

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Центральные типы героев в малой прозе и песенной поэзии	
Л.Петрушевской	12
1.1. Тип «Влюбленная женщина».....	13
1.2. Тип «Женщина в кризисе».....	17
1.3. Тип «Сирота».....	20
1.4. Тип «Женщина-мать».....	22
Глава 2. Реализация эстетики кабаре в авторской стратегии	
Л.С.Петрушевской	27
2.1. Кабаретная эстетика: возникновение, развитие, характерные особенности (теоретический аспект).....	27
2.2.Влияние элементов кабаретной формы на сценическое поведение Л.С. Петрушевской.....	31
Заключение	41
Список Литературы	44
Приложение	49

ВВЕДЕНИЕ

Людмила Стефановна Петрушевская, начавшая свою литературную карьеру как прозаик и драматург, довольно быстро стала расширять свой литературный инструментарий, экспериментировать в смежных с литературой видах искусства.

Петрушевская Л.С. родилась в 1938 году. Окончила факультет журналистики МГУ. Впервые опубликовалась в газете «Московский комсомолец». В середине 60-х гг. начала писать рассказы. Первые два рассказа были напечатаны в 1972 г. в журнале «Аврора». В 1974 году вышел мультфильм «Лечения Василия» режиссера Михаила Угарова, сценаристом которого является Петрушевская. С начала 2000-х годов как в России, так и за рубежом проводят выставки акварелей писательницы, а в 2008 году она создает собственную студию мультипликации «Студия ручного труда».

На сегодняшний момент, подавляющее большинство исследовательских работ посвящено изучению прозы и драматургии Петрушевской. Интермедиальная составляющая творчества Петрушевской еще не попадала в фокус исследовательского анализа. Тем не менее, изучение творчества Петрушевской в интермедиальном аспекте могло бы углубить представление об особенностях поэтики и авторской стратегии писателя, являющей себя в различных медиа. Это обуславливает **научную новизну** нашей работы, где центральные для творчества Петрушевской образы исследуются на стыке прозы, песенной поэзии и музыкального театра.

Актуальность исследования состоит в том, что для современных писателей, практика полимедийности становится все более естественной. Так, например, Михаил Елизаров в 2010 году создал свой музыкальный проект; Захар Прилепин наряду с писательской деятельностью выступает в качестве рэп-исполнителя и актера. Виктор Пелевин, хоть и не выходит за границы своей

ипостаси писателя-прозаика, также активно участвует в интермедиальных проектах, среди которых, например, синхронное издание его рассказа «Нижняя тундра» и одноименного альбома группы «Ва-банк», публикация вместе с романом «Священная книга оборотня» CD-диска, задающего новую логику прочтения текста.

Вместе с формированием системы творчества писательницы и ростом ее признания накапливается и опыт интерпретации созданных ею произведений. Проза Петрушевской является объектом пристального внимания критиков и литературоведов.

На сей день существуют две полярные оценки ее творчества. Суть одной состоит в том, что Петрушевской отказывают в звании художника. Ее творчество рассматривается как «чернуха»¹.

Вторая оценка, которая выражена в большинстве исследований², состоит в том, что литературоведы определяют данного автора как крупного и серьезного мастера. Ее творчество представляет собой значительное явление современной литературы и уходит корнями в традиции реализма XIX века. Общий эстетический принцип творчества Л.Петрушевской, по мнению критиков, заключается именно в ориентации на литературную традицию.

В каком бы жанре ни работала Л. Петрушевская, ее произведения отличает единство жизненного материала, повторяемость сюжетных ситуаций, типов героя, определенность авторской позиции. Перед нами практически всегда предстает современная Россия, сфера повседневной жизни, и даже если это произведения мистического или сказочного характера, все равно ирреальное и фантастическое в них тесно переплетается с обыденным.

¹ См работы: Ованесян Е. Творцы распада: Тупики и аномалии другой прозы // Молодая гвардия. 1992. №3-4. С. 58-60; Щеглова Е. Во тьму — или в никуда? // Нева. 1995. №8. С. 23-27.; Костюков Л. Исключительная мера // Литературная газета. 1990. №11. С. 36.

² См работы: Невзглядова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988.№ 4. С. 112; Быков Д. Рай уродов // Огонек. 1993. №18. С. 34; Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. №10. С. 229.

Место писателя в современном литературном процессе определено целым рядом черт: оригинальный стиль, художественный язык, проблематика произведений, выбираемые автором темы и жанры.

М. Липовецкий считает, что секрет прозы Л. Петрушевской заключается в том, что «дробная, бессвязная, принципиально не романная и даже антироманная картина жизни в ее рассказах последовательно романизирована». «Романность» рассказов, по наблюдению исследователя, проступает в особом тоне повествования, необычности зачина, концовки, где «совмещаются житейские дребезги с истинно романной болью за жизнь как целое», а также в необычности соотношения реальности, ограниченной рамками рассказа, с затекстовой реальностью. [Липовецкий, 1992: 230]

Как отмечает Т. Прохорова, «сегодня творчество Петрушевской напоминает своеобразную лабораторию, где проходят испытание «новые» и «старые» жанры, где осуществляются эксперименты с разными стилями, где реализм скрещивается с постмодернизмом, натурализм - с сентиментализмом и т. п.». Здесь все диалогично, причем в этот диалог входят самые различные элементы культуры: фольклор, мифология, классическая литература. [Прохорова, 2009: 156]

Помимо литературы Л.Петрушевская тяготеет к музыке и живописи. Поет она всю свою жизнь, а вот музыку сочинять начала лишь несколько лет назад. Первый сольный альбом Петрушевской «Не привыкай к дождю» вышел в 2010 году, когда ей было 72 года. Сейчас она выступает с концертными программами под названием «Кабаре Людмилы Петрушевской» в Москве, по России и за рубежом - в Лондоне, Париже, Нью-Йорке, Будапеште, в Пуле, Рио-де-Жанейро, где исполняет шлягеры XX века в своем переводе, а также песни собственного сочинения.

Цель исследования:

Проанализировать творчество Петрушевской (на материале малой прозы и песенной поэзии) в интермедиальном аспекте.

Задачи исследования:

- Изучить исследовательский опыт, касательно поэтики и идейно-художественного своеобразия малой прозы и поэзии Петрушевской;
- Выявить центральные для творчества Петрушевской типы героев, сопоставить специфику их репрезентации в рассказах и песнях;
- Проанализировать сценическое поведение Петрушевской в рамках проекта «Кабаре одного актера»;
- Определить характер взаимодействия литературного и музыкального пластов в авторской стратегии писателя.

Объектом исследования выступили: сборники рассказов «Бессмертная любовь» (1988 г.), «Дом девушек» (1999 г.), «Черная бабочка» (2008 г.), «Рассказы о любви» (2011 г.), повесть «Время ночь» (1992 г.), музыкальный альбом «Не привыкай к дождю» (2010 г.) и «Сны о любви» (2012 г.)

Предмет исследования: поэтика малой прозы и песенной поэзии Петрушевской.

История вопроса: изучением поэтики малой прозы Петрушевской занимались такие литературоведы как Анатолий Барзах, который в своей работе анализировал стилистику прозы писательницы и проводил детальный разбор ее новеллистики [Барзах, 1995]; Марк Липовецкий, который приходит к выводу о связи произведений Л.С. Петрушевской с поэтикой постмодернизма [Липовецкий, 1994]; в работе Ольги Васильевой рассматривается поэтика «мрака» малой прозы Петрушевской [Васильева, 1992]; в 2002 году Кутлеминой Ириной была защищена кандидатская диссертация по теме «Поэтика малой прозы Л. Петрушевской», в которой

рассматриваются особенности жанрового мышления и концепция художественного мира писательницы [Кутлемина, 2002].

В качестве **методологической основы исследования** использованы:

- Структурно-семиотический метод;
- Интермедиаальный метод анализа текста.

Теоретическую основу составляют труды Бахтина М.М., Тынянова Ю.Н., Гаспарова Б.М., Кристевой Ю.С., Лотмана Ю.М.

Также при проведении исследования мы опирались на работы по интермедиаальности Хаминовой А.А. «Теория интермедиаальности в контексте современной гуманитарной науки», Тимашкова А.Ю. «К истории понятия интермедиаальности в российской и зарубежной науке», Исагулова Н. «История плагиата или о коровах и искусстве».

Понятие «интермедиаальность» было введено ещё в 1812 году романтиком С.Кольриджем (intermedium - нарративные функции аллегории), а в 1965 году Дик Хиггинс, представитель течения «Флюксус», «воскресил» его (intermedia - концепциональное слияние нескольких медиа, т.е. различных видов искусства). В 2006 году учёный А.Ханзен-Лёве в монографии «Интермедиаальность в модернизме» закрепил определение термина (Intermedialität - это перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте). [Исагулов, 2013: эл.ресурс]

В работе Исагулова Н. «История плагиата или о коровах и искусстве» предлагается следующая система классификации явлений интермедиаальности в искусстве:

1) Конвенциональная интермедиальность - имеет место медиальное многообразие форм художественного произведения (например, музыкальность живописи, пластичность музыки и др.). Часто это случаи нетрадиционных форм, которые не соответствует идее единого интегрального медиума, традиционному представлению о нём, или же особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. М.М.Бахтин называл похожие процессы перекодированием, а Ирина Раевски, ведущий немецкий исследователь проблемы, - медиа-обменом.

