

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Направление «Филология»

Образовательная программа «Отечественная филология

(Русский язык и литература)»

СЕМЕЙНЫЙ КОД В ПРОЗЕ ЛЮДМИЛЫ ПЕТРУШЕВСКОЙ:

«СВОЙ КРУГ» И «ГИМН СЕМЬЕ»

Выпускная квалификационная работа

бакалавра

Выполнил: студент

Онгар Алиаскар

Научный руководитель: к. филол. наук, доц., Елена Николаевна Григорьева

Рецензент: к. филол. наук, доц., Наталья Савельевна Мовнина

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Generating Table of Contents for Word Import ...

Введение

Творчество Людмилы Петрушевской стало объектом внимания литературной критики во время спада советского идеологического давления. В середине 1970-х — начале 80-х гг., т. е. в годы активной писательской деятельности, ее тексты практически не печатались. Редакторам литературных журналов приходилось всячески ухищряться, чтобы тексты автора увидели свет. Только в период перестройки имя Петрушевской становится широко известным, ее произведения публикуются в «Новом мире», в СССР и за границей выходят в свет сборники рассказов, пьес, стихотворений.

Первые публикации вызывают большой резонанс в обществе. Поначалу читатели и многие критики воспринимали произведения Петрушевской в русле эстетики так называемой «чернухи», изображающей в эксгибиционистской манере табуированные сферы жизни, миры маргиналов, отшельников и пьяниц. Зачастую тексты писателя оказывали на читателей шокирующее воздействие. Понадобились годы, чтобы творчество автора было оценено по достоинству профессиональными критиками. В конце 80-х — начале 90-х гг. начинает разрабатываться корпус основных проблем творчества Петрушевской, накапливается опыт интерпретаций произведений в критических работах А. Зорина¹, Р. Тименчика², М. Липовецкого³, Е. Гоцило⁴, Е. Невзглядовой⁵ и др.

Предметом системного изучения творчество Петрушевской становится только в начале 2000-х годов. Изучая различные аспекты прозы и драматургии, исследователи оставили без внимания семейную проблематику,

¹ Зорин А. Круче, круче, круче // Знамя. 1992. № 10. С. 198—204.

² Тименчик Р. Ты — что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. Сб. пьес. М., 1989. С. 394—398.

³ Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10. С. 229—232.

⁴ Goscilo Helena. Speaking Bodies: Erotic Zones Rhetorized // Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Women's Culture. New York, 1992. P. 135—164.

⁵ Невзглядова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988. № 4. С. 256—260.

которая в творчестве писателя является одной из основных. Слабая степень изученности данной научной проблемы определяет новизну нашего исследования. Определение понятия *семейный код* и постановка проблемы даны в главе I. В главах II и III рассматриваются повесть «Свой круг» (1979) и рассказ «Гимн семье» (1999), представляющие образцовые примеры того, как изображается в художественном мире Петрушевской семья и как трансформируется семейный код по отношению к предшествовавшей традиции репрезентации образа семьи.

Глава I

Семейный код в прозе Людмилы Петрушевской: к постановке проблемы

Возрождению живого интереса к творчеству Петрушевской способствовали работы филолога, критика М. Липовецкого. Он первым писал об исключительной литературности ее творчества. Совместно с Н. Лейдерманом Липовецкий определил поэтику Петрушевской как постреалистическую, совмещающую в себе черты реализма и постмодернизма. Гипотеза о постреализме возникла в начале 90-х годов, в статье «Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме»⁶ и в поздней статье для учебного пособия «Современная русская литература»⁷, где более кратко и обстоятельно оговариваются основные положения гипотезы.

Согласно концепции авторов, постмодернизм предстает как своеобразный путь к становлению новой эстетики. Такой «новой» эстетикой авторам концепции видится постреализм, механизмы которого были заложены ранее, в 20-х и 30-х годах XX века. Следует раскрыть логику построения концепции для определения теоретических установок, на которые опирались все последующие исследователи творчества Петрушевской. Лейдерман и Липовецкий обратили внимание на позицию текста по отношению к реальности и к хаосу — в начале XX века искусство совершает поворот: «Исходная аксиома «позиции»: в реальности есть смысл! (Версия традиционного реализма.) Или наоборот: в реальности нет смысла! (Версия модернизма.) Однако в XX веке многие художники не решились ни утверждать, ни отрицать. Они отказались от позиции, заменив ее непрерывным вопрошанием: а есть ли смысл в реальности? что есть реальность? как сделать смысл реальным, а реальность осмысленной?

⁶ Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 7. С. 233–252.

⁷ Лейдерман Н., Липовецкий М. Гипотеза о постреализме // Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 583–588.

Именно по этому пути пошли и Чехов, и Бунин, и еще более радикально — Бабель, Замятин, Платонов, Мандельштам»⁸. В основе нового художественного явления лежит «универсально понимаемый принцип относительности, диалогического постижения непрерывно меняющегося мира и открытости авторской позиции по отношению к нему. Именно этот феномен мы определяем термином постреализм»⁹. Основные координаты были заданы писателями первой половины XX века. Тенденция возвращается в культуру, пройдя через сложные препятствия и метаморфозы (официальная культура, сопротивляющийся ей постмодернизм). Большое значение в формулировании «новой» эстетики исследователи придают идеям М. Бахтина: рассматриваемые в единстве, они представляют собой самостоятельную эстетическую систему¹⁰.

Рассуждая о постмодернизме, Лейдерман и Липовецкий выводят одну из его основ — так называемый «диалог с хаосом», противопоставляемый монологическому освоению хаоса, превращению хаоса в космос, в порядок. По мнению Н. Лейдермана и М. Липовецкого, стратегия постреализма близка постмодернистскому диалогу с хаосом, однако в отличие от постмодерна постреализм не подвергает сомнению существование реальности.

Синтез постмодерного восприятия мира как игры и перекодировки знаков с канонически традиционным реалистическим мироощущением в творчестве каждого конкретного писателя принимает индивидуальные и специфические формы. Оpoznается постреализм в случае взаимодействия весьма разнородных эстетических тенденций. Синтез традиций и начал, кажущихся, на первый взгляд, несовместимыми, лежит в основе поэтики Петрушевской. Гипотеза легла в основу дальнейших исследований прозы Петрушевской. Эти исследования приобрели системный характер в начале 2000-х годов. К тому моменту активно развернулись поиски определения эстетического феномена

⁸ Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература: 1950–1990-е годы. С. 584.

⁹ Там же. С. 585.

¹⁰ Там же. С. 585–586.

творчества Петрушевской. Драматические и прозаические тексты писателя, по мнению многих исследователей, в своей совокупности представляют собой некий гипертекст, поскольку произведения Петрушевской написаны в едином стиле, который выражает мироощущение автора.

Одной из первых и, на наш взгляд, удачных попыток системного подхода к творчеству Петрушевской является диссертационное исследование Ю. Серго¹¹, посвященное взаимодействию сюжета и жанра. Целью диссертации Ю. Серго является описание поэтики прозы Петрушевской с точки зрения сюжетообразования и функционирования используемых автором жанровых моделей на примере отдельных рассказов и циклов. Жанр повести в работе не рассматривается, так как исследовательница считает, что это наиболее традиционный жанр в творчестве писателя. Подробный анализ материала привел исследовательницу к следующим выводам: понятие жанра в прозе Л. Петрушевской субъективно, автор опирается на многожанровое мышление; само определение жанра в циклах рассказов коррелирует с читательским восприятием; жанровая природа может формироваться как синтез различных искусств; на уровне жанровой модели Ю. Серго выявляет механизмы взаимодействия традиции с новой эстетикой¹². Вполне справедливым кажется вывод диссертанта о том, что дальнейшая эволюция творчества связана с новой, более усложненной моделью жанра.

Диссертационное исследование С. Пахомовой¹³ нацелено на описание поэтического мира Петрушевской как совокупности постоянных тем, установок, мыслей, которыми пронизаны все ее произведения, т. е. нахождение инвариантных тем и мотивов¹⁴, а также установление эстетических конструк-

¹¹ Серго Ю. Поэтика прозы Петрушевской (взаимодействие сюжета и жанра). Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002.

¹² Там же. С. 5.

¹³ Пахомова С. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. СПб., 2006.

¹⁴ См.: Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996. С. 261.

тивных принципов, составляющих основу творческого метода автора. С. Пахомова приходит к выводу: мир прозы Петрушевской ориентируется на деструкцию наработанных человечеством культурных механизмов и барьеров. Вместе с тем упоминается и свойственная голосу автора «элегическая» интонация, — такое определение, как полагает исследовательница, связано с мистическими мотивами, «маркируя столь частую у Петрушевской ситуацию порыва за горизонты земного бытия»¹⁵. Также С. Пахомова констатирует, что при всей замкнутости мира Петрушевской на бытовой проблематике, ее произведения содержат явный метафизический подтекст: «Человек в художественном мире Петрушевской предстает как трагическое существо, чей разум и дух заключены в телесную оболочку, тело же требует тепла и пищи, то есть погружения в косную и темную стихию быта»¹⁶. Метафизический метасюжет прозы Петрушевской С. Пахомова определяет как «историю страданий человеческой души, мечущейся во мраке материально-телесного существования»¹⁷.

Мифопоэтическому аспекту творчества Петрушевской посвящена диссертация С. Черкашиной¹⁸. Исследовательница также развивает мысль Липовецкого, впервые определившего главный стержень творчества писателя как «мифологический». По мнению автора, мифологизм Петрушевской ориентируется прежде всего на воссоздание матриархальной модели. Женские образы в мире прозы писателя возводятся к образам архаической богини-матери. Архаическая составляющая проявляется и в особенностях ономастикона, женские имена обладают своей мифологической праосновой. При изображении мужских образов Л. Петрушевская акцентирует внимание на их деградации, которая выражается в осуществлении несвойственных им функций. «Однако,

¹⁵ Пахомова С. Указ. соч. С. 10.

