

Еще одна особенность водных прогулок по Босфору, которая привлекает Орхана Памука, заключается в том, что «можно одновременно наблюдать Стамбул вблизи, дом за домом, квартал за кварталом, и любоваться издали непрерывно меняющимся, похожим на мираж силуэтом города на горизонте» [4, с. 77]. Только проплывая по Босфору, можно разглядеть особняки, утопающие в садах, поскольку с берега их почти не видно. А вдали виднеются мечети, минареты, башни, сады, далекие кварталы и новостройки, количество которых увеличивается с каждым днем. И постепенно перед глазами вырастает весь Стамбул.

Таким образом, отношение Орхана Памука к Стамбулу воплощается в особом коллективном чувстве грусти по утрате былого величия Османской империи, исчезновению ее культуры и небрежению ее наследия. Его символическим выражением в романе выступает образ потемневших разрушенных старинных особняков. Этому концепту соответствует эпиграф книги: «Лишь тот пейзаж красив, что навеивает грусть» [4, с. 6]. Чувству грусти в романе противопоставлены вдохновение и свобода, которые несет в себе образ Босфора. Он является неким источником силы, помогающим справиться с ощущением поражения, краха и подавленности. По этому поводу романист пишет, что «не такая уж плохая штука – жизнь <...> В конце концов, всегда можно прогуляться по Босфору» [4, с. 89]. Босфор противостоит меланхолии и помогает принять как судьбу стамбульскую печаль, и более того, найти в ней успокоение. Роман «Стамбул: город воспоминаний» заканчивается тем, что именно во время прогулок по Стамбулу, на берегах Босфора, размышляя о судьбе развалин и особняков и пытаясь «облечь в слова магическую атмосферу его улиц», Орхан Памук приходит к выводу: «Я стану писателем» [4, с. 489].

#### Источники и литература:

1. Быков Д. От империи должна оставаться меланхолия [Электронный ресурс] / беседа с Орханом Памуком // Огонек. – 2006 – № 24. – Режим доступа : <http://www.ogoniok.com/4949/21/> – 26.03.2012 г. – Загл. с экрана.
2. Памук О. Джемдет-бей и сыновья / О. Памук ; [пер. с тур. М. Шарова]. – СПб. : Амфора, 2007. – 736 с.
3. Памук О. Дом тишины / О. Памук ; [пер. с тур. А. Аврутиной]. – СПб. : Амфора, 2007. – 479 с.
4. Памук О. Стамбул: Город воспоминаний / О. Памук ; [пер. с тур. М. Шарова, Т. Меликова]. – М. : Изд-во Ольги Морозовой, 2006. – 504 с.
5. The nobel prize in literature: Orhan Pamuk [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.nobelprize.org/> – 26.03.2012 г. – Загл. с экрана.

Силин В.В.

УДК 82.0

#### ЛИТЕРАТУРНЫЙ ГУМАНИЗМ

**Аннотация.** Новизна исследования состоит в доказательстве, что в истории литературы полностью отсутствуют антигуманистические произведения, так как антигуманистическим идеям в художественной литературе всегда противопоставляются подразумеваемые гуманистические идеи. Этот вывод сделан на основании анализа положений некоторых теоретических работ, обзора произведений разных художественных направлений и структурного анализа поэтики драмы Эжена Йонеско «Лысая певица».

**Ключевые слова:** дегуманизация искусства, имманентность, диалогизм, театр абсурда.

**Анотация.** Новизна дослідження полягає у доказі, що в історії літератури антигуманістичних творів зовсім не існує, тому що антигуманістичним ідеям в художньої літературі завжди протистоять гуманістичні ідеї, що мають на увазі. Цей висновок було зроблено на підставі аналізу положень деяких теоретичних робіт, огляду творів різних художніх напрямків, та структурного аналізу поезики драми Ежена Йонеско «Лиса співачка».

