

Tampereen yliopisto

Saara Ratilainen

Признание «другого» в сказках Людмилы Петрушевской

Kieli- ja käännöstieteiden laitos
Slaavilainen filologia
Pro gradu -tutkielma
Maaliskuu 2005

Tampereen yliopisto

Slaavilainen filologia
Kieli- ja käännöstieteiden laitos

RATILAINEN SAARA: Priznanie ”drugogo” v skazkah Ljudmily Petruševskoj/ ”Toiseus” ja sen tulkinta Ljudmila Petruševskajan saduissa

Pro gradu -tutkielma, 87s.
Maaliskuu 2005

Tässä työssäni pyrin selvittämään, kuinka ”toiseus” esitetään, venäläisen nykykirjailijan Ljudmila Petruševskajan saduissa. Toisaalta tutkin myös sitä, kuinka oletettu sadun lajityyppi antaa erilaisia mahdollisuuksia ”toiseuden” käsittelyyn kaunokirjallisuudessa. Tutkimuskysymys liittyy myös siihen, että saduilla konventionaalisesti oletetaan olevan jonkinlainen sanoma ja moraalinen opetus. Hypoteesini on, että Petruševskajan sadut johdattavat lukijaa kohti eettistä tulkintaa ”toiseudesta”. Väitän, että sadun muoto ja fantastinen esitystapa luovat tekstuaalisen ympäristön, jossa ”toiseus” voidaan nähdä ikään kuin osana lukijallekin tuttua sadun maailmaa, normista poikkeavalla tavalla esitettynä. Tarkastelen työssäni kirjailijan satuja käyttäen esimerkkejä yhteensä kymmenestä eri sadusta. Kohdetekstit on julkaistu kokoelmassa ”Nastojáčšie skazki” (1999), ja niitä on ilmestynyt tätä ennen myös venäläisissä kirjallisuuslehdissä.

Petruševskajan satuja ei ole tarkoitettu yksinomaan lapsille eikä niitä myöskään voi kutsua perinteisiksi taidesaduiksi. Petruševskajan satujen määräävin tunnusmerkki on niiden ambivalenttius. Kirjailija asettaa toisinaan jopa kriittisen realistisen nykypäivän venäläisen arkielämän kuvauksen ja perinteiset satumotiivit samalle tekstitasolle luoden omintakeisen ”tosielämän satujen” maailman. Kerronnan vaihteleva ja paikoin parodioiva luonne rikkoo perinteistä sadun kerronnan kaavaa. Tämän lisäksi saduista on helppo lukea erilaisia viittauksia myös muuhun kirjallisuuteen kuin pelkästään satuihin.

Määrittelyni mukaan Petruševskajan sadut ovat intertekstuaalisia, itseäänkommentoivia konstruktioita, jotka muodostuvat monista yhtäaikaan vaikuttavista, ja tulkintaa eri suuntiin vievistä elementeistä. Tämän vuoksi kytken kohdetekstini postmoderniin diskurssiin, jolle on tyypillistä yhden tekstin sisällä olevien tasojen itsensätiedostava ja itseään kommentoiva ote. Postmoderni teksti pyrkii usein myös etäännyttämään lukijan yleisesti hyväksytyistä kirjallisuuskäsityksistä kyseenalaistamalla ja rikkomalla erilaisia hierarkkisia suhteita. Petruševskajan saduissa samalla tekstitasolla voi nähdä viittauksia sekä ns. kevyempiin kirjallisuuden lajeihin (jona myös sadun genreä voidaan pitää) että korkeakirjallisuutena pidettyihin teoksiin. Erilaisten kirjallisuuteen ja kulttuuriin liitettyjen rajojen ylittäminen ja sekoittaminen antaa mahdollisuuden myös uudelleenlaiselle tulkinnalle siitä, mitä pidämme omalle maailmallemme ”toisena”. Toiseuden tematiikkaa on tutkittu myös feministisissä teorioissa ja gendertutkimuksessa, joita käytän apuvälineinä myös tässä tutkimuksessa. Lisäksi nojaudun työssäni, lähinnä tulkitessani satujen moraalista ja eettistä sanomaa, fenomenologifilosofi Emmanuel Levinas:n ”toiseuden” etiikkaan. Levinas esittää, että kohdattaessa toisen ihmisen kanssa, törmätään myös tämän ”toiseuteen”, joka sotii ”minän” maailmankuvaa vastaan.

Kokemus toiseudesta voi myös asettaa ”minän” tilanteeseen, jossa on mahdollisuus luoda katsaus omaan maailmankuvaansa ja asettaa se kyseenalaiseksi.

Analyysissäni lähestyn ”toiseutta” kahdesta eri näkökulmasta. Yhtäältä tarkastelen Petruševskajan satujen esteettistä toiseutta. Esitän, että Petruševskajan sadut luovat illuusion suullisesta kerrontatilanteesta ja näin jatkavat nimenomaan kansansatujen kerrontaperinnettä. Väitän myös, että tekstit, konstruoimalla erilaisia suullisia muotoja asettavat kyseenalaiseksi kirjoitetun historian totuudenmukaisuuden. Kohdetekstieni esteettinen toiseus välittyy myös groteskeissa kuvissa ja henkilöhahmoissa. Liitän tämän itsensä alistamiseen, jonka kautta asetetaan vastakkain normatiivinen ja ei-normatiivinen käytös. Tulkintani mukaan groteskit kuvat representoivat erilaisia toiseuksia ja murtavat niihin liitettyjä merkityksiä. Toisaalta tutkin myös, minkälaisia kuvia sadut esittävät ”minän” ja ”toisen” keskinäisestä kanssakäymisestä. Fantasian ja ihmeen keinoin saduissa esitetään, että ”minä” ja ”toinen” ovat erottamattomia toisiaan määritteleviä ja toistensa kautta hengittäviä kokonaisuuksia. Erityisen hyvin tämä käy ilmi niistä saduista, joissa henkilöhahmo muuttaa muotoaan ja näin osoittautuu itse edustavansa itselleen ”toiseutta”. Näin ollen henkilöhahmo ei pääse pakoon toiseutta vaan hänen on otettava se vastaan muuttamalla myös omaa näkökulmaansa. Satu auttaa myös lukijaa etäännyttämään tosielämälle tyypillisestä ajattelusta ja mahdollistaa näin uusia näkökulmia ”toiseuden” tarkasteluun.

Содержание:

1. Введение	1
1.1. Цель работы	1
1.2. О писательнице Людмиле Петрушевской	4
1.3. Главные теоретические источники и методологические исходные пункты	5
1.4. Ход работы	8
2. О постмодернизме	10
2.1. О русском постмодернизме	10
2.2. Постмодернистская сказка Петрушевской	13
2.3. «Матушка капуста» и интертекстуальная девочка	15
3. Признание «другого» в тексте	20
3.1. «Я» и «другое» – постмодернизм и логика другости.....	20
3.2. Эммануэль Левинас и этика инаковости	23
3.3. Елена Прекрасная и незнакомая красавица лицом к лицу	24
4. Устное повествование сказок Петрушевской как эстетическая инаковость	29
4.1. Сказ	29
4.2. Чепуха – сплетня – оговорка	31
4.3. Функция устного повествователя	36

5. Амбивалентный мир «Настоящих сказок»	40
5.1. Из-под маски – гротеск и сказка	40
5.2. Другая действительность	44
5.3. «Юродивые» и наследники Ивана Дурака	49
5.4. Взгляд на прошлое	52
6. На границе – значение коллектива и тела для сказок Петрушевской	56
6.1. Коллектив и «я» в творчестве Петрушевской	56
6.2. Матери и коллектив у Петрушевской	58
6.3. Женское тело – «я» и другое «я»	65
6.4. Сестры живут в симбиозе	68
6.5. Метаморфоза – «я» есть «другое»	72
7. Заключение	77
Литература	83

1. Введение

1.1. Цель работы

Сказки Петрушевской основываются на традиционных представлениях о сказках. Однако они обрабатывают испытанную и прочитанную раньше сказку в новую форму. Можно сказать, что сказки Петрушевской основываются на столкновении двух миров. В сказках Петрушевской в одной текстовой плоскости встречаются сказочный или фантастический мир и так называемая «реальная действительность». Поэтому читателю сказок Петрушевской постоянно приходится спрашивать: где реальное и где фантастическое? Кто из персонажей «нормальный» и кто «другой»?

Целью настоящего доклада является рассмотреть «другое» в сказках Людмилы Петрушевской, и то, как форма сказки дает разные возможности для признания «другого» в тексте. У сказок вообще есть какая-то цель или моральное сообщение. Я предполагаю, что сказки Петрушевской направляют читателя к этическому толкованию о «другом» и его инаковости¹. Таким образом, я, своим чтением сказок Петрушевской, буду обсуждать также их *этическое содержание*.

Ричард Коуэн отмечает, что этическая ситуация – всегда преувеличенная (Cohen 1986:6). Мне кажется, что у Петрушевской, с одной стороны сам жанр сказки, с другой стороны, неожиданные, странные и гротескные, образы, появляющиеся в ее сказках, являются метафорами такой преувеличенной ситуации. В сказках Петрушевской волшебство вызывает в читателе изумление и заставляет его представить себе другую действительность. Волшебство и другие непонятные, неожиданные ситуации символизируют также изумление, которое инаковость вызывает в человеке. Тем не менее, состояние изумления означает также остановку и паузу. Тогда человек вдруг перестает думать общепринятым способом. Таким образом, я предполагаю, что все это создает путь к пониманию инаковости.

¹ Понятия «другое», *инаковость* и *другость* будут определены точнее в третьей главе данного доклада «Признание «другого» в тексте». В этом месте стоит только отметить, что термины *другость* и *инаковость* используются как синонимы.

Исследователи, обсуждавшие творчество Людмилы Петрушевской, отметили определенные черты инаковости в ее произведениях, но на этот вопрос не обращалось специального внимания. Кроме этого, из обширного творчества Петрушевской, именно сказки меньше всего были предметом специального изучения. Может быть, сказки не привлекали внимание исследователей из-за того, что данная форма литературы обычно считается детским, или более легким жанром.

В настоящее время жанр традиционной авторской сказки является довольно редким феноменом, но, с другой стороны, в сегодняшнем литературном дискурсе смешение разных типов литературы и указание на прошлые дискурсы является распространенным литературным методом. Салли Дальтон-Браун отмечает, что и другие постсоветские авторы, например, такие, как Татьяна Толстая, Нина Садур и Алексей Слаповский, начали в своем творчестве использовать более легкие жанры, имеющие фольклорные оттенки (2000b:111–114).

Сказки, которые будут проанализированы в этой работе, опубликованы в сборнике «Настоящие сказки» (1997), часть из них была уже раньше опубликована в разных литературных журналах России. Сборник содержит также повесть «Маленькая Волшебница (Кукольный роман)», которую я, в данном случае, исключу из анализа. Ссылаясь на сборник «Настоящие сказки», я буду в дальнейшем использовать сокращение НС.

Сказки Петрушевской можно считать *сказками для взрослых* (Shneidman 1999:105), хотя автор сама отмечает, что:

(я) вообще-то писала сказки для детей, но моя задача была с самого начала такая: чтобы взрослый, читая ребенку книгу на ночь, не заснул бы первым. Чтобы бабушке, маме и папе тоже было бы интересно. Поэтому в сказках для детей я тоже прячу некоторые вещи посложнее, чтобы они были понятны разным людям по-разному. (Петрушевская 2003:324.)

При чтении сказок Петрушевской возникает вопрос о саморефлексивности. Эти тексты напоминают сказки, но одновременно они отдалены от обычных определений жанра. Мое определение этих текстов следующее: сказки Петрушевской – постмодернистские, саморефлексивные сказки, в которых жанр играет независимую роль. Таким образом, сказки Петрушевской «беседуют» с традицией, с историей и с общими представлениями о литературе. Кроме этого, они показывают читателю другие дороги к пониманию

современной действительности. На фоне этого, сказки Петрушевской обсуждают инаковость, с которой человек, живущий в реальном мире, постоянно сталкивается.

Исследуя «другое», всегда сталкиваешься с вопросом о том, как связан собственный опыт человека с чужим. Чтение «другого» в культурной или литературной текстовой плоскости нередко стремится к разрушению установленных или иерархических и подчиняющих образов мышления. В современной теории проблематика «другого» и его инаковости обсуждается особенно феминистской и постколониалистской теорией, но также, например, и многими постструктуралистскими литературоведческими теориями. Рассуждение о том, какая связь или взаимоотношение существует между «я» и «другим», и каким является отношение личного или внутреннего мира человека к внешней действительности, оформляет также обширный философско-этический вопрос, который обсуждают особенно феноменологические направления. Французский философ Эммануэль Левинас пишет, что:

(b)ecause there are more than two people in the world, we invariably pass from the ethical perspective of alterity to the ontological perspective of totality. There are always at least three persons. *This means that we are obliged to ask who the other is, to try to objectively define the undefinable, to compare the incomparable, in an effort to juridically hold different positions together.* (Levinas, Kearney 1986:21. Курсив – С. Р.)

Я считаю, что исследование проблематики «другого» также в русской современной литературе важно потому, что постсоветский слом литературного дискурса открыл сферу русской литературы для многообразных проявлений инаковости. Также писательница, тексты которой будут анализироваться в данной работе, является хорошим примером такого литературного «другого», которое активно стремились удалить из сознания читающей публики Советского Союза.

1.2. О писательнице Людмиле Петрушевской

Людмила Стефановна Петрушевская родилась в Москве в 1938-ом году. Она известна, как в России, так и за границей, как драматург и прозаик. Свою творческую работу она начала уже в конце 1960-ых годов, но пьесы, написанные Петрушевской, впервые появились на сценах театров только в конце 1970-ых – начале 1980-ых годов. Также ее прозаические тексты стали публиковать в более свободные времена при Горбачеве и гласности. Самые известные пьесы Петрушевской: «Три девушки в голубом», «Я болею за Швецию», «Стакан воды», «Чинзано», «Анданте» и «Вставай, Анучка», рассказы и повести: «Новые Робинзоны», «Песни восточных славян» (цикл рассказов), «Время ночь» и «По дороге бога Эроса». За повесть «Время ночь» она получила Букеровскую премию в 1992-ом году. (Лейдерман, Липовецкий 2001:113, Shneidman 1995:99–104, Tomei 1999:1421.)

Немалую часть творчества Петрушевской составляют ее сказки. Некоторые сказки Петрушевской были опубликованы еще до эпохи гласности, когда ее более реалистические рассказы были запрещены. Первые две («Говорящий самолет» и «Чемодан чепухи») опубликовали в журнале «Пионер» в 1971-ом году. До сегодняшнего дня у нее опубликованы циклы сказок «Дикие Животные сказки: Первый отечественный роман с продолжением» (Столица 1993 – 5), «Ну, Мама, ну: Сказки, рассказанные детям» (Новый мир 1993), «Настоящие сказки» (1997, 2-е издание 1999) и «Чемодан чепухи» (2001). Она также написала сказочные пьесы для детей и сценарий для мультипликационного фильма «Сказка Сказок». (Dalton-Brown 2000b:114.)

Разные литературные критики активно стараются подвести творчество Петрушевской под какую-то категорию, но в связи со своеобразным стилем повествования, и нетрадиционным использованием ею разных жанров, это оказывается трудной задачей. Петрушевская также активно использует «эстетический арсенал» литературных методов постмодернизма, к которым, например, Т. А. Мелешко причисляет среди прочего интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между героем и автором произведения и «открытость» текста для разных вариантов интерпретации. Мелешко предполагает, что именно поэтому творческий метод Петрушевской трудно определить. (Мелешко 2001:42–43.)

В творчестве Петрушевской темы произведений часто отражают темные стороны жизни. Поэтому ее обычно считают писателем *чернухи*. Это литературное направление связано с первыми годами гласности, когда начался процесс деконструкции соцреалистического мифа. Согласно некоторым теоретикам, Петрушевская также относится к группе писателей «сорокалетних» начала 1980-ых годов. Эта группа разных авторов использовала литературные приемы, которые продолжали традицию городского рассказа, например, Юрия Трифонова. Дальтон-Браун называет литературу такого типа «исповедальной прозой» (2000a:294). Так как Петрушевская, по словам Мелешко, «сгущает краски в изображении ужасов повседневной жизни», произведения Петрушевской считаются также *натуралистической прозой*, *жестоким реализмом* или *критическим реализмом*. (Мелешко 2001:42–43.) Также в ее сказках есть черты критического реализма, хотя они одновременно представляют и фантастическую сторону жизни.

Хелена Гоцило считает, что критическое отношение к реализму, описание отвращения и несчастья, характерно особенно для постсоветских женских авторов. Она пишет: “recent Russian Women’s literature may be said to diagnose the ills of the modern urban intelligentsia” (1989:xxiv). У Петрушевской повествование сосредоточено часто на семейных отношениях, особенно на связи между матерью и дочерью. В отношениях между людьми, даже близкими друг с другом, важнейшую роль всегда играет борьба за жизнь. (Лейдерман, Липовецкий 2001:81, 113–116, Rytönen 1996:2–3.) И в сказках Петрушевской условия жизни героев часто очень тяжелые и они страдают от нищеты и болезней. Однако, по законам сказки, существующие, проблемы чаще всего решаются при помощи волшебства или человеческой доброты.

1.3. Главные теоретические источники и методологические исходные пункты

Людмила Петрушевская представлена во множестве учебников, антологий или статьей, которые касаются постсоветской литературы, русской постмодернистской литературы или русской современной женской литературы. Это значит, что она уже занимает самые первые места в современном русском литературном каноне, и ее творчество высоко

оценивается критиками. Хотя о творчестве Петрушевской написано много, меня все же удивляет, как мало внимания другие исследователи обращают на сказки автора. Из большого количества исследований о Петрушевской, мне было необходимо выбрать самые нужные работы именно для данного исследования и пользоваться ими вместе с другими литературоведческими и философскими теориями.

Понятие жанра играет важную роль, как для творчества Петрушевской, так и для данного исследования. Книга Салли Дальтон-Браун (*Voices from the Void: The Genres of Liudmila Petrushevskaia*, 2000) обсуждает творчество Петрушевской именно с точки зрения жанра. Книга предлагает общий взгляд на своеобразное использование разных литературных жанров в творческой работе Петрушевской, и одна глава посвящена именно сказкам. Однако, тщательный анализ текстуальности и замысла разных сказок, все же, отсутствует, хотя книга Дальтон-Браун открывает много интересных подходов к рассмотрению проблематики сказок Петрушевской. Кроме книги Дальтон-Браун я вообще не нашла хороших исследований о сказках Петрушевской, и поэтому мне необходимо обратиться к исследованиям, о других рассказах и повестях писательницы. Например, статьи Адел Баркер, Лободанки Владив-Гловер, Натали Ивановой и Ольги Славниковой обсуждают в других рассказах Петрушевской те же самые темы, какие и я буду рассматривать в ее сказках.

Два самых обширных теоретических источника данной работы – теория русского постмодернизма и теория *инаковости*. Постмодернистские теории составляют культурный контекст, в котором я буду рассматривать сказки Петрушевской, а философия инаковости, особенно феноменологический взгляд Эммануила Левинаса, который можно назвать *этикой инаковости*, является для меня самым важным исходным пунктом в интерпретации замысла сказок Петрушевской.

Так как сказки Петрушевской обращаются к тематике дружости через женского протагониста или женский опыт, я буду также использовать в анализе работы разных, и западных, и русских феминистских теоретиков. Кристина Парнелл обращает внимание на то, что «(с)овмещение гендерной проблематики и проблематики *Другого* – всеобщая тенденция в литературе русских писательниц» (2004:i) Также Ирина Жеребкина обсуждает вопрос о «другом» в контексте современной русской культуры. Ее произведение «Гендерные 90-е. Фаллоса не существует» (2003) содержит очень важную

информацию для настоящего исследования, потому что, оно сопоставляет западную теорию другости с постсоветским контекстом и обсуждает эту проблематику с гендерной точки зрения.

При помощи понятия *интертекстуальности* я буду читать, и анализировать значение *других текстов* и *других истории* в сказках Петрушевской. В большей степени на фоне философии и теории об особенной диалогичности литературного текста знаменитого русского теоретика Михаила Бахтина я буду искать *другие голоса*, слышные в повествовании сказок Петрушевской. Дальше в исследовании я буду анализировать представление *другого мира*, который сопоставлен с изображением действительности.

Одним из самых важных в методологическом плане понятий для данного исследования является понятие *гротескного образа*. Бахтин сопоставляет в своей работе о Рабле «Творчество Франсуа Рабле и Народная культура средневековья и ренессанса» (1965) классическое тело с гротескным телом. Разница между ними состоит в том, что классическое тело представляется гладким, закрытым и приватным (вроде классической скульптуры, сделанной из мрамора), тогда как гротескное тело изображается одновременно умирающим и возрождающимся, открытым, принадлежавшим всему народу (Бахтин 1990/1965:32). Мэри Руссо представляет в своей статье (Female Grotesques: Carnival and Theory, 1988) критический взгляд на бахтинский гротескный образ как положительный, всенародный карнавальный язык. Она разбирает значение гротеска именно для женской телесности в культурном плане. Так как сказки Петрушевской изображают столкновение двух миров часто именно в пространстве женского тела, феминистская точка зрения на гротеск и на гротескное тело открывает важные перспективы для анализа. Теория классика феминистской критики Юлии Кристевой о теле и о том, как другость находится не вне, а внутри пределов «я», дает мне еще один взгляд для рассмотрения «другого» в сказках, в которых повторяется мотив внешнего изменения или метаморфозы.

1.4. Ход работы

Хотя данная работа касается в первую очередь цикла «Настоящие сказки», я буду приводить примеры из не всех, а всего из десяти сказок. Таким образом у меня есть возможность анализировать сказки с разных сторон, с разных точек зрения и обсуждать их значение более глубоко. Однако те же самые темы повторяются и в других сказках цикла по-своему.

Сначала, во второй и третьей главах я буду описывать исторические обстоятельства, которые связаны с работой, и теоретический фон проблемы инаковости. Чтобы представить более конкретные примеры, здесь, вместе с представлением общей теоретической рамки, сразу будут также рассмотрены сказки «Матушка капуста» с точки зрения постмодернистского дискурса и «Новые приключения Елены Прекрасной» в качестве общего примера текста, который намекает на «другое».

Четвертая и пятая главы данного доклада посвящены рассмотрению «эстетической инаковости» сказок Петрушевской, сначала, в четвертой главе, через проблематику устных форм в письменном тексте. В этом процессе будет целесообразно, рассмотреть *устного повествователя* и *сказ*. В пятой главе анализ сосредоточится на разных персонажах и образах, которые можно видеть в сказках Петрушевской. С этого момента будет также работать понятие гротескного образа. *Унижение* идеологических образов и *самоунижение* героев сказок считаются здесь также «другой» эстетикой. В этих двух главах будут проанализированы, в первую очередь, сказки «Верба-хлест», «История Живописца» и «Королева Лир».

В шестой главе точка зрения немного изменится. Коллектив и его динамика – повторяющая тема творчества Петрушевской. Идея о семье как идеальном миниатюрном коллективе, проблематика тела и идентичности в отношении к «другому» подчеркиваются у Петрушевской также в ее сказках. С этого пункта я буду рассматривать проблематику отношения и взаимоотношения «я» и «другого» в плоскости телесного ощущения. Таким образом, то, как в сказках изображено чувство человека о своем теле, тесно связано также с динамикой коллектива. Фантазия и волшебство сказок Петрушевской дают этой связи очень многосторонние значения

Сказки, обсуждаемые мной в шестой главе, рассказывают об отношениях между родственниками, точнее, между родителями и детьми или двумя сестрами. Отношения между кровными родственниками, которые живут друг рядом с другом, изображаются в сказках Петрушевской симбиозными. Я буду представлять три разных взгляда на то, как действуют миниатюрные коллективы, т. е. семейные и телесные отношения в сказках Петрушевской. В данной главе будут проанализированы: «Сказка о часах», «Принц с золотыми волосами», «Крапива и Малина», «Две сестры» и «Секрет Марилены».

2. О постмодернизме

2.1. О русском постмодернизме

Русская новая проза 1980-ых и -90-ых годов, или *альтернативная литература*, к которой относятся, среди других, Татьяна Толстая, Евгений Попов, Вячеслав Пьецух, Виктор Ерофеев и Владимир Сорокин, родилась еще во времена Советского Союза. В эту группу русских современных писателей Лободанка Владив-Гловер совершенно справедливо добавляет и Людмилу Петрушевскую. Хотя эти авторы жили и работали уже во времена Советского Союза, их работы считаются постсоветскими, так как в то время они были вынуждены работать непублично, в основном в «подполье». Согласно Владив-Гловер, работы этих, и также многих других авторов, не так давно вошли в круг зрения русской литературной критики. (Потапов 1989:251, Vladiv-Glover 1999a:227–228.)

Художественный стиль разных авторов альтернативной прозы отличается друг от друга, но условия, в которых их творчество родилось и развивалось, были одинаковые. Общее для всех этих авторов то, что большая часть их работ родилась как непечатные, потому что они обсуждали такие темы и использовали такие формы выражения, которые не включались в официальную литературу Советского Союза. Новая русская альтернативная литература также использовала приемы «потерянной» в Советском Союзе европейской и русской модернистской литературы. С самого начала эта литература являлась «другой», и находилась вне литературного канона. Представители альтернативной прозы были оскорблены и унижены как литературными критиками, так и рядовыми читателями. (Vladiv-Glover 1999a:228–229.)

Постмодернизм² – новый культурный дискурс, развивающийся в Западной- и Восточной Европе (имеются в виду страны бывшего Восточного блока и Югославия) со середины 1950-ых годов. В западной литературной теории постмодернизм появился в конце 1970-ых годов в Северной Америке, и уже на пороге 1950-ых и -60-ых годов во

² И. С. Скоропанова называет постструктурализм «колыбелью» теории постмодернизма. Она отмечает, что постструктурализм возник в западной Европе и в США в конце 60–70-х гг. Вопреки идеям структурализма, постструктурализм отказывается от структур как закрытого, завершенного образования. Название этого направления намекает также на то, что «(с)реди его создателей немало бывших структуралистов, занявшихся своеобразной самокритикой» (1999:10.)

Франции. (См. Vladiv-Glover 1999a:229.) Например, во Франции начали тогда писать т. н. «новые романы» (*nouveaux romans*), для которых характерно фрагментарное и непродолжительное повествование. Эта новая форма литературного выражения связана среди прочего с изменением мировоззрения после второй мировой войны.

Общетеоретические термины *постмодернизм*, *постструктурализм* и *деконструкция* тесно связаны друг с другом и, например, согласно И. С. Скоропановой, они формируют общий комплекс как широкую и влиятельную тенденцию в культурной жизни западного мира (2000:11). Критика языка, и лингвистические теории, критикующие структуралистские системы Леви-Страуса и Де Соссюра (Деррида, Барт), общественные науки (Фуко) и постфрейдистские психоаналитические теории (Лакан, Кристева) относятся к этой многосторонней философско-общественной теоретической сфере. (Скоропанова 2000:11–12, Vladiv-Glover 1999a:229.)

В России история постмодернизма развивалась совсем по-другому. До недавнего времени советская литературная критика была полностью изолированной от западной традиции. Традиция русского авангарда была резко прекращена в 1932-ом году, когда создали социалистический реализм как единственное официальное направление литературы, и Союз писателей как официальный орган для литературных работников страны. До «оттепели» начала 1950-ых годов всякая иная литература, как выше отмечено, существовала в подполье, и в общественном, и в психологическом смысле. Тогда лирическая проза, например Казакова и Нагибина вместе с лирической поэзией Евтушенко появилась в культурной жизни Советского Союза. Тем не менее, авангардная (постмодернистская) литература осталась запрещенной. (См. Clark 1981:27–29, Vladiv-Glover 1999a:229–230.)

В России постмодернизм появился только с новой литературой во время гласности при Горбачеве. Тогда советские литературные журналы открылись для униженного и оскорбленного русского авангарда и для новой альтернативной прозы, поэзии и драматургии. Новые жанры и формы повествования стали публиковать. Наконец-то и в России открылся новый литературный дискурс. Новая альтернативная литература означала также смерть прежних официальных жанров, таких как социалистический реализм и деревенская проза. Теперь новый постмодернистский дискурс заменил классический миметический образ литературной презентации 19-го

века. Термин *постмодернистский* появлялся в России время от времени в литературных произведениях, но был сначала без определенного теоретического фона. (Vladiv-Glover 1999a:230–231.)

Постмодернистская литература, как в России, так и других странах мира, является богатой и разнообразной. Теперь теоретики разных областей пишут много о постмодернистской эстетике и поэтике. Среди западных литературных критиков, например, Брайан Макхейл и Линда Хатчен пишут литературную теорию постмодернизма. В последние годы и русские критики начали писать свою теорию с точки зрения русской литературной истории. Таковы, например, В. Курицын, М. Липовецкий, М. Эпштейн, И. Скоропанова и многие другие.

Постмодернизм трудно определить одним словом, но основными чертами постмодернистских произведений и постмодернистской эстетики можно назвать интертекстуальность, самосознание, метатекстуальность, метафоричность и фрагментарность, и нелинейность повествования. Кроме этого, повествование часто основывается на семиотике означающих структур языка. Таким образом, текст имеет «подсознательную структуру», которая работает как сам язык. Текст работает как самостоятельная система знаков, не ссылаясь ни на что вне самого себя. Текст создает действительность. Форма и структура текста строят его значение и смысл. (Hutcheon 1998, Vladiv-Glover 1999a, Скоропанова 2000.)

Интертекстуальность русского постмодернизма – своеобразна. Ссылки на советскую литературу и социалистический реализм изживают со своей стороны общенациональную травму. При помощи новых форм, таких, как постмодернистская пародия и сатира, пишут новую альтернативную историю России. По словам Виктора Кривулина, русская постмодернистская литература нового типа помогает людям «приобрести иммунитет к мифам советского периода» (1996:67). В русской постмодернистской литературе женская литература играет особенно важную роль.

2.2. Постмодернистская сказка Петрушевской

Форма сказки была для Петрушевской не только способом избежать цензуры во времена Советского Союза, но она является и художественным методом писательницы. Понятие сказки является важной отправной точкой при анализе сказок Петрушевской. Также слово «настоящий» – в русском языке очень многозначное. С первого взгляда, читатель может думать, что ему предстоит читать самые хорошие и оригинальные в мире сказки, какие-то «суперсказки». Однако, слово «настоящий» указывает в названии сборника Петрушевской, скорее, на то, что эти сказки рассказывают о реальном и современном мире. Поскольку сказка считается синонимом «вымысла», тогда название сборника «Настоящие сказки» оказывается парадоксальным. Таким образом, уже название сборника характеризует его содержание. В сказках Петрушевской сталкиваются друг с другом два разных мира: настоящий и сказочный. Словарное определение сказки следующее:

(о)дин из основных жанров фольклора, эпическое, преимущественно прозаическое произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел. В сказках нашли свое отражение древнейшие народные понятия об устройствах мира, о добре и зле и т. д. Поскольку сказка была рассчитана на устную передачу, в результате многовекового функционирования один и тот же сказочный сюжет может существовать в нескольких вариантах. Общепринято делит сказки на сказки о животных, волшебные истории, сатирические анекдоты, авантюрные повести, даже политические. Живая в веках, сказка передавалась из уст в уста, меняясь вместе с порождающей ее действительностью. (*Словарь литературоведческих терминов*:210.)

Можно сказать, что сказки Петрушевской формируются как традиционные сказки, но только частично. В них есть разные элементы фольклорных и литературных сказок, но эти общие черты имеют новое, отдаленное от оригинала, значение. Сказки Петрушевской используют именно вышеупомянутое представление о том, что сказка является энтитетом живущим вечно, существующим во многих вариантах и меняющим «вместе с порождающей ее действительностью». Поэтому сказки Петрушевской в то же время и настоящие, и современные. Все же, они не традиционные.

При более аналитическом чтении сказок Петрушевской можно заметить, что в них повторяются знакомые из фольклорных сказок мотивы и функции, которые

обсуждены у Владимира Проппа в его исследовании русских фольклорных сказок «Морфология сказки» (1969). У Петрушевской эти функции не просто строят ход действий, а чаще всего действуют более самостоятельно символами и метафорами чего-то.³ Кроме этого, в сказках Петрушевской можно найти ссылки на другие жанры литературы. Используя постмодернистскую терминологию, сказки Петрушевской являются *интертекстуальными*, так как в них можно найти как намеки, так и прямые ссылки на разные предыдущие тексты, и культурные источники.

Именно повествование, повествователь, и его приемы создают иллюзию сказочности. Кроме этого, сказочный эффект создают определенные слова и названия, которые знакомы из традиционных сказок. Например, в рассказе «Крапива и Малина» идет речь о «соседке колдунье», но позже, в скобках отмечено, что вряд ли она была настоящая колдунья. «Сплетни и все» (НС:89)! Так, из самого текста возникает представление, что уже сам повествователь подозревает функцию сказочных мотивов в контексте своих рассказов.

Дальтон-Браун разделяет сказки Петрушевской на четыре разных категории, т. е.: народные сказки, волшебные сказки, реалистические сказки и лингвистические сказки (2000b:117). Цикл «Настоящие сказки» содержит, по классификации Дальтон-Браун, в основном, волшебные и реалистические сказки автора. В сказках, написанных Петрушевской, часто появляются такие сказочно-фантастические элементы, знакомые всем из детских рассказов, как волшебники, колдуны, принцессы и т. п., но наряду с ними, в сказках действуют и обыкновенные, русские городские люди.

Сказочный мир, созданный Петрушевской, не является полностью фантастическим и нереальным. Живая речь, документальное повествование и даже подробное описание ежедневной жизни героев – элементы, которые нарушают идеальную сказочную форму. (См. Scneidmann 1995:105, Tomei 1999:1425.) По-моему, в сказках Петрушевской можно найти также абсурдные черты и элементы «нелепицы», которые похожи на прозу таких русских писателей, как Николай Гоголь и Даниил Хармс.

³ Согласно Проппу: "Function is understood as an act of a character, defined from the point of view of its significance for the course of action" (Propp 1998/1969:21).

Дальтон-Браун считает очень важным пунктом, говоря о пафосе сказок Петрушевской то, что невинный, ребяческий жанр литературы комментирует взрослое поведение, которое вообще не бывает невинным. Она отмечает, что детский литературный жанр, переработанный для взрослого использования, имеет, уже по самом себе, глубоко иронический характер. (Dalton-Brown 2000b:114.) На мой взгляд, сказка как литературный жанр является не только детским жанром, а имеет свои корни в древности. Тогда литература существовала в основном в устной форме. Это влияло на оформление конвенциональной формы и языка (фольклорных) сказок. В аграрных обществах устная культура играет важную роль. Сказки Петрушевской создают очень сильную иллюзию повествовательной ситуации. Они связаны с фольклором тем, что в них можно почти ясно ощутить связь между рассказчиком и слушателем. Поэтому, сказки Петрушевской, хотя в них есть глубоко иронический оттенок, можно рассмотреть и с точки зрения традиции фольклора. Ссылаясь на древнюю устную традицию, они и разговаривают с древностью и, со своей стороны, продолжают эту традицию.

Тем не менее, я рассматриваю в данном докладе сказки Петрушевской, в первую очередь, как постмодернистские конструкции. Юмористическая игра языка, соединение противоречивых элементов и интертекстуальная игра литературных знаков позволяют поставить эти тексты под название «постмодернистский текст».

2.3. «Матушка капуста» и интертекстуальная девочка

Сказки Петрушевской основываются на «языке» сказок, но они говорят на этом языке по-новому. Хотя традиция мировой литературы живет в них – сказки Петрушевской полны литературными ссылками – они не предлагают закрытую систему литературных знаков. Их действия не происходят в литературном вакууме, а в текстах рассматривается, какое значение может быть у всем известных литературных концепций для современного человека. Тексты Петрушевской как будто приносят мир сказочных действий и их подтекстов в реальную жизнь.

Понятие интертекстуальности⁴ используется как методологический инструмент в анализе литературных текстов по-разному. В постмодернистском дискурсе оно является одним из самых употребленных терминов. Интертекстуальность можно определить так, что вообще текст и его автор не является сам источником своего происхождения, а намекает на другой текст, цитирует или пародирует какой-то другой, предшествующий источник. Я буду называть другие тексты и источники, которые обнаружены и признаны внутри сказок Петрушевской *подтекстами*, хотя для этого есть и многие другие названия. В данной работе слово подтекст понимается в широком смысле. Подтекстом может быть не только другое литературное произведение, но также исторически и культурно известный знак, образец или мотив. (См., например, Скоропанова 1999:23, Barthes 1993, Makkonen 1991, Tammi 1991,)

В пространстве сказок Петрушевской соединяются разные культурные источники. Чтобы выразиться более четко и конкретно, я проанализирую здесь некоторые подтексты, и плоскости действительности, которые видны в коротком рассказе «Матушка капуста». Эта сказка перерабатывает известные из многих предыдущих рассказов и историй образы миниатюрных людей и чудесных родов.

Например, Сату Апо пишет, что сказки, дают читателям эстетическое удовольствие. Кроме этого, сказки действуют как показатели культурного осознания, предлагают вымышленные решения общественных проблем и передают их следующим поколениям. (Аро 1986:15–16.) Своим языком, языковыми манерами, «Матушка капуста» намекает на фольклорную сказку, но язык сказки не является стабильным. Повествователь употребляет разные виды речи. Следует, однако, отметить, что в этой сказке повествование во многих местах намекает на языковые манеры традиционной сказки больше и чаще, чем во многих других сказках сборника. В отдельных местах рассказчик интенсивно активизирует древние устные формы повествования. Сравним язык «Матушки капусты» с русской народной сказкой «Терешечка». В обеих сказках, обсуждаемых здесь, рассказывается о детях или надежде иметь детей. Когда повествование ссылается на такую интимную тему, используется много

⁴ Данный термин впервые ввела в литературно-критический дискурс Юлия Кристева под влиянием М. Бахтина, для которого литературный текст означает полифоническую структуру. Как пишет Скоропанова: «(д)ля Кристевой текст представляет собой переплетение текстов и кодов, трансформацию других кодов». (1999:23.)

уменьшительных форм слов, как в действительном диалоге с ребенком. Однако здесь дети являются чудесными. Так, уменьшительные, интимные и одновременно фольклорные формы ведут читателя в пространство мифологической разработки.

У одной женщины была девочка, очень маленькая, звали ее Капля, Капочка. Девочка была очень маленькая и никак не росла. Мать ходила с ней по врачам, но покажет им девочку, а они не берутся лечить: нет – и все! Даже ничего не спрашивали.

[---] Мама Капочки достала из нагрудного кармана коробочку, из коробочки половинку фасолинки (выдолбленную), а в этой половинке уже сидела, терла глаза кулачками малюсенькая девочка (НС:238, «Матушка капуста».)

Худое житье было старику со старухой! Век они прожили, а детей не нажили: смолоду еще перебивались так-сяк: состарились оба, напиток подать некому, и тужат и плачут. Вот сделали они колодочку, завернули ее в пеленочку, положили в люлечку, стали качать да прибаюкивать – и вместо колодочки стал рость в пеленочках сынок Терешечка, настоящая ягодка! (*Народные русские сказки*:146, «Терешечка».)

Кроме «Терешечки», в «Матушке капусте» можно видеть намеки на литературную сказку Г. Х. Андерсена про миниатюрную девочку, Дюймовочку, которая чудесно рождается из цветочка.

Во всех трех рассказах, в сказке Петрушевской и в ее подтекстах, обсуждается тема бездетности. Родители в них отчаянно мечтают о своем ребенке. В конце концов, у них оказывается настоящий ребенок, но во всех этих рассказах право иметь своих детей не является очевидным фактом. Невинные дети легко теряются. Поэтому эти сказки рассказывают, по-моему, также о невинности.

Ссылаясь на всем известную литературную сказку Андерсена, рассказ Петрушевской показывает старый текст в новом свете. Автор заменяет некоторые эстетически привлекательные, но в то же время иррациональные элементы «Дюймовочки» более реальными. Например, источник жизни ребенка у Петрушевской съедобное, совсем бытовое и глубоко русское растение, капуста, а не цветок похожий на тюльпан, как у Андерсена. И, конечно, новорожденный ребенок также более похож на настоящего. По сравнению с симпатичной Дюймовочкой Андерсена, «реальный» новорожденный ребенок «Матушки капусты» оказывается отталкивающим и гротескным.

В кастрюле сидела роскошная, огромная капуста, кудрявая, как роза, а сверху, на многочисленных лепестках, лежал некрасивый худой младенец, красный, с шелушащейся кожицей. Младенец, зажмурив глаза-щелки, мяукал, захлебывался, дрожал стиснутыми кулачками, дрыгал ярко-красными пятками величиной со смородину... Мало того, на лысой голове ребенка лежал, прилипнув, шелковый красный лоскуток. (НС:242, «Матушка капуста».)

– Какой красивый цветок! – Воскликнула женщина и поцеловала прелестные, красные с желтыми, лепестки: но не успела она их поцеловать, в цветке что-то шелкнуло, и он весь раскрылся, – теперь стало ясно, что это настоящий тюльпан. В его чашечке, на зеленом пестике, сидела хорошенькая, крошечная девочка, ростом не больше дюйма. Поэтому ее и назвали Дюймовочкой (Андерсен 1993:179, «Дюймовочка».)

Так как реальная жизнь оказывается слишком некрасивой, культурное сознание создает иллюзию, в которой протагонист сказки Петрушевской живет. В случае сказки «Матушка капуста», русская народная сказка и литературная сказка Андерсена действуют как концептуалистские «ярлыки», которые наклеены на новый рассказ. Сказка Петрушевской деконструирует предшествующие тексты и дает им дополнительное значение. Она также разрушает их мифологические, утопичные картины. В действительности сказка «Матушка капуста» рассказывает, о женщине, которая пережила аборт, но не вылечилась от травмы потери ребенка. Она хотела бы жить в мире сказок, но не может делать это. Никто, действительно, не может.

– Так, – сказал доктор. – А у вас, что было в жизни у вас? Какова ваша история болезни?

– У меня, – сказала женщина, – что у меня! Я люблю ее больше жизни, страшно думать, что она снова уйдет туда... А история такая, что меня покинул муж, а должен был быть ребенок, но я не родила его... Мне было тяжело... Я пошла к врачу, меня направили в больницу, там моего ребеночка убили у меня в животе. Теперь я молюсь о нем... Может быть, он там, в стране снов? (НС:239, «Матушка капуста».)

В «Матушке Капусте» соединяются разные уровни действительности. Утопические картины о рождении, гротескный образ младенца и рассказ матери об аборте как будто беседуют в одной плоскости сказки Петрушевской. Это интертекстуальное, неиерархичное и возрождающее пространство разработки, в котором сказочное отношение к миру помогает и читателю понимать общечеловеческую

проблему. После того, как муж бросил женщину, и она пережила аборт, женственность героини и особенно ее чувство материнства попали в кризис. Поэтому рассказ как будто отражает разные образы чудесных детей, которые могли бы заменить потерянного младенца. Пародическая ссылка на «Дюймовочку» показывает, что сказка не может заменить реальность, но она помогает исцелению от травмы. Так, в культурном смысле, сказки Петрушевской пользуются древними функциями сказок. Конец сказки показывает, что героиня получает обратно свое потерянное материнство. Фантастичен новый ребенок или нет, она заново может чувствовать себя действительной матерью, без утопичных образов о фантастических детях.

Женщина плакала-плакала и вдруг остановилась: ей почудилось, что тот маленький ребенок не дышит. Неужели эта девочка тоже погибла? Господи, неужели она простудилась на подоконнике, пока шли поиски в капусте?

Но младенец крепко спал, зажмурившись, никому не нужный, действительно некрасивый, жалкий, беспомощный. Женщина подумала, что кормить-то его некому, и взяла ребенка в руки.

И вдруг что-то как будто стукнуло ее изнутри в грудь.

И, как делают все матери на свете, она расстегнула кофту и проложила ребенка в груди. (НС:243, «Матушка капуста».)

Материнство – одна из важнейших тем сказок Петрушевской – рассматривается через мифологию, но и как персональный, личностный процесс человека. Я буду сосредоточиваться на теме материнства и позже в своей работе, в шестой главе.

3. Признание «другого» в тексте

3.1. «Я» и «другое» – постмодернизм и логика другости

Согласно Ирине Жеребкиной:

(л)огической закономерностью новых постсоветских практик субъективизации оказывается то, что они конституируются через логическую структуру «другости», характерную, как известно, также и для логических инноваций постмодернистской и постколониальной идеологии, введших в традиционную евроцентристскую культуру образ «другого» в качестве равноправного субъекта культуры. (2003:31.)

Понятие «другого» (по англ. *The other, The Other*), широко употребляется в современном литературоведении. В данном контексте используется также термины *инаковость* или *другость*. У этих понятий нет однозначного объяснения, а определение и метод использования зависят во многом от теоретика. В литературоведении понятием «другого» можно указать на литературное действующее лицо или субъект, который является не тем, чем являлось «я». Следует еще отметить, что «я» признано здесь как первое лицо, но также как гегемония, общее мнение или господствующий дискурс. «Я» определяется через логику тождества, которая намекает на герметическое общество. Словом «другое» можно также отсылать к определенному тексту или литературному дискурсу. «Другого» определяет *инаковость*, черта, которая не переводится на тождество, определяющее «я». (См. Vesala-Varttala 1999:40–41.) Я буду в своей работе использовать слова *инаковость* и *другость* как синонимы.

Идея инаковости тесно связана с психоаналитическими теориями и гендерной критикой. Инаковость воспринимается, чаще всего, как чужая, страшная, неопределенная и дикая сила, которую стараются, исключит из коллектива, общества или из самого себя. Инаковость рассматривается через нормы тождества. В психоаналитических теориях «другое» всегда связано со смертью, женственностью и инстинктами. С другой стороны, «другое» можно понять как неосознанную или подсознательную сторону самого себя. Эту идею развивали в своих теориях после Фрейда, например, Жак Лакан и Юлия Кристева. Кристева пишет в своем произведении «Чужие себе» (*Etrangers à nous mêmes*, 1992), что «другое находится в нас. Когда мы

избегаем чужого или противимся ему, мы боремся со своим неосознанным» (1992:196, перевод с финского – С. Р. См. также Жеребкина 2003:35–41, Vesala-Varttala 1999:41.)

В современной гендерной теории проблема другости основывается на логике различия. Жеребкина отмечает, что именно в западной феминистской критике «парадокс бинарной логики другости», с одной стороны, открывает и учитывает многие «другие», незападные культуры в современном мире, но, с другой, углубляет общепринятые бинарные оппозиции (такие, как Восток – Запад, женское – мужское). Таким образом, согласно Жеребкиной, «парадокс бинарной логики «другости» в феминистской теории появляется как на уровне логики, так и на уровне политической практики» (2003:40). Она продолжает:

(и)менно в рамках логики «другости» формируется известный теоретический и политический конфликт между западными и незападными феминистками: хотя западная феминистская теория сыграла огромную роль в признании значимости локального опыта, расширив его до фиксации иных, чем либеральные, обстоятельств реальности (женщины третьего мира, Восточной Европы, или бывшего Советского Союза), в то же время западному экспорту феминизма сопротивляются именно те, кому он сегодня в первую очередь предназначается. (2003:41.)

Как и проблема постмодернизма, также другость понимается в России немного по-другому, чем на западе. В русском восприятии инаковости подчеркивается долговременное исключение других дискурсов из официального, канонизированного соцреалистического дискурса.

С 1930-ых годов обсуждение темы, касающейся инаковости, было запрещено в Советском Союзе, оно находилось вне советского литературного канона. Тема инаковости обнаружилась в русском литературном дискурсе после времен «оттепели», в 1960-ых годах. Некоторые русские писатели были тогда вдохновлены такими американскими писателями, как Эрнст Хемингуэй и Д. Д. Селинджер. Владив-Гловер отмечает, что:

(t)he other thus once again became representable in Russian culture. What is meant by “representation” is not merely the thematic reference to Americans in Russian literary texts, or the emulation of an outdoor lifestyle that leads the hero to new insights, but an abstracting of the concrete, cultural and historic other (for example, America) into the other of discourse. (1999b:32–33.)

Первым русским произведением, которое снова обсуждало инаковость в 1960-ых годах, Владив-Гловер называет роман Андрея Битова «Пушкинский Дом» (1963) (1999b:34).

Также женское письмо, особенно в литературной сфере, где традиционно сильно доминируют мужские писатели, можно назвать «другим выражением». Кристина Парнелл отмечает, что: «(и)зменения манеры повествования в женской прозе позволяет говорить об увеличении женского элемента» (Парнелл 2004:21).

Вопреки социалистической литературе, сегодняшняя русская женская литература чрезвычайно откровенно пишет о раньше сильно табуированных темах, например о женском теле, женской сексуальности и семейных отношениях, основывающихся на физическом и психическом насилии. Ирина Савкина отмечает, что в социалистические времена женский вопрос был «решенным и закрытым», то есть, его не существовало и слово «феминизм» было табуированным вместе с обозначениями «буржуазных извращений». Только после распада социалистической системы, женская точка зрения получила возможность заявить о себе. Тогда и произведения женских авторов начали опубликовать во все большей степени. Современное женское письмо разрушает мистифицированные образцы о русской женщине и матери, созданные такими авторами русской канонизированной литературы, как Пушкин, Тургенев, Толстой, Блок и т. д. (Савкина 1996:62–63). Савкина отмечает, что: «патологические и абсурдные мотивы в женской прозе выражают остроту конфликта женщины с миром, *который говорит с ней на чужом языке*» (1996:65, курсив – С. Р.). Притом они разоблачают «другое мышление», характерное женской прозе.

У Петрушевской сопоставление фантастического мира сказки с реальностью репрезентирует отношение «другого» к тождеству. В ее сказках маргинализованные в обществе явления освещаются как инаковость, таковыми могут быть, например, проституция, нищета, бездомность и старение. Инаковостью представляются также более абстрактные темы, такие как смерть или подсознательное. У Петрушевской при помощи волшебства и фантастических происшествий часто обсуждаются подсознательные, шокирующие вещи, но сила сказки переворачивает традиционные бинарности.

3.2. Эммануэль Левинас и этика инаковости

Французский философ Эммануэль Левинас (1906–1995) предлагает этический подход к «другому» и его инаковости. Джон Уайльд называет философию Левинаса «феноменологией инаковости». Левинас предполагает, что «другое» означает любопытную мистерию, которая оказывается в пространстве экзистенции «я». Согласно ему, «я» живет в мире чужих существ, которые другие, чем «я», но не противоположные ему. Опыт, который «я» имеет об инаковости, является, безусловно, эгоцентричным и односторонним. Поэтому, Левинас считает что «я» должно открыться дискуссии с «другим». Понятие «другого» относится у Левинаса также к понятию о времени. Для Левинаса «другое» означает будущее, пока не открытое. Поэтому он предлагает, что «другого» нельзя редуцировать логикой тождества.

The relationship with the other is time: it is an untotalizable diachrony in which one moment pursues another without ever being able to retrieve it, to catch up with, or coincide with it. The non-simultaneous and nonpresent are my primary rapport with the other in time. Time means that the other is forever beyond me, irreducible to the synchrony of the same. The temporality of the interhuman opens up the meaning of otherness and the otherness of meaning. (Levinas, Kearney 1986:21.)

По мысли Левинаса, важнейшим исходным пунктом в коммуникации с «другим» является то, что «я» и «другое» находятся друг с другом *лицом к лицу*. Я понимаю это, как состояние откровенности и отсутствия предрассудков, в котором «другого» можно видеть как первый раз, своеобразным и в то же время истинным. «Другое» находится далеко от опыта «я», оно отличается от «я»: оно чужое, но все-таки оно не противоположное. В философии Левинаса понятие лица «другого» играет важнейшую роль. Открытое лицо другого как будто выражает просьбу: не повреждай меня. Левинас пишет:

(t)he presentation of the face does not disclose an inward world previously closed, adding thus a new region to comprehend or to take over. On the contrary it calls to me above and beyond the given that speech already puts in common among us. What one gives, what one takes reduces itself to the phenomenon, discovered and open to the grasp, carrying on an existence which is suspended in possession – *whereas the presentation of the face puts me into relation with the being.* (Levinas 1961:212. Курсив – С. Р.)

Как тогда понять «другого»? Левинас предлагает на этот вопрос, на первый взгляд, простой ответ: языковую коммуникацию. Чтобы достичь настоящей связи с «другим», «я» должно, несмотря на черты инаковости, которую «другое» носит, вступить в настоящую, откровенную коммуникацию с «другим». «Я» должно быть готовым перестроить свой мир словами, и отдать этот мир «другому». Разговор, настоящая коммуникация, является возможным лишь тогда, когда «я» принимает во внимание то, что «другое» живет в отличном мире. В коммуникации с другим, «я» также осознает свои противоречивые и случайные взгляды, на которых основывается некритическое ощущение свободы «я». Только тогда «я» может создать основание для своих эгоцентричных взглядов, но и одновременно дать «другому» право существовать в своем мире. «Я» должно ответить, и ему надо стать ответственным. *Реакция замещения* (substitution) означает очень глубокую ответственность, и является одним из главных понятий в этике Левинаса. Граница между тем, что хорошо для «я» и для «другого» полностью исчезает. Следовательно, то, как «я» относится к самому себе, охватывает также отношение к «другому». «Я» заменяется «другим». Это создает этическую ситуацию. (Wild 1961:12–15, Levinas 1961:39.)

3.3. Елена Прекрасная и незнакомая красавица лицом к лицу

Посмотрим репрезентацию инаковости в открывающей сборник, сказке «Новые приключения Елены Прекрасной». В ней важную роль играет образ женственности и внешней красоты женщины. Главный персонаж этой сказки, Елена Прекрасная, является символом женской красоты. Хотя красота подчеркивается именно в настоящее время, данное понятие включается всегда в представлениях о «совершенной» женщине. Кроме прекрасной и невинной Елены, сказка Петрушевской показывает и «других» женщин.

Женская другость и интересное положение ее в обществе представляются, например, когда в сказке идет речь о неприличных женщинах или проститутках. Однако, представление о «других» женщинах зависит от точки зрения зрителя. Одна группа не совсем приличных, проводящих время в пивной с одним волшебником, женщин описывается в сказке, например так:

(и) ему (*волшебнику*, – С. Р.) в ответ кивали головами *две его постоянные подруги, пожилые и покрашенные*, у которых тоже много чего накопилось на душе против народонаселения (а у народонаселения, особенно у женщин, против них).

Но волшебник уважал своих подруг, как и большинство мужиков.

Кого человек уважает, с тем он и проводить время, справедливо считали две пожилые подруги волшебника. (НС:11, «Новые приключения Елены Прекрасной». Курсив – С. Р.)

Здесь на этих других женщин, описанных в отрывке, смотрят из точки зрения тождества. Выражение «две его постоянные подруги» рассказывает, что они занимаются неконституционными отношениями. Также описательное выражение «пожилые и покрашенные» намекает на то, что эти женщины могут быть каким-то образом непривлекательными и непристойными. Следующее предложение выражает их окончательное отношение к тождеству (и наоборот), которое здесь репрезентирует «народонаселение». Тем не менее, конец фрагмента показывает, что часть народонаселения, мужчины, даже уважает и таких женщин, какие здесь описаны. По крайней мере, пожилые девушки сами так думают и частично они правы. В этом коротком фрагменте можно также заметить противоречивость и лицемерие, с которым народонаселение вообще относится к женщинам, описанным выше. С одной стороны, у него отрицательное отношение к ним, но с другой (когда жены отсутствуют), в каких-то ситуациях инаковость этих женщин является приемлемой, даже уважаемой.

Точка зрения на инаковость женщин, исключенных из народонаселения, изменяется, когда Елена Прекрасная наблюдает проститутку со стороны. Можно сказать, что сейчас другую женщину (здесь проститутку) наблюдают с феноменологической точки зрения. Сказочный персонаж, Елена Прекрасная не видит инаковости этой женщины, она как будто является свободной от предрассудков, владеющих народонаселением.

Надо ли говорить, что Елена Прекрасная, полураскрыв свой алый ротик, с восторгом наблюдала за незнакомкой, которая показалось ей чудом красоты: черные брови, низко лежащие над черными глазами, плюс красные крупнейшие губы и в них один золотой зуб (остальные тоже были желтые, но не сверкали).

И когда Елена Пр. увидела, как незнакомка закуривает папиросу, вставив ее с левой стороны золотого зуба, тут дело было сделано.

Пенорожденная поняла, какой ей надо быть. (НС:13, «Новые приключения Елены Прекрасной».)

В этом отрывке протагонист сказки, Елена Прекрасная, видит проститутку, стоящую под фонарем, практически, как первое существо после своего рождения из морской пены. Здесь мифологический женский образ этой сказки, Елена Прекрасная, сталкивается с инаковостью общества. Только она еще не знает этого. Новая женщина не является для Елены Прекрасной проституткой, «другой», она видит только красоту и блеск незнакомой женщины. Чужая женщина для Елены непонятна, но у нее есть страстное желание открыть загадку, которую эта незнакомка носит с собой. Может быть это загадка женственности. Таким образом, Елена Прекрасная представляет то пространство, в котором, по мысли Левинаса, можно вести настоящий разговор с «другим».

Она (*Елена Прекрасная – С. Р.*) подошла к неизвестной красавице, стоящей под фонарем, и услышала ее отчетливые слова:

– Шарь отсюдова, пока по ведру не стукнули.

– Алле? – перепросила Прекрасная Елена.

– Алле гараж, – ответила красавица.

Елена Прекрасная смутилась и замолчала.

Женщина под фонарем горько сказала:

– Тебя кто сюда втюрил, такую жвачку? Твоя мать меня моложе.

Елена Прекрасная смотрела на Женщину в изумлении. Та усмехнулась:

– Че, глаз выпал? Иди, не белейся тут.

И она добавила еще несколько длинных непонятных фраз, закончив их так:

– Это я здесь дежурю.

Елена Прекрасная пошла дальше, немного сбита с толку, но избегая фонарей, под каждым из которых кто-то «белелся», по выражению Незнакомки. (НС:13-14, «Новые приключения Елены Прекрасной».)

Хотя у Елены Прекрасной есть желание и открытое состояние понять женщину, разговор оказывается не легкой задачей. Языковая коммуникация приближается к абсурду. Возможно ли вообще тогда понять язык «другого»? Для Елены это невозможно, но разговор с женщиной дает читателю через нее возможность посмотреть на проститутку с новой точки зрения и слушать ее собственный голос. В первом примере «подруги» волшебника только кивают головами, не выражая свое мнение вслух. С точки зрения «тождества», мнение инаковости вообще не слышно. Разумеется, чтобы репрезентировать справедливую коммуникативную ситуацию, нужен фантастический

персонаж. Таким непонятным и неслышным является голос инаковости в ушах народонаселения...

Социальная и общественная критика Петрушевской обнаруживается именно в том, каким образом инаковость изображена в ее сказках. Например, Елена Прекрасная в этой сказке предлагает, новую, еще неиспорченную народонаселением точку зрения. Это – сказочная точка зрения на жизнь, через которую на представителя инаковости можно смотреть по-другому. Невинный, даже наивный взгляд на мир дает возможность услышать голос инаковости, и, наконец, понять ее.⁵ Также инаковость, касающаяся женского тела и физической независимости женщины, излагается в сказках Петрушевской одновременно с мифом о вечной женщине и общими представлениями о «правильных» женщинах. В выше отмеченных примерах за женскую телесность говорят «постоянные подруги» волшебника и проститутки, дежурящие под фонарем. Общие мнения о приличных женщинах граждан можно видеть в первом отрывке. Они, очевидно, являются *не* такими как «постоянные подруги» волшебника.

Вернемся к Елене Прекрасной. Она подходит еще раз к проститутке. Сейчас она невидима. Волшебник спас мир от ее красоты, сделал волшебное зеркало, благодаря которому Елена Прекрасная скрылась из виду. Для Елены невидимость является бедой, и она хочет найти способ выйти из неприятного положения. Она думает, что проститутка может ей помочь.

Из потемок вышла другая Женщина, тучная как гора, тоже в драном меховом жакетике, в короткой красной юбке и в высоких алых сапогах на босу ногу.

– Ты с кем тут? [---]

– А, сама с собой. Пойти, что ли, к колдуну, пусть он даст мне лекарство от старости. Или зеркальце, чтобы уйти из жизни. Жить, все видеть, но чтобы тебя никто не замечал. Он же орал, что сделал такое. Он хвастал, что вроде спас мир от войны. Только это зеркальце сейчас не у него, а у какой-то Лены, а ее не видно. Сам же сделал, сам ее найти не может! Кто в это зеркальце посмотрит, тот исчезает!

– И че хорошего? – сказала толстуха. – Это как умереть!

– Колдун с пьяных глаз говорил в пивной, что если разбить зеркальце, то можно вернуться в этот мир. Потому что Анюта его спросила, а как

⁵ Кстати, Людмила Петрушевская обсуждает проституцию, и именно положение ее в литературном дискурсе и в другом месте. В самом начале рассказа о двух проститутках (матери и дочери), «Дочь Ксении», она пишет: «Всегда, во все времена литература бралась за перо, чтобы, описывая проститутку, – оправдывать. [---] Задача литературы, видимо и состоит в том, чтобы показывать всех, кого обычно презирают, людьми, достойными уважения и жалости». (Петрушевская 1995:60.)

же так, навеки стать незаметной, кто на это пойдет! Это же трагедия! Он и ответил: не навеки. (НС:23-24, «Новые приключения Елены Прекрасной».)

Опять же, словесная коммуникация между Еленой и Проститутками оказывается невозможной. Невидимой Елене надо только следить за разговором двух проституток со стороны. Все-таки Елена получает ответ на тот вопрос, с которым она подошла к женщине под фонарь. У женщины есть голос. Это значит, что открытое отношение к проститутке спасает Елену. Хотя Елене не удастся говорить с женщиной, она все-таки слушает ее слова внимательно. Эта правда, что в настоящей коммуникации слушание играет также важную роль. Елена Прекрасная показывает именно это.

4. Устное повествование сказок Петрушевской как эстетическая инаковость

4.1. Сказ

«Настоящие сказки» создают своеобразную иллюзию устности. Влияние устной традиции также один из принципов в определении сказки. Из текстов возникает вопрос о том, как относятся друг к другу письменный текст и устное выражение, и какие ассоциации о правде и достоверности они содержат. В этой главе я буду рассматривать устное повествование сказок Петрушевской как «эстетическую инаковость». При анализе мне необходим термин *сказ*. Дальтон-Браун отмечает, что именно *сказ* характеризует целое творчество Петрушевской, он является ее «жанром». Дальтон-Браун также предполагает, что суть бытия человека по Петрушевской – коммуникация друг с другом. Так, элемент сказа соединяется с повторяющейся у автора темой человеческой коммуникации. (Dalton-Brown 2000b:vii-viii.) Термин *сказ* определяется *Словарем литературоведческих терминов* следующим образом:

Род народно-поэтического сказания, сказовое повествование. Сказ ведется в манере, резко отличающейся от авторской, и ориентируется на формы устной речи. [...] «Неавторское» повествование позволяет писателям свободнее и шире запечатлеть различные типы речевого мышления, прибегать к стилизациям и пародиям. (208–209.)

Понятие сказа определено в литературоведении как *ориентация на устное повествование*, при котором повествователь произведения, как будто, заимствует голос другого человека и рассказывает фабулу через его призму сознания, пользуясь его манерой речи. (См. также Виноградов 1980/1926:42, Эйхенбаум 1986/1918:45.) Бахтин, со своей стороны определяет *сказ* через понятие *чужой речи*. Согласно ему, *сказ*, – прежде всего, ориентация на чужую речь, и только как следствие этого – на устную речь (1979/1963:222). Таким образом, согласно Бахтину, *сказ* по своему характеру диалогичен. Бахтин пишет, что диалогические отношения можно видеть в литературе, когда одно слово или выражение является не только объектом автора, а намекает одновременно на две стороны: на отправителя и адресата. Например, в использовании

сказа как литературный метод, автор, согласно Бахтину, ссылается, во-первых, на сознание и социальный контекст повествователя, и во-вторых, на сам рассказ и его сюжет. (Бахтин 1979/1963:121–125.)

Типично для сказок Петрушевской то, что стиль повествователя не является устойчивым. Иногда повествование рассказов имитирует язык фольклорных сказок (как выше отмечено при анализе сказки «Матушка капуста»), оно поэтично и традиционно, но иногда повествователь выражает себя более четко, употребляя, между прочим, много разговорных словосочетаний. Сказка «Верба-хлест», которая отличается от других сказок особой мрачностью, начинается так:

Жил-был один слуга.

И ничего плохого в таком звании нет, работа как работа.

Тем более что этот слуга был самым первым слугой в государстве, приближенным Короля, и звали его Первый.

Король был, как все короли, обыкновенным человеком: явно не дурак, но и не академик. Не урод, но и красивым его нельзя было назвать даже на параде при мундире, что делать! [---]

Но вот Первый должен был быть умным, иначе как же править королевством! И по стечению обстоятельств он был к тому же еще и красивым, да и добрым тоже.

Бывают такие совпадения.

Ну, и как слугам полагается, он отличался скромностью. Словно бы специально выращивали.

И конечно, он многим поэтому не нравился.

И прежде всего он не нравился Королеве, которая как это и полагается, сама считала себя первым лицом в государстве, раз Король рылом не вышел. (НС:70, «Верба-хлест».)

Здесь рассказчик начинается свой рассказ как сказку («Жил-был один слуга»). Но, дальше повествование идет вперед фрагментарно, короткими предложениями. Фразы повествователя строятся как реплики, но собеседник отсутствует, или его реплики не написаны в тексте. Однако, читая сказку Петрушевской, создается впечатление, что повествователь говорит прямо кому-то.

Иногда текст рассказчика включает в себя имплицитный ответ собеседника. Например, в самом начале вышеупомянутого отрывка, рассказчик как будто защищает свое мнение о том, что назвать человека слугой не является унижительным. Противоположный аргумент существует имплицитно в речи рассказчика («и ничего плохого в таком звании нет, *работа как работа*»). В тексте можно ощутить, что кто-то

возражает и думает, что человека нельзя назвать слугой (а, может быть, более корректно ассистентом). Интенсивный тон рассказчика маркирован и в других местах текста. Например, повторение определенного синтаксиса указывает на фольклорное выражение, но и усиливает впечатление интенсивности устной речи в тексте («Король был [---] явно не дурак, *но и не академик*, Не урод, *но и красивым его нельзя назвать*»). Иногда повышение голоса даже маркировано восклицательным знаком.

Когда повествование имитирует живую речь, форма рассказа не так закрыта. Выражение, имитирующее устное повествование, дает, по-моему, свободу, время от времени, сосредоточиться в подробностях сказочного быта, созданных Петрушевской. Языковая свобода, которая характерна для устного выражения, также позволяет, наверное, сказать немножко больше, чем было бы прилично. Устное выражение – как текущая вода, она захватывает с собой и рассказчика и слушателя, иногда и толпу слушателей. Текущая вода, однако, не всегда остается в своем русле. Так, и повествователь сказок Петрушевской часто отвлекается от сюжета. Например, в «Верба-хлесте» рассказчик начинает свой рассказ со слуги Первого, но, в первую очередь, эта сказка рассказывает о королеве, которая сама хочет стать первым человеком в королевстве.

4.2. Чепуха – сплетня – оговорка

Устный рассказ является нередко именно неофициальной информацией, информацией, которую люди передают в обыденных, неформальных ситуациях, чтобы развлекаться и общаться друг с другом. Такой устной традицией могут быть сплетни, слухи, городские легенды, каламбуры, пословицы и т. д. Общение такого типа находится вообще ближе к повседневной жизни человека, чем печатное слово. Все эти виды речи находятся также на грани правды и фантазии. В них важны не только содержание или информативность, а также выражение и эффект произведенный на слушателя. Это подчеркивает то, что сплетни и каламбуры могут быть, правдой, но могут быть и неправдой. В конечном счете, опознать правду анекдотов и каламбуров не самое важное дело, и вообще правду невозможно определить во многих ситуациях. Болтливый рассказчик, оказавшийся в сказках Петрушевской, означает то, что кроме сказки в тексте изображается, может быть,

что-то из действительности. Кроме фантазии, изображена и реальность и через живую речь ее идеологическая атмосфера. Можно предположить, что таким образом в сказках Петрушевской слышны не только устный стиль повествования, но также разные жанры речи.

На мой взгляд, манера речи сказок Петрушевской имеет свои корни в повествовательной традиции Гоголя.⁶ Очевидно, что Николай Гоголь наложил свой отпечаток почти на всю русскую литературу. Как в рассказах Гоголя «Шинель» или «Нос», и в сказках Петрушевской абсурдные действия вместе с юмористическим голосом рассказчика создают парадоксальную, но, на первый взгляд, смешную атмосферу. Русский литературовед Борис Эйхенбаум впервые изучил рассказ Гоголя с точки зрения сказа, и он обратил внимание именно на шаловливую языковую манеру их повествователя. Эйхенбаум, пишет о повествовании, характерном для Гоголя, и отмечает:

(ц)ентр тяжести от сюжета (который сокращается здесь до минимума) переносится на приемы сказа, главная комическая роль отводится каламбурам, которые то ограничиваются простой игрой слов, то развиваются в небольшие анекдоты. Комические эффекты достигаются *манерой* сказа. Поэтому для изучения такого рода композиции оказываются важными именно эти «мелочи» (.) (1986/1918:45.)

Как отмечено выше, повествователь Петрушевской использует разные формы живой речи. Между прочим, рассказчик употребляет много разговорных и даже просторечных выражений, типа «Король *рылом не вышел*» (НС:70) или «Королева была *настоящая выдра*» (НС:71) (курсивы – С. Р.). Кроме разговорного или вульгарного стиля, повествователь сказок Петрушевской, очень часто излагает сюжет рассказа нелогично или ассоциативно. Также рассказчик Петрушевской комментирует и часто дает дополнительную информацию, добавляя такие «мелочи», как свои комментарии и короткие замечания, которые можно назвать каламбурами. Это делается чаще всего в скобках.

(И) вскоре во дворце все забегали и снарядили новый мусоровоз, в которой побросали матрац, две подушки, простыни, верблюжье одеяло (подарок от

⁶ Тем не менее, связь между Петрушевской и Гоголем обнаруживается здесь не первый раз. Например, Мария Васильева, Адел Баркер и многие другие пишут об этом.

монгольского цирика сто лет назад, вот и пригодилось), затем пару новеньких ведер (взяли в долг у уборщиц), кастрюлю(.) (НС:116, «Королева Лир».)

С первого взгляда кажется, что у этих каламбуров или анекдотов нет большого значения, что они пустяки или просто мелкая, дополнительная информация. При помощи таких добавлений, текст оказывается более выразительным и юмористическим. Информация, которая изложена в скобках, часто остается тривиальной, но именно такие подробности и отклонения от хода действия в тексте подчеркивают иллюзию устности в тексте и, делают текст более развлекательным.

Но, иногда в посторонних замечаниях есть кое-что большее. Например, в начале рассказа «Верба Хлест», в скобках, рассказывается фрагмент из жизни королевы, который дает читателю очень важную информацию.

Королева была как в сказке, красotka на длинных ногах, ее и выбирали за красоту: в мыслях о потомстве.

(Между прочим, совершенно не учитывая при этом, что у нее было тяжелое детство, так как мамаша порола ее ивовым прутом в некоторых случаях, приговаривая: «Верба хлест, бей до слез». И мамаша выбила у девочки все – доброту, нежность, кротость, жалость и чувствительность. Осталось все остальное, что бывает у вредных, злорадных детей.)

Что у нее было за мамаша, неизвестно, дело происходило на другом конце света: может, ее тоже колошматили.

Может, это была такая дикая семейка. (НС:70–71, «Верба-хлест».)

Данная история раскрывает читателю причину того, почему королева оказывается зловредной. Это не является типичным для традиционной сказки. Кроме того, что королева завидует слуге Первому и его положению возле короля, у нее есть травма детства. Поэтому жажда власти, и также образец поведения матери влияют на судьбу королевы. После вышеупомянутой истории о грустном детстве королевы, действия в сказке только начинаются. Также начинается рассказ о том, как эта трагическая королева постепенно превращает царство в земной ад.

Таким образом, то, что изложено в скобках, может подвести читателя ближе к интерпретации самой сути сказки. Кроме всеобщей и официальной информации у всех есть и индивидуальные знания и мнения. В сплетнях и анекдотах индивидуальное и общее, правда и ложь, сливаются воедино. Те маленькие замечания, которые у Петрушевской часто рассказывается в скобках, хотят также показать, что, в

действительности, «официальная» и «подпольная» информация параллельно влияют на ход действия. Если рассказчик иногда усиливает эффект повествования с помощью восклицаний, то о том, что находится в скобках, лучше говорить более тихо, даже шепотом.

Предыдущее замечание можно считать актом сплетничанья. Рассказчик раскрывает что-то вроде скандальной информации. Именно таким образом рассказчик часто сплетничает и в других сказках. Также в сказке «Королева Лир», в которой старушка-королева уходит из своего дворца и совершает своеобразную прогулку по городу, сплетничают по-настоящему. Идет речь о том, как Королева Лир ворует мотоцикл, чтобы сбежать от милиционеров. Вдруг, говоря о мотоциклах, повествователь отвлекается, и начинает рассказывать о скандале юности королевы.

Лир тут же села на первый попавшийся мотоцикл, это был гоночный «Харви» красного цвета, и уехала вон.

(У королевы была одна ошибка юности, офицер по особым поручениям на мотоциклетке, он разрешал ей покататься, когда занималась утренняя заря, о, жизнь! О, надежды! О, противные фрейлины...) (НС:122, «Королева Лир».)

В этом фрагменте также конкретно видно, как следуя манере повествователя действие рассказа иногда идет вперед согласно ассоциациям и замечаниями рассказчика. Только самые отклоняющиеся от сюжета вещи заключаются в скобки.

Иногда какие-то анекдоты или маленькие дополнительные рассказы, вмонтированные в сказки Петрушевской можно считать оговоркой, которую повествователь не намерен сказать в первую очередь, но все же, информация нуждается в огласке. Иначе в сказке не создалась бы совершенная картина избранной темы.

Например, сказка «История живописца» изображает жизнь одного художника, Игоря, который живет в такой нищете, что ему приходится даже мысленно рисовать, так как денег не хватает ни на краски, ни на кисти. О главном герое рассказывается многое, и повествователю следует выбрать, что ему стоит раскрывать и какая информация является важной для сюжета. Тем не менее, повествователь этого рассказа не только довольствуется этим, он говорит также о том, о чем у него нет охоты говорить.

О том, как художник снял эту квартиру б/у (без удобств), рассказывать долго, только заметим, что он спал там, подстелив на пол свое пальто, и был рад, что все-таки не на улице [---]

Как художник дошел до этой нищеты, говорить не хочется, достаточно упомянуть, что его обманули, как обманывают многих простодушных и безденежных людей, которым обещают большие кошельки за их маленькие квартиры, и, проснувшись однажды, такой будущий богач видит, что он лежит на скамейке в парке, а потом с трудом вспоминает, что в его собственном доме уже висят чужие занавески и в дверях новенький замок, от которого нет ключа, вот и все. (НС:27, «История живописца». Курсив – С. Р.)

Хотя сам повествователь так четко объявляет, что он не будет говорить о том, как попал в несчастное положение художник, эта история нуждается в том, чтобы стать услышанной. Десятью страницами ниже идет речь уже о другом деле, но ассоциативно рассказчик отступает от сюжета и начинает рассказывать (опять в скобках) о том, как обманули художника, и как он потерял все его имущество.

([---] А ведь каждому приятно, когда находится справедливый судья, настоящий знаток и ценитель твоего труда, и художник пригласил Адика в дом, посмотреть другие работы. Адик опять же восхитился и захотел помочь такому талантливому живописцу с выгодой продать квартиру и купить другую подешевле: так как было ясно, что тут имеются долги, краски стоят дорого, картины никто не покупает. Сам художник, конечно, не смог бы повернуть такую сложную операцию, и в тот же день он дал Адикуну доверенность на все свое имущество. И чем это кончилось, нам уже известно, владелец продаваемой квартиры вскоре устроится ночевать на лавочке в парке.) (НС:38–39, «История живописца».)

Уже имя старого друга художника «Адик» намекает на то, что от него можно ожидать чего-то неприятного. После того, как герой сказки отдает ему все и доверяется старому другу Адикуну, его жизнь становится адской. Узнать именно эту историю важно читателю именно потому, что, она доказывает, что у всего есть своя причина. Бедняки, даже в сказках, не являются бедными и нищими *просто так*, также у злобности есть не только следствия, но и причины. Мир сказок Петрушевской не представляется бело-черным, простоватым, как в традиционных сказках. Художник бедняк, потому что он доверяет людям, и королева злая, потому что ее мама хлестала в детстве.

4.3. Функция устного повествователя

Своими сказочными выражениями рассказчик Петрушевской отсылает к вековой традиции, к обновлению мифов и фантастическому восприятию действительности. Возрождая жанр сказки, голос рассказчика сливается с голосами сказителей и шаманов истории. Однако, как уже было отмечено, в повествовании можно опознать также обыкновенного представителя народа. Просторечия, лишние замечания и оговорки относятся к речи обыкновенного, может быть, не очень культурного человека. Можно ли при помощи такого «шизофренического» повествователя сказать что-то также о настоящем времени, или «настоящие сказки» остаются только фантазией?

Хотя у повествователя сказок Петрушевской есть своя манера речи, по моему, идея Бахтина об особенной диалогичности сказ-повествования полезна при анализе данных текстов. Тогда подчеркиваются вопросы: Кто говорит? Чей голос слышен в тексте? Бахтин характеризует связь между автором и сказ-повествователем так:

(н)ам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рассказчик, рассказчик же – человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), – и приносит с собою устную речь. (1979/1963:222–223.)

При помощи сказа создается пространство между автором и голосом рассказчика, иногда сказ даже является формой пародии. Таким образом, сказ никогда не является нейтральным, объективным способом повествования. Через сказ автор литературного произведения, заимствуя чужой голос, хочет показать мир через чужую призму сознания, которая все-таки оказывается нужной для замысла произведения. Сказ, разумеется, открывает чужие голоса и *иные перспективы* из аутентичной точки зрения. Кроме того, рассказчик, имеющий свою манеру речи, принадлежит к определенному общественному строю. Поэтому, сказ всегда идеологичен.

У повествователя сказок Петрушевской изменчивая, неустойчивая манера речи. Хотя она намекает на устную речь, на мой взгляд, голос не всегда не принадлежит только одной личности. В одной сказке через голос повествователя можно обнаружить

множество точек зрения. Рядом с голосом рассказчика, который традиционно находится на высшем месте в нарратологической иерархии, сейчас слышны иногда и возможный ответ слушателя (как в примере в главе 4.1.). Также в некоторых случаях с голосом повествователя сливается личный тон какого-то действующего лица сказки. Например, в рассказе «История живописца» повествователь описывает картину, никому не видимую, существующую только в голове самого художника так:

(и) художник, как всегда, отправился бродить по городу и рисовать свои картины. Надо сказать, что он все-таки рисовал, но мысленно. То есть, найдя какую-нибудь выгодную позицию, он, как половец, озирал пространство: *тут домишко, тут церковь, тут облако и дерево, из булочной вышла толстая тетя с батоном, остановись, мгновение, ты прекрасно!* (так восклицал про себя художник). Это была его никому не видимая картина, где *все краски играли, переливаясь, где мир светился, небеса становились бирюзовыми, хлеб и стены храма отливали золотом, и теткин платье пышно расцветало как букет сирени, и в добавление ко всему у булочной остановилась бабушка в оранжевом бойком халате: все.* (НС:29–30, «История живописца»). Курсив – С. Р.)

Поскольку картина является продуктом фантазии, повествователь изображает ее, как главный герой сказки воображает свою картину. Когда художник наблюдает окружающую его среду, это описывается так, что в голосе повествователя слышен и голос художника («тут домишко, тут церковь, тут облако»), хотя реплики не маркированы в тексте. Но, когда, немного позже, в тексте этого фрагмента описывается картина, нарисованная мысленно художником, голосом может владеть, и рассказчик, и художник. С другой стороны, один художник способен описать, как невидимая картина выглядит, но голос может принадлежат и рассказчику, который вживается в рассказ так сильно, что одинаково четко видит картину, мысленно нарисованную художником. Главная функция талантливого рассказчика состоит именно в том, как он делает невидимое видимым. Рассказчик сказок Петрушевской вживается в рассказ и делает это с очевидным удовольствием.

Когда повествователь сказок Петрушевской оказывается близким к народу, болтливым и имитирующим речевые манеры, в тексте можно слышать новый тон. Как уже отметили, через сплетни распространяется общее, но «подпольное» знание. Тогда в тексте царствует особое, коммунальное чувство. В манере рассказчика слышно, что у людей есть вообще фундаментальная нужда общаться и сообщать что-то друг другу.

Болтливый устный повествователь подчеркивает, что текст Петрушевской намерен репрезентировать коммуникативную ситуацию во всем ее разнообразии. Рассказчик, и слушатель присутствуют в этой ситуации одновременно и совместно, и их отношения являются интерактивными.

В разговорном виде повествователь представляет для ознакомления тот образ мышления, которым обладает народ, и в которое включается и повествователь, и имплицитный слушатель-читатель текста. Например, о королеве сказки «Верб-хлест» рассказывается, что она красавица, но сразу же после этого объясняется, что она также вредная и злорадная. И к ее красоте стоит относиться с особенной подозрительностью, как ниже изображается.

Если любую тетку отволочь в космический кабинет да в парикмахерскую, да на месяц на Багамские курорты, да кормить по науке, да сделать пластическую операцию в Бразилии – то ого-го еще, неизвестно кто кого!

То есть женщины не верили и природную красоту Королевы, и правильно делали.

Если и ноги удлиняют, и носы убирают и глаза вставляют, а волосы тем более, то все останова только за деньгами, девочки! [---]

Кстати, Королева так и не родила Королю наследника, причем все рассчитала правильно, а то бы не миновать этому несчастному ребенку (сыну упомянутых чудных родителей) тоже розги, моченой вербы, и мало ли какие могли бы быть последствия для не особенно умного народа данного государства. (НС:71, «Верб-хлест».)

Как можно ощутить в этом фрагменте текста, особенность повествования сказок Петрушевской состоит в том, что реплики разных людей и акторов сказки слышны, но не маркированы в текстовой плоскости. В вышеприведенном отрывке, голос, однако, не принадлежит никакому определенному действующему лицу сказки, он остается анонимным. Вот это, по-моему, именно *чужая речь*, голос из подполья, который комментирует рассказ рядом с более авторским голосом. Чужая речь влияет также на диалогичную структуру сказок (см. глава 4.1.). Например, в предшествующем отрывке сначала чужой голос интенсивно высказывает свое мнение о том, как любая женщина может достичь внешней красоты («Если любую тетку отволочь в космический кабинет [---] – то ого-го еще, неизвестно кто кого!»). После этого повествование опять больше напоминает авторское повествование, через которое рассказчик также имплицитно

описывает данную коммуникативную ситуацию: группа женщин сплетничает («То есть женщины не верили и природную красоту Королевы, и правильно делали»).

Кроме сплетен о героях сказок сказ Петрушевской иногда показывает в тексте общее мнение, верования и опыт людей, точнее женщин, на более абстрактном уровне. Например, так:

Кстати, многие мужчины и дети этого (*уборки – С. Р.*) не добиваются и в своих семьях, чтобы нечего подобного не знать: дескать, я хочу лишь видеть результат, требуют они. Но поневоле наблюдают весь процесс, всю стирку, глажку, подметанье, чистку картошки, пар от макарон, а иногда и вынужденно принимают во всем этом участие – что ж, не короли ведь.

Однако вернемся к Лир. (НС:120 «Королева Лир».)

Категорическая инаковость повествования сказок Петрушевской связана, по-моему, с критикой канонизованной литературы и вообще исторического письма. Правда или ложь то, что пишут в исторических текстах, – это зависит от интерпретации и точки зрения читателя. Также время меняет отношение к исторической правде. Таким образом, изменчивая манера рассказчика разрушает тоталитарную систему самого письма. Уже текст, как нарративная плоскость, оказывается плюралистической системой, где сосуществуют разные точки зрения. Сказ Петрушевской указывает на многие направления. Он позволяет, чтобы в тексте не было одного господствующего голоса.

С точки зрения сказки как фольклорная жанра, постмодернистская сказка Петрушевской осознает то, что устный рассказ играет другую роль в современной городской культуре, чем раньше в аграрном обществе. Современной устной традицией, могут быть, именно городские легенды или сплетни, которые обычно распространяются из уста в уста. «Вживание» в текст повествователя и фантастика сказки позволяют и читателю понять иные голоса, которые рассказывают каждый свою историю. Таким образом, сказка Петрушевской строится так, что в ней уже на поверхности текста через повествовательный голос видны разные виды современной устной культуры.

5. Амбивалентный мир «Настоящих сказок»

5.1. Из-под маски – Гротеск и сказка

Гротеск является стилем «художественной образности, основанным на контрастном сочетании правдоподобия и карикатуры» (*Словарь литературоведческих терминов*:40). К гротескному стилю относятся всегда, как преувеличенные, так и чрезмерные образы и действия. Бахтин подчеркивает, что гротескный образ является всегда амбивалентным (Бахтин 1990/1965:28, 31–33). Согласно ему, «ведущей особенностью гротескного реализма является *снижение*», так все идеальное и духовное переводится в «материально-телесный план» (1990/1965:26). Гротескный образ он описывает при помощи картины беременной смерти, например, так:

Это очень характерный и выразительный гротеск. Он амбивалентен: это беременная смерть, рождающая смерть. В теле беременной старухи нет ничего завершенного, устойчиво-спокойного. В нем сочетаются старчески разлагающееся, уже деформированное тело и еще не сложившееся, зачатое тело новой жизни. (1990/1965:33.)

Наталья Иванова отмечает, что именно гротескная образность характеризует также творчество Петрушевской. Особая двойственность является, согласно Ивановой, структурным принципом произведений Петрушевской. Они формируются так, что противоположные полюса процесса всегда соединяются: новое со старым, рождение со смертью, как и в образе, описанном выше Бахтиным. (Ivanova 1993:29, см. также Бахтин 1990/1965:31.)

Для сказок Петрушевской типично то, что действующие лица, а также разные явления часто маскируются. Они как будто покрывают себя, чтобы представиться в противоположном виде. С помощью разнообразных масок переступаются разные границы. Замаскированным можно вступить в иную действительность. Помним, как Елена Прекрасная в состоянии восторга смотрит, как проститутка, красящая свое лицо яркими красками, буквально надевает на себя профессиональную маску (см. глава 3.3.). Елена отчаянно ищет путь к настоящей женственности. В этом процессе она имитирует женщин, с которыми встречается. Она

хочет надевать на себе правильную и общепринятую «маску» женственности. В случае «Матушки капусты», весь личный мир женщины-протагонистки, как будто, скрывается под маской мифологических образцов. Кроме этого, ослепшая от фантазии женщина представляет себе настоящего младенца, но после миниатюрной, красивой Капочки он кажется женщине гротескным.

В течение сказки «Королева Лир», главная героиня, быстро, передевается, или изменяет свою внешность каким-то другим способом, всего шесть раз. Когда королева уходит из своего дворца в город, она отвергает свою должность и материальные удобства. Одновременно, она освобождается от тяжести своего возраста и положения. Костюмы королевы, в высшей степени, обладают творческой фантазией, и она совершенно возрождается при помощи новых костюмов. Например так:

Что касается Лир, то она переделалась в маленький красный костюм, который она бы никогда раньше не осмелилась надеть: он был весь в золоте, а декольте такое глубокое, а юбка такая короткая! Старушка Лир почувствовала себя молоденькой глупышкой, особенно когда напялила на себя кудрявый соломенного цвета парик, черные очки и сверху ковбойскую шляпу с дырочками! (НС:128, «Королева Лир».)

Это был самый конец их приключений, а перед этим, как мы уже сказали, наших дам (*Королева Лир с внучкой Алисой – С. Р.*) занесло в магазин «Меха для новобрачных», где они переоделись в роскошные шубки, а затем они свернули в кабаре, где выступали мужчины с программой «Танцы девушек мира», но Королева Лир и принцесса Алиса вошли туда по ошибке со служебного входа и попали прямо в коридор за кулисами, где на вешалке висели приготовленные для артистов костюмы. И путешественницам так понравились первые с краю халатики и парички, что они обе мгновенно переоделись, оставив на полу два меховых пальтишка – одно из серебристых горных лис, другое пуха розового фламинго. (НС:132, «Королева Лир».)

При этом, старушка-королева Лир отказывается от ограничений, которые обычно касаются старушек, например, она больше не чувствует физических недостатков. Наоборот, на воле королева становится активной, сильной и любопытной. При помощи чрезмерно экспрессивных костюмов королева подчеркивает свою телесность. Все-таки, Королева Лир напоминает гротескный образ, описанный выше Бахтиным, – рождающая смерть. Повествователь сказки усиливает это впечатление, постоянно называя королеву старушкой или бабушкой, хотя она сама чувствует себя опять «молоденькой глупышкой».

Мэри Руссо отмечает, что в психоанализе женская сексуальность изображена как маска, заменяющая или покрывающая недостаток⁷ (1988:223). На уровне действий королева переодевается для эстетического наслаждения, но маскарадные переодевания королевы можно рассматривать также как отказ от физического старения и, в конечном счете, смерти. Старая королева в маленьком костюме с глубоким декольте и в парике, на котором колеблется ковбойская шляпа, создает из себя гротескный спектакль. По сценарию спектакля, она вступает в мир, где она может надеть костюм, «который она бы никогда раньше не осмелилась надеть».

Так, прогулку королевы Лир можно интерпретировать также при помощи понятия *карнавала*, описанного Бахтиным. Карнавал – временное состояние свободы и наслаждения. В своем предисловии к работе о Рабле, Михаил Бахтин характеризует средневековые народные праздники, и представляет три разные формы карнавальной народной культуры, а именно: обрядого-зрелищные формы (в котором включается, например, празднества карнавального типа и различные площадные смеховые действия), словесные смеховые и пародийные произведения (устные и письменные) и различные формы и жанры фамильярно-площадной речи (ругательства, божба, клятва и народные блазны). (Бахтин 1990/1965:9.) Эстетика карнавального мироощущения основывается на гротескном образе. Карнавальная литература также имеет свои корни в народной культуре, неофициальной области жизни и пародии. В карнавале иерархические отношения перевертываются противоположной стороной. Все это совершается в карнавале, в частности, при помощи различных масок и переодевания. Карнавал также означает временную свободу и возрождение, которые доступны всем. По выражению Бахтина, «карнавал по своему характеру всенароден» (Бахтин 1990:15).

Карнавальный характер сказок Петрушевской означает освобождение от резких классификаций литературы. С другой стороны, сказка как карнавальное зрелище, означает отказа от физических законов природы. Кроме этого, для сказочных действующих лиц (например таких, как Елена Прекрасная и Королева Лир), которые неожиданно попадают в новый, сложный мир обыкновенных смертных, нормальная, современная городская жизнь представляется безумным карнавалом. Королева Лир жила всю свою жизнь в закрытом дворце, среди королевского двора. Очевидно, она не знает

⁷ Для психоанализа это нормально означает отсутствие фаллоса.

все правила современной городской жизни и поэтому начинается «карнавал». Если Елена Прекрасная хочет быть как все остальные женщины, то королева-старушка примеряет все возможные костюмы, она наслаждается свободой и телесностью. Смену костюмов, можно интерпретировать также как выражение духовного освобождения. В маске королева Лир освобождается от аристократизма и манер дворца, подчеркивающих иерархические отношения между правителями и прислугой.

Руссо критикует представление о гротескном образе Бахтина как одностороннее и недостаточное. Для Руссо образ рождающей и смеющейся смерти представляет только мужскую точку зрения на гротеск и карнавал. Все же, для феминистского читателя эта картина оказывается весьма проблематичной. Картина рождающей смерти нагружена коннотациями страха и отвращения к биологическому процессу репродукции и старения. Руссо отмечает еще по поводу отношений карнавального процесса к инаковости, что для исключенных и маргинализованных групп, в том числе женщины, здесь обнаруживаются определенные трудности. Из-за своего маргинального положения то, что представляется инаковостью, может оказаться в опасности также в утопическом, перевернутом мире карнавала. Руссо подчеркивает, что во всяких имплицитных мирах, например, женщины и их тела являются везде и всегда униженными, опасными и, в то же время, находящимися в опасности. (Russo 1988:214–217.)

В сказках Петрушевской можно видеть разницу между тем, когда кто-то (или что-то) маскируется, и тем, когда оно совсем пропадает из вида. В мире сказок это возможно. На мой взгляд, именно исчезновение означает окончательное овладение чьей-то личностью. Тот, кто заколдовывает другого, делая его невидным, или прячет его где-то, подчиняет другого своей власти. Например, Елена Прекрасная и Королева Лир, передеваются и маскируются по своей воле, чтобы наслаждаться собой или найти путь к тождеству.

Когда герой совсем теряется, это совершается уже посторонними силами. Как считает волшебник в сказке «Новые приключения Елены Прекрасной», женственность в своем чрезмерном размере оказывается опасной:

он (*волшебник*, – С. Р.) опасался влияния чудовищной красоты Елены, боялся потерять способность колдовать и не хотел бросать насиженное место и бежать за

красавицей куда глаза глядят – а именно такая судьба была уготована всем лицам мужского пола, причем войны начинались от того, что задние ряды направили на передние, эти передние ряды оглядывались, чтобы дать кому-то по зубам, задние отвечали не задумываясь и т. д. (НС:12, «Новые приключения Елены Прекрасной».)

Волшебник хочет спасти, кроме себя, также и мир от красоты Елены Прекрасной. Таким образом, волшебник не хочет просто маскировать Елену, а он совсем утирает ее из видимого мира. Этот поступок – крайний способ владения женской телесностью и сексуальностью. Власть хочет захватить также Королеву Лир. Милиционеры предполагают, что Королева является опасным для народонаселения.

Таким образом, полицейские появились в телевизионных новостях с ошибочным сообщением, что в районе улицы Коровый Брод разгуливает парочка грабительниц в дорогих манто (из лис и фламинго), причем на их счету многое, чувствуется, действуют опытные зарубежные группировки, колумбийские женщины-боевики или, о ужас, русская мафия. (НС:133, «Королева Лир».)

Карнавал и освобождение старой королевы интерпретируется сразу как враждебный поступок. Сказка Петрушевской пародийно указывает также на то, как конституционные, общественные органы намерены спасти людей от «атаки» других сил. Но, когда сказка практически вторгается в обыкновенную жизнь, из этого легко приводится к ошибочным выводам. Следовательно, и Королева Лир и ее внучка Алиса попадают в руки полицейских и, вследствие этого, им приходится вернуться во дворец. Карнавал кончается, и королева Лир больше не может свободно наслаждаться переодеванием.

5.2. Другая действительность

Сказки Петрушевской обсуждают право человека быть таким, как он хочет и самому владеть своей личностью. Также у читателя «Настоящих сказок» возникает такой важный вопрос, как: каким человек должен быть, и каким он оказывается в глазах других? Например, в сказках «Матушка капуста» и «Новые приключения Елены Прекрасной» рассматриваются женские темы (право иметь детей и идея внешней

красоты), в конечном счете, право быть женщиной. Рассказ «Королева Лир» продолжает эту тему, но, с точки зрения проблемы старения.

Общее для сказок Петрушевской то, что протагонист является каким-то образом «другим» тому миру, в котором он оказывается. Он в целом не совпадает с остальными людьми общества, или он даже не совпадает с самым собой. При помощи внешних изменений часто описываются и внутренние противоречия человека. Таким образом, можно сказать, что действующие лица сказок Петрушевской – представители инаковости. Они иные как таковые, или частично, в психологическом смысле. Или в глазах других, или для себя. Также жители мира «Настоящих сказок» всегда изображены более или менее гротескными, преувеличенными и наивными. В случае Елены Прекрасной и Королевы Лир можно также говорить о двойственной инаковости. Они выходят на сцену рассказа из другой, мифологической или сказочной действительности. Они являются «другими» уже как таковые. Также, когда эти женщины надевают на себе разные костюмы, они представляют ту инаковость, которая находится в маргинеале реального мира.

Согласно Бахтину, гротескные образы, маски и преувеличение сопротивляются ограничениям религии, высшей культуры и организованного общества. Маскарад – выступление «других». Философия Левинаса предлагает откровенное отношение к инаковости, лицом к лицу. Но что делать, когда и действующие лица сказок и сама действительность оказываются постоянно под маской? Играет ли карнавал и маскировка женских фигур сказок Петрушевской только положительную роль? При чтении можно было бы спрашивать еще: почему Елена Прекрасная чувствует себя обязанной скрыться под маску женственности? Зачем королева Лир хочет отказаться от старости и стать (опять) «молоденькой глупышкой»? Как это в конечном счете, сопротивляется ограничениям организованного общества?

Ответ на данные вопросы является двойственным. С одной стороны, переодевающие женщины, которые совсем из другой действительности, хотят найти правильный костюм, чтобы подходить к остальному миру. С другой стороны, обнаружение жителей сказок в мире настоящих людей, отстраняет читателя от контекста, и помогает смотреть на образы инаковости «свежими глазами». В качестве примера этого, можно упомянуть, еще раз, Елену Прекрасную, которая в начале сказки

хочет выглядеть такой, как проститутка. При этом точка зрения Елены заставляет читателя смотреть на проститутку не из перспективы тождества, а взглядом того, кто первый раