МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙУНИВЕРСИТЕТ
имени М.В.ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ИСТОРИИ НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И СОВРЕМЕННОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Поэтика сюжетообразования и жанрового мышления в рассказах Людмилы Петрушевской

Дипломная работа
студентки IV курса
отделения русского языка и литературы
А.В.Желонкиной

Научный руководитель
доцент Ш.Г.Умеров

Москва

2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ……...с.3

ГЛАВА ПЕРВАЯ
СЮЖЕТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ…… с.16

ГЛАВА ВТОРАЯ
ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА…….…… с.27

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ОБНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА…….…… с.54

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……..…….…… с.69

БИБЛИОГРАФИЯ…….……..… с.73

ВВЕДЕНИЕ

Литературная критика стала проявлять самый пристальный интерес к произведениям Людмилы Петрушевской сразу после её дебюта в ведущем "толстом" журнале советского времени: в 1988 году повесть "Свой круг" была опубликована в журнале "Новый мир". С тех пор появилась масса критических статей, книжных обзоров, рецензий и научно-исследовательских работ, посвященных творчеству Людмилы Петрушевской.

Спектр мнений, высказанных о ее произведениях, многообразен и обширен.

Как справедливо отмечал С.Бавин, "критика, столкнувшись с миром персонажей Петрушевской, долгое время пребывала в недоумении относительно эстетической значимости увиденного и прочитанного" [1].

Само по себе это недоумение уже является показательным. Вторичная литература никогда не способна вызвать ничего подобного. Но оригинальный талант, порождающий оригинальные произведения, всегда оказывается нарушителем существующих канонов.

"Панораму современной литературы можно представить себе как огромное пространство будущего штормящего моря с куполом вечности над ним. Попытки войти в это будущее пространство и схематизировать литературный процесс 90-х годов с помощью привычных методик... дают настолько приблизительную, а подчас искаженную картину, что напрашиваются выводы как о несовершенстве старых методик, так и о том, что литературный материал сопротивляется всяким стремлением "затолкать" писательскую индивидуальность в группу, направление, школу и т.д." - пишет С.Тимина[2].

Так сопротивляется «старым методикам» и многообразное, многожанровое творчество Л.Петрушевской. Её произведения одновременно при-

---

[1] Бавин С. Обыкновенные истории: Библиографический очерк. – М., 1995. – С. 36.
[2] Тимина С. Плохо или хорошо в русской литературе сегодня? // Санкт-Петербургский университет. – 1997. – № 23. – С. 23-26.

числяют то к «наивному», то к «магическому реализму», то определяют как «прозу шоковой терапии», «чернуху», то относят к «другой» прозе, то к «новой натуральной школе», то к «женской» прозе (а последнему Людмила Петрушевская особенно противится, считая, что женской литературы как таковой не существует) и т. д.

Не менее синкретична новеллистическая система Л.Петрушевской, на что обращают внимание, например, А.Л.Кошелева и Е.Д.Монгуш. И действительно, жанровая палитра её рассказов весьма разнообразна: хроника, реквием, «случай», притча, рассказы-пьесы, сказка и др. Однако, как убедительно показали названные исследовательницы, этому разнообразию присуща художественная организованность. Его отличает цельность языкового стиля, цельность хронотопа, «единство стоящего за ними авторского сознания». Многим произведениям («Медея», «О, счастье», «По дороге бога Эроса», «Девятый том», «Маленькая девочка из «Метрополя», «Время ночь», «Песни XX века», «Изолированный бокс») присуща также общность тем, определяемая «точкой зрения автора-гуманиста, человека культуры» [3].

Чрезвычайно разнятся оценки творчества Л.Петрушевской. Вплоть до того, что иные читатели и литературные критики считают ее недостойной звания художника, а произведения именуют «чернухой» [4].

Другие, и их большинство, относят писательницу к лучшим отечественным писателям XX века. Это представление кажется наиболее справедливым.

По мнению многих исследователей, свое оригинальное видение мира она полнее всего передает на уровне стиля.

---

[3] Кошелева А.Л., Монгуш Е.Д. Проза Л.Петрушевской: Содержательно-эстетический дискурс, типология // Мир науки, культуры, образования: Междунар. науч. журнал. – Горно-Алтайск, 2013. – № 3 (40). – С. 249–252.

[4] См., напр.: Щеглова Е. Во тьму – или никуда? // Нева. – 1995. – № 8.; Костюкова Л. Исключительная мера // Литерат. газета. – 1996. – 13 марта; Черняева Е. Безупречный расчет «святого» неведения // Литерат. Россия. – 1998. – 4 марта.

Так, Евг.Шкловский отмечает, что «в голосе повествователя у Петрушевской обычно звучат разные голоса, сплетаются и перекликаются различные точки зрения и мнения, словно мы имеем дело с неким коллективным рассказчиком, который только так и может увидеть – со стороны» [5].

Похожую точку зрения высказывает А.Куралех: «Слово Л.Петрушевской приобретает некое двойное звучание, связанное с её особой, легко узнаваемой манерой письма. Авторское слово как бы маскируется под бытовое сознание, оставаясь при этом словом интеллигента. Оно нисходит до уровня банальности, трафарета — и сохраняет свое подлинное, высокое значение» [6].

О трансформации «чернушного языка» в прозе Л.Петрушевской писал и А.Зорин. Язык прозы Л.Петрушевской, по его мнению, выражает попытку писательницы углубить свое восприятие мира, попытку уйти от «жесткого квазиреализма» [7].

Зато Г.Вирен определял ее стиль как «чудовищную смесь канцеляризмов и обыденной речи, захлебывающийся, косноязычный поток с бесчисленными повторами... На скрещении современного упрощенного, даже опошленного языка и богатых литературных традиций выросла самобытная проза Л.Петрушевской» [8].

Истоки художественного стиля Л.Петрушевской виделись Е.Гощило так: «Лишенная описаний природы и характеристики персонажей, не перенасыщенная диалогами и игрой воображения, проза Л.Петрушевской базируется в основном на характерном языке своих неоднозначных рассказчиков. Этот язык — городской сленг, культурные клише, безграмотная речь, колоритные диалектизмы... Своим искусством уводить в сторону, запуты-

---

[5] Шкловский Е. Косая жизнь: Петрушевская против Петрушевской // Литературная газета. – 1992. – 1 апр. (№ 14). – С. 4.
[6] Куралех А. Быт и бытие в прозе Л.Петрушевской // Литературное обозрение. – 1993. – № 5. – С. 63.
[7] Зорин А. Круче, круче, круче... // Знамя. – 1992. – № 10 – С. 202.
[8] Вирен Г. Такая любовь // Октябрь. – 1989. – № 3. – С. 204.

вать и избегать главного Петрушевская создала яркий индивидуальный стиль» [9].

Ориентация на разговорный язык — особенность, чаще всего выделяемая исследователями прозы Л.Петрушевской.

В стиле её прозы обнаруживают сходство с классиками русской литературы XX века. Так, М.Липовецкий сопоставляет стилистику Л.Петрушевской с языковыми экспериментами А.Платонова: «Стилистические сдвиги у Петрушевской - это своего рода метафорические сквозняки. Стиль превращает обыденную ситуацию в притчу. Собственно говоря, все это очень своеобразно понятые и ограниченно пережитые уроки прозы А.Платонова с его языковыми неправильностями, выводящими в другое измерение бытия» [10]. При этом М.Липовецкий справедливо уточняет, что «...чисто стилистические приемы еще не способны породить онтологический эффект» [11].

Известное сходство между языком произведений Петрушевской и языком произведений Зощенко и Платонова фиксирует Е.Невзглядова: «Петрушевская на каждом шагу пренебрегает литературной нормой, и если у Зощенко, например, автор выступает от имени внелитературного рассказчика, а Платонов создал собственный язык на основе общенародного, то тут мы имеем дело с модификацией той же задачи». Рассуждая о стиле Петрушевской, Е.Невзглядова выделила в нем два языковых пласта: «Протокольно-канцелярский и разговорно-бытовой образуют устную, с неправильными оборотами речь, прикрепленную к официально-деловой ситуации... Огромную роль играют повторы, создающие впечатление упорной сосредоточенности. ...Заинтересованность в предмете речи совершенно переключила рассказчика с формы на суть дела» [12].

---

[9] Гощило Е. Перестройка или «домостройка»? Становление женской культуры в условиях гласности // Общественные науки и современность. – 1991. – № 4. – С.141.
[10] Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 229.
[11] Там же. – С. 230.
[12] Невзглядова Е. Сюжет небольшого рассказа // Новый мир. – 1998. – № 4. – С. 257, 259.

Обращаясь к повестям «Время ночь» и «Свой круг», В.Миловидов пришел к выводу, что творчество Л.Петрушевской — один из наиболее ярких примеров развития современной прозы и что «...натурализм в современной русской прозе ... выступает как стилевая система. Он не претендует, как «классический» натурализм, на роль метода, но, включаясь в рамки иных художественных систем — реалистических, модернистских, романтических, — сообщает им дополнительные параметры, дополнительные стилевые обертоны» [13].

Интересные соображения о творчестве Л.Петрушевской в разное время высказали Е.Канчуков и О.Славникова.

Е.Канчуков определял творческий путь Л.Петрушевской как путь «очищения метода», который «выражается, прежде всего, в отказе от художественных средств в изображении героев и ситуаций. Выбирая позицию мира, автор приводит свою прозу к тому уровню занимательности, который в обиходе принято называть «прозой жизни» [14].

О.Славникова в статье с хлестким названием «Петрушевская и пустота» указала на избыточную повторяемость образов и тем в произведениях Л.-Петрушевской. Зато повесть «Маленькая грозная» может, по мнению О.-Славниковой, стать следующим этапом в творческом развитии писательницы, - там явился новый, более сложный по своим качествам герой [15].

Евг.Шкловский отмечает, что «литературность» в творчестве Л.Петрушевской проявляется в отборе материала, в предпочтении «жесткости» этого материала: «...так воспринимает реальность именно литературный взгляд, раз и навсегда уязвленное эстетическое чувство» [16].

---

[13] Миловидов В.А. Проза Л.Петрушевской и проблема натурализма в современной русской прозе // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь, 1997. – Вып. 3. – С. 59.

[14] ? Канчуков Е. [Рец. На публикацию «Песни восточных славян» Л. Петрушевской в «Новом мире»] // Литературное обозрение. – 1991. – № 7. – С. 29 –30.

[15] Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. – 2000. – № 2. – С. 47–61.

[16] Шкловский Е. Косая жизнь: Петрушевская против Петрушевской // Литературная газета. – 1992. – 1 апр. (№ 14). – С. 4

М.Липовецкий видит приверженность Л.Петрушевской к следующей архетипической формуле: «Сирота, безвинная жертва, убийца, разрушитель, проститутка (она же «простоволосая» и «простушка»). Все её «робинзоны», «гулливеры», другие сугубо литературные по модели персонажи — не исключения из этого рода. Речь идет всего лишь о культурных опосредованиях всех тех же архетипов судьбы» [17].

О.Лебедушкина обратила внимание на необычную роль цитат в сюжетах Л.Петрушевской: «Функции цитаты, подтекста у Петрушевской очень непросты, потому что непросты отношения самого автора с «чужим словом». С одной стороны, каждый рассказ изначально представляет собой якобы цитату, «часть речи», записанную как бы с голоса, — таков «договор» автора с читателем. С другой стороны — мифопоэтические корни этой прозы сами по себе провоцируют бесконечное называние цитат, которое происходит в сознании читателя уже без ведома автора. И, наконец, восприятие текстов, идущее от обэриутов, от позднего Кузьмина — прозаика, окрашивает все знаки культуры в иронические тона» [18].

Мифопоэтическому аспекту посвящена также работа С.П.Черкашиной, обращенная к генезису женских образов в рассказах «Бедное сердце Пани», «Карамзин. Деревенский дневник», «Дочь Ксени» и других. Посредством таких мифопоэтических символов, как «яблоко», «дерево», «гнездо», Л.Петрушевская передает черты юных героинь, которые позже разовьются во взрослых женщинах. Так, яблоко в «Бедном сердце Пани» явилось символом не только женской красоты, но и непростого будущего новорожденной девочки. Ассоциативный ряд «яблоко – дерево – древо жизни» сопрягается с идеей объединения миров, жизни и вечности, с воплощением женского начала. А связанное с деревом гнездо продолжается в писательской метафоре: у девочек «инстинкт витья гнёзд» («Карамзин. Деревен-

[17] Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 230.
[18] Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Дружба народов. – 1998. – № 4. – С. 206.

ский дневник»). Обобщая, С.П.Черкашина утверждает, что художественный мир писательницы матриархален. В его аксиосфере неизменно велика значимость женской пары «мать – дочь» как основы существования женского рода [19].

И.П.Смирнов воспринимает рассказ «Свой круг» как нарратив не-истории: «Если не-истории всё же все же предстоит совершиться в дальнейшем ходе событий, то она будет не более чем ложью. В повести «Свой круг» Петрушевская рассказывает о смертельно больной женщине, которая на глазах друзей безжалостно избивает сына с тем, чтобы ушедший от нее муж возмутился бы её поступком, взял на себя воспитание ребенка, чего он не сделал бы после смерти жены, не будь он свидетелем её (мнимой) жестокости. Знаменательно, что Петрушевская, показывающая акт псевдосадизма, скрытно полемизирует в повести «Свой круг» с историческим авангардом: противницу героини зовут Марина, как Марину Цветаеву; муж этой антагонистки носит имя Сергей, как и супруг Цветаевой, Эфрон; друг мужа — осведомитель КГБ по имени Андрей: сравните двойное имя Эфрона, Сергей-Андрей и его участие в акциях, которые НКВД проводил в 30-е годы в Париже» [20]. Подытоживая, И.П.Смирнов указывает на то, что постмодернистские сюжеты Л.Петрушевской строятся на смещении кодов (как литературных, так и исторических), рождающих иронический модус истории.

Отдельная тема для исследователя творчества Л.Петрушевской — сюжеты её прозы. Е.Невзглядова **отмечает, что «сюжет в рассказах Петрушевской возникает из неупорядоченных частей фабулы, события и факты предстают в разрозненном виде, непоследовательно...» [21]. Е.-Невзглядова считает, что в** композиция рассказов подчиняется стихо-

[19] Черкашина С. П. К вопросу о мифологической номинации у Л.Петрушевской // Известия Воронежского гос. педагог. ун-та. - 2010. - № 2. – С. 112-116.
[20] Цит. по: Серго Ю.Н. Поэтика прозы Л.Петрушевской. – Ижевск, 2001. – С. 10.
[21] Невзглядова Е. Сюжет небольшого рассказа.... – С. 258.

творным принципам. Смысл возникает ассоциативно**.** Фабульная последовательность не важна**:** «Вместо того чтобы развиваться, сюжет у Петрушевской концентрируется вокруг какого-то одного момента или эпизода. Обычно у нее к началу рассказа действие уже завершилось и ситуация получила определенность... Не развертывая, а, наоборот, сворачивая жизненное событие, Петрушевская вычленяет в нем проходной эпизод, не итоговый результат: телефонный разговор, отъезд в такси. ... Свёрнутость сюжетов объясняется необычно сильным для прозаика волнением души. Оно не позволяет вести последовательный рассказ» [22]. «Петрушевская — лирик, и, как во многих лирических стихах, в её прозе нет лирического героя, нет фабулы и не важен сюжет. Её речь, как речь поэта, сразу о многом» [23].

В качестве опорной категории при характеристике поэтики «малой прозы» (понятие, введенное в литературный обиход А.И.Солженицыным) в данной работе избрана категория сюжета. Через анализ сюжетов ряда рассказов и повестей Л.Петрушевской делается попытка очертить некоторые особенности их стилистики и жанра.

На понимание сюжета первостепенное влияние здесь оказывают сложившиеся трактовки. Одна из них проистекает из труда А.Н.Веселовского «Поэтика сюжетов», ставшего классическим: «Сюжеты — это сложные схемы, в образности которых обобщались известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой действительности. С обобщением соединена уже и оценка действие, положительная или отрицательная» [24].

Эту трактовку развивает, например, такой авторитетный теоретик литературы, как Ольга Фрейденберг. Она видит в сюжете систему «разверну-

[22] Там же. – С. 258.
[23] Там же. – С. 260.
[24] Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 302.

тых в словесное действие метафор; вся суть в том, что эти метафоры являются системой иносказаний основного образа» [25].

Касаясь происхождения сюжета, О.Фрейденберг утверждает, что «...расхождение смысла, создавшего структуру сюжета, с позднейшим смыслом, который вычитывается из этой структуры, порождает не только загадку, но и сказку, никогда не понимающую того, о чем она повествует (в этом её формальное отличие от мифа); но такой сказкой, допускающей интерпретацию структуры, является и всякий метафорический сюжет» [26]. О.Фрейденберг указывает на связь известного мифологического сюжета с персонажем: «Основной закон мифологического, а затем и фольклорного сюжетозаключения заключается в том, что значимость, выраженная в имени персонажа и, последовательно, в его метафорической сущности, развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [27].

Таким образом, пертурбации сюжета в большой степени могут определяться героем. Это особенно характерно для литературы постмодернизма, в контексте которой развивается и творчество Л.Петрушевской. На связь этой литературы с мифом не раз обращали внимание отечественные исследователи [28].

