

УДК 821.161.1 (Петрушевская Л.) ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

«Кармазин деревенский дневник» Л. Петрушевской как опыт жанрового синкретизма

Т. Н. Маркова
Челябинск, Россия

Аннотация. Данная статья посвящена актуальной литературоведческой проблеме жанрового анализа современной литературы. Исследовательское внимание сосредоточено на обнаружении структурно-семантического потенциала, актуализация которого позволяет выявить новые смысловые обертоны в новейшей прозе. В качестве объекта исследования избрано экспериментальное произведение Л. Петрушевской.

Ключевые слова: современная литература, жанр, Л. Петрушевская, синкретизм.

T. N. MARKOVA. *“Karamzin village diary”*
L. Petrushevskaya experience genre syncretism

Abstract. This article is devoted to the actual date on the issue of the genre of literary analysis of contemporary fiction. The researcher’s attention is concentrated on the analysis of structural and semantic elements inherent in a narrative. The actualization of latter reveals new meanings in the modern novels. The object of the study are presented experimental work of L. Petrushevskaya.

Keywords: contemporary fiction, genre,
L. Petrushevskaya, syncretism.

Включение в контекст разговора о жанровой трансгрессии в современной прозе произведения, написанного верлибром и репрезентируемого самим автором жанром поэмы, может показаться странным, но именно верлибр как пограничная, стихотворно-прозаическая, форма создает прецедент смешения даже не жанров, но родов литературы, что отвечает общей направленности исследования формотворческих устремлений современных художников. О критериях различения стихов и прозы давно спорят ученые (Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, М. Л. Гаспаров, Ю. М. Лотман, А. А. Илюшин, О. Н. Федотов), безусловным среди них признается лишь графика — не как техническое средство закрепления текста, а как «сигнал структурной природы» (Ю. Лотман). Об условности разделения литературы на стихотворную и прозаическую пишет Б. В. Томашевский: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты... Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных формах» [Томашевский 1959: 14].

Интенсивный процесс «гибридизации» разноприродных жанровых форм вызвал к жизни феномен столь же исключительный, сколь и закономерный. Первые главы поэмы печатались в «Новом мире» в 1994 году, целиком «Деревенский дневник» опубликован в пятитомном собрании сочинений Петрушевской (1996) и осенью 1998 года в газете «Русская мысль». «Ничего моего никогда так не ругали, как „Карамзина“, — говорит Л. Петрушевская. — Сколько было презрительных замечаний: „Так и я могу: вот разделю каждую фразу на строчки-кусочки — и пожалуйста, поэма!“ Сколько появилось раздраженных рецензий с повторяющимися плоскоумными вздохами: „Бедная Люся!“ Высоколобых коробят все эти саги „кто бы пустил пьянь тюремную“, автобусный и рыночный фольклор, эти „денег-то у сестре нет“, „Киселев удавился“, эти Вальки Коноплевы, Андревны, Нинки... Почвенникам не хватает богоносности, западникам — интеллектуальности. Традиционалистов шокирует, постмодернистов не волнует. И все согласны в одном: это не стихи!» [Малевич 1999: 15].

По словам Петрушевской, один только Андрей Сергеев позвонил и сказал: «Не обращайтесь внимания, вся Европа только так и пишет, верлибром» [Малевич 1999: 15]. Среди многих критических отзывов выделяется восторженная оценка поэта и переводчика А. Эппеля, заявившего буквально следующее: «Впервые в русской поэзии столь безупречно и органично и в столь обширном объеме осуществлен верлибр. Это верлибр экстракласса! Переворот в российском стихотворстве» [Эппель 1998: 39]. Действительно, в поэме Петрушевской мы имеем дело с предельной раскованностью, тотальной эмансипированностью формы, в первую очередь, ритмической. Обратимся в этой связи к работе известного стиховеда Ю. Б. Орлицкого «Русский верлибр: мифы и мнения» [Орлицкий 1998].

В литературной науке верлибром (франц. *vers libre* — свободный стих) именуется ставшая весьма популярной в XX веке форма метрической композиции. Это тип стихосложения, для которого характерен последовательный отказ ото всех «вторичных признаков» стиховой речи: рифмы, слогового метра, равенства строк по числу ударений и слогов, регулярной строфики. Иначе говоря, верлибр определяется по негативным признакам: у него нет ни размера, ни рифмы, и его строки никак не упорядочены по длине. Формально можно взять любой кусок прозы, произвольно разбить его на строки — и в результате должен получиться верлибр, но важно подчеркнуть, что один и тот же кусок прозы может быть разбит на строки по-разному, а это уже момент творчества — сам факт произвольного разбиения, в результате которого появляется феномен стихотворной строки, то есть единицы, лишь потенциально присутствующей в нестиховой обыденной речи.

