

ДЕКОНСТРУКЦИЯ КАНОНА СОЦРЕАЛИЗМА В ПЬЕСЕ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ «МОСКОВСКИЙ ХОР»

Аннотация

Климова В. Деконструкция канона соцреализма в пьесе Л. Петрушевской «Московский хор». В статье доказывается, что драматург сознательно в 1970-1980-е годы деконструировала устаревшую систему соцреализма, при этом писательница использовала общие установки «новой волны», модифицировала чеховские традиции, экспериментировала с содержанием и формой, что обеспечило своеобразие и новаторский характер произведений.

Ключевые слова: современная драматургия, «новая волна», традиция, соцреализм.

Анотація

Клімова В. Деконструкція канону соцреалізму у драмі Л. Петрушевської «Московський хор». В статті доводиться, що письменниця свідомо в 1970-1980-ті роки руйнувала застарілу систему соцреалізму, драматург використовувала спільні настанови «нової хвилі», модифікувала традиції Чехова, проводила сміливий експеримент у галузі змісту та форми, що забезпечило своєрідність та новаторський характер творів.

Ключові слова: сучасна драматургія, «нова хвиля», традиція, соцреалізм.

Научная и критическая рецепция творчества Л. Петрушевской прошла путь от бурных дискуссий вокруг ее эстетических экспериментов, порой полного их отрицания к признанию несомненной важности художественных открытий писательницы, восприятию ее как абсолютного новатора. Л. Петрушевскую называют первым, самым видным драматургом «поствампилковского призыва» [Громова, 2007, 152], признают, что она играет значительную роль в развитии литературы для театра, в частности, в расширении ее постмодернистского спектра [Богданова, 2004, 615]. Петрушевскую оценивают, независимо от судьбы отдельных направлений и стилей, как самого авторитетного драматурга последних десятилетий [Злобина, 1998, 240].

Полярность интерпретаций, драматическая судьба пьес (запрещавшихся в 1970-е – начале 1980-х и всегда вызывавших споры) может быть объяснена постоянной нацеленностью писательницы на эксперимент, на обновление художественного арсенала драматургии (эту особенность Р. Тименчик остроумно обозначил как «этический экстремизм» Петрушевской [Тименчик, 1989, 394]), на деконструкцию отживших идейных и художественных установок, а также связать с особой творческой свободой писательницы. По словам Т. Марковой, Петрушевская создает «стиль максимальной свободы [...], обретающей форму парадокса» [Маркова, 2003, 52].

Подобный творческий настрой оказался актуальным и востребованным искусством слова как в 1970–е (время вхождения Петрушевской в литературу), так и в последние десятилетия XX века и в начале XXI столетия.

В 1970-1980-е годы новаторские и преобразовательные интенции Петрушевской проявились в деконструкции канонов соцреализма и участии в формировании альтернативной художественной системы, что нашло свое выражение в развитии «поствампировской драматургии», возникновении «новой драмы». Именно разрушение установок соцреализма, по мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, является целью экспериментов Петрушевской на определенном этапе ее творчества и во многом определяет художественную специфику произведений [Лейдерман, Липовецкий, 2003, 610].

Целью настоящей статьи является исследование авторских путей деконструкции отжившей художественной системы соцреализма в пьесе Л. Петрушевской «Московский хор», выявление своеобразия интерпретации антитоталитарной темы и отражения в произведении установок «новой драмы».

Л. Петрушевская расшатывала устаревшие принципы соцреализма, как и многие другие писатели ее поколения, вошедшие в литературу в 1970-е. В этом ряду находятся драматурги А. Галин, В. Славкин, В. Арро, Л. Разумовская, В. Малягин, А. Казанцев, прозаики В. Пьецух, Вик. Ерофеев, Е. Попов и др. Они ставили перед собой задачу создания альтернативной литературы, которая впоследствии получила название «новой волны» в прозе и драматургии», а в последнем случае употребляется также термин «новая драма». Именно, оппозиция официозу играла веду-

