

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
им. В.П. АСТАФЬЕВА (КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Кадетова Анна Сергеевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

«Театр абсурда» в творчестве Л.С. Петрушевской: на примере пьесы «Анданте»
(литературоведческий и методический аспекты)

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)

Направленность (профиль) образовательной программы Русский язык и литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав.кафедрой: канд. филол. наук, доцент
Полуэктова Т. А.

(дата, подпись)

Руководитель: профессор, докт. филол.
наук, профессор Ковтун Н. В.

(дата, подпись)

Дата защиты _____
Обучающийся: Кадетова А.С.

(дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск

2022

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. Теоретические аспекты изучения темы.....	6
1.1. «Театр абсурда»: история становления.....	6
1.2. Философия и поэтика «театра абсурда»	9
Глава 2. Особенности драматургии Л.С. Петрушевской.....	18
2.1. Театр Петрушевской и театр абсурда: черты схождения и отталкивания..	18
2.2. Анализ пьесы Л.С. Петрушевской «Анданте»	40
Глава 3. Методические рекомендации.....	47
Заключение	58
Список используемых источников	60

ВВЕДЕНИЕ

Выпускная квалификационная работа посвящена исследованию поэтики театра абсурда. В задачу работы входит анализ творчества современного прозаика и драматурга Людмилы Стефановны Петрушевской. Нам важно разъяснить смысл выбранной пьесы «Анданте», показать, что театр абсурда осуществляет преемственность древних и чтимых театральных и литературных традиций, истолковывает подлинную ситуацию человека Запада.

Творчество Людмилы Петрушевской является уникальным феноменом русской литературы XX-XXI в., неповторимое в драматургии, прозе, поэзии. Писательница самобытна, независима от массового театрально-литературного процесса, но является продолжательницей высоких гуманистических традиций отечественной словесности. Людмила Стефановна обладает способностью связывать разнородные образы и темы в единое целое, пронизывать смех болью и боль смехом. Талант Петрушевской многолик, включает в себя многообразие художественных форм, жанров, поэтому изучение ее творчества представляет крайний интерес.

В работе рассматривается театральное явление, которое до сих пор не получило многостороннего изучения. Написанные «по-новому» пьесы Петрушевской порой оценивают по укоренившимся стандартам и критериям, как некий вызов. В пьесах абсурда фабула и сюжет отсутствуют, характеры не распознаются, часто отсутствуют начало и конец в классическом понимании.

Абсурдистские пьесы создаются при помощи особого подхода, отличающегося от традиционных пьес, финалы таких произведений волнуют, поражают нас. О них нужно судить по законам театра абсурда, важнейшая цель работы — определить эти законы в применении к творчеству Л.С.Петрушевской.

Актуальность нашей работы определяется обращением к анализу

творчества Л.С.Петрушевской – одного из самых значительных авторов современности. Театр Петрушевской анализируется в контексте поэтики театра абсурда. Методическая часть работы обращена к старшеклассникам, которые узнают в героях-маргиналах и свое поколение.

Цель данной работы состоит в исследовании приёмов театра абсурда в творчестве Л.С.Петрушевской (на примере пьесы «Анданте»), и в том, чтобы развернуть уникальное творчество автора в сторону современного школьного образования.

Для достижения поставленной цели представляется необходимым решить следующие **задачи**:

1. Описать художественное своеобразие театра абсурда;
2. Проанализировать специфику влияния поэтики «театра абсурда» на драматургию Л.Петрушевской;
3. Представить развернутый анализ пьесы Л.С.Петрушевской «Анданте»;
4. Выстроить методологию представления «театра абсурда» в условиях преподавания литературы в старшей школе.

Объектом исследования является драматургия Л.С. Петрушевской (на примере пьесы «Анданте»).

Предметом исследования являются основополагающие доминанты «театра абсурда» и их художественное решение в пьесе «Анданте».

Материалом исследования стала пьеса Л.С.Петрушевской «Анданте».

Методология исследования обусловлена его целью и задачами и предполагает сочетание структурно-типологического и сравнительно-сопоставительного метода.

Практическая значимость. Материалы исследования могут быть использованы в рамках изучения современной литературы (элективный курс, лекции по новейшей литературе в рамках углубленного изучения предметов гуманитарного цикла, подготовка к олимпиадам по литературе, создание

интегрированных проектов «литература – история – искусство» и т.д.)

Новизна данной работы состоит в изучении точек соприкосновения и отталкивания творчества Л.С. Петрушевской и традиции «театра абсурда».

Структура исследования включает содержание, введение, три главы, заключение, список использованных источников.

Глава 1. Теоретические аспекты изучения темы.

1.1. «Театр абсурда»: история становления.

Театр абсурда принадлежит эпохе постмодерна. Это явление оформилось во Франции в 50е гг., и связано, прежде всего, с именами К. Беккета, Э. Ионеско, которые считаются его основоположниками. Однако история абсурдистской литературы начинается гораздо раньше, первые опыты в жанре абсурдной драмы мы можем обнаружить еще на рубеже веков. [Тремаскина И.В., 2008, С. 93-97] В России же театром абсурда начали заниматься позднее. Но возникновение «абсурдистского» текста было подготовлено европейской культурой конца 19 – начала 20 века. Театр абсурда оформлялся в период стыка времен, смены веков, когда мир находился в состоянии кризиса. Чувствовалась атмосфера упадка как духовного, так и материального. Люди пожинали плоды мировых войн.

Понятие «абсурд» является самым популярным в культуре 20 века [Анищенко М.Г., 2011, 312 с.]. Существуют различные трактовки данного явления, любое проявление нарушений в логических, причинно-следственных связях может считаться за «абсурдистский» феномен. Поэтому оформляется тенденция относить художника к представителям литературы абсурда в том случае, когда в его произведении прослеживаются элементы алогизма и нонсенса. Таким образом, Ионеско говорил о «размытости» понятия «абсурд», о той легкости, с которой критики приклеивают эту этикетку на любое художественное явление, выходящее за рамки привычной повествовательной, но главное – выверенной идейно-тематической эстетики. [Анищенко М.Г., 2011, 312 с.]

Термин «театр абсурда» впервые появился в работах театрального критика Мартина Эслина.

Эстетические корни театра восходят к движению дада, возникшему в 1916

г. в Цюрихе, куда уехали многие французские и немецкие поэты и художники, скрываясь от ужасов Первой мировой войны, надеясь творить без вмешательства военной цензуры. Целью дадаистов было разрушение искусства, во всяком случае, искусства века, «породившего кошмары войны»: в такой форме дадаисты хотели выразить протест против реальности. [Сануйе М., 1999, С.68] Дадаистская драма – это стихи-нонсенсы в форме диалога, которые сопровождаются бессмысленными действиями. Диковинные костюмы и маски неотъемлемая ее часть. Дадаисты, как правило, были участниками своих пьес, так как стремились непосредственно воздействовать на публику, найти с ней контакт, заставляя ее через «запланированные» провокации совершать определённые действия, которые вводят и ее в игру спектакля. После войны центр дада переместился в Париж, многие из писателей и художников постепенно отошли от дадаизма, присоединяясь к новому направлению в искусстве – сюрреализму. [Тремаскина И.В., 2008, С. 93-97]

Теоретик В.Хильдесхаймер, представитель немецкого театра абсурда, считал, что первичной базой для формирования абсурдистской литературы являлся сюрреализм, так как именно сюрреалисты в своем творчестве обратились к познанию абсурдного. Соединение разных по своей природе вещей, разрыв всех логических связей, подчеркнутая фрагментарность стали основными приемами в живописи, литературе и кино сюрреализма. Это было «гневым жестом против современной реальности». [Женетт Ж., 1998, С. 154-678] Театр для сюрреалистов – поле для экспериментов, возможность испробовать самые разнообразные приемы и средства. И дадаизм, и сюрреализм имели предшественников, которые непосредственно повлияли и на театр абсурда. Здесь необходимо назвать два имени - Альфред Жарри и Гийом Аполлинер.

Русский театр абсурда зародился в 1930-е гг. как реакция на сталинский террор, западноевропейский возник в другом политическом контексте. После

Второй мировой войны мир раскололся на две эпохи - довоенную и послевоенную, - война наложила отпечаток на все виды искусства, разум был не в силах постичь все её ужасы [Тремаскина И.В., 2008, С. 93-97]. Пьер де Буадефр отмечал: «Невесело писать в эпоху тотальной войны, лагерей смерти, абсолютного оружия, террора – одним словом. Под знаком апокалипсиса. Отсюда недалеко до вывода, что человек – это получивший отсрочку мертвец, цивилизация – это дымовая завеса, гуманизм – слишком затянувшаяся шутка». Абсурдизм становится средством, инструментом художника для того, чтобы описать противоречивость, «непонятность» эпохи, но и одновременно благодаря «черному юмору», гротеску и иронии отстраниться от нее. Так, абсурдизм становится новым художественным мышлением [Тремаскина И.В., 2008, С. 93-97].

1.2. Философия и поэтика «театра абсурда».

В культуре второй половины XX века драма абсурда неизменно вызывала бурные интеллектуальные споры. Дискуссии не завершились и по сей день. Стал бесспорным тот факт, что драма абсурда является искусством. Но по настоящий день обсуждается проблема её истоков, временных границ, корректного философско-эстетического определения феномена.

Драма абсурда, характеризуется противоречиями и настойчивой провокационностью, ассоциируется с поиском нового языка, который способен передать мироощущение человека середины XX века.

Мир XX века, утратил моральные ориентиры, потерял смысл существования. Такому пониманию соответствует драматургия, отрицающая канон аристотелевского театра. Э.Жаккар отмечает, что сама «драматическая конструкция» драмы абсурда встраивается по подобию бессвязной реальности. Мысль Жаккара соотносится с признанием Ионеско: «Художественное произведение теперь не является отражением образа мира; оно — образ мира». «Учредители» театра абсурда — Беккет, Ионеско, Адамов — отказались от изобразительных принципов своих предшественников, потому что эти принципы перестали действовать в качестве инструментов воплощения мировоззрения человека XX столетия, ощутившего тотальную недостоверность существования. Ионеско говорил: «Наш театр — это театр, который подвергается сомнению человеческую судьбу, который ставит под вопрос наше экзистенциальное состояние».

Главными темами драмы абсурда становятся безысходность, безнадежность, обреченность и отчаянная надежда. Читатель драмы абсурда, воспитанный на традиционной словесности, балансирует между желанием понять, стать частью текста, идентифицировать себя с персонажами и отталкивающей энергией текста.

Тематика театра абсурда обусловлена развитием истории XX века,

поставившей под сомнение понятие гуманизма и прогресса. Разум подорвал доверие людей, так как стал создателем чудовищного оружия и тем самым проложил дорогу коллективному самоубийству. Наука, на которую возлагал столько надежд 19 век, не могла больше ответить на волнующие человека вопросы. Теория относительности подорвал веру в классическое представление о времени и пространстве; марксизм предложил замену традиционной религии; психоанализ поставил под сомнение рациональную психологию. Отныне мир лишился всякой трансцендентности. Годы «холодной войны», порожденные разделом мира, опустили «железный занавес» страха. Реальная действительность формирует новое обоснование онтологической ценности человека, теперь она сводится к перефразировке — cogito: «Ты плачешь, значит ты существуешь». «Утратив свои религиозные и метафизические корни, человек потерялся в этом мире, всего его существование оказалось бессмысленным, бесполезным", — отмечал Ионеско.

Театр абсурда выразил понимание-ощущение, что смерть есть единственная перспектива, о которой можно говорить без сомнения. Разрушенные иллюзий оставляют человека со своим существованием один на один. В мире, где отсутствует смысл, рождается абсурд.

Вопрос о смысле человеческого существования в мире, лишенном трансцендентности, преследует авторов абсурда. Первая же реплика в пьесе Беккета «В ожидании Годо» даёт ответ: «Ничего нельзя сделать». В пьесе «Король умирает» слова Беранже отражают беспокойство человека XX века: «Зачем я родился, если это не навсегда?». Этот вопрос является основным для драматургов абсурда. Они не изображают какой-то отвлеченный абсурд или теоретический, они предлагают его физическое и буквальное воплощение.