С появлением верлибра подтверждается тенденция, названная Мандельштамом «тенденцией к обмирщению русской речи»... Нетривиальная графика текста повышает роль интонирования стиха, приближая его, с одной стороны, к так называемой естественной речи, а с другой — делая упор на некую неочевидность смысла, заключенного именно в «интонационном мерцании». Верлибр дает возможность обнаружить поэзию простых вещей, ввести безыскусность в ранг высокого искусства. Национальные истоки русского верлибра залегают глубоко в недрах церковно-славянского языка, и это затрудняет восприятие русского свободного стиха на фоне сегодняшних речевых норм, однако Л. Петрушевская утверждает, что народ и сегодня говорит верлибром. Верлибр в понимании писательницы — это особый способ поэтического мышления и видения мира, наиболее соответствующий идейно-художественному строю уникального произведения, каким является «Карамзин деревенский дневник».

Среди жанровых экспериментов Петрушевской это, пожалуй, один из самых дерзких. Традиционная повествовательная форма здесь подвергается полной деконструкции, автором задаются новые правила игры.

Речь идет о новой оптике, оптике универсального зрения, которое фиксирует самые, казалось бы, обыденные вещи и тривиальные события, превращая их в произведение искусства. Написанный верлибром, с осознанным конструктивным значением ритма, текст «Карамзина» состоит из отдельных сюжетов-микропоэм, нанизываемых на некий общий каркас. Из осколочных фрагментов собирается картина, из лоскутков — полотно, панно, из мгновений ткется вечность. Дневник заполняется множеством избыточных, с точки зрения высокой поэзии, подробностей, почти сырого материала, требующего, согласно классическим литературным канонам, обязательной редакции и редукации, но для Петрушевской именно сырые, необработанные «куски» и подробности жизни, ее мгновения и мимолетности самоценны и значимы. Они запечатлены, а значит — остановлены и увековечены, обретая тем самым бессмертие в памяти и слове: *exegu im monumentum / вечная память моментам* [Петрушевская 1996: 2:157].

Эффект самовыражающегося жизненного потока воплощает авторскую эстетику, которая позволяет смело и убедительно совмещать житейские мелочи с истинно поэтическим видением жизни и симфоническим ее воплощением. Новая оптика в изображении предмета приводит к кардинальным изменениям в архитектонике текста «дневника». Петрушевская как бы возвращается к синкретической форме, к исконному виду поэзии, в котором отчетливо проступает еще не организованная стихотворным размером музыкальная стихия языка. «В авторском исполнении это оркестр», — передает свои впечатления от выступления Петрушевской в Литературном музее на Петровке (19 марта 1999 года) Н. Малевич: «Поэт похожий на гуслеяра... или на псалмопевца. За спиной читающей-поющей Петрушевской — полукругом на стене ее акварели — розы, куклы, портреты детей» [Малевич 1999: 15]. (Заметим, что одна из этих картин помещена на обложку сборника «Дом девушек» (1998): букет из белых цветов и красного в глиняной вазе. Один угол с красным цветком оторван и криво приложен обратно, так что зияет трещина (композиция Веры Хлебниковой). Возможно, в этой визуальной метафоре тоже заключена жанровая характеристика).

«Карамзин» представляет собой опыт пересечения культур: фольклорной и поэтической, архаической и авангардной, театральной и словесной, живописной и музыкальной. Так, знаки оркестрового характера буквально рассыпаны по всему тексту: *как в опере Тихона Хренникова «В бурю»; надувшись как бас перед арией Ивана Сусанина; Моцарт концерт для клавесина; мы весело пели оперные арии; Песнопения луга; На базаре (трио)* и т. п. Перед нами симфоническое произведение, в котором какофония стихийного жизненного потока парадоксально совмещается с классическими законами гармонии и музыкальной композиции. В этой связи предпримем попытку прочитать поэму как партитуру симфонии.