щую роль в формировании новой художественной системы. В ней, по замечанию А. Зорина, многое создавалось именно по контрасту с каноном соцреализма: это и сосредоточенность на «ранее табуированной проблематике», и широкое использование бытового материала, которого избегала утопически окрашенная официальная литература; изображение «ужаса повседневности»; и высвечивание антитезы идеологической лжи и неприглядной реальности, замена оптимистического модуса трагическим, сгущение отчаяния [Зорин]. Наконец, вместо героя соцреализма – человека с активной жизненной позицией, успешного и победителя предлагался новый тип – «намеренные несчастливцы», по определению Н. Ивановой [Иванова]. Г. Нефагина так характеризует это феномен, обращаясь к прозе и опираясь на широкий ряд писателей, к которым относятся и Петрушевская. Отметим, что писательница реализует себя как прозаик и драматург, создавая средствами эпоса и драмы единый художественный мир, поэтому сказанное исследовательницей о прозе актуально для изучения пьес Петрушевской. «Натуральная проза осваивает прежде тематически табуированное пространство. С. Каледин, Ю. Стефанович, М. Палей, с. Василенко, Л. Габышев, О. Хандусь, описывая кладбища и стройбаты, ретритивные слои общества – бичей и лимитчиц, алкоголиков и эзков, открывают и нового героя, человека, которого прежняя литература числила как бы не существующим. «Натуралисты» передают жизнь в ее неочищенном, нерафинированном состоянии, они вторгаются в такие области жизни, которые не принято было вводить в сферу литературы. Предметом их пристального, даже детального, до мелочей, внимания становятся неуставные отношения («Стройбат» С. Каледина), звериные законы колонии («Одлян, или Воздух свободы» Л. Габышева), сделки и коммерция могильщиков («Смирненное кладбище» С. Каледина), обесчеловечивающая афганская война («Крещение» О. Ермакова), цинизм, агрессивность, вседозволенность обыденной жизни («Свой круг» Л. Петрушевской)» [Нефагина, 2005, 183-184].

Действительно, именно в это время «застоя» и именно в таком ключе Петрушевская, расшатывая устои соцреализма, пишет ряд пьес, эпатировавших критику. Среди них: «Уроки музыки» (1973), «Любовь» (1979), «Стакан воды» (1983), «Три девушки в голубом» (1983), «Скамейка-

премия» (1983), «Московский хор» (1984), «Квартира Коломбины» (1985) и др.

Заметим, что, как правило, в пьесах Л. Петрушевской противостояние советской идеологии и жестокой правды уходит в подтекст (в отличие от диссидентской литературы и опытов постмодернистов), а ужасы тоталитаризма, рассказ о его жертвах заслоняются сферой быта. В этом исследователи усматривают тенденцию и существенное отличие творчества Петрушевской от авторитетных векторов деконструкции соцреализма, сложившихся в произведениях современников. Так, Н. Лейдерман и М. Липовецкий дают такой комментарий этой особенности без подробного сопоставительного анализа: «Проза и драматургия Петрушевской, бесспорно, замешаны на абсурдных коллизиях. Но ее абсурдизм не похож на приемы Евг. Попова или Сорокина. Петрушевская не пародирует соцреализм. Хотя нельзя сказать, что она совершенно не «замечает» соцреализм, соцреалистический миф. Петрушевская, минуя собственно соцреалистическую эстетику, как будто бы напрямую обращается к «жизни», сформированной этой эстетикой» [Лейдерман, Липовецкий, 2003, 610]. В плане дискуссии заметим, что обозначенный исследователями вектор не является всеобъемлющим в творчестве Петрушевской, оно вмещает и такие произведения, в которых резко противопоставляется идеология, питавшая соцреализм и реальность, то есть используется типичный для «новой волны», творчества диссидентов и постмодернистской литературы принцип изображения, что дает возможность говорить о поливекторности поисков писательницы. К такому ряду пьес относим «Московский хор», «Скамейку-премию» и в определенной мере «Квартиру Коломбины». Однако и реализация этой общей для альтернативных направлений установки приобретает в творчестве Петрушевской свою специфику, которую мы попытаемся выявить.

Пьеса «Московский хор» написана в 1984 году. В произведении, в соответствии с выработанной Петрушевской манерой, соединяются различные модусы: трагический, комический, гротескный – что проявляется в трактовке и недавнего тоталитарного прошлого, и его последствий (действие происходит в 1956–1957 гг.). Трагический модус проявляется в рассказах о репрессиях, коснувшихся разных ветвей семьи и знакомых, то есть наиболее значимый исторически, идеологически материал уво-

дится во внесценический план. И в этом видится не столько боязнь его интерпретировать, сколько следование чеховской драматургической традиции: это стремление в коротком по времени эпизоде «охватить содержание всей жизни героев» [Полоцкая, 2000], а также углубить не внешний, а внутренний конфликт. Отметим также, что наличие мощной чеховской традиции в пьесах Петрушевской считается доказанным фактом, тем или иным аспектам этого явления посвящен ряд диссертационных исследований (Г. Корольковой, Т. Мищенко, С. Васильевой, Г. Вербицкой, Т. Прохоровой и др.). Названные особенности (уведение эффектных эпизодов во внесценический план и превалирование внутреннего конфликта), унаследованные Петрушевской от Чехова, Э.А. Полоцкая в своей работе, посвященной поэтике классика, характеризует следующим образом: «Внутренний характер конфликта оттеснил внешние события, интригу в собственном смысле слова. О значительных событиях в жизни героев, которым по традиции место в центре фабулы, зритель узнает только из разговоров действующих лиц. Он не получает возможности наблюдать их на сцене. Это характерно для всего творчества писателя, но как драматург Чехов в этом отношении особенно дерзок: его пренебрежение к драматургически выигрышным эпизодам растет от пьесы к пьесе. В «Иванове» от не дает зрителю плакать от жалости над умирающей на сцене Саррой; в «Чайке» не выводит на сцену первое покушение Треплева на свою жизнь, и его самоубийство зритель воспринимает только «на слух» (выстрел за сценой, последняя реплика пьесы); в «Трех сестрах» дуэль Соленого с Тузенбахом, как и предшествующая ей ссора, происходит тоже за сценой. Наконец, центральное событие «Вишневого сада» – продажа имения – совершается тоже не на сцене. Переносить же действие в город, где происходит аукцион, автор не стал, как это сделал позже Дж. Голсуорси в «Мертвой хватке» (1920) [...] В прежних драматургических системах такие пропуски могли рассматриваться как просчет автора. У Чехова же это – необходимое условие для того, чтобы действие сосредоточивалось на духовной жизни героев» [Полоцкая, 2000, 426].

По этой же модели Л. Петрушевская в «Московском хоре» не показывает, а устами героев передает истории разрушения и уничтожения семей тоталитарным террором (семьи Лики, Неты, Эры). Автор видит в этом истоки психологических деформаций, вывихов в отношениях родных

людей, их взаимного недоверия, подозрений и претензий, то есть писательницу интересуют психологические деформации, нарушение нормы и гармонии, что в целом характерно для ее творчества и органично вписывает «Московский хор» в общую систему художественных поисков драматурга. Однако социальный момент не является, в понимании Петрушевой, единственным корнем зла. В отличие от диссидентской антиталитарной литературы, писательница не склонна давать однозначные рецепты исцеления (уничтожение режима, которое должно исправить искаженные испытаниями характеры). Петрушевская задумывается о пороках человеческой природы в целом, проявляющихся независимо от социальных условий, то есть она склонна к более широким философским и психологическим обобщениям. Тем не менее, антиталитарный дискурс остается для нее актуальным, он лишь поставлен в системные отношения с более широкими уровнями обобщения. Об этом свидетельствует ряд художественных установок пьесы и особенности характеров героев.

К таким установкам относим моделирование яркого контраста идеологической лжи и правды жизни. Противопоставлены друг другу показное мероприятие (готовящееся выступление хора на Московском фестивале, показательная идеологическая акция – встреча двух хоров – Московского и Дрезденского как знак дружбы между народами) и страшные эпизоды семейного краха, невыносимых тягот повседневного бытия, превратившегося в выживание для всех, в том числе и для участниц хора. Это и отсутствие угла, удручающая стесненность всех поколений семьи на ограниченных квадратных метрах, трудность добывания пропитания, болезни, беспомощность, безответственность родных, тягловый труд и др. В подтексте контрастируют бравурное показательное пение и скрытый хоровой, коллективный стон, жалоба, проявляющиеся в отдельных рассказах («ариях») героев. Дискурсы идеологической показухи и беспросветной реальности на протяжении пьесы перемежаются, создают гротеск и сходятся в финале пьесы, рождая трагикомический эффект. На фоне показного праздничного апофеоза разворачивается поистине трагическая сцена из реальной жизни. Московский хор на вокзале встречает хор Дрезденский, звучит призыв «обнимитесь миллионы», Девятая симфония Бетховена, поднимаются руки в антифашистском приветствии. И на этом фоне бежит к новой семье неверный муж Саша, оставляя на про-

извол судьбы и без средств старуху мать, жену, непутевых детей. Они же, тоже готовые бежать куда угодно от своей жестокой и непонятной жизни, самым абсурдным образом за Сашей увязываются. Моделируется эффект полной безвыходности. Он усиливается нагнетанием экзистенциального ужаса перед невозможностью дать самому себе ответы на вопросы, почему так живем, зачем живем вообще, в чем смысл трудного существования. Но и этот ужас абсурдирован и остранен, лишен высокого пафоса. Так, Саша, сам плохой отец и неверный муж, пытается «поточески» «отругать молодую заблудшую особу (одну из участниц показушного хора). Все дежурные, идеологические правильные фразы получают веский циничный отпор, основанный на реальном знании жизни и тяжелом опыте бездомной, полуголодной, тысячу раз обманутой девушки. Ее ответы полностью нивелируют «поучения», разрушают созданную ими картину мира и заодно ставят Сашу перед экзистенциальными вопросами о смысле его личного существования.

Саша. Ты ведь будущая мать. У тебя будут дети.

Галя. Ты что, дяденька. Пугаешь.

Саша. Что ты расскажешь им о своем прошлом?

Галя. То же, что и ты.

Саша. Я воевал! Всю жизнь работал! У меня трое детей, одна как ты. Восемнадцать лет. Даже четверо (*Пауза*) Четверо детей.

Галя. Я тоже работала, это-то я понараскажу много» [Петрушевская, 2007, 85-86].

Заметим, что столь смелая абсурдизация общепринятого часто порожидала упреки писательнице в цинизме, хотя Петрушевская на самом деле стремилась к другому – к обнажению реальных проблем, их максимальному заострению, активизации читателя и зрителя.

Ярким примером контрастного столкновения абстрактного идеологического мифа и живой жестокой правды жизни может также служить сцена несостоявшегося разговора Саши и бросаемых им жены и дочери (обманутая девушка оставляется в тяжелейших обстоятельствах – без средств, без мужа, с ребенком на руках). Женщины готовятся выживать сами, жена учится стенографировать. Саша начинает свой разговор в момент стенографических тренировок, которые становятся после этого намеренно тщательными – преданные им женщины не отвечают, напоказ полностью погружаясь в работу: дочь диктует тексты, мать стенографи-

рует. Заметим, что демонстрация самого процесса разрыва коммуникации является типичной чертой мужественной системы Петрушевской. Однако в данном случае показателен выбор текстов, под аккомпанемент которых звучат Сашины призывы поговорить, оправдания и все прочее, сулящее всеобщее несчастье (заметим, что Петрушевская, следуя своей манере сгущать ужас повседневности, рисует несчастным и Сашу, он возвращается в глухую провинцию, в барак, к больной сожительнице и слабому младенцу, то есть в столь же невыносимые условия бытия). Под диктовку дочери в атмосферу ужаса повседневности, выживания и непонимания врывается идеологическая абстракция: «Социалистический реализм, социалистическая литература, литературоведение, нанесли сокрушительный удар рецидив, буржуазный национализм, космополитизм, незыблемый, великая традиция, активные строители...» [Петрушевская, 2007, 77]. Драматург таким образом уничтожает высокую риторику идеологического мифа, саркастически осмеивает его претензию изменить человеческую жизнь сущностно, объяснить ее логику и смысл. Показательна намеренная языковая эклектика идеологического текста (здесь и ссылки на конституцию, и прославление открытий советских ученых, преобразующих мир и человека; и описание вида Красной площади в дни народных тожеств; и невиданные урожаи, и бдительность советских людей и др.). Эта эклектика, как нам представляется, призвана создать эффект бреда, а также собрать и развенчать идеологические знаки эпохи, чем в 1980–1990-е годы с успехом занимались русские постмодернисты – писатели (Т. Кибиров, Д. Пригов, Л. Рубинштейн, В. Сорокин, В. Тучков) и художники. Так что и в этом отношении Петрушевская оказывается в русле актуальных художественных поисков.

Однако наиболее беспощадно идеологический миф дискредитируется в гротескных образах героев, являющих собой идеологические обломки прошлого. Это Нета, старая коммунистка, пораженная в правах в связи с репрессией мужа, пятнадцать лет скитавшаяся, но оставшаяся верной революционным идеалам. Ее образ удваивает и абсурдизирует дочь Люба, она активно поддерживает миф о себе и матери как о единственных верных идейных борцах в условиях общего шатания и разложения «оттепели». Сущность их характеров и судеб передает символ, приобретающий яркий экзистенциальный смысл: единственным имуществом «револю-

ционерок» является потрепанная черная сумка с партийными документами и их письмами Сталину. Она совмещает семантику нищенской сумы, черной дыры, мусорника, ложного богатства. Эта семантика подтверждается действием: сумка во время семейного скандала выбрасывается родственниками (чтобы освободить от двух идейных дам, не желающих покидать семью и возвращаться на свою жилплощадь) на лестницу без всякого пиетета к содержимому, и только это заставляет тунядствующих «революционерок» подняться с дивана. Знаменательно, что содержимое сумки пополняется новыми безумными письмами, на сей раз Хрущеву, и содержат они доносы на родственников, которых необходимо воспитать и идейно образумить. Писание бумаг может трактоваться как ритуальное действие служения «идеалам», сконцентрированном в этом вместилище «сокровищ» и «святынь».

Идеологический миф у Петрушевской редуцируется до идеологической риторики. «Мы будем бороться!» – восклицают «революционерки», на сей раз воюющие с родственниками и со всем изменившимся миром, требующие от других служения, признания и ухода. «Они нас преследуют за правду!» – так Люба объясняет неподчинение родственников их сценарию, явно смешивая два контрастных дискурса – идейный и бытового скандала. «За правду сжигали на кострах» – это комментарий к собственным претензиям. И, наконец, звучат мотивы Божьего суда, оформленные в непритязательные строки идейной поэзии: «Вся наша жизнь тяжелый труд. Слезами залит мир безбрежный. Но день настанет неизбежный, неумолимый, страшный суд!» Усиливается болезненный пафос перманентной борьбы. А риторика и пафос, в свою очередь, абсурдизируются благодаря совмещению с неподобающим контекстом – семейными, бытовыми неурядицами, тем низким материалом, который в пьесах писательницы обретает экзистенциальный смысл. В этом плане очень показательна сцена взаимных разбирательств (составляющих, по мнению исследователей, основу внешнего действия всех пьес Петрушевской). «Революционерки» раздражены теснотой в доме Лики, где их приютили, нервированы бытовой стесненностью, невозможностью уединиться, паром от стирки пеленок, суетой вокруг младенца и др., то есть всем тем, чего они не заслуживают за былые страдания и верность идеалам Сталина. Эту свою неудовлетворенность они кодируют знаками идеологиче-

ской борьбы. Ли́ка же понимает всю нелепость революционной риторики в контексте реальной сложности жизни, экзистенциальных проблем и противопоставляет этому программу прощения, примирения и любви.

«Люба. [...] У тебя, Ли́ка, отсталое сознание. И что получается? Бытовое разложение перешло и на детей! От кого Оля родила ребенка? А? И у кого она набралась цинизма? Дети взяли пример и выросли хамы.