**Ключові слова:** дегуманізація мистецтва, іманентність, діалогізм, театр абсурду.

**Summary.** New idea of the research consists of proving that in the history of literature non-humanistic works don't exist at all because in the belles-lettres implied humanistic ideas are always opposed to non-humanistic ones. This conclusion is made on the grounds of analysis of some theoretical articles ("Dehumanization of art" by Ortega-y-Gasset, "Ortega end novel" by Goytisolo, "Foreign literature and literary critics" by Kozlov), review of works of different artistic tendencies (classical tragedy, sentimentalism, romanticism, realism) and structural analysis of poetics of the drama "La cantatrice chauve" (1950) by Eugene Ionesco.

The characters of this drama, Mr and Mrs Smith and Mr and Mrs Martin, are outwardly respectable English ladies and gentlemen, but their respectability is absurd because they are all egoistic and don't hear each other while speaking. Their discussion is meaningless because it consists mostly of pauses and empty phrases about someone who ties his laces, about another that reads a news-paper and so on. The deeds of the other characters, housemaid and fireman, are also meaningless despite their activity.

At the end of the drama the author suggests to re-play its beginning under condition that characters change their roles. The symbolic meaning of this cycle presents the non-humanistic idea of the drama as universal and fatal. But an implied humanistic idea is opposed to, because the cycle admits the possibility to leave it at one of its convolutions. This dialogical opposition of ideas is not resolved in the drama and presents an alternative to spectators: should they submit the absurd, but habitual life they live or should they try to overcome it. So, the drama by Eugene Ionesco illustrates very good the immanency of literary humanism by its dialogical conflict of

*non-humanistic and immanent humanistic ideas. Only the monological approach can present this drama as non-humanistic.*

**Key words:** *dehumanization of arts, immanency, dialogism, theater of absurd.*

Появление нереалистических модернистских произведений в конце 19-го – начале 20-го века совершенно справедливо связывают с влиянием популярных в то время пессимистических мировоззренческих теорий (Шопенгауэр «Мир как воля и представление», Ницше «Так сказал Заратустра» и др.) По этой причине, очевидно, некоторые исследователи считают эти произведения антигуманистическими. Например, Д.Г. Жантиева написала, что в «Улиссе» Джеймса Джойса, «философская идея, лежащая в основе романа, сводится к тому, что жизнь каждого человека, как и всего человечества – круговорот, вечно повторяющийся, однообразный цикл» [7, с. 55]. В.В. Ивашева заявила, что роман Джойса не критикует, а прославляет порочность современного образа жизни. «Улисс», по ее мнению, это «утверждение мерзости мещанской морали, мещанской жизни, мещанских представлений, но он же – декларация мнимой всеобщности мещанина, его торжества. Это роман, обнажающий низменность инстинктов и одновременно декларирующий: человек – чудовище, точнее даже – грязное и низкое животное» [8, с. 36-37]. Однако такое определение модернистских произведений следует признать необоснованным, так как, несмотря на введение пессимистических теорий в литературу, она не утратила своего гуманистического пафоса ввиду имманентности литературного гуманизма.

Первым, кто применил термин «дегуманизация» по отношению к нереалистическому искусству XX века был испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет, автор нашумевшей статьи «Дегуманизация искусства» (1925). Эта статья широко обсуждалась в мире и использовалась некоторыми литературоведами для осуждения модернизма. Характеризуя «новое», как он называет искусство модерна, Ортега-и-Гассет заявил: «Пытаясь определить общеродовую и наиболее характерную черту нового творчества, я обнаруживаю тенденцию к дегуманизации искусства» [11, с. 8]. Такое высказывание можно было бы принять за осуждение «нового искусства», однако в статье вскоре обнаруживается, что под дегуманизацией исследователь подразумевает всего лишь отказ от использования *жизнеподобных форм*: «В новой картине наблюдается обратное: художник не ошибается и не случайно отклоняется от «натуры», от жизненно-человеческого, от сходства с ним, - отклонения указывают, что он избрал путь, противоположный тому, который приводит к «гуманизированному» объекту» [11, с. 8].