Как свидетельствует «Музыкальный энциклопедический словарь», симфоническая поэма — жанр, выражающий идею синтеза искусств, ему свойственно свободное развитие материала, сочетающее различные принципы формообразования, чаще всего сонатность и монотематизм с цикличностью и вариационностью [Музыкальный энциклопедический словарь 1991: 499]. Это жанр симфонической музыки, отличающийся свободой развития, яркими контрастами, сочетанием различных принципов формообразования (сонатности, вариационности, рондальности и т. д.). Свобода формы выражается в неожиданном комбинировании жанровых признаков или структурных элементов, в резких поворотах музыкальной мысли, чередовании консонанса и диссонанса. (Напомним, что консонанс и диссонанс (созвучие и нестройность) в музыкальной литературе не являются эстетически оценочными, они не тождественны оппозиции «благозвучие — неблагозвучие»). Различие между ними понимается музыкантами как акустическое, физиологическое (консонанс ощущается как мягкое звучание, диссонанс — как заостренное, раздражающее, беспокойное) и психологическое (консонанс представляется выражением логической опоры, покоя, отсутствия стремлений, а диссонанс — носителем напряжения, фактором движения, направленности к консонансу — устою). Чередование диссонансов-напряжений и консонансов-разрядок и образует «гармоническое дыхание» музыки). Книга Петрушевской может быть прочитана как пятичастная симфония: часть I — Соната, часть II — Анданте, часть III — Скерцо, часть IV — Рондо, часть V — Адажио. Открывается поэма медленным вступлением: *облако прошло / лист расцвел и упал / ветер подул / трава полегла / спел песню далекий поезд / все это исчезло / я / единственный свидетель / кроме меня никого / в этом / театре / что будет / если я отвернусь / все пропало / заплакало зарыдало / закрыло лицо / свернулось / свистнуло / но я здесь / и плавно движется / главный режиссер.*

В качестве комментария приведем фрагмент из интервью Л. Петрушевской немецкому журналу во время вручения ей Пушкинской премии: «Все в мире индивидуально и субъективно. Каждое событие. Например, пролетает птичка — это тоже событие. Возможно, его никто не заметит. И если один человек это заметил, это только его дело, а не дело птички. Птичка не осознает, что она летит. Она себя не видит в этом мире. Глаз другого видит ее по-настоящему. И он рисует ее так, как японцы рисуют птицу, которая только что слетела с ветки. Так увековечивается момент. Но птица саму себя не создает» [Sinn und Form: Beiträge — zur — Literatur 1990: 535]. В авторской притче содержится ключ к пониманию той самой новой оптики, о которой говорилось ранее. Вроде бы случайное мгновение становится фактом повествования, и не повествователь его выбирает, оно как бы само пожелало задержаться в его воображении, чтобы себя осознать. Переводя притчу на язык

литературной науки, можно вести речь о феноменологической природе стиля Петрушевской. Но вернемся к партитуре.

В экспозиции симфонической сонаты представлены две темы: главная и побочная. Главная тема — искусство и жизнь, художник и народ — начинается незатейливым рассказом о дороге с вокзала на автостанцию, в котором в нелепом и смешном свете представлена попытка противопоставить свое «я» народному опыту: *весь народ повалил направо / я одна пошла прямо / извините я не с вами иду / думаю что это они таким кружным путем / иду прямо / там невидимая яма / народный опыт возоблада / теперь иду путем людей / все путем / иду странница /*. В полный голос (форте) главная тема поэмы звучит в конце жанровой сценки «В автобусе»: *жизнь вообще / нельзя / наблюдать со стороны / она неприлична / беззащитна / смотри на звезды / в августе и январе / на роуц в мае / и в марте / они величественны / все остальное / так мелко / но так любимо.*

Побочная партия аранжируется в ироническом ключе. Оставляя за скобками социальную публицистику (*до чего народ довели*), автор рисует ироническую идиллию, остроумно представляя будущее как возвращение к началу цивилизации — рогатине, собачьим шкурам, лучине. В качестве вариации мотива предыдущей части (*о народ народ / восхищаюсь сижу*) через семантические парадоксы (картофельная каторга — *якобы каторга / потому что все лето / это / свободное дело / свободных людей / боящихся голода*) утверждается неодолимость, неистребимость народной жизни: *мы готовы к любому строю / выживем зимою / прямо каменный век / неолит / где так вольно / дышит человек.*

Подхватывая побочную тему, сонатная разработка начинается с иронического пассажа — анекдота с явным лингвистическим привкусом («Рассказ Н.»), за ним вступает главная партия — тема мучительного поиска способов запечатления чуда жизни, перенесения на культурную почву образов природного мира: *выкопать ком земли / с колокольчиком / а в огороде / приготовить яму / и одно вставить в другое / портрет в раму /*. Эстетические эксперименты по пересадке нерукотворного в искусственную среду, действительно, непредсказуемы: *растила мак / берегла пол-лета / ждем что это будет / похоже осот.*