Ли́ка. О детях не беспокойся, о детях не беспокойся (*Начинает плакать*) [...]

Не́та (*Приподнимаясь на локте*) Не плачь, мы отомстим. Ты большой челове-чище, Ли́ка. Мы отомстим за тебя.

Люба. Мы не оставим борьбы, ведущейся всю жизнь. Мы не опустим рук. Мы отомстим.

Ли́ка. Кому? Кому? Типичная мания у вас у всех в роду мания преследова-ния. Саша уже вернулся [...] Оля раздражена, потому что кормит грудью и не спит. Эра раздражена, потому что Саше некуда воткнуться. Эра спит с детьми, Оля с Лялькой, и если он вернется, им с Эрой некуда вдвоем деться. Я целыми днями на кухне.

[...] Люба. Придет время, за нас отомстят.

Ли́ка. Да ну, кому мстить? Нашли тоже. Все поставлены жизнью в условия. Вы мстили когда-то, потом вам отомстили, дальше опять вы, сколько можно? Заколдованный круг [...] Успокойтесь, в этом доме я больше мстить не позволю» [Петрушевская, 2007, 52-53, 54].

Думается, что эта программа возвращения к общечеловеческим ценностям в противовес идеологическим мифам, абстрактным (но опасным) ориентирам видения мира и поведения в полной мере разделяется самой Петрушевской. Но при этом писательница создает сложную и трагиче-скую картину мира, отошедшего от идеалов гармонии и справедливости, в полной мере осознает проблематичность возвращения к этим идеалам, переживает экзистенциальную заброшенность человека, не гарантиро-ванность не только его счастья, но и самого существования. Поэтому драматург не сглаживает острых углов и не создает счастливых финалов. Как и в чеховских пьесах, в ее произведениях нет счастливых людей, да-же среди тех, кто ориентирован на идеалы любви и добра.

Таким образом, можно прийти к выводу о том, что Петрушевская в период «застоя» целенаправленно разрушала канон соцреализма, исполь-зуя традиционные для «новой волны» и собственные способы демонтажа устаревшей системы. В противовес устоявшемуся мнению о погруженно-

сти драматурга исключительно в сферу быта, анализ «Московского хора» показывает, что идеологический дискурс в пьесе присутствует и актуализирован, как и в других текстах «новой волны». Используется схожий комплекс приемов деконструкции соцреализма: противопоставление идеологической лжи и правды жизни; противостояния оптимистического модуса официальной пропаганды и трагического пафоса; использование ранее табуированного материала. Этот комплекс в произведениях Петрушевской трансформируется и дополняется. Как показывает анализ «Московского хора», писательница максимально драматизирует названные оппозиции и использует прием абсурдизации. Пересматриваются не только идеологические догмы, но и абстрактные клише интерпретации мира и поведения, а также готовые ответы на экзистенциальные вопросы. В произведениях доминирует не трагическое, а трагикомическое начало. Образ советского «маленького» человека (традиционно занижаемый до модели жертвы и неудачника во многих произведениях «новой волны») существенно повышается за счет введения экзистенциальной проблематики, стремления к максимальному уровню обобщения, рассуждениям о не гарантированности судьбы и счастья вообще в неправильном, утратившем гармонию, правила, норму мире. Критика советского дискурса производится с использованием концептуалистских принципов отбора основных концептов идеологии (к таковым относятся: «коллективизм», «классовая борьба», «верность революционным идеалам», «моральная чистота», «молодым везде у нас дорога, старикам везде у нас почет», «всюду враги» и др.). Осмеяние осуществляется в процессе помещения концептов в низкий, не соответствующий их пафосу бытовой контекст. Сатирический эффект достигается также карикатурным изображением адептов этой идеологии. «Революционеры» противопоставлены людям, сохранившим представления об общечеловеческих нормах. С названными концептами ярко контрастируют многозначные символы, имеющие архетипические основы (дом / бездомность, вокзал, сума, странствие, младенец). Деконструкция идеологического мифа оказывается подчиненной решению более глобальных философских проблем, в особенности экзистенциальных. Это, с одной стороны, также является способом деконструкции соцреализма, обладавшего онтологической глухотой, раз и навсегда решившего проблемы смысла жизни человека и устройства ми-