Искусство, как известно, опирается на две теории – теорию *подражания* (мимесис), которая требует воссоздания действительности в жизнеподобных формах, и теорию *символизации*, которая предполагает изображение неправдоподобных образов, иносказательно выражающих определенные универсальные истины [14, с. 39-41]. Вполне очевидно, что Ортега-и-Гассет воспользовался термином «дегуманизация», чтобы охарактеризовать поэтику той тенденции искусства XX века, которая основана на теории символизации и отличается нежизнеподобностью образов. Однако, невозможно назвать «дегуманизированными» также мифы, притчи, басни и сказки. Поэтому термин «дегуманизация» необходимо признать неуместным, поскольку он придает негативное значение вполне нейтральному литературоведческому понятию. Тем более, что свою «дегуманизацию» Ортега-и-Гассет не считает отрицательным явлением, заявив, что «создать нечто, что не копировало бы «натуры» и, однако, обладало бы определенным содержанием, - это предполагает дар более высокий», и что «на самом деле это самая трудная вещь на свете» [11, с. 9].

Испанский писатель Хуан Гойтисоло увидел в «дегуманизации искусства» и в его восхвалении Ортегой опасность ориентации на *элитарность* литературы:

«Искусство, по Ортеге, ничего не стоящая, легкая игра, присущая аристократам. Для писателя непримечательные факты и события жизни лишены интереса. Его привлекает эстетическая утонченность, поиски «скрытых рудников души». Художник должен обращаться к меньшинству. Одним словом, искусство надо дегуманизовать. Отбрасывая конкретную проблематику, вопросы социального и человеческого бытия, роман, по мнению Ортеги, должен стремиться к трудной чистоте, далекой от реальной жизни со всеми ее пошлостями» [4, с. 283].

Данное высказывание Гойтисоло свидетельствует о том, что он рассматривает дегуманизацию только в аспекте *рецепции* содержания произведений модернизма. В этом отношении он не совсем прав, так как, по утверждению В.Е. Хализева, «элитарная и антиэлитарная концепции односторонни в том, что они абсолютизируют диспропорцию между искусством во всем его объеме и тем, что может быть понято многими: мыслят эту диспропорцию универсальной и неустранимой, фатально предначертанной социуму» [14, с. 162]. На самом деле, границы между элитарной герметичностью литературы и ее общедоступностью очень подвижны: часто литература, считавшаяся не так давно элитарной, оказывается понятной и популярной. А неэлитарная массовая литература обычно быстро предается забвению.

А.С. Козлов считает, что «дегуманизация литературы» касается *интерпретации* произведений, так как, в его понимании, дегуманизацией литературы занимаются те критики, которые ставят философию и другие науки выше литературы и которые своими исследованиями, основанными на различных научных концепциях, выхолащивают содержание произведений, сводя его к безликим формулам, структурам, знаковым системам. [10, с. 16].

Таким образом, термин «дегуманизация» у Ортега-и-Гассета касается формы произведений, отображающей действительность в неправдоподобных образах, у Гойтисоло он означает сложность подобной формы, так как она, по его мнению, затрудняет восприятие содержания произведений и делает их элитарными, у Козлова этот термин подразумевает интерпретацию произведений, которая обедняет их содержание. Но все эти исследователи избегают применять термин «дегуманизация» в отношении идейного

содержания литературных произведений в том значении, как он сформулирован в Большой энциклопедии, а именно, как «утрата духовных и нравственных ценностей общества; отказ от мировоззрения, основанного на справедливости, внимании и уважении к личности, к индивидуальным качествам человека» [3, с. 434].

