

Роман этот литературен и злободневен одновременно. Нельзя, читая его, не вспоминать постоянно, скажем, лермонтовский роман, а еще больше — «Преступление и наказание». Нельзя не сопоставить маканинского героя с его предшественниками — «маленькими людьми». Рефлексия героя часто направлена именно в область великой русской литературы. Но нельзя и абстрагироваться от сегодняшней неустойчивости, грязи и нищеты, от всепродаваемости, от устрашающего исчезновения культуры; все это в большом пространстве романа показано подробно, дифференцированно.

Реальный — вполне удачливый, успешный — Маканин написал книгу о неудачнике. Главный герой — «не вышедший из андеграунда» писатель, которого большинство персонажей по-свойски называют Петровичем. Петрович — душеприказчик. К нему тянутся обитатели огромного общежития (Маканин вводит метафору «общежитие как страна»), чтобы излить душу. Эта доминанта романа вступает в противоречие с привычными уже пессимистическими рассуждениями об общественной роли писателя в наши дни (т.е., по сути, о ее отсутствии). Действительно, общественную роль гораздо легче определить для новоявленного старообразного купца «господина Дулова» и ему подобных, нежели для непечатающегося (не желающего печататься!) Петровича. Антитеза Петровича — господин Дулов — одна из самых ярких в романе. В «вымирающее литературное поколение» записывает себя и сам Петрович. Но, может быть, роль писателя в эту «эпоху нечитателей» и должна сводиться к такому — кухне — общению — общению с «реципиентом»?

Кухня, комната в общежитии, уже знакомый по раннему Маканину коридор — вот место действия романа. Впрочем, коридор в «Андеграунде...» на особом счету. Мотив коридора, входящего (уходящего?) под землю, идет из «Утраты». Петровича коридор тоже привел в буквальном смысле «под землю»: в андеграунд. «Мы — подсознание России, — говорит Петрович. — Нас тут прописали. При любом здесь раскладе (при подлome или даже самом светлом) нас будут гнать пинками, а мы будем тыкаться из двери в дверь и восторгаться длиной коридора! Будем слоняться с нашими дешевыми пластмассовыми машинками в надежде, что и нам отыщется комнатка в бесконечном коридоре гигантской российской общаги».

Петрович — Маканин прав в главном: культура и благополучие в России почему-то не уживаются. Застанет ли Маканин (уже не Петрович, а лауреат Госпремии 1999 г. по литературе) иное время? Напишет ли о нем? Хотелось бы надеяться. Хотелось бы прочитать.

Литература

Маканин В. С. Собр. соч.: В 2 т. — М., 2002; Т. 3. — М., 2003; Т. 4. — М., 2004.

Маканин В. С. Андеграунд, или Герой нашего времени. — М., 1999 и др. изд.

Гессен Е. Вокруг Маканина // Грани. — 1991. — № 161.

Нефагина Г. Л. Неоклассическая проза // Нефагина Г. Л. Русская проза конца XX века. — М., 2003.

Лейдерман Н. Л. и Липовецкий М. Н. Владимир Маканин // Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература. 1950 — 1990-е годы. В 2 т. — М., 2003. — Т. 2.

Л. С. ПЕТРУШЕВСКАЯ (р. 1938)

Рассматривая современный литературный процесс, нельзя не обратить внимание на феномен Л. Петрушевской. Имя писательницы стало известно любителям театра в конце 1970-х годов и связывается, в первую очередь с драматургией «новой волны», проложившей традиции А. Вампилова. В конце 1980-х достоянием широкой читательской публики стала ее проза.

Людмила Стефановна Петрушевская родилась в 1938 г. в Москве. Вскоре были репрессированы родители ее матери, в результате отец ушел из семьи. С малолетства будущей писательнице пришлось изучать жизнь не только по учебникам. Полугодное скитание по родственникам, детский дом под Уфой во время войны, где ее первые досыта накормили и учили жить «ощетинясь», инстинктивно выставлять вперед шипы. После окончания факультета журналистики МГУ ездила, как сама говорила, «с гитарой и деяткой в кармане» «покорять целину». Затем работала корреспондентом московских газет, сотрудницей издательства. Сочинять стихи, писать сценарии для студенческих вечеров начала рано, однако о писательской деятельности всерьез задумалась не сразу. Да и тут к читателю был довольно долгий, ибо работать приходилось в стол», как многим творческим людям ее поколения: редакция не могла принять рассказы и пьесы о том, что тогда называлось «еневыми сторонами жизни, не могли пропустить произведений, усть и не содержащих каких-либо диссидентских выпадов против властей и существующего строя, но написанных «языком улицы». В случае с Петрушевской получался парадокс: ратуя за сближение литературы с жизнью, официальная критика не прощала автору, когда эта советская реальная и неприкрашенная жизнь пыталась выйти в изящную словесность. Не поэтому ли первые пьесы Петрушевской ставились не на профессиональных, а на любительских сценах и вскоре запрещались, а первый сборник прозы вышел только в 1988 г. на гребне объявленной гласности?

По признанию писательницы, импульсом к творчеству для нее является чья-то беда: начинаешь думать, как помочь человеку, — ожидается рассказ или пьеса.

Петрушевская любит и умеет слушать живой язык толпы. В одном из интервью она заметила: «Мы стоим, зажатые в толпе. Толпа говорит. Она не в силах сдерживаться и говорит, говорит, говорит. Никуда не зовет, не ведет... О наш великий и могучий, правдивый и свободный разговорный, он мелет что попало, но никогда он не лжет. И никогда он, этот язык, не грязен».

При чтении ее произведений создается ощущение, будто сам авторский голос как бы из гула толпы возникает и в тот же уличный гул уходит, что в свое время и было отмечено критиком И. Борисовой. Петрушевская не почуралась ввести непринужденный разговорный слог в большую литературу. Знаменательно и ее творческое кредо: «Литература не прокуратура». Все это позволяет судить о «лицах необщем выраженье», привлекает интерес читателей и зрителей, порождая порой ожесточенные дискуссии любителей литературы и профессиональных критиков.

Первым опубликованным произведением писательницы был рассказ «*Через поля*», появившийся в 1972 г. в журнале «Аврора». Это тонкая психологическая зарисовка случайной встречи двух созданных друг для друга людей, которые и были-то счастливы, лишь когда шли вдвоем через поля — она к подруге, он к невесте. Публикация прошла незамеченной критикой. С тех пор более десятка лет проза Петрушевской в печати не появлялась.