В сонатной репризе («Мама мыла раму») главная и побочная (назовем их: эстетическая и социальная) темы, сплетаясь, образуют единый микросюжет: *каждая доска / полы / потолки / история выпитой / бутылки / лжи / Карамзин блин / где ты.* В заурядном анекдоте из деревенского быта (о вставленной в чулане раме) высвечиваются мифологические и культурные пласты: лежащий, как *Обломов*, на боку чулан — *косой гонец из Пизы*; страждущий алкоголик из соседней деревни — *гонец из Адино, Че Гевара, пробившийся сквозь бурю: ему была весть / ему нальют здесь / налили! / он выпил сразу / еще посидел / понюхал корочку хлеба / от еды отрекся как*

от скверны / и канул в дождь / оставив нам платок / как бы плащаницу со следами лиц / сырых яиц. Неслучайный подбор архаической лексики (весть, скверна, канул, плащаница) обнаруживает «мифологическую подкладку» сюжета о восставшем из руин чулане. Обычная история, как мама мыла раму (намеренно перекликающаяся со школьным букварем), завершается картиной рассвета, отсылающей к образу яйца — древнейшему символу космоса: *восход / сырого желтка / в свежем белке /*.

Во второй, наиболее драматической части симфонии — Анданте — доминирующими становятся мотивы судьбы и смерти, причем *греческие трагедии* разыгрываются в сберкассе — совершенно в духе парадоксальной поэтики Петрушевской. Сберкасса (вариант: почта) выступает в качестве одушевленного, чуть ли не мифологического существа, чьими руками вершится рок: *полный крах / сила судьбы.* Несколько драматических фрагментов (внук-алкоголик приводит бабушку снять ее деньги — «смертное»; шизофреник путает «святое» — день пенсии) предвеляют воспоминание о собственной драме — неудавшемся литературном дебюте в 1969 году, когда Петрушевской отказали в печатании ее мрачных рассказов, посоветовав: *пиши о счастье / о людях счастливых.* Тридцать пять лет спустя Петрушевская вступает в полемику с А. Т., формулируя свое этическое и эстетическое кредо: *но А. Т. / литература / этим / занимается / очень редко / это епархия / импрессионистов / комп. / Дебюсси / де / бю / с / си / это / по другому / адресу / роскошь / свет / счастье / другие / берега / млн. долл / а здесь / такие / не проживают / ошиблись / номером / перезвоните /*.

Все последующие сюжетные мотивы Анданте — о смерти. С одной стороны, образ смерти предстает предельно обытовленным — так, Рая рассказывает про женщину Катю, повстречавшую свою смерть: *оделась как она / обулась в калоши / покрылась платком / как Катя / бедно одетая / смерть / больная убогая / своя.* С другой стороны, обыденные образы трансформируются в мифологические: коровы — кентавры, козы — рогатые жены ада. В качестве центрального эпизода второй части симфонии предстает микророман «Голубь». Бытовой сюжет о голубе, которому кошка откусила крыло, проецируется на героическую «Песню о Соколе» М. Горького (*одним крылом усиленно трепещет*); раненая птица идет навстречу смерти (*он умирает / нельзя ему мешать*), и весь мир замер, настороженный. Масштаб драмы намеренно укрупнен, движение замедлено (ретардация): *мир остановился / на мгновенье / все.* В нотной партитуре тут стоял бы знак ферматы (длинной паузы).

Следующая вариация темы смерти — монолог праведницы тети Тоси, спокойно ожидающей своего часа, потому что ее есть кому оплакать и у нее есть место среди родных могил. Далее элегия приобретает черты гротеска; экзистенциальная тема звучит в «черной» аранжировке в анекдоте «Бедная Руфа» — о героине, ко-

торая, в отличие от своей литературной сестры (бедной Лизы), не утопилась в пруду, а утонула в бочке с водой, куда сама же накануне спрятала бутылку. Завершает Анданте глава «Дом», где сквозь печаль неотвратимой вечной разлуки и холода звучит мотив круговорота жизни — единственной и надежной гарантии ее продолжения: *так оно и идет / холодно / тепло / греем / греем / греем.* Живые греют дом, землю, вселенную.

Третья часть симфонии — Скерцо (итал. — шутка) — состоит из подчеркнуто контрастирующих музыкальных тем и мотивов. Великолепная стилизация неканонической самодельной молитвы на дорогу и от воров («Молитва Окси») по закону контраста сменяется поэтической зарисовкой о колокольчиках. Идея времени здесь трансформируется в духе пантеистического восприятия мира: *времени нет / есть букет / колокольчиков / букет тому назад / я вышла в пространства / букет тому назад / я орала / над полями / как орел / через один / букет колокольчиков / ты пришла.* Мотив благоговения перед чудом окружающего мира осложняется в следующей миниатюре мифологическими вкраплениями и смещенным масштабом изображения: *по нашему / местному / Гангу / (река Ока) / сквозила ладья / вдалеке / соломинка / с муравьем /*.

Даже представляя зрелище «истощенной в самых своих истоках национальной жизни», как пишет С. Бочаров [Бочаров 1999: 557–573], художник остается в сфере пантеистического ощущения мира. Самое незначительное явление он соизмеряет с грандиозным масштабом — самым духом жизни, пронизывающим все вокруг, поэтому все может быть сопоставлено со всем, и полевой колокольчик или букашка не менее важны, чем звездное небо или человек. Все сущее в мире равнозначно по принципу равновеликости проявления бытия, великое и малое изображаются в одном масштабе, в одном ритмическом ключе, между ними нет даже пространственной дистанции, и кажется, весь мир, подобно легкой ладье, скользит по водам реки, разделяющей берега жизни и смерти. Образ бесконечно малого и хрупкого соседствует с эпически масштабным образом пространства, необозримых далей, непомерно горизонты, русского поля. Последний обнимает собой всю пестроту разномасштабного мира: *мы присвоили / этому полю / звание / мисс мира / пардон / миссис мира / поле / полное колосьев / миссис /*.

По законам музыкального жанра Скерцо лирический пассаж сменяется ироническим — микросюжетом о Клаве и мудрой Алевтине, в весьма деликатной ситуации не давшем соседкам повода для сплетен. Далее следует сцена настоящего деревенского скандала (*Киселев удавился*), предъявленная в двойственной авторской аранжировке: на фоне атональной, бессвязно-хаотической партии многоголосой толпы, взбуряженной исключительным событием, пронзительно звучат мотивы сиротства и бедности, позора и несчастья, скорби и *чего-то страшнее скорби*, прощения и

оправдания, связанные с образом *трех вдовушек* — сестры, не принявшей брата-тюремщика (самоубийцы), ее взрослой дочери и маленькой девочки. Не случайно в этом коллективном портрете (вдова-сестра, вдова-дочь и вдова-ребенок) возникает пушкинская аллюзия из «Каменного гостя»: *склонивши кудри / кудряшки / на голове / черная косынка / донна Анна /*.

Форма многоголосого речитатива предстает в эпизоде «На базаре (трио)», три бабы обсуждают непутевую судьбу четвертой. Речитатив сменяется дуэтом о женском счастье: одна женщина рассказывает о позднем явлении давнего возлюбленного и полном крахе романтических ожиданий (они не выдерживают вторжения «прозы жизни» в виде, скажем, лысины или зубных протезов), а другая говорит о своем долгожданном внуке, бесконечных домашних хлопотах и счастливом засыпании возле кровати своего ненаглядного: *вот он / хэпти энд жизни / настоящий /*. За дуэтом о счастье следует комический диалог «Шапкин в автобусе», даже графически оформленный как комическая реприза. В заключение Скерцо разыгрывается травестированная драма под названием «Отелло»: баба Таня, подогреваемая деревенскими сплетницами, ревнует своего деда к одинокой соседке из городских: *баба Таня Отелло / дед Коля Деждемона белая рубашка / соседки / бабы / Яги /*.

IV часть симфонической поэмы — Рондо — состоит из трех глав. В трехчастных «Песнопениях луга» в качестве рефрена, формообразующего элемента рондо, выступает беззлобная матерная песня деревенского пастуха, обращенная к его четвероногим подопечным. При повторах она остроумно заменяется авторскими скобками — (см. прим. авт.). «Разговор телефонистки» — пролог любовного романа — воспроизводит односторонний диалог по телефону, состоящий из одних междометий и рефрена — обязательного атрибута рондо: *ой врешь / изворался весь / ну врешь ведь / ой ну вру-ун / ведь врешь (и т. д.)*.

Третий сюжет Рондо — «Сказки про электричество» — содержит ядро подлинной драмы, это редуцированная семичастная структура с темой электричества в качестве рефрена. В первой части бытовая проблема предьявлена с метафизической подкладкой: *счетчик гудит / подает / мучительно непонятный текст /*, во второй — воспроизводится начало переговоров с электриком (почти по английскому этикету). Третий фрагмент содержит рассказ Лиды о беде бабки Н. — гибели дочери и зятя, наступивших на оборванный бурей провод; четвертый — пробужденное рассказом воспоминание о прошлогодней сухой буре. В пятом — лирическая героиня мысленно сводит по времени параллельно идущие судьбы, синхронизируя события той ночи: *они собирались / на смерть / на вокзал / а мы / ложились спать / тихо / весело / мы улеглись / спать / в это время / они уже тоже лежали / соединенные / током / навеки*. Шестая часть возвращает к рассказу о том, как скорая помощь привезла известие бабке Н. Последний

эпизод редуцирован до финальной сказочной формулы, получающей амбивалентное звучание: *жили счастливо / умерли в один день / сказка / про электричество*.

Пятая часть симфонии — Адажио — возвращает ее сюжет к главной теме сонатной экспозиции, мысли о том, как трудно ухватить пером или кистью мимолетности, запечатлеть на холсте или бумаге красоту и чудо жизни. Текст пятой части симфонической поэмы организуют две важнейшие автоцитаты: это «Сказка сказок» (мультфильм Ю. Норштейна, сценарий к которому был написан Л. Петрушевской) и рассказ «Через поля». В последней части получает развитие главная тема сонатной экспозиции (*о народ народ / восхищаюсь*), но представлена она более развернуто, чем в Сонате: *у всех в деревне / здесь / незапятнанная совесть / и честь / но все жалуются / вывод / о участь / праведника*. Деревенские праведницы, безмянные красавицы, терпеливые труженицы, по мысли Петрушевской, вытягивают эту жизнь — полужизнь, стремясь, чтобы все было как у людей, как, например, в притче о сердобольной Валентине, приютившей больного и капризного породистого пса: *вот так бывает / с кобелями / на людях красавец / дома / сами понимаете /*.

Все поэтические акварели Петрушевской тяготеют к главе «Хокусаи»: *вчера в девять вечера закат догорал / автобус ехал среди туманов / японские дела / Хокусаи / гравюры по дереву / по деревьям / по пояс в тумане /*. Имя выдающегося японского художника выступает здесь как знак искусства, которое исходит из идеи имманентной красоты всего сущего и видит свое предназначение в открытии очарования каждой вещи. В предисловии искусствоведа к изданию гравюр и акварелей художника читаем: «Поиски прекрасного в обыденном, мечта о возвышенном, но при этом всегда наглядном и земном, тяга к необычному, но понятному через зримое — таков сложный мир Хокусаи, самого, пожалуй, неистового художника в искусстве». [Хокусаи 1972]. Интерес Петрушевской к японскому искусству связан, как нам кажется, с тем, что она смело вводит в сферу художественного непривычные, внеэстетические сюжеты и темы, соединяет широту миропредставления с яркой индивидуальной гротескностью, открывает красоту в неуклюжих движениях, в корявой повседневной речи, настойчиво ищет мотивы, позволяющие воплотить идею очарования, одухотворенности и значительности всего сущего, непознаваемой красоты и величия всех проявлений бытия. С одинаковым увлечением автор воспроизводит бытовые сценки, пейзажи, животных, птиц, насекомых, но более всего ее интересует мир людей, неповторимый узор человеческих судеб, несущих в себе печать экзистенциальной трагедии.

Символический подтекст ночной дороги, идущей через распаханное трактористами поле, будучи подкрепленным автоцитатой «Через поля», выводит нас к авторской формуле поэзии: *поэзия (в двух словах) / преодоленный путь / ушедший страх /*, иначе — творчество

в представлении художника есть осознание и преодоление ужаса смерти (*так всегда / входит страшно / войдешь нормально*). Автор снова и снова варьирует тему искусства как способа преодоления экзистенциального страха: в главе «Когда мы заблудились» таким способом становятся оперные арии из маминого репертуара — *благословляю вас леса / на воздушном океане / ни сна ни отдыха измученной душе / а также / а я быть может / я гробницы / сойду в таинственную сень /*.

Анализ текста поэмы «Карамзин» позволяет уяснить важнейшую особенность уникального стиля Л. Петрушевой — парадоксальное сочетание принципов сентиментализма и авангарда. В главе «Синатория» этот симбиоз получает формульное запечатление — *Руссо Пикассо* — и жанровое воплощение, выразившееся в сочетании тенденций элегии, идиллии и примитива: *пары / сшитые локтями / там никогда не расстаются / гуляют среди рыб / птиц / кочек / речек / среди мироздания / все живы /*. Копирование коврика Окси лирической героиней поэмы обречено на неудачу, потому что секрет примитива в неподдельности, предельной искренности: *синаторию / надо делать / в память / о тех днях /*.

Апогеем развития темы красоты мироздания в последней части поэмы становится величественная картина августовской ночи: *стоим в небесах по грудь*. А тема памяти через картину сна, в котором к героине приходят умершие (*смуцено признаются / что у них теперь / другая жизнь / все в порядке*), плавно перетекает в лирическое покаяние, в молитву о милосердии и прощении: *простите нас все / (говорим) / простите все / родные / простите нас / наши слова / наши мысли / то что мы сделали /*.

Неожиданное вкрапление воспоминания о давнем посещении театра пантомимы в прибалтийском городке Шауляй открывает еще одну грань (еще одну вариацию) главной темы симфонии — искусство и жизнь. Зарисовка-воспоминание строится на контрасте: театр пантомимы — *кружева жизни* — и тюрьма, где сидят смертники: *в подвале / когда приезжает / областной палач / идут свои / спектакли /*. Автор последовательно реализует метафору «весь мир — театр, а люди в нем — актеры». В художественном пространстве авторского повествования постоянно присутствуют атрибуты театрального искусства: сцена, сценическая коробка, занавес, декорации, зрительный зал (*мы были зрители; перед партером*), собственно театральное действие (*изображал мимически; сквозь эту пантомиму; середина последнего действия; явление второе, кульминация, пауза, немая сцена, антракт*). Наконец, система персонажей поэмы основана на разделении их на «голоса» (*партии солистов, солистка, трио*) и «хор» (*адинский хор, греческий хор, голос из хора, задумчивый голос с заднего ряда хора*). Все это рождает заданные авторским замыслом ассоциации с античным театром и античной трагедией, с тем решительным отличием, что воспринимающий взгляд у Петрушевой направлен не

из зала на сцену, а со сцены в зал. Такая «перевернутость драматического восприятия» усиливает впечатление алогичности жизненной и нетрадиционности художественной «перспективы» [Богданова 2001: 68].

Завершает Адажио четырехчастная глава «Мальчики и девочки», в которой сюжет о гостеприимном старушечьем доме с протекающей крышей организуется двумя мотивами: святости (*свято место пусто не бывает*) и счастья — *счастье / сухое лето; счастье / которого не бывает / у бедных / пенсионеров; блаженны / нищие / дети / старики;*

но счастье так коротко; игра в счастье / при хорошей погоде / уют / уют / слабых / старух и детей / ты не для наших дождей. Последняя вариация мотива переключается с эпизодом из второй части Анданте (полемикой с А. Т.), замыкая таким образом главную тему симфонии. Способность к счастью здесь основана на трезвом сознании невозможности отделить жизнь от распада, энтропии, смерти, но готовность к смерти оборачивается даром открывать очарование в обыденном. В нарочито сниженной форме закрепляется позитивный смысл вековых универсалий, проступающий сквозь энтропийный быт: это дом, красота, любовь, счастье и главное — любованье как атмосфера печальной, блаженной целостности с миром, пронизывающая весь текст поэмы. Петрушевой важно сохранить этот «низкий» мир, воспеть его с любовью и «сквозь слезы», как это делает, к примеру, и Тимур Кибиров:

Только бы, Господи, запечатлеть
свет этот мертвенный над автострадой,
куст бузины за оградой детсада,
трех алкашей над речною прохладой,
белый бюстгальтер, губную помаду
и победить таким образом Смерть!
(«Художнику Семену Файбисовичу»)

Петрушевой мотив запечатления обыденного звучит иначе, чем у Кибирова, по-женски мягче и лиричнее, акцент переносится с экзистенциального на собственно эстетическое, с «энтропии» — на грустное признание в неспособности средствами искусства передать очарование всего сущего на земле: *не снимешь / не снимешь / кино про жизнь / про безымянных красавиц / нежных детей / глухих старушек / гордых алкоголиков / неместных интеллигентов / местных / и приезжих / на нас тоже смешно смотреть / жизнь вообще / нельзя / наблюдать со стороны / она неприлична / беззащитна / смотри на звезды / в августе и январе / на рою в мае / и в марте / они величественны / все остальное / так мелко / но так любимо /*.

В заключительной части симфонии — Кода — звучит мотив прощания — с повторяющимся рефреном (*в деревне не плачут*) и ностальгической последней музыкальной фразой: *Не знают как мы их помним*.