В статье предполагается доказать, что «дегуманизированной» литературы не бывает, так как ей имманентно присущ гуманизм. Суть его состоит в том, что в художественном произведении враждебной для человека идейной концепции, которая отражается в суровых жизненных ситуациях, всегда противопоставляется предполагаемая гуманистическая идея. Согласно «Новейшему философскому словарю» она «постулирует высшую, самодостаточную и самоосознающую значимость человека; провозглашает вне- и античеловеческим все, что способствует его отчуждению и самоотчуждению; отвергает идею приоритета идей и истин «сверхчеловеческого» происхождения в ряду феноменов постороннего мира» [6].

Доказательство имманентности литературного гуманизма можно обнаружить прежде всего в теории Жильбера Дюрана, который указывает, что в искусстве существуют только два типа решения идейного конфликта [15]. Первый из них, *антитетический* или *светлого режима*, предстает явно гуманистическим, так как в нем силы добра побеждают силы зла. Во втором типе, *синтетическом* или *темного режима*, акцентируется сила зла, так как силы добра терпят поражение, однако это поражение воспринимается как временное, победа добрых сил никогда не отрицается, а только переносится на будущее. Первому типу решения идейного конфликта соответствует идейно-эмоциональная оценка, которую Таким образом, в теории Дюрана антигуманистический вариант решения конфликта с абсолютной победой сил зла полностью отсутствует.

Этот вывод подтверждается своеобразным финалом *классической трагедии*, в котором, несмотря на поражение героев, обязательно *предсказываются* перемены к лучшему в будущем. Например, в «Электре» Еврипида в финале появляются Диоскуры, божественные братья Клитемнестры, которые предсказывают героям лучшую судьбу: Орест сумеет оправдаться в Ареопаге и будет счастлив после перенесенных страданий, а Электра выйдет замуж за Пилада и будет счастлива в браке. У Шекспира Ромео и Джульетта погибают, но их семьи, Монтекки и Капулетти, примиряются, а это значит, что трагическая судьба молодых влюбленных не повторится. Гамлет также погибает, но перед смертью успевает повелеть Горацио поведать миру о его трагедии и передать свой венец норвежскому принцу Фортинбрасу, который, как предполагается, не окажется в ситуации Гамлета. В «Федре» Жана Расина Тесей примиряется с Арикией, сестрой своих врагов и своей пленницей, потому что она была избранницей его погибшего сына Ипполита. Арикия предстает как бы другой Федрой, которую, может быть, ждет лучшая судьба. Такие финалы снимают фатальную безысходность и, следовательно, термин «дегуманизация» невозможно применить к классическим трагедиям.

Далее, в ходе своего развития литература отказывается от конкретного, как в трагедиях, указания на возможные счастливые перемены в будущем, когда сюжет произведения завершается пессимистическим или трагическим финалом. Возможность личного счастья и социальной гармонии в будущем стало просто *подразумеваться* как некий универсальный гуманистический идеал, которого можно достичь путем устранения зла, которое описано в произведении. Это явление просматривается в произведениях *сентиментализма*, *романтизма* и *классического реализма*, в которых описаны суровые условия существования героев, их разочарование в жизни и людях и невозможность достижения благородных идеалов. Например, несчастная героиня романа Жан-Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» умирает, потому что ей не позволили выйти замуж за любимого человека, потому что он простолюдин. Но такой печальный финал обозначил социальное неравенство как зло, от которого следует избавиться, чтобы оно не было преградой счастью людей. Именно такую революционную идею выразил в этом романе просветитель Руссо. В «Соборе Парижской Богоматери» Виктора Гюго невинная Эсмеральда казнена, а Квазимодо умирает, не перенеся утрату любимой. Причиной их гибели является утрата людьми милосердия – такова основная тема романов Гюго. А поскольку причина указана, то подразумевается, что человеческое общество должно быть милосердным. В творчестве Бальзака самой популярной является тема утраты иллюзий, которая вызвана различными социальными причинами. Например, героиня романа «Евгения Гранде» презирает своего жадного отца, но, будучи обманута любимым человеком, разочарованная девушка превращается в копию отца. Причина ее разочарования понятна и, конечно, отвергается.