2) Нормативная интермедиальность - один и тот же сюжет разрабатывается различными медиа, вырабатывается нормативность изначального медиума. Это интермедиальность в широком смысле - создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или же создание художественного «метаязыка культуры»). В работе И.Раевски этот вид интермедиальности назван медиа-комбинацией. Возникает она ввиду того, что каждая новая эпоха по-новому оценивает искусство давно минувших лет, - там, где на материале художественных образов прошлого рождаются новые мысли и чувства, требующие новых методов (и медиумов) их художественной реализации.

3) Референциальная интермедиальность - в тексте одного медиума цитируется текст иного медиума, один из медиумов выступает (но не обязательно) как референт. В западноевропейском литературоведении этот вид интермедиальности имеет традиционное название, взятое из древнегреческой литературной формы - экфрасис, под которым понимают попытки одного медиума в искусстве описать форму и содержание другого медиума. В качестве классического примера экфрасиса приводят описание Гомером щита Ахилла в «Илиаде», «Портрет Дориана Грея» О.Уайльда. Но референциальная интермедиальность не ограничивается лишь случаями

экфрасиса. В связи с этим следует также говорить о медиа-цитатности, т.е. тех случаях, когда в тексте одного медиума цитируется другой. Некоторые случаи ссылок и реминисценций также могут быть примерами медиа-цитатности. И тогда под подобной интермедиаальностью подразумевают специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями, по словам исследователей, являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер. Референциальная интермедиаальность, при широком подходе к проблеме её определения, также может включать другие типы синтеза, которые скорее входят в категорию интертекстуальных и не имеют связей между медиумами (например, авторское цитирование собственных работ). [Исагулов, 2013: эл.ресурс]

Согласно точке зрения Н. В. Тишуниной, существовавшая традиция исследований взаимодействия искусств, в частности, литературы с живописью и литературы с музыкой, в 1970-е годы обогатилась новыми представлениями о тексте и методами интертекстуального анализа. Интермедиаальность, по мнению Тишуниной, это- в узком смысле - особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиаальность - это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). И, наконец, интермедиаальность - это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер. [Тишунина, 2001]

Стоит отметить, что универсальной классификации интермедиальности на данный момент не создано, существующие ориентированы главным образом на выявление особенностей взаимодействия литературы и других видов искусства. Как отмечает И. Борисова, свойством подлинной интермедиальности может обладать преимущественно словесный текст. «Изящные искусства» являются самодовлеющими дискурсами. Есть только один дискурс, который может дозвезть любому другому, который вбирает в себя картину мира и способен к ее описанию, - дискурс самовозрастающего Логоса. Интермедиальность, предполагающая неравенство «голосов», может осуществляться в полной мере только в вербальном тексте, функционирующем как воспринимающая и передающая инстанция. [Борисова, 2000: 13]

Сегодня в гуманитарной науке остается актуальным широкий подход к пониманию интермедиальности и ее роли в решении вопросов медиакоммуникаций.

Интермедиальность является не только свойством текста, но также и индивидуальным устремлением автора художественного произведения - эстетической авторской стратегией, целью которой является выявление структуры и художественная формализация взаимодействий медиа.

Интермедиальность как авторская стратегия разворачивается в «плане стиля», т.е. определяется индивидуальностью автора и личность автора становится одним из важнейших факторов.

Практическая значимость работы состоит в том, что результаты проведенного исследования могут быть использованы в практике вузовского и школьного преподавания, в процессе чтения лекционных курсов по истории русской литературы 21 века, а также при разработке и чтении спецкурсов, посвященных истории русского постмодернизма. Материалы исследования могут быть использованы на уроках внеклассного чтения в

школе, при проведении комбинированных литературно-музыкальных занятий.

Работа состоит из введения, 2 глав, заключения, списка литературы и приложения.

ГЛАВА 1. Центральные типы героев в малой прозе и песенной поэзии Л.Петрушевской

Выделяя центральные для поэтики малой прозы Петрушевской образы героев, мы опирались на работы Кутлеминой И. «Поэтика малой прозы Л.С.Петрушевской», Барзах А. «О рассказах Петрушевской: Заметки аутсайдера», Мелешко Т. «Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте».

В итоге были выделены следующие типы героев:

- Влюбленная женщина;
- Женщина в кризисе;
- Сирота;
- Женщина-мать.

Проведем сравнительный анализ репрезентации устойчивых типов героев малой прозы Петрушевской в её песенных текстах из альбомов «Не привыкай к дождю» (2010 г.) и «Сны о любви» (2012 г.).

Начиная с первых рассказов, темы Петрушевской неизменны: смерть и ее физиология, болезнь, эротическое вождение, изнанка семейной жизни, алкоголизм, аборт, бедность, борьба за физическое выживание. Всевластие быта - первое, что бросается в глаза при чтении ее рассказов. Петрушевская сознательно исследует «прозу» жизни, лишенную духовного начала и радости. Особенное внимание она уделяет проблемам отчуждения, бездушию и жестокости в человеческих взаимоотношениях.

1.1. Тип «Влюбленная женщина»

Одним из устойчивых образов Петрушевской является ее тип героя - влюбленная женщина.

В рассказе «*Через поля*» (1983) (первая публикация в журнале «Аврора», 1983, №5) героиня влюбляется в молодого человека, по имени Вовик, за время, пока они идут по глинистому полю. Эти моменты кажутся ей одними из самых лучших в жизни. Но счастью не суждено быть, ведь на даче, куда держали путь герои, Вовика ждала его невеста. *«Я знала, что все это не мое и никогда не будет мое, это чудо доброты, чистоты и чего угодно, вплоть до красоты»*. [Петрушевская, 1988:153] , *«...человек светит только одному человеку один раз в жизни, и это все»*. [Петрушевская, 1988:153]

В рассказе «*Порыв*» (Первая публикация в сборнике «Черная бабочка», 2008) замужняя Даша бросает на произвол судьбы двоих детей, мужа и отправляется к своему любовнику Алешеньке. И даже после того, как она застаёт его с другой женщиной, Даша продолжает любить своего «Гражданского мужа» всю оставшуюся жизнь.

Влюбленная женщина фигурирует и во многих других рассказах: «Богиня парка» (2004 г.), «Приключения Веры» (1988 г.), «С горы» (1996 г.) и др.

Таким образом, в прозе образ влюбленной женщины неизменно соседствует с мотивами расставания и безответной любви. Чувство любви возвышает женщину над пространством быта, в которое, как правило, погружены герои Петрушевской. В песнях Людмилы Стефановны образ влюбленной женщины раскрывается несколько по-иному.

В песне «*Мужу я была верна*» (Альбом «Сны о любви», 2012) замужняя героиня, влюбленная в другого, но отношения которых только платонические, застаёт своего супруга в подъезде с другой женщиной.

*«И зачем же столько лет
Я тому твердила: «нет!»
И такой пришел ответ,
И погас в окошке свет...*

Драматический сюжет о мужской измене, который в прозе изображен через оптику быта, в песенном тексте реализуется через жанровую форму эстрадного юмористического куплета, представляющего собой злободневный сатирический стих, положенный на музыку, в котором каждая строфа имеет самостоятельный сюжет. В результате история влюбленной женщины получает неожиданное анекдотическое разрешение: лирическая героиня не замыкается на своей личной драме, а делает вывод про всеобщее любовное помешательство:

*...Все глядят на всех вокруг,
Как мой муж и как мой друг.
Тут какой-то общий сдвиг-
Я сама люблю двоих».*

Скромная библиотекарь Пульхерия, героиня рассказа *«По дороге бога Эроса»* (первая публикация в журнале «Новый мир», 1993), на протяжении всего повествования находится как во сне: *«...уже на завтра Пульхерия не помнила ни себя, ни, страшно сказать, свою семью, она как бы впала в сон, а некоторые считали, что она слегка повредилась в разуме...»* [Петрушевская, 2011:54] Она встречает своего возлюбленного на вечеринке своей сослуживицы, и видит в неказистом, старом, сумасшедшем ученом *«ушедшее в высокие миры существо, прикрывшееся для виду седой гривой и красной кожей»*. [Петрушевская, 2011:55] Все дни и ночи она думает только о нем, не зная при этом ни имени возлюбленного, ни кто он такой. В рассказе мужчина

лишен четкой персонификации, «Каменный гость» как его называет главная героиня.

Иногда даже кажется, что этого мужчины нет, а вся любовь Пульхерии только воображение, сон, способ уйти от одиночества. Эта любовь так и не принесет главной героине счастья.

Песня *«Моя любовь еще жива»* (Альбом *«Сны о любви»*, 2012) - настоящий любовный романс.

Здесь героиня вся принадлежит любимому мужчине, которого видит только во сне.

*«И ты со мной, но все равно
От слез подушка намокает.
Все эти сны - ночная ложь,
Начнет светать - они растают.
Уйдет мой сон, и ты уйдешь,
Как будто жизнь меня оставит...»*

Герой этой песни также как и в рассказе остается «невидимым», «призрачным».

Время, проведенное во сне, героиня называет заветным, и ей неважно, что это происходит не в реальности.

*«О, этот сон в заветный час,
Когда душа себя не знает.
Как льется свет из милых глаз,
Они так ласково сияют.
Какое это волшебство,
Какое головокружение!
Туманный мир, запретный сон,*

Души озябшей наваждение».