Петрушевскую-драматурга суждено было «разглядеть» самодельным театрам. Ее первая завершенная пьеса «Уроки музыки», написанная в 1973 г., была поставлена Р. Виктюком в 1979-м в театре-студии Дворца культуры «Москворечье» и почти сразу запрещена. Пьеса напечатана лишь в 1983 г. Постановка «Чинзано» впервые была осуществлена на подмостках студенческого театра «Гаудеамус» во Львове. Профессиональным же театрам, чтобы сыграть подобную драматургию, пришлось бы отказаться от многих сложившихся сценических стереотипов. В пьесах Петрушевской со сцены звучит как бы записанная на магнитофонную пленку живая разговорная речь современника, воспроизводится до мелочей узнаваемая реальная жизненная ситуация. Привычная структура драматического повествования у нее размыта, отсутствует «черно-белый» конфликт, нет однозначной исчерпывающей оценки героев: персонажи исходятся в естественной для них обстановке, так сказать, «среди своих», вне морального поединка с положительными героями.

Кажется, автор как бы фотографирует срез каждодневной быденной жизни. Герои на сцене пьют, едят, разговаривают о пустяках, а в это время, совсем по Чехову, «слагается их счастье и разбиваются их жизни». Встречаются трое лиц мужского пола за выпивкой, говорят о бутылках да о каких-то доллжках друг другу, о семейных неурядицах и предполагаемых квартирных обменах, слышится: «айн минуту», «закусь», «из горла будем?». В ходе их немудреной беседы вдруг выясняется, что это не какие-нибудь бичи-

алкаши, а представители научно-технической интеллигенции, один из них в командировку за границу оформляется даже. Вскрывается и трагедия: вот человек за «горючим» в магазин смагивает, острит, анекдоты «травит», врет, что спешит домой, а то жена не пустит, а между тем у него в кармане справка о смерти матери. Надо бы на похороны поторопиться, живых цветов на могилку купить, как просила покойница, но пропиты деньги, и не волен человек в своих поступках. За заграничным напитком «чинзано» продолжают русские мужские сиделки («*Чинзано*», 1973), а тем временем за тем же заморским питием (большой завоз «чинзано» в 1970-е годы) собрались близкие им женщины — жена, подруга, сослуживица — тоже в количестве трех человек отметить день рождения («*День рождения Смирновой*», 1976). Тут своя женская болтовня об алансонских кружевах, содранных со старого бабушкиного пододеяльника для новой кофточка, злорадные женские «подколы» насчет того, что у кого-то из них изумруд с бриллиантами и платина похожи на чешскую бижутерию. Тут же вскользь и упоминания о диссертациях, которые все нет времени закончить, об очередях на золото (было такое в 1970-е) и моде на «нетленку» — книги об искусстве, о рыночной дороговизне, о болезнях и смертях родителей и, конечно же, о детях и мужчинах. Те же грубоватые выражения, как и у мужчин в «Чинзано», вроде «мы вас звали выгоняли, а вы перлись не хотели». И через эту браваду и бодрячество ощущаешь, как одинока и несчастна каждая из женщин. Одна ищет своего спивающегося мужа, другая влачит существование матери-одиночки, получающей в качестве алиментов восемь-десять рублей, третья не может забыть слов врача, сказанных ей во время чистки пятимесячного плода: «Эх, какого парня загубили!» Но что поделат, ведь нельзя «рожать от моложе себя», «да еще и который не хочет ребенка знать». В пик застолья намечается ссора, но она как-то незаметно в тех же самых разговорах сходит на нет. К ним приходит один из друзей — Валентин, тот самый, собирающийся за границу, уже известный читателям по пьесе «Чинзано». Жизнь продолжается своим чередом, как и обыкновенное счастье и несчастье каждого из героев. Нет ни хороших, ни плохих, ни правых, ни виноватых.

Однако вряд ли целью драматурга является стремление показать во что бы то ни стало пресловутую «прозу жизни». Это удел персонажей — оставаться в замкнутом пространстве быта, зритель же должен сам прорваться за обозначенные пределы. Автор набирает лишь контур явления, которое зритель должен дорисовать, опираясь на собственный житейский опыт. В «*Уроках музыки*» представлена, казалось бы, банальнейшая история. Демобилизованный из армии сын Козловых Николай приводит в дом незнакомую девушку, которая домочадцам явно не по вкусу: размалевана, курит, вызывающе себя ведет и, как им кажется, имеет виды на их

квартиру с обстановкой. Им хотелось бы видеть в качестве жены любимого сына скромную соседскую девушку Нину. Зная, что та без ума от Николая, и используя при этом сложные отношения в ее семье, куда недавно из заключения вернулся сожитель матери, родители Николая приглашают Нину в гости и оставляют у себя. Сын не противится, живет с Ниной как с женой, не собираясь на ней жениться, но в то же время не может забыть свою прежнюю любовь Надю, старается меньше бывать дома. Родители возмущены его поведением, ведь они озабочены его будущим. Как-то раз пришедшая беременная Надя, по сути, выставляет ими из дому. Сделав, по их мнению, благородный жест в отношении Нины, они не забывают иной раз напомнить ей о своих благодеяниях и превосходстве. Но автор не спешит осуждать их, они вовсе не монстры, равно как не только жертвы в данной ситуации Надя и Нина. Не назавешь привлекательным Николая, погубившего судьбы двух девушек, но и не так уж он несправедлив, припоминая родительские грешки молодости и заявляя в ответ на реплику отца: «Ты себя с нами не можешь равнять! Сравнил!» — «Я такой же человек». С чем же имеет дело в данном случае зритель? С авторской индифферентностью? Всепрощением? Да и нужны ли в искусстве бесстрастные копии действительности, пусть даже самые точные?.. Пьесы Петрушевской вряд ли бесстрастны, скорее жестоки.

Вместе с другими представителями драматургии «новой волны» — А. Галиным, В. Славкиным, В. Мережко, Л. Разумовской — писательница продолжает развитие принципов театра А. Вампилова, сумевшего на уровне быта отразить драму социального застоя. В ее пьесах, как и в произведениях А. Вампилова, при отсутствии прямой назидательности, морализаторства, при наличии несчетных точек зрения на происходящее, сильные элементы остраненности, символики. Так, на первый взгляд «бытовая» пьеса «Уроки музыки» неожиданно заканчивается высвечивающимися над сценой гигантскими качелями, на которых «медленно и печально возносятся» Нина и Надя с детьми на руках. Движение качелей набирает ход, невозможно пройти среди их беспорядочного метания. Отец Николая становится на четвереньки и ползет на кухню. Сам Николай «все глубже уходит в кресло и застывает почти в горизонтальном положении, задрал ноги вверх, чтобы отталкивать налетающие качели».

Петрушевская поднимает требования к современному человеку до высоты философского обобщения. Пьеса названа «Уроки музыки». Какая же музыка звучит в пьесе? Бездарно и претенциозно поет романс «Лишь только вечер опустится синий...» отец Николай; включив на полную мощность радио, «топчутся на месте», «прижавшись друг к другу», под «Адажио» из «Лебединого озера» Чайковского и «Танец с саблями» Хачатуряна Николай с Надей; одним пальцем на пианино нагребенькивает Надя вечного «Чжи-

ха» (некоторые режиссеры делают его музыкальным фоном всего спектакля). Когда-то в детстве учился в музыкальной школе сам Николай, но, похоже, он испытывает к музыке такое же отвращение, что и к детям («До чего не люблю детей, терпеть не могу. Точно смотреть») и «Я даже в армии скрывал, что знаю ноты»). А может, он мало чему научился в музыкальной школе? Ведь бросил, а то бы «справку имел». Так и по жизни идет, не слыша других, не умея понять чужой боли. Под стать ему и другие герои. Это пьеса, как и все произведения Петрушевской, об ужасающей не-музыкальности, разобщенности людей, о том, как трудны эти уроки постижения другого человека — уроки музыки, уроки гармонии человеческого общежития.