Все упомянутые произведения никогда не характеризовались как антигуманные, потому что в конфликте личности и общества большая часть вины за поражение героев всегда возлагается на общество. Именно негативные социальные явления приводят к тому, что герои разочаровываются в жизни, деградируют, совершают преступления или кончают жизнь самоубийством. А поскольку эти социальные явления обозначены, то подразумевается, что их следует исправить ради достижения социальной гармонии. И в истории такие случаи были. Например, после публикации «Оливера Твиста» Диккенса, где были описаны жестокие условия содержания сирот в «рабочих домах», государство приняло меры по улучшению жизни детей. Эту особенность литературного гуманизма хорошо охарактеризовал Горький, который написал: «Искусство ставит своей целью преувеличивать хорошее, чтобы оно стало еще лучше, преувеличивать плохое – враждебное человеку, уродующее его, чтобы оно возбуждало отвращение, зажигало волю уничтожить постыдные мерзости жизни» [5, с. 4].

Антигуманистическими чаще всего называют *диалогические* произведения, сюжет которых представлен безвыходной мифологической ситуацией. По мнению некоторых исследователей, мифологические концепции не могут обещать перемен к лучшему в будущем, потому что им присущ трагический фатализм.

Как писал Л.Г. Андреев, «одной из многих бед модернизма является его стремление убрать, убить естественность и богатство жизни, разнообразие человеческих судеб и многоликость индивидуальностей. Все превращается в однотонную схему и догму» [2, с. 24-25]. Причина подобного восприятия диалогических произведений заключается в *монологическом* подходе к их интерпретации, когда за основную принимают мифологическую идейную концепцию, и не учитывают, что ей в бинарной оппозиции противопоставляется гуманистическая идея. В диалогических произведениях идейный конфликт не решается, чтобы предложить читателям самим поразмышлять над его решением. Л.И. Тимофеев назвал такой нерешенный конфликт «идея-вопрос» [13, с. 149]. А поскольку он не решается в пользу гуманистической идеи, это, очевидно, заставляет исследователей делать вывод о «дегуманизации» диалогических произведений и не замечать, что конфликт не решается также в пользу мифологической идейной концепции. Например, в «Улиссе» (1922) Джеймса Джойса представлен конфликт двух идейных концепций – древней гуманистической и современной антигуманистической. Герои этого романа проживают современный вариант бездуховной и аморальной жизни, но ему противопоставлены высокие гуманистические идеалы «Одиссеи». В романе «Сто лет одиночества» (1967) Габриэля Гарсиа Маркеса современная атеистическая идейная концепция выражает абсурдность человеческого существования, но ей противопоставляется христианская идеология, предполагающая духовное спасение. В обоих романах идейные конфликты остаются нерешенными.

Идею имманентности литературного гуманизма хорошо выразил французский философ Ален, сопоставляя роман с историческим трудом:

«В романе все зиждется на человеческом, на человеческой индивидуальности. История, напротив, в силу своего абстрактного характера, сводит любое действие к внешним причинам. Вот почему в историческом произведении доминирует идея фатальности и, если его не спасает достаточно мощный ритм развития, историк склонен глядеть на мир мрачно. Роман же чужд фатальности, напротив, в нем доминирует чувство жизни, где все – даже страсти и преступления, даже несчастье – подвластно воле человека. Тем самым настоящий роман противостоит невзгодам, пробуждая милосердие, надежды и солидарность» [1, с. 89].

Именно на использовании имманентного гуманизма был сформирован диалогизм французского «театра абсурда». Представители этого театра создали драмы, состоящие из абсурдных ситуаций и бессмысленных диалогов персонажей, однако в этих драмах абсурду противопоставлены подразумеваемые гуманистические идеалы.

Например, Эжен Ионеско в своей драме «Лысая певица» (1950) представляет вначале диалог супругов Смит, посвященный банальному обсуждению меню ужина и определению своей родственной связи с недавно умершим Бобби Уотсоном. Их общение носит абсурдный характер, потому что супруги не слушают друг друга и их диалог напоминает разговор глухих. Следующий диалог – супругов Мартин. Они были приглашены на ужин к Смитам, но те отпустили служанку в кино, а согласно этикету без ее представления супруги Мартин не могли войти в столовую и полтора часа просидели в прихожей, пока не вернулась служанка. Абсурдность диалога супругов Мартин проявляется в том, что они не узнают друг друга, потому что, очевидно, очень мало обращали внимания друг на друга за годы совместной жизни. Для приличия они начинают разговор, из которого узнают, что они приехали из Ливерпуля в Лондон на одном поезде, в одном вагоне, что они поселились в одном отеле и в одном номере, и только в конце диалога догадываются, что они – муж и жена. Но они сразу же постарались забыть об этом недоразумении.

Общение четы Смит и четы Мартин состоит большей частью из пауз и обсуждения фактов, что один человек завязывал шнуры, другой читал газету и т.п. По всему видно, что им нечего сказать, а если кто-то и сообщает невпопад некую информацию, то другие ее просто не воспринимают. Затем к Смитам приходит капитан пожарной команды, чтобы узнать, нет ли у них пожара. Поскольку Смиты и Мартин пытаются рассказывать анекдоты, то капитан и служанка Мэри также хотят рассказать свои забавные истории, но так как никто никого не слушает, и каждый стремится рассказать свою историю, то ни один анекдот не был рассказан до конца. Пожарный ушел, сказав, что он должен посетить еще один дом, в котором может быть пожар. В образе пожарного показана бессмысленность его деятельности при внешней активности. Перед самым уходом капитан спросил миссис Смит, носит ли лысая певица прежнюю прическу. На этот вопрос миссис Смит, смутившись, ничего не ответила. Название пьесы подчеркивает ее абсурдность тем, что лысая певица даже не является ее персонажем. После ухода пожарного разговор Смитов и Мартин превращается в полную бессмыслицу. Они несут полную чепуху и, как прежде, не слушают друг друга:

*«Мистер Мартин.* Непрактично драить очки черной ваксой.

*Миссис Смит.* Да, но за деньги можно купить все.

*Мистер Смит.* Какаду, какаду, какаду, какаду, какаду, какаду, какаду.

*Миссис Смит.* Как иду, так иду, как иду, так иду, как иду, так иду, как иду, так иду.

*Мистер Мартин.* Я иду по ковру, по ковру, по ковру, по ковру» [9, с. 43].

Вполне очевидно, что персонажи драмы «Лысая певица» внешне являются добропорядочными англичанами, которые не совершают неблагоприятных поступков и строго придерживаются светского этикета. Однако «добропорядочность» героев доведена до абсурда, так как их диалоги свидетельствуют об эгоизме, бездуховности и неспособности воспринимать слова собеседников. Антигуманистическая идея в пьесе Ионеско выражена самым абсурдным содержанием, так как персонажи драмы не осознают бессмысленности своего поведения.

В драме «Лысая певица» Ионеско создал особый финал: в конце текста драмы он предложил вернуться к началу пьесы и снова сыграть его, только место Смитов должны занять супруги Мартин, слово в слово повторив начало их диалога об ужине. Возвращение к началу указывает на *цикличность* абсурдной ситуации, а в своем негативном значении символический образ цикла представляет фатальной антигуманистическую концепцию драмы. Но этой концепции противопоставлена подразумеваемая гуманистическая идея, призывающая преодолеть абсурд. В своем позитивном значении цикл также подразумевает возможность выхода из порочного круга абсурдной ситуации на одном из витков.

