майербург. При неоднозначной ее оценке существует и негативная, выраженная пренебрежительным - «сраматургия» (И.Смирнов). Одна из задач Ïnew writing- «остановить время и увидеть настоящее», уловить изменения сознания через изменения языка, переосмыслить социальность в театре, создать новых кумиров (Е. Васенина).
Жестокий натурализм, приправленный искренностью (исповедь-монолог, интимная доверительность), оказывает влияние на зрителя, чего добивается и документальная драма в России (Театр doc.). Последней тоже присущи монтажность, пренебрежение сценической условностью, тяга к структурированности. Роднит их и общая проблематика (экстремизм, наркомания, социальный шоковый негатив). Однако европейская Ïnew writing близка только русской документальной и социальной драме, пьесам-вербатим, которые появились в начале XXI века., но не общему направлению современной драматургии, получившему название «новая драма» в конце минувшего века. Однако до сих пор нет четкого определения, что же есть современная «новая драма»? Этим обусловлена и неоднозначность мнений (от позитивных до негативных) в оценке современной драматургии. Одни выделяют лучшую «дюжину драматургов» творчество которых вызывает интерес (А. Соколянский), другие вообще не соглашаются признать многие произведения собственно пьесами (М.Тимашева), третьи упрекают авторов в незнании «элементарных законов драматургии» (Г.Заславский). Надежда Птушкина считает, что драматургия наших дней находится в затяжном кризисе и «настолько тяжелом, что он явно идет к концу и вот-вот должна появиться целая плеяда талантливых людей, которые выведут драму из этого тупика». При этом она солидарна с теми, кто в качестве недостатков современной драматургии отмечает отсутствие художественного ремесла, тенденцию к авантюризму и лабораторности, снобизм по отношению к успеху у зрителя.
Как видим, наличие различных эстетических установок, их сосуществование в едином пространстве современности придает драматургии сложный жанрово-стилевой характер, отражая неоднородность ее направлений и течений. Все это дает основание под понятием «новая драма» понимать не направление в современной драматургии, а ее новый этап, во многом экспериментальный, в котором можно выделить традиционную и нетрадиционную драму. К традиционной линии драматургии относится реалистическая драма, образцы которой создавало и продолжает создавать старшее поколение драматургов (В. Розов, М. Рощин, Г. Горин, Л. Зорин, А. Володин, Э. Радзинский, Л. Разумовская, А. Мишарин, Ю.Эдлис и др.). Обновление драмы в плане реалистической традиции наблюдается в творчестве М. Арбатовой («Дранг нах вестен», «По дороге к себе»), А. Галина («Конкурс», «Чешское фото»), Н. Птушкиной («Пока она умирала», «Пизанская башня»), раскрывающих жизненные перипетии современности.
Полюс постреалистической (гиперреалистической) драмы представляют пьесы братьев Пресняковых («Терроризм»), В. Сигарева («Пластилин», «Черное молоко», «Агасфер»), отражающие духовную и реальную нищету общества, грубость и жестокость его нравов. Описание ужаса суровой повседневности выходит за рамки натуралистической чернухи и демонстрирует нравственную деградацию общества. Ощущение катастрофичности происходящего присутствует и в пьесах «Черти, суки, коммунальные козлы» Н. Садур, «Сон на конец свету» Е. Греминой, «Русскими буквами» К. Драгунской и др.
В русле традиционной драмы пишет Н. Коляда, обнажая повседневный ужас искалеченной жизни, потребность в человечности и любви, одиночество маленького человека («Куриная слепота», «Полонез Огиньского», «Амиго», «Уйди-уйди», «Птица Феникс»). Критика склонна отнести его творчество к неосентиментализму, где в большей степени преобладает мелодрама, «задрапированная обсценной лексикой» (В.Забалуев, А.Зензинов). И хотя драматург утверждает, что все его пьесы - «вранье и выдумка», что таких историй не было, что нет в провинции таких людей, как герои его пьес, однако мифологизированный мир Коляды достаточно убедителен и правдоподобен.
К нетрадиционной относится модернистская драма («Пьеса № 27» А. Слаповского, «ОдноврЕмЕнно», «Город» Е.Гришковца), сюрреалистические пьесы Ю.Мамлеева («Зов луны», «Ночной пришелец, или Свадьба с незнакомцем»), постмодернистская драма («Зеленые щеки апреля» М.Угарова,

«Мужская зона» Л.Петрушевской, «Русская народная почта», «Мертвые уши, или Новейшая история туалетной бумаги»,
«Страшный суП, или Продолжение преследует» О.Богаева, «Родная кровь» О.Михайловой, «Dostoevsky-trip» В. Сорокина, «Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?» В. Коркия и др.). При этом некоторые драматурги создают пьесы как реалистические, модернистские, так и постмодернистские (Л. Петрушевская, М. Угаров).

Дисциплина ОУД.02 Литература
Специальность 36.01.02 Ветеринария
Преподаватель Прокофьева Г.В.
Урок №117
Дата 15.06.2020г
Курс 1 группа 11в
Тема: Дифференцированный зачёт.