Во многих произведениях Петрушевской авторская позиция реализуется именно в названии. В театральный сезон 1988 — 1989 гг. на сцене старого здания МХАТа прошла ее пьеса «*Московский хор*», посвященная теме реабилитации после XX съезда партии безвинно репрессированных, теме, вызвавшей в то время неизменный интерес зрителей. Репетиции Московского хора — лейтмотив спектакля. В результате создается ощущение, что само сценическое пространство перерастает в звучание огромного многоголосого хора, в котором сливаются биографии многих семей. Здесь и древние старухи, пережившие своих стариков, и бывшие дети осужденных, хлбнувшие горечь насильственных ссылок. Их голоса впадают в скорбно-величественную мелодию Баха.

А вот еще одна пьеса — «*Три девушки в голубом*» (1980). В ней китайская история притязания молодых женщин на долю лачного тома и участка, а также недолгого увлечения одной из героинь женатым мужчиной, ради которого она на некоторое время бросит и большую мать, и большого ребенка, позволяет зрителю и читателю увидеть в тех, о ком она поведана, не только глубинную суть, но и нечто романтическое. «Три девушки в голубом» — словно название прекрасной картины на фоне пейзажа. Возможны и ассоциации с чеховскими «Тремя сестрами», где звучит та же тема нереализованнейшей мечты. В каждой своей пьесе Петрушевская пытается поднять своих героев над обыденностью и никогда не теряет веры в человека. Повествуя о прозе жизни, она порождает в душе зрителя и читателя потребность в поэзии.

У Петрушевской тонкое чувство юмора, любовь к литературному эксперименту, понимание творчества как игры — с героями, с читателями, с самой собою. У нее немало пьес — откровенных шуток. Такова пьеса «*Адапте*» (1975), где действующие лица носят странные имена (мужчина — Май, женщины — Ау и Бульди) и говорят какие-то странные, непонятно что обозначающие слова: «пуды», «метвицы», «бескайтль». Одно из подобных слов — «чурхелла» — по контексту оскорбление, ругательство — вошло в словарь новейших словообразований, изданный в 1992 г. в Москве.

Булъди. Бѣдзи эконѣйз, чурчхелла.
Юля. Чурчхелла, чурчхелла. Фамá чурчхелла.
Булъди. Бѣдзи эконѣйз, пинди.
Юля. Фамá ты пинди.
Булъди. Чурчхелла пинди.
Юля (живо). Фамá чурчхелла пинди.

Супер чурчхелла, супер пинди...

О том, как создаются произведения современной драматургии, да притом в соавторстве, можно узнать из пьесы *«Скамейка-премия»* (1983), уже в названии которой ощутима ирония в адрес нашумевших пьес А. Гельмана. Театральные закулисные нравы предстанут в остроумной *«Квартире Коломбины»* (1981), где известные балаганные персонажи Коломбина, Пьеро, Арлекин действуют в современной бытовой обстановке.

Пьесы Петрушевской густо заселены героями как сценическими, так и внесценическими. Однако у нее есть и пьесы-диалоги (*«Стакан воды»*, 1978; *«Изолированный бокс»*, 1988), и пьеса-монолог (*«Песни XX века»*), давшая название сборнику ее драматургии (1988).

Увлечение театром, ориентация на создание иллюзии «магнитовного» стиля письма обусловили и особенность прозаических произведений писательницы. Повествование в них препоручается рассказчицам. Проза Петрушевской носит исповедальный характер: «Может быть, в написанном есть какое-то зерно спасения: ты уже сообщила, ты уже обратился к людям. Ведь люди почему друг другу рассказывают? Чтобы от этой тяжести избавиться». Образ рассказчицы — это своего рода авторская маска. Иногда она довольно прозрачна, так что голоса той неназванной женщины, что ведет повествование, и автора сливаются (*«Слова»*, *«Через поля»*, *«По дороге бога Эроса»*). В других случаях позиция автора отличается от позиции рассказчицы (*«Скрипка»*, *«Слабые кости»*, *«Поэзия в жизни»*). Образ рассказчицы может исследоваться как перевоплощение чужой судьбы (*«Время ночь»*) или определенного типа сознания (*«Песни восточных славян»*). В соответствии с творческой задачей Петрушевская привносит в названия циклов своих рассказов характерный оттенок. В первую очередь ею дается установка на восприятие устного рассказывания. Так, рассказы из сборника *«Бессмертная любовь»* она поделила на две части: *«Истории»*, подчеркивая не литературное, не выдуманное, а якобы житейское, достоверное их происхождение, — в них рассказчица является посторонним, отстраняющимся от описываемых событий лицом, и *«Монологи»*, где повествование идет от первого лица. Иногда сюда помещаются те же житейские истории, но воспроизведенные от третьего лица, видимо, особенно потрясшие или возмущившие душу как повествовательницы, так и автора. Естественно, что сюжеты поведенных житейских историй и женских монологов в этих циклах имеют особое строение, переносное строение, характер часто взволнованный, нередко алогичный жен-

ской речи, перескакивающей с одного события на другое. Вряд ли Петрушевская специально конструирует свою фразу, особым образом расставляет слова. Кажется, что она, постоянно слыша устную речь людей толпы, просто следует за нею. Во фразе Петрушевской, как в женском разговоре, где его участницы стремятся высказаться сразу решительно обо всем, перемешивается главное, адекватное самому течению жизни, и второстепенное, внешне необязательное, случайное. «Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбочкой на полных румяных губах, всегда ко всем с насмешкой. Например, мы сидим у Мариши. У Мариши по пятницам сбор гостей, все приходят как один, а кто не приходит, то того, значит, либо не пускают домашние или домашние обстоятельства, либо просто не пускают сюда, к Марише, сама же Мариша или все разъяренное общество: как не пускали долгое время Андрея, который в пьяном виде заехал в глаз нашему Сержу, а Серж у нас неприкосновенность, он наша гордость и величина, он, например, давно вычислил принцип полета летающих тарелок. Вычислил тут же на обложке тетради для рисования, в которой рисует его гениальная дочка», — говорит главная героиня — повествовательница в рассказе *«Свой круг»* (1988). Фраза у Петрушевской, как правило, перенасыщена и перенасылена: тут и «я», и Мариша, и Андрей, и Серж плюс его гениальная дочка, тут сталкиваются настоящее и будущее время, тесно друг с другом соседствуют однокоренные слова, неразрывно звучат повторы. Автор воспроизводит стихию устной речи с присущими ей неправильностями. Косноязычие рассказчицы не всегда происходит из-за безграмотности или недостатка образованности, но, видимо, и от скороговорки, и от привычки не придавать большого значения грамотному оформлению своей устной речи: «Я иногда ходила в хозяйский дом смотреть телевизор и видела их простой, неприхотливый народный быт: что тетя Сима глава в доме, Владик любимый сын, Зина старшая дочка, а Иришка внученька, а дядя Гриша тихий человек, который дай да подай, да не ходи по мытому полу, — тихий человек, слесарь на заводе, пятьдесят пять лет» (*«Дядя Гриша»*).