¹⁶ Там же. С. 17.

¹⁷ Там же. С. 17.

¹⁸ Черкашина С. Творчество Л. Петрушевской в мифопоэтическом контексте: Матриархальность художественного мира. Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Ставрополь, 2011.

несмотря на кризис мужского начала в героях, писательница посредством христианских аллюзий даёт понять, что мужская модель поведения стёрта не до конца»¹⁹. В художественном мире Петрушевской С. Черкашина выделяет три основных ритуала преобразования действительности: «1) пятничные вечеринки, 2) отпуск, 3) образование семей и разводы: пятницы актуализируют мотив устаревания мира и необходимость обновления; отпуск — время ритуального преобразования старого бытия в новое; развод знаменует собою конец одного (жизненного, семейного) цикла и начало Хаоса, который прекращается с появлением новой семьи. Данные ритуалы позволяют героям контролировать и регулировать жизнь»²⁰.

В диссертации есть несколько ценных замечаний относительно ритуальной составляющей мира прозы Петрушевской, однако, как кажется, подход с точки зрения изучения «матриархального» в творчестве Петрушевской существенно упрощает рецепцию художественного мира писателя. Стоит указать и на то, что С. Черкашина использует слегка устаревший исследовательский аппарат. Несмотря на заявленную гендерную направленность, автор не включает свою работу в контекст гендерных исследований, руководствуясь литературоведческим и психоаналитическим подходом к анализу текста.

Наибольший интерес представляет собой диссертационное исследование Т. Прохоровой²¹, целью которого также является системный анализ творчества Петрушевской. За основу взята гипотеза Лейдермана и Липовецкого о постреализме. Исследовательница обнаруживает переплетения в рамках художественного мира Петрушевской разнородных, не только реалистических и постмодернистских, но и барочных, сентименталистских, романтических и модернистских интенций. Т. Прохорова исследует дискурсивные стратегии прозы Петрушевской, полагая, что это путь выявления составляющих худо-

¹⁹ Черкашина С. Указ. соч. С. 5.

²⁰ Там же. С. 5.

²¹ Прохорова Т. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов. Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Казань, 2009.

жественной системы писателя. Ученый приходит к выводу: проза Петрушевской представляет собой сложно организованную художественную систему, которая имеет открытый, динамический характер и вместе с тем отличается иерархической стройностью, обеспечивающейся взаимодействием дискурсов, принципиально значимых для выражения авторской картины мира. Определяющим в конструировании художественности является переходность, константы художественного мира — традиция и трансгрессия как новаторство. Сентименталистский дискурс — главный в синтезированном пространстве разнородных дискурсов — выражается через точку зрения матери, болеющей за своих детей. Реалистический дискурс проявлен в самом выборе жизненного материала: герои Петрушевской погружены в сферу быта, обыденной повседневности.

В сущности, рассуждая о реализме, Т. Прохорова подтверждает идеи М. Липовецкого: «Стратегия реалистического дискурса определяется авторской установкой на постижение истины жизни за пеленой повседневного. При этом реалистический дискурс вступает во взаимодействие с другими, нереалистическими, расширяя и обогащая свои возможности. В результате происходит его трансформация»²². Натуралистический дискурс, по мнению автора, наиболее явно выражается на лексическом, интертекстуальном и концептуально-философском уровнях произведений. С ним связана одна из ключевых идей творчества Петрушевской о природой заложенной циклической замкнутости существования, о западне жизни. Романтический дискурс в художественной системе прозы Петрушевской проявлен в стремлении писателя дать героям возможность вырваться из западни жизни и приобщиться к иному миру. Этот дискурс порождается особенностями мироощущения самих героев, которые ищут различные способы ухода, преодоления ужаса и мрака жизни. И то, и другое определяет такую важную особенность многих рассказов Петрушевской как романтическое двоемирие. Значимость романтическо-

²² Прохорова Т. Указ. соч. С. 7.

го дискурса обуславливается также жанровыми исканиями Петрушевской, в частности, ее обращением к сказкам и мистическим рассказам.

Модернистский дискурс характеризует картину мира писателя: она обращается к извечным онтологическим понятиям Жизни, Смерти, Любви, что влечет за собой мифологизацию пространства, текст насыщается культурными реминисценциями, которые открывают онтологический простор для интерпретаций. Нельзя не согласиться с выводами о постмодернистском дискурсе в прозе Петрушевской: «Постмодернистский дискурс в художественной системе Петрушевской тоже играет принципиально важную роль, поскольку благодаря ему система обретает гибкость, подвижность, открытость, благодаря ему становится возможным совмещение несовместимого, взаимодействие нескольких дискурсов в пределах одного произведения, осуществление игровых отношений между ними. В основном постмодернистский дискурс выполняет роль своеобразного механизма в системе, фундамент которой составляют гуманистические ценности, что и объясняет постоянное обращение Петрушевской к мысли семейной»²³. Таким образом, художественная система Петрушевской предстает как продукт переходной, кризисной эпохи, с присущей ей эклектикой. В связи с этим ни один из дискурсов не способен к самостоятельности, ему необходимо вступить в диалог с другим дискурсом, «отразиться» в другом.

Проследив историю системного изучения творчества Петрушевской, можно отметить, что, в сущности, исследователи развивают идеи Лейдермана и Липовецкого: практически во всех изученных работах гипотеза о постреализме и о постреалистической природе поэтики Петрушевской не опровергается, а подтверждается. Исследователи отмечают, что именно эта гипотеза является наиболее перспективной, продуктивной при изучении современного литературного процесса.

²³ Прохорова Т. Указ. соч. С. 7.

Как отмечалось во введении, вне поля зрения исследователей оказалась основная, инвариантная тема творчества Петрушевской — тема семьи. Практически каждый текст Петрушевской содержит в себе семейную проблематику, но до настоящего исследования была предпринята лишь одна попытка²⁴ обозначить основные контуры проблемы. В настоящей работе представлена попытка определить специфику семейной проблематики в творчестве Петрушевской по отношению к предшествовавшей традиции семейного романа и проследить эволюцию в творческом методе писателя. Для этого используется понятие *семейный код*, которое попытаемся определить в настоящей главе.

В своей работе «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По»(1973) Ролан Барт осуществил переход к постструктуралистскому методу анализа текста. Основной задачей исследователя на момент написания статьи являлось наблюдение за процессом развертывания смыслов текста, сам текст при подобном анализе сохраняет свою открытость. В процессе медленного чтения Барт фиксирует различные коды: «Наша структурация не идет дальше или глубже той, которая спонтанно возникает в процессе чтения. Таким образом, наша задача сейчас состоит не в том, чтобы выявить «структуру» новеллы По, тем менее — структуру всякого повествования вообще. Мы просто хотим, не будучи уже прикованы к той или иной точке текста, бросить общий взгляд на основные коды, выделенные нами»²⁵. Барт переосмыслил понятие кода, введенное Романом Якобсоном²⁶, используя его для обозначения ассоциативных полей, сверхтекстовой организации значений, «которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры: коды — это определенные типы уже виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная

²⁴ Маркова Т. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. Русская литература XX-XXI веков: направления и течения. 2013. №2. С. 88–98.

²⁵ Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 455–456.

форма этого «уже», конституирующего всякое письмо. Хотя, по сути, все коды создаются культурой, среди встреченных нами кодов есть один, за которым мы специально закрепим наименование культурный код: это код человеческого знания — или, скорее, знаний: общественных представлений, общественных мнений — короче, культуры, как она транслируется книгой, образованием и, в более широком аспекте, всеми видами общественных связей. Знание как корпус правил, выработанных обществом, — вот референция этого кода»²⁷.

Анализируя новеллу По, Барт выделяет множество кодов (научный, риторический, социо-исторический, хронологический, «энигматический» и др.), однако не стремится к выявлению структуры каждого — они интересуют ученого исключительно как ассоциативные поля, что коррелирует с зарождающейся теорией интертекстуальности. Культурный код понимается Бартом широко: скорее, все выделенные Бартом коды являются субкодами культурного кода, выстраивается своего рода иерархия кодов. Проанализированный текст предстает как совокупность различных кодов, текст можно означивать таким образом до бесконечности.

Более ясное и четкое понимание термина «код» (соотносящееся по существу с бартовским) предложил Ю. М. Лотман в работе «Текст в тексте» (1981): «Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией является возникновение между языком и текстами промежуточного звена — текста-кода. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль «Энеиды» Вергилия для литературы Возрождения и классицизма) или оставаться в области субъективно-неосознанных механизмов, которые не получают непосредственного выражения, а реализуются в виде вариантов в текстах более низкого уровня в иерархии культуры. Это не меняет основного: текст-код является именно текстом. Это не абстрактный набор правил для построения текста, а синтагматически постро-

²⁷ Барт Р. Указ. соч. С. 456.

енное целое, организованная структура знаков. Следует подчеркнуть, что в ходе культурного функционирования — в процессе текстообразования или при исследовательском метаописании — каждый знак текста-кода может представлять перед нами в виде парадигмы. Однако «для себя», с позиции своего собственного уровня, он выступает как нечто наделенное не только единством выражения, но и единством содержания. Диффузный, амби- или поливалентный, распадающийся то на парадигму эквивалентных, но разных значений, то на систему антонимических оппозиций для внешнего наблюдателя, «для себя» он монолитен, компактен, однозначен. Входя в структурные связи с элементами своего уровня, он образует текст, наделенный всеми признаками текстовой реальности, даже если он нигде не выявлен, а лишь неосознанно существует в голове сказителя, народного импровизатора, организуя его память и подсказывая ему пределы возможного варьирования текста»²⁸. *Семейным кодом* в этом отношении является структура, которая предполагает соотнесенность проблематики семьи и рода (семья как часть эволюции человечества, воплощенная в жизни одного рода) и ее художественной обработки в тексте; сюжет литературного произведения в данном случае выстраивается как развитие этой темы.