Такое мироощущение организует особое сценическое пространство. Задача драматургов — воспроизвести пустой, овдовевший мир. Пространство в театре абсурда выполняет эмблематическую функцию. Сцена должна

изображать тупик человеческого существования.

Конфликт в драме абсурда часто провозглашается апокалиптическими пейзажами (опустошенные люди в окружении изуродованной природы).

Гармония, некогда существовавшая между человеком и макрокосмом, распалась. Теперь мир напоминает тюрьму, в которую изгнан ненужный индивид. Место и назначение человека не определено.

Отсутствие в мире смысла порождает смутную угрозу, которая в свою очередь провоцирует тревогу. Тревога и угроза — константы драмы абсурда.

В драматургии абсурда угроза занимает то место, которое в трагедии отводилось судьбе. Эта метафорическая угроза может составить драматический материал целого произведения.

В мире, где угроза тотальна, невозможно найти убежища и спасения. Ответом на угрозу становится неотступное желание заточения и стремление к нему.

В поисках спасения от внешнего мира человек цепляется за вещи. Никогда ещё предметы в драматургии не играли такой роли. Вещи, предметы освобождаются от традиционной символики и становятся самоценными персонажами, которые компенсируют одиночество человека. В мире, лишенном смысла, человек намерено окружает себя вещами. Индивид становится ненасытным накопителем. Смыслы от этого не появляются, но создается мнимое, быстропроходящее ощущение единения. Это попытка заполнить экзистенциальную пустоту, в которой все и вся приговорено к смерти [Анищенко М. Г., 2010, С.28-41].

Драматурги-абсурдисты воспринимали абсурд бытия как некую абсолютную реальность, в которой исчезает противопоставление человека и мира, служившего основой философии экзистенциалистов. Тотальность абсурда основывается на его понимании не как чего-то случайного, нелепого или странного, а как самодостаточного «бытия-в-себе», отмеченного самими

произвольными, хаотичными смыслами, которые не соответствуют параметрам ситуации и задаются конкретными смыслообразующими обстоятельствами.

В контексте иных философских интерпретаций Р.Барт высказал мысль: «Не следует забывать, что к “не-смыслу” (non-sens) можно только стремиться, для нашего ума это нечто вроде философского камня, потерянного или недостижимого рая. Вырабатывать – смысл дело очень легкое, им с утра до вечера занята массовая культура; приостанавливать смысл – уже бесконечно сложнее, это поистине “искусство”; “уничтожить” же смысл – затея безнадежная, ибо добиться этого невозможно. Почему? Потому что все “вне-смысленное” (hors-sens) непременно поглощается (в произведении можно разве что оттянуть этот момент) “не-смыслом”, имеющим совершенно определенный смысл (известный как абсурд); нет ничего более “значащего”, чем попытки, от Камю до Ионеско, поставить смысл под вопрос или же разрушить его. Собственно говоря, у смысла может быть противоположный смысл, то есть не отсутствие смысла, а именно обратный смысл. Таким образом, “не-смысл” всегда нечто буквально “противное смыслу”, “противосмысл” (contre-sens), “нулевой степени” смысла не бывает – разве только в чаяниях автора, то есть только в качестве ненадежной отсроченности смысла» [Барт Р., 1989, С.288-289].

В классической традиции литература заботилась о приумножении смыслов и значений. Абсурд лишает культуру этого респектабельного занятия: довольно описывать – настала пора называть и констатировать; если человек погружен в жизнь, у него нет времени на мысль, а тем более на ее эффективное воплощение.

Для абсурда нет ничего лишнего, чужого, он с готовностью пользуется идеологическими клише, репликами реальности, не ставя целью быть критиком общественного устройства или мыслительных гипотез. Абсурд не участвует в борьбе за призрачные идеалы, он ограничивается воспроизведением реальности,

насколько это возможно, в формах самой реальности.

Человек в драме абсурда не является мыслящей субстанцией, которая способна словом или поступком подтвердить собственную уникальность. Феномен человеческой идентичности и идея надзирательной рефлексии «я» и как следствие трансцендентальные иллюзии намеренно отменяются абсурдом. Хаос воспроизводит всеобщность жизни, лишенной антропологической нормы.

В «Призвании» Адамова, в одной из глав («Париж 1938») есть описание метафизической тоски, которая лежит в основе не только экзистенциальной литературы, но и театра абсурда: «Что вокруг? Кто я? Все, что я знаю о себе, – только страдание. А если я страдаю, что причина тому: травма? расщепление? Я покинут... Кем, не знаю. Я не знаю его имени. Но я покинут». В сноске Адамов добавляет: «Прежде это называлось Богом. Теперь у этого нет имени».

Абсурд воспроизводит травматический эксперимент эпохи, сохраняет дистанцию между свидетельством и языком, опытом и соприкосновением с реальностью.

Герой абсурда, в отличие от персонажа классической культуры, не производит реальных желаний и желанной реальности. У него нет предельной и окончательной цели. Он замкнут в дрящейся цепочке действительности, часто бессобытийной. Поэтому и сама реальность свободна от рефлексии персонажа, так и от авторской оценки.

Бунтующий разум составлял суть героя классической литературы. Персонаж абсурда не ощущает мук совести, не испытывает ночных страданий. Основная трагедия героя классики заключалась в том, что очень часто титанические амбиции и устремления приводили его и мир к кризисному состоянию. Протест и – как итог – разрушительное воздействие на себя и мир оказывалось имманентным состоянием персонажа. Героя абсурда практически невозможно поставить в неудобное положение. Человеческое существование перестало быть сгустком противоречий. Безличная участь любого индивида

синонимична монотонности функционирования. В этом смысле персонажи абсурда пребывают в стерильном сознании, не знаящем, что такое идеал.

Отношения с внешним миром в драме абсурда фиксируются на уровне языка. Язык создает вещную и интеллектуальную интригу, материализует объем понятий, дискредитируя не только смысл деятельности человека, но даже ставя под сомнение само наличие смысла деятельности человека.

Классическая культура демонстрировала интерес к событиям мысли, абсурд – к событиям языка. При этом слова в драме абсурда творятся часто без какой-либо связи с сознанием. Чувство принадлежности к реальности или какой-либо данности, ее подразумевающей, создается с помощью риторических протезов: персонажи не мыслят, они поставлены в ситуацию, когда следует срочно решать задачи говорения, а не существования. Подобная ситуация является реакцией на саму реальность или на то, что ее в данный момент замещает.

В драме абсурда вопрос языка становится ключевым. В традиционной психологической литературе слово являлось средством рефлексирующего самоописания. В абсурде слово лишено феноменологического опыта, оно остается заключенным в стенах копируемых им предметов. Избыточная субъективность и философские вопрошания классики сменяются в абсурде схематизмом слов.

Персонаж драмы абсурда не утяжеляет свой язык ссылками и цитатными выкладками, подтверждающими его правоту. Общение происходит на языке нелепости и алогизмов. Герой драмы абсурда похож на дебютанта жизни, у него нет накопленных идей, в его речи отсутствуют метафоры, риторическая логика, торжествует только злоупотребление привычными нормами синтаксиса. В результате язык лишается привилегированного положения быть равным истине, которое гарантировалось риторическим многоглаголием классической культуры.

Драма абсурда выбирает «разговорный» уровень в обсуждении темы человеческого существования. С этой целью она устраняет лексическое и стилистическое наследие прошлого, атрибуты традиционного литературного языка: красоты, устаревший аристократический стиль самопрезентации.

Отдавая приоритет разговорному языку, считая, что это единственный материал, адекватный реальности, абсурдисты полагали, что сам язык порождает новые идеи. Разговорная речь инициирует новый синтаксис, фонетические трансформации, оригинальную грамматику. «Разговорный язык» не тождественен «банальному», отмеченному наличием мещанских эвфемизмов, поддельной значительности и самодовольной величественности.

Синтаксические структуры также отражают авторское видение реальности. У драматургов абсурда, к примеру, не встречаются синтаксические формы предшествующей культуры. Абсурдисты упрощают синтаксис: предложения делаются короткими, исчезает подчинительная связь, каузативные частицы. Существование, рассматриваемое как абсурдное, алогичное и фрагментарное, не нуждается в организации с помощью причинно-следственных, структурно-упорядочивающих элементов.

Деформированный язык абсурда пронизан бессмыслицами, нонсенсами, нелепостями. Однако сила намеренной банальности и ложного словоупотребления позволяет драматургам добиться тождества драматургического языка языку эмпирической повседневности.

Абсурд разоблачает метафизику как субъективное мышление, демонстрирует эффект деиндивидуализированности. Минуя абстракции философского тезауруса и метафорические изящества, абсурд утверждает, что сама выверенная грамматика и структурированный синтаксис языка культуры превращают проблему существования в плоскую банальность, в сферу упорядоченных искусственных знаков, имеющих лишь косвенное отношение к человеку.

Словесное существование героя абсурда сводится к скромному ассортименту протокольных фраз. Он не действует и не медитирует. Он озвучивает автоматизм повседневности. Возрастает влияние средств массовой информации на повседневную жизнь, и этот феномен формирует новые модели человеческого поведения. Рекламный дискурс превращается в общественную норму. Использование людьми слоганов и речевых клише истощает привычную для классической культуры коммуникацию. Слова становятся инструментами семантической войны.

Персонаж абсурда введен в качественно иное состояние, ему не свойственна ностальгическая идеализация прошлого, картины былого не возникают в его сознании. Он не бежит в прекрасное прошлое, а перемещается из одной сюжетной ситуации в другую. Прошлое отменяется как значимая институция сознания. Человек лишается линейной мудрости перетекания из одного временного континуума в другой. Лейтмотивом многих абсурдистских пьес становится амнезия. Абсурд принуждает человека отказаться от прошлого, от заключенной в нем доброжелательности. Власть абсурдного настоящего сурово блюдет местоположение и времяположение человека, подвергая цензуре все, что было до настоящего. Идеология момента становится философией настоящего.

Абсурд не выходит за пределы реальности, существование героя пребывает в пределах вербального означивания бессмысленного мира [Анищенко М. Г., 2010, С.28-41].

Основные признаки драмы абсурда: вместо сюжета – нагромождение, на первый взгляд, ничем не связанных сцен, отсутствие завязки, развязки или интриги, какого-либо конфликта, с помощью экстравагантных преувеличений драматург показывает тотальную разобщенность людей.

Таким образом, понимание современного мира как абсурдного, неверие в возможности человеческого разума, утверждение бессмысленности всяческих

попыток понять или исправить действительность - это философский базис антитеатра. Отвергая какие бы то ни было каноны и клише и высмеивая их, абсурдистские драматурги выработали тем не менее довольно четкие формальные правила для своего театра, такие как отказ от предыстории, круговая композиция, открытая концовка, абсурдный диалог, строящийся на невозможности воздействия партнеров друг на друга. Все эти черты позволяют говорить о единой поэтике антитеатра.

Алогичность поведения героев, двойственность их внутреннего «я»; бессмысленность ситуаций; игра со словом, обостренное внимание к нему, муссирование проблемы бессодержательности, пустоты языка и поднятие этой проблематики до философского уровня; крушение и высмеивание всяческих стереотипов и клише, как языковых, так и социально-политических; превращение разговора, диалога в фабулу; разрушение сценического действия и многих других театральных средств выразительности [Тремаскина И.В., 2008, С. 93-97].

Глава 2. Особенности драматургии Л.С. Петрушевской.

2.1. Театр Петрушевской и театр абсурда: черты схождения и отталкивания.

Петрушевская самобытна, автономна от литературно-театрального процесса, но продолжает высокие гуманистические традиции отечественной словесности. Прозаик обладает способностью связывать разнородные темы и образы в живое и зримое единство, пронизывать всех болью и боль смехом [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Многоликость таланта и разнообразие сфер деятельности умножают щедрость художественных форм, демонстрируя диапазон авторских возможностей. Произведения адресованы буквально всем. Содержание и форма способны отвечать критериям разных художественных систем — от традиционной (социальная правда, идеальное, прекрасное, возвышенное) до негативной эстетики (деконструкция абсолютного, погружение в ужасное, самоценная заумь, напор рэпа, от новеллистической завершенности текста до виртуозно организованного не линейного нарратива).

Одна из черт поэтики Людмилы Петрушевской – народность. Она состоит в единении автора с читателем в глубоком сострадании и побуждений к отзывчивости не только на боль, но и на непредсказуемый образ мышления, т.е. в создании предпосылок для душевного и духовного сотворчества. Тексты отличаются высокой простотой номинативного письма и тонкостью психологического подтекста.

Сюжеты произведений Петрушевской безрадостны, мучительно правдивы, безысходны. Так, это первая точка соприкосновения мира писателя и мира театра абсурда. Ведущий мотив творчества – мотив спасения мира и человека. Доминантной самосознания является зрелищность содержания, т.е. визуальная ощутимость картины, драматизм ситуации или события, игра языка как явление самобытной художественной энергии. Зримая, демонстративная

или смеховая игра формы видится автору игрой жизни и живого текста, который ее и представляет.

Игра в контексте творчества Перушевской является парадоксальным преобразованием простоты, бытового, узнаваемого материала и слова и реализует ритуальную модель текстопорождения, включает читателя и зрителя в сопереживание, испытывает степени гуманистической и эстетической отзывчивости, являет артистизм как жизнестроительный принцип самоопределения автора в искусстве. Цель художественной деятельности Людмилы Петрушевской – превозмочь творчеством боль, беды, катастрофы существования, поделиться просветленной радостью от этого действия.

Фольклорные истоки современного автора открывают действенную природу органической простоты и суггестивный подтекст аналитического изображения действительности. Они могут обнаружить единое в противоположном. Так, данный ракурс освещается в произведениях Петрушевской, выступающей в качестве прозаика и драматурга, сказочницы и мастера абсурдистской литературы, поэта и певицы.

Творческая основа Л.Петрушевской – архитипическая. Узнаваемость – ключ к пониманию текстов, и тайна авторского сознания. Фольклор – способ общения и средство психологического воздействия. Ритуальные основы логично искать в содержании и построении текстов прозаика, драматурга и поэта.

Феномен творчества Л.Петрушевской – захватывающая игра на струнах души читателя и зрителя. Суть игры для воспринимающего заключается в переживании противоречия формы и содержания т.е. восхищение естественностью изображения и отчаянное сопротивление его сути. Автор заставляет вглядываться и даже погружаться в ту муку существования, от которой «нормальный» человек отворачивается, бежит эмоционально или отчуждается эстетически. То, что уже стало фоном или «картиной» для

благополучной жизни: нищета, насилие, обречённость, унижение, незащитность слабого перед предательством, случаем, смертью – всё это открывается в безыскусной разящей простоте, от которой нет эмоционального спасения. Когда описывается крушение сломленной изменой женщины или распад страны и семьи, то узнавание (отождествление жизни и искусства) оборачивается почти непереносимой пыткой, нравственно-психологической мукой сострадания.

Открытие Петрушевской заключается в том, что художественная трагедия – это убийственная правда и целительная сила. Это формула любого человеческого существования, осознание и переживание которой есть средство спасения души зрителя и читателя, и руководит этим спасением автор.

В «Вместо интервью» Петрушевская говорила: «Проблема должна быть неразрешимая!» – ибо такова природа всякого подлинно трагического конфликта. Суть не в качестве, а в количестве зла, обращенного против человека. Как правило, оно неистошимо, будь то «насилие судьбы» или людская ненависть. Оно кажется несоразмерным поводу, когда основной конфликт – борьба за жилплощадь как за жизнь. Материал такой трагедии – не сконцентрированное в катастрофическое событие воля рока, а беспросветность – протяжённое, унижительное и уничтожающее все надежды на преобразование существование после поражения, откровения, кульминации, краха. Зло должно быть побеждено – или фабульно, или восстанием души читателя-свидетеля. Так, творчество Петрушевской совпадает с тематической базой театра абсурда: беспомощность, бессмысленность существования, отрешенность героя от социума, разобщенность людей. Но при этом мы наблюдаем и точки отталкивания: Петрушевская в своих произведениях концентрирует гуманистическое начало, которое дает шанс на спасение.

Итак, формула захватывающей игры – погружение в беспросветную и бесконечную катастрофу. Её условия: концентрирование времени действия, его

трагедийность (экзистенциальная безысходность) и эмоционально-душевная вовлечённость в конфликт зрителя-читателя как свидетеля событий. Особая последовательная игра имеет целью отнюдь не саспенс, игру на нервах, а особый доверительный диалог с реципиентом творчества. Этот феномен коммуникации, «общественного договора» между беспощадным страдающим автором и его отзывчивой, готовой к сопереживанию публикой, и составляет фольклорную по своей сути природу творчества Петрушевской. Именно в фольклоре певец и слушатель составляют одно целое и невозможны друг без друга (в нашем случае автор и зритель-читатель) [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Суть фольклорности Петрушевской – в образе духовного общения автора с адресатом творчества, в психоэмоциональной связи с воспринимающими текст и в представлении очевидно архетипического живым и узнаваемым. Так американский теоретик А.Дантес утверждает базовую сущность фольклора, следуя за идеями К.-Г.Юнга и Р.Штайнера, согласно которым «фольклор является уникальным источником извлечения беспокойного и даже больного сознания современного человека» [Дантес А., 2003, С.57-71]. «Одна из функций фольклора состоит в обеспечении социально санкционированной отдушины для выражения того, что не может быть проговорено более привычным, прямым образом. Тревоги и страхи находят выход имен в анекдотах, сказках, песнях, пословицах, детских играх, жестах и т.п. <...> Именно поэтому всегда будет появляться новый фольклор, необходимый людям, чтобы справиться с новыми тревогами и страхами». [Дантес А., 2003, С.72-107].

Петрушевская ситуацию узнавания использует для сотворения особого катартического эффекта – отождествления с архетипическим как условным, но жизненно важным. На этом строится эффект внутренней, психологически подлинной, а не комплиментарной самоидентификации с героями пьес. Но тонкое управление читательским бессознательным предполагает авторскую концепцию его содержания. И эта концепция – гуманистическая,

миросозидательная.

Все творчества Петрушевской – протест против ожесточения мира, поэтому энергия фольклорного бессознательного направлена автором на актуализацию исконных чувств, которые мыслятся не как агрессивно-архаические, а как глубинно-христианские, т.е. природу человеческого, подлинность его отношений с миром составляет любовь-сострадание. Так, «первобытная духовность», то, что поднимает человека над биосоциальными инстинктами, утверждает непререкаемость абсолютных начал и непреложность идеального – как действующую силу миропорядка. Тем самым не эрос, но возвышенная, жертвенная, объединяющая любовь-сострадание возводится в ранг природного закона. Петрушевская исповедует традиционную, фольклорную систему миропонимания-утверждения ценностных приоритетов. Средство укрепления пошатнувшегося миропорядка – обряд.

Тексты Петрушевской наделены всеми свойствами сакральной ритуальной речи: безусловная санкционированность, запредельность происхождения, мистериальность содержания, соприродность самой жизни и потому жизнеутверждающая теология. Все эти характеристики оформляют наиглавнейшее для автора требование – предельную правду и безыскусность творчества. В этом и заключается секрет его действенности. Но не менее важно, что безыскусность тождественна театральности особого рода – зрелищности самой жизни. Естественная сценическая площадка открыта для настоящих трагедий с предельным накалом страстей, всезнающим архаичным хором и бессилием героев перед роком.

Театральная доминанта сознания Петрушевской ассоциирует увиденное с драматургией особого действия – живого явления смыслов в их внутренней необходимости. Даже если это пейзаж, в нем разворачивается событие с участием зрителя, как в народном театре, где никто не отчужден от зрелища. Законы драмы – универсальные для любого захватывающего зрелища:

соединение ужасного и смешного, как и в драме абсурда. Искусство здесь следует за действительностью – «всюду этот юмор жизни», неразложимость, обратимость, взаимопроникновение душераздирающего и комичного, абсурд как самая органичная формула, определяющая суть события и его оценку. Ритуальное участвует в сущностном раскрытии смыслов [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Магия любого ритуала такова, что стоит хоть чуть-чуть сбиться – и всё сорвется в профанный хаос. Смерть – абсолютное мерило содержания всех событий и поведения действующих лиц.

Кошмар абсурда нарастает. Он отыгрывается фарсовым комизмом. Абсурд только умножается с каждым ходом сверхсерьёзной игры в торжество справедливости. Герой бессилен перед свихнувшимся временем и уже ни в чем не уверен — ни в себе, ни в наличии какого-либо порядка и смысла.

Всё пьесы парадоксально сочетают завершенность ритуала с открытым финалом самого действия — такова поэтика трагической и абсурдной драмы Петрушевской. Магическое действие закончено, но страшное усиливается безысходность конца, катарсис все мучительнее, ибо включает переживание неопределённости — фрустрированную реакцию на умножение хаоса. Так и мир в театре абсурда беспорядочен, а герой в нем потерян.

Итак, Петрушевская стремилась к созданию театра жизни: "мы — ни много ни мало — хотели создать совершенно новый театр". [Петрушевская Л., 2006, 464 с.] Театр Петрушевской — это театр жизни и смерти. Правда конфликтов и существования в них такова, что "актеры/ иногда умирают на сцене/ не желая считать театр/ игрой" [Петрушевская Л., 2008, 687 с.]. Но, тем не менее, эта игра — и самая ответственная, в согласии с природой ритуального действия — регламентированного, сакрального, всеохватного, завершенного, неразложимого на подлинность и условность.

Цель обряда — утверждение гармонического порядка, а для

Петрушевской сакральная ценность — всеобщее родство и «со-страдание», и оно являет себя во всех пьесах и порой даже торжествует. Регламентированность действия отнюдь не очевидна, сюжеты кажутся аморфными, разговоры преобладают над событиями, но в диалогах открывается трагедия жизни и обсуждаются все тайные смыслы (как и в театре абсурда).

Неразложимость действенного и условного обеспечена животворной природой языка: непринуждённого, самобытного, серьёзного, ужасного, смешного. Формулы чеканны и естественны.

Очевидно, что драмы и проза Петрушевской — это языковое действие, где игра языка является едва ли не главной пружиной, реплики-репризы восхищают парадокс, то, что не совместимо стилистически, грамматический, логически, неизбежно как правда: "Я никому ничего не должен, кроме ста рублей" ("Чинзано").

Петрушевская зафиксировала голос времени, возвела просторечие в перл создания и тем самым освятила его. Ритуал не может пользоваться профанным словом, грубое и неловкое — не профанное, оно живое и животворящее.

Суть ритуала у Петрушевской — потрясенное переживание общих добрых чувств, на которых стоит мир. Дополнительный аргумент ритуальности действия — психологическая заданность поведения, функциональность персонажей. Характеры не развиваются, а раскрываются, это архетипы, исполняющий конкретные социальные роли: мать, дочь, сын, бабушка, тётя Аня — амбивалентное божество/ ведьма, палач — культурный герой, студент из морга — трикстер. Всё личное (герои выговаривают свою судьбу и трагедию) представлено зримо, как в речевом фольклорном театре. Поэтому очевидна мнимость противоречия между разговорной интонацией, чернушным, бытовым, «бесформленным» содержанием и чеканной выверенностью текста. В этом синкретическом, ритуально-речевом театре совсем другая свобода существования-представления — открытие тождества слова и поведения.

Петрушевская следовала концепции обезличенного психологизма: человеком без свойств должен быть главный герой, никакой речевой характеристики, должен быть монолог ни о чём не говорящий [Петрушевская Л., 2008, 687 с.] Но обезличенность языка – представление его самобытности, на таком спонтанном, безыскусном языке и должны изъясняться архетипы.

Ритуальный подтекст формы придаёт ей мерцающий ореол свершающегося на глазах чуда, страх и восторг смешиваются, как положено в магическое действие. Как и театр абсурда, творчество Петрушевской концентрирует противоположности.

В творчестве Петрушевской имеет место быть жанр трагедии абсурда. Само содержание трагедии, выросшей из ритуала, — утверждение безусловной истины в определённой поэтике конфликта, какой бы ужасной она ни была, а драма абсурда тяготеет к аморфности, разрыву коммуникаций, погружение в хаос дегуманизирует истину человеческого существования [Борев Ю.Б., 2003]. Тексты парадоксально связывают взаимоисключающие интенции. Они представляют экзистенциальные абсурд неразрешимого страдания, усугублённый беспросветным ужасом социальной действительности, но строятся как преобразование конфликта и раскрытие истинного содержания образа героя. Опровергают заданные характеристики и ситуации. Общая формула конструктивна: абсурдна не сама жизнь, но данные обстоятельства, и человек, погружаясь в абсурд-хаос, из последних сил стремится превозмочь его, восстановить опору — абсолютный смысл, что и есть назначение ритуала. Конфликт — трагический, отчаянная неразрешимость являет себя в неразложимость ужаса и смеха — родовая черта театра абсурда. Событийно-языковую формулу неоритуала изобретает демиург-автор. В ней сошлись комизм и привычное отчаяние, высокий императив и должное преступление, абсурд и трагедия.

Метасюжет творчества Петрушевской — та самая борьба добра и зла, о

которой не принято упоминать в приличном постмодернистском обществе. Причём поле битвы остаётся за добром. Можно сослаться на «память жанра» — так в сказках добро торжествует как мировой закон, но на уровне реалистической фабулы победы неявна, ибо убийственный конфликт неразрешим. Таким образом, мы можем наблюдать расхождение с феноменом театра абсурда: в нем не идёт речь ни о добре, ни о зле, в пространстве театра абсурда не существует морали.

Текст Петрушевской невозможен без поддержки свидетеля-сопереживателя, который отнюдь не безлик и условен: коммуникация рассчитана на его естественные реакции.

В течении своего творческого пути Петрушевская «переворачивала» свой стиль: писала пьесы, стихи, рассказы, сказки. Сформировался новый образ мышления — феерический абсурд: то в виде реалистической фарса («Большая семья. Поэма в стиле рэп»), то как смешные развёрнутые загадки («Загадочные сказки»), то сюжеты-случаи («Пограничные сказки про котят»). Происходит смешение языков, компьютерных рефлексов с Анной Карениной и анекдотичным Василием Ивановичем Чапаевым, что представляет собой полным абсурд. Смеховой хаос занимает главенствующее положение — такова стихия новой авторской метаморфозы. Рождение из смеха — тоже ритуал, как в древних похоронных обрядах, где переход в иную жизнь сопровождается коллективный смехом. Рождение-превращение «чернушницы» в дерзкую насмешницу закономерно как испытание новой степени независимости от любого канона, и освобождение совершается в смехе [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Смех — одна из констант художественного мира Петрушевской. Полюса его силы совпадают с началом и концом существования. На другом полюсе — тема смерти. Смерть сама по себе не смешна, воспринимается ответственно, ибо она витает — как человеческое зло и как хищный случай — над всеми:

животными, детьми, возлюбленными, старикам.

Между полюсами смеха и смерти нет противостояния, как нет барьера между космическим и ужасным в самой жизни. В пьесе «Певец и певица» метафора «искры божией» — пронзительна и комична в устах «певца певицы», но остаётся ключевой для авторского гуманизма. Театр абсурда не мыслится идеями гуманизма, в нем мир многомерен, непонятен, хаотичен, допускается любое событие/ явление. Свет и смех у Петрушевской соприродны, то и другое рождается, разрезая тьму, через боль и преодоление. Система образов сакрально-парадоксальная: человек — негасимая искра божия и после смерти, в памяти людей. В философии абсурда бог «умер». В пьесах, рассказах Петрушевской возможна гармония, и она заключается в вере. Что немислимо в поэтике театра абсурда.

Все признаки ритуала заключаются в следующем: магическое слово, троекратно произнесенное, круг взаимопомощи, направляющая воля мистагога, общее действо, открытое пространство. Миссия автора-демиурга в художественном пространстве Петрушевской — изъятие героя из потока реальности — точное знание его личности и судьбы — квази-открытый финал, в котором поступает ясная определённость. Роль не судьи, творящего воздаяние, но свидетеля и провидца. Так создатель распоряжаться большим временем истории и малым временем человеческого существования.

В сознании автора доминирует игровое начало. Петрушевская буквально фонтанирует талантом во всё обновляющихся ипостасях: писательницы, художницы, актрисы. С неизбежностью автор выдвигается в главные герои своих произведений — и как демиург, т.е. распорядитель смыслов и судеб, и как рефлексирующий созерцатель процесса становления, причём и тот, и другой обнаруживаются в тексте. В драме осуществляется сгущение ужаса до полной непереносимости и отстранение его вспышкой схема, хотя сам герой — не комичен.

Успешность ритуала обеспечивается жертвой, а максимальная гарантия — жертва человеческая. Психология демиурга, приносящего в жертву вместе с героями самого себя — боль своего сердца, совести, терзание-исполнение миссии. Следовательно, автор является главным трагически героем собственных произведений, а его творческое сознание формирует человеческую судьбу. При этом происходит диалог между чутким сердцем и беспощадный умом, которые страдают от лишённой иллюзии зоркости. В творчестве Петрушевской важна фигура автора, она выполняет роль ответственного за состояние мира и за исполнение собственной миссии — вовлечение других в собственное словесное действие.

Миссия демиурга у Петрушевской — творение из собственного страдания, оправдание времени. Радость и мука узнавания жизни и прикосновение к «теургической энергии» ритуала — вот формула того катартического впечатления-переживания, которое остаётся от восприятия творчества Петрушевской.

Состредоточенность на бедствия и ужасах жизни происходит от неослабной способности сострадать беззащитным, что в постмодернистском контексте может быть расценено как «жёсткое письмо» [И.И. Плеханова, 2019, 128 с.].

Парадокс, но для Петрушевской как проблема плоти, источника чувственного опыта, прибежища инстинктов, отнюдь не в центре внимания. Телесность физиологическая не является ключом к познанию человека, поскольку тема Петрушевской — судьба чуткой души в жестоком мире. Душа — субстанция личности, её недели моё «я». У писательницы она озабочена не своим подсознанием, а познанием мира. Дух как творческая воля подчиняется её жизненным установкам, а сама душа автономна и открыта миру.

Отношение Петрушевской к телу органичное — не отрешенное, но и не акцентированное: это не низкая форма материальной плоти для воплощения

бессмертнй души, а данность самой жизни. Тело и плоть, как и обстоятельства существования, восприняты и представлены сознанием по принципу дополнителности — как не достоверные сами по себе, не обладающие самобытной правотой. Поэтому сама по себе проблема тела-плоти возникает в художественном пространстве как способ актуализировать трагической переживание экзистенциального опыта в прозе и драме.

Самоценное тело-плоть являет себя в страдание, и потому оно священно.

Сострадание объединяет людей, идея у Петрушевской не персоналистская, противoinдивидуалистическая, ибо исходит из императива взаимосвязи, душевного контакта, коммуникации как открытия родства душ и узнавания себя в этом родстве. В театре абсурда душевного единения не случается, контакт между людьми невозможен.

Итак, тело не обладает самоценностью, и когда оно оказывается в центре внимания — это предмет художественной игры или яркая метафора.

Игра с телом — прерогатива одноактной драматургии, которая остаётся у Петрушевской полем творческих и антропологических экспериментов. Цель эксперимента — разработка концентрированной формы трагического конфликта, который раскрывается не в действии, а в подтексте разговоров — в них происходит узнаванию глубинных страстей и сущности каждого из героев. В цикле с метафорическим названием "Тёмная комната" действие строится вокруг тайны за сценой, болезненно и жуткой. Место скрытых событий метафорично: «тёмная комната» — это чужая душа-потемки, которая нуждается в спасении — исцеление добром и любовью.

В манипуляция с телом, узнаются сказочные мотивы оборотничества, волшебной воды, бессмертия.

Принцип Петрушевской: «В жанре драмы самое важное, как ни странно, чтобы зритель смеялся на спектакле — почти до конца. В конце надо дать ему поплакать. <...> Потому что если это трагикомедия, то это не жанр, а удача.

Получилась — жанр, а не получилась — извините, какая там трагикомедия, если зрители, не всколыхнувшись ни разу, пошли домой как были, с новыми ощущениями в виде бутылки «Пепси» и подозрительного театрального пироженого в животе?» Катарсис требует потрясения сознания, и автор обращается к самым жутким темам и приёмам, достойным триллера. Такова игра с расчлененным телом в пьесе "Казнь": тело опредметчено как труп, но остаётся человеком и проверяет человечность всех участников действия. Трагедия абсурда встроена как все усугубляющееся право государства на утилизацию плоти, о которой забыли, что это тело человека. Действия умножают чудовищную безысходность — от тела казненного невозможно избавиться (как от совести), его нигде не принимают. Следование прагматике общественных интересов дегуманизирует общество. Петрушевская радикально изменила правила игры с мёртвым телом, потому что нынешняя культура не заинтересована в человеке. Разрывание, расчленение — это священное право сакральных жертвоприношений, оргиастический культ, остатки которого сохранились в обряде приращения. Космический вариант связан с культом плодородия. Смех выполняет не только животворную роль, но переключает регистры сознания, как это делалось в фольклорном театре и в классике, от Шекспира до Пушкина. У Петрушевской тело сакрально, ибо похороны — тест на сострадание даже мёртвом грешнику. Таким образом, абсурд убийства по совести доводится до полной аннигиляции смыслов: преступление против личности объединяет убийцу и государство, смешное — ужасно, весёлое — чудовищно, живое и мёртвое человеческое отождествляются в общей ненужности. Так игра с телом как предметом, фрагментация и расчленение, превратилась в диагноз цивилизации [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Ещё один признак цивилизации — потеря человеком самоидентичности. Эта тема анализируется в пьесе «Певец певица», «Бифем». Тема гендерной идентичности сама по себе интересует Петрушевскую в последнюю очередь,

поскольку страдает душа — а она пребывает с телом, как уже было отмечено, в отношениях дополнительности. В страданиях открывается тайна человечности.

Поэтому история «певца певицу» выходит сразу на тему униженного и оскорбленного, незащитного, подверженного всяческому насилию человека. Тема абсолютной потери себя начинается с первой реплики — герой не знает, кто он, где он, что с ним.

В пьесе «Бифем» условия самосознания осложнено до предела: двухголовое существо — это две женщины в одном теле. Такова сконцентрированная метафора конфликта матери и дочери. Абсурдная драма приобретает форму неразрешимой жизненной трагедии. Безысходность обусловлена жизненной невозможностью разделить и постоянными пререканиями. Конфликт начинается как привычное препирательство, осложнено предельно коммунальной близостью, когда один хочет спать, другой — читать, и обоим никуда не выйти. Никогда ещё физиология не была представлена так подробно и неприглядно: прыщи, запахи... Действительно, общее тело — тюрьма души, никакой сокровенности и свободы личности...

Сюрреалистичность позволяет обсудить целый спектр философских вопросов о природе человека. Что есть радость и какова цена жизни? Что есть свобода и какова её цена? Что составляет сущность человека? На все неразрешимые вопросы у Петрушевской один ответ — любовь творит невозможное. Спасение — в ней. Правда, не до конца и ненадолго.

Таким образом, тело стало объектом художественной концептуализации не как плоть, не в своём физиологическом содержании. Художественный образ тела есть образ человека как зримого божественного суда. Материя плоти и её способ существования — это путь пресуществления идеальной души и духа в тело. Признание божественной природы чувственности — то, что отличает аксиологию XX в. от представления о греховном «теле как обитателей души» [Толстая С., 2005, С. 51-66].

Визионерство Петрушевской — отклик на общую боль мира, претворение её душой-сознанием в жуткие образы. Таковы метафоры, номинативные, как "тёмная комната", или зримо событийных — казнь, восстание из праха, двуединая сущность человека. Метафоры наглядные, простые, но их семантика эвристическая, многослойная, пронзительная.

Поэтическая концепция взаимоотношений души и тела у Петрушевской только соприкасается с платонической, она гуманистическая — и потому религиозная. В драматургии она свободна от мистики. Театральная игра с телом разыгрывается на словах — в обсуждении мытарств («Казнь»), в исповеди трансвестита («Певец певица») — или зрелищно, как фокус («Вставай, Анчутка!»), как материализация условности («Бифем»). Абсурд у Петрушевской — парадокс, раскрывающийся в процессе его художественного анализа, что и составляет событийную и духовную коллизию пьес. Абсурд-парадокс открывает иррациональную, а потом и мистериальную природу добра — его неистребимость (как деятельное сочувствие) и неисповедимость (как самоотверженность матери или моральный долг палача перед осуждённым на Казнь). Поэтому пьесы Петрушевской по существу являются проповедью в игровой форме — демонстрацией диалога и даже полилога души и тела, в который включены действующие лица и зрители. Созерцая игру и сочувствуя, зритель переживает катарсис откровения, что приближает абсурдные драмы к мистериям.

Еще одним характерной чертой творчества Петрушевской является артистизм, который заключается в свободе и виртуозном мастерстве подражания, исполнения, воздействия. В словесности игра, оставаясь субстанцией формы, не обязательно демонстративна — особенно если цель коммуникации не покорение всех мастерством, а вовлечение в сопереживание. Такой артистизм — как сочетание видимой безыскусности и отточенного мастерства, как «непреднамеренность, доходящая до небрежности» [Плеханова

И.И., 2019, 128 с.].

Р.К. Бажанова фактически отождествила артистизм с творческой деятельностью, тяготеющей к театральности, эффект которой состоит в испытании возможного: «Превращение как важнейшая составляющая артистизма представляет цепи метаморфоз, которые способны обеспечить бесконечное скольжение человека между своим множественным Я, отчуждаемым в лицах Другого, и бытием, органичным и многомерным расположением человека в нем» [Бажанова Р.К., 2003, 17 с.]. Главная ценность состоит в обретении свободы и позитивном решении экзистенциальных проблем.

О.А. Кривцун говорит: «артистизм в искусстве умело потенцирует создание эффекта “повышенной жизни”» [Кривцун О.А., 2009, С.181-183]. Так артистизм предстает квинтэссенцией творческого дара – в его преображающей миссии, ничем не ограниченном спектре реализации, способности использовать практически любой материал в суверенной мироустроительной деятельности. Это идеальный способ самореализации мастера – ненасильственный, витальный, спонтанный, эвристический.

Артистизм очевиден, когда являет неидеологизированное совершенство, теологию игры с установкой на позитивную социальную значимость, авторское осознание-осуществление некой миссии без проповеди и догматизма. Для Людмилы Петрушевской артистизм – творческий принцип, системообразующий фактор творчества, общий для всего диапазона форм и проявлений – от реализма до абсурда, от трагизма до ёрничества.

Творчество Петрушевской относится к дионисийскому типу – стихийно-экстатическому, с мучительным напряжением катарсиса, и это исключает такие признаки артистизма, как непринужденная отрешенность и демонстративное совершенство [Бернштейн Б.М. За чертой С.15-43]. Мастерство здесь иного рода – правление объективным хаосом и «хаосогенным током артистического

потенциала» [Бажанова Р.К., 2003, 17 с.]. Соответственно, образ мышления-чувствования генерирует нелинейную коллизию и разрешает внутри себя ее болезненные проблемы, до конца сохраняя динамичность вибрирующей конструкции. Выстраивание целостного текста в самых драматических и «простых» произведениях происходит по сходной модели: туго закрученная спираль событий с мерцающими смыслами и чаще всего неопределенным, открытым, болезненным финалом [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Жизненные истории и фантазмагии равно строятся по принципу резонанса-скрещивания – множасьи линии отношений героев виртуозно переплетаются в причудливых связях и отражениях. Структура запутанного текста может быть описана по модели компьютерной игры в режиме реального времени, которую сочиняет главный герой и сам в ней в итоге и оказывается [Катаев Ф., 2012, С. 131-145], как бывало в модернистских романах о тайнах творчества. Так мистика не отделяется от чистого умозрения, иррациональное – от абсурда, интеллектуальная игра – от самобытной жизни.

Эксперименты с языком и с формой рождаются из импульса вдохновения. «Лингвистическая сказочка» «Пуськи бятые» импровизировалась, когда надо было уложить спать маленькую дочку,- и магия языка сработала. Цикл «Пуськи Бятые» разворачивает уже феерию филологической прозы – абсурдные истории на выдуманном русском языке о Калуше, Бутявке, Ляпупе и др., их простые отношения пронизаны фантастической, радостной энергией неиссякаемого словотворчества.

Принцип резонанса-скрещивания в драматургии реализуется в кружении диалогов, заменяющих в одноактных пьесах действие: в них сообщают о ключевых событиях, исповедуются, выясняют отношения, но развязок нет и не может быть, ибо сам конфликт неразрешим и всё более усугубляется, ведь «безвыходность положения / это главный фокус пьесы. Артистизм драматурга разыгрывает кружение-топтание на месте как феерически яркое зрелище на

контрасте живого языка и бездеятельных действующих лиц.

Раскапывание доскональной правды – психологический нерв драматургии и прихотливая канва сюжета. Герои вслед за автором стремятся к предельной ясности понимания ситуации, себя и друг друга. Простота истины не ведёт к упрощению персонажей благодаря запутанности «следствия», а результат усугубляет драматизм положения.

Стремление к точному пониманию человека не исключает психологические загадки и тем более побуждает к их решению. К ним относятся проблема трансгендерных метаморфоз и шире – соотношение ментальных и телесных факторов в самосознании человека. Первая символически решена в пользу гуманистического сочувствия человеку вообще в пьесе «Певец певица». Вторая подробно исследована в романе «Номер Один...» через прием метемпсихоза. Сюрреалистический поворот сюжета переносит в момент перемещения душ «я» учёного в тело убийцы-рецидивиста – и описывается борьба сознаний в одной оболочке, диалог-наложение соматической памяти и интеллектуальной рефлексии. Осознание раздвоенности «я» начинается с отвращения – созерцания чужих рук с осколком бритвы под длинным ногтем.

Так психологизм Петрушевской, тяготеющий к графической ясности образов, просто и немногословно справляется с изображением клубящейся бездны подсознания.

Артистизм психологического письма демонстрирует изменчивость в зависимости от обстоятельств изображения человека. Одноактные пьесы предельно локализует единство места, времени и действия, и преобразование персонажа совершается на глазах вместе с переменной ситуации [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

В полномерных драмах пространство и время меняются вместе с обстоятельствами действия, но персонажи остаются верны себе – своей судьбе,

роли в семье и собственной среде («Три девушки в голубом», 1980, «Московский хор», 1984). Статистика обстоятельств стимулирует динамику психологических метаморфоз, повороты событий, напротив, акцентирует неизменную сущность характера. Преображение происходит непременно, будь то ситуация, события, образ человека – таково условие катарсиса, перехода от безысходности к надежде. Как на странно, в результате игры с читательским восприятием эффект самых мрачных текстов Петрушевской животворен – из-за физиологической глубины проживания: чем страшней, тем сильнее жажда света... Парадокс реальной действительности.

«Чернушница» Петрушевская оперирует материалом, который в эстетике описывается категориями безобразного, низкого, ужасного, трагического. Речь идёт не о трагедии рока, высоких страстях с участием богов и героев, а о невыносимой тяжести существования, где ужасное и низкое – это унижение, непереносимая несправедливость, поражение добра, недоступность желанного, неизбывность пошлого. Читатель ощущает атмосферу отчаяния от неразрешимости ситуации героя, как следствие – чудовищная развязка конфликта сознания с реальностью.

Одна из правд существования – сочетание ужасного и комического.

Тема воздаяния – ключевая в эстетической системе Петрушевской, вторая по значимости после очевидной и насущной проповеди любви-сострадания, которая только и может спасти мир. Альтернатива – гибель цивилизации.

Упование на воздаяние за зло и даже требование расплаты – моральный императив, продиктованный глубиной переживания несправедливости, силой протеста, жаждой правды [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Парадокс справедливости – он не в удовлетворении жажды мести, а в спасении души через муки совести.

Автор видит катастрофу обыденных отношений: «Трагедия – когда один хороший человек губит другого хорошего человека. Когда негодяй предаёт –

это даже не драма. Это неизбежность. Ужасное, однако, – это низшая, грубая форма трагедии. То, что больше подлежит суду и медицине, а не искусству» [Петрушевская Л.С., 2003, 336 с.].

Жизнь самобытна, натурализм не только не приглядная материя, но сама энергия существования, жесткая и захватывающая игра, преобразования ситуаций и парадоксы судеб творят коллизии, в которые автор вовлечён как зритель и соучастник. Театр – не метафора, а определение сути и самой формы реальности – не представления на сцене, но драматургии отношений. Зрелищность истории не в её публичном изображении, а в захваченности разноликого круга единством действия, где главные персонажи сами и жертвы событий, и режиссёры, и критики. Воочию проявляется сила судьбы, испытывая человека, – и он вырастает до творца. Героини исполняют роль великой матери, и это особый психологизм – слияние архетипа и живого характера. В обеих историях проявляется прообраз – двойственное хтоническое начало, рождающее и смертоносное (как Медея или ревнивая мать в семейно-бытовых балладах, ведущая молодых к гибели). Дуализм определяет рисунок поведения и внутреннюю драматургию сознания героинь. Перед глазами автора, в воображении читателя-зрителя являются абсолютное и страдающее благо – дитя и бедное зло – истовое материнство, спасающее и одновременно убивающее своего ребёнка.

Другой дуализм – комический – нерв этики-эстетики: великие страдальцы пьесы и прозы нелепо смешны, как печальные клоунессы, но беспощадно язвительны, как рыжие насмешники. В их речах, как в физиологическом смехе жизни, нет безусловной правоты, но есть мощная сила языка, доставшаяся им от автора. Автор от собственного лица тоже изъясняется сурово-иронично.

Игра языка в текстах – вторая реальность, чудо преобразования ранящего смысла, неоднозначного опыта, болезненных страстей в радость узнавания, в источник восхищения и катарсиса.

Противоречие ранящей реальности и феерической витальной силы языка — одно из условий художественной игры и пружина катарсиса. Артистизм письма состоит не в живописной яркости слов, хотя Петрушевская ценит блестящий стиль: «Читать люблю Фитцджеральда, Булгакова и вообще все сверкающее, легкое — но учиться у них невозможно» [Петрушевская Л. С., 2003, 336 с.]. Свой путь в стремлении к минимализму простой устной речи, свободной в самобытности первоначальных названий — спонтанного уловления смыслов. Искры вспыхивают в момент столкновения несовместимой лексики, от грамматической инверсии, лингвистический катарсис восхищен правотой сказанного вопреки всякой логике. Стихия речи — одно из высших проявлений стихийности жизни.

Следование стихии речи — сверхидея Петрушевской, условие самоопределения писателя [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Задача разговорной речи — не только эффект непринужденного повествования. Её миссия эвристическая — найти слова для невыговариваемого, прежде всего для описания переживания человеческих катастроф. Превозмогание боли простым и ясным словом — условие эмоционального заражения, ибо «что чувствует автор в момент созидания, то и передается особенно чувствительной публике» [Петрушевская Л., 2013, 890 с.].

О своих страданиях и о бедах героев писательница говорит одним языком, без сентиментальной фальши. Номинативность — емкая простота точного слова, ранящая обыденной сниженностью при описании трепета души.

Номинативная точность смешивается смех и ужас, создавая эффект саспенса.

Озорство автора знаменательно как форма выражения свободы сознания — в контексте времени и в отношении к безусловным авторитетам.

Абсурд Петрушевской весел, остроумен, и заражает не мрачным отвращением от мира, как фантасмагории сюрреалистов от постмодерна

(Пелевина и Сорок на), а любовью к языку, герою, жизни, к таланту автора.