Для любовного романа характерно описание любовных чувств, наличие диалога, чаще всего внутреннего. [Васина-Гроссман, 2011: эл.ресурс]

Это накладывает отпечаток на воплощение образа влюбленной женщины в песне. И в рассказе «По дороге Эроса» и в любовном романсе «Моя любовь еще жива» важную роль играет мотив сна. Но если в рассказе «впавшая в сон» героиня характеризуется окружением как «повредившаяся в уме», в песне, согласно канонам любовного романа, господствует пространство чувств, лишенное как маркеров присутствия других людей, так и материального мира вообще. Скупые детали материального («от слез подушка намокает») воспринимаются скорее в символическом ключе (мокрая от слез подушка = мучительный сон).

В песне Петрушевской «*Последнее воскресенье*» (Альбом «Не привыкай к дождю», 2010) отвергнутой становится девушка. Она просит своего любимого побыть с ней еще немного, ведь это их последняя встреча.

«Может быть, в воскресенье у тебя будет время?

Ты скажи мне об этом уже сейчас.

Ничего не случилось, просто мы не простились.

Нам увидеться нужно в последний раз».

По словам самой писательницы, она написала эту песню, потому что ее «подруга после расставания с молодым человеком ушла и бросилась под машину. И он ее поймал, потому что он шел за ней и боялся, что что-то такое будет.» [Интервью с Л.С.Петрушевской, 2010: эл.ресурс]

«Может быть, в воскресенье у тебя будет время,

Мы с тобою, как раньше пойдём бродить.

*Обещаю не плакать, под колеса не падать,
ничего уже в жизни не изменить.»*

В рассказах женщина всегда страдает то от неразделенной любви, то от измены. Через слова героинь, их чувства и эмоции показана трагическая судьба женщины. В песнях же влюбленная женщина вопреки всему остается счастливой, воспринимает все с улыбкой на лице. Даже в неразделенной любви героиня песен Петрушевской может найти счастья, моделируя виртуальное пространство во сне, где её ждет встреча с любимым.

1.2. Тип «Женщина в кризисе»

Женщина в кризисе – еще один устойчивый образ творчества Петрушевской.

Главная героиня повести *«Время ночь»* (1992) один из ярких примеров воплощения такого образа. Здесь изображается крайняя степень страдания всех героев, и главной (Анны) в частности. Анна остается с внуком на руках без денег, в одиночестве. От сына никакой помощи, еще и ему приходится помогать. Дочь постоянно влюбляется и уходит из дома, она нисколько не ценит заботу и любовь своей матери. Анна как будто замурована в четырех стенах своей квартиры, погружена в быт, от которого никуда не скрыться.

После измены мужа, женщина в песне *«Ночной автобус»* (Альбом *«Сны о любви»*, 2012) можно сказать, сходит с ума. Она уводит ребенка в ночной зимний лес и оставляет его там, убегая от него и от своих проблем, не зная куда. Она измучена, и, как и героиня *«Время ночь»*, замкнута в своем горе:

*«Ночной автобус, зима и снега,
Россия за тридцать земель.
И в свете фар показалась она-
Женщина, одетая в метель.
Она сказала: «Все, не могу!»*

Не вы, так мне был бы гроб...»
«Нет денег за билет заплатить.
Вот приехала к мужу,
А он там с другой!
Ночь не ночь... Сказал уходить.»

Как и во всех песнях, ключом к интерпретации является жанровая составляющая. Песню «Ночной автобус» автобус можно охарактеризовать как жестокий романс. Перед нами разворачивается мелодраматическая история семейно-бытовой тематики с трагическим концом. Песенный жанровый канон снова накладывает свой отпечаток на решение центрального женского образа и конфликта в целом. Накал жестокости и женского страдания при практически полном отсутствии бытового фона, неизменно присутствующего в прозе писательницы, лишает сюжет реалистичности, превращая его в своеобразную страшную сказку, произошедшую в России «за тридевять земель».

Смысловый спектр песни углубляется использованием в ней музыкального мотива песни «The House of the Rising Sun» группы The Animals. Текст музыкальной композиции The Animals восходит к традициям английских баллад 18 века (так называемых “broadside ballads”), близких по духу жанру русского жестокого романса. [Энгель, 2015: эл. ресурс] В сюжетной основе баллады лежит какое-либо таинственное или фантастическое событие [Александровская, 2004: эл. ресурс]. В песне «Ночной автобус» также моделируется романтизированное пространство страшной сказки.

Образы детей, детского дома также появляется в рассказах Л. Петрушевской. Сама Петрушевская в тяжелое военное время росла в детском доме.

Рассказ «*Девушка Оля*» (2011) показывает страшную, жестокую реальность современности. Он пронизан проблемой женского счастья, а именно материнства. В образе Оли перед нами предстает молодая девушка, которая

случайно, в порыве всех проблем, позабыла на мгновение все и отдалась объятиям мужчины. Молодая Оля «забеременела, причем она не хотела этого, все произошло случайно». Боясь реакции матери, героиня до последнего скрывает свою беременность. Рассказ наполнен мрачными, ужасающими описаниями переживаний Оли. Но все же она не испугалась никого: ни мамы, ни подруг, ни друзей, и все же рождает ребенка. Ни детский дом, ни разговоры одноклассниц, ни ненависть матери, ни отсутствие мужа не заставили героиню отказаться от ребенка. *«Дорогой, беспомощный, жалкий человечек, самое главное в жизни, вот так оказалось»* [Петрушевская, 2011:26]. Вопреки всему Оля остается с ним, показывая мужественность и силу материнского чувства.

Одна из песен Л. Петрушевской *«Мурка»* (Альбом «Не привыкай к дождю», 2010) также рассказывает о судьбе обманутой девушки. Вскружив голову героине, возлюбленный сбегает от нее, оставляя беременной.

«Смотрели мы на звёзды. Сказала мама: «Поздно!»

Сказала мама: «Поздно ходишь – ночь, ночь, ночь!»

Сказала и сказала, но если б мама знала,

Что женщиною стала родная дочь!»

В данной песне развязку истории также определяет ее жанровая составляющая. *«Мурка»* является одной из самых знаменитых песен в жанре шансон, а именно «Блатной» песней. Для нее характерна жаргонная, блатная лексика, истории об уголовных преступлениях, о жизни заключенного и тех, кто остается «на воле».

После того, как любимый бросает героиню, она принимает серьезные меры и решает убить его.

«Теперь его мобильник – стал для меня могильник!

Его он вырубает, не берёт трубу!»

«Когда же кровь засохнет, он навсегда замолкнет!

И больше никого я не смогу любить...»

Ребенка же она вынуждена отдать в детдом, так как сама заканчивает жизнь самоубийством.

«А нашего ребёнка, ты мама, в «Дом Ребёнка»

Отдай, ведь мне немного осталось жить!»

1.3. Тип «Сирота»

Сирота в прозе Петрушевской нередко встречается как вариация типа маленького человека.

Рассказ *«Сирота»* (первая публикация в сборнике «Дом девушек», 1993) повествует о тяжелой жизни Эрика, сироты из Блокадного Ленинграда. В военные годы по ошибке он был отправлен в детдом, где прожил до 18летия. Встав на ноги, окончив университет, найдя свою семью, он все равно не смог справиться с горечью и ужасом былых лет.

«Но рок, судьба, неумолимое влияние целой государственной и мировой машины на слабое детское тело, распростертое теперь уже неизвестно в каком мраке, повернули все не так. Сирота, сирота.» [Петрушевская, 1999:71]

Девочка Йоко Оно из одноименного рассказа *«Йоко Оно»* (сборник «Дом девушек», 1999) остается сиротой после самоубийства матери. Наблюдая за сверстниками, их веселой жизнью, мать Йоко Оно Ира в 13 лет начинает пить, курить, а в 16 рождает дочь, сваливая беременность не на разгульную жизнь, а на то, *«что хазарки выходили замуж-то, то есть воспроизводили генофонд, очень рано раньше - но и русские тоже, вспомним того же*

Пушкина Евгения Онегина няню Татьяны - она вышла замуж в тринадцать лет, а муж был и того моложе, мой Ваня.» [Петрушевская, 1999: 111]

Ира приводит домой своего мужа Илью и через год в семье появляется еще один ребенок, матерью которого является уже сестра Иры – Катя. Не выдержав измены и обиды, Ира бросается с балкона, оставляя дочь одну.

«А где-то сидит и пьет в унаследованной квартире молодая тридцатилетняя Зоря, и где-то бродит в вечной тьме ее слепая детдомовская дочь, а еще дальше, в неведомых далях, вернее, в мыслях Оли, витает образ хазарки Кати, которая задает Оле сложный вопрос о судьбах народов и пятнадцатилетних дочерей этих народов, то есть чего ждать для Йоко Оно и существует ли общенациональная судьба, общенациональный путь и некая гибель нации через поведение ее, нации, подростков - или же нет, и можно еще на что-то надеяться.» [Петрушевская, 1999: 115]

В песне *«Я просто девочка, но я паранормальная»* (Альбом *«Сны о любви»*, 2012) повествование ведется от лица девочки-сиротки. Сначала героиню унижают и оскорбляют родители:

«Я просто девочка, но я паранормальная,

И за права ребенка я борюсь.

И на меня всегда орала мама моя.

“Иди ты на...” Так звал меня отец...»