И. Савкина в работе «Род/дом: семейные хроники Людмилы Улицкой и Василия Аксенова» обозначила главные особенности традиционного семейного кода. Савкина рассуждает о жанре семейных хроник и выделяет два типа: рассказывающие о создании (1) или распаде (2) семейного клана. «Гордо ведущая свою родословную от исландских саг (потому часто используется и термин “семейная сага”), семейная хроника уютно чувствовала себя в стабильном мире классического европейского романа. При всей их разнице и “Ругон/Маккары” Э. Золя, и “Семья Тибо” Р. Мартен дю Гара, и “Семья Резо” Э. Базена, и “Сага о Форсайтах” Д. Голсуорси, и “Будденброки” Т. Манна, и “Господа Головлевы” М. Салтыкова-Щедрина, и “Семейная хроника” С. Ак-

²⁸ Лотман Ю. Текст в тексте // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 62–63.

сакова, и отчасти даже “Война и мир” Л. Толстого подходят под пушкинское определение: “роман старинный, отменно длинный, длинный, длинный, нравоучительный и чинный...”²⁹. Несмотря на смену идеологии, перестановку оценок, советский семейный роман («Дело Артамоновых» М. Горького, «Журбины» В. Кочетова, «Строговы» Г. Маркова, «Вечный зов» А. Иванова и пр. и пр.), по мнению исследовательницы, не так уж сильно отличается от предшествовавшей ему традиции.

Савкина возводит семейный роман генеалогически к исландским сагам. Ссылаясь на А. Гуревича, она пишет следующее: «Предметом изображения в саге была история рода — своя история или история своих, так как мир саги четко разделен на своих и чужих. <...> Саги об исландцах переполнены генеалогиями: почти каждый герой входит в текст, таща за собой все свое генеалогическое древо». В основе классической и современной семейной хроники — история собирания или угасания рода, династии, клана, история строительства или разрушения Дома. Дом в семейной хронике — это свой мир, крепость, «за стенами которой более или менее слышно для читателя шумит чаще всего враждебный лес истории»³⁰.

В свете социологической теории П. Бурдьё, как пишет исследовательница, семейный роман предстает как своего рода история формирования габитуса. И. Савкина, пользуясь заданной конструкцией, анализирует современные романы Л. Улицкой и В. Аксенова и приходит к выводу, что, несмотря на постмодернистскую эпоху — время создания произведений Улицкой и Аксенова — романы сохраняют жанровую структуру и в этом отношении вполне традиционны. Семейный код в данном случае остается неизменным.

Однако, как мы полагаем, исследовательница описала смысловую «нагруженность» семейного кода не полностью. М. Бахтин в работе «Формы

²⁹ Савкина И. Род/дом: Семейные хроники Людмилы Улицкой и Василия Аксенова // Семейные узы: модели для сборки: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 156.

³⁰ Савкина И. Указ. соч. С. 157.

времени и хронотопа в романе» выявил связи между семейным романом и идиллией. В романе такого типа идиллия подвергается коренной переработке. Как пишет Бахтин, связь между семейным романом и идиллией проявляется в целом ряде существенных моментов, ею определяется основное — семейное ядро этого романа. «Идиллическое единство места в лучшем случае ограничивается семейно-родовым городским домом, недвижимой частью капиталистической собственности. Но и это единство места в семейном романе далеко не обязательно. Более того, отрыв времени жизни от определенной и ограниченной пространственной локальности, скитание главных героев, прежде чем они обретут семью и материальное положение, — существенная особенность классической разновидности семейного романа»³¹.

Все идиллии, согласно бахтинской концепции, имеют некоторые общие черты, определяемые общим отношением к их сплошному единству фольклорного времени, что выражается в особом отношении времени к пространству в идиллии: «...органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту — к родной стране со всеми ее уголками, к родным горам, родному долу, родным полям, реке и лесу, к родному дому. <...> Единство места жизни поколений ослабляет и смягчает все временные грани между индивидуальными жизнями и между различными фазами одной и той же жизни. Единство места сближает колыбель и могилу (тот же уголок, та же земля), детство и старость (та же роща, речка, те же липы, тот же дом»³². Время в идиллии циклично. Идиллия строго ограничена основными немногочисленными реальностями жизни: любовь, рождение, брак, труд, еда и питье, возрасты. Единство ритма человеческой жизни и природы. Также для семейной идиллии типично соседство еды и детей: «Это соседство проникнуто началом роста и обновления жизни»³³. Важными моментами являются само-

³¹ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Собрание сочинений: Т. 3. С. 479.

³² Там же. С. 473.

³³ Там же. С. 475.

воспроизведение, продуцирующая способность «идиллического субъекта» и преемственность поколений.

Все эти жанровые особенности, описанные Бахтиным, укладываются в концепцию семейного кода. Идиллическое начало традиционного семейного кода стало одной из основ конструирования сталинского мифа о «большой семье». Как показала в своем исследовании советского романа Катерина Кларк³⁴, «большая семья» является одним из главных тропов сталинской культуры. «Идиллический момент» включается в большой сталинский миф о соцреализме и становится частью утопии. Основу «большой семьи» составляет строгая иерархическая связь между старшим поколением и младшим. В соцреалистическом романе общественное начало доминирует над индивидуальным, семья предстает моделью советского общества и включается в утопическую реальность. Семейный код «большой семьи» становится доминирующим метанарративом. Но после смерти Сталина происходят радикальные перемены в устройстве семейного нарратива в литературе и кино, где изображается отчуждение индивидуальной личности от «большой семьи». Такое отчуждение, как писал А. Прохоров, «могло принимать различные нарративные формы: возвращение солдата с фронта (из армии как большой семьи), потеря отца или обоих родителей, противопоставление внутреннего индивидуального переживания коллективному опыту большой семьи»³⁵.

При конструировании семейного кода мы сознательно редуцировали некоторые особенности семейной проблематики. Относительно контекста творчества Петрушевской нас будут интересовать прежде всего пространственные отношения и комплексы мотивов, так как именно за счет семантических сдвигов на этих уровнях осуществляется деструкция семейного кода.

³⁴ Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С. 104.

³⁵ Прохоров А. «Человек родился»: сталинский миф о большой семье в киножанрах «оттепели»// Семейные узы: модели для сборки: В 2т. М., 2004. Т. 1. С. 114.

При анализе текстов Петрушевской возникает проблема соотношения утопического и постутопического. Как писал Б. Гройс, от сталинского утопического мифа невозможно освободиться полностью, чтобы не повторить его эстетически, и поэтому новое искусство отнеслось к этому мифу как к эстетическому феномену: «Выстраивая одновременно и текст, и контекст, практикуя конструкцию и деконструкцию, проектируя утопию и одновременно обращая ее в антиутопию, оно хочет само войти в мифологическую семью, что позволит ей отнестись к тому же Сталину без рессантимента, но с чувством превосходства: в семье не без урода»³⁶.

В творчестве Петрушевской функционируют оба кода: и история создания, и история распада семьи. Однако и первое и второе существенно осложняется за счет трансгрессии. На примере анализа двух текстов, «Свой круг» (1979) и «Гимн семье» (1999), попытаемся проанализировать, как функционирует семейный код, как осуществляется движение через деструкцию традиционных кодов к синтезу.

³⁶ Гройс Б. *Стиль Сталин // Утопия и обмен*. М., 1993. С. 107.

Глава II

Повесть «Свой круг»: трансгрессия и синтез

Повесть «Свой круг» была написана Петрушевской в 1979 году (запрещена цензурой к печати). Впервые была опубликована в журнале «Новый мир» в 1988 году. В первой публикации, что примечательно, отсутствует определение жанра. В последующих изданиях текст будет определен как повесть или как монолог для театра. Повесть «Свой круг» — это монолог смертельно больной женщины (болезнь начинается со слепоты), оказавшейся вне привычного круговорота жизни. «Свой круг» — сообщество близких с университетской поры друзей, которые собираются на пятничных вечеринках. Героиня предстает отчасти как бытописатель повседневной жизни сообщества и как главное действующее лицо. Повествование представляет собой ретроспективу: находясь перед лицом смерти, рассказчица вспоминает (с множеством отступлений) о решающих событиях своей жизни, выстраивая сложную хронологию.

Поведение героини-рассказчицы иронично и провокативно. Повесть начинается со слов «я человек *жесткий, жестокий*, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой»³⁷, что не может не напомнить нам о начале «Записок из подполья» Достоевского («Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек»³⁸). Тема подпольного человека в тексте Петрушевской переосмысливается. В обоих текстах повествование ведется от первого лица, но имя персонажа-рассказчика остается неназванным. Подпольный человек Достоевского беден и неудачлив, завистлив и высокомерен, этот образ — образ антигероя в культуре. Подпольный

³⁷ Петрушевская Л. Свой круг // Конфеты с ликером. М., 2012. С. 151. Далее, цитируя текст «Свой круг», мы ссылаемся на это издание, указывая страницы в скобках после цитаты.

³⁸ Достоевский Ф. Записки из подполья // Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1973. Т. 5. С. 99.

человек Петрушевской — женщина, сознающая себя «умной» (эта автохарактеристика неоднократно повторяется в тексте), властной, иронизирующей над всеми: «всегда ко всем с насмешкой» (151). Развязка сюжета свидетельствует о том, что ее жестокая манипуляция в конце концов оборачивается успехом (в отличие от героя-неудачника Достоевского), она совершает радикальный поступок, способный изменить реальность. «Подпольность» героини объясняется и социальными условиями жизни, бедности позднесоветского дефицита.