Сюжет как особую структуру детально изучали ученые формальной школы. То, что традиционно рассматривается как сюжет (хронологическая

---

[25] Фрейденберг О.М. Поэтика жанра и сюжета. – М., 1997.– С. 223.
[26] Там же. – С. 223.
[27] Там же.
[28] Например: «В постмодернистской интертекстуальности проступают свойства мифологического моделирования, поскольку именно в мифологии цельность бытия запечатлевается непосредственно в объекте изображения» (Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997. – С. 17). Или: «Постмодернизм (в творчестве Л.Петрушевской – А.Ж.) проявляется и в использовании разнообразных интертекстуальных связей: сюжетные заимствования (обычно сюжетов литературных сказок – Ш.Перро, Э.Т.А.-Гофмана, В.Гауфа, А.Андерсена, А.С.Пушкина, Э.Н.Успенского), использование цитат, аллюзий, реминисценций, в том числе и самоцитирование и самопородирование… Отдавая дань постмодернизму, сказки Л.Петрушевской все же остаются сказками, а не пустой формой, используемой для создания постмодернистского произведения. … Если время в фольклорной сказке относится к неопределенному прошлому, то в сказках Петрушевской события обыкновенно соотносятся с современностью… Место действия сказок Петрушевской – единый для всех героев «свой» мир, и опасность угрожающая героям, проистекает изнутри этого мира» (Мехралиева Г.А. Литературная сказки в творчестве Л.С.Петрушевской. Автореферат дисс. … канд. филол. наук - Петрозаводск, 2012).

последовательность событий, изображенных в произведении), ими именовалось фабулой. Сюжет же подразумевал расстановку событий, фактов, деталей в самом повествовании. Такая дифференциация сюжета и фабулы была выдвинута В.Б.Шкловским и Б.В.Томашевским.

Иную точку зрения на проблему сюжета высказал Ю.М.Лотман. Он говорил о связанности формального и содержательного аспектов: «Выделение событий — дискретных единиц сюжета — и наделение их определенным смыслом, с одной стороны, а также определенной временной, причинно-следственной или какой-либо иной упорядоченностью - с другой, составляет сущность сюжета» [29]. Обращая внимание на изменение сюжетных принципов в романистике прошлого века, он отметил смещение ценностных ориентиров от волшебной сказки - к мифу. Романный сюжет, «...начиная с Гоголя, ориентируется в глубинной сюжетной структуре на миф, а не на сказку. Прежде всего для мифа с его цикличным временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте может быть оборвано. Показательно, что такие основные в истории русского романа XIX века произведения, как «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы», вообще не имеют концов» [30].

Мифологический вектор, устремленность в бесконечное являются признаками и постмодернистского сюжета.

Интересные наблюдения о русском постмодернизме содержится в книге М.Липовецкого «Русский постмодернизм». Так, анализируя прозу В.-Пьецуха, автор пришел к выводу, что её сюжеты освещены «светом иронического и культурного прошлого». Речь идет о параллелях с классическими сюжетами: «...между потопом в скромной московской квартире и «Декамероном» («Потоп»), пропажей старушки в густонаселенной коммунал-

[29] Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи. – Таллин, 1993. – Т. 3. – С. 94.
[30] Там же. С. 97 – 98.

ке и «преступлением и наказанием» («Новая Московская философия»), историей вражды двух поселков и древнерусской воинской хроникой («Центрально-Ермолаевская война») [31]. Критик заключает, что постмодернистские сюжеты в прозе В.Пьецуха возникают как трансформация современной действительностью известных сюжетов русской литературы.

При столкновении с реальностью происходит изменение семантики — «то, что в прошлом было трагедией, в настоящее время превращается в трагифарс. Такие трансформации — постоянный мотив прозы Пьецуха» [32]. И нередко ирония в русском постмодернизме проявляется через несоответствие (или новое, нетрадиционное сочетание) сюжета и жанровой формы.

Наблюдения М.Липовецкого имеют принципиальное значение. Опираясь на них, можно дифференцировать два качественно разных сюжета в постмодернистском рассказе: классический событийный сюжет и аналитический сюжет. Вариантом постмодернистских сюжетов могут являться сюжеты-цитаты, которые предстают как пересказ событий, известных из литературы или из истории, вновь повторяющихся в современных исторических реалиях и побуждающих автора и читателя изменить их оценку.

Работа состоит из введения и трех глав.

Первая глава посвящена сюжетной организации рассказов Л.Петрушевской. В ней исследуются рассказы «Свой круг», «О, счастье», «Бал последнего человека», и пьесы «Чинзано».

Во второй главе рассматривается образно-стилистическая структура таких рассказов Л.Петрушевской, как «По дороге бога Эроса», «Темная судьба», «Свой круг», «Бал последнего человека», «Медея», «Сирота», «Мистика», «Новый район», «Страна», «Две души», «Время ночь», «Али-Баба», «Я люблю тебя», «Дама с собаками», «Кто ответит», «Гость», «Дядя

[31] Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997.
[32] Там же. – С. 234.

Гриша», «Грипп», «Через поля», «Еврейка Верочка», «Рассказчица», «Скрипка», «Бедное сердце Пани», «Богема», «Случай Богородицы», «История Клариссы», «Дочь Ксени», «Нюра Прекрасная», «Смысл жизни».

Глава открывается небольшим теоретическим разделом, посвященным характеристике современных взглядов на поэтику повествования (П.Лаббок, Н.Фридман, Э.Лейбрид, В.Фюгер, В.Кайзер, Р.Барт, Е.Падучева).

Применительно к произведениям Л.Петрушевской, в первую очередь, указывается на постоянно происходящую в них смену авторских масок (а также масок героев, «двойную игру» как основу их существования). Выделяется роль ключевых слов, повторы, свойственные авторскому голосу, меняющееся соотношение повествователя и персонажей, множественность временных позиций, которые по-разному сочетаются друг с другом. Описывается хронотоп, свойственный прозе Л.Петрушевской, выявляются повторяющиеся символические понятия («круг», «путь», «темная судьба», «сон», «страна», «ночь» и другие), способы замедления повествования. Обращается внимание на намеренную, художественно рассчитанную будничность при описании особенно тяжелых драматических событий в жизни человека, на тяготение писательницы к притче, к созданию экзистенциальных моделей. Делается попытка описать модель речевой стихии рассказов Л.Петрушевской: смешение канцеляризмов и просторечия; приверженность к стилистической мешанине; «болтливость», «многословие» типичного рассказчика(-цы), его (её) неожиданные, сверх меры откровения; игра со словами и образной разговорной речью (оксюморон, метонимический перенос, антитезы, повторы, сталкивание прямого и переносного значения слов, избитые тропы, словообразовательные пары, парадигмы, оценочные лексемы, различные формы иронии, зооморфизм, идеологема и штампы советской эпохи и др.).

Предметом анализа в третьей главе является путь писательницы к обновлению жанрового канона. Наиболее существенным образом Л.Петру-

шевская раздвинула сложившийся жанровый канон в повести «Свой круг», поэтому анализ этого произведения занимает центральное место в третьей главе. Там также интерпретируются отдельные жанровые особенности повести «Время ночь» и цикла «Монологи».

ГЛАВА ПЕРВАЯ
СЮЖЕТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

В монографии «Русский постмодернизм» М.Липовецкий пишет: «Свойственное постмодернистской ситуации в целом семиотическое понимание реальности нашло свое преимущественное воплощение в самом, пожалуй, броском свойстве постмодернистской поэтики, которое, вслед за Ю.Кристевой, может быть названо интертекстуальностью». Разумеется, «...интертекстуальность не сводится к простой цитатности. Цитатность — лишь од-

но из стилевых проявлений интертекстуальности» [33]. При анализе произведений Л.Петрушевской обнаруживается наличие таких элементов интертекстуальности, как перекличка их сюжетов с сюжетами классических произведений, цитирование последних на разных уровнях текста.

Читатели Л.Петрушевской видят, что ее сюжеты и образы нередко повторяются. Писательница не смущается цитировать самое себя в повествованиях самого разного жанрового рода. Так, сюжет одинокой матери-пьяницы до известной степени репродуцируется в пьесе «Чинзано», в рассказе «Страна». Безымянная героиня «Страны» и Ирка Строганова из «Чинзано» — красивые женщины (во всяком случае, «со следами былой красоты»). Обеих мужья бросили в трудную минуту, у каждой есть ребенок-девочка. Обе не прочь выпить, однако как бы они ни были пьяны, каждый вечер аккуратно собирают требующиеся на утро детские вещички.

В «Чинзано» эпизод с Иркой Строгановой всего лишь проходной, однако важно, что тот, кто рассказывает о ней на дружеской пирушке, выступает как герой-повествователь. Аналогичный сюжет в «Стране» является базовым, а перцепция повествователя в оценке героини и её судьбы сближается с авторской. «Кто знает, как живет пьющая женщина...» — так начинается рассказ. У героини нет имени, нет прозвища, нет индивидуальных примет — просто «пьющая женщина». Повествователь сосредоточился на этой истории. В «Стране» именно в ней воплотилась одна из трагических сторон жизни. Поэтому повествователь относится к этой истории не как к частному сюжету, а как к отражению всеобщей драмы жизни. Знаменитая формула, открывающая толстовский роман «Анна Каренина», переворачивается — у Петрушевской «все несчастные семьи похожи друг на друга».

Другим повторяющимся сюжетом в прозе Петрушевской является «сюжет лишнего человека». Так, например, у Сержа из повести «Свой круг» и

---

[33] Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997. – С. 232, 234.

Сережи из одноименного рассказа сходство проявляется не только в судьбах, но и в том, как их самих воспринимают окружающие люди. И в том, и в другом случае перед читателем предстает герой, стоящий выше житейских интересов, быта, — «неприкосновенность, наша гордость и величина...».

Повествовательница в «Сереже» характеризует этот тип следующим образом: «Между прочим, я знаю несколько таких мальчиков, которые именно так предпочитают уходить от уже впавших в зависимость женщин. ... А потом наступает финал этого родства душ, финал очень простой, грубый, с непонятным оттенком злорадства и саморазрушения: например, Надя в один прекрасный день просто услышала от него, что он женится».

История взаимоотношений Сережи с любящей его женщиной («Сережа») во многом повторяется в рассказах «Смерть поэта» и «О, счастье». Все эти произведения — о людях, отставших от времени. Их герои одинаково стремятся вернуться во времена своей юности. Но новое время изживает романтизм и выталкивает их из жизни. Все они, и Боб из рассказа «О, счастье», и Сережа («Сережа»), и юноша из «Смерти поэта», бросают любимых женщин и после того умирают (или погибают). Как Печорин в «Княжне Мери», они готовы сделать из любви игру. Развязка этого сюжета известна заранее. Игра судьбой другого человека неминуемо приводит кого-то из них к гибели - если и не сразу, то спустя некоторое время, но непременно и только так. В этом случае Л.Петрушевская, возводя классический сюжет прошлого века в ранг универсальной модели для современника, идет к созданию нового мифа.

В творчестве Л.Петрушевской выделяются два способа цитирования сюжета: путем обращения к сюжетам мировой литературы (от древних мифов до отечественной классики) и с помощью самоцитации.

Обычно Л.Петрушевская строит новый сюжет, создавая возможность ряда его трактовок. Её занимает многозначность смыслов, которые могут

таиться в общеизвестном, классическом эпизоде («Медея», «Теща Эдипа», «Бог Посейдон» и др.). Но сходство её нового сюжета с мифологическим оказывается поверхностным, обманчивым. Даже самая известная история может быть прочитана иначе. Таков, к примеру, сюжет «лишнего человека», к которому Л.Петрушевская обращалась особенно часто: «Свой круг», «Смотровая площадка», «Смерть поэта», «Бал последнего человека» и т. д.

В повести «Свой круг» роль «лишнего человека» в первую очередь играет Серж. Он, как и почти все другие герои, именно играет роль, а не живет по-настоящему в окружающей реальности. Повествовательница не без иронии приоткрывает банальную причину, сделавшую Сержа («аристократическое» сокращение имени - намек на XIX век, когда сформировался этот тип) «лишним человеком»: он отстал от времени. Он предал свой талант ученого, свое жизненное назначение. Судьба Сержа вписана в контекст шестидесятых. «Капичник» — знаменитый семинар молодых физиков под руководством П.Л.Капицы. «Академик Фрам», «академик Ливанович» — знаковые имена тогдашней науки. Все это придает определенный блеск фигуре Сержа, но его человеческая сущность оказывается ниже времени, к которому он принадлежит. Ему предоставляли лабораторию, хотя результат его исследований иллюзорен: «принцип открыт сто лет назад и популярно описан в учебнике на такой-то странице мелким шрифтом для высших заведений...». Он отказался от должности, предпочел «волю и свободу». «Большинство» потрясено, рассудив в духе книжном, «возвышенном»: «Бросил карьеру ради воли и свободы».

Звучит красиво, но на самом деле это бегство от научного поиска, от труда. Благодаря сохраненной «свободе» Серж «давно не читает литературу, надеется на интуицию, а литературу читать надо». В итоге, «весь институт ходил в океан», то есть участвовал в масштабных научных экспедициях, а Серж занимался всего-навсего техническим обеспечением: «Он с

небольшим составом лаборантов осуществлял отправку, переписку и прием экспедиции в Ленинграде».

Героиня-рассказчица будто бы вскользь указывает еще на одну причину появления «лишнего человека», выключенности его из времени. Эта причина — отсутствие серьезной ценностной ориентации, несамостоятельность, готовность жить за счёт других. Способность любить оказывается вне пределов скудных нравственных возможностей такого героя. Он стоит не над человечеством, как ему хотелось бы думать, а словно бы вне него. Бунт против Бога ли, судьбы ли, который в XIX веке считался правом личностей исключительных, трагических, в XX веке стал явлением бытовым, массовым, не бунтом, а капризом.

Повесть «Смотровая площадка» посвящена судьбе современного «романтического» героя. Сначала характер молодого инженера Андрея дается фрагментарно, расплывчато. Но чем дальше, тем больше его судьба, его поступки говорят о том, что всю жизнь он представляет как поединок с прошлым миром, как защиту собственной свободы. У него привлекательная внешность, он увлекается женщинами и имеет у них успех. И каждый раз, когда женщина не оказывает ему достойного сопротивления, когда сдается без боя, он разочаровывается в ней. Слабость другого человека вызывает у Андрея не жалость, а сожаление о напрасно потраченном на него (на нее) внимании. Но на первых порах герою еще не отказывается в праве на обладание какой-то своей истиной.

Андрея привлекает судьба романтического героя, противостоящего миру, он не прочь ей подражать. Оттого он не способен принять многообразие мира. Он выбрал одну - «романтическую» - схему и в соответствии с нею выстраивает свое поведение. Рассказчица иронически комментирует эту схему: «О Господи, зачем этот мир так устроен, что ничего в нем нет от литературы, от одного прочтения, одной точки зрения — а все может быть прочтено глубже, и еще больше могут развернуться пучины, и, по-

гружаясь в эти пучины, ища самое дно, самую истину, человек много теряет по пути, оставляет без внимания истины не хуже той, какая ждет его на дне, но именно до конца хочет все узнать человек, а потом хохочет и говорит (как в нашем случае Андрей), что мир населен педерастами и онанистами, а женщины все либо проститутки, онанистки и лесбиянки, либо старые девы».

Касаясь предыстории героя, из массы женщин, бывших предметами его кратковременных увлечений, повествовательница называет двух: Соню и Таню. Смятые равнодушием Андрея, они носят имена, напоминающие об известных героинях Грибоедова и Пушкина. Здесь уже слышится намек на то, что путь героя представляет собой повторение классического русского сюжета с «лишним человеком».

Рассказчица комментирует смену эмоций в душе Андрея. Здесь тоже обнаруживается своя схема. Сначала, увлеченный очередной попыткой найти идеал, он испытывает эмоциональный подъем. Пространственно герой тоже стремится вознестись — свидание «обычно происходило на смотровой площадке у Ленинских гор, перед Московским университетом. ... И происходило это у него с каждой, буквально с каждой: то ли наш герой не знал, куда еще приткнуться, кроме смотровой площадки, то ли действительно каждый раз, с каждой новой любовью в нем происходил душевный подъем и все просило простора, ветра, величественных панорам».

Затем случался спад, и Андрей вновь холодно отстранял от **себя несчастную жертву**: «Можешь считать меня подонком, но мы больше встречаться не будем».

Потом появлялось отвращение к миру и людям и одновременно приходил страх пред ними — ведь они пытались его подчинить: «Чего от него все они хотели, чем он должен был услужить им и миру, если мир так нуждался в нем, — вот, вопрос, который неизменно должен был возникать всякий раз...». Чувства Андрея скудели, он осознавал тщетность своих стрем-

лений, поисков, ибо достигнутая цель каждый раз переставала для него что-либо значить.

В первой части повести внутренний мир героя дан как нечто самоценное, судьбы других людей еще не различимы. В следующей части открывается «перечень фактических, реальных действий Андрея, его послужной список». Здесь возникает тема «другого человека», имеющего свою правду, которую должен учитывать рассказчик. Сюжет этой части несколько напоминает сюжет лермонтовского «Героя нашего времени». Так, главная героиня «Смотровой площадки», наделенная мифологическим прозвищем Артемида, воплощает собой естественность, природное начало, к которому тяготеет, вслед за Печориным, герой Л.Петрушевской.