После их смерти она попадает в детдом, затем к дяде, где над ней также издеваются и глумятся. Однако Петрушевская вновь лишает событийную основу песни всякого натурализма, доводя ситуацию до абсурдности и сюрреалистичности. Во-первых, веселый музыкальный мотив резко

контрастирует с ужасами, изображенными в тексте. Во-вторых, как и в песне «Ночной автобус», ужасы событий песни доводятся Петрушевой до уровня китча, когда герои воспринимаются уже не столько как живые люди, сколько как персонажи садистского мультфильма. Героиня, обладая сверхъестественными способностями, сама избавляется от своих родственников:

*«Он не орал только тогда, когда был трезвый,
А трезвым был он только очень рано по утрам.
Ему трамваем голову отрезало,
А остальное тело строго пополам!»*

*«...А через месяц ко мне придет другая,
И я ее как ту автобусом собью.»*

*«А жить с людьми мне правда очень тяжело.
А вдруг опять захочется с пути убрать?
Как папу с мамой и как тетку с дядькой.
Кто на детей орет не может тот существовать!»*

Единственная роль всех второстепенных персонажей песни – это быть убитыми «паранормальной девочкой». Сама Л. Петрушевая назвала эту песню «хулиганской» [Интервью с Петрушевой, 2012: эл.ресурс].

1.4. Тип «Женщина-мать»

Образ матери занимает отдельное место в творчестве писательницы. По замечаниям Прохоровой «...в творчестве Петрушевой выражен не просто женский взгляд на мир, но - материнский взгляд». [Прохорова, 2009: 156]

Так в рассказе *«Два бога»* (первая публикация в журнале *«Знамя»*, 2000, № 10) героиня как «суровая» Богиня-мать *«родила ребенка одна, без мужа, без семьи, совершенно отчаянно решив спасти тот сгусточек жизни, о котором ей сказала врачиха, да. Тридцать пять лет, полное одиночество, даже крушение...»* и в этом же рассказе: *«решила сохранить ребенка. Для себя, как единственно близкое существо»*. [Петрушевская, 2008: 51]

Рассказ *«Младший брат»* (сборник *«Дом девушек»*, 1999) показывает нам не просто образ матери, а силу материнского чувства, материнскую заботу. До тех пор, пока мать - «старая львица» - была на ногах, взрослый сын ее играл роль малого эгоистичного «дитяти», для которого мать готова была «разбиться в лепешку», а он воспринимал это как должное и еще видел в ней «тиранку», так как она будила его по утрам, не разрешала пить сырую воду, есть конфеты без всякой меры и т.п. Мать и сын находятся как бы в вечном диалоге-споре друг с другом: «она всегда настаивала на том, чтобы Владик пил только свежую водичку, тиранка». Но после того как мать заболела и стала совершенно беспомощной, они с сыном поменялись местами, и теперь он стал играть роль заботливой матери.

Одним из самых жестоких рассказов Петрушевской считается рассказ *«Месть»* (первая публикация в журнале *«Новый мир»*, 1990, №8), который начинается со слов *«Одна женщина ненавидела свою соседку, одинокую мать с ребенком»* [Петрушевская, 1999: 94] . Этот рассказ о 2 подругах, Зине, которая родила ребенка, и Рае, которая *«возненавидела ее до потери сознания. Она просто заболела от ненависти, ей все время чудился мужской голос за стеной у Зины, ей казалось, что она слышит слова и стуки, в то время как Зина жила совершенно одна»*. [Петрушевская, 1999: 94]

От зависти Рая начала подкладывать под дверь Зины иголки, оставлять бидоны с кипятком, разливать каустическую соду, чтобы убить ее дочь. И это бы могло случиться, если бы Рая не догадалась о намерениях «подруги» и не

спасла маленькую дочку. Мать Раи за ребенка оказалась страшнее мести Зины за женское счастье соседки. Рая довела «подругу» до самоубийства.

«Я тебя обманула. Леночка моя жива, хорошо бежит...<...>... Так что ты не виновата, ты ни в чем не виновата, никто бы этого не доказал. Но и я не виновата. Мы в расчете.

И тут она увидела, что на мертвом лице медленно проступает улыбка счастья.» [Петрушевская, 1999: 96]

О настоящем материнском инстинкте поется и в песне «*Семья из второго подъезда*» (Альбом «Сны о любви», 2012). Но все горести и несчастья женщины подаются в песне в форме городского романса. По своим особенностям жанр городского романса близок жестокому романсу, но с более тесной тематической привязкой к среде своего возникновения. Другое название городского романса – мещанский романс. [Чернова, 2013: эл. ресурс] В песне ярко проступает характерный для этого песенного жанра спектр мотивов сиротства, разлуки, измены в наложении на криминализованный сюжет:

*«Вот семья из второго подъезда.
Все нормально, но только на взгляд.
Ведь у мужа еще есть невеста,
Несмотря, что ему 50...»*

Муж изменяет своей жене, любовница рождает ему сына и садится в тюрьму за кражу денег из магазина.

*«Продавщицу арестовали,
Она деньги из кассы взяла.
У кого нефтяные фонтаны,
У кого за границей дома,*

*А ей просто на жизнь не хватало,
И еще не хватало ума!»*

И ему ничего не остается делать, как нести новорожденную законной жене. В этот же момент их общую дочь лишают родительских прав. Именно здесь и проявляется настоящий материнский инстинкт. Женщина принимает чужого ребенка, забирает внука и становится для них настоящей матерью.

В своем песенном творчестве Петрушевская активно разрабатывает поджанры романа, совмещая их характеристики с собственными особенностями авторской поэтики. Городской романс «Семья из второго подъезда» отличается насыщенностью сюжетной событийной канвы, повествованием о лишениях и горестях абсолютно всех героев песни. Однако и здесь напряженность сюжета снимается благополучной развязкой:

*«Было пролито слез в эту ночь,
Но теперь все решилось у них:
Шура с мужем растят его дочку,
И совместного внука двоих.»*

*«К папке деду бегут - 2 сиротки.
Бабка-мачеха, слезы утри!
Полтора исполняется тетке,
А племяннику стукнуло три...»*

Проанализировав рассказы и тексты песен, можно сделать вывод о том, что на представление типов героев, мотивов, сюжетов сильное влияние оказывает жанровая составляющая текста. Большинство текстов малой Л. Петрушевской пессимистичны и мрачны, в них рассматриваются проблемы одиночества, никчемности жизни. Смерть часто превосходит жизнь, любовь

не приносит счастье, а только горе и разочарование. Основными мотивами являются страдание, боль, отверженность.

В песнях же при сохранении устойчивых типов героев и фабульно-сюжетной структуры, конечная стилистика меняется под влиянием жанровой составляющей. Причем Л.С.Петрушевская весьма изобретательна в подборе жанров песенных текстов. Если это юмористический куплет, значит песня будет иметь анекдотичный характер, несмотря на серьезность сюжета. Если любовный романс – в нем обязательно будет присутствовать образ влюбленных, чувственные диалоги. Если жестокий романс – то это жестокая семейно-бытовая сцена с трагичным концом. В случае с городским романсом – наложение криминального сюжета на повседневные, бытовые проблемы. В жанровом спектре песен Л.С.Петрушевской нашлось даже место блатному шансону с типичными для него темами преступления и его оправдания.

ГЛАВА 2. Реализация эстетики кабаре в авторской стратегии

Л.С.Петрушевской

Песенные тексты Петрушевской невозможно анализировать в отрыве от их исполнения. Дело в том, что Петрушевская активно использует в своей музыкальной деятельности элементы театрализации, превращая свои выступления практически в театрализованные перформансы. В данной главе мы проанализируем авторскую стратегию Петрушевской относительно её сценического поведения, живого исполнения песен.

«Кабаре Людмилы Петрушевской» было создано в 2007 году. На вопрос, как возникла идея создания собственного кабаре, Л. Петрушевская отвечает, что *«еще в университете поступила в труппу студенческого театра “Наш дом”, а это было чистое кабаре»* [Интервью с Л.Петрушевской,2013:эл. ресурс]. Там ее научили выходить на сцену, в золотой свет рампы, научили петь, подтанцовывать и смешить публику, но потом выгнали за опоздания, и всю сознательную жизнь она тосковала по сцене.

2.1. Кабаретная эстетика: возникновение, развитие, характерные особенности (теоретический аспект)

Исследуя эстетику кабаре, мы опирались на работы М. Бонч-Томашевского «Театр пародии и гримасы» и Л. Тихвинской «Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 – 1917».

Кабаре родилось в конце XIX века, в 80-е годы, во Франции и успело распространиться по всей Европе. Оно выросло из среды декадентствующей богемы. Успех кабаре в значительной мере должен быть приписан непосредственности его творчества. Кабаре является тем клапаном, через который находит себе выход желчь и злоба непризнанных поэтов, осмеянных художников, гонимых композиторов. Изначально кабаре было построено на импровизации и цель этих импровизированных вечеров была в том, чтобы

«плюнуть в физиономию современному обществу» [Бонч-Томашевский, 1913: 22], надругаться над современностью и, притом, проделать это в такой нелепой форме, чтобы случайно зашедший буржуа не знал, следует ли ему обидеться или же принять все, как милую шутку, достойную одобряющей улыбки. Однако, из шутовского «колпака» кабареьера неизменно выглядывала трагическая маска неудачника. Веселье и задор всегда заглушал ужас обыденщины. Смех кабаре - это не улыбка сквозь слезы. Это - нечто неизмеримо более глубокое. Это - балаганный хохот, заглушающий безумные рыдания.