Артистизм как интегрирующая характеристика творческого сознания Людмилы Петрушевской обеспечивает гармонию самых разных начал — это трагическое знание и гуманистическая проповедь. Артистизм больше, чем вкус и мастерство, — это музыкальный резонанс с устройством мирового целого, живущего игрой своих противоречий.

Артистизм покоряет без насилия, его собственная свобода заражает радостью от непринуждённой игры и бесконечности её возможностей. Переживание восхищения от того, «как это сделано», входит в восприятие историй — при проникновении в подтексты.

Артистизм плодоносен как испытание своих возможностей и пределов дозволенного — не цензурой, а формой. Простота фраз обеспечивает резонансное восприятие текста всеми сферами и сознания [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

2.2. Анализ пьесы Л.С. Петрушевской «Анданте».

Пьеса «Анданте» (1975) входит в цикл пьес «Квартира Коломбины»: «Любовь» и «Лестничная клетка» – мир быта, «Анданте» и «Квартира Коломбины» – мир искусства. Противопоставление снимается названием всего цикла, в котором происходит слияние реального, бытового и театрального, игрового значений.

Общие для всего цикла и, в целом, творчества Л.С.Петрушевской темы дома, женской судьбы, семьи обуславливают внутренние связи отдельных пьес, действие каждой из которых организует хронотоп камерного домашнего пространства времени бытия героев: квартира, комната, лестничная клетка. В отношении к этому хронотопу все персонажи в пьесах образуют две группы: те, которые имеют свой дом и те, которые бездомные. Взаимодействие между ними создает основные коллизии [Никулина Е.В., 2009, С. 27-30].

Пьеса начинается с авторской ремарки: «Тахта. Ау сидит, с интересом слушает Юлю». Тахта становится неким знаком домашнего пространства. Но атмосфера теплоты не создаётся, выбранное слово (тахта) не несет в себе коннотации душевности. Кроме того, она становится местом «свального греха самца-одиночки и целого женского племени» [Никулина Е.В., 2009, С. 27-30]. В произведении рассматривается проблема национальной идентичности героев. Экзотические клички и имена (Май, Аурелия, Бульди) отражают русофобские тенденции их родителей. Май – российский посол в восточной стране. Он с любовницей Бульди и женой Юлей приезжает в Россию лишь на время отпуска, в свою пустую квартиру, которую снимает Аурелия. Причем номинация персонажей в пьесе не отражает возрастных характеристик и практически размывает их половую принадлежность, поэтому после имен следуют определения: «мужчина», «женщина». По ходу действия Юля рассказывает о современных способах стирания индивидуально-физиологических особенностей (внешность, возраст) с помощью особых таблеток: «бескайтов»,

«метвиц», «пулов», делающих женщин «неотразимыми» [Никулина Е.В., 2009, С. 27-30].

Диалог Юли и Ау начинается с определения пафоса пьесы. Вокруг «тоска», мир видится «в черных красках». Данное настроение соотносится с абсурдистской философией. Но есть шанс на спасение – посещение неопознанного места – Андстрема. Автор вводит читателя в разговор двух героинь. Внешне создаётся ощущение единства персонажей, как будто они мыслят в одном направлении, понимают друг друга: «Понимаю, знаю такое». Но следуя за развитием действия, заглянув глубже, мы убеждаемся в обратном: герои отчуждены друг от друга, коммуникация даётся с большим трудом, происходят недопонимания. Этот эффект создается при помощи нагромождения: метвицы, баскайты, пулы, габрио. Что это? Одежда? Наркотики? Состояние героев передается и зрителю-читателю, он также пребывает в потерянных чувствах.

Кроме того, реплики персонажей существуют сами по себе. Создается ощущение, что каждый герой находится в собственном мире-монологе, и он не способен услышать своего оппонента.

Движущей силой в XXI века становятся принятые в обществе традиции и социальные нормы. Модные, социальные стандарты, активно продвигаемые средствами массовой информации, становятся тем самым, за что люди «держатся» и боятся быть вне заданных рамок. Семантическое значение номинации одной из героинь пьесы Л.С.Петрушевской «Ау» отражает современную симулятивно-знаковую действительность, героиня, как это улавливает в виртуальном пространстве формальные элементы образа достойного существования и воспроизводит их в соответствии с измененной ценностной иерархией, которая выдвигает на первый план внешне-вещное соответствие созданному образу, а на второй план – знаки культуры: «Ладно, дубленку... Бумажный трикотаж... Сапоги... Косметику... Белье, только не

синтетику. <...> Духи: Франция, книги: Тулуз-Лотрек, все импрессионисты. Детективы: Америка. Аппаратура: хай-фай, квадрофония, как у Левина. Музыка! Графика Пикассо, альбом эротики, Шагал, репродукции. <...> Билеты на Таганку, Новый год в Доме кино! Абонемент в отдел редких книг... Всё о декабристах срочно! Русские церкви! Интересная высокооплачиваемая должность! Бах, Вивальди, пластинки!», и в конце Ау обозначается затаенное желание, признанное оправдать и утвердить существование женщины: «Фарфор «Кузнецов и сыновья»! Дом на набережной! Машина! Машина времени! Поездка на воды! Фрегат Паллада! Сына!» [Петрушевская Л., 2006, 415 с.]. Перечисленные атрибуты «счастливой» жизни заполняют сознание персонажей, выполняя компенсаторную и замещающую функции, затушевывая и украшая хотя бы в мечтах свою неустроенную жизнь.

Все три героини – без семьи, без дома, без работы. В парадигме новой реальности, подвергшей упразднению социальную, профессиональную, национальную и половозрастную принадлежность человека, единственным доказательством их существования и осознания их места в мире для них становятся внешние стандарты благополучной жизни, также утратившие национальную и родовую специфику [Никулина Е.В., 2009, С. 27-30].

Герой, в пьесе «Анданте» бездомный, он не состоялся в семейной жизни Юля зависима от мужа, она без работы, без собственного угла, она как будто не принадлежит себе: «...квартира на мужа записана. Кто я без мужа буду?». Существование человека, его значимость сводится к внешним показателям, факт наличия квартиры делает тебя ценным. У Бульди в квартире родителей все затопило, поэтому ведется капитальный ремонт санузла. Героиня тоже без пристанища. Отсутствие собственного уголка является метафорой потерянности и ненужности человека в этом мире. Абсурдность ситуации заключается в том, что ремонт ведется только в санузле. Перед глазами читателя встает образ-символ, который соотносится с пристанищем человека, его душой. Случился

потоп, стихия нанесла вредоносные коррективы в бытие героя. Санузел таким образом становится прообразом душевного состояния Бульди. В душе происходит потоп, в сознании возникает образ туалета, как места, в котором освобождаются от всего грязного и ненужного (проекция мира и состояния души: где грязь, вонь). Именно так выглядит мир в понимании героя театра абсурда. Что касается третьей героини, то ей тоже некуда идти: «Муж со мной разошёлся, когда я в больнице лежала, ребёнка потеряла».

Но в то же время героини не стараются приложить усилия для того, чтобы выбраться из неопределённости и подвешенности состояния. Они предпочитают оставаться в бедственном положении, уповая на волю обстоятельств. Все три, примиряются с полигамностью семейных ценностей. Да, они чувствуют себя одинокими и ненужными, но надеются на то, что внешний облик соединенности (жена, любовница) сможет заполнить внутреннюю пустоту. Помимо этого, единственная возможность примирить сознание с происходящим — устранить его с помощью допинга.

В данном контексте актуализируется семантика названия пьесы: в соответствии с «анданте» (медленный, спокойный темп в музыке) происходит замедление действия, успокоение тревог и волнений персонажей, разрешение коллизий снятия нравственных запретов. Таким образом, категории морали разрушаются, теперь допустимо все. Всеобщее примирение и счастье иллюзорны и окончатся одновременно с действием допингующих, наркотических веществ. Заключительная ремарка пьесы «Ходят хороводом» является выражением все того же архаичного коллективного (доличностного) бытия. Хоровод создаёт образ кружения, верчения, находясь в котором перестаёшь слышать свои мысли, где внешний мир расплывается, становится безопасным, так как невидим в полноте своей. Кроме того, хоровод знаменуют цикличность и замкнутость пространства, из него невозможно выйти, возможно лишь забыться при помощи таблеток. Таким образом жизнь и мир в целом

предстаёт перед личностью в тотальном хаосе (хаотичность мира как будто заключена в скобки посредством хоровода), где невозможно понять кто ты есть. Парадокс заключается в том, что допустимо все в системе философии абсурда, но при этом этот же существующий хаос создаёт рамки и ограничения, индивид неспособен выйти за грани этой беспорядочности, на другой план бытия, он остаётся в плену реальной действительности.

Обращаясь к сюжету пьесы, можно сделать вывод, что Петрушевская строит его предельно концентрированно и конспективно: в нем пропускаются благополучные — «белые», т. е. «пустые» — периоды существования героев и сгущаются «чёрные» обстоятельства. Жизнь ужасна, беспроглядна, трагична. В пьесе поднимается проблема непостоянства и изменчивости всего, что окружает человека. Причём проблематика раскрывается посредством «приземленных», бытовых ситуаций. «Мальро» в сознании одного героя мыслится как денежная единица, в сознании другого — это «квадратный метр». Так, люди не способны понять друг друга, так как находятся в разных системах координат.

В пьесе находим отыгрывание проблемы постоянного человеческого потребления и зависимости от внешних факторов, когда человек современной цивилизации одержим погоней за тем, что, по его мнению, может приблизить к проживанию чувства счастья: «... если женщина хоть час была красивой, она хочет быть красивой весь день и даже год. Ау. Значит, они берут женщину на удочку и водят как хотят. Юля. Как хотят и даже больше...».

Язык Людмилы Петрушевской чеканен, выверен, лишен «украшательности». Он описывает действительность такой какая она есть. Реплики отрывисты, сумбурны, часто никак не соотносятся друг с другом. Кроме того, автор использует эффект нагромождения слов: пышная красotka, все высшего близа, клайкеры, бопсы. Создаётся ощущение, что героиня познала эту жизнь и делится самыми мудрыми и важными законами жизни, но в сущности, вся реплика — болтовня: «Деточка, везде есть свое, слезами залит

этот мир безбрежный. Ты вот думаешь — пышная красotka, все высшего близа, клайкеры, бопсы, все твоё, пока по улице идёшь, глазами всю тебя оценят, не поймут, что к чему, но поймут, что им-то до небес. А на самом деле все всего стоит». Форма вытесняет содержание. Кроме того, повествование производится контрапунктом, автор вставляет в нить сюжета диалоги, где происходит полная «неразбириха»; создаётся новый язык; герои говорят, ради того, чтобы говорить: смыслы исчезают. Действо напоминает ритуальный заговор, который облекается в смеховую форму фарса. Герои через ерничество и издевку пытаются выстрадать всю прожитую боль, исцелиться путем смеха: «Бульди пинди чурчхелла, супер пинди, упер чурчхелла. Я, знаете, очень способная к языкам, просто как попугайчик, сразу схватываю. Язык красивый, похож на валайский». Так, раскрывается трагедия жизни, которая заключается в потери смысла существования, неспособности найти устойчивую почву под ногами. Темы разговора между героями порой совсем не связаны, они «цепляются» друг за друга и образуют «словесный ком», изображающий философию театра абсурда — того, что мир — это клоунада и бессмыслица.

Интересно проследить и принцип артистизма Петрушевской. Людмила Стефановна мастерски играет со словом. Она создает новые номинации и включает в речь своих героев: «загабуканный», «кындырбыр». Происходит разрушение языковых форм, появляются намеренные алогичные словосочетания, язык автоматизируется. Появляется мотив «увязания в словах», как в трясине. Артистизм заключается и в способности связать трагическое и комическое, на таком дуализме строится пьеса. Конфликт произведения — трагический. Как только герои приближаются к разрешению ситуации, так происходит переключение в ходе повествования, некий уход от разрешения важных вопросов; алогичные реплики сбивают с толку, уводят от сути проблематики, детская речь в устах взрослого человека атмосферой происходящего напоминает сумасшедший дом. Перед читателем возникает

яркая картина: пожар, спорящие люди, крик. Мир представляется вспышками, которые режут глаза, ослепляют. Все вокруг смешивается.

Отличительной чертой творчества Петрушевской является гуманистическая, христианская направленность произведений, и драмы абсурда не исключение. В пьесе мы встречаем аллюзию к библейским мотивам: «Подставь щеку! Подставь другую!». Герой отчаянно пытается найти способ для того, чтобы найти свой путь, свое место.

В «Анданте» нет точеной композиции, все стадии условны, размыты. Ритм настроения постоянно меняется, то это непроглядная тоска, чувство одиночества, ужаса, то веселость и приподнятость. Таким образом, финал пьесы представляет собой смешение всего, что присуще художественному потенциалу автора: фольклорные элементы (неоднократное появление образа воды, предстающим в виде шанса очиститься для героев, который они не используют), использование детской «капризной» речи (для передачи эмоционального надрыва персонажа), библейские мотивы (герои потерялись и ищут любую возможность обрести себя), соединение низкого и высокого (с одной стороны нагромождение вещей: «куртка, брюки, вельвет», «маечки», «комбинезон», а с другой аллюзия к искусству, а именно к стихотворению Тютчева «Весенняя гроза»). Так, читатель понимает, что душа героев тонкая, все чувствующая, и она по-настоящему страдает, находясь в постоянной суматохе хаотичной действительности), стеб (персонажи входят в медитативную практику, осуществляют обряд, который может привести героев к желаемому состоянию), мотив сна (проявление бессознательной сферы, того местечка, где можно забыться и не тревожиться, найти утешения матери, которая одарит любовью и заботой).

Финал открывает истинные желания персонажей, они стремятся к одному – к любви. Им хочется получить душевного тепла, поддержки, хочется почувствовать себя в безопасности.

Глава 3. Методические рекомендации

Два урока внеклассного чтения.

11 класс.

Тема: «Театр абсурда. Творчество Л.С.Петрушевской (пьеса «Анданте»).

Урок №1

Театр абсурда: отличительные черты. Знакомство с личностью Л.С.Петрушевской.

1. Заранее 3 человека (добровольцы) дома пишут небольшие мини-работы. Текст в стиле театра абсурда (как они понимают, что это такое). В начале урока прослушиваем предположения + рефлексия.

2. Теоретическая часть

Театр абсурда для многих людей – это всего лишь хаотичный набор сменяющих друг друга сцен, которые кажутся нелепой бессмыслицей. Но если попробовать копнуть чуть глубже, то поведение актеров уже не кажется таким странным.

У каждого действия, каждого слова и каждого предмета на сцене в театре абсурда есть своё место. Этот театр – вполне логичное развитие не только самого театра как вида искусства, но и логичное течение вообще.

Внутри каждой пьесы мы можем проследить идею, которую пытался вложить туда автор. Идея абсурдистских пьес – это отражение концепции мира, ценностей драматурга. Весь свой опыт, отношение к окружающей действительности, собственные установки и наблюдения – всё это можно проследить внутри сценического действия.

Драматурги, которых критики приписывали к абсурдистскому направлению, никогда не собирались в группы и объединения. Поэтому, можно с уверенностью сказать, что каждая пьеса уникальна, у каждого автора свой почерк, свои метафоры и своя система мировоззрений, что может увлечь

любого, кто попытается хоть немного углубиться в эту тему.

Театр абсурда – это тип современной драмы, в основе которого лежит идея тотального отчуждения человека в мире и социуме. Первые подобные пьесы появились в начале 1950-х годов во Франции. Позже направление охватило всю Западную Европу и США. Критика того времени как только не называла этот новый виток драматургии – «антитеатр», «театр парадокса», «абсурдный театр».

Философия театра абсурда

Своё начало театр абсурда берет из концепций философских движений дадаизма и сюрреализма, так же не прошёл мимо комедий Ч.Чаплина, с их элементами клоунады.

Философской базой театра абсурда стала развивающаяся в 20-30-е годы XX века философия экзистенциализма. В её основе лежал тезис об абсурдности существования мира в целом. На первое место выдвигается внутренний мир человека со всеми его переживаниями, эмоциями, тревогами и надеждами, но он резко противопоставляется окружающей действительности.

Мир, что окружает человека хаотичен, в нем нет определенной системы координат, где человек бы мог чувствовать себя комфортно. Смысл существования так же ставится под вопрос, происходит постоянный поиск себя и места в мире.

Если философские корни театра абсурда – современные философские течения, то эстетические – основы театрального искусства. «Театр абсурда – это обращение, к старой, архаической традиции», — писал в своей монографии «Театр абсурда» Мартин Эсслин.

Дадаизм

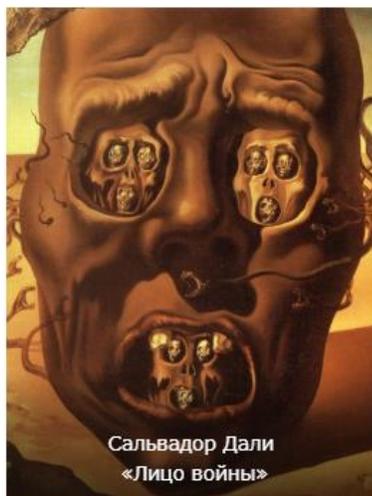
Более непосредственные эстетические корни театра абсурда восходят к движению дада, которое возникло в Цюрихе в 1916г., куда пришлось уехать многим немецким и французским художникам и поэтам, дабы скрыться от

ужасов Первой мировой войны.

В это время появляются произведения без вмешательства военной цензуры того времени, целью которых было разрушение искусства века, «породившего кошмары войны». Именно в такой форме дадаисты хотели выразить протест против реальности, так как рационализм и логика объявлялись одними из главных виновников мировых войн и конфликтов.

Вместо традиционных психологических образов выступали комичные персонажи (марионетки, клоуны). Абсурдисты превратили своего героя в марионетку, которая двигалась по воле режиссера, ибо абсурдный герой – это всегда объект, не имеющий никакой воли. Хочется добавить, что театр абсурда – это всегда народный театр, т.е. балаганный, а для него всегда была характерна простота сюжета и наравне с этим едкая сатира, ведь, ярмарочному шуту позволялось говорить абсолютно всё.

Сюрреализм



Многие теоретики театра абсурда говорят о том, что именно сюрреализм был первым этапом к появлению подобного театра, ибо сюрреалисты старались познать «абсурдное» в своём творчестве. Сопоставление несопоставимых вещей и понятий, разрыв всех логических связей, нарочитая фрагментарность стали основными приемами в живописи, литературе и кинематографе эпохи

сюрреализма.

Художественная работа для них стала результатом деятельности бессознательного, освобожденного от ограничений логики и рассудка. Театр для сюрреалистов – лишь возможность испробовать различные приемы. И сюрреализм, и дадаизм так же имели предшественников, которые повлияли и на театр абсурда. Здесь необходимо назвать два имени – Альфред Жарри (1813–1907) и Гийом Аполлинер (1880–1918).

Европа

В Европе театр абсурда появился только в послевоенное время. Пессимизм и нигилизм этого театра объясняются как раз-таки самим временем. Полнейшая разочарованность во всех идеологиях, и даже в возможности чисто языкового взаимопонимания, убежденность в том, что человек не способен справиться со злом, и что он обречен на вечное одиночество – это основные постулаты театра абсурда.

«Я чувствую, что жизнь кошмарна, что она тяжела и невыносима, как дурной сон. Посмотрите вокруг: войны, катастрофы и бедствия, ненависть и смятение, гонения и смерть, предостерегающие нас, люди говорят и не понимают друг друга», — писал Эжен Ионеско.

Антитеатр

Отвергая какие бы то ни было каноны и клише и высмеивая их, абсурдистские драматурги выработали тем не менее довольно четкие формальные правила своего театра, такие как отказ от предыстории, открытая концовка, круговая композиция, абсурдный диалог, стоящий на невозможности воздействия партнеров друг на друга. Все эти черты позволяют говорить о единой поэтике антитеатра.

Вот, пожалуй, характерные черты драм абсурда, проявившиеся в произведениях Беккета, Ионеско и других абсурдистов:

- Алогичность поведения героев, двойственность их внутреннего «я»;

бессмысленность ситуаций;

- Игра со словом, обостренное внимание к нему, муссирование проблемы бессодержательности, пустоты языка и поднятие этой проблематики до философского уровня;

- Крушение и высмеивание творческих стереотипов и клише, как языковых, так и социально-политических;

- Превращение разговора, диалога в фабулу;

- Разрушение сценического действия и многих других театральных средств выразительности (так, в пьесе Беккета «Последняя пленка Крэпа» монолог одинокого персонажа заменяет все действие, а в «Поношение публики» Петера Хандке исчезает сама сцена)

Все драматурги-абсурдисты, так или иначе, каждый в своей индивидуальной манере, обращаются к проблематике, характеризующей абсурдистский театр: потеря личностью индивидуальности в современном мире, сомнение в возможностях коммуникации, страх перед окружающей действительностью, онтологическое одиночество человека, его опустошенность и отчуждение от себе подобных. В формальном плане их театральное творчество объединяет смешение трагедии с фарсом, гротесковость, абсурдный диалог.

Думается, что среди главных причин возникновения столь родственных по своей поэтике театров в странах Западной Европы была назревшая необходимость создания новой концепции театра, одной из которых и стал театр абсурда.

Просмотр эпизода фильма по пьесе С.Беккета «В ожидании Годо».

<https://youtu.be/1n-H6eJCwSk>

Постмодернизм (современный, новейший)	
Период, представители	Вторая половина XX в. Две волны: 1-я — 1950—1971 гг. (Г. Грасс, Дж. Хеллер, в русской литературе — Вен. Ерофеев), 2-я — 1980—1990 гг. (У. Эко, П. Зюскинд, в русской литературе — В. 0. Пелевин, В. Г. Сорокин)
Особенности	<ul style="list-style-type: none"> • ориентированность на элитарного и массового читателя (двух- или многоуровневая организация текста — для читателей с разным культурным уровнем); • тотальная ирония и пародирование; • цитирование и интертекстуальность — приобщение всего предшествующего культурного массива; • приемы эстетической игры с жизненными реалиями, с текстом и читателем, с литературными прообразами (архетипами); • нелинейность письма, литературные эксперименты; • зачастую — восприятие мира как абсурдного, хаотического; • национальное своеобразие; • герой — одинокий, растерянный, потерявший духовные ориентиры

Формула театра абсурда: смысл, который стремится к не-смыслу, но порождает еще больший смысл.

Согласны ли с этим утверждением? Аргументируйте свой ответ.

3. Эксперимент. Творческое задание.

Осмотрите. Выберите предмет, который «зацепил» ваш взгляд. Попробуйте от лица данного предмета, написать мини-текст в стиле театра абсурда.

4. Представление работ. Рефлексия. Сравнение предположений в самом начале и выводов в конце.

5. Д.з. Прочитать пьесу Петрушевской «Анданте». (карандашом помечая каждую важную деталь).

Урок №2.

Л.С.Петрушевская

Пьеса «Анданте».

1. Несколько учащихся готовят презентацию по биографии и творчеству Л.С.Петрушевской.

*в качестве перспективы можно предложить обучающимся проект: «Звучащая» презентация по биографии и творчеству Л.С.Петрушевской. (работа с подкастами).

2. Творческая мастерская

Инвентарь: ватман, краски, кисти, цветная бумага, ножницы, клей, карандаши, фломастеры, распечатанный проработанный текст пьесы (д.з)

Результат: составление общей стенд-презентации пьесы Л.С.Петрушевской «Анданте».

Класс делится на 5 групп.

Заранее определяются эксперты, которые в конце урока будут обобщать материал.

Распределение ролей: теоретики, визуалы (творческое оформление).

*в пьесе 10 стр. Распределение происходит по страницам 1-2 стр – 1 группа, 3-4 стр. – 2 группа и т.д.