Вариант 1
Часть 1
1. **Какое литературное направление господствовало в литературе второй половины XIX в.**

А) романтизм Б) классицизм В) сентиментализм Г) реализм

2. **Кого из русских писателей называли «Колумбом Замоскворечья»**

А) И. С. Тургенева Б) А. Н. Островского В) Л. Н. Толстого Г) Ф. М. Достоевского

3. **Герой какого произведения при рождении был обещан Богу, «много раз погибал и не погиб»?**

А) Л.Н. Толстой «Война и мир» князь Андрей
Б) А.Н. Островский «Гроза» Катерина Кабанова
В) И.С. Тургенев «Отцы и дети» Базаров
Г) Н. С. Лесков «Очарованный странник» Иван Северьянович Флягин

4. **В каком произведении русской литературы второй половины XIX в. появляется герой-нигилист?**

А) А. Н. Островский «Лес»
Б) И. С. Тургенев «Отцы и дети»
В) Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»
Г) И.А. Гончаров «Обломов»

5. **Кто был автором «Сказок для детей изрядного возраста»?**

А) А.Н. Островский Б) Ф.М. Достоевский В) М.Е. Салтыков-Щедрин Г) Л.Н. Толстой

6. **Укажите, кому из русских поэтов принадлежат слова: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан…»**

А) А.А. Фет Б) Н.А. Некрасов В) Ф.И. Тютчев Г) А.К. Толстой

7. **Укажите, кому был посвящён роман И.С. Тургенева «Отцы и дети»**

А) Н.Г. Чернышевский Б) Н.А. Некрасов В) В.Г. Белинский Г) А.А. Григорьев

8. **Кто из героев поэмы Н.А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо?» говорил о себе: «Клейменый, да не раб»?**

А) Савелий, богатырь святорусский
Б) Яким Нагой
В) ЕрмилГирин
Г) Гриша Добросклонов

9. **Какому из персонажей романа И.А. Гончарова «Обломов» дана следующая авторская характеристика: «Простой, то есть прямой, настоящий взгляд на жизнь – вот что было его постоянною задачею, и, добираясь постепенно до ее решения, он понимал всю трудность и был внутренне горд и счастлив всякий раз, когда ему случалось заметить кривизну на своем пути и сделать прямой шаг»?**

А) Алексееву Б) Обломову В) Штольцу Г) Тарантьеву

10. **К какой жанровой разновидности романа относится произведение И.С. Тургенева «Отцы и дети»?**

А) автобиографический роман
Б) воспитательный роман
В) социально-психологический роман
Г) авантюрно-приключенческий роман

11. Ниже приведено высказывание одного из героев драмы А.Н. Островского «Гроза»: «Жестокие нравы, сударь, в нашем городе, жестокие! В мещанстве, сударь, вы ничего, кроме грубости да бедности нагольной, не увидите. И никогда нам, сударь, не выбиться из этой коры». Кому принадлежат эти слова?

А) Кудряшу Б) Шапкину В) Кулигину Г) Борису Григорьевичу

12. **Что мешает Обломову быть деятельным человеком?**

А) бедность Б) болезнь В) отсутствие цели Г) воспитание и закономерности жизни

13. **Вслед за Гоголем Гончаров использует предметно-бытовую деталь как важное средство характеристики персонажа. В романе «Обломов» такой деталью является**

А) книга Б) рояль В) письменный стол Г) халат

14. **Чем Е.Базаров особенно далек автору романа?**

А) непониманием роли народа в освободительном движении
Б) нигилистическим отношением к культурному наследию России
В) преувеличением роли интеллигенции в освободительном движении
Г) отрывом от какой-либо практической деятельности

15. **Назовите основной мотив творчества М.Ю.Лермонтова**

А) одиночество Б) зависть В) измена Г) свобода Д) усталость

16. **Отличительными особенностями творчества А.П.Чехова являются (найдите лишнее)**

А) объективность изображаемого
Б) краткость произведений

В) морализация, назидательность
Г) контрастность в изображении героев.

17. **Основная тема творчества И.А.Бунина (исключите лишнее)**

А) Любовь Б)Смерть В) Революция Г) Память о России

18. **Романтизм предполагает утверждение исключительной личности. Какое из произведений А. М. Горького не соответствует этому положению**

А) «Старуха Изергиль» Б) «Челкаш» В) «Макар Чудра» Г) «На дне»

19. **Кто из персонажей пьесы «На дне» выражает авторскую позицию?**

А) Бубнов Б) Сатин В) Клещ Г) Лука

20. **Кому посвящен поэтический цикл А.А.Блока «Стихи о Прекрасной Даме»?**

А) Н. Н. Волоховой Б) Л. Д. Менделеевой В) Л. А. Дельмас Г) Другой женщине

21. **О каком трагическом событии извещает ночлежников Барон в финале пьесы М. Горького «На дне»?**

А) смерти Анны
Б) убийстве Костылева
В) самоубийстве Актера
Г) расправе Василисы над Наташей

22. **К какому литературному течению принадлежала творчество А.Ахматовой?**

А) Акмеизму Б) Символизму В) Имажинизму Г) Футуризму

23. **Кто из поэтов XX века, будучи редактором популярного журнала «Новый мир» помог А.Солженицыну опубликовать повесть «Щ - 854»?**

А) Б.Л. Пастернак; Б) А.Т.Твардовский; В)Н.Заболоцкий Г) В.Распутин

24. **Укажите художественное произведение, написанное В.Г. Распутиным**

А) "Деньги для Марии" Б) "Сотников" В) "В круге первом"

Часть 2

Прочитайте приведенное ниже стихотворение и выполните задания

Я пришел к тебе с приветом,
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;

Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой;

Рассказать, что с той же страстью,
Как вчера, пришел я снова,
Что душа все так же счастью
И тебе служить готова;

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь — но только песня зреет.
А. А. Фет, 1843.

1. Три строфы стихотворения начинаются одним и тем же словом. Как называется такое художественное средство?

2. Укажите термин, которым обозначается одушевление природы, ее «очеловечивание» в художественном произведении («...лес проснулся...»).

3. Как называется стилистический прием, усиливающий звуковую выразительность стиха и связанный с использованием одинаковых согласных звуков («на меня весельем веет»)?

4. Укажите название созвучия стихотворных строк, играющего важную роль в организации стиха (страстью - счастью; снова - готова и.т.п.).