ра, закономерностей его динамики. Заново поставив комплекс проблем и заострив их, Петрушевская разрушает картину мира соцреализма. С другой стороны, именно эта философская нацеленность обеспечивает актуальность пьес 1970-1980-х годов даже сейчас, когда злободневность борьбы с тоталитаризмом утрачена, произведения писательницы сохраняют свою ценность и в изменившемся социальном контексте. Разрушение канона соцреализма происходит и на уровне формы благодаря использованию широко спектра художественных приемов, в частности, абсурдизации. Особое значение приобретает обращение к драматургическому опыту Чехова, в особенности использование подтекста, многогеройности, введения внешне динамичных ситуаций во внесценический план, соединения трагического и фарсового начал, изображения тотальной несчастья всех героев. Модификация чеховской традиции соединяется с открытиями «новой волны» и авторским экспериментом, что определяет своеобразие и новаторство пьес Петрушевской.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Громова М.* Драматургия Людмилы Петрушевской // Громова М. Русская драматургия конца XX–начала XXI века: Учеб. Пособие. – М.: Флинта: Наука, 2007.
2. *Богданова О.* «Диалоги для театра» Людмилы Петрушевской // Богданова О.В. Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60-90-е годы XX века – начало XXI века). – СПб.: Филол. ф-т С.-Петерб. Гос. ун-та, 2004.
3. *Злобина А.* Драма драматургии: В пяти явлениях, с прологом, интермедией и эпилогом // Новый мир. – 1998. – №3.
4. *Тименчик Р.* Ты – что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. М.: Искусство, 1989.
5. *Маркова Т.* Повествовательный контрапункт в прозе Л. Петрушевской // Маркова Т. Современная проза: конструкция и смысл (В. Маканин, Л. Петрушевская, В. Пелевин): Монография. – М.: Изд-во Моск. Гос. обл. ун-та, 2003.
6. *Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н.* Современная русская литература: 1950–1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968–1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003.
7. *Зорин А.* Круче, круче, круче... История победы: чернуха в культуре последних лет // Знамя. – 1992. – №10.
8. *Иванова Н.* Намеренные несчастливцы? // Дружба народов. – 1989. – № 7.

9. Нефагина Г.Л. Русская проза конца XX в.: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2005.

10. Полоцкая Э.А. Антон Чехов // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). – Кн. 1. – М.: Наследие, 2000.

11. Петрушевская Л. Московский хор. – СПб: Амфора, 2007.

УДК 821.161.1 – 82.1:06 / Мамонов

Н.П. ДИДЕНКО
(Киев)

СПЕЦИФИКА ЛИРИЧЕСКОГО СУБЪЕКТА В ЛИРИКЕ ПЕТРА МАМОНОВА

Аннотация

Статья посвящена изучению специфики лирического героя в песенном творчестве современного рок-музыканта и актера Петра Николаевича Мамонова. В статье рассматривается специфическая картина мира героя, а также его связь с русской традицией шутовства.

Ключевые слова: лирический герой, современная рок-поэзия, психоделика, уродливый, миф, вертикальная парадигма.

Анотація

Статтю присвячено вивченню специфіки ліричного героя у пісенній творчості сучасного рок-музиканта і актора Петра Миколайовича Мамонова. У статті розглядається специфічна картина світу героя, а також його зв'язок з російською традицією блазенства.

Ключові слова: ліричний герой, сучасна рок-поезія, психоделіка, блазень, миф, вертикальна парадигма.

Summary

This work studies the specific of lyric hero in song work of modern rock-musician and actor Peter Nikolaevich Mamonov. The specific of space which a hero is in, the world which he exists in, and also his connection with Russian tradition of buffoonery are also examined.

Key words: lyric hero, modern rock-poetry, psychedelic, buffoonery, myth, vertical paradigm.