Как известно, Печорин обладал огромной разрушительной силой: погубил Бэлу, обездолил слепого мальчика, застрелил Грушницкого, разрушил иллюзии княжны Мери, и все это не с какой-то обдуманной целью, но лишь от скуки. В Андрее тоже очевиден тип человека, разрушающего судьбы других людей из-за эгоистических влечений. «Андрей, стало быть, не терпел предметов, лишенных самоценности, предметы же, снабженные этим качеством, старался освоить. Но в освоении, видимо, не мог удержаться на определенной грани, и предметы сламывались».

В ходе сюжета повествовательница преодолевает точку зрения одного героя. По её словам, если прежде место отдавалось «различным домыслам, догадкам и попыткам сделать выводы, то теперь настала пора заглянуть правде в глаза, увидеть, как реально протекала жизнь Андрея» и какой её видели со стороны сослуживцы. Во второй части возникнут разнообразные эпизодические персонажи, к которым надо будет присмотреться внимательней, ибо, как известно, человек — продукт среды, и все, что произойдет с Андреем под конец, все это будет результатом как раз воздействия среды». Повествовательница меняет оптику: не глазами героя она смотрит на мир, а глазами мира — на него самого.

Но если в классической литературе герой нередко оправдывался как жертва среды, то Андрей у Л.Петрушевской предстает в образе счастливого победителя, «отряхнувшего прах» среды со своих ног. Романтическая (понятно, псевдоромантическая) судьба героя входит в противоречие с догматом о человеке как продукте среды. Опровергая это утверждение, герой отделяет себя от мира, завоевывает себе право относиться к другим людям как к объектам своих прихотей, и здесь опять возникает параллель с Печориным. Её создают соперничество-«дуэль» с неврастеником Эдиком («сам почти баба, из тех мужиков, которые замечают, у кого выглядывает комбинация или поехал чулок») и роман с юной «дочерью профессора-матери и отчима-доцента» («она — гибкое и свежее существо, мастерица и мужественная девочка»). История с Артемидой напоминает о взаимоотношениях Печорина с Бэлой. Как и некогда Печорин, герой «Смотровой площадки» стремился заполучить, завоевать воплощение природного совершенства, а, завоевав его, тяготился несвободой, не знал, что делать со своим завоеванием: «... отнять у него (художника-миллионера) Артемиду отнял, а вот позаботиться о ней соответствующим образом не смог или не захотел...». У Лермонтова героиня платит за свою любовь гибелью. Артемида — мучениями совести, «открытая всем гвоздям и пулям... Бывают еще и не такие муки, и позже мы узнаем, какие гвозди впивались в нежное, податливое тело Артемиды, кроме всем видных гвоздей...».

Люди, окружавшие Андрея, так же не понимают его натуры**,** как никто – единственным исключением была жертвенная Вера – не мог понять Печорина. Инстинктивно, бессознательно герой отторгает себя от окружающего мира: «И неожиданно Андрюша вынужден был уйти с работы от этой истории подальше — не именно от этой истории Артемиды, которой его строгая душа не смогла вынести, а просто от той странной истории, которая у него заварилась с В.Д.». Андрей и здесь ушел победителем, начал новую жизнь «в новом с иголочки институте ... с надеждой на повышение,

квартиру и так далее, и всё так и вышло». Но «гонимый миром странник» не вызывает у автора ни жалости, ни любви, ни оправдания. «... Победитель-то победитель, но кого тут было побеждать — стариков, женщин и невротиков, что ли? ... Любые победы суть явления временные, жизнь такова, что она изворачивается, все поднимается после ударов... А все-таки болит сердце, вот ноет оно, все хочет отмщения. За что, спрашивается... жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот в чем дело», — утверждается в конце повести.

Две части рассказа дают писательнице право сопоставить два миропонимания: романтическое, которое в соответствующей системе координат представляло собой высшую ценность, и точку зрения «толпы». Знакомая по классической литературе система видоизменяется: «толпа» оправдывается автором, а романтические идеалы оцениваются иронически. «Старики, женщины, дети, невротики» выступают в роли «маленьких» людей, и автор оказывается на их стороне.

Рассказ «Поэзия в жизни» построен на игре реминисценций и представляет собой коллаж классических сюжетов. Автор примеряет на современных персонажах роли героев «Новой жизни» Данте, «Отелло» Шекспира, «Золушки» Шарля Перро.

Первый сюжет — о Золушке. Но в отличие от сказки Перро**,** красавице Миле не дано превратиться из Золушки в принцессу: «И Принц (прозвище студента старшего курса — А.Ж.) женился на принцессе, и у них родились дети, а Мила все его тайно любила и писала стихи...». Далее возникают темы Данте и Беатриче, а Золушка обнаруживает сходство с тургеневскими героинями: «Принц так и ничего не узнал о любви к нему Милочки, а сам явно и вслух, на манер хитрого Данте, на расстоянии державшегося от Беатриче, восхищался Милочкой, и до нее доходили его слова. Но по тайно-

му инстинкту он не стал ввязываться в длинный платонический роман с провинциальной девушкой Тургенева...».

Провинциальная барышня из классического русского романа, она же и Золушка, и Беатриче, в итоге оказывается Дездемоной, «полюбив за муки» Отелло. Амплуа Яго исполняет свекровь: «Мамаша в роли Яго сыграла свою партию без всякого злого умысла, ведомая только инстинктом ревности...». Автор противопоставляет Милочку - «Любе Ивановне, суке и падле, зав. читальным залом из бывших секретарш с вечерним образованием, члену партии». Милочка – настоящая красавица, Люба Ивановна, «со своим толстым носом и крутой химией», - вульгарна. Милочка - скромница. Люба Ивановна – особа «без комплексов»: «Она вообще гордилась всем, чтобы ей ни доставалось в жизни».

Любе Ивановне достался завидный муж – «богатый и старый, пятидесяти лет, доцент, декан, холостяк с машиной». Он удовлетворяет её материальные претензии. «Люба шикарно рассказывала**,** что хочет учиться на пианино и Гага уже купил коричневое чешское полированное». Однако не все гладко: «Затор был в том, что с Гагой жила сестра старше его, как бы ему мать, и эта сестра, смеясь, говорила Люба, злая золовка, настолько не может терпеть Любу, что говорит с ней через губу и посуду в кухне швыряет, типа того, что не нанималась подавать этой». Семейное положение Милы много хуже, зато результат в их домах, в общем, «был один и там, и там».

Что касается «тургеневской героини», то «... муж Милы в новой двухкомнатной квартире теперь уже не защищал Милу от матери, мать жила отдельно, а телефона не было ни там, ни здесь – муж Милы стал сам себе Яго и Отелло... Так оно и шло, пока он не погиб прямо на улице от инфаркта».

Зато практичная и несентиментальная «...Люба Ивановна не стала ждать похорон мужа, а отчалила после первого же его инсульта, вышла за-

муж за своего верного все эти годы сожителя, пятидесятилетнего ученого, который ради такого случая разошелся с женой. И работать она устроилась шикарно, и ездила за границу в командировки...». Но жизненные бои её не окончены, и недаром она «ходит какая-то разочарованная, и надо ждать событий, потому что не все родственники, знакомые её нового мужа её признали, а некоторые протестуют...».

Жизненная поэзия в наши дни проявляется как эгоизм, как желание каждого быть «самому себе поэтом». Герои Людмилы Петрушевской не порождают новых сюжетов, а опошляют старые. Писательница как будто хочет, чтобы читатель посмотрел на себя со стороны, ведь едва ли не все ситуации, с которыми он сталкивается в действительности, уже описаны в классической литературе.

Смысл противопоставления «милой людям» Милочки («к ней подходили, чуть ли не на улице, чуть ли не в транспорте, а уж в гостях и в ресторанах каждый второй без разбору») и Любы Ивановны («которой всё равно, когда и с кем, вот именно были бы брюки») очевиден. Один сюжет ориентирован на «поэзию», романтику, другой – «на жизнь», на прозу. Но в конечном итоге финал «поэтического сюжета» мало отличается от «прозаического». Обе женщины вогнали или почти вогнали своих мужей в могилу. **Пусть первая кроткая и тихая, а вторая - пробивная, пусть одна из них красавица, другая же – совсем нет, пусть одну ставят в ряд, где Золушка, Дездемона, Беатриче, а другая - лишь** Люба Ивановна, но все это малосущественно. И в целом этот рассказ даже не о судьбах двух женщин, а об экзистенциальном отторжении современных людей от некогда устойчивых жизненных ценностей, от общепринятого смысла жизни.

Параллельное развитие двух любовно-бытовых историй дает писательнице возможность обнаружить в романтизме - нетерпимость к будничному существованию людей, настойчивое требование подчинить действительность желаниям героя. Но претензии человек предъявляет, как правило, не

к миру вообще, а к другому человеку. Отсюда цепочка разочарований: Милочка потеряла принца, её муж - любовь, свекровь – превосходную невестку и пр. Предъявляя максималистские требования к окружающим, человек не понимает, насколько он сам не соответствует им. Что имеем - не храним, потерявши – плачем.

ГЛАВА ВТОРАЯ
ОБРАЗНО-СТИЛИСТИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

Уже больше ста лет назад литературоведение, благодаря изысканиям англичанина П.Лаббока, убедилось в том, что при ограниченности общего количества повествовательных форм, реальное число их комбинаций бесконечно.

Базовыми повествовательными формами ученый назвал панорамный обзор, драматизированное повествование, драматизированное сознание и чистую драму**.** Последнюю он считал наиболее совершенной.

В литературе П.Лаббок предпочитал деперсонализацию, «показ» за счёт «рассказа», предпочитал «сцены», в отличие от «описаний». Он невысоко ставил субъективно-эмоциональные повествования от первого лица, являясь сторонником объективистски «безоценочного» изображения событий, создающего впечатление «самоустранения» автора [34].

Идеи П.Лаббока развивали Н.Фридман (дифференциировал вначале восемь, а позже - семь нарративных форм), Э.Лейбфрид, обозначивший четыре нарративных типа, и В.Фюгер, который обновил схему Э.Лейбфрида, включив в нее категории «позиции повествователя» (внешней и внутренней позиций) и грамматических форм (личной и безличной), а также детальнее описав различные нарративные типы.

В современном литературоведении чаще всего выделяются «внешняя» и «внутренняя» повествовательные перспективы и непременно учитывается грамматический аспект: от первого лица ведется рассказ или от третьего. Кроме того, придается значение семантической роли нарратора. Стоит ли он над романным миром, зная больше остальных, или он находится с ними в равном положении, обладая тем же знанием, или, наконец, он в ситуации «дефицита знания», так как ему известно меньше. «Таким образом, каждая из двух «повествовательных позиций» обладает тремя «повествовательными положениями» [35]. Понятно, что каждое из этих трех положений выражается одной из двух грамматических форм. В итоге получается двенадцать нарративных типов.

Одна из отечественных исследовательниц утверждает, что «в целом в поэтике повествования можно выделить две тенденции, которые характеризуют прозу XX столетия. Первый – объективизированное безоценочное изображение событий (показ, а не рассказ, сцена, а не описание), оформ-

---

[34] См.: Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): Концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М., 1999. – С. 59–61.

[35] Там же. – С. 64.

ленное как повествование от третьего лица и создающее эффект самоустранения автора, его кажущегося отсутствия. Второй – это рассказ от первого лица, причем «я» рассказчика совпадает в восприятии читателя с автором, а не с каким-либо персонажем. Это самый «личный» способ повествования. Центром ориентации для читателя в этом случае служит повествователь со своим способом видения мира и отношения к нему» [36].

В.Кайзер считал, что «повествователь – это сотворенная фигура, которая принадлежит всему целому литературного произведения... в искусстве рассказа нарратор никогда не является автором, уже известным или еще неизвестным, а ролью, придуманной и принятой автором» [37].

Еще полвека назад Е.Падучева так разделяла два аспекта в фигуре повествователя:

1. Персонифицированный повествователь, который является одним из персонажей, то есть частью текста (он совершает какие-то действия, обладает именем и, в большей или меньшей мере, - биографией). Его повествование ведется от первого лица, но бывает и третье.

2. Неперсонифицированный повествователь. Он находится в стороне от внутреннего мира текста, являясь субъектом тех или иных оценок, лирических и тому подобных отступлений. Это экзегетический повествователь. Обычно его именуют имплицитным, ведь, ведя рассказ, он не называет себя [38]. «Главное его свойство – то, что он не имеет полноценного существо-

---

[36] Секерина М.А. Временная организация как компонент структуры повествования. – Иркутск, 2000. – С.45.

[37] Цит. по: Секерина М.А.... – С. 47.

[38] В прямом смысле термин «экзегетика» относится к тому разделу богословия, в котором истолковываются библейские тексты. В более широком значении - учение об истолковании текстов, преимущественно древних, первоначальный смысл которых затемнён вследствие их давности или недостаточной сохранности источников. Согласно экзегетике, понимание достигается грамматическим исследованием языка, изучением исторических реалий и вскрытием намёков, смысл которых со временем сделался непонятным и т. д. Экзегетика послужила основным источником герменевтики (см. статью «Экзегетика» в Википедии).

вания ни в каком мире – ни в вымышленном, которому принадлежат герои, ни в реальном, которому принадлежит автор» [39].

Противопоставление между персонифицированным и неперсонифицированным повествователями имеет принципиальное свойство. По мнению Е.Падучевой, «экзегетический повествователь отличается от диегетического в следующем существенном отношении. От повествователя, который не принадлежит миру текста, не требуется, чтобы он занимал какую-либо определенную пространственно-временную позицию в этом мире: не встает вопрос, где он находится, когда описывает события, происходящие с героями, как имеющие место на его глазах. Между тем для диегетического повествователя такая проблема есть» [40].

Итак, «рассказывающим» в произведении является не автор, а повествователь (нарратор). Это вымышленная фигура, относящаяся ко всему пространству произведения и являющаяся «бумажным существом» [41]. Таким образом, в литературе читатель имеет дело с одной или многими масками, который надевает писатель.

«Автор не может и не должен оформляться для нас как лицо, ибо мы в нем, мы вживаемся в его активное видение; и лишь по окончании художественного созерцания, то есть когда автор перестает активно руководить нашим видением, мы объективируем нашу пережитую под его руковод-

---

[39] Падучева Е.В. О семантике синтаксиса: Материалы к трансформационной грамматике русского языка – М., 1974. – С. 203.

[40] Падучева Е.В. О семантике синтаксиса…
Термин «диегезис» заимствован из теории кино, где он обозначает «фикциональную реальность, сконструированную в границах фильма». Если заменить слово «фильм» на «игра», получим определение, применимое для ролевых игр. Диегезис — это все, что является истинным в игре, это реальность внутри игры, внутри игрового мира: персонажи, артефакты, события, общение, слухи, законы природы и прочее. Все, что находится в рамках диегезиса, называют диегетичным, а все, что находится снаружи, — недиегетичным. Диегезис может быть только придуманным. На практике это означает, что описание мира является частью диегезиса, а правила игры — нет (Диегезис (Diegesis) // Мастер.LARP. - http://master.larp.ru/perevod/diegesis.php).

[41] Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с франц. Г.Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987. – http://philologos.narod.ru/texts/barthes_recits.htm.

ством активность... в некое лицо, в индивидуальный лик автора, который мы часто охотно помещаем в созданный им мир героев» [42].

Типы повествователя принципиально различны. Он всегда или участник, или только рассказчик. Над персонажами всегда находится повествователь. Его обособление от них имеет прежде всего речевой характер. У повествователя иной язык, а порой, если повествователей два или более, осуществляется «игра на сдвигах» - от одного к другому.

В произведениях Л.Петрушевской постоянно варьируются авторские маски. Поэтому буквальное восприятие её текстов часто провоцирует читателя на их резко негативную оценку. Например: «Боюсь, что в её (Л.Петрушевской – А.Ж.) глазах человек – довольно ничтожное создание, и с этим ничего не поделаешь. ... Её взгляду на мир не дано постигнуть то, ради чего порой совершаются ею же изображенные человеческие поступки. Зрение и слух писательницы настроены лишь на одну волну – отрицательную» [43]. Или: «Автор (Л.Петрушевская – А.Ж.) раскрывает именно свой, индивидуальный мир, которому присуще безжалостное равнодушие к людям, и именно его, этот мир, насильно проецирует на действующих лиц... Голос автора сливается с любым, даже резко эпатирующим высказыванием персонажа или совсем отсутствует, как бы самоустраняясь и избавляя его тем самым от моральной опеки, объявленной пережитком прошлого» [44].

Не только автор, но и герои произведений Л.Петрушевской тоже имеют маски. Это общепринятые маски жизни. Нужно иметь приличное положение на службе, в обществе, и чтобы его сохранить и закрепить, требуются соответствующие маски. Для женщины обязательно наличие «хахаля», как, например, в рассказах «По дороге бога Эроса» или «Темная судьба». Вот характерный диалог из первого рассказа:

---

[42] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 179.
[43] Щеглова Е. Во тьму – или никуда? // Нева. – 1995. – № 8. – С. 194.
[44] Ованесян Е. Творцы распада (тупики и аномалии «другой прозы») // Молодая гвардия. – 1992. – № 3–4. – С. 249–262.

— И если бы не мои любовники, я бы вообще повесилась, — сказала Оля, входя последней в отдел.

— Ой, не говори, — откликнулась из комнаты начальница Шахиня.

— Иной раз любой хорош.

— Нет, я этим брезгую, у меня люди преданные, семейные, я всех собираю на день рождения и на всех смотрю.

Безымянной героиней «Темной судьбы» является «незамужняя женщина тридцати с гаком лет». Теперь у нее «вечером начиналась опять та, настоящая жизнь», настолько для нее полная, что даже потребовала выхода вовне, хотя бы в среду ближайшего окружения, и под влиянием этого властного требования «неожиданно для себя эта женщина вдруг заявила своей сослуживице: «Ну как, ты нашла уже себе хахаля?» — «Нет», — ответила эта сослуживица стесненно, поскольку её недавно бросил муж и она пережила свой позор в одиночку... «Нет, а ты?» — спросила сослуживица. «Я – да», — ответила она со слезами счастья...».

Выразительные примеры того, как герои Л.Петрушевской могут прятать истинное «я» под маской, обнаруживаются в повести «Свой круг». В центре компании – Мариша, «наше божество». «...Все как с цепи сорвались еще на первом курсе института по поводу Мариши, и эта игра все длилась до сих пор...». Серж, муж Мариши, имеет репутацию непризнанного гения; амплуа Жоры – «бонвиван» и «распутник», хотя «все... знали, что тут игра, что Жора всегда играет со студенческих лет..., а на самом деле по ночам пишет кандидатскую диссертацию для своей жены и встает к своим трем детям, и только по пятницам набрасывается на себя львиную шкуру...».

Маски скрывают истинные лица каждого из входящих в «круг». Но вот роль заботливых родителей - уже не маска. Это то, что объединяет большинство из них: «Без детей как-то нелепо жить, не принято было жить, самый-то эффект заключается в том, чтобы жить с детьми, возиться с каша-

ми, детскими садами, а в ночь на субботу почувствовать себя людьми и загулять на полную мощь...».

Во многих рассказах Л.Петрушевской выясняется, что «двойная игра» захватила основы существования приятельского круга, что у каждого есть своя маска (а может, и не одна).

Повествовательная традиция предполагает единство точки зрения не только в нарративном, но и в грамматическом аспектах. Каждый персонаж обычно обозначается единообразно – либо первым, либо третьим лицом, поскольку, по справедливому замечанию современного теоретика, «точка зрения определяется выбором одного из субъектов на роль говорящего, и ясно, что говорящий не может меняться на протяжении своей речи» [45]. Однако эта норма в определенных целях может нарушаться, может стать предметом намеренного обыгрывания.

Примером такого нарушения является и «Бал последнего человека». Портрет рассказчицы детально не обрисован - ни имени, ни биографии, ни поступков. Однако она является одним из персонажей, что видно уже по первому её высказыванию: «Ты мне говори, говори побольше о том, что он конченый человек, он алкоголик, и этим почти все сказано, но еще не все». Эта реплика открывает рассказ. Кажется, что разговор завязался давно, во всяком случае, - не сию секунду.

Слышен голос безымянной героини, которую описывает рассказчица. «А ты сидишь на своей тахте, подобрав ноги, и счастливо смеешься: «Я вижу все в четвертом измерении, это прекрасно. Это прекрасно»... ты можешь еще наговорить такого, что когда-то думала, что, может, родить опять от него ребенка, но потом поняла, что это ничему не поможет...».

---

[45] Падучева Е.В. О семантике синтаксиса. – М., 1974.– С.205.

Звучит голос Ивана, единственного в рассказе, у кого имеется имя, и его точка зрения, выплеснувшаяся в вопле «Поглядите, бал последнего человека», дала название этой истории.

Любовь и отчаяние звучат во всех трех голосах. Описание застолья со спиртом, который бесперебойно потребляет Иван, и его пьяным флиртом то с соседкой, то с «химичкой» пронизано скрытыми мучениями женщины, его отчаянно любящей, а трагический возглас этого пьяницы и бабника корректируется саркастическим, но в то же время сострадательным высказыванием о том, что ночью, после закрытия метро, он всегда идет домой пешком, потому что на такси «...просто у него нет этих денег, нет вообще денег, вот и все».

Как отмечал М.М.Бахтин, «даже легчайшая аллюзия на чужое высказывание дает речи диалогический поворот, ... высказывание с самого начала строится учетом возможных ответных реакций, ради которых оно ... и создается» [46].

Рассказчик (-ца) Л.Петрушевской словно не доверяет своему слушателю-читателю, вмешивается в повествование, направляет его, вновь и вновь повторяя одни и те же эпитеты, определения. Например, в «Медее» ключевую роль играют словосочетания с эпитетом «слабый», относящиеся к главному персонажу: «слабого типа», «слабый рабочий», «слабо лежали», «полузакрытые от слабости глаза» и т. д. «Слабый» звучит девять раз, причем его семантика подчеркивается необычными сочетаниями: «Грубые руки с сильными ногтями слабо лежали на руле». Есть повторы определений: «Вот почему он не спит, бедный шофер. Он посмотрел на меня своими бедными глазами», «Я выплакал все, глаза сухие. Сухие глаза», «Он посмотрел на меня своими сухими, полузакрытыми от слабости глазами».

В рассказе «По дороге бога Эроса» применительно к главной героине повторяется слово «пухлый». К тому же героиню зовут Пульхерией. Еще

[46] Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 180.

более выразительным определение «пухлая» оказывается в противовес «сухой», относящимся к другой героине – Оле, «сухой и самолюбивой». Здесь очевидна аллюзия к рассказу А.Чехова «Толстый и тонкий».

В «Сироте» ключевым стало прилагательное «белый», которое здесь передает нравственную чистоту героя. «Эрик рассказывал..., блестя синими глазами, такой беленький-беленький в белой рубашке». Одновременно «белое» развивает мотив смерти, с которой начинается рассказ.

В «Мистике» повторяется слово «тень»: «И какая-то тень лежит поперек всей Ритиной горькой судьбы, какая-то защитная тень, тень великой любви».

Повторы свойственны авторскому голосу в рассказах Л.Петрушевской. А.Барзах считает, что для нее особенно характерны повторы на синтаксическом уровне [47]. Например, такие: «...Жена выкинула шестимесячный плод, лежала в больнице, и ребёночек, после месяца жизни в инкубаторе, подумаешь, что в нем было, двести пятьдесят граммов, пачка творога, – он умер. ...Его оставили в институте, там истопница сжигала их в печке... У жены открылось молоко, она четыре раза ездила в институт сдаиваться, а её молоком не обязательно кормили именно их пачку творога, ... она уж очень хотела ребеночка, загладить память о пачке творога...» («Новый район»).

Повторы звучат в прямых обращениях к читателю: «Кто скажет, как живет тихая, пьющая женщина со своим ребенком, никому не видимая в однокомнатной квартире. Как она каждый вечер, как бы ни была пьяной, складывает вещички своей дочери для детского сада, чтоб утром все было под рукой» («Страна»).

Повторы выделяют эмоциональные модуляции в удлиненных синтаксических конструкциях: «Кстати говоря, именно эта история со смертью му-

[47] Барзах А. О рассказах Людмилы Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскриптум. – 1995. – № 1.

жа ее выявила, легализовала, обнажила как абсолютно понятное существо, хотя уже давно были известны многие подробности её жизни, поскольку от людей никогда и ничто не бывает скрыто, всё так или иначе просачивается сквозь стены домов и даже сквозь поры и череп одного отдельно взятого человека, хотя и может создаться впечатление полной защиты, обеспечиваемой стенами домов или черепной коробкой» («Две души»).

Порой повторы создают «смещение семантического фокуса... и как следствие – расщепление семантического и текстового переживания» (А.-Барзах): «О, обманщица природа! О, великая! Зачем-то ей нужны эти страдания, этот ужас, кровь, вонь, пот, слизь, судороги, любовь, насилие, боль, бессонные ночи, тяжелый труд, вроде чтобы все было хорошо! Ан нет, и все плохо опять» («Время ночь»). Или: «Короче, родилась у них дочка.., назвали её Аленушка, Аленушко-солнышко, росла на глазах у отца, чернявенькая, вся в него, потому что мать, Тамара, была как белая моль. Василий любил дочку, даже в ночь убийства, на Новый год, когда он уже почти убил жену, а тут как раз дочка заплакала - он подошел к дочке, убаюкал её, а потом вернулся к жене в ванную и домолотил её окончательно, раздробил все кости лица и отрезал пальцы, чтобы не опознали» («Новый район»).

Можно высказать предположение, что идиосинкразия на Л.Петрушевскую, свойственная немалой части читающей публики (среди которых есть и профессиональные литераторы и критики), начинается с непереносимости её разнообразных и частых повествовательных повторов. «Читать это невозможно, тем более в деталях Петрушевская достоверна до отвращения, точна до тошноты, – да, эта реальность есть, и значит, есть литература, её отражающая. ...В отчаянии от несчастной любви, мизерной зарплаты, не проходящего насморка – прочтешь этакое, и жизнь прекрасна! Правда, потом опомнишься: как жить в мире, где вообще возможно такое?» [48].

[48] Быков Д. Рай уродов// Огонек. – 1993.– № 18.

Вообще, место повествователя в хронотопе произведения является более или менее определенным, зафиксированным. Так и у Петрушевской: хотя позиция рассказчика (-цы) не обязательно совпадает с позицией персонажа, они всегда находятся в одной и той же точке пространства. Например, точка зрения Пульхерии («По дороге бога Эроса») сначала слита с нарративной: «Итак, приехав на место, Пульхерия сразу затерялась, засунула свое бренное толстое тельце в какой-то угол и там затихла, наблюдая утомленными, заплывшими глазами за хлопотами и приготовлениями Оли, не такой скорбно-значительной, как всегда на работе, а простой и домашней, в кружевном старинном фартучке. Оля была очень мила, ей помогали какие-то женщины – подруги с прическами, а в большой комнате (сколько комнат вообще, Пульхерия не посмотрела) курили у телевизора мужчины».

Повествование подчиняется восприятию Пульхерии, которая замечает эмоциональное состояние Оли, присматривается к её внешности («... не такой скорбно-значительной, ... а простой и домашней... Была очень мила»), к обстановке в доме и т. п.

Затем нарратор отдаляется от персонажа, делится предположениями о происходящем в его душе, вновь оказывается в его «шкуре» - и так на протяжении всего текста. «Пульхерия сидела сиднем, потом стронулась, как все, будучи приглашенной к столу, села, ...что-то попивала, ела салаты, пока вдруг не поняла, что рядом спрашивают, как её зовут. Это был мужчина, сидевший справа».

Другой пример: «Сосед затем проводил засобиравшуюся Пульхерию до двери и вдруг заторопился..., оделся и пошел провожать Пульхерию вон из дому. Они отправились по морозцу пешком до метро... Пульхерия была доведена до метро, затем до вагона, затем провожатый влез вместе с ней в поезд и еще долго вел Пульхерию до самого её дома, до подъезда...».

Художественным текстам Людмилы Петрушевской свойственна множественность временных позиций, которые по-разному сочетаются друг с

другом. Повествование может вестись хронологически последовательно (рассказы «Али-Баба», «Я люблю тебя» и др.). Повествователь может варьировать позицию, описывая происходящее под различными углами зрения. Совмещение точек зрения может происходить за счёт ремарок, отступлений, комментариев, примечаний, сопровождающих эпизоды и сцены. Это особенно явственно проявляется в цикле «Реквиемы»:

«С течением времени все его мечты могли исполниться, и он мог бы соединиться с любимой женщиной, но путь его был долог и ни к чему не привел...» («Я люблю тебя»). «Она уже умерла, и он уже умер, кончился их безобразный роман, и, что интересно, он кончился задолго до их смерти...» («Дама с собаками»). «Несчастная Рита только по фактам была как бы несчастна, поскольку грабеж и пожар дачи для некоторых много тянет, и одна постройка новой дачи и купля фанеры обходится тяжело, не говоря уж о статуе Свободы на дому по разу в день, но, странно, Рита всегда была весела, на постройке дачи ходила свободно в купальном костюме при жаре и объяснила свой вид тем, что в детстве много занималась пластикой по системе Алексеевой в группе детей Дома ученых. Соседи старались не обращать внимания на жалкий вид тонконогой и толстой Риты...» («Мистика»).

Хронотоп в мире Л.Петрушевской обозначается скупо. Пространных описаний местности у нее нет. «Место событий... «конкретно» настолько, насколько это не мешает ему быть универсально-типизированно-социально-обобщенным» (О.Васильева). Название «Свой круг» стало достаточным для автора определением хронотопа, воплощая узкое, замкнутое миропространство, в котором существуют персонажи повести. Образ круга в прозе Л.Петрушевской является символом человеческого существования, Бытия вообще. Это отмечают все исследователи, в том числе, например, Татьяна Прохорова. Причем это круг порочный, западня. «Все героини Петрушевской... испытывают чувство, что они живут в каком-то заколдованном кру-

ге, очерченном магической линией, и образы кругов и порогов наполняют её рассказы. Другой мир может быть увиден через окно, можно услышать других людей сквозь тонкие стены квартиры, но пересечь эту линию нельзя» [49].

Анализ взаимосвязи временных и пространственных отношений, а также средств их воссоздания в рассказах Л.Петрушевской, как подчеркивает, в часности, Н.Ю.Печетова, выявляет примечательные особенности творческого почерка и - шире - способа видеть мир. В «Скрипке», а также в ряде других рассказов («Бал последнего человека», «Я люблю тебя», «Случай богородицы», «Грипп») хронотоп замкнут больничной палатой. Предельное сужение жизненного пространства, да еще на фоне многообещающего начала (профессор-главврач и соседки по палате верят в то, что Лена – скрипачка и учится в консерватории, чего на самом деле совсем нет), выражает её несвободу в желаниях и возможностях, тем самым усиливая картину жизненной драмы. Пространство у Петрушевской может быть не только сужающимся и закрытым, но и расширяющимся, открытым, может быть как конкретным, так и абстрактным, но персонажам в нем всегда тесно, их действия и желания неисполнимы [50].

Наряду с образом круга Л.Петрушевская часто дает образы пути, дороги. Но в данном случае это не синонимы: «дорога» отделена от «пути». Дорога – категория пространства. В «Мистике» колеса снегоуборщика расплющили Риту на дороге, в «Богеме» Клава странствует по дорогам, в «Сироте» Жорик идет по лесам и полям, ища потерянных из-за войны родственников, чтобы вернуть семью, дом... Образ дороги вводит читателя в определенную социальную среду. В «Богеме» это неустроенный быт псев-

[49] Прохорова Т. Г. Образ мира в слове Л.Петрушевской // Ученые записки Казанского государственного университета. – Казань, 2002. – Т. 143. – С. 264–268.
[50] См.: Печетова Н.Ю. Языковые средства организации хронотопа в рассказах Л. Петрушевской // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К.Аммосова. — 2013. — № 5.— С.101-105.

долитературной среды, в рассказах «Страна» и «Кто ответит», в которых образ дороги также насыщенно метафоричен, - это пьющие матери-одиночки («Страна»), одинокая старость («Кто ответит») и т. д.

В отличие от «дороги» как формы пространства, «путь» имеет значение чего-то более высокого, вечного. «Путь» – это эманация (состоявшаяся или не состоявшаяся) «дороги»: «Со временем все его мечты могли исполниться... но путь его был долог и ни к чему не привел» («Я люблю тебя»).

Ключевыми в рассказах писательницы являются также определения «**темная судьба», «удары судьбы», «разруха судьбы», «сети и ловушки» (в значении судьбы), «яма» (в том же значении) и т. п.** Сюжет у Л.-**Петрушевской разворачивается на площади бытовой, замкнутой: квартира, комната, дача,** деревенский **дом. Временами она сужается до «угла» и даже какой-нибудь «раковины». И это** настолько небогатый быт, что трехкомнатная квартира кажется «хоромами».

Пространство сюжетов заполнено людьми: родители сосуществуют со взрослыми детьми в таких тесных квартирах, куда затруднительно привести даже любимого человека («Темная судьба»), а чтобы собрать друзей, требуется предварительно отвезти ребенка на дачу («Свой круг»). Люди теснят друг друга и в конторе, на институтской кафедре и прочих рабочих местах. Оля «объединилась вдруг с начальницей, и они совместно стали выживать с работы молодую Камиллу... Кто-то им был нужен как предмет борьбы, и хорошо, что это была Камилла, однако Пульхерия чувствовала, что недалек и её час» («По дороге бога Эроса»).

Персонажи Л.Петрушевской не способны понимать друг друга. А ведь непонимание – какая-то разновидность застоя, неподвижности. Писательница вновь и вновь возвращается к проблемам разобщенности, некоммуникабельности людей, их взаимонепонимания. Пространственная скученность и нравственно-психологическая разделённость людей в замкнутом мире приводят к тому, что внешняя среда оказывается тождественной

внутреннему состоянию героев. Эти миры не подвержены изменениям, что подчеркивается привычкой героев к повторению одного и того же и в поведении, и на словах. Например: «Он одарен необыкновенно тонким вкусом и все ощущает так, как надо. Но все это он говорит так долго, нудно, пережевывает все одну и ту же мысль... Он начинает распространяться долго и нудно о том, насколько тяготеет над человеком тайна его рождения...» («Гость»).

Для героев Петрушевской переполненное пространство, в котором они живут, является не только застенком, но и ковчегом, крепостью. Оно куда безопаснее внешнего мира, где люди так беспомощны, так беззащитны перед другими (гибель дяди Гриши от рук головорезов, прятавшихся в засаде, – рассказ «Дядя Гриша») или перед окружающей средой. Например, герой «Элегии» погиб, сорвавшись с обледенелой крыши.

«Ограниченная, клаустрофобная атмосфера художественного пространства Л.Петрушевской усиливается благодаря разрушению временных барьеров. Время в её прозе расчленено, действие разворачивается вне времени... Её мужчины и женщины существуют в своих изолированных микрокосмосах, не столько не имея представлений о событиях в большом мире, сколько не имея значимых контактов с этим миром», – считает американская славистка Джозефина Волл [51].

Время в произведениях Л.**Петрушевской замкнуто так же, как замкнуто пространство. Оно циклично**, течет незаметно, течет по кругу. Зачастую в одном произведении повторяются одни и те же слова, например, – «зачем». «Зачем все это нужно? ... **Зачем вы мне звоните, зачем вот вы ко мне пришли, и я жарила картошку, причесывалась, зачем? Зачем вы покупали водку и особенно пиво, зачем пиво, запивать?» («Гость»**). Повторения словно бы останавливают движение времени.

---

[51] Цит. по: Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. – М., 2003. – Т. 2. – С. 618.

Еще один прием замедления повествования: рассказчик, обсуждая чье-то поведение, выдвигает несколько предположений, причем ни на одном не задерживается, ни одно не принимает окончательно. Это встречается во многих рассказах Л.Петрушевской. Например, «Милая дама» почти целиком построена на повторениях: «Возможно, что, если... И весьма возможно, что... Впрочем, возможно... однако может быть и так, что...». Как рассмотрение всевозможных причин, отчего дядя Гриша не разбудил жилич-ку-дачницу для похода за грибами, строится сюжет «Дяди Гриши».

Подробные, детально описанные действия персонажей также замедляют время. Например: «В общем, ничего хорошего не было в том, как шли, как пришли, как она тряслась, поворачивая ключ в замке, тряслась на счёт матери, но все обошлось. Поставили чайник, откупорили вино, нарезали торт, выпили вино... Посмотрел на часы, снял часы, положил на стул, снял с себя все до белья. Неожиданно очень белое оказалось белье, чистый и ухоженный толстый ребенок, он сидел в майке и трусиках на краю тахты, снимал носки, вытер носками ступни. Снял очки наконец-то» и т. д. **(**«Темная судьба»). Детализация срастается со временем. Время остановилось, сколько-нибудь значимых событий нет.

Драматические, особенно тяжелые моменты в жизни героинь Л.Петрушевская нередко подает как что-то обычное, будничное. «Уже все знали, что у нее нет средств к существованию, муж ей оставил квартиру и все, работать она уже не могла, как не могла вернуться в свое учреждение после психбольницы, куда она угодила, вынутая из петли» («Дама с собаками»). «А Рита тем временем давно лежала в могиле, сплющенная снегоуборочной машиной, которая во тьме прижала её к стене дома, а Рита-то как раз посторонилась. Рита мчалась за девочкой к учительнице рисования. Машина проехала, а Рита все упорно стремилась к дочери, взобралась на этаж, позвонила и упала, но зато успела все сказать, успела за дочерью, потому что, видимо, её вела мысль, что как же ребенок останется один. С этим она

и прожила последние пять минут в сознании, увидела ребенка, попрощалась с полу в последний раз» («Мистика»). «... Кинули так умирать на мокром, когда кругом сквозняки и всюду стон и смрад» («Кто ответит»). «И то, что случилось с ней, – от этого не был застрахован ни один человек, разве что редко могло случиться именно такое совпадение случайных обстоятельств – грипп, голод, супружеская ссора, страшный мороз, отсутствие телефона, особая, обостренная чувствительность от всего этого и так далее...» («Грипп»). И чем обстоятельнее рисуются картины человеческого быта, тем острее ощущение абсурдности такого существования. Человек страшно одинок. Он одинок среди толпы, в перенаселенный квартире, среди близких... Тип взаимосвязи пространства и времени, к которому склонна Петрушевская, подчинен этому мотиву.

Окружающий мир враждебен человеку, это заставляет искать пути ухода от действительности. Возникает хронотоп «другого» мира. Часто герои Л.Петрушевской настолько погружены в «другие» миры, в свои панцири, что с трудом воспринимают реальность, которая кажется им ненастоящей, искажающей истину. Вариантами ухода в «другой» мир могут быть «сон», «страна», «личина», «мост Ватерлоо» и т. п.

Эту же роль часто играет лексема «ночь» (одна из наиболее известных повестей Л.Петрушевской даже так называется – «Время ночь»). «Она выждала до полуночи, тайно негодуя...» («Дама с собаками»). «... И естественным образом ночами просиживала на кухне за книгами, уложив всю семью, или прирабатывала теми же ночами на той же кухне...» («Я люблю тебя»). «В доме жили еще кошка и собака, и кошка хрипло вопила по ночам, когда приходило её время... Именно ночами отцу этой семьи приходилось несладко... И не могла же она при нем писать свои труды! Она делала это по ночам» («По дороге бога Эроса»).

Однако у Л.Петрушевской развивает немало сюжетов с выходом за пределы замкнутого хронотопа. «Свой круг» раздвигается, и на появившейся

площади появляется возможность хотя бы короткой встречи. Такие ситуации описаны, например, в рассказах «Через поля», «Милая дама», «Две души» и других. Но кратковременность, одномоментность встречи, в свою очередь, усугубляет ощущение безысходности жизни, неизбывного одиночества человека. Расширение «своего круга» порождает «… возникновение какой-то новой, нереалистической, точки зрения внутри повествования. Почему нереалистической? Потому что этот сдвиг никак не мотивирован изменением обстоятельств существования героев: а ведь детерминированность сознания обстоятельствами – важнейший постулат реалистической эстетики. Стилистические сдвиги у Л.Петрушевской создают эффект метафизических «сквозняков». На наших глазах предельно конкретная, детально мотивированная, строго конкретная ситуация вдруг развоплощается и, не теряя в конкретике, оборачивается притчей, параболой, абстрактной экзистенциальной моделью. Притча у Петрушевской как бы просвечивает сквозь конкретную ситуацию изнутри» [52].

Людмилу Петрушевскую много раз упрекали за «магнитофонность» повествований. Например, так: «... Она конструирует текст из многих явно не ей принадлежащих языковых единиц... В каком-то смысле Петрушевской как автора не существует... она выступает рупором не имеющей голоса человеческой массы... Разумеется, Петрушевская пользуется не только готовыми словесными формами, она пользуется еще и готовыми мировоззренческими шаблонами...» [53].

Но писательница не смущается такими упреками. Речевую стихию, кипящую вокруг, она осознает в качестве важнейшего источника своих сюжетов, своего творчества в целом. «Иногда невольно слышишь чужой разговор, его и прекратить невозможно, нельзя дать понять, что слышишь, и уйти никуда нельзя, особенно если идешь в толпе... иногда судьба дает мне

---

[52] Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы… - Т. 2. – С.617.

[53] Ремизова М. Теория катастроф // Литературная газета. – 1996. – № 11. – 13 марта. – С. 4.

поразительные слова, необыкновенные фразы, например, вот: «Я хочу быть понятой в личной жизни». Сразу все выстраивается. Что было, что есть, что будет. Какого характера этот человек, что у него за жизнь, какие страдания, какие перспективы... Что у него за разум». Это было сказано еще в 1983 году. Семнадцать лет спустя, в очередном интервью, Л.Петрушевская подтвердила свое художническое самоощущение: «Каждая тема приходит уже готовая, собственно говоря. Иногда у меня впечатление, что это не только я так сначала думала... Рассказ возникает у меня практически без изменений, его надо быстро записать... Люди очень хотят, чтобы их выслушали. И я как бы обязана их слушать» [54].

Разумеется, Л.Петрушевская не занимается механическим воспроизведением услышанного. Как справедливо заметил Р.Тименчик, «пресловутый «магнитофонный эффект» пьес Петрушевской почему-то вызвал представление о том, что она куда как озабочена выведением из-под огней рампы «прозы жизни». Кто-то, кажется, говорил о натурализме. Но во всех этих «не играет веса» и «пойми об этом» натурализма не больше, чем... в диалоге из её «лингвистической сказки»... Петрушевская пошла навстречу стихии устной речи. А это целый лингвистический континент со своим словарем, синтаксисом, стилистикой. Здесь своя иерархия ценностей. Здесь фамильярничают со всем, что попахивает официальным. ...С Петрушевской мы входим не столько в прозу жизни, сколько в поэзию языка» [55].

Это замечание о драматургии Петрушевской полностью относится и к её прозе. «Петрушевская не перебарщивает нигде, страшное изображено пугающе точно и изложено ненавистным, сумасшедшим языком очереди. ... В речи героев Петрушевской присутствуют все приметы бытового помешательства: жаргон, цитаты из газет, устойчивые речевые штам-

---

[54] Цит. по: Щукина К.А. Речевые особенности проявления повествователя, персонажа и автора в современном рассказе: На материале рассказов Толстой, Петрушевской, Улицкой. – СПб., 2004. – С. 65.
[55] Тименчик Р. Ты – что? или введение в театр Петрушевской // В кн.: Петрушевская Л. Три девушки в голубом. – М., 1989.

пы, детские словечки, реплики из советских фильмов, дежурные слова-паразиты типа «все такое» [56].

Как мало кто из современных литераторов Л.Петрушевская умеет слушать звуки жизни и находить формы не только для воплощения услышанного, но и для утверждения того, что значат они в человеческой судьбе. «Человек живет не мире, а в языке» – кажется, эта сентенция стала неоспоримой истиной. Во всяком случае, Петрушевская, замечая, что «Мир на самом деле не театр, он текст. Мы идем сквозь этот текст...», с ней согласна.

Формы повествовательной, монологической, и диалогической речи в прозе Л.Петрушевской высекаются из подлинных обстоятельств человеческой жизни, из перипетий окружающего быта и бытия. Эта речь не творит мир, а как бы выталкивается из него самой жизнью. Она не подобие чего-то или чему-то, а сама та реальность, в которой существуют люди. Вследствие этого в ней «происходит постоянная сшибка разнонаправленных речевых (и эмоциональных) интенций, берущих начало в различных точках реальности и далее развертывающих по своим, имманентным законам» [57].

Наблюдения современных лингвистов за состоянием живого русского языка позволяют сделать вывод о том, что «дистиллированный двумерный язык тоталитарного времени сменился многопространственным языком карнавала» [58]. **«Карнавализация» языка выражается в** повышении роли символики, **преодолении прежних запретов, широко распространяющемся пародировании, в энергичном стремлении к новизне и самоуничижении личности, воспитывавшейся на прежних ценностях, в стилевом синкретизме.** Писатель проявляет повышенную чуткость к **внелитературным сферам (например, к небрежной разговорной стихии, городскому просторечию).**

---

[56] Быков Д. Рай уродов…
[57] Барзах А. О рассказах Людмилы Петрушевской: Заметки аутсайдера // Постскриптум. – 1995. – № 1.
[58] Щукина К.А. Речевые особенности проявления повествователя... – С. 69.

Образ меняющихся при смене исторических эпох служебных, бытовых и прочих отношений находит отражение и в стиле рассказов Л.Петрушевской. Например, в соединении просторечия с бюрократическими штампами, всякого рода канцеляризмами: «Результат был такой, что начальница и Оля еще при наличии Камиллы начали активно искать ей замену прямо в её присутствии, и Камилла грубила им обеим с еще большим чувством, но пухла и увеличивалась в глазах и уже с трудом таскала ноги... Но Господь Бог судил иначе, и Пульхерия осталась очень рано в единственном числе с двумя дочерьми... Камилла тоже была не просто так с улицы взята на работу, у нее имелись непростые родственники» («По дороге бога Эроса»). «Блондинка кое-что смекнула и не упускала из виду никого, имея перед собой перспективу одиночества» («Я люблю тебя»). «Нас познакомили на предмет шитья брюк, сказали, что есть великолепная брючница Вера» («Еврейка Верочка»).

Л.Петрушевская контаминирует лексику из высокого и низкого ярусов, прежде несочетавшуюся: «Но санитар перехватил суицидницу, ловко поймал, позвонки не порвались в её хрупкой лебединой шее, и в штаны она не наложила, и язык не перекусила – никакого этого безобразия с ней не произошло. ...Никто не знает, однако, как она умерла на самом деле, на какой койке угасла, кажется от рака и в муках. Чем-то все это должно было кончиться, эта безобразная жизнь» («Дама с собаками»).

К.А.Щукина справедливо отметила, что у Петрушевской «движение диалога подчинено сложному спазматическому развитию мысли и чувства, задавленного и заклиненного на простых вещах... В результате возникает искусная речевая ткань, в которой штампы не только не заслоняют человека, но как бы приоткрывают его сокровенную суть. Человек виден не столько в прямом слове, сколько в сочетании слов, не в морфологии, а в синтаксисе» [59].

[59] Там же.

Рассказчикам (точнее, рассказчицам) Л.Петрушевской свойственна некая болтливость, о чем свидетельствуют разговоры с незнакомыми людьми то в транспорте («Медея», «Рассказчица»), то в больницах («Скрипка», «Бедное сердце Пани») и где угодно еще. В этом ряду неожиданные, сверх меры откровения, интимные исповеди чужим людям – каким-нибудь первым попавшимся попутчикам («Рассказчица»), не говоря уж о сослуживцах, соседях по дому, даче («Богема», «Мистика») и тем более о знакомых («Гость»), о родственниках («Мистика», «Случай Богородицы») и т. д.

Болтливость как наиболее характерная черта персонажа выделяется уже с первой фразы «Рассказчицы»: «Её можно заставить рассказать о себе все что угодно, если только кто захочет этого». И далее: «Она совершенно не дорожит тем, что другие скрывают или, наоборот, рассказывают с горечью, с жалостью к себе, со сдержанной печалью. Она даже, кажется, не понимает, зачем это может ей понадобиться и почему такие вещи можно рассказывать только близким людям да к тому же потом жалеть об этом. Она может рассказать о себе даже в автобусе какой-нибудь сослуживице, которая от нечего делать начнет спрашивать, как жизнь». В «Мистике»: «Ничего не удерживалось в этой бедной семье, в среде сестры, брата и их юных мужа и жены, все вываливалось и запросто обсуждалось, даже мелкие неприятности в виде повышенной сексуальности маленькой Лизы. Обсуждалось все и обесценивалось, лишенное тайны».

Многие герои и героини Л.Петрушевской отличаются многословием. Таков Толя, который «говорит так долго, нудно, пережевывает все одну и ту же мысль» («Гость»). Такова Кларисса - она «можно сказать, беспрерывно продолжала свой спор с мужем, продолжала доказывать свою правоту и свою точку зрения даже тогда, когда находилась далеко от него, на службе, в гостях у подруг, в самых неподходящих обстоятельствах. Она вела свой монолог на одной и той же ноте протеста, с горящими щеками, с

позывами к плачу» («История Клариссы»). И Клавдия столь же долго «потом рассказывала, что у нее должен родиться мальчик – через столько-то месяцев, потом столько-то месяцев назад, она считала свои сроки как настоящая мать, хотя и прибавляла при этом, что это все было делом случая и она раньше ни о чём не подозревала» («Богема»). Таковы и многие другие персонажи писательницы.

Мир видится сразу множеством глаз, со множества позиций и поэтому предстает в каком-то разобранном виде. Для повествователя в прозе Л.Петрушевской нет запретных тем, тайн, в его изложении все предельно открыто. Открытость бывает запредельной. Так, в «Случае Богородицы» героиня мучает сына невероятными откровениями о том, как «она легла на родильный стол девственницей, но врач не стал вмешиваться хирургическим путем и женщиной её сделал сын». Сын слушал это лежа, «глядя в потолок и стиснув зубы от ужаса... Но мать не щадила его...».

Персонажи Л.Петрушевской часто говорят страстно и путано. Их речевое поведение передает бури, страсти и сумятицу окружающего мира, отражает хаос, свойственный тем социумам, к которым они принадлежат.

Сродни такому речевому поведению и алогичность поступков, действий (или бездействия в решительный момент) многих из них. И тогда, на смену того, что отмечалось выше («болтливость», многословие повествователя), приходит алогичная бесчувственность авторского описания, его вызывающе равнодушный тон. Пожалуй, лишь через вводные конструкции, начинающиеся со слов «именно», «таким образом», «самое главное», «повторим», «добавим», «во-первых», «во-вторых», «с другой стороны» и т. п., может проявляться эмоция нарратора.

Это можно наблюдать в «Гриппе». Рассказ построен как обсуждение обстоятельств самоубийства. Обвиняемой при этом оказывается вдова: «И вот что, во-первых, вменяется ей в вину сейчас: вместо того, чтобы подбежать и снять его с подоконника, она резко, демонстративно отвернулась и

продолжала собирать вещи. Это должно было показать мужу, что она ему не верит, как он не верил ей, и считает его этот жест позой, пустым актерством, желанием спекулировать, капризом и так далее. Но, с другой стороны, то, что она отвернулась к шкафу, теперь уже можно считать прямым подстрекательством к убийству. Вот в чем её обвиняют, во-первых. Во-вторых, когда он бросился вниз головой с седьмого этажа, она не побежала вниз сразу, а спустилась, только когда уже даже карета «скорой помощи» давно увезла его. Она говорит, что в это время собирала вещи. Сколько же прошло времени? Почти час, наверное, пока вызвали карету «скорой помощи» и так далее. Вот это причина, по которой её осуждают».

Здесь повествователь сдерживает, подавляет свои мысли и чувства. В других рассказах, и их у Петрушевской большинство, он (она) отнюдь не избегает прямого, даже обобщающего слова, даже тяготеющего к афористичности. Например: «Слишком простой сюжет, слишком простой и никому ничего не давший, ничему не научивший, ибо никто... никто, повторим, ничему не научится, не содрогнется в ужасе перед собой, жизнь идет вперед и вперед, и нет сомнений ни у кого, что мечты напрасны, мечтай сколько угодно» («Нюра Прекрасная»). «Задача литературы, видимо, и состоит в том, чтобы показать всех, кого обычно презирают, людьми, достойными уважения и жалости» («Дочь Ксени»). «...Человек светит только одному человеку один раз в жизни, и это все» («Через поля»).

Л.Петрушевской свойственны постоянные языковые эксперименты, игра с формами образной речи, словами.

Она любит такие стилистические фигуры, как оксюморон («вечно молодая сослуживица», «люди быстро объединяются на почве общего негодования» – «По дороге бога Эроса»), метонимический перенос («балконы слышали» – «Дама с собаками»; «финский костюм оказался в этом пивбаре после недолгой внутренней борьбы» – «Али-Баба»), антитезы («она въехала туда с собакой и жила тихо, громко разговаривала лишь с собакой» –

«Дама с собаками»), повторы («все это быстро Пульхерия спрятала, быстро обросла бренной плотью») – «По дороге бога Эроса»). Она любит сталкивать переносное и прямое значения слов: «Жила она и зарабатывала честно и блестяще, но больше я никогда её не увидела, дела мои шли, в свою очередь, далеко не блестяще, было не до брюк» («Еврейка Верочка»). «...Скроив и сметав на живую нитку такой-то размер, она надевала этот полуфабрикат на живую клиентку» (там же). «А он вон он – выучился, вот тебе и раз, оказывается, в институте далеко пошел, стал редактором и так далее, но не ушел далеко» («Сирота»).

Писательница намеренно не избегает стертых, избитых тропов: «поплыла по житейскому морю», «червь отчаяния начал глодать её уже ночью», «Пульхерия... оттолкнулась от житейского берега и взмахнула веслами, чтобы уже никогда больше не возвращаться в прежнюю жизнь», – нередко присоединяя к ним образные фигуры собственного сочинения: «её гений послал сияющий луч доброты в адрес соседа справа», «въехала сюда на плечах мужа», «однажды вечером долго не уходила с работы, а когда ушла, то двинулась не по привычному маршруту, а по дороге бога Эроса, на первый случай по дороге к своей сослуживице», «и мужики, почуяв, что она «ослабла на передок», по выражению коллег, проторили в её комнату тропу» и т. п.

Словообразовательные пары, парадигмы, одноструктурные слова обогащают смысловое значение картины: «совсем разошелся, разбушевался», «засобирался – заторопился», «проиграл, прошляпил» и т. п. Этому же способствуют словообразовательные парадигмы: «что мешало и помешало», «как шли, как пришли» (акцентируются семы длительности и результативности), «один врач начал лечить себя сам и долечился» (актуализируются семы надежды и отрицательного результата).

Иные оценочные лексемы выразительно снижают значение предмета или события: «быстро сделала ремонтик», Ольга «похвалила Пульхерину

фигурку», «все вещички с нее сваливались», «из соседней проходной комнатушки», «тельце» и т. д. То же достигается и посредством нагромождения синонимов, градации: «Ученый был уже разоблачён, свергнут, забыт и упоминался только в юмористическом и разоблачительном плане», «Превратилась в какого-то полководца, знающего силу отступления, ухода в тень, силу молчания» («По дороге бога Эроса»). «Плохо только, что тряпка была дешевая да и белая, стирала я их часто, потом штопала, а потом и выкинула», «А как это важно для молодой дамы не стыдиться своей внешности, не сжиматься, не прятаться по углам» («Еврейка Верочка»).

Не редкость для Л.Петрушевской иронические высказывания в адрес персонажей. «...Если он попадался им на своем целеустремленном пути, а вид у него был именно целеустремленный, такой же, как у Пульхерии, когда она торопилась домой», «Пульхерия не стеснялась ни своего старого легкого пальтеца с висящими кое-где нитками, ни своей шапки, бывшей меховой еще со времен молодости» («По дороге бога Эроса»). «Шила себе платья сама по единому незатейливому фасону, длинные и мешковатые, чтобы скрыть полноту и драные чулки, на которые вечно не хватало денег. На языке многочисленных гостей и родни это называлось «одеваться скромно и со вкусом» («Я люблю тебя»).

Ироническую атмосферу создает и употребление слов в несвойственном им контексте. «Жили, пока наконец брат не женился на красавице из города Хабаровска, юной, стройной, как хлыст» (эффект обманутого ожидания). «А энцефалитные бродили как тени и заходили к живому трупу» (реминисценция). «От нее буквально шарахались живые люди», «Бывают же такие женщины, думал, разметавшись по постели, одинокий муж» (в этом и в предыдущем случаях - сдвиг семантической сочетаемости).

Одним из наиболее важных в художественном мире автора «Диких животных сказок» является прием зооморфизма. Вот несколько примеров из рассказа «По дороге бога Эроса»: «Все люди внутри остались животными

и без слов чувствуют то, что происходит», «она понимала..., что Оля за ней наблюдает, как за подопытным животным», «Пульхерия расценивала свою внешность как несуществующую и знала про себя, что настанет момент, и она из куколки и кокона обратится в бабочку», «любила его, как энтомолог любит особую разновидность, допустим, мелкого жука, признанного вредоносным, но открытого собственноручно», «теперь начались только его страдания, его жизнь там, в тюрьме, его одиночество в толпе буйных зверей». Из других рассказов: «...Муж выходил к гостям как отец чудных детей и глава дома, а не как бездомная брошенная собака...» («Я люблю тебя»). «Он смотрел и смотрел, наконец, взял пальцами зеленую розу из середины, донес до рта благополучно, съел, облизал щепоть языком, как собака» («Темная судьба»). «Она сама напоминала трепаное рваное животное, какое-то гонимое и, несмотря ни на какие обеды в столовой, голодное... Её начали опасаться всерьез, хотя виду не показывали, боясь совсем убить это глубоко раненное животное» («Дама с собаками»).

Речь повествователя(-цы) насыщена советскими лозунгами, идеологемами, штампами той эпохи, когда формировалось его (её) сознание: «Сам факт существования такого пациента был победой медицины над гибелью человека, да и не один он находился на искусственном дыхании, рядом были и другие больные, в том числе и умирающие дети («Смысл жизни»). «Блондинку нужно было двигать вверх, и она получала повышение, но не получила из-за гнева масс» («Я люблю тебя»).

Богатство образных форм русского языка, свобода и точность обращения с ними, свойственные Петрушевской, уже сами по себе делают её писательницей подлинно народной, пусть не без некоторых оговорок, которые критика всегда готова высказать. «...Л.Петрушевскую можно назвать подлинно «народным» писателем с той единственной оговоркой, что она выражает не всю «народность», а лишь сугубо ограниченную её часть –

принадлежащую менталитету человека, во-первых, сугубо городского, а во-вторых, обязательно ущемленного...» [60].

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ОБНОВЛЕНИЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА

Л.Петрушевская многократно включала «Свой круг» в разные сборники и при этом, экспериментируя, меняла его жанровую принадлежность. Так, в некоторых сборниках (например, в «Тайне дома», 1995) он помещен в разделе «Монологи». В Собрании сочинений (1996) – в «Разных рассказах». В сборнике «Дом девушек» (1999) – в цикле «Повести». Уже эти три различных определения показывают, что для самой писательницы жанр её наиболее известного, знаменитого произведения находится вне традиционных дефиниций.

С ней можно согласиться. В «Своем круге» Людмила Петрушевская существенным образом раздвинула сложившийся жанровый канон.

Повествование разделено на две части. Первая часть, в которой перед читателем проходят в «свернутом виде» судьбы всех героев, представляет собой что-то вроде конспекта целого романа. Если «развернуть» образы,

[60] Ремизова М. Вычитание любви // Литературная газета. – 1997. – 9 апреля. – С. 12.

обнаружится перекличка (излишне говорить, что намеренная) с классической литературой. Автор подчеркивает «вторичность» своих героев, у которых отсутствует собственная система ценностей. «Свое» у них – это какой-то дуализм, соединение в одном человеке качеств, присущих классическим типам. Так, Серж – симбиоз «лишнего человека» и неудавшегося положительного героя (вроде князя Мышкина). Мариша – одновременно и тургеневская девушка (она смотрит на любимого человека, как на святого: «Серж – хрустальный стакан»), и Настасья Филипповна [61].

Соединение в одном образе черт, свойственных персонажам разных классических произведений, лишь на первый взгляд может показаться неправомерным. Ведь нарративная форма сокращенного изложения судьбы предполагает возможность её разворота в любую сторону. Самобытной в этой системе оказывается рассказчица, мировосприятие которой близко автору. Значение имеет и то обстоятельство, что рассказчица безымянна.

Участники «Своего круга» помещены в культурно-историческую ситуацию рубежа 1960-70-х годов, которая напоминает о себе характерными для того времени деталями [62]. В начавшемся периоде «застоя» они утрачивают общественные ориентиры, довольствуются бытовыми интересами. Они существуют на фоне происходящих событий, не ощущая неизбежной человеческой, гражданской причастности к ним: «прокатились чешские, польские, китайские, румынские или югославские события, прошли процессы...».

Для сохранения определенной человеческой ценности в глазах окружающих, хотя бы тех немногих, кто входит в свой круг, героям необходимо проявлять некоторую театральность. Бонвиванство **Жоры, претензии Сержа на духовность, благотворительность Мариши** создают драматическое действие. И это лишь на первый взгляд драматическое действие, ко-

---

[61] См. об этом подробнее: Серго Ю.Н. Жанровое своеобразие рассказа Петрушевской «Свой круг» // Кормановские чтения. – Вып. 2. – Ижевск, 1995. – С. 264.

[62] См. о них на стр. 17 настоящей работы.

торое разыгрывают герои, расходится с реальной драмой времени. Ведь театральность «круга» порождена не чем иным, как текущим временем, хотя от непосредственной включенности в его (времени) социально-исторические перипетии друзья стараются уклониться.

Они разыгрывают свою драму, используя упрощенный, сниженный вариант известных амплуа. Роли распределены: Мариша – «любимая женщина»; рассказчица – «нелюбимая женщина», «злодейка»; Серж – «неприкосновенность, наша гордость и величина»; Андрей – «отщепенец»; Жора – «ловелас». К маскам все, кроме рассказчицы, давно привыкли и не желают увидеть за ними истинные лица друг друга.

В мировосприятии автора большее место, чем роман, занимает драма. В этой драме центральными персонажами чувствуют себя Мариша и Серж.

Поначалу рассказчица держится словно бы в тени. Все остальные воспринимают её как второстепенный персонаж. «Значит, вначале было так: Серж с Маришей, их дочь за стеной, я тут сбоку припёка, мой муж Коля – верный, преданный друг Сержа; Андрей-стукач сначала с женой, Анютой, потом с разными другими женщинами, потом с постоянной Надей; дальше Жора – еврей наполовину по матери, о чем никто никогда не заикался как о каком-то пороке... Дальше: с нами всегда была Таня, валькирия метр восемьдесят росту... Тут же была Ленка Марчукайте, девка очень красивая, бюст пятого размера, волосы длинные русые, экспортный вариант, двадцать лет».

Драма рассказчицы по-настоящему еще не началась – героиня выступает скорее в роли зрительницы, которой чужды эффектные сцены. У нее свой взгляд на разыгрываемую пьесу: «До того ли мне было, что Алеша мочится в постель и что Коля его ударил? Передо мной открылись новые горизонты, не скажу какие...».

Рассказчица и остальные герои по-разному воспринимают происходящее. Это подчеркнуто наличием двух предварительных развязок. Развод

Мариши и Сержа – одна развязка, таковой она является для большинства. Развязка вторая – кончина отца Мариши, которая осмысляется рассказчицей, как если бы это было неудачное актерское выступление: «Маришин отец выпил, безрезультатно наговорил бог знает чего и безрезультатно погиб под машиной тут же у порога дочернего дома на самой улице Стулиной, в тихое вечернее время в полдесятого». Здесь принципиальное значение имеет - «безрезультатно». Рассказчица готовится к собственной драме, к собственному выступлению. Нужно, чтобы её режиссура, её игра оказались результативны.

Вторая часть строится по принципам драматургии. Оттого в ней преобладает диалог, который в предыдущей части фактически отсутствовал. Меняется и роль рассказчицы. Роль становится «двойной». Рассказчица теперь выдвигается в главные героини и одновременно крепко берет в свои руки режиссуру спектакля**,** контролируя каждую мизансцену. Например: «Моя роль была сыграна, дальше сыграл свою роль Серж...».

Представление о текущей жизни как о драме абсурда вызвано страшным видом скончавшейся матери, реальность которого рассказчица не в состоянии принять: «И когда нам её выкатили умершую, вспоротую и кое-как зашитую до подбородка и с этой дырой в животе, я не представляла себе, что такое может произойти с человеком, и начала думать, что это не моя мама, а моя мама где-то в другом месте».

Сознание рассказчицы - молодой женщины XX века, – как и полагается, исходит из естественнонаучной картины мира. Все сущее, согласно этой картине, строится на причинно-следственных связях, имеет логическое объяснение. Все иное «не для моего, короче говоря, понимания, а я очень умная. То, что не понимаю, того не существует вообще».

Оттого она теряет способность узнавать окружающую действительность. Больше того, она и мир принимать не сможет, и жить не сможет, согласившись с тем, что открылось ей, как с истиной.

Конфликт между человеческим миропониманием и миросозерцанием относится к ряду вечных. Один из исследователей прозы Л.Петрушевской нашел подходящий пример в сочинениях видного гносеолога профессора Риккерта, который выразил суть этого конфликта следующим образом: «Научное познание мира делает мир неузнаваемым для нас». Как остроумно подметил Рикерт, «несмотря на нашу твердую, научно обоснованную уверенность, что не солнце (по Птолемею) вертится вокруг земли, но земля вокруг солнца (по Копернику), мы, стоя на вечерней заре, и поныне видим не коперниковский, а птолемеевский закат: земля неподвижна под вашими ногами, а солнце движется на запад и падает за горизонт. ... Живи мы не нашим миросозерцанием, а миропониманием, мы, может быть, уже давно сошли бы с ума или, по меньшей мере, пришли бы в отчаянье» [63].

Миропонимание действительно является гибельным для героини. Спасение она может найти в миросозерцании. Пусть иллюзорная, но все же гармония порождается не тем глубоким, что человек способен осознать, а тем, что ему открывается в первом приближении.

Метафизическая ирония сюжета Л.Петрушевской проявляется в том, что её героине гармония достается вследствие подступившей слепоты – той самой болезни, которая в итоге унесла жизнь матери. Слепота в данном случае прогрессирует не только в прямом, но и в переносном смысле. Человек теряет контуры происходящего, собственную гипотезу выдает за реальность.

Теперь становится яснее, что подобное свойственно и всем остальным. Все они удовлетворяются тем иллюзорным миросозерцанием, которое у них – отчасти коллективно (ведь это «круг») - сложилось. Их поведение строится на культе страданий и изломах чувств, антитезе добра и зла. Рассказчица выступает в роли злодейки, разрушающей единственную цен-

[63] Цит. по: Миловидов В.А. Проза Л.Петрушевской и проблема натурализма в современной русской прозе // Литературный текст: Проблемы и методы исследования. – Тверь, 1997. – Вып. 3.

ность своей компании – святость детства. «Они все, как один, не могли видеть детской крови, они могли спокойно разрезать друг друга на части, но ребенок, дети для них святое дело».

Поведение героини не исчерпывается драмой и мелодрамой. Архетип русского юродства, который по-своему проявляется здесь, придает её действиям более отточенный смысл. У юродивого есть общее со святым. Они не разрушают имеющиеся ценности, но обновляют их. Поступки юродивого нередко служат людям уроком в собственном несовершенстве. Добрый христианин должен сознавать, что душа юродивого изранена болью за всех грешных, что он неустанно молит Бога за них.

Люди «круга» отличаются от добрых христиан. Истина рассказчицы им недоступна, мать Алёши побивается камнями. В ней, юродивой, не узнана святая.

Но, продолжая слепнуть, юродивая и святая не видит, что, вручая судьбу сына бывшему мужу Коле, она вручает её не обновившемуся нравственно человеку, а тому, кто, как был, так и остался всего лишь тенью своего авторитетного друга Сержа. Это ей из-за развивающейся слепоты кажется, что «Коля, взявший Алешу на руки, уже не тот Коля, который ударил семилетнего ребенка плашмя по лицу только за то, что тот обмочился». Одна слепая иллюзия порождает другую: Алешу «окружат вниманием. Дольше всех романтически будут любить Алешу Андрей-стукач и его бездетная жена. Таня будет брать Алешу на лето к морю. ... Мариша тоже будет любить и жалеть маленького, гнилозубого Алешу, не проявляющего талантов даже в малой степени. И богатый в будущем Жора подкинет от своих щедрот и средств и, глядишь, устроит Алешу в институт». Она уверяет себя, что «...дешево доставшаяся сцена с избиением младенцев дала толчок длинной новой романтической традиции в жизни моего сироты Алеши с его благородными приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти».

Итак, героиня добивается гармонии за счет того, что она видит (апофеоз - «Коля нес Алешу!»), а не того, что способна была бы понять.

Посещение царства мертвых – кладбища, принесение собственного сына в жертву – это как будто отголоски античной трагедии. Но по воле Л.-Петрушевской они звучат иначе, чем в античности. «...И вот наступила Пасха, я испекла пироги ... материна подруга подарила, принесла кулек редких по весеннему времени яблок и крашеных яиц, я отнесла часть на кладбище, покрошила птицам на дощечку... Кругом в оградах стояли люди, возбужденно разговаривали, пили на воздухе, закусывали, у нас еще сохранились эти традиции пасхальных пикников на кладбищах, когда кажется, что все обошлось в конце концов хорошо, покойники лежат хорошо, за них пьют, убраны могилки, воздух свежий, птицы, никто не забыт и ничто не забыто, и у всех так же будет, все пройдет и закончится так же мирно и благополучно, с бумажными цветами, фотографиями на керамике, птичками в воздухе и крашеными яйцами прямо на земле... И когда мы ехали домой, в автобусе и метро все хоть и были под банкой, но какие-то дружные, благостные, словно заглянули в загробный мир и увидели там свежий воздух и пластмассовые цветы и дружно выпили за это дело».

В финале героиня порвала со «своим кругом», уверившись в том, что как режиссер она всесильна: «Так я все рассчитала, и так оно и будет». Этот самообман не вызывает протеста у автора. Пусть истиной станет и то, что способно подарить человеку надежду. Лозунг «горькой правды» заслонен «высоким обманом», который продуцирует искусство, и не в последнюю очередь искусство режиссера: «Но так лучше – для всех. Я умная, я понимаю».

В отношении человека к смерти наследие античной трагедии не утратило значения, но классическая коммуникация между законами жанра и пониманием человеческой жизни давно распалась. О.Фрейденберг по этому поводу писала: «Ни Бога, ни Судьбы, ни вообще каких бы то ни было по-

тусторонних трансцендентных реальностей просвещенная антропология не знает и не признает. Всякое действие человека, вплоть до преступления, она объявляет результатом пересечения энного ряда причинно-следственных цепей. При таком подходе к человеческой судьбе, естественно, исчезает не только нравственная ответственность героя за свои поступки, но и само понятие судьбы. Сын убивает мать, в последнем счете, с такой же необходимостью, с какою молния расщепляет старый дуб, у которого судьбы нет» [64].

Современное миропонимание не предусматривает катарсиса в трагедии, потому что место искупления заменяется научным обоснованием её неизбежности. Все элементы приведены в соответствующую систему, когда несчастье – закон, а не кара богов. Пафос жертвенности и искупления элиминируется.

Людмила Петрушевская, чуткий социальный психолог, делится такими наблюдениями: «Вот идет мужчина, по лицу видно – попивает, поскольку это всегда видно. Он идет вон из дома, а дома жена и сын, и вечером, вернувшись, он будет им не нужен, жена опять заплачет, сын испугается крика, обычная история, надоело. Вот молодая женщина, бежит с сумками на автобус, она спешит в больницу, в сумках термос и пакеты... Кому нужна эта женщина, со своей озабоченностью, красными от стирки руками ... с прекрасными глазами, в которые уже никто никогда не заглянет. Или старушка, которая рассказывает свои истории так громко, потому что привыкла, что её не слушают, и спешит выговориться, пока есть рядом живой человек, ведь она живет одна... Мы ходим мимо них, не обращая на них внимания – а они на нас. А ведь каждый человек – это огромный мир. Каждый человек – конечное звено длинной цепи поколений и родоначальник новой вершины людей. Он был любимое дитя, нежный ребенок, глазки как звезды, беззубая улыбка, это над ним склонялись бабка, мать и отец, его купа-

[64] Фрейденберг О.М. Поэтика жанра и сюжета. – М., 1997. – С. 223.

ли и любили... И выпустили в мир. И вот уже за его руку цепляется новая маленькая рука. ... Зритель скажет: зачем ... на это смотреть ... я вон на улице их вижу толпами таких. И дома у себя, спасибо. Видит ли он их? Смотрит ли на них? Жалеет ли, любит? Или хотя бы понимает их? И кто-нибудь поймет ли его самого? Понять – значит простить. Понять – значит пожалеть. Вдуматься в жизнь другого человека, склониться перед его мужеством, пролить слезу над чужой судьбой, как над своей, облегченно вздохнуть, когда приходит спасение... понять себя» [65].

Мелодрама - общедоступный жанр, не предполагающий приближения к высокой истине, - отражает мир иллюзий, где благородство, сострадание, справедливость, добро и другие качества, возрождающие идею катарсиса, все же являются абсолютными. Мелодрама способна вернуть человеческое сознание к миросозерцанию, тем самым, - хотя бы гипотетически - спасти от отчаяния, сумасшествия. В «Своем круге» Л.Петрушевская преобразовала ужас обыденности, в которой стирается граница между добром и злом.

Драма, а не трагедия (полагавшаяся из-за катастрофичности описываемых событий) доминирует в прозе Л.Петрушевской, проявляясь на разных уровнях текстов.

Так, например, во многих произведениях Л.Петрушевской представлен тип «драматического» героя. В первую очередь – это герой-повествователь.

На данном уровне драматизм выражается по-разному, но почти всегда сказывается драматический характер мировосприятия. Это моделирует поведение повествователя и тон её повествования.

Так, Анна Андриановна («Время ночь»), осмысливая свою судьбу и судьбу своего семейства, ссылается на греческую трагедию: «Трагедия!

[65] Петрушевская Л. Девятый том... – С. 70.

Трагедия! Тому уже прошло пять лет...», «Греческая трагедия! Андрей, ты должен будешь держаться...».

Анна Андриановна воспринимает себя в качестве персонажа античной драматургии - «древнегреческой богини ужаса», «пифии». «**Воплощенная черная совесть народа говорит во мне, и я как бы не сама, я как пифия вещаю...**».

Миссия пророчицы в сознании Анны Андриановны вытекает из образа другой Анны - Анны Ахматовой. Она так и именует себя - «мистической тезкой» Ахматовой. «…Несколько букв разницы: она Анна Андреевна, я тоже, но Андриановна. Когда я изредка выступаю, я прошу объявить так: поэт Анна — и фамилия мужа».

Параллелью к материнской судьбе Анны Ахматовой оказывается сюжет с арестованным сыном, который, правда, сидит не по политической 58-ой статье, а за драку. Считая и себя поэтом (именно поэтом, как и Ахматова, не терпевшая слово «поэтесса»), она особенно ценит трагические слова и жесты, воплощающие в ее представлениях высокую судьбу художника: «Я поэт, я всегда и во всем дома», «У меня заработки … знаешь, поэт много не наработает», «...А я, если не буду писать, я умру, у меня разорвется сердце». В стихах она обращается к теме рока: «Страшная темная сила, слепая безумная страсть – в ноги любимого сына вроде блудного сына упасть».

Звуки Ахматовой не однажды отзываются в строках Петрушевской. Вообще, тема «Ахматова и Петрушевская» представляет собой благодатную почву для исследователей. Изыскания на ней ведутся.

Так, О.В.Сизых обнаружила в рассказе «Порыв» из сборника «Черная бабочка» (2008) скрытую аллюзию на «Песню последней встречи» А.Ахматовой (1911). Основные «уровни влияния» на поэтику повествования исследовательница видит, во-первых, в построении сюжета, где ключевые события перекликаются с фабулой стихотворения, с мотивом уничижаю-

щей измены. Во-вторых, в композиции: доминирующим является эмоционально-психическое состояние женщины, жаждущей любви и не находящей понимания у любимого. Композицией рассказа обусловлен «мирообраз» Дарьи, а её душевная бесприютность отражена в семантике заглавия – «Порыв». В-третьих – в характерологии героини, в психологических подробностях и деталях, что также роднит рассказ со стихотворением А. Ахматовой.

Но классическая развязка сюжета в «Порыве» изменена: Дарья соглашается на брак с «обманщиком». И такое решение, «асимметричное действию лирической героини А.А. Ахматовой», О.В.Сизых определяет как скрытое сопоставление героинь: «скрытая аллюзия деконструирует концепт «любовь» [66].

В принципиальной статье Т.Г.Прохоровой «Неожиданные схождения: О типологической близости поэтики Л. Петрушевской и А. Ахматовой» убедительно показано, что между Л.Петрушевской и А.Ахматовой, несмотря на очевидную разницу их художественных миров, существует, тем не менее, множество точек пересечения, особенно в сфере семантики. Это, например, стремление к повседневной разговорной речи, столь свойственное, как известно, Ахматовой. А вот признание Л.Петрушевской: «Пишу тем языком, который слышу, и нахожу его — язык толпы — энергичным, поэтическим, свежим, остроумным и верным».

Многие исследователи творчества Ахматовой замечали отчетливо проступающее в ее стихах «пространство порочного круга, жизни — как вечно повторяющегося цикла беды», делая вывод, что здесь выражаются вечные трагедии: матери, жены, поэта. Так и у Петрушевской мотивы судьбы, мотивы «зеркала», «вечного повторения и вечного возвращения, след в след» являются сквозными. Например, дочь повторяет судьбу матери - «дурная»,

---

[66] Сизых О.В. Аллюзийная природа рассказа Л. С.Петрушевской «Порыв» // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К.Аммосова. – 2013. – Т. 10. - Вып. 3. – С. 89–93.

страшная цикличность («Время ночь», «Свой круг» и др.). «Недаром слова “всегда”, “как всегда”, “как обычно” звучат у нее не реже, чем слово “судьба”, синонимическим выражением коего они и являются», — справедливо замечает Т.Г.Прохорова.

Свойственная творчеству акмеистов и связанная с понятием «тоска по мировой культуре» идея двойников, схожих в трагизме судеб — из других эпох, других культур, — также создают перекличку произведений Петрушевской с творениями Ахматовой и других поэтов Серебряного века. Современная писательница находит классических «двойников» не только своим героям-«маленьким людям» (пассажирка такси из «Медеи», Кармен из рассказа «С горы» и им подобные), - но и собственную судьбу включает в широкий контекст литературы [67].

Та же Т.Г.Прохорова дала примечательную трактовку повести «Время ночь» По ее мнению, повесть фактически содержит все основные мотивы творчества Л.Петрушевской. Принципиально важным исследовательница называет взаимодействие натуралистического дискурса с сентименталистским, происходящее по принципу парадоксальности, оксюморона (любовь-ненависть как чувство, объединяющее мать и детей).

Сходные суждения высказывали другие критики (Т.Н.Маркова, О.Дарк, Е.Гощило, Л.Панн), указывавшие на поразительную способность Л.Петрушевской одновременно показать чистоту и грязь, боль и наслаждение, надежду и жизненную катастрофу. Таков и натуралистический язык записок Анны Андриановны, тяготеющий к «естественности», документальности, фактографичности: «…эти страдания, этот ужас, кровь, вонь, пот, слизь, судороги, любовь, насилие, боль, бессонные ночи, тяжелый труд…», «… это наши грязные дела, грязь, пот, тут же и мухи…». Рядом с «грязью» в

[67] Прохорова Т.Г. Неожиданные схождения: О типологической близости поэтики Л.Петрушевской и А.Ахматовой // Знание: Понимание: Умение (журнал). - М.: Издат. Моск. гуманит. университета.— 2008. — № 1. — С.157-161.

записках настойчиво звучит мотив чистоты. Кажется, будто в уговорах «чаще мыться» сказывается подсознательное желание героини отмыться, освободиться от нечистоты, проникшей в жизнь семьи и каждого ее члена.

Т.Г.Прохорова справедливо полагает, что для выражения чувства «любовь-ненависть» Л.Петрушевская прибегает не к одному «языку», а сразу к двум. Поэтому, наряду с натуралистическим дискурсом, в ее повествовании так важен сентименталистский дискурс, с его состраданием к несчастным, с возвышением образов ребенка и матери, воспеванием скромной, тихой жизни в семейном кругу, с вниманием к мелочам жизни [68].

В лекции о жанрах своей прозы, прочитанной Л.Петрушевской в 1998 году, прозвучало признание: «Подсознательно я писала для сцены, для театра. А в монологах (пусть даже косвенных, скрытых, закамуфлированных) диалогов быть не может...».

Как уже упоминалось в начале данной главы, «Свой круг» в нескольких авторских сборниках был помещен в раздел «Монологи» рядом с рассказами «Такая девочка», «Через поля», «Сети и ловушка», «Слабые кости» и т. д. Для произведений Л.Петрушевской монолог вообще характерен, но в вышеназванных произведениях монологическая структура самой писательницей определяется как жанрообразующая.

Мирза Бабаев, откликаясь на один из таких сборников, не только поддержал жанровое самоопределение Л.Петрушевской, но и плодотворно развил его. Он выделил сказ как наиболее характерную форму, свойственную писательнице. «... Все вещи, вошедшие в сборник, написаны сказом. И здесь Чехов уже ни при чём; традиция сказа совсем иная – Гоголь, Лесков, Ремизов, Зощенко. Формалисты определяли сказ как установку на устную речь и различали две основных её формы: личный и безличный сказ – рассказ, где нет личной истории рассказчика; мы слышим его голос, но по-

[68] Прохорова Т. Г. О «сентиментальном натурализме» в прозе Л.Петрушевской // Учен. зап. Казан. ун-та / Сер. Гуманит. науки. - 2008. - № 6. — С.77-86.

вествует он о других. Произведения, написанные личным сказом, составили заключительный раздел книги – «Монологи». Поскольку сказ – литературная форма, имеющая свою традицию, вокруг этой формы сложился некоторый семантический ореол. ... Сказ предполагает повествование об обычной жизни с точки зрения обычного, ординарного сознания. Автор-сказитель не всеведущ, не возвышается над своими героями, он такой же, как все они, «как все». Связанность сказа с обычным, «неученым» сознанием влечет за собой, во-первых, разного рода оценочно-эмоциональные модальности (особого рода «сказовый» юмор, апелляцию к слушателю и т. п.), во-вторых, возможность фантастики (в форме слухов, суеверий, городского фольклора и т. п.). Таким образом, сам способ говорения предопределяет точку зрения и тип сознания, получающие выражение в тексте» [69].

Для героинь-рассказчиц, как бы авторов «Монологов», особенно важен финал. Все они стремятся по-своему его смоделировать, вступая на путь автора-режиссера, смещая сюжетные, жанровые контуры пьесы и жизни.

Драматизм обычно вытесняется более значимым для них лирическим тоном. Актуален не момент повествования миру, но момент смятения от лицезрения жестокости, господствующей в мире. В «Монологах» героини не находят в себе сил для проявления ответной жестокости по отношению к миру. Они познают действительность, получая жизненный урок до конца своих дней, но их следующие шаги, поступки остаются за рамками текста.

В «Своем круге» образ повествовательницы к финалу резко снизился. Она совершила покушение на единственную абсолютную ценность, признаваемую компанией, – ребенка. Ее цель – побудить «круг» сыграть положительную роль. И даже не просто побудить, но не оставить ему другого выбора.

---

[69] Бабаев М. Эпос обыденности: О прозе Людмилы Петрушевской. – http://www.zhurnal.ru/staff/Mirza/petrush.htm

Повествовательница добилась устраивающего её разрешения конфликта. Финал «Своего круга» представляет собой попытку остановить трагедию жизни, перевести её в план мелодрамы.

Выше уже отмечалось, что жанр монолога у Л.Петрушевской может принимать разные формы. В «Своем круге» повествовательница будто захватывает право, принадлежащее самому автору, оценивая действительность с помощью жанровой игры. Такая степень свободы, самостоятельности повествовательницы делает грань между нею и автором почти условной. Традиционное гуманистическое отношение русской литературы к «маленькому» человеку исключается таким героем. Соединяя в сознании драматургию и жизнь, он бежит от «тьмы низких истин» к «возвышающему обману». Завет «милости к падшим», который проповедует «высокий жанр», трансформируется при столкновении с жизненной прозой.

В остальных «монологах» героини-повествовательницы реализуют себя уже не в поступке, а только в слове. Их слова не создают новую реальность, а оценивают мир, изначально заданный историческим временем и их собственной судьбой. Можно сказать, что в этих рассказах модель жанра более традиционна, привычна по своим особенностям, чем в «Своем круге», – наиболее новаторском в жанровом отношении прозаическом произведении Людмилы Петрушевской.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Одной из особенностей русской литературы конца XX – начала XXI веков является тяготение к малым жанрам, именуемым порой – видимо, из стремления к разнообразию - то «карточками» (Л.Рубинштейн), то «конфетными обертками» (М.Харитонов), «альбомами для марок» (А.Сергеев), «комментариями к комментариям» (Д.Галковский), к разного рода специально не поименованным отрывкам, обрывкам, разнообразным сказовым житейским историям и т. д. Устойчивый интерес к подобным жанрам проявляет и Л.Петрушевская. Её проза переполнена «случаями», «монологами», «историями», «песнями» (определения автора), притчами, сказами (исключительно малого объема – две-три страницы)... Обычно и самый крупный жанр у Л.Петрушевской – повесть – формируется из кирпичиков малых жанров.

Завязка и развитие конфликта между ее героями и миром осуществляются не только благодаря сюжету, но и сквозь стилевую манеру повествования. Писательнице, в общем, важнее, *как* сказано, а не *что.* За «монологами», «случаями» и прочими житейскими дребезгами всегда слышен голос автора – живого, чуткого собеседника, у которого нет другого интереса, кроме как услышать, выслушать каждого человека. Будучи мастером монолога и диалога, Л.Петрушевская не ограничивает их функцией раскрытия мыслей, чувств героев, выявления мотивов их поступков. Тут чрезвычайно важна композиционная функция – завязка, кульминация, развязка, как правило, даются непосредственно через речь действующих лиц. Бытовые сюжеты, конфликты, нескончаемые словесные излияния, перебранки и

т. п. могут таить высокий бытийный смысл. Одним из череды способов «перевода» мусора, именуемого бытом, в онтологический план являются аллюзии на мифологические, античные, фольклорные образы и сюжеты («История Клариссы», «Новые Робинзоны», «Теща Эдипа» и др.).

В современном литературоведении уже не раз высказывалась мысль о гибридизации жанровых форм, происходящей на стыке литературных эпох. Это верно и применительно к творчеству Л.Петрушевской. Однако в нем наблюдается несколько иная, нежели у большинства ее современников, форма этого явления. Здесь гибридизация проявляется в столкновении картин, имеющихся в сознании автора и героев. Обладателями традиционных картин мира, как правило, оказываются герои. Это выражается в архаичных жанровых формах литературы (у Петрушевской - прежде всего в мелодраме), что созвучно, например, эстетике постмодернизма, стремящегося упразднить границы между искусством элитарным и массовым [70]. Но из-за того, что гибридизация затрагивает связь «автор-герой», совсем границы не упраздняются. В жанре автор всегда выражает своё видение, своё право сказать любое слово о мире.

Эту позицию и это право художника чутко интерпретировал Марк Липовецкий: «Надо укрепиться...». Но чем? Только зависимой ответственностью. За того, кто слабее и кому еще хуже. За ребенка. За любимого. За жалкого. Это и есть вечный исход трагедии. Он не обещает счастья. Но в нем возможность катарсиса, то есть очищения, без которого этот неодолимый круг бытия был бы бессмысленен» [71].

Представления Л.Петрушевской о жанрах без конца переосмысливается. Например, какой-нибудь пошлый, низкий жанр может становиться способом проникновения в вибрации души, формой, наиболее адекватно отражающей мир героя. Называя жанр «открытым текстом», автор проявляет

---

[70] См. об этом подробнее: Серго Ю.Н. Жанровое своеобразие рассказа Петрушевской «Свой круг» // Кормановские чтения. – Вып. 2. – Ижевск, 1995. – С. 90.

[71] Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. – 1994. – № 10. – С. 232.

свое несогласие с обязательностью канонов, отвечающих «запросам публики».

Постмодернистская эпоха побуждает Л.Петрушевскую переосмыслять классические жанровые формы, дополнять их, синтезировать. На это уже не раз обращалось внимание в литературоведении.

Так, например, Р.Тименчик определяет ее пьесы как «сложный жанровый феномен», в котором важную роль играет романное начало: «Романное начало сказывается в пьесах Петрушевской то заторможенностью экспозиции, то каким-то эпиложным наклоном повествования, то подробностью пересказа засценных незначительностей, но вся эта романная машинерия только подчеркивает основное качество всего текста – романа, «записанного» разговорами. Встреча романного мышления с новой фактурой – всегда высокая игра, более важная, чем привычная игра страстей и интересов». И далее: «Проникновение романного начала в драмы Л.Петрушевской связано не только с авторской логикой романного сюжета, но и с отдельными историями, существующими в сознании героев. Герой своими высказываниями как бы поддерживает мысль автора о том, что жизнь состоит из «свернутых до стенограммы романов» [72].

В упорядочении жанровой системы есть оценка мира как космоса. Жанровый хаос, напротив, означает хаос мира. Цитирование одного жанра в рамках другого в произведениях Л.Петрушевской не предвещает наступление хаоса. Наоборот, в нем наличествует отсылка к норме. Жанровая традиция мелодрамы в «Своем круге» способствует прояснению отношений человека и мира, автора и героев. Мелодраматическая традиция, которую в определенной степени репродуцирует героиня, выявляет разность между автором и героем в восприятии мира. Герой отказывается воспринимать мир таким, каким он кажется большинству окружающих людей. Он реду-

[72] Тименчик Р. Ты – что? Или введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. – М., 1989. – С. 395.

цирует действительность, создает иной, собственный уровень жизненного текста. Автор же берет мир целиком, не отказывается ни от каких жанровых отношений, которые сложились в нем. В этом проявляется не только мудрая терпимость, но и сочувствие человеку, для которого в обретенном им жанровом поведении воплотилась надежда на спасение.

Поэтика прозы Л.Петрушевской предстает как механизм взаимодействия традиции и новой эстетики. Писательнице важно не утратить связь с традицией. Классические жанры служат Л.Петрушевской и способом оценки мира. Сохранение традиции и одновременно живой диалог с традицией являются путеводной нитью, которая не дает ей заблудиться в мире людей и событий.

Своим творчеством, своей новаторской поэтикой Людмила Петрушевская укрепляет надежду на то, что и современная действительность, потрясаемая катастрофами, не отменяет и не сможет отменить общечеловеческие идеалы.

БИБЛИОГРАФИЯ

I.

Петрушевская Л. Девятый том. – М., 2003.

Петрушевская Л. Где я была. – М., 2002.

Петрушевская Л. Мост Ватерлоо. – М., 2001.

Петрушевская Л. Как цветок на заре. – М., 2002.

Петрушевская Л. Три девушки в голубом. – М., 1989.

Петрушевская Л. По дороге бога Эроса. – М., 1993.

Петрушевская Л. Сочинения в 5 томах. – М., 1996.

II.

Бабаев М. Эпос обыденности: О прозе Людмилы Петрушевской. – http://www.zhurnal.ru/staff/Mirza/petrush.htm

Бавин С. Обыкновенные истории: библиографический очерк. – М., 1995. – С. 36.

Барзах А. О рассказах Людмилы Петрушевской: заметки аутсайдера // Постскриптум. – 1995. – № 1. – С. 244–269.

Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / Пер. с франц. Г.Косикова // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. - М., 1987. – С. 387-422.

Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979.

Борисова И. Послесловие // Петрушевская Л. Бессмертная любовь: Рассказы. - М., 1988. - С. 219-222.

Бочаров С.Г. «Карамзин» Петрушевской // Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. - М., 1999. - С. 557-573.

Быков Д. Неистребимые мы // Общая газета. – 1995. – 20-26 июля.

Быков Д. Рай уродов // Огонек. – 1993. – № 18.

Васильева М. Так сложилось // Дружба народов. – 1998. – № 4. – С. 209–217.

Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989.

Вирен Г. Такая любовь // Октябрь. – 1989. – № 3. – С. 204.

Вуколов Л.И. Современная проза в выпускном классе. – М., 2002.

Гордович К.Д. Художественные принципы и приемы Л.Петрушевской // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе XX века. - Томск, 2002. – С. 89–95.

Гощило Е. Перестройка или «домостройка»? Становление женской культуры в условиях гласности // Общественные науки и современность. – 1991. – № 4. – С. 141.

Гощило Е. Художественная оптика Петрушевской: ни одного луча света в темном царстве // Русская литература XX века. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 3. – С. 57.

Давыдова Т. Сумерки реализма: О прозе Л.Петрушевской // Русская словесность. – 2002. – № 7. – С. 32–36.

Демин Геннадий. Пророческий лейбл, или Исчезновение Петрушевской // Соврем. драматургия. - М., 1994. - С. 176-184.

Дручинина Г.А. «Смерть важная вещь»: «Реквиемы» Людмилы Петрушевской // Проблематика смерти в естественных и гуманитарных науках. - Белгород, 2000. - С. 27-28.

Дюжев Ю. Русский излом // Север. – 1993. – № 2. – С. 138–148.

Желобцова С.Ф. Проза Людмилы Петрушевской. – Якутск, 1996.

Зорин А. Круче, круче, круче... // Знамя. – 1992. – № 10 – С. 202.

Иванова Н. Пройти через отчаянье // Юность. – 1990. – № 2. – С. 86–94.

Каблукова Н.В. Поэтика драматургии Людмилы Петрушевской: Автореферат дис. … канд. филол. наук. — Томск, 2003. — 20с.

Казачкова Т.В. «Маленький человек» в творчестве Людмилы Петрушевской // Пушкин в меняющемся мире: Сб. материалов регион. науч.-практ. конф. – Курган, 1999. – С. 138-141.

Канчуков Е. [Рец. на публикацию «Песни восточных славян» Л.Петрушевской в «Новом мире»] // Литературное обозрение. – 1991. – № 7. – С. 29–30.

Касаткина Т. Но страшно мне: изменишь облик ты // Новый мир. – 1996. – № 4. – С. 212–219.

Кладо Н. Бегом или ползком // Современная драматургия. – 1986. – № 2. – С. 229–235.

Костюкова Л. Исключительная мера // Литературная газета. – 1996. – 13 марта.

Кошелева А.Л., Монгуш Е.Д. Проза Л.Петрушевской: Содержательно-эстетический дискурс, типология // Мир науки, культуры, образования: междунар. науч. журнал. – Горно-Алтайск, 2013. – № 3 (40). – С. 249–252.

Крохмаль Е. Размышления у разбитого корыта // Грани. – 1990. – № 57. – С. 311–317.

Кузнецова Е. Мир героев Петрушевской // Современная драматургия. – 1989. – № 5.

Кузьменко О.А. Антонимия «свой – чужой» в прозе Л.Петрушевской, Т.Толстой, Н.Садур. – В кн.: русская литература в современном культурном пространстве. – Томск, 2001. – С.131–135.

Куралех А. Быт и бытие в прозе Л.Петрушевской // Литерат. обозрение. – 1993. – № 5. – С. 63.

Курицын В. Русский литературный постмодернизм. – М., 2000. – С. 59.

Лебедушкина О. Книга царств и возможностей // Дружба народов. – 1998. – № 4. – С. 199–217.

Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. – М., 2003. – Т. 2. – 413 с.

Липовецкий М. Русский постмодернизм. – Екатеринбург, 1997.

Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. – 1994. – №10. – С. 229–232.

Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи. – Таллин, 1993. – Т. 3.

Локшарева Н. Не гаснет свеча в ночи // Вечерняя Москва. – 1996. – 20 марта. – С. 11.

Маркова Д. Четвертое путешествие // Знамя. –2003. – № 2. – С. 215–218.

Миловидов В.А. Проза Л.Петрушевской и проблема натурализма в современной русской прозе // Литературный текст: проблемы и методы исследования. – Тверь, 1997. – Вып. 3. – С. 55–62.

Михайлов А. Ars Amatoria, или Наука любви по Л.Петрушевской // Литерат. газета. – 1993. – 15 сентября. – С. 4.

Мехралиева Г.А. Литературная сказка в творчестве Л.Петрушевской / Автореферат дисс. … канд. филол. наук - Петрозаводск, 2012. – 22 с.

Молчанова Н.А. Динамика жанра: Малая проза Л.Петрушевской // Вестн. СПбГУ / Сер. 2: История, языкознание, литературоведение. - Вып. 4. - 1997. - С. 99-101.

Морозова Т. Самое лучшее Петрушевской // Вечерняя Москва. – 1994. – 4 февраля. – С. 6.

Морозова Т. Скелеты из соседнего подъезда // Лит. газета. – 1998. – 9 сентября. – С. 10.

Мы увидим небо в полосочку // Литературная газета. – 2000. – 4-9 мая.

Невзглядова Е. Сюжет небольшого рассказа // Новый мир. – 1998. – №4. – С. 256–260.

Ованесян Е. Распада венок // Лит. Россия. – 1981. – 6 сентянбря. – С. 22–23.

Ованесян Е. Творцы распада (тупики и аномалии «другой прозы») // Молодая гвардия. – 1992. – № 3–4. – С. 249–263.

Огрызко Вяч. Охранители и либералы: В затянувшемся поиске компромисса: Историко-литературное исследование / В двух книгах. – Кн.2. - М., 2015. – 694 с.

Падучева Е.В. О семантике синтаксиса: Материалы к трансформационной грамматике русского языка – М., 1974. – 272 с.

Панн Л. Вместо интервью, или Опыт прочтения прозы Л.Петрушевской вдали от литературной жизни метрополии // Звезда. – 1994. – № 5. – С. 197–201.

Печетова Н.Ю. Языковые средства организации хронотопа в рассказах Л. Петрушевской // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К.Аммосова. — 2013. — № 5.— С.101-105.

Писаревская Г.Г. Роль литературной реминисценции в названии цикла рассказов Л.Петрушевской «Песни восточных славян» // Русская литература XX века: образ, язык, мысль. — М., 1995. - С. 95-102.

Прохорова Т.Г. Образ мира в слове Л.Петрушевской // Ученые записки Казанского государственного университета. – Казань, 2002. – Т. 143. – С. 264–268.

Прохорова Т.Г. Неожиданные схождения: О типологической близости поэтики Л. Петрушевской и А. Ахматовой // Знание: Понимание: Умение (журнал). - М.: Издат. Моск. гуманит. университета. — 2008. — № 1. — С.157-161.

Прохорова Т. Г. О «сентиментальном натурализме» в прозе Л.Петрушевской // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. - 2008. - № 6. — С.77-86.

Прусакова И. Погружение во тьму // Нева. – 1995. – № 8. – С. 186–191.

Прусакова И., Щеглова Е. Портрет двумя перьями: (о литературном творчестве Л.Петрушевской) // Нева. – 1995. – № 8. – С. 186–197.

Резяпкина, Н. А. Литература двух последних десятилетий XX века: Учебно-методическое пособие. - Барнаул, 2005. - 102 с.

Резяпкина Н.А. Русская антиутопия конца XX века: Рассказ Л.Петрушевской «Новые Робинзоны» // Жизненные силы славянства на рубеже веков и мировоззрений. - Ч. 2.- Барнаул, 2001. - С. 24-29.

Ремизова М. Вычитание любви // Литературная газета. – 1997. – 9 апреля. – С. 12.

Ремизова М. Теория катастроф // Литературная газета. – 1996. - 13 марта. – С. 4.

Ровенская Т.А. Опыт нового женского мифотворчества: «Медея и её дети» Л.Улицкой и «Маленькая грозная» Л.Петрушевской // Адам и Ева: Альманах гендерной истории. – М., 2001. – № 2. – С. 137–162.

Рыкова Д.В. Житийная традиция в прозе Л.Петрушевской // Вестн. Ульянов, гос. техн. ун-та / Сер.: Гуманит. науки. - № 2. - Ульяновск, 2002. — С. 108-111.

Рындина О.В. О некоторых особенностях соотношения реального и ирреального в рассказах Л.Петрушевской // Вестник Научно-практической лаборатории по изучению литературного процесса XX века. - Вып. 3. -Воронеж, 1999. - С. 57-59.

Секерина М.А. Временная организация как компонент структуры повествования: На материале рассказов Л.Петрушевской / Автореферат дис. … канд. филол. наук. – Иркутск, 2000.

Серго Ю.Н. Жанровое своеобразие рассказа Петрушевской «Свой круг» // Кормановские чтения. – Вып. 2. – Ижевск, 1995. – С. 262–268.

Серго Ю.Н. Поэтика прозы Л.Петрушевской. – Ижевск, 2001. – С. 10.

Сизых О.В. Аллюзийная природа рассказа Л. С.Петрушевской «Порыв» // Вестник Северо-Восточного федерального университета имени М.К.Аммосова. – 2013. – Т. 10. - Вып. 3. – С. 89–93.

Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. – 2000. – № 2. – С. 47–61.

Славникова О. Рецензия на книгу Л.Петрушевской «Маленькая грозная» // Новый мир. – 1998. – № 10. – С. 213–215.

Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. – М., 1999.

Сорокина Т.В. К вопросу о чеховских традициях в прозе Л. Петрушевской // Русская и сопоставительная филология: взгляд молодых. Казань, 2001. - С. 90-98.

Тименчик Р. Ты – что? или введение в театр Петрушевской. – В кн.: Петрушевская Л. Три девушки в голубом. – М., 1989. – С. 394-398.

Тимина С. Плохо или хорошо в русской литературе сегодня? // Санкт-Петербургский университет. – 1997. – № 23. – С. 23-26.

Топоров В. В чужом пиру похмелье // Звезда. – 1993. – № 4. – С. 188-198.

Федорчук Е. Жила-была... // Литературная Россия. – 2002. – 7 июня. – С. 6-7.

Фрейденберг О.М. Поэтика жанра и сюжета. – М., 1997.

Черкашина С. П. К вопросу о мифологической номинации у Л.Петрушевской // Известия Воронежского гос. педагог. ун-та. - 2010. - №2. – С. 112-116.

Черняева Е. Безупречный расчет «святого» неведения // Литературная Россия. – 1998. – 4 марта. – С. 17.

Чумакина Е. Что это вы все играете? // Московская правда. – 1998. – 15 декабря.

Чупринин С. Людмила Петрушевская // С.Чупринин. Русская литература сегодня: Большой путеводитель. – М., 2007. – С. 328-330.

Шаравин А.В. Прием использования реминисценций в прозе Л.Петрушевской // Технологии гуманитарного поиска. – Белгород, 2000. – С. 86-89.

Шведова И. Людмила Петрушевская: немного о себе // Московская правда. – 2003. – 5 августа. – С. 8.

Шкловский Е. Косая жизнь: Петрушевская против Петрушевской // Литературная газета. – 1992. м– 1 апреля. – С. 4.

Щеглова Е. Во тьму – или никуда? // Нева. – 1995. – № 8. – С. 191-197.

Щукина К.А. Речевые особенности проявления повествователя, персонажа и автора в современном рассказе: На материале рассказов Толстой, Петрушевской, Улицкой. – СПб., 2004.