Читательскому воображению представляется выразительный образ рассказчицы. Это, по внешним признакам, как правило, женщина средних лет, хорошо знающая быт и нравы различных НИИ, волнующая типично женскими проблемами и оттого с большим интересом присматривающаяся к поступкам, проявлению характера, судьбам представительниц своего пола, оказавшихся рядом — в большой палате, в доме отдыха, в дальней поездке или просто живущих по соседству.

Когда же повествование ведется от имени поэтессы, как в повести *«Время ночь»* (1992), где автор прибегает к давно известному в литературе приему якобы обнаруженной чужой рукописи, фраза, часто оставаясь по-прежнему по-женски многословной, «перенесе-

ленной», воронкообразной, порой приобретает риторическое звучание: «Ах, друзья мои, и в старческом теле мерцает огонь ума!», «О ненависть тещи, ты ревность и ничто другое», «Матери, о матери. Святое слово, а сказать потому нечего ни вам ребенку, ни ребенку вам. Будешь любить — будут терзать. Не будешь любить — так и телеграфных бланках, как и положено в телеграммах, порой без точек, без запятых, звучат трагическим посланием в никуда.

В «*Песнях восточных славян*» (1991) женское «я» автора-повествователя приобретает новые черты. Здесь в подразумеваемой рассказчице «низовой» культуры, с тягой к страшному и таинственному, верой в чудеса и наивной надеждой на неминуемое возмездие за совершенное зло. Сюжетами этого цикла являются «московские случаи», как и указано в подзаголовке. В пересказе страшных историй об оживших мертвецах, о репродукторе, говорящем голодом убитого на войне солдата, об умершей жене, превратившейся в кошку, слышатся не только речевые неправильности, но и уродливые, прямо-таки гротескные синтаксические конструкции, основанные на сочетании просторечий с образцами советского новояза: «буквально, что называется, с голым задом», «его заставили жениться вплоть до исключения из института». Чувствуется, что женщине не важно, о ком рассказывать, для нее важно, что рассказывать. Поэтому почти все «случаи» начинаются примерно одинаково: «один молодой человек...», «один человек...», «одна женщина». Случай не является литературным жанром в строгом смысле слова. Его возводит в этот ранг Петрушевская, ведя, по определению критика Н. Ивановой, «поиски новой цельности, возникающей на эстетическом развале имперского стиля», возвращая в литературу «пласты жизни, ею, литературой, ханжески презираемые». В скрупулезно воспроизведенных «случаях» авторское отношение сказывается, конечно же, не в наивном морализаторстве рассказчицы, хотя и оно тоже является составляющим авторской позиции, но в самом двойном названии цикла. Страшные «случаи» — это сор, несерьезное, вроде и не литература вовсе, но это то, чем живут многие люди, что у них находит отклик в отличие от неискреннего идеологизированного официального искусства, навязываемого школьным воспитанием, газетами и радио. Это и то, что вырывается из глубины души как нечто лирическое — «песня».

В цикле «*Песен восточных славян*» налицо отталкивание от пушкинских «*Песен западных славян*». Но речь здесь, видимо, следует вести не столько о влиянии и тематической перекличке, хотя и это имеет место, сколько о полемичности и даже пародийности заглавия и жанрового определения у Петрушевской по сравнению с пушкинским. Именно в нем сосредоточена главная суть авторской позиции.

И у Пушкина, и у Петрушевской в данном случае мы имеем дело с литературными мистификациями, цель которых создать таинственные произведения, где, по словам Г. Макогоненко, «народ свободно рассказывал бы о себе». Для этого используется «чужое» слово рассказчика. Мистификация, собственно, и состоит в указании на достоверность источников (у Пушкина якобы перевод, а по сути полное переложение иллирийских песен из сборника П. Мериме «Гузла», который сам является мистификацией, у Петрушевской — услышанные «случаи»), а также рассказчиков (у Пушкина — певцы-гузлары, биография одного из них приводится в цикле, у Петрушевской — безымянная женщина из народа). Там и здесь перед читателем имитация фольклора, относящегося, однако, к разным эпохам: у Пушкина — ко времени патриархально-родового строя, у Петрушевской — к нашим дням, фольклора, принадлежащего славянам — у Пушкина западным, а точнее юго-западным, у Петрушевской — восточным. По произведению подобного характера можно судить о том, что привлекает внимание художника в мироощущении народа, его этике и эстетике.

В фольклорных песнях всегда отчетливо слышалась героическая тема, связанная с борьбой народа против иноземных завоевателей. Есть она и в циклах известнейших литературных имитаций: в «*Песнях Оссиана*» Дж. Макферсона, в «*Гузле*» П. Мериме, в «*Песнях западных славян*» А. Пушкина. В цикле «*Песен...*» Петрушевской эта тема полностью отсутствует. Хотя действие многих «случаев» происходит во время Великой Отечественной войны, внимание рассказчицы сосредоточено исключительно на бытовом. В остальном же тематика циклов перекликается. Они рассказывают о непонятном, таинственном, мистическом, поражающем воображение простого человека. Повествования рассказчиков проникнуты жадной спрашиваемости и возмездия злым силам. Однако наивно-пантеистических народный взгляд на характер взаимоотношений живых и умерших в интерпретации Пушкина пронизан свойственной его поэзии ветлой печалью, в то время как в цикле Петрушевской чувствуется эсхатологический ужас современного человека, нашего соотечественника, как бы воспроизводится его подсознание — результат «психопатологии обыденной жизни» (З. Фрейд). В названии, как и в жанровом определении, ощущается горькая авторская ирония. Как бы вспомнить восклицание Некрасова, слышавшего заунывное пение бурлаков: «Этот стон у нас песней зовется!» Выходит, страшные истории и есть песни восточных славян, а именно русских, восточных славян, как сказал бы К. Рылеев, «переродившихся».

Обобщающие жанровые определения рассказов, данные писательницей (хроника, сказки, рекеивемы, случаи, песни), ломая привычные представления о жанре, позволяют непрерывно переотраивать угол читательского зрения на действительность, восприимчивают новое художественное мышление. Проза Петрушевской во

многом продолжает ее драматургию как в тематическом плане, так и в плане использования художественных приемов. Произведения писательницы представляют собой своеобразную энциклопедию женской жизни от юности до старости. Так, в циклах «Истории» и «Монологи» перед читателем проходит целая вереница ничем не примечательных девушек с их незамысловатыми жизненными перипетиями («Приключенная Вера», «История Клариссы», «Степа», «Сети и ловушки», «Юность»). Для героинь чисто по-женски важно устроиться, закрепиться в жизни, выжить в ней. Петрушевская совершенно свободна от привычных штампов социального анализа, характерного для 1960—1970-х годов, когда эти рассказы создавались. Не стремление перевыполнить производственный план, вызвать на соревнование отстающую бригаду и тому подобное привлекает героинь писательницы. Часто его исследуется феномен женского вранья, в котором она видит противостояние жестокой жизни в «дозамужнюю» или вовсе в «беззамужнюю» пору женского бытия. Поэтому по отношению к героиням своих рассказов «Скрипка», «Слабые кости», «Смотровая площадка» автор, в отличие от рассказчицы (а их позиции далеко не одинаковы, как может показаться на первый, поверхностный, взгляд), не встает в позу грозного обличителя, считая, что «ложь — святая вещь, когда лжет беззащитный, спасаясь от сильных». «Мне нравится, когда человек врёт о себе, я охотно иду ему в этом навстречу, приветствую это и принимаю как чистую правду, потому что это так и может оказаться. Это никак не меняет моего отношения к человеку. Это гораздо легче и прекраснее — принимать человека таким, каким он хочет сам себя представить», — подтверждает крепко писательницы героиня рассказа «Слова».

Читая Петрушевскую сегодня, не удивляешься, почему многим ее рассказам пришлось долго лежать в столе: ведь писала она о том, о чем говорить было не принято. Формирование психологии проститутки, мироощущение запившей матерью-одиночки («Дочь Ксени», «Страна») привлекли внимание писательницы задолго до бума журналистских публикаций на подобные темы. Тогда, когда считалось, что в нашей литературе не может быть темы «маленького человека» в том смысле, в каком ее понимали в прошлом веке, Петрушевская показала такого человека. Умирает в больнице пожилая женщина — одинокая и никому ненужная, умирает «в гноище на сквозняках в коридоре». Эта безысходная, трагичная история носит название «Кто ответит». Кто же ответит за невинные, бессильные старческие слезы Веры Петровны? Кого винить? Вера Петровна «ни в чем не была виновата. Не виновата — как и все мы», — однозначно утверждает автор, негласно заставляя читателя усомниться в бездумно-бодряческой формуле, что, мол, человек сам и только сам кузнец своего счастья.

Заметная фигура среди прочих женских персонажей Петрушевской — женщина-мать. Материнство — это и поиски как бы в потемках невидимых, но желанных связей с родным человеком («Случай Богородицы»), и нередко неумелые потуги воспитания во имя ложно понятого счастья своего дитяти (рассказ «Мистика» из цикла «Реквиемы», 1990), и всегда — усилие по спасению собственного ребенка («Лигиена» из цикла «Сами хороши», 1990; «Мест» из «Песен восточных славян», 1991). «Женщина слаба и нерешительна, когда дело касается ее лично, но она зверь, когда идет речь о детях», — записывается в своем дневнике героиня повести «Время ночь». Иногда это даже подвиг, граничащий с самопожертвованием, как, например, в повести с поистине шоковым воздействием «Свой круг». Люди так сосредоточиваются на себе, что не видят и не слышат своего ближнего, и чтобы пробудить их от этой глухоты, мать избивает в кровь ни в чем не повинного собственного сына, дабы они, в том числе отец мальчишка, возмутились и не дали стигнуть ребенку в детском доме, так как сама она знает, что скоро умрет. Критик В. Камянов увидел прямую зависимость формирования ума наших сограждан от «практики логических уловок и спекуляций», от иссушающих упражнений «в пустой, но предписанной софистике», навязанных тоталитаризмом. «И разве не о том рассказала Л. Петрушевская, — пишет критик, — как женский ум ее героини стал умом-извращенцем, выучился довод нанизывать на довод, будто колючую проволоку разматывать, дабы оплести ею и подавить естество?» Да, мы, себе на горе, притерпелись к абсурду жизни в нашем социуме и соглашаемся с ним, пока беспощадные взрывы, подобные тем, которые осуществляет в своей прозе Л. Петрушевская, не приковывают к этому абсурду наше внимание.

Петрушевская смотрит на абсурд жизни по-женски, а значит, в первую очередь, по-матерински. Ну разве не нелепость, если отец завидует талантам и внешности приятелей дочери, а на собственного неталантливого, гнилозубого и тонконового сына постоянно кричит? Раздражение его идет, возможно, и не от этого, но героиня-рассказчица вспоминает все именно так: «Коля, я думаю, вылетел как пробка из нашего семейного гнезда, чтобы не видеть своего облитого мочой сына, на тонких ногах, дрожащего в мокрых трусах. Когда Коля в первый раз застал, проснувшись от Алевшиного плача, это безобразие, он саланул Алевшу прямо по щеке ладонью, и Алевша покатила обратно на свою мокрую, кислую постель». Эта натуралистическая сцена полна подлинно материнской боли. Не может и не должно родное дитя быть для родителей некрасивым, ни постылым. И тем более усиливается впечатление абсурда от того, что если мужчина-отец действует подобным образом под влиянием секундного импульса, то женщина-мать совершает то же самое обдуманно и осознанно, преследуя спаси-

тельную для своего ребенка цель, так как дни для нее, больной неизлечимой болезнью, сочтены.

В этой повести Петрушевская диагностирует своего рода социальную болезнь: стремление уйти от себя, от своего выбора в мораль «круговую», боязнь оказаться наедине с самим собой. Каждый в угоду каким-то написанным правилам играет не свойственную ему роль. Как бы желая продлить молодость, герои повести, в подавляющем большинстве отцы и матери, собираются тесной компанией по пятницам за столом, включают на всю громкость магнитофон, мешая спать всей улице, и таким образом нагужно веселятся. Их развлечения словно плохой театр. Скромный труженик Жора, по ночам корпящийся над диссертацией для своей жены, отец троих детей, изображает ненасытного эротомана, выкрикивает в форточку проходящим школьникам скабрёзности. Ленка Марчукайте, «существо совершенно холодное», запросто «плюхается» на колени к любому мужчине, «играя в сексуальные игры с большим хладнокровием». Мариша поддерживает роль божества, Андрей-стукач — романтическую роль брошенного мужа, а потону и приводит разных необычных девиц типа Нади с выкатывающимися на щеку, «как яйцо вмятку», глазом, которая в свою очередь, будучи по виду «нимфеткой», «испорченной», строит из себя «бабу»: «то-то она сварила, так-то Андрей пил и она его не пускала». Серж представляется гениальным непризнанным изобретателем, ну а сама героиня-рассказчица выбирает маску неумной, бестактной охальницы. Чуждые роли нужны им, чтобы не чувствовать свою малозначительность, чтобы обманываться своей приобильностью к чему-то, объединяющему их всех. Что же касается рассказчицы, неизлечимо больной женщины, ее расчет оказался верным: озабоченные поддержанием репутации своего круга, эти люди во имя, так сказать, «корпоративных» интересов способны по-настоящему сплотиться, что, как она надеется, и спасет ее сына-сироту.

Мимо внимания писательницы не прошел незамеченным и такой парадокс нашего тяжелого времени: женщина-мать-строительница является одновременно и разрушительницей жизни чужих людей, своих близких, а также и своей собственной. «Тут она ворвалась и все перевернула, — вспоминает в «Время ночь» о бывшей жене своего мужа героиня повести «Время ночь» и далее с восхищением продолжает: — умница, женщина с жадной разрушения, они многое создают! Разрушится, глина, новое зеленет что-то разрушительное тоже, как-то по костюмам себя собирает и живет, это мой случай, это просто я, просто я, я тоже такова для других». В этой повести над женскими поколениями одной семьи прямо-таки тяготее какой-то наследственный рок, ибо тещи по-прежнему всегда считают своим долгом испортить жизнь зятям и выставить их из семьи. Героиня-рассказчица тратит немало сил, чтобы женить на своей беременной дочери ее однокурсника, а

затем прикладывает не меньше усилий, чтобы выжить его из квартиры: «О ненависть тещи, ты ревность и ничто другое!» Здесь также фиксируется писательницей абсурд жизни, ощутимый почти в каждом ее рассказе. Художественный метод Петрушевской, в котором сочетаются бытовизм, физиология, нагнетание темных красок и нагромождение нелепых сторон существования с непременным философским обобщением, современная критика называется *гиперреализмом*. Повесть «Время ночь» — яркое воплощение этого метода. В ночных записях героини-повествовательницы — бедствующей поэтессы — трагически правдиво и жестко отражена жизнь нашей современной ныщи, оказавшейся в западне: на руках брошенный малолетний внук, а голова болит о непутевой дочери — юной мамаше-одиночке, как-то не сумевшей вот уже в третий раз убежать от случайной беременности, о вернувшемся из тюрьмы алкоголике сыне, о впавшей в маразм старухе матери. Бедность и сопутствующие ей унижения, грязь моральная и физическая, рассматривание отвратительных жировых отложений стареющего женского тела и печальное зрелище человеческого исхода, когда старых больших людей называют не иначе как «отбросами», — вот содержание этого во многом программного для Петрушевской произведения. Ее героиня-рассказчица имеет лишь жалкую возможность реализации литературного дара — «в произведениях искусства разового употребления», т. е. в составлении отказов на прилавки в журнал рукописи, поскольку редактор не любит новых авторов, а ее дочь проявляет свои унаследованные от матери способности только в тайном дневнике, где талантливо описывает опустошившую ее очередную «историю» с очередным мужчиной. И над всем этим удары топора соседки Нюрки, рубящей кости, чтобы сварить из них суп своему многочисленному семейству, — удары, раздающиеся в ночи, как постулы Судьбы, как символ нищеты, нависшей не только над героями повести. Время ночь — когда делает свои записи «на краю стола» героиня. Время ночь — время духовной тьмы и беспросветного отчаяния всего современного мира, оказавшегося в тупике.

В повести «*Маленькая Грозная*» (1998) Петрушевская вновь обратилась к десакарализованной ею теме материнства. Героиня произведения — жена высокопоставленного советского чиновника. В ее судьбе нашли отражение исторические процессы сталинско-брежневской эпохи: получение семейством Грозных огромной 150-метровой квартиры во времена репрессий, затем, после смерти Сталина, возникшая необходимость для героини идти работать — преподавать научный коммунизм, нежелательные перемены в следраспределении пайков, смерть мужа одновременно с Брежневым.

Грозная воспринимает себя где-то даже героически. Она «держала диету» для мужа, ухаживала за сыном-калекой. Ее отношение

к партийности схоже с религиозным. Она не принимает частной собственности, исповедует чистоту как моральный принцип. Высшая роскошь для нее — чистота уродливых вещей. Ценой подавления в своих гостях позывов естества она хранит в чистоте собственный блистающий унитаз. Считая могилу сына подведомственной территорией, выпалывает на ней цветы, посаженные его женой и детьми. В то же время она не отказывается от положенного партийного пайка; уверенная в своих больших правах по сравнению с другими, заранее вымеряет свою собственную могилу на престижном кладбище.

Эта женщина оправдывает свою фамилию больше, чем ее трудосоватый муж. Она совершила множество злодеяний против собственных несчастных сыновей, невесток и внуков, против своей кавказской родни — и все ради того, чтобы никого не пустить в огромную квартиру. Сцены изгнания из квартиры детей и их семейств почти библейские. Героине удается сохранить семейный дом, но при этом он становится совершенно пустым. В образе «маленькой Грозной» писательница показала не столько новый тип героини, сколько еще один тип не-жизни.

В 2004 г. вышел новый роман Петрушевской «*Номер Один, или В садах других возможностей*», в стилистике которого сочетаются философский гротеск, признаки этнографического, а также фантастического острозюжетного повествования.

В последнее десятилетие имя Петрушевской стало появляться и в поэтических рубриках журналов. Написанные верлибром «*Карамзин*» (Новый мир. — 1994. — № 9) с подзаголовком «Деревенский дневник» и «*Из летних записей*» с подзаголовком «Карамзиндеревенский дневник» (Октябрь. — 2002. — № 3) вызывают в памяти название произведения Ефима Дороша 1960-х годов, стоящего у истоков деревенской поэзии, в котором автор, пожалуй, впервые в послевоенной литературе посмотрел на сельских жителей глазами городского человека и увидел в них не производительную силу, а «почву», а в самой деревне — национальные истоки. Впрочем, несмотря на эту всплывшую ассоциацию, смысл первого подзаголовка в общем-то нейтрален. Другое дело — осмысленной заголовка и сложное образование «Карамзиндеревенский». Ну при чем здесь Карамзин? Ведь не о самом писателе и не о его героях говорится в петрушевских верлибрах. Не оттого ли, что Н. М. Карамзин написал «Историю Государства Российского», начал ее с древних племен наших далеких предков и доведя до начала XVII в., а Петрушевская тоже берет на себя своеобразную миссию историка, движимого необходимостью запечатлеть нынешнюю Россию рубежа XX–XXI столетий? Отсюда такие строки: «*я / единственный свидетель* (здесь и далее выделено мной. — Г. П.) / кроме меня никого / в этом / театре // что будет / если я отвернусь / все пропало».

Деревенские зарисовки Петрушевской о жите-бытье постперестроечной глубинки на Оке с характерной для писательницы иллюзией автобиографизма несут некоторый налет идиличности со слабой аллюзией на державинское «Евгению. Жизнь Званская». Однако главное ощущение — жесткость взгляда автора на нашу российскую действительность, выражающаяся в бесхитростных и нередко страшных историях «односельчанок».

На дворе конец 2 тысячелетия, а крестьянин в хозяйстве использует рогатину: «мужик сказал / от чего ушли / к тому пришли // но это уже не 1917 / даже не славный 1913 / это млн. лет до н. э.!».

И опять переключка, на этот раз с главой о «трудо-вом субботнике» из поэмы В. Маяковского «Хорошо!» («Социализм — это свободный труд свободно собравшихся людей»). В подобном, но пародийно-ироническом ключе изображаются у Петрушевской сенокос и «полотьба»: «тоже каторга / потому что все лето / это / свободное дело / свободных людей». И добавляется: «*боящихся года*».

Перед читателем предстает немало картин нашей нелюбимой действительности: семейные драмы, сквернословие, алкоголизм. Чего стоит хотя бы типичная история вымогательства бутылки водки «гонцом из Адино», привезшим раму рассказчице! Трагикомическое звучание здесь усиливает рефрен с библейской аллюзией: «ему ведь была вест / он первый выпьет здесь».

Тут, кстати, единственный раз и упоминается Карамзин: «каждая доска / полы / потолки // история выпитой // буты- / лки // карамзин блин / где ты».

И в то же время в последнюю неделю пребывания в деревне рассказчица не может не воскликнуть: «Как хороша жизнь!».

В статье «Мир обратной диалектики» критик М. Ремизова писала о том, что у Петрушевской нет оппозиции «да» и «нет» — есть позиция «и то и другое». Не об этом ли заключительные строки одной из глав «Карамзина»: «не снимешь / не снимешь / кино про жизнь // <...> жизнь вообще / нельзя / наблюдать со стороны // она непримечательна // беззащитна // смотри на звезды / в августе и январе // на рошу в мае / и в марте // они величественны // все остальное / так мелко // *но так люблю*». Как всегда у Петрушевской, в выводе содержится эффект нарушения ожидания.

Петрушевская пишет «эпос катастрофы» XX в. Поэтому абсурд в ее произведениях явлен двояко: взятый из самой жизни, фактический, с легко узнаваемыми героями-современниками, и услышанный, основанный на смещении реальных плоскостей, нарушении жизнеподобия («Новые Робинзоны», «Сказки для взрослых», «Реквиемы», «Песни восточных славян», «Сны одиноких душ», «В садах других возможностей»). Намечая ли картину грядущего апокалипсиса в «*Новых Робинзонах*», вырастающую из реально суще-

ствующей тенденции к самоубийству общества, высвечивая ли па-
тологию массового сознания в фантастических рассказах «Луны»
(цикл *«Сны одиноких душ»*, 1973), «Гигиена» (цикл *«Сами хоро-
ши»*, 1990) или в рассказе о необыкновенном человеке-розе, у
которого от ежедневного полива (научный эксперимент, причем
неудачный!) промокли ноги, из-за чего он утратил свой аромат
(«*Сказки для взрослых»*, 1990), показывая ли абсурд жизни умер-
ших в коротких «Реквиемах», посвященных им, или эсхатологи-
ческий ужас потомков «переродившихся» славян, писательница
обнажает разорванность сознания человека и приходит к выводу:
причины дегуманизации кроются во внутренней несвободе инди-
видуума. Абсурд как художественный прием способен помочь но-
вому узнаванию давно применительных приемов.

Искусство XX в., обогатившись достижениями модернизма,
внесло немало коррективов в понимание термина «литературный
герой». Не всегда поведение героя объяснимо непременно конк-
ретной социальной действительностью. В отдельных случаях он
может интересовать писателя не как определенный человеческий
характер, психологический тип, но как абстракция, как лицо, дей-
ствующее в той или иной ситуации, которая нужна автору для
проверки каких-либо собственных мыслей. Рассказы и повести
Петрушевской — примеры нетрадиционной «другой» прозы, где
отсутствует нарочитая дидактика, учительство по отношению к
читателю, где, как и в драматургии «новой волны», дается уста-
новка на игру, остротность. Петрушевскую интересуют именно
ситуации. Личность же рассматривается ею как кирпичик общего
мироздания, как фигура на шахматной доске. Поэтому вряд ли
возможно поверять героев писательницы привычными мерками ти-
пичности, следует внимательно вдуматься в законы искусства,
принятые самим художником. И хотя все персонажи писательни-
цы, даже неодоушленные предметы («*Роза»*, «*Жил-был будиль-
ник»* и т.п.), несут черты своего времени, они прежде всего лите-
ратурны, как сказали бы в прошлом столетии, созданы «для ис-
кусства». Правила любой игры исключают подсказку. Произведе-
ния «другой» литературы, не навязывая авторскую точку зрения,
предполагают возможность самых различных толкований, побуж-
дают читателя к сотворчеству. Не поэтому ли Петрушевская так
любит писать сказки — как для детей, так и для взрослых, как для
чтения, так и для постановки на сцене? Ирреальный, сказочный
мир влечет обилие читательских ассоциаций. О чем крохотная сказка
«Жил-был будильник»? О том, что ничего не надо откладывать на
потом? Что никто не властен перед судьбою? Что незадачливому
герою-будильнику, задумавшему жениться, следовало бы сначала
выбрать конкретную невесту? Кто такие дядя Ну и тетя Ох из од-
ноименной фантастической истории? Беззащитная супружеская
пара, где муж — подкаблучник, а может, наоборот, мужчина с

характером, — все зависит от того, с какой интонацией он произ-
носит свою единственную реплику «Ну!». По-разному можно пред-
ставить себе тетю Ох и других персонажей. Читатель ни на мгнове-
ние не выпускается из атмосферы многозначности. Чувствуется,
что такой принцип анализа, как логическое извлечение сути, не-
достаточен, ущербен. Перед нами литература, понимающая, что
всякая категоричность суждений сегодня не срабатывает. Здесь,
как в поэзии, более важно настроение, выражение авторского
мироощущения, а оно часто трагично.

Сказки Петрушевская начала писать 30 лет назад. Это были сказ-
ки-пьесы «Два окошка» (1975), «Чемодан чепухи» (1975), «Золотая
Богиня» (1986), первая из них даже одно время входила в школьную
хрестоматию для IV класса. Особый интерес представляли сказки
лингвистические, воспроизводящие детскую речь, такие как «Пуеськи
Бяты» (1984). В 1990-е годы стали выходить целые циклы сказок
писательницы как в журналах, так и отдельных изданиях: «Сказки
для взрослых» (1990), «Лечение кога Василия» (1991), «Сказки для
всей семьи» (1993), «Сказки, рассказанные детям» (1993), «Ну, мама,
ду!» (1993) (цикл удостоен премии Букера в 1994 г.), «Простые и
волшебные сказки» (1996), «Сказки» (1997), «Настоящие сказки»
(1997), «Счастливые кошки» (2001), «Город света» (2003) и др.

В 1996 г. было опубликовано сказочное произведение крупной
формы — «кукольный роман» *«Маленькая волшебница»*, через год
вышедшее в сборник «Настоящие сказки».

В обращении Петрушевской к сказочному жанру критики видят
отражение многоцветия таланта писательницы (С. Бавин), стрем-
ление «подняться над бытом, напомнить о прекрасном и высо-
ком» (М. Громова) и даже своеобразный «второй том “Мертвых
душ”» (А. Вербьева). Часто сказки писательницы носят причудливый
характер («Девушка Нос», «Две сестры», «Сказка о часах», «Коте-
нок» и др.).

Действительно, сказки Петрушевской, особенно адресованные
детям, несут в себе положительный заряд добра, радость узнава-
ния традиционных сказочных мотивов и осовремененных сказоч-
ных героев, дают установку на веселую игру, увлекательное сло-
творчество. Петрушевская — соавтор сценария знаменитого
мультфильма Ю. Норштейна «Сказка сказок», удостоенного на фе-
стивале в Лос-Анджелесе (1984 г.) Гран-при «За лучший мульт-
фильм всех времен и народов».

И все же, как, на наш взгляд, верно замечает О. Славникова в
статье «Петрушевская и пустота», эти сказки, «конечно, не раз-
лекательные и не детские — именно потому, что во многом пост-
роены на детских кошмарах, благополучно забываемых взрослыми
словеском». Многие сказки — особенно «Дикие животные сказки»
(1993 — 1995), «Приключения утюга и сапога» (1998), «Морские
домойные рассказы» (2001) — стали, с одной стороны, как бы

уменьшенными, а с другой — более ярко высвеченными вариантами ее «несказочной» прозы. Ожидание уюта и сапоги разговаривают на языке «братьев» и «называют стрелки» с разборками. Обывательски прозябают клоп Мстислав, таракан Максим, свинья Алла, моль Нина (не случайно в традициях близкого к обэриутам Н. Олейникова они герои не сказок о животных, а именно «диких животных сказок»). Изобилуют молодежным сленгом сходные с «Дикими животными сказками» «Морские помойные рассказы» о похождениях-приключениях медузы — в сущности, серия анекдотов порой с неприличным оттенком. В данном случае можно отметить, что язык сказок становится особенно раскованным, игнорирующим какие-либо табу на употребление непристойных слов, что в общем-то является одной из черт современной литературы. Таким образом, и в сказочном материале писательница прежде всего фиксирует внимание на уродствах нашей жизни, с помощью саатирического заострения, гротеска создавая картину абсурдного мира и в чеховских традициях рисуя «маленького человека» в нем — «маленького человека» со всей его пошлостью.

Правда, в сказочном ключе Петрушевская пытается решить и проблему «положительной героини». Ею становится кукла Барби — Барби Маша (имя «Барби» современный ребенок воспринимает как синоним слова «кукла»). Барби Маша, поднятая с помойки нищим слепым умельцем ледом Иваном, творит добро, согревает старость приютившего и вернувшего ее к жизни человека, терпит подлости крысы Вальки-Валькирии и тупого Эдика-Силы Грязного, спасает других, но себя защитить не может. «В то же время структура сказки дает понять, что все это не взаправду, что Барби... на самом деле не существует», — считает О. Славникова. Как, добавим мы, не было на самом деле коронации многострадающего «принца с золотыми волосами» из одноименной сказки, ибо, как сам автор говорит в финале, «коронация нового владыки произошла в детской, и корону ледушка склеил из картона».

И хотя в сказках для детей Петрушевская сохраняет традиционный счастливый конец, придуманное ею волшебство не заглушает жестокости окружающей действительности

Петрушевская пишет об отсутствии общего смысла жизни. Через узнаваемые социальные лики видятся всеобщая раздробленность мира, его зыбкость и непостижимость. Поэтому и толкования ее произведений нередко носят взаимоисключающий характер.

В произведениях Людмила Петрушевской предстает емкий синтетический образ бытия, воссоздаваемый с помощью второй — художественной — реальности, своеобразной и неповторимой.

Литература

Петрушевская Л. С. Собр. соч.: В 5 т. — М., 1996.
Петрушевская Л. С. Счастливые кошки: Сказки. — М., 2001.

Петрушевская Л. С. Реквиемы. — М., 2001.
Петрушевская Л. С. Номер Один, или В салах других возможностей. — М., 2004.

Бавин С. П. Обыкновенные истории (Людмила Петрушевская): Библиографический очерк. — М., 1995.

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

Громова М. И. Драматургия Людмилы Петрушевской // Русская современная драматургия: Учеб. пособие. — М., 1999. — С. 100 — 122.

Кляшито Н. Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (повесть «Свой круг») // Русская литература XX века: Школы, направления, методы творческой работы. — М., 2002. — С. 541 — 552.

Славникова О. Петрушевская и пустота // Вопросы литературы. — 2000. — Март — апрель. — С. 47 — 61. Или: Русская литература XX века в зеркале критики: Хрестоматия. — М.; СПб., 2003. — С. 508 — 520.

С. Д. ДОВЛАТОВ (1941 — 1990)

Сергей Донатович Довлатов принадлежит к «третьей волне» русской эмиграции. В 1978 г. он уехал в Америку под давлением КГБ. Подостоящей советской традиции, публикация на Западе произведений, написанных в СССР: «Мы» (1927) Е. Замятина, «Доктор Живаго» (1957) Б. Пастернака, «Жизнь и судьба» (1981) В. Гроссмана, вещи А. Синявского и Ю. Даниэля, расценивалась властями как преступление. Одной из форм наказания за это как раз и считалось «выдворение» из СССР. Так, уехал по «собственному» желанию Евгений Замятин, угроза лишения гражданства довела до инфаркта Бориса Пастернака. За публикации в 1976 г. в журнале «Континент» Довлатов был исключен из Союза журналистов СССР, а затем выслан из страны.

Писатель, которому не удавалось печатать свои произведения на родине, в эмиграции быстро приобрел известность и признания. За двенадцать лет жизни в эмиграции Довлатов выпустил двенадцать книг на русском языке, а также две книги, написанные в соавторстве — «Не только Бродский» (с М. Волковой), «Демарш энтузиастов» (с В. Бахчаняном и Н. Сагаловским).

В Америке пользовались успехом переводы его произведений. Он был лауреатом премии американского Пенклуба, печатался в самом престижном американском журнале «Ньюйоркер», где до него из русских публиковали только вещи Набокова. При жизни писателя его произведения были переведены на немецкий, датский, шведский, финский, японский языки.

Как свидетельствует знавший Довлатова со студенческих лет А. Арьев, «самым лестным образом отзывались о Довлатове Курт Воннегут и Джозеф Хеллер, Ирвинг Хау и Виктор Некрасов, Георгий Владимов и Владимир Войнович...»