Анализируя текст поэмы, мы видим, что парадоксальная поэтика Петрушевой реализует себя на са-

мых разных уровнях созданного ею художественного текста: не только на жанровом (экзистенциальная тема в «черной» аранжировке) и сюжетно-композиционном (осколочность, алогизм), но и на речевом (фонетическом и фразеологическом, в частности). Различные нарушения, отступления от «правильного» письма приводят к «неуклюжести» как свойству художественной формы: она строится как форма атональная, эстетизирующая хаос и диссонансы и ведущая к созданию дисгармоничного образа мира с нарушенными связями и отношениями. Этот «закон беспорядка», управляющий текстом Петрушевской определяет и его слог, который характеризуется всевозможными стилистическими сдвоями, эпатурирующими нарушениями литературного слова. В подтверждение этой мысли приведем точное наблюдение Ю. М. Лотмана: «Когда „слишком правильно“ — значит, на неродном языке. Родной есть набор возможных неправильностей, вариантов, потому что он живой. Для того чтобы нечто жило, нужен резерв неправильностей, отклонений, тогда включаются такие сложные, мучительные процессы, как, скажем, любовь. Нельзя же любить абстракцию» [Лотман 1994:184].

В «Деревенском дневнике» Л. Петрушевской интенсивно заявлено стремление к эпатажи, к разрушению идеологических мифологем и всяческих стереотипов. Поэма демонстрирует пеструю смесь языкового материала, отказ от общепринятых идеологических и эстетических стандартов. Как художник с абсолютным слухом Петрушевская смело включает в текст стертые идеологическим употреблением речевые штампы, подвергая их опровержению и дискредитации: *прямо каменный век / неолит / где так вольно дышит человек / до основания а затем / а затем им зачем /; эту песню не задушишь не убьешь*. Многочисленные цитаты пародируют первичный метатекст, в том числе фольклорный: *без окон без дверей / полна горница дерьма /; ой ты лес / и мать сыра земля / о сырая мать / иду по матери / послана трактористами /*. Важную роль в интертекстуальном поле поэмы играют литературные аллюзии и реминисценции: наряду с прямыми цитатами (*но мимо, мимо (Н. В. Гоголь); донна Анна, Наина; пели губы / круче / нн-ых / заумь /; Оксе / восемьдесят четвертый / по Оруэллу*) встречаются горько-иронические, сниженные:

Это их все ждал Чехов!; история выпитой / бутылки / карамзин блин / где ты /; вынесет все / как герои Некрасова / продаст пропьет / грудью дорогу проложит себе / убьет / на нервной почве / жить не придется / ни мне ни тебе / правильно / сказал Некрасов /; идем все / дорогой одной / как при коммунизме / мимо / школы для дураков / Соколов Саша / описывал / не такую. Демонстративно используя самые расхожие цитаты в сочетании с самыми узнаваемыми деталями «низкого» быта («эстетика ничтожного и пошлого»), Петрушевская добивается эффекта поразительной искренности.

В поэме «Карамзин» мы имеем дело с соединением прозаической развернутости видения действительности с поэтической емкостью; объемного, симфонического звучания с живописной конкретикой и красочностью; контаминацией поэтической и прозаической речи, в итоге — с рождением нового, синкретичного жанра вследствие максимального расширения возможностей формы, выхода ее за собственные рамки.

ЛИТЕРАТУРА

- Богданова О. В. Современный литературный процесс. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001.
- Бочаров С. Г. «Карамзин» Петрушевской // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки рус. культуры, 1999.
- Лотман Ю. М. «...нам все необходимо. Лишнего в мире нет» // Дружба народов. — 1994. — № 10.
- Малевиц Н. «Карамзин» и розы // Русская мысль. Париж. 1999. — № 4263. 1–7 апреля.
- Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Искусство, 1991.
- Орлицкий Ю. Б. Русский верлибр: мифы и мнения // Арион. — 1998. — № 3.
- Петрушевская Л. С. Собр. соч. в 5 тт. — Москва-Харьков. 1996. — Т. 2.
- Томашевский Б. В. Стих и язык: Филологические очерки. М.; Л.: ГИХЛ, 1959.
- Хокусай. — М.: Изобраз. искусство, 1972.
- Эпель А. Круглый стол «Литература последнего десятилетия: тенденции и перспективы» // Вопросы литературы. — 1998. — № 2.

ДАнные об авторе

Маркова Татьяна Николаевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой литературы и методики обучения литературе Челябинского государственного педагогического университета.
Адрес: 454080, г. Челябинск, пр. Ленина, 69
Эл. почта: makavelli@hotmail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Markova Tatyana Nikolaevna is a Doctor of Philology, Professor, Head of Literature and Methodics of Literature Education Department in Chelyabinsk State Pedagogical University.