Схема для рассуждения и обсуждения в группах:

- Композиция
- Сюжет
- Система персонажей
- Ремарки
- Лексика
- Пафос
- Хронотоп (пространство и время)

- Символы, детали

3. Заполнение общего ватмана. Обобщение полученного исследования.

Особенности творчества Л.С.Петрушевской (материал для преподавателя):

1. Произведения адресованы буквально всем. Содержание и форма способны отвечать критериям разных художественных систем — от традиционной (социальная правда, идеальное, прекрасное, возвышенное) до негативной эстетики (деконструкция абсолютного, погружение в ужасное, самоценная заумь, напор рэпа, от новеллистической завершенности текста до виртуозно организованного не линейного нарратива).

2. Одна из черт поэтики Людмилы Петрушевской – народность. Она состоит в единении автора с читателем в глубоком сострадании и побуждений к отзывчивости не только на боль, но и на непредсказуемый образ мышления, т.е. в создании предпосылок для душевного и духовного сотворчества.

3. Сюжеты произведений Л.С. Петрушевской безрадостны, мучительно правдивы, безысходны.

4. Игра в контексте творчества Л.С. Петрушевской является парадоксальным преобразованием простоты, бытового, узнаваемого материала и слова и реализует ритуальную модель текстопорождения, включает читателя и зрителя в сопереживание, испытывает степени гуманистической и эстетической отзывчивости, являет артистизм как жизнестроительный принцип самоопределения автора в искусстве.

Феномен творчества Л.С. Петрушевской – захватывающая игра на струнах души читателя и зрителя. Суть игры для воспринимающего заключается в переживании противоречия формы и содержания т.е. восхищение естественностью изображения и отчаянное сопротивление его сути. Автор заставляет вглядываться и даже погружаться в ту муку существования, от

которой «нормальный» человек отворачивается, бежит эмоционально или отчуждается эстетически.

Открытие Петрушевской заключается в том, что художественная трагедия – это убийственная правда и целительная сила. Это формула любого человеческого существования, осознание и переживание которой есть средство спасения души зрителя и читателя, и руководит этим спасением автор.

Итак, формула захватывающей игры – погружение в беспросветную и бесконечную катастрофу. Её условия: концентрирование времени действия, его трагедийность (экзистенциальная безысходность) и эмоционально-душевная вовлечённость в конфликт зрителя-читателя как свидетеля событий. Особая последовательная игра имеет целью отнюдь не саспенс, игру на нервах, а особый доверительный диалог с реципиентом творчества. Этот феномен коммуникации, «общественного договора» между беспощадным страдающим автором и его отзывчивой, готовой к сопереживанию публикой, и составляет фольклорную по своей сути природу творчества Петрушевской. Именно в фольклоре певец и слушатель составляют одно целое и невозможны друг без друга (в нашем случае автор и зритель-читатель) [Плеханова И.И., 2019, 128 с.].

Еще одним характерной чертой творчества Петрушевской является артистизм, который заключается в свободе и виртуозном мастерстве подражания, исполнения, воздействия.

5. Фольклорные истоки современного автора открывают действенную природу органической простоты и суггестивный подтекст аналитического изображения действительности.

Все творчество Петрушевской – протест против ожесточения мира, поэтому энергия фольклорного бессознательного направлена автором на актуализацию исконных чувств, которые мыслятся не как агрессивно-архаические, а как глубинно-христианские, т.е. природу человеческого, подлинность его отношений с миром составляет любовь-сострадание. Так,

«первобытная духовность», то, что поднимает человека над биосоциальными инстинктами, утверждает непререкаемость абсолютных начал и непреложность идеального – как действующую силу миропорядка. Тем самым не эрос, но возвышенная, жертвенная, объединяющая любовь-сострадание возводится в ранг природного закона. Петрушевская исповедует традиционную, фольклорную систему миропонимания-утверждения ценностных приоритетов. Средство укрепления пошатнувшегося миропорядка – обряд.

6. Творческая основа Л.Петрушевской – архитипическая. Узнаваемость – ключ к пониманию текстов, и тайна авторского сознания. Фольклор – способ общения и средство психологического воздействия.

Петрушевская ситуацию узнавания использует для сотворения особого катартического эффекта – отождествления с архетипическим как условным, но жизненно важным.

Кошмар абсурда нарастает. Он отыгрывается фарсовым комизмом. Абсурд только умножается с каждым ходом сверхсерьёзной игры в торжество справедливости. Герой бессилен перед свихнувшимся временем и уже ни в чем не уверен — ни в себе, ни в наличии какого-либо порядка и смысла.

Всё пьесы парадоксально сочетают завершенность ритуала с открытым финалом самого действия — такова поэтика трагической и абсурдной драмы Петрушевской. Магическое действие закончено, но страшное усиливается безысходность конца, катарсис все мучительнее, ибо включает переживание неопределённости — фрустрированную реакцию на умножение хаоса. Так и мир в театре абсурда беспорядочен, а герой в нем потерян.

Итак, Петрушевская стремилась к созданию театра жизни: "мы — ни много ни мало — хотели создать совершенно новый театр". [Петрушевская Л., 2006, 464 с.] Театр Петрушевской — это театр жизни и смерти. Правда конфликтов и существования в них такова, что "актеры/ иногда умирают на сцене/ не желая считать театр/ игрой" [Петрушевская Л., 2008, 687 с.] Но, тем не

менее, эта игра — и самая ответственная, в согласии с природой ритуального действия — регламентированного, сакрального, всеохватного, завершенного, неразложимого на подлинность и условность.

Дополнительный аргумент ритуальности действия — психологическая заданность поведения, функциональность персонажей. Характеры не развиваются, а раскрываются, это архетипы, исполняющий конкретные социальные роли: мать, дочь, сын, бабушка, тётя Аня — амбивалентное божество/ ведьма, палач — культурный герой, студент из морга — трикстер. Всё личное (герои выговаривают свою судьбу и трагедию) представлено зримо, как в речевом фольклорном театре. Поэтому очевидна мнимость противоречия между разговорной интонацией, чернушным, бытовым, "бесформленным" содержанием и чеканной выверенностью текста. В этом синкретическом, ритуально-речевом театре совсем другая свобода существования-представления — открытие тождества слова и поведения.

Конфликт — трагический, отчаянная неразрешимость являет себя в неразложимость ужаса и смеха — родовая черта театра абсурда. Событийно-языковую формулу неоритуала изобретает демиург-автор. В ней сошлись комизм и привычное отчаяние, высокий императив и должное преступление, абсурд и трагедия.

Метасюжет творчества Петрушевской — та самая борьба добра и зла, о которой не принято упоминать в приличном постмодернистском обществе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Так, понимание современного мира как абсурдного, неверие возможности человеческого разума, утверждение бессмысленности всяческих попыток понять или исправить действительность — это философский базис антитеатра.

Полемика со всеми законами традиционной драмы обусловила общность его формальных черт.

Отвергая какие бы то ни было каноны, клише и высмеивая их, абсурдистские драматурги выработали тем не менее довольно четкие формальные правила для своего театра такие как отказ от предыстории, открытая концовка, круговая композиция, абсурдный диалог, строящийся на невозможности воздействия партнеров друг на друга.

Все эти черты позволяют говорить о единой поэтике театра абсурда.

Таким образом, в творчестве Л. С. Петрушевской были найдены следующие точки соприкосновения с театром абсурда: алогичность поведения героев, двойственность их внутреннего «я», бессмысленность ситуаций, игра со словом, обостренное внимание к нему, муссирование проблемы бессодержательности, пустоты языка и поднятия этой проблематике до философского уровня; крушение и высмеивание всяческих стереотипов и клише, как языковых, так и социально-политических, превращение разговора, диалога в фабулу, разрушение сценического действия и многих других театральных средств выразительности.

Кроме того, пьесы Петрушевской, как и театр абсурда, обладает чеканным, выверенным, естественным языком, которому чужды «украшательства», он описывает жизнь во всех её проявлениях.

Номинативная точность смешивается смех и ужас, создавая эффект саспенса.

Человек в драме абсурда не является мыслящей субстанцией, способной поступком или словом удостоверить собственную уникальность. Феномен

человеческой самости, связанная с ним идея надзирательности рефлексии «я» и как следствие трансцендентальные иллюзии намеренно отменяются абсурдом. Актуализируется симулятивное – хаос воспроизводит всеобщность жизни, лишенной антропологической нормы.

Артистизм как интегрирующая характеристика творческого сознания Людмилы Петрушевской обеспечивает гармонию самых разных начал — это трагическое знание и гуманистическая проповедь.

Творчество Петрушевской совпадает с тематической базой театра абсурда: беспомощность, бессмысленность существования, отрешенность героя от социума, разобщенность людей. Но при этом мы наблюдаем и точки отталкивания: Петрушевская в своих произведениях концентрирует гуманистическое начало, которое дает шанс на спасение. Силу писатель видит в безусловной любви, которая позволяет людям почувствовать всеобщее единение.

У драматургов-абсурдистов, к которым мы относим и Людмилу Стефановну, в пьесах отсутствует развязка, конфликт остается неразрешенным. Помимо этого, произведения насыщены смеховой игрой, зрелищностью, а в поэтике наблюдается преобладание разговоров над событиями. Пьесы для драматургов являются некоторым уходом от действительности, где они стараются превозмочь боль творчеством.

Таким образом, мы выяснили, что абсурдистская поэтика составляет большую часть творчества Л.С. Петрушевской. Её язык узнаваем, а проблематика произведений очень точно отражает настроение эпохи.

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анищенко М.Г. Драма абсурда. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2011. – 312 с.
2. Анищенко М.Г. Драма абсурда как опыт переоформления фонда классической литературы. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=21169226>.
3. Бажанова Р.К. Феномен артистизма: автореф. Дис. ... канд. Филос. Наук. Казань, 2003. – 17 с.
4. Барт Р. Литература и значение // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., 1989. С.288-289.
5. Бернштейн Б.М. За чертой Апеллеса. Об истоках артистического письма // Феномен артистизма в современном искусстве. – М.: Индрик, 2008. – С.15-43.
6. Абсурдистское искусство // Борев Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. – М.: Астрель: АСТ. 2003.
7. Дантес А. Регрессивный принцип в теории фольклора // Дантес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ: сб. ст. / пер. с англ. А. Дантес; сост. А.С. Архипова. –М.: Восточная литература, 2003. – С.57-71.
8. Дантес А. Проекция в фольклоре: в защиту психоаналитической семиотики // Дантес А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ: сб. ст. / пер. с англ. А. Дантес; сост. А.С. Архипова. –М.: Восточная литература, 2003. – С.72-107.
9. Женетт Ж. Фигуры. М., 1998 Т. 1-2. С. 154-678.
10. Катаев Ф Людмила Петрушевская в садах других возможностей. Восемь лет спустя // Вопросы литературы. – 2012 – №3. – С. 131-145.
11. Кривцун О.А. Феномен артистизма в разных видах искусства: междисциплинарный анализ. – URL: https://www.rfbr.ru/rffi/ru/project_search/o_51712.
12. Феномен артистизма в современном искусстве / отв. ред. О. А. Кривцун. –

М.: Индрик, 2008. – С. 15-43.

13. Петрушевская Л.С. Девятый том. – М.: Эксмо, 2003. – 336 с.

14. Петрушевская Л. Как много знают женщины. Повести, рассказы, сказки, пьесы. – М.: АСТ, 2013. – 890 с.

15. Петрушевская Л. Квартира Коломбины. – Спб.: Амфора, 2006. – 415 с.

16. Петрушевская Л. Маленькая девочка из «Метрополя»: повести, рассказы, эссе. – СПб.: Амфора, 2006. 464 с.

17. Петрушевская Л. Парадоски. Строчки разной длины. – СПб.: Амфора, 2008. – 687 с.

18. Плеханова И.И. Принципы художественной игры Петрушевской: монография / И. И. Плеханова. – М.: ФЛИНТА, 2019. – 128 с.

19. Сануйе М. Дада в Париже. М., 1999. С.68.

20. Толстая С. Тело как обитель души: славянские народные представления // Тело в русской культуре: сб. ст. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – С. 51-66.

21. Трemasкина И.В. Театра абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы. – URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=22532244>.