Идейный конфликт драмы Ионеско остается *нерешенным*, так как общение персонажей просто прерывается. И вместо одной идеи он предоставляет зрителю *альтернативу*: то ли смириться с абсурдностью бытия, то ли попытаться ее преодолеть. Однако монологическое толкование драмы Ионеско «Лысая певица» выявляет в ней только антигуманистическое содержание. Например, по мнению А.Ф. Строева, «структура драм Ионеско отражает принципы его видения мира: бытие абсурдно, иррационально, человек обречен на одиночество, страдания и смерть» [12, с. 542].

Таким образом, способ формирования диалогизма в драме Эжена Ионеско «Лысая певица» достаточно прост, так как он основан на эффекте, при котором выражение антигуманистической идейной концепции вызывает в сознании зрителей противоположную, гуманистическую концепцию. В этой драме абсурдным ситуациям, которые иллюстрируют отсутствие взаимопонимания между людьми, противопоставлена подразумеваемая идея необходимости взаимопонимания.

Драма Ионеско являются хорошим доказательством имманентности литературного гуманизма. Ее можно объявить «дегуманизированной» только при монологическом подходе к ее интерпретации, когда за основную, авторскую, принимают антигуманистическую идейную концепцию, не учитывая, что ей равноправно противопоставляется гуманистическая концепция, и их конфликт не решается, чтобы предложить читателям самостоятельно обдумать варианты его решения.

#### Источники и литература:

1. Ален. Заметки об эстетике [Текст] / Ален // Писатели Франции о литературе : сб. статей. – М. : Прогресс, 1987. – с. 75-89.
2. Андреев Л. Г. Марсель Пруст [Текст] / Л. Г. Андреев. – М. : Высш. шк., 1968. – 96 с.
3. Большая энциклопедия [Текст] / Большая энциклопедия. – В 62 томах. Т. 14. – М. : Терра, 2006. – 592 с.
4. Гойтисоло, Хуан. Ортега и роман [Текст] / Хуан Гойтисоло // Называть вещи своими именами... – М. : Прогресс, 1986. – с. 282-285.
5. Горький М. Об искусстве [Текст] М. Горький // Наши достижения, 1935, № 5-6, с. 4.
6. Грицанов А. А. Гуманизм [Текст] / А. А. Грицанов // Новейший философский словарь. – 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный Дом. 2003. – 1280 с.
7. Жантиева Д. Г. Джеймс Джойс [Текст] / Д.Г. Жантиева. – М. : Высш. шк., 1967. – 95 с.
8. Ивашева В. В. Литература Великобритании XX века [Текст] / В. В. Ивашева. – М. : Высш. шк., 1984. – 488 с.
9. Ионеско, Эжен. Лысая певица : Пьесы [Текст] / Эжен Ионеско. – М. : Известия, 1990. – с. 15-44.
10. Козлов А. С. Зарубежная литература и литературоведение. Избранные статьи [Текст] / А.С. Козлов. – Симферополь : ОАО СГТ, 2009. – 220 с.
11. Ортега-и-Гассет, Хосе. Дегуманизация искусства и др. работы [Текст] / Хосе Ортега-и-Гассет // Эссе о литературе и искусстве. Сб. – М. : Радуга, 1991. – 639 с.
12. Строев А. Ф. Эжен Ионеско [Текст] / А. Ф. Строев // Французская литература 1945-1990. – М.: Наследие, 1995. – с. 541-551.
13. Тимофеев Л. И. Основы теории литературы [Текст] / Л. И. Тимофеев. – Изд. 5-е, испр. и доп. – М. : Просвещение, 1976. – 548 с.
14. Хализев В. Е. Теория литературы : Учебник [Текст] / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.
15. Durand, Gilbert. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire [Текст] / Gilbert Durand. – Paris : Bordas, 1969. – 512 с.