После триумфального успеха кабаре во Франции аналогичные учреждения появляются и за границей. В частности, в Германии возникает самостоятельное кабаре-движение. Здесь развитие театральности, пародии и гримасы пошло по двум направлениям. В то время, как одна группа остается исключительно при первоначальной форме ресторанного общения художников с публикой, другая группа создает иное кабаре, которое как по форме, так и по существу значительно уклоняется от парижских. Это уже не веселый кабачок художественной богемы, это - театр пародии и сатиры, с наемными участниками, со специально заготовляемой литературой, абсолютно не нуждающейся в конферансье. [Бонч-Томашевский, 1913: 20-38]

Наконец, после 1905 года, кабаре проникает и в Россию. При Московском Художественном театре открывается кабаре «Летучая мышь», в Петербурге предпринимается попытка основать учреждение этого же типа под названием «Лукоморье». В Петербурге же возникает «Кривое зеркало», добившееся популярности в отдаленных уголках России и совершившее ряд триумфальных поездок по провинции, в результате которых рождается ряд провинциальных кабаре («Голубой глаз», «Зеленый попугай» и др.).

В России возникновение кабаре вызвано иными причинами, нежели во Франции. Французское кабаре явилось выразителем протеста определенной

художественной группы против господствовавшего искусства и этот протест силой вещей был перенесен на общество, поддерживающее враждебное направление в искусстве. В России через кабаре нашла выход неудовлетворенность общества существующими формами искусства. Кабаре приходит как раз в тот момент, когда общество, покинувшее старые формы и не установившее новых, оказывается на перепутье и не знает, по которой из множества намеченных дорог идти. Как отмечает Тихвинская, «Французское кабаре издевается над обществом, отвергнувшим новое искусство, русское - над искусством, бессильным найти нерв истомившейся интеллигенции. А так как кризис наиболее остро чувствовался в театре, то кабаре реализуется именно как синтез музыки и театральности.» [Тихвинская, 2005:16]

И все же у русского кабаре были свои собственные корни. В XIX веке — это литературные кофейни, артистические салоны, домашние театры и кружки, в которых не только сходились актеры, литераторы, университетские профессора для бесед и общения, но и устраивались чтения и концерты, преимущественно шуточного содержания.

В домашних выступлениях, закулисных импровизациях находили выход творческие возможности художников, которые не могли быть реализованы в пределах официальных форм искусства. В вольной атмосфере безудержного импровизирования, безграничной творческой раскованности исподволь рождались художественные идеи, многим из которых впоследствии суждено было оформиться в большом искусстве.

К истокам русского кабаре можно отнести и литературные, театральные и музыкальные пародии, составлявшие целую область русской художественной жизни. Словом, у русской культуры XIX века всегда была своя, ею же создаваемая пародийная тень, веселый двойник. Чем мощнее слышался голос русского искусства, тем громче и насмешливее звучали вовсе не безобидные шутки этого двойника, самим своим существованием гарантирующего нормальное, здоровое развитие культуры как

саморегулирующейся системы. Эта тень, этот двойник и стали почвой, на которую могло опереться русское кабаре.

Для одних кабаре оказалось новым способом - и местом - времяпрепровождения. Для других - новой эстетической философией. Для третьих - особым художественным пространством, для четвертых - лабораторией новейших театральных форм и формул. Для пятых - и тем, и другим, и третьим, вместе взятым. «Кажется, ни одному жанру так не посчастливилось у нас, — писал театральный обозреватель, — “кабаре”... стали лозунгами времени» [Бенуа, 1910:3].

Но очень скоро русское кабаре превратилось в нечто гораздо более широкое и всеобщее, в своего рода кабаретный стиль, отнюдь не тождественный самому кабаре, но бросающий отблеск на литературу, искусство, окрашивающий собой всю рекреационную культуру.

В сознании российской публики кабаре связывалось с причудливостью и дурачествами, непрерывным пародированием и богемной вольностью - словом, со всем тем, что было способно увести от скучных и серых будней в мир искусства.

В художественной жизни предреволюционного десятилетия они занимали место, гораздо более важное, чем до сих пор принято считать. Они были частью этого мира, рождены им, поднялись на поверхность из самых его недр. Они - образ и метафора одного из самых противоречивых периодов русской истории, красноречивое свидетельство его избыточного цветения накануне конца, симптом глубоко спрятанной духовной болезни. Буйные всходы маленьких театриков проросли во все слои и уровни художественной жизни. Хаотичные и пестрые, они сумели сказать «самое главное» российской публике всех сословий и классов - от рафинированных завсегдатаев премьер и вернисажей до городских «низов», невзыскательных потребителей развлечений. Различие лишь усиливало сходство. Разноголосие

сливалось в доминанту времени, с его болезненной устремленностью сразу и в прошлое и в «будущее», с его неосторожной склонностью предаваться мечтательности и увлекаться миражами - будь то экзотические миры или футурологические пророчества, с его ощущением себя наследником, «последышем» веков. Вместе с другими формами театра и искусства - и, может быть, более, чем они, - кабаре и миниатюрные театрики сумели сосредоточить в себе основные коллизии того решающего и рокового десятилетия, финал которого разорвал надвое историю страны. [Тихвинская, 2005:11-22]

Можно сделать вывод, что для кабаре характерны:

1. Синтез нескольких видов искусств;
2. Непосредственный контакт со зрительным залом;
3. Камерная атмосфера;
4. Травестирование;
5. Сатира на современное общество.

Теперь проанализируем деятельность музыкального проекта «Кабаре Людмилы Петрушевской» на предмет проявления этих характерных черт.

2.1. Влияние элементов кабаре на сценическое поведение Л.С. Петрушевской

Кабаре Петрушевской вбирает в себя черты театрализации. Иногда писательница говорит о своих концертах как о «Кабаре одного актера». В этом выражении с легкостью угадывается фраза «театр одного актера». Здесь, как и принято в программе кабаре, Л. Петрушевская выступает и в роли поэтессы, рассказывая свои стихи. На этих вечерах она выставляет свои картины, показывает мультфильмы собственного производства. И главное, поет свои авторские песни под аккомпанемент группы «Керосин».

С момента своего создания, «Кабаре Людмилы Стефановны» в первую очередь позиционируется именно как мини-театр. Вот, например, выдержка из рекламного проспекта-приглашения на концерт: *«...калейдоскоп переживаний, разбитых сердец, нервических подозрений и прочих демонов, терзающих всякого нежного, беззащитного человека. Она [Петрушевская] поет истории и сюжеты – и “играет” всех своих героев, вживается в образы»* [Комьюнити Л.Петрушевской на livejournal.com, 2011: эл. ресурс]

Заимствуя традиции французских и немецких классических кабаре, Петрушевская совмещает их с собственной авторской стилистикой, где бытовая драма соседствует со сказочностью и сюрреализмом. Часть песенных текстов Петрушевской написано от первого лица, однако абсурдность сюжета, внешний вид исполнителя и манера поведения на сцене указывают на моделирование специфического сценического образа.

Основой театрального искусства, и кабаре здесь не исключение, является сценический образ. Курбатов В.П. в диссертационном исследовании «Особенности системной интерпретации сценического образа как феномена культуры» (2006) определяет сценический образ как систему, состоящую из подсистем: актерская, сценографическая, предметно-вещевая, музыкально-шумовая [Курбатов, 2006:8]. При этом в создании сценического образа ключевую роль играет именно актерская составляющая, остальные же компоненты необходимы для наиболее эффективного существования первого.

На сцене Л.С.Петрушевская ведет себя как настоящий актер. Она с легкостью перевоплощается в героев своих песен, рассказов, пьес. Для создания определенного образа она использует мимику, которая является одним из основных средств выразительности актера. Также при просмотре ее выступлений, нетрудно заметить, что важным компонентом ее актерской игры является интонация. Интонация помогает Петрушевской передать тот спектр чувств и эмоций, которые свойственны героям. То есть упор делается

не столько на мелодику исполнения песни, сколько на драматизированную подачу истории, изложенной в песенной форме. Эпическая составляющая песен крайне важна для исполнителя. Особенно хорошо это заметно в текстах, построенных на диалоге.

Выступления Л.Петрушевской проходят в ресторанах, театрах, клубах и на концертных площадках. Декорациями служат живые цветы, пюпитр и картины, написанные самой писательницей. Свет во время концерта всегда приглушен, что создает атмосферу камерности, что более свойственно кабаре-действам. Очень часто писательница находится не на сцене, а на одном уровне со зрителями. Это создает связь между Петрушевской и публикой, упрощает задачу трансляции сценического образа в зрительный зал.

Стоит обратить отдельное внимание на внешний облик Л.Петрушевской во время концертов. Ее наряд – длинное темное вечернее платье, кожаные митенки, пышные боа. Главными же атрибутами ее образа являются шляпки, перстни и колье, сделанные самой писательницей. Причем наряд исполнительницы – это также обязательные атрибуты сценического образа, без которых немислимо «Кабаре Людмилы Петрушевской». Это хорошо иллюстрируется обложками альбомов «Не привыкай к дождю» и «Сны о любви» (см. рис. 1 и 2). На обложке первого альбома изображен профиль Петрушевской, выполненный в шаржевой манере с характерной улыбкой и вздернутым носом. Очертание шляпки лишь угадываются. С одной стороны, это также укладывается в пародийную специфику кабаре, с другой – утверждает именно авторское начало в данном театральном-музыкальном проекте. На обложке второго альбома автор уходит буквально в тень: на первый план вынесено изображение пышной широкополой шляпы, ставшей к тому времени неотделимой от внешнего облика Петрушевской. Сценический образ полностью заслоняет собой живого человека.

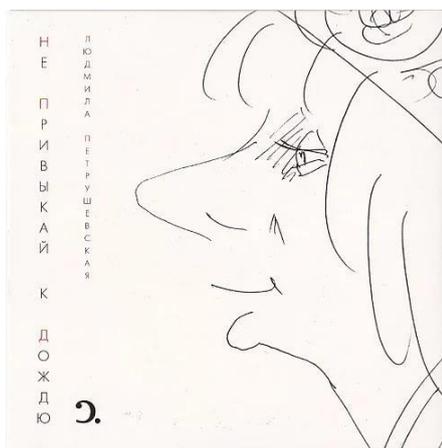


Рис. 1. Обложка альбома «Не привыкай к дождю»

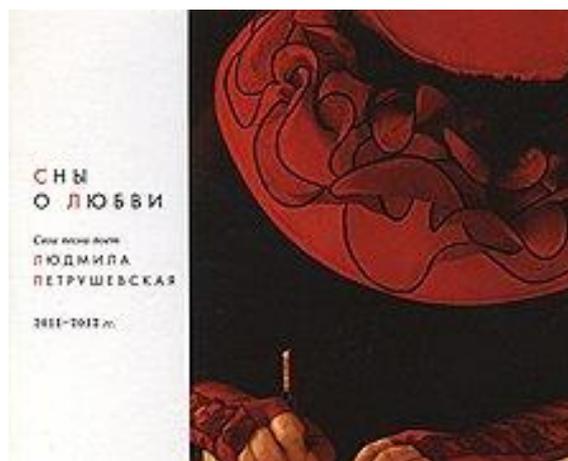


Рис. 2. Обложка альбома «Сны о любви»

Изготовление шляп – одно из любимых дел Петрушевой. На вопрос, что такое шляпа для женщины, она ответила: *«Шляпа для женщины - это поэзия! Вообще шляпа для советского человека - это оскорбление, это прозвище: «ну, ты, шляпа». Это была ненависть к интеллигенции, которой нельзя было без шляпы появляться, потому что шляпу перед дамой надо было снимать. Для советского человека шляпа и перчатки - это повод быть посмешищем... Нет, я никого не хочу обижать, мы все советские люди, что же делать. И мне бы ужасно хотелось, чтобы не было советского отношения к шляпам...»* [Интервью с Л.С.Петрушевой, 2010: эл.ресурс]

Музыкой для песен служат у Л.С.Петрушевой известные шлягеры разных лет. Также она и сама является композитором нескольких своих композиций. Вот, что сама говорит писательница о музыке к своим песням: *«У меня ведь звучат мелодии хорошие, бессмертные, в тех странах, откуда они взяты, они входят в список двадцати вечных. И я стараюсь писать не переводы, а оригинальные тексты песен. А это трудно сделать, потому что песня должна быть простой, сразу доходить до слушателя, и в то же время хочется, чтобы она полностью передавала дух оригинала.»* [Интервью с Л.С.Петрушевой, 2010:эл.ресурс]

«Я к своему пению отношусь, знаете, слегка прищурившись и с любопытством, потому что наибольшую загадку человек представляет сам для себя. Для человека, любящего пение всем нутром, видеть, как поют сегодня на эстраде, – казнь. Муки ада. Чтоб в такой музыкальной стране, как Россия, были такие певцы – это наказание божеское. Впрочем, большинство тех, кто на виду сегодня, – и не певцы, и не актеры.» [Интервью с Л.С.Петрушевской, 2010: эл.ресурс] - так о своем таланте отзывается Петрушевская.

В первой главе работы уже указывалось на то, что Петрушевская-прозаик рядом исследователей, вполне обосновано, воспринимается как бытописатель. Примечательно, что говоря о задачах своего музыкального проекта, Петрушевская напротив отрицает быт: *«Мне бы хотелось, чтобы обязательно были столики и на столиках - какие-то немудреные вещи, потому что люди всё-таки после работы приходят и они немножко голодные. И чтобы люди чувствовали себя хорошо и улыбались до ушей. Настоящее хорошее кабаре надо делать на высшем уровне. А если это кабаре одного автора, то это может быть не особенно притязательно, даже простенько. Нужно, чтобы человек отдыхал. То есть человек успокаивается, отходит от своей замордованности, от кучи проблем, ему становится легче немножко.»* [Интервью с Л.С.Петрушевской, 2010:эл.ресурс]. Стоит сделать оговорку, что в бытовых сценах Петрушевской-прозаика, подчас открывается метафизическая сторона вещей, призванная также освободить человека «от замордованности». Просто эстетика кабаре в достижении этой же цели позволяет вообще не касаться быта, генерируя свою гиперреальность.

Выше уже замечалось, что интонирование для Петрушевской – важный элемент сценического поведения. Петрушевская в первую очередь писатель, и литературная составляющая ее песенного творчества превалирует над музыкальным, что также соответствует идеям кабаре. *«В моем случае главное*

- это текст. И надо его передать через музыку.» [Интервью с Л.С.Петрушевой, 2016: эл.ресурс]

В текстах песен часто используется прием травестирования. У Петрушевой это пародия на общество, на «правильную» жизнь, на семейное благополучие.

Самой узнаваемой песней Л.Петрушевой является песня *«Старушка не спеша»* (Альбом *«Не привыкай к дождю»*, 2010). Песня построена в форме диалога: старушку, перешедшую дорогу в неположенном месте, останавливает патруль ГИБДД и, не объясняя правильной дороги, заставляют ее платить штраф.

«...- Здесь перехода нет.

- Спасибо,- говорит она, а где?

“По барабану теперь где!” -

Сказал патруль ГИБДД,

Перед старушкой встав.

“Платите штраф”»

Сотрудники выпрашивают у бабули деньги прямо сейчас, ведь им самим нужно рассчитаться с начальством.

«ГИБДД наряд -

Он может сам не рад,

Начальству должен сдать

Он тысяч пять! (И не рублей...))»

Старушка, не растерявшись, достала автомат и пригрозила расстрелять патруль за вымогательство.

«Старушка не спеша

Достала ППШ,

“Сейчас я вам напомню вашу мать!

Я ветеран войны,

И вы понять должны,

Я снайпер - мне придется вас убрать”»

Стоит заметить, что данная песня – вариация советской тоже шуточной песенки 1950-х годов, которая также построена на препирательстве нарушившей правила старушки и милиционера. Однако если ситуация советского прототипа выдержана в реалистическом ключе, а весь юмор заключен в репликах персонажей, то в варианте Петрушевской все складывается по-иному. Правдоподобие событий выдерживается только в завязке истории, и мент и старушка меняются ролями. Анекдотична и мораль песни: лучше не трогать бабушек вообще, потому что *«каждая, наверно, с ППШ»*.

Высмеивание современного общества, а в частности семейных отношений ярко показано в песне *«Нам надо расстаться»* (Альбом *«Сны о любви»*, 2012) Героиня песни предлагает расстаться своему любовнику, так как это не приносит ей радости, а только горе от любви.

«Я только должна сказать, что ты - моя земля,

А у тебя есть жена и взрослая дочка!

Сыну я уже не мама, мужу я уже не жена...»

Может быть, все осталось бы на своих местах, и им не пришлось бы думать о расставании, если бы не сосед, который заметил их, когда мужчина выносил свою возлюбленную из подъезда.

Мы с тобой пошли в магазин, я на костылях.

Ты решил меня тренировать, поднимать понемножку.

Ты сказал: “Перелом ноги еще не повод курить впотьмах.

Ты с пасьянсами завязывай, мать, пойдём за картошкой”»

Но вопреки всему они все же остаются вместе, несмотря на свои семьи и реакцию других людей.

«Знаешь, кто позвонил 5 раз за сегодняшний день?

И всему вопреки мы опять пойдём за картошкой.

Снова теплые дни, что мы будем бояться людей.

Мы с тобой старики! Потерпи, нам осталось немножко»

Песня «Кафе шантан» (Альбом «Не привыкай к дождю» 2010) очень быстро стала популярной и «пошла в народ», попав в ротацию сразу нескольких радиостанций. Песня написана в форме театрального монолога, что хорошо коррелирует с названием песни. Кафе-шантан – это один из подвидов французского кабаре. Для него характерна эстетика открытой сцены, с которой исполнялись песенки подчас весьма фривольного содержания. Поэтому песня «Кафе шантан» – это с одной стороны стилизация под французские кабаретные формы рубежа XIX-XX веков. С другой – текст испытал сильное влияние авторской поэтики. Этим и объясняется успех песни.

Две подруги, сидя в кафе, увидели молодого человека, который оказался тайным возлюбленным главной героини.

«Может быть, мне так кажется, но сама посмотри

- Он сидит за тем вон столиком, там, у двери...

Он в чёрном свитере... - Да не туда, ты направо гляди,

Если это то, что я думаю, нам пора уходить».

Одна ночь «приковала» героиню к этому юноше, и она бы с радостью побежала к нему в объятия, но чувство собственного достоинства не позволяет ей сделать этого. Далее подробно описываются ревностные сцены, переживания героини.

«Он с тёлкой какой-то, явно - всё, меня больше тут нет...

Та, с кем он разговаривает - а сколько ей лет?»

«Господи, руки трясутся, про остальное, я молчу...

Ой, что же нам счёт не несут, я тут больше сидеть не хочу!»

«Как у меня коленки дрожат... А? Он смотрит на дверь?

Если сейчас он уйдёт - я проиграла в этой игре!

Слушай, меня конкретно трясёт!!! - даже горячий чай не согрел».

И все же гордость побеждает:

«- А? Это ты? Приветтики... Прости, я не видела, как ты пришёл!

А я убегаю, у меня встреча!... Увидимся, может, ещё!

Телефон? - Я тебе оставляла! Посмотришь потом, на букву «М»...

Ну всё! Чао - Какао! Пошла... Никаких проблем!»

Петрушевская мягко, иронизирует над юношеской любовью, смеется над девушками, которые в 18 лет считают, что это их единственная и последняя любовь.

Л.С.Петрушевская выстроила деятельность своего музыкального проекта по канонам и правилам кабарежного искусства, подразумевающего совмещение музыкального исполнительства с театрализованной подачей. Она вобрала в свой театр все свое творчество, начиная от написания текстов и заканчивая изготовлением элементов сценических костюмов (шляп и колье), что отразилось в шуточном авторском названии «Кабаре одного актера». Чтение прозы и поэзии, выставка картин, исполнение песен - все это стало единым целым. Влияние театрализованности, эстетики кабаре отразилось и на текстах песен писательницы, в которых активно используются стилистические средства иронии и пародии.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В работе нами были рассмотрены устойчивые типы героев Л.С.Петрушевской, их представление в песенной поэзии, проанализирована авторская стратегия Петрушевской в плане её воплощения в рамках музыкально-театрального проекта «Кабаре Людмилы Петрушевской».

Если сами образы оказались устойчивы и неизменны, то их реализация в рассказах и песнях оказалась разная. Проведя анализ двух медиаканалов, мы пришли к выводу, что типом интермедиальности у Л.С.Петрушевской является нормативная интермедиальность. Для нормативной интермедиальности свойственно воплощение схожих сюжетов и образов через разные медиа. Петрушевская создает целостное полихудожественное пространство, в котором ее устойчивые типы героев реализуются в текстах рассказов и песнях. Представление образов зависит от того, в каком жанре написан текст, будь то рассказ, повесть, юмористические куплеты, романсы. Именно жанр накладывает отпечаток на создание персонажей, их поведение, характер и действия. Также на воплощение определенного типа героев, сюжет в песнях писательницы большое влияние оказали идеи кабаре, в жанре которого и выступает Петрушевская.

Пародийная эстетика кабаре подчас порождала курьезные случаи в интерпретации и понимании песенных текстов. Всего через год после выхода первого альбома, на сайте blatata.com, посвященному блатному шансону появилась статья Михаила Дюкова о Петрушевской, как о «молодой» шансонье: *«Самая молодая шансонье, в смысле стаж в жанре, Людмила Петрушевская дебютировала в возрасте 72 лет. О жаль.... Первое - то, что Петрушевская не сделала этого раньше, второе - то, что диск вышел как приложение к журналу «Сноб». Фееричный живой звук в стиле джаза Утесова 1930-х годов и наших «блатарей» 1970-х. <...> Конечно, это абсолютное смешение жанра – и блатной песни, и французского кабаре, и джаза 1960-х. Петрушевская дает свою интерпретацию старой доброй*

классике, где-то делая ее современной, где-то переиначивая под себя. Получилось сочно, прозрачно, весело, иронично и живо». [Дюков, 2011: эл. ресурс]

Интермедиаальная стратегия Петрушевской укладывается в общую тенденцию сближения элитарной и массовой культур, когда элитарные писатели начинают использовать приемы массовой культуры, как при создании своих текстов (обращение Петрушевской к массовым песенным жанрам XIX-XX века), так и при их продвижении (кабаретная эстетика, театрализованная манера поведения, генерирование сценического образа).

Исследователями уже давно было замечено, что Петрушевская необычайно цельный писатель. О. Лебедушкина по этому поводу утверждает: *«Все, что ею уже написано и еще написано будет, указывает на то, что принято называть входящим в моду словом “гипертекст” - другими словами, на ту не вмещающую в человеческую жизнь единственную Книгу, которую создает каждый писатель от Бога».* [Лебедушкина, 1998: 206]

Выстраивание авторской стратегии по принципам интермедиаальности и гипертекстовости – также маркер массовизации. Так, например, постапокалиптические романы «Метро 2033», «Метро 2034» и «Метро 2035» Дмитрия Глуховского стали основой для полноценного сеттинга, в рамках которого пишутся новые книги (за авторством других писателей), издаются настольные и компьютерные игры. Схожую стратегию избирает и беллетрист Борис Акунин. Написанный в 2009 году роман «Квест» имеет официальную интернет-версию, в которую также включены игры и слайд-шоу. Однако если гипертексты массовых писателей Глуховского и Акунина выстраиваются по принципам масштабного сюжетостроения, то гипертекст Петрушевской имеет принципиально иную логику организации. Связующим звеном выступает именно стилевая доминанта, ядро авторской поэтики, выражение единого авторского мироощущения, сюжетно-фабульная рифма.

Исследование вербальных, музыкальных, театральных и визуальных кодов, используемых Петрушевской в своем творчестве, как целостного авторского гипертекста является одной из перспектив настоящего исследования.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Александровская М.А.* Становление жанра баллады в русской поэзии второй половины XVIII века: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. / М.А. Александровская. - М., 2004. 26 с.
2. *Бабаев М.* Эпос обыденности: о прозе Людмилы Петрушевской [электронный ресурс] // День за днем. – 1994// Режим доступа: <https://www.netslova.ru/mirza/petrush.htm> (дата обращения: 12.05.2017)
3. *Барзах А.* О рассказах Петрушевской: Заметки аутсайдера. // Постскриптум. 1995. № 1. С. 244-269.
4. *Бахтин М.М.* Проблемы творчества Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. С. 428-543.
5. *Бенуа А.* Художественные письма (Русское кабаре) // Речь. 1910. 10 дек. С. 3
6. *Бонч-Томашевский М.М.* Театр пародии и гримасы (Кабаре) // Маски.1912-1913. № 5.
7. *Борисова И. Е.* Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: автореф. дис. ... канд. культурол. наук. / И.Е.Борисова. - СПб., 2000. 26 с.
8. *Быков Д.* Рай уродов // Огонек. 1993. №18
9. *Васильева М.* Так сложилось // Дружба народов. М. 1998. № 4.
10. *Васина-Гроссман В.А.* Романс [электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/romance.html> (дата обращения: 30.05.2017)
11. *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе 20 века. - М., Наука, 1994. 304 с.
12. *Дюков М.*(2011) Рецензия на музыкальный альбом «Не привыкай к дождю», сайт blatata.com. Режим доступа:

<http://www.blata.com/musicnews/12292-lyudmila-petrushevskaya-ne-privykyay-k-dozhdyu.html> (дата обращения: 28.05.2017)

13. *Иванова Н.Б.* Неопалимый голубок: «Пошлость» как эстетический феномен // Знамя. 1991. № 8. С. 211-223.
14. *Иванова Н. Б.* Преодолевшие постмодернизм // Знамя. 1998. №4. С.193-204.
15. *Ильин И. П.* Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях// И. П. Ильин - М., 1998.
16. *Исагулов Н.* История плагиата или о коровах и искусстве [Электронный ресурс]. Режим доступа:<http://intermediality.blogspot.ru/2013/11/blog-post.html> (дата обращения: 02.03.2016)
17. *Костюков Л.* Исключительная мера // Литературная газета. 1990. №11
18. *Кристева Ю.* Избранные труды: Разрушение поэтики // Ю. Кристева. - М., РОССПЭН, 2004.
19. *Кузнецова Е.* Мир героев Петрушевской // Современная драматургия. 1989. № 5.
20. *Кузьменко О.А.* Традиции сказового повествования в прозе Л. С. Петрушевской: автореф. дисс. ...канд. филолог. Наук./ О.А. Кузьменко. – Улан-Удэ, 2003, 20 с.
21. *Курбатов В.П.* Особенности системной интерпретации сценического образа как феномена культуры: автореф. дис. ... канд. культуролог. наук./ В.П. Писаревская. - Кемерово, 2006. 23 с.
22. *Кутлемина И.* Поэтика малой прозы Л. С. Петрушевской: автореф. дис. ... канд. филол. наук./ И.Кутлемина. - Архангельск, 2002. 172 с.
23. *Лебедушкина И.* Книги царств и возможностей. // Дружба народов - М., 1998. №4

24. *Липовецкий М.Н.* Трагедия и мало ли что ещё. // Новый мир. 1994. № 10. С.229-232.
25. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. // М., Искусство, 1970. 348 с.
26. *Мелешко Т.* Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте. Учебное пособие по спецкурсу// Кемерово: Кемеровский гос. ун-т, 2001. 88 с.
27. *Москвина Т.В.* Страус - птица русская// М., 2010, 70 с.
28. *Невзглядова Е.* Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988.№ 4.
29. *Ованесян Е.* Творцы распада: Тупики и аномалии другой прозы // Молодая гвардия. 1992. №3-4
30. *Петрушевская Л.С.* Бессмертная любовь - М., Московский рабочий, 1988. 224с.
31. *Петрушевская Л.С.* Дом девушек - М., ВАГРИУС, 1999. 448 с.
32. *Петрушевская Л.С.* Черная бабочка - СПб., Амфора, 2008. 304с.
33. *Петрушевская Л.С.* (2010) радиостанция «Маяк» [Беседа с ведущими Максимом Ковалевским и Леной Батиновой] сайт radiomayak.ru, 19 июля. Режим доступа: <http://radiomayak.ru/shows/episode/id/1105566/> (дата обращения: 03.06.2017)
34. *Петрушевская Л.С.* Рассказы о любви - СПб., Астрель, 2011. 320 с.
35. *Петрушевская Л.С.* Комьюнити Л.Петрушевской на livejournal.com, 2011. Режим доступа: <http://petrushevskaya.livejournal.com/52462.html> (дата обращения: 02.06.2017)
36. *Петрушевская Л.С.* (2012) радиостанция «Маяк» [Рубрика «Школьная анкета», интервью с Стаховским А.] сайт radiomayak.ru, 24 сентября. Режим доступа:

<http://radiomayak.ru/shows/episode/id/1115806/> (дата обращения: 03.06.2017)

37. *Петрушевская Л.С.* (2016) Журнал Seasons of life [Интервью с Ириной Седовой] сайт seasons-project.ru. Режим доступа: <http://seasons-project.ru/ru/life/life-people/kabare-lyudmilyi-petrushevskoj?v=2> (дата обращения: 28.05.2017)
38. *Писаревская Г.Г.* Проза 80-90-х годов Л. Петрушевской и Т. Толстой: автореф. дис. ... канд. филол. наук./ Г.Г.Писаревская. - М., 1992. 23 с.
39. *Прохорова Т.М.* Расширение возможностей как авторская стратегия. Людмила Петрушевская //Вопросы литературы - М., 2009. №3. С. 149-164
40. *Скоропанова, И.С.* Русская постмодернистская литература// И. С. Скоропанова. - М.: Флинта: Наука, 2001. 608 с.
41. Советский энциклопедический словарь. 1985 г. М., БСЭ.1600 стр.
42. *Тимашков А.Ю.* Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX-XX веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения./ А. Ю. Тимашков. - СПб., 2012. 23с.
43. *Тимашков А.Ю.* К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // Фундаментальные проблемы культурологии. Т. 3. : Культурная динамика. СПб., 2008.
44. *Тихвинская Л.И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театр миниатюр в России: 1908 - 1917. -М., Молодая гвардия, 2005. 527 с.
45. *Тишунина Н.В.* Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана // СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. № 12. 149 - 154с.

46. *Тынянов Ю.* О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. - М., 1977. С. 284-309.
47. *Хамина А.А.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. Хамина, Н. Зильберман // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. 38 - 45с.
48. *Чернова Е.В.* Жанровые маркеры городского романа в поэзии А.А. Блока [электронный ресурс] // Вестник Воронежского государственного университета, 2013, №2. Режим доступа: https://istina.msu.ru/media/publications/articles/86e/23a/5674255/2013_2_vestnik.pdf (дата обращения: 28.05.2017)
49. *Щеглова Е.* Во тьму - или в никуда? // Нева. 1995.
50. *Энгель Е.И.* The house of the rising sun: неразгаданная загадка [электронный ресурс]. // М., 2015. Режим доступа: <http://publikacia.net/archive/2015/8/2/58> (дата обращения: 06.06.2017)

ПРИЛОЖЕНИЕ

Урок по творчеству Л.С. Петрушевской. Урок предназначен для проведения в общеобразовательных школах на базовом уровне в качестве интегрированного урока в 11 классе. Материалом для построения урока послужили главы 1 и 2 настоящей работы.

Тема урока: «Кабаре Людмилы Петрушевской».

Цели:

- дать представление о своеобразии эстетики кабаре;
- рассмотреть мини-театр писательницы как художественное воплощение идей кабаре;
- развивать логическое мышление, умение анализировать и сопоставлять, работать с текстами малой прозы и песенной поэзии;
- воспитывать самостоятельно мыслящего и глубоко чувствующего человека.

Задачи:

- раскрыть идейное и художественное содержание кабаре;
- развить навыки литературоведческого анализа песенной поэзии и малой прозы,
- развить представление об эстетической ценности разных произведений искусства;
- Раскрыть творческий потенциал учащихся;
- Сформирование умения рефлексировать.

Оборудование: компьютер, мультимедийный проектор, экран, раздаточный материал.

Литературоведческая концепция

Кабаре родилось в конце XIX века, в 80-е годы, во Франции и успело распространиться по всей Европе. Изначально кабаре было построено на импровизации и цель этих импровизированных вечеров была в том, чтобы надругаться над современностью и, притом, проделать это в такой нелепой форме, чтобы случайно зашедший буржуа не знал, следует ли ему обидеться или же принять все, как милую шутку, достойную одобряющей улыбки. Смех кабаре - это не улыбка сквозь слезы. Это - нечто неизмеримо более глубокое. Это - балаганный хохот, заглушающий безумные рыдания.

«Кабаре Людмилы Петрушевской» было создано в 2007 году. Кабаре Петрушевской вбирает в себя все черты этой театрализованной формы. Иногда писательница говорит о своих концертах как о «Кабаре одного актера». Здесь, как и принято в программе кабаре, Л. Петрушевская выступает и в роли поэтессы, рассказывая свои стихи. На этих вечерах она выставляет свои картины, показывает мультфильмы собственного производства. С момента своего создания, Кабаре Людмилы Стефановны в первую очередь позиционируется именно как мини-театр. Заимствуя традиции французских и немецких классических кабаре, Петрушевская совмещает их с собственной авторской стилистикой, где бытовая драма соседствует со сказочностью и сюрреализмом. Часть песенных текстов Петрушевской написано от первого лица, однако абсурдность сюжета, внешний вид исполнителя и манера поведения на сцене указывают на моделирование специфического сценического образа.

Ход урока

1. Приветствие. Подготовительный момент.
2. Подготовленное сообщение учащегося о возникновении кабаре, его основных чертах и идеях.

3. Сегодня мы с вами продолжим говорить о творчестве Л.С.Петрушевской, а именно о ее многогранном таланте. Ведь она является не только писателем рассказов, сказок, пьес, но и создателем своего собственного мини-театра «Кабаре Людмилы Петрушевской».

На прошлом уроке мы с вами изучили рассказ «По дороге Бога Эроса». Давайте вспомним главных героев этого произведения, сюжет и тот мотив, который пронизывает весь рассказ.

4. Целью сегодняшнего нашего урока является анализ песенной поэзии, в частности, рассмотрение типов героев Петрушевской в контексте кабаре.

5. Давайте посмотрим концертную запись писательницы и послушаем песню «Моя любовь еще жива» из альбома «Сны о любви» (2012).

Скажите, понравилось ли вам выступление? Что поменялось в восприятии Петрушевской после просмотра видео? Как зрители реагируют на ее выступление? Какие черты кабаре вы заметили в ее выступлении?

6. А сейчас давайте обратимся к содержанию песни. О чем она? Охарактеризуйте лирическую героиню. Что ее волнует? Какие чувства она испытывает? Каково художественное пространство в песне?

7. Любой вид искусства имеет свои жанры и виды, в том числе и песни. Какие песенные жанры вы знаете? Как вы думаете, к какому жанру принадлежит песня «Моя любовь еще жива»? *(выходим на любовный романс)* Основными чертами любовного романса является описание любовных чувств, наличие диалога, чаще всего внутреннего.

8. Какие мотивы вы увидели в этой песне? *(выходим на мотив сна)* Давайте сравним этот мотив и героиню в песне и рассказе Петрушевской «По дороге Бога Эроса».

9. И в рассказе «По дороге Эроса» и в любовном романсе «Моя любовь еще жива» важную роль играет мотив сна. Но если в рассказе «впавшая в сон» героиня характеризуется окружением как «повредившаяся в уме», в песне, согласно канонам любовного романса, господствует пространство чувств,

лишенное как маркеров присутствия других людей, так и материального мира вообще. Скупые детали материального («от слез подушка намокает») воспринимаются скорее в символическом ключе (мокрая от слез подушка = мучительный сон).

10. Л.С.Петрушевская, создав свое собственное кабаре, не стала отходить от правил и основных черт кабаре как одного из жанров театра. Она вобрала в свой театр все свое творчество, начиная от написания рассказов, заканчивая изготовлением шляп и колье. Чтение прозы и поэзии, выставка картин, исполнение песен - все это стало единым целым в ее «Кабаре одного актера». Влияние театрализованности, эстетики кабаре отразилось и на текстах песен писательницы.

11.Петрушевская создает целостное полихудожественное пространство, в котором ее устойчивые типы героев реализуются в текстах рассказов и песнях. Представление образов зависит от того, в каком литературном или песенном жанре написан текст. Именно жанр накладывает отпечаток на создание персонажей, их поведение, характер и действия. Также на воплощение определенного типа героев, сюжет в песнях писательницы большое влияние оказали идеи кабаре, в жанре которого и выступает Петрушевская.

Рефлексия: понравился ли вам урок? Что вы открыли для себя нового? Оцените свою работу на уроке.

Домашнее задание: Поберите иллюстрации к песне Л.Петрушевской «Моя любовь еще жива» и объясните, почему именно эти картины вы выбрали.