Проблематика «Записок из подполья» (Я и Другой) вводится в текст Петрушевской с самой первой фразы. Героиня противопоставляет себя «своему кругу», находясь одновременно внутри него. Нельзя не обратить внимание на нарциссичность героини. Ее риторическая стратегия — разоблачение окружающих и возвышение себя. Она как бы все время отталкивается от Другого. Рассказ героини балансирует между нарциссическим описанием Я и ироничным описанием Другого: «Серж у нас неприкосновенность, он наша гордость и величина, он, например, давно вычислил принцип полета летающих тарелок. Вычислил тут же на обороте тетради для рисования, в которой рисует его гениальная дочь. Я видела эти вычисления, потом посмотрела совершенно нахально, на глазах у всех. Ничего не поняла, белиберда какая-то, искусственные построения, формально взятая мировая точка. Не для моего, короче говоря, понимания, а я очень умная. То, что не понимаю, того не существует вообще. Стало быть, ошибся Серж со своей искусственно взятой мировой точкой <...>» (151–152).

Время описываемых событий — 70-е гг. XX столетия (очевидно, молодость персонажей протекала в годы «оттепели»). Слово «свои» имеет особую концептуальную значимость для этого периода в истории Советского Союза. А. Юрчак в работе о последнем советском поколении³⁹ выявил так называемые «публики своих» — сообщества, которые не встраиваются ни в одну из

³⁹ Юрчак А. Вненаходимость как образ жизни // Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М, 2016. 255–305.

существующих в современной историографии оппозиций: конформизм — нонконформизм, диссидентство — активизм. Задача его работы — рассмотреть позднесоветский период истории вне системы бинарных оппозиций. По Юрчаку, «свои» — это общности людей, которые самоорганизовывались по отношению к авторитетному дискурсу советской власти, являясь результатом этого дискурса. Эти общности отличались и от советской молодежи с коммунистическим мировоззрением, и от диссидентского общества, сформированного по принципу противоположности авторитетному дискурсу. «Публики своих» незамкнуты, они коммуницируют с окружающей реальностью, но при этом никак не вписываются в бинарную оппозицию подавление — сопротивление. Юрчак использует бахтинский термин «внеаходимость»: пребывая внутри системы и являясь ее частью, субъект одновременно находился за ее пределами.

Таким образом, «Свой круг» предстает сообществом «своих», описанных Юрчаком. Вопросы политики и идеологии в повести практически отсутствуют, персонажи так или иначе взаимодействуют как с советской системой, так и с диссидентскими мирами. Героиня заявляет: «<...> и вообще это было у нас не принято — выражать свои взгляды, какое-то мальчишество, орать о своих взглядах» (165). Политические события словно прошли мимо, о них сказано вскользь, люди «своего круга» живут своей частной жизнью, не упуская из фокуса внимания все происходившее и происходящее: «Десять ли лет прошло в этих пятницах, пятнадцать ли, прокатились чешские, польские, китайские, румынские или югославские события, прошли такие-то процессы, затем процессы над теми, кто протестовал в связи с результатами первых процессов, затем процессы над теми, кто собирал деньги в пользу семей сидящих в лагерях, — все это пролетело мимо» (162). Сама героиня, очевидно, читала запрещенную литературу (в тексте, например, упоминается «книга польского автора “Сексопатология”» (173), или возникает образ набоковской нимфетки — известно, что роман «Лолита» распространялся в самиздате).

В «своем круге» все переженились, бывшие жены собираются с бывшими мужьями за одним столом. Со временем этот круг постепенно начинает распадаться, наступает кризисная фаза в отношениях описываемых героиней персонажей. У героини умирают родители. Затем сама героиня заболевает, сознает близость смерти (ей открывается некое «новое знание»), ее покидает муж, на руках у нее остается сын Алешенька — слабый, больной, ненавидимый собственным отцом за несовершенство. Она сознает, что после ее смерти Алешенька будет скитаться по детским домам, его ждет несчастливое будущее. Теперь цель ее жизни — спасти его. Зная о своем окружении практически все, она решает устроить театрализованную сцену насилия над собственным сыном. На глазах друзей она безжалостно, до крови, избивает сына, чтобы возмутить каждого, чтобы впоследствии, возмущенные, ее друзья окружили Алешеньку лаской и любовью, чтобы ушедший от нее муж взял на себя воспитание ребенка, чего он не сделал бы после смерти жены, не будь он свидетелем ее мнимой, театрализованной жесткости.

Все случается так, как задумала героиня: отец забирает сына. Героиня «знает», что сын Алешенька простит ее, что ему обеспечено будущее, вокруг него, как она предсказывает, должен образоваться новый «свой круг». Проблематика произведения затрагивает область частной человеческой жизни, жизни семьи в условиях застывшей исторической действительности. Возникает противопоставление, с одной стороны, «заряженному» утопией соцреалистическому семейному коду, подразумевающему вовлеченность членов рода в пространство идеологии, с другой — традиции социально-бытовой прозы.

Объясняя пролог романа «Время ночь», Петрушевская так описывает восприятие читателями повести «Свой круг»:

«— А откуда взялся пролог? (спрашиваю я)

— А оттуда, что до этого я опубликовала в “Новом мире” повесть “Свой круг”, и мне пришло на адрес журнала два полноценных картофель-

ных мешка ругательных писем читателей. В редакции мне не разрешили их читать, сказав, что у меня будет язва желудка от этого.

Читатели четко поняли, что раз повесть от первого лица, то я, стало быть, описываю себя. Моя это история. Начиналось-то там со слов “Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах”.

(Где это у меня они видели румяные губы? Да еще полные?)

С этого момента я стала бояться выступать перед читателями. Они приходили ко мне на встречи гневные, хмурые, прятали глаза и спрашивали прямо с мест: “Как вы посмели ударить ребенка?”.

И не помогали мои всякие увертки типа “Ну а вы, вы теперь понимаете, что это нельзя, бить детей? И в этом, наверно, тоже роль литературы?” Нет. Упрямо сидели, набычившись, и обвиняли меня, автора, что я, автор, ударила написанного мною ребенка»⁴⁰.

Такая читательская реакция — следствие суггестивного воздействия, текст вовлекает читателя в свой мир, вызывает в нем сопереживание (рефлексируя, читатель впоследствии формирует собственное мнение о тексте). Текст катарсичен, на это свойство первым указал М. Липовецкий: «“Надо укрепиться...” Но чем? Только одним — 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, напомним, очищения, без которого этот неодолимый круг бытия был бы бессмыслен. Не знаю, как для других, но для меня образец катарсиса такого рода — финал рассказа “Свой круг”»⁴¹. Литературность Петрушевской, отсылки к архетипам высокой культуры, по мнению Липовецкого, возвращают «чернухе» значение высокой трагедии.

В более поздней и обстоятельной статье «Поэтика прозы Л. Петрушевской (повесть “Свой круг”» Н. Кякшто предпринимает попытку мотивного

⁴⁰ Петрушевская Л. Десять лет спустя // Девятый том. М., 2003. С. 307.

⁴¹ Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10. С. 231.

анализа и указывает на мотивы-архетипы. Она рассматривает архетипическую структуру повести, уделяя особое внимание образу круга. Петрушевская, как пишет Н. Кякшто, часто эксплицирует в своих текстах модели кольца, колеса, круга, каждый раз демонстрируя их многозначность и повторяемость⁴². Повторы слов, оборотов речи, «топтания на месте» вызывают у автора статьи «ощущение своеобразных ритмических кругов», в которых диссоциируют различные стили речи. Анализируя мотив круга в повести, Н. Кякшто указывает на возникновение в тексте образа «колеса истории», всеобщий круговорот которого никак не касается «своего круга» — замкнутого в самом себе общества. По мнению исследовательницы, в повести появляется целая система концентрических кругов, движущихся в разные стороны, — сама идея соблазнительна, но никак не подтверждается примерами из текста.

К архетипным мотивам автор относит «идеальный семейный круг», «священный брак» супругов Мариши и Сержа, «архетип Прекрасной Елены», «архетип Париса». Такой разброс в выявлении элементов текста кажется нам следствием терминологической неточности, в статье нигде не дается обоснования того или иного термина, не различаются культурные архетипы, интертекст и мотивы. Стоит отметить, что в тексте Петрушевской мотивы проявлены на разных уровнях, некоторые не несут на себе фиксированной смысловой нагрузки, существуют как условный ассоциативный ряд. В заключительной части статьи автор пишет о христианском подтексте финала, его парадоксальности и пародийности: образ сына главной героини (Алешеньки) возводится к житийному герою Алексею, человеку Божьему.

В спасении Алешеньки разыгрывается «евангельский сюжет страстей Господних, Распятие и чудесное спасение, а затем Воскресение». Ссылаясь на Юнга, Н. Кякшто заключает, что Дева Мария, согласно средневековой аллегории, является не только матерью Бога, но и его крестом. «Умирает в крестных муках не сын, а мать, спасшая своего ребенка. Но в конце повести-

⁴² Кякшто Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (повесть «Свой круг») // Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. М., 2002. С. 541.

монолог совершается несколько воскрешений. <...> Спасен от креста сиротства ребенок, обретший семью, в Коле пробуждается отцовская любовь — жалость к сыну, «свой круг» начинает новый цикл жизни, воскрешается в памяти сына образ матери. Героиня уверена: сын придет к ней на могилу в первый же день Пасхи и поймет, простит (евангельский архетип прощения грешников), что вместо благословения и прощения она ударила его по лицу»⁴³.

Картина данного исследования представляется нам недостаточно полной. В частности, Н. Кякшто — сознательно или бессознательно — упускает из фокуса внимания один значимый мотивный комплекс. Речь идет о мотивах болезни. Ни у одного писателя в русской литературе мотивы болезни не были представлены в таком обилии и разнообразии, как у Петрушевской. Р. Тименчик в одной из первых критических статей о творчестве писателя иронично подчеркивал, что все герои Петрушевской «болеют — диспепсией, белыми тельцами, гипертонией, диабетом, склерозом, аденомой простаты, облитерирующим энтеритом, диатезом экссудативным, опять склерозом, пневмонией, кожными разрастаниями, ангиной, ангиомой на колене, чирьями, бельмами, почечуями, инфарктом, летаргией, острым респираторным заболеванием, за Швецию»⁴⁴.

При анализе мотивов болезни мы ориентируемся на теоретические работы, посвященные репрезентации болезни в художественном тексте. В 1978 году Сьюзан Сонтаг опубликовала эссе «Болезнь как метафора»⁴⁵, в котором рассмотрела эстетические, исторические и политические формы репрезентации метафоры страдающего тела. Цель Сонтаг — не собственно историческое описание, не филологический анализ, а скорее деконструкция метафоры и разоблачение метафорического мышления. В русле критической концепции

⁴³ Кякшто Н. Указ соч. С. 551.

⁴⁴ Тименчик Р. Ты — что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. Сб. пьес. М., 1989. С. 394.

⁴⁵ Сонтаг С. Болезнь как метафора. М., 2016.

«против интерпретации» Сонтаг экспонирует процесс производства метафор туберкулеза и рака и проясняет их. Основными источниками для анализа автору служат не только всевозможные художественные репрезентации болезней, но и научная и историческая литература. По мысли Сонтаг, болезнь, этиология которой не ясна, демонизируется, наделяется несвойственными ей чертами⁴⁶.

В истории западной науки «Болезнь как метафора» является предтечей гуманитарной дисциплины «литература и медицина» («literature and medicine»): сначала в США, а затем в Европе). Первоначальной целью дисциплины являлось стремление гуманизировать медицинское образование. В целях повышения общекультурного уровня практикующих врачей американским студентам преподавали художественную, философскую и религиозную литературу. Уже к началу 1980-х гг. дисциплина развивается в теоретическом плане и обретает самостоятельность. В наши дни «литература и медицина» — это пространство для литературоведческих, историко-культурных, социологических и антропологических исследований. К кругу исследований подобного рода можно отнести и работу Константина Богданова «Врачи, пациенты, читатели: патографические тексты в русской культуре» (2005), посвященную медицинским и литературным представлениям о человеческой физиологии и их взаимодействию.

В своей работе К. Богданов вводит термин патографический текст, который трактуется автором исследования довольно широко. Понятый этимологически буквально, этот термин имеет в виду «картину болезни» в широком смысле. Патографический текст, по Богданову, «это любые дискурсивные репрезентации болезни и смерти»⁴⁷. При подробном рассмотрении мотивного комплекса, связанного с болезнью, мы обнаруживаем — кроме реальных — болезни, сконструированные автором, природа которых амбивалентна. Такие

⁴⁶ Сонтаг С. Указ. соч. С. 7.

⁴⁷ Богданов К. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры. СПб., 2016. С. 9.

болезни встречаются во многих текстах Петрушевской. Так, например, в рассказе «Смысл жизни»⁴⁸ болезнь таинственна и ничем не мотивирована, а логика ее развития абсурдна: начинаясь с мизинца, она распространяется на все тело. Герой рассказа врач, который взялся лечить себя сам и «долечился» до того, что его тело полностью парализовало. В этом, собственно, и кроется вся абсурдность ситуации — переворачивание смысла библейских слов *Medice, cura te ipsum!* («Врач, исцели себя сам!») открывает простор для полемики с научным позитивизмом в рамках художественного произведения.

Конструкция болезни, как представляется, типологически сходна с болезнью Ивана Ильича («Смерть Ивана Ильича» Л. Н. Толстого), где болезнь начинается с малого. А также отсылает к новелле Эдгара По «Правда о том, что случилось с господином Вальдемаром», где умирающий соглашается на сеанс месмеризма (сеанс должен был проводиться в состоянии агонии) и «застревает» между жизнью и смертью. Ситуация рассказа Петрушевской никак не разрешается: герой так и остается лежать в палате на возвышении. Тело, оказавшееся во власти медицины, лишается самостоятельности. Понятие «смысл жизни» при такой тотальной медикализации (медикализовано в том числе и пространство — «чистота была в этой больнице, опорном пункте института неврологии, чистота и порядок»), — вытесняется и превращается в маргиналию в рамках представленного в рассказе образа мира. Тотальная чистота — признак тотального умерщвления пространства жизни. Этот рассказ не только пародирует медицинский дискурс, он также представляет собой критику медицины как института власти.

Повесть «Свой круг» изобилует огромным количеством описаний болезней и недугов. Собственно, основная функция мотива болезни в художественном мире Петрушевской — остранение. За счет «таинственности» болезни, неясной этиологии она метафоризируется, лишаясь своего первичного значения. Практически все болезни и недуги в повести Петрушевской связа-

⁴⁸ Петрушевская Л. Смысл жизни // Реквиемы. М., 2001. С. 99–103.

ны со «сферой пола» и репродуктивной системой. Таким образом активизируется контекст, связанный с проблематикой семьи и рода.

Главная героиня повести (рассказчица) заболевает генетической болезнью почек, которая начинается со слепоты, а заканчивается смертью. Конструкция этой болезни амбивалентна, скорее всего она связана с двумя типами страха в культуре — страха слепоты и кастрации (следствие болезни: неспособность воспринимать и продуцировать). Оба эти страха реализуются в виде сложно устроенной болезни. В женской природе заложена «мощная биологическая программа» (выражение Т. Н. Марковой), которая стремится к сохранению и продолжению рода. Сопряжение болезни почек (при актуализации внутренней формы слова, реализуется его «растительное», а значит, продуцирующее значение) и глаз (контакт с миром) тем самым метафоризируется. Героиня заболевает и получает «знание» («предо мной открылись новые горизонты, не скажу какие, и я начала принимать свои меры» 179), смиряется с болезнью (мотив слепота=прозрение, коррелирующий с мифом об Эдипе). «... скоро я отправлюсь по дороге предков» (188), — заявляет героиня в конце повести. Болезнь становится метафорой и вписывается в семантическое поле круга как символа женского начала (материнского лона) и перехода, героиня принимает путь смерти (путь ее собственной матери) и следует по нему. Подчеркнем, что существенную роль в том, как сконструирована болезнь главной героини играет мотив родства, «дороги предков».

Другая героиня повести, Анюта, первая жена Андрея, страдает болезнью, называемой «ядовитая матка» (не находит аналогов в медицинской литературе). Андрей, полный импотент, стремится реализоваться как мужчина в периоды припадков Анюты. «Ядовитость» матки предстает в данном случае как форма временного недуга, который исчезает с рождением первой дочери. Происходит чудесное превращение, переход. Вторая жена Андрея, Надя, нимфетка, страдает другой формой недуга — у нее выпадает глаз: «Единственное, что при ней осталось от ее испорченности и извращенности, — это

выпадающий глаз, который при каких-то неловких движениях выскальзывал из орбиты и вываливался на щеку, как яйцо всмятку» (158). Выпадающий глаз Нади (яйцо всмятку) так же, как и ядовитую матку Анюты, можно рассматривать как метафору противоречащего жизни начала, неполноты жизни. Андрей, будучи импотентом, стремится в данном случае возродить жизнь, заполнить образовавшуюся пустоту: «Страшное, должно быть, зрелище, но Андрей с этим носился, возил Надю, державшую глаз на ладони, в больницу, там им этот глаз вправляли, и вот в эту ночь Андрей, я думаю, бывал на высоте» (158).

Героиня по имени Ленка Марчукайте живет распутной жизнью, во время дружеских встреч она в качестве провокации садится к чужим мужьям на колени. В конце повести, когда все собираются на Пасху, читатель узнает о ее судьбе: «Ленки Марчукайте давно не было и в помине, говорят, она ходила где-то с затянутой теплым платком грудью, кто-то ее видел в метро после рождения мертвого ребенка, она не жаловалась, только пожаловалась, что молоко пришло» (180–181).

При описании женских героинь большое внимание уделяется телесным образам и физиологии. Женские тела описаны в повести в соответствии с традиционными метафорическими кодами. Однако впоследствии происходит разрушение этих кодов, что знаменует своеобразный переход к эстетике безобразного. По мере развития сюжета мы обнаруживаем, что женские тела лишаются былой прелести и красоты. В телах изначально прекрасных героинь образуются изъяны.

История «Своего круга» — это одновременно и история распада прежнего круга, и история создания нового, возникновения новой семьи, в центре которой сын главной героини Алешенька. При этом «свои» в этом мире — сообщество, состоящее из различных семей. Обмен женами и мужьями характеризуется в тексте как «кровосмешение», что намекает на нарушение табу и ненормальность существования. После сцены театрализованного на-

сила открывается иная перспектива, иная возможность существования этого мира.

Деструкция в целом осуществляется за счет обилия патографического материала, то есть мотивов болезни и смерти. Обратимся к истории персонажа Андрея. Будучи полным импотентом, он лишается возможности иметь детей. Его жена Анюта, напомним, страдала болезнью, называемой «ядовитая матка». После внезапного рождения ребенка (Анюта родила от «полного импотента») героиня полностью выздоравливает и начинает вести распутный образ жизни, пока ее муж Андрей находится в командировке. Возвращаясь из командировки, Андрей привозит с собой маленький пластиковый фаллос: данный предмет, с одной стороны, символизирующий мужское продуцирующее начало, с другой, являющийся вещью (по определению неживой), на символическом уровне нивелирует мужское начало, превращает его в объект (что соотносится с «женской» замкнутостью, цикличностью мира повести). В конце концов брак Андрея и Анюты распадается. Следующая жена Андрея, Надя, нимфетка (трагикомично сочетание: нимфетка и импотент), у которой выпадает глаз, так же лишается способности к рождению детей. У героини Ленки Марчукайте случается выкидыш.

Традиционный семейный код задает установку на постоянное продуцирование жизни, продолжение рода. Он обладает мощным утопическим зарядом. Семейный код в прозе Петрушевской отчасти нейтрализует традиционное сюжетное задание. С другой стороны, на уровне события мы наблюдаем возвращение к истокам классической русской литературы с отсылками к Пасхе, чуду, перерождению. В анализируемой повести происходит только частичная деструкция традиционного кода: по мере того как распадается семейный круг, как развивается жизнь и судьба каждого, почти все они лишаются единой общности, коллективности. И только мнимая жестокость, проявленная главной героиней в канун Пасхи, объединяет всех вокруг Алешеньки: «И вот вся дешево доставшаяся сцена с избием младенцев дала толчок

длинной новой романтической традиции в жизни моего сироты Алеши, с его благородными новыми приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти. Так я все рассчитала, и так оно и будет. И еще хорошо, что вся эта групповая семья будет жить у Алеши в квартире, у него в доме, а не он у них, это тоже замечательно, поскольку очень скоро я отправлюсь по дороге предков» (188).

Время в повести циклично, пространство, в котором разворачиваются события — пространство города, Москва, небольшие комнатухи, в которых осуществляются пятничные встречи: «кончились все дни понимания, а наступило черт знает что, но каждую пятницу мы регулярно приходим, как намагниченные, в домик на улице Стулиной и пьем всю ночь» (154). Такого рода встречи представляют собой ритуал, лишенный священного смысла. Городскому пространству противопоставляется кладбищенское. На кладбище главная героиня отправляется вместе с сыном накануне Пасхи: «...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 в земле. Алеша, мне кажется, поборол свой страх, сажал со мной рассаду маргариток все смелей и смелей в этой земле, почва у нас в Люблине чистая и песчаная, родителей я сожгла, только кубки с пеплом стояли в глубине, ничего страшного, все позади, и Алеша бегал и поливал, а потом мы сходили помыли руки и ели яйца, хлеб и яблоки, а остатки разложили и крошили, как это делали на других, соседних могилах многочисленные посетители. 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» (179–180).

Кладбищенское пространство традиционно тяготеет к идиллии: совершая ритуал поминовения и трапезы, мать и сын приобщаются роду предков. На кладбище происходит своего рода инициация сына героини: теперь он будет жить в другом мире, но будет помнить о собственной матери и после ее смерти. Как заявляет героиня, он простит ее и будет навещать в Пасху. Мотив Пасхи, преодоления смерти и воскресения, осуществляет новый переход, возвращение к истокам — к библейской традиции и к традиции русской литературы. При этом в тексте мотив Пасхи проявлен как амбивалентный: он включает в себя мотив избиения младенца, жертвоприношения агнца и воскресения. За счет событийности текста происходит универсализация сюжетной ситуации, она проецируется в вечность.

Таким образом, текст представляет собой переход от трансгрессивного начала к синтезу, разрушение эстетических и этических идеалов уравнивается в самом конце повести за счет спасения сына главной героини. Утверждается необходимость семьи как ценности. В жизни Алешеньки начинается новая, романтическая традиция становления героя.

Глава III

Семья в пространстве антимира («Гимн семье»)

Рассказ «Гимн семье»⁴⁹ был написан в 1999 году (спустя 20 лет после «Своего круга»). Опубликован в сборниках «Мост Ватерлоо» (2001), «Жизнь это театр» (2007), «Рассказы о любви» (2011, 2016). В отличие от «Своего круга», рассказ «Гимн семье» представляет собой эстетический эксперимент, в текст внедряются постмодернистские приемы. За счет их использования семейный код в рассказе подвергается более радикальной деструкции, что свидетельствует о творческой эволюции писателя (вопреки общему мнению исследователей, что творчество автора можно рассматривать как единый текст, независимо от времени создания).

Обратимся к заглавию, в котором есть указание на определенный жанр и традицию. Гимн, согласно «Литературной энциклопедии терминов и понятий», — это «торжественная песнь, обращенная к божеству; первоначально — часть архаического ритуала богопочитания, хоровая обрядовая песня, имеющая своей целью привлечение внимания божества и получение от него поддержки»⁵⁰. В самом рассказе нет как таковых указаний на божественную или архаическую природу создания текста (и на соответствующую прагматику). Значит, при анализе текста традицию гимнографии мы оставим без внимания, но стоит оговориться: архаика, а вместе с ней и мифопоэтика будут интересовать нас при рассмотрении других уровней текста.

Само заглавие — «Гимн семье» — открывает определенный простор для читательской рецепции. Наиболее подходящим определением гимна нам послужит вместе с тем наиболее общее, широкое: «Торжественная хвалебная

⁴⁹ Петрушевская Л. Рассказы о любви. М., 2016. Далее, цитируя текст «Гимн семье», мы ссылаемся на это издание, указывая страницы в скобках после цитаты.

⁵⁰ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. С. 178.

песнь, а также музыкальное произведение в честь кого-, чего-л. или прославляющее кого-, что-л»⁵¹. Именно такое широкое понимание семантики гимна мы обнаруживаем в рассказе. Обратимся к контексту творчества Петрушевской, чтобы определить, какой дополнительной семантикой нагружено слово «гимн».

В стихотворении «Вместо интервью (Ответ на вопросы русской службы Би-би-си)» тема гимна и ее значение для творчества автора определяются так:

перед этим

я работала сутки

наяву и во сне

я давно не пахала так

чтобы с утра до рассвета

моя мама уже умерла

но не во мне, не во мне

и я гимн сочиняла

о любви материнской

что не знает ответа (курсив наш. — А. О.)

в честь любви простодушной

отчаянной и слепой

в честь руки протянутой

губ протянутых

⁵¹ Словарь русского языка: В 4 т. М., 1985. Т. 1. С. 310.

старых увядших
я не плакала
но мама была со мной
я сама была уже мамой
из того же племени падших⁵²

(Заметим, что сама Петрушевская долгое время не давала развернутых интервью, но отвечала на вопросы журналистов и литературоведов часто в виде отдельных эссе и стихотворений от первого лица.) В стихотворении возникает сложное определение гимна, его переосмысление. Гимн, по Петрушевской, — это посвящение безответной материнской любви, ее ироническое восхваление, а вместе с тем и ироническое восхваление семьи как таковой, поскольку приведенное стихотворение содержит в себе авторский комментарий к пьесе «Бифем», где семья состоит из двух женщин, матери и дочери, помещенных в единое тело и воюющих за личное пространство.

В анализируемом рассказе слово «гимн» возникает лишь дважды, в заглавии и в самом последнем предложении: «Дальше была жизнь, гимн семье». Вторую часть предложения следует рассматривать автономно: не жизнь становится гимном семье, а слово «гимн» изменяет значение на «хвала», «слава», тем самым рассказ приобретает семантику гимна как жанра (в широком смысле). Значит, это предложение мы можем прочитывать так: «Дальше была жизнь, хвала семье (слава семье)». Такое ироническое восхваление семьи само по себе амбивалентно.

Рассказ обозначен как «Краткий ход событий» — читателю предложено ознакомление с голой фабулой. Из этой фабулы вырастает текст. Пункты, на которые расчленяется повествование, — отсылки к фабулярности, которые тут же опрокидываются сюжетностью. Членение повествования на 55 пунк-

⁵² Петрушевская Л. Вместо интервью // Парадоски: Строчки разной длины. СПб., 2008. С. 210.

тов позволяет прочесть рассказ как своего рода семейную хронику, что создает эффект по существу пародийный— как доведение до логического завершения самой идеи семейной хроники, обнажение жанровой природы, во-первых. Во-вторых, такое членение коррелирует с делением и нумерацией библейских стихов. Основная тема рассказа — тема семьи — поддерживает эту библейскую ассоциацию. Читая Библию, мы часто сталкиваемся с семейной историей, историей рода. Генеалогия, представленная в библейском тексте, невольно вызывает трудности у читателя: как запомнить имена персонажей, членов рода, чья история разворачивается перед нами?

Рассказ Петрушевой в этом контексте пародирует эту особенность библейского текста уже в самом начале: перед читателем стремительно разворачивается история трех женских поколений одной семейной ветви. Сама плотность фразы, обилие биографического материала в трех-четыре абзацах непроизвольно путает читателя: о ком идет речь? Примечательно, что авторское внимание приковано исключительно к женской линии (в противовес «мужской» библейской генеалогии). Членение повествования на пункты предполагает поступательное движение и некоторую «регулярность», стройность на всех текстовых уровнях, но в самом рассказе такой стройности нет. Фраза в рамках одного пункта разрывается, тут же осуществляется переход к следующему пункту-абзацу: «4) Но эта дочь выросла и благополучно вышла замуж и родила в срок и как принято, и родила опять дочь:

5) как раз эту секретаршу и студентку, Аллу. Алла выросла и в пятнадцать лет начала гулять с мужчинами, и мать ей этого не прощала, а ругалась и плакала, а затем помаленьку начала сходить с ума. Кроме того, она заболела болезнью с очень дурным прогнозом:

б) ...полная неподвижность. Алла была с ней в очень плохих отношениях, потому что:

7) эта Алла была воспитана своей пятнадцатилетней бабушкой (см. п. 3), которая ненавидела свою дочь, будучи старше ее на пятнадцать лет, и в тридцать пять стала уже бабушкой и взяла к себе в провинцию маленькую внучку, а сама до этого жила одиноко со стариком, который приходился ей дядей (братом матери), и

8) возможно, тут тоже была своя история, сожителство пятидесятипятилетнего старика с тридцатипятилетней племянницей (они только вдвоем и остались после всех пертурбаций, войн, арестов, разводов, смертей вольных и невольных, единственные родные души в маленьком городке)» (170–171). Такое членение можно истолковывать как авторский расчет на игру с читателем и симуляцию гипертекста. Также стоит отметить наличие в тексте авторских отсылок, например, «см. п.3» в 7 абзаце, текст становится по-особому вариативным. Рассказ начинается с предложения: «Одна девушка, секретарша и студентка-вечерница, очень симпатичная, высокая, большеглазая, худенькая, была из хорошей семьи, однако у ее матери была некоторая история» (170) — выбор такого начала произведения встречается у Петрушевской не впервые, так были написаны, например, «Песни восточных славян» (1974). «Одна девушка», «одна женщина» — отсылает нас к городским легендам, быличкам, устному рассказу. Повествование обретает полудокументальный характер. Однако если сопоставить «Песни восточных славян» и рассказ «Гимн семье», то обнаружится, что в цикле рассказов авторская установка на жанр городской легенды реализуется за счет использования приглушенного стиля, а анализируемый рассказ стилистически насыщен и неоднороден, что свидетельствует о явленности рассказчика и свойственной ему сказовой манеры.

В связи с вышеизложенным возникает проблема жанра. Представляется, что рассказ «Гимн семье» включает в себя элементы разных жанров — обилие подтекстов создает эффект расщепления текста на множество жанровых образований (за счет использования автором невербальных знаков и со-

ответствующего графического членения), что является характерной чертой постмодернистской эстетики.

Рассказ написан в свойственной Петрушевской натуралистической манере. Стилистая доминанта текста — сказовая, разговорная речь с обилием причудливых оборотов, языковая эклектика, совмещение контрастирующей лексики: книжной и разговорно-просторечной. Такая эклектика является свидетельством нового характера общения постмодернистского автора с реальностью — общения вне культурной иерархии. Оксюморонные сочетания («пятнадцатилетняя бабушка», «мотор, двигатель будущего аборта», «как жить-то в этой смерти») создают эффект гротескового повествования. На уровне синтаксиса наблюдается стремление повествователя распространить и усложнить конструкцию множеством вводных слов, оборотов речи и отступлений. Предложения как бы нанизываются одно на другое, там, где могла бы стоять точка, ставится запятая, предложение распространяется, но графически разрывается за счет членения на пункты:

«9) И еще к ним прибавилась крошка Алла, которая росла в ужасе, что ее заберет к себе родная мать, в семь лет она даже увидела страшный сон, что ее мать Елена Ивановна — Баба-яга, но

10) — что делать, мать по ней тосковала, отец (научный работник) тоже, и девочку сразу после страшного сна увезла поступать в школу ее мать, которую семилетняя ненавидела (дочь ненавидела мать, которую ненавидела и ее, в свою очередь, мать, с двух концов ненавидели), и в результате

11) после сорока лет она, средняя в этой цепи поколений, начала постепенно слабеть телом и ожесточаться разумом, а тут еще и ее Алла, ее дочь, студентка— заочница, раз — и родила безо всякого мужа» (171–172).

Усложненный синтаксис коррелирует с нарративной стратегией повествователя. Основным приемом в конструировании нарратива — свободный косвенный дискурс. Повествователь свободно «скользит» между внешней и

внутренней точками зрения, при этом сам субъект повествования не распадается на множество, он целен и един. Событие в рассказе — создание семьи вопреки человеческой воле — ослабляется авторской иронией. Создается впечатление, что жизнь персонажей не способна выйти за рамки происходящего в ней повседневного ужаса, за пределы порочного круга, не способна измениться, духовно преобразиться. Рассказ предстает своего рода манифестацией и «горьким прославлением» такой жизни.

На уровне хронотопа наблюдается сопряжение авантюрного времени с городским пространством (городское пространство мифопоэтизируется и предстает в преображенном виде). По Бахтину, сюжет авантюрного романа представляет собой череду приключений влюбленных, не могущих найти друг друга: «Влюбленные разлучены, ищут друг друга, находят; снова теряют друг друга, снова находят. Обычные препятствия и приключения влюбленных: похищение невесты накануне свадьбы, несогласие родителей (если они есть), предназначенных для влюбленных других жениха и невесту (ложные пары), бегство влюбленных, их путешествие, морская буря, кораблекрушение, чудесное спасение, <...> мнимые смерти, переодевания»⁵³.

У Петрушевской в самом начале рассказывается о происхождении Аллы — представлена трагическая семейная история трех поколений. Стремительное описание всех трех судеб останавливается на истории Аллы с Виктором, далее разворачивается ретроспективное повествование, история их *нелюбви*, что существенным образом искажает традицию греческого авантюрного романа. На персонажном уровне происходит перемещение фокуса внимания от Аллы к Виктору. Оба они представлены как главные герои, члены складывающейся новой семьи.

Как писал Бахтин, авантюрное время управляется одной силой — случаем: «Авантюрное “время случая” есть специфическое время вмешательства

⁵³ Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Собрание сочинений. Т. 3. М., 2012. С. 344.

иррациональных сил в человеческую жизнь; вмешательство судьбы (“түхэ”), богов, демонов, магов-волшебников»⁵⁴. В рассказе эксплицированы силы рока, иррациональные силы. Над родом Аллы нависают тени родового проклятия. Свободолюбивый Виктор пытается бежать от беременной Аллы — от рокового «наваждения». Здесь наблюдаются основные топосы авантюрного романа, описанные Бахтиным, — мнимая смерть, побег, дорога и встреча, но в трансформированном виде. Виктор, не любящий Аллу, совершает побег в пространство смерти. Однако «домашнее» для Виктора пространство — Москва — за счет мотивов смерти наделяется потенциальным значением пространства смерти.

Следует обратить внимание на одну из главных тем рассказа — тему смерти. В рассказе она реализуется за счет сцепления мотивов танатос — эрос. Как реализуются такие сцепления в тексте? Преступление отца Елены Ивановны — совокупление с малолетней сестрой своей жены — последующая смерть. Это семейство уже оказывается «меченым», несущим в себе энергию разрушения. Эротическая связь Аллы и Виктора на первых порах была так же разрушительна: два аборта, попытка совершить третий и отказ от аборта в пользу новой жизни (отметим, что Алла и Виктор совокупаются в комнате, которая в рассказе была названа «пеналом», что порождает ассоциацию с гробом-футляром). Найдя в себе силы, Алла отказывается от аборта и начинает «цвести». Впоследствии это «цветение» оборачивается «вздутием»: «вздутая как утопленница и с такими же струящимися длинными волосами, прекрасно-страшная, со своим черным ртом, сидела в углу по приглашению Нины Петровны» 177) — такой она предстает в глазах самого Виктора, ему это представляется «наваждением». Алла и ребенок в ее чреве, очевидно, представляют угрозу жизни Виктора, он пытается бежать к другим женщинам, женится на женщине, похожей на «Маргариту из Фауста», ухаживает за акробаткой Жанной («ни грамма жира не защищало тельце Жанны, и ручка ее

⁵⁴ Там же. С. 351.

была как анатомический муляж, вот косточки, вот жилочки, теплая птичья лапка»).

Отметим, что описание всех трех женщин в рассказе сочетает в себе прекрасное и ужасное, эротически притягательное и танатологически отвратительное. Чтобы обмануть силы наваждения, Виктор решает симулировать собственную смерть, как бы в надежде на то, что темные силы пройдут мимо. Для этого он отправляется в стройгородок, где живет на небольшой территории с целым семейством и где происходит некое условное бессознательное посвящение Виктора в отцы. За счет сцепления мотивов эроса и танатоса практически все пространство в рассказе предстает как пространство смерти. «И тут В. подумал: а что я, собственно, здесь делаю? Хорошо, умираю, покончил с собой, но как же здесь негде жить, в этой смерти!» (179—180) — эти мысли Виктора эксплицируют описание различных пространств в тексте как «смертельных». Возвращаясь, он надеется, что его встретит на перроне гимнастка Жанна, но встречает его целое семейство: мать, Алла и дочь Надя. Так реализуется мотив неизбежности судьбы, рока.

При анализе тем и мотивов необходимо обратить внимание на мифопоэтическую составляющую произведения. В центре повествования — история семьи, которая насыщена мифологическими мотивами. При анализе мы выявили основные мифологические претексты рассказа — мифологический сюжет «женитьба на проклятой девушке» и неоконченная драма А. С. Пушкина «Русалка», сюжет которой эксплицируется в тексте за счет внедрения мотива утопленницы.

Молодая девушка Алла после двух абортс решает оставить себе ребенка. Над ней, так же как и над ее матерью, витают призраки прошлого. «2) Ее мать была, в свою очередь, незаконнорожденной дочерью и плодом целой семьи, а именно:

3) жили две сестры, одна была замужем, вторая еще только пятнадцати лет, и муж старшей сестры натворил дел, то есть пятнадцатилетняя забеременела, и этот муж повесился, а пятнадцатилетняя сестра родила, и родила она как раз дочь, дочь висельника, которая была ей ненавистна.

4) Но эта дочь выросла и благополучно вышла замуж и родила в срок и как принято, и родила опять дочь:

5) как раз эту секретаршу и студентку, Аллу. Алла выросла и в пятнадцать лет начала гулять с мужчинами, и мать ей этого не прощала, а ругалась и плакала, а затем помаленьку начала сходить с ума. Кроме того, она заболела болезнью с очень дурным прогнозом:

б) ...полная неподвижность» (170–171).

В истории Елены Ивановны, матери Аллы, упоминается о связи ее матери (бабушки Аллы) с мужем кровной сестры. При этом Елена оказывается «плодом целой семьи» — это указывает на мотив не прямой инцестуозной связи, нарушение табу, в результате которого муж сестры кончает жизнь самоубийством, Елена вырастает и сама рождает дочь (которая в свою очередь вырастает и идет по кривой дороге жизни). «Призрак прошлого витал над головой неуклонно гнущейся к земле Елены Ивановны, вся страшная история погибшего в петле ее незаконного батюшки и призрак вечно замкнутой пятнадцатилетней матери сквозили над ней, над ее трясущимся организмом, и Елена Ивановна пилила Аллу как могла, а Алла сидела над кроватью Нади и старалась не плакать» (172).

В связи с этой историей возникает мотив неостановимого родового проклятия, наложенного на семью Аллы. Ее мать, Елена Ивановна, сходит с ума и затем заболевает болезнью с неутешительным диагнозом («полная неподвижность») — здесь реализуется мотив болезни, который связан с родовым проклятием. Виктор увлечен другими женщинами, Алла интересуется его только как средство удовлетворения похоти. Но впоследствии мать Виктора

сближается с Аллой и настаивает на их браке, на создании *новой семьи*. Здесь возникает мотив неизбежности судьбы и реализуется представление о том, что жизнь с Аллой и ребенком, создание новой семьи есть судьба. Виктору неприятна эта мысль, в тексте упоминается даже об особом мифологическом страхе (Кронос—Зевс, Лай—Эдип), страхе рождения ребенка, который принесет смерть («Видимо, Виктор прозревал какую-то опасность, которая таилась во чреве Аллы: то ли погибель, то ли что. Этот ее покров, округлые плоды, нежный цветок любви, этот блеск влаги на устах, сверкающие зубы, длинные крепкие ноги, все это, разумеется, было ловушкой: так бабка Аллы, пятнадцатилетняя девушка, бессознательно или специально (любовь!) соблазнила взрослого мужа своей сестры, и этот муж двух сестер и отец гарема вскоре уже прилаживал петлю рано утром в лесу» (176).

Подобно сюжетной ситуации пушкинской «Русалки», Виктор (князь) бросает Аллу (дочь мельника) в пользу личной свободы. Как мы помним, в «Русалке» князь бросил дочь мельника во время ее беременности, после чего она утонула в реке и родила дочь — русалочку. В тексте педалируется образ Аллы как русалки или утопленницы, сохраняется традиционный амбивалентный («прекрасно-страшный») образ русалки. Важно отметить, что Алла, подобно пушкинской утопленнице, рождает дочь, тем самым продолжается трагическая женская генеалогия.

Последняя сцена по своему описанию напоминает экфрасис картины на религиозную тему: «Виктор смотрел в пыльное окно не отрываясь, и счастье переполняло его: он увидит Жанну. Жанна, Жанночка, пело сердце, но пока что, сойдя с поезда, он увидел двух идущих по перрону женщин и коляску перед ними с довольно крупным ребенком, и женщины остановились против двери вагона и смотрели, а одна из них вдруг закрыла лицо руками и зарыдала. Это была Аллочка. Мать же не плакала, а вынула из коляски ребенка и протянула его Виктору, как бы защищая себя этим ребенком» (182).

Ирония, повторим, основной троп, которым пронизан весь текст Петрушевской, как бы преодолевает смерть: «Дальше была жизнь, гимн семье» (182). Рассказ воспекает страшную, трагическую историю, дурной круг, из которого невозможно выйти, но ирония в том, что именно такая семья в представлении Петрушевской продуцирует и репрезентирует жизнь как таковую. Все они, целое семейство, обречены на мучения. В стихотворном цикле «Парадоски» Петрушевская писала о семье так:

семья

это то место

где можно

безвозмездно схлопотать по морде

где тебя оскорбят

выдав это

за правду-матку

но где тебя не выдадут

где постелят

накормят

приласкают

утолят жажду

вылечат и похоронят

и будут навещать

на Пасху

и еще по крайней мере

дважды⁵⁵

Суммируя сказанное, попытаемся определить основные тенденции, намечающиеся в позднем творчестве Петрушевской в связи с семейным кодом. Рассказ представляет собой историю возникновения семейства вопреки человеческой воле, под воздействием роковых сил (мистический элемент в прозе Петрушевской 90-х и начала 2000-х становится доминирующим). При этом жизненное пространство героев представлено как пространство смерти, западня, порочный круг, из которого невозможно вырваться. Существенную роль в мотивной структуре произведения играет пушкинский претекст. Образ брошенной девушки коррелирует с образом утопленницы-русалки. Связь двух образов поддерживается за счет внедрения «водного» мотива. По отношению к традиционному семейному коду рассказ «Гимн семье» представляет собой усложненную амбивалентную структуру, в которой мир явлен как антимир, но, как и в «Своем круге», семья в условиях этого антимира мыслится как необходимость.

⁵⁵ Петрушевская Л. Парадоски. С. 53.

Заключение

В данной работе на материале повести «Свой круг» и рассказа «Гимн семье» мы проследили за процессом трансформации традиционного семейного кода. За счет его частичной деструкции Петрушевская формирует принципиально иное видение семьи, отличающееся от предшественников. Петрушевская описывает частную жизнь и быт в условиях советской системы, которая служит фоном для разворачивающихся трагических событий.

Эстетическая система писателя предстает как движение через трансгрессию, нарушение дозволенных границ, к синтезу различных начал. Патографический текст деконструирует стандартные представления о болезнях, болезнь в художественном мире писателя предстает гротескной и амбивалентной. Семья существует в условиях душного тесного пространства, в котором осуществляется ее распад. Такая форма существования парадоксальным образом оказывается устойчивой и продуцирующей жизнь (эта мысль воспроизводится почти в каждом тексте Петрушевской). При этом само пространство, как мы показали на примере анализа рассказа «Гимн семье», предстает как антимир, пространство смерти. Противопоставленный утопическому метанарративу и традиционному реализму, семейный код в прозе Петрушевской нагружается новыми нетрадиционными смыслами, но при этом утверждается главное — необходимость семьи как главной ценности, без которой невозможно существование человека.

Проза Петрушевской эволюционирует, постмодернистские тенденции в ее творчестве становятся более явными и начинают преобладать. В перспективе нашего исследования входит полный и подробный анализ трансформаций семейного кода в творчестве Петрушевской, который следует проводить на более широком материале.

Библиография

I

1. Достоевский Ф. Записки из подполья // Полное собрание сочинений: В 30т. Л., 1973. Т. 5. С. 99–180.
2. Петрушевская Л. Вместо интервью // Парадоски: строчки разной длины. СПб., 2008. С. 206–212.
3. Петрушевская Л. Гимн семье // Рассказы о любви. М., 2016. С. 170–183.
4. Петрушевская Л. Десять лет спустя // Девятый том. М., 2003. С. 307–312.
5. Петрушевская Л. Свой круг // Конфеты с ликером. М., 2012. С. 149–189.
6. Петрушевская Л. Смысл жизни // Реквиемы. М., 2001. С. 99–103.

II

7. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С. 424–462.
8. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Собрание сочинений: В 7 т. М., 1997–2003. Т. 3. С. 340–504.
9. Богданов К. Врачи, пациенты, читатели: Патографические тексты русской культуры. СПб., 2016.
10. Гройс Б. Стиль Сталин // Утопия и обмен. М., 1993. С. 11–113.
11. Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М., 1996.
12. Зорин А. Круче, круче, круче // Знамя. 1992. № 10. С. 198–204.

13. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002.
14. Кякшто Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (повесть «Свой круг») // Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. М., 2002. С. 541–551.
15. Лейдерман Н., Липовецкий М. Жизнь после смерти, или Новые сведения о реализме // Новый мир. 1993. № 7. С. 233–252.
16. Лейдерман Н., Липовецкий М. Гипотеза о постреализме // Современная русская литература: 1950–1990-е годы. Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. М., 2006. Т. 2. С. 583–588.
17. Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. 1994. № 10. С. 229–232.
18. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
19. Лотман Ю. Текст в тексте // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. С. 58–79.
20. Маркова Т. Физиология и метафизика семейной жизни в рассказах Л. Петрушевской // Уральский филологический вестник. Русская литература XX–XXI веков: направления и течения. 2013. №2. С. 88–98.
21. Невзглядова Е. Сюжет для небольшого рассказа // Новый мир. 1988. № 4. С. 256–260.
22. Пахомова С. Константы художественного мира Людмилы Петрушевской. Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. СПб., 2006.
23. Прохоров А. «Человек родился»: сталинский миф о большой семье в киножанрах «оттепели» // Семейные узы: модели для сборки: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 114–134.

24. Прохорова Т. Проза Л. Петрушевской как система дискурсов. Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Казань, 2009.
25. Савкина И. Род/дом: Семейные хроники Людмилы Улицкой и Василия Аксенова // Семейные узы: модели для сборки: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 156–185.
26. Серго Ю. Поэтика прозы Петрушевской (взаимодействие сюжета и жанра). Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Екатеринбург, 2002.
27. Словарь русского языка: В 4 т. М., 1985. Т. 1.
28. Сонтаг С. Болезнь как метафора // Болезнь как метафора. М., 2016. С. 7–91.
29. Тименчик Р. Ты — что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. Сб. пьес. М., 1989. С. 394–398.
30. Черкашина С. Творчество Л. Петрушевской в мифопоэтическом контексте: Матриархальность художественного мира. Автореф. на соискание учен. степени канд. филол. наук. Ставрополь, 2011.
31. Юрчак А. Вненаходимость как образ жизни // Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2016. С. 255–305.
32. Goscilo Helena. Speaking Bodies: Erotic Zones Rhetorized // Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Women's Culture. New York, 1992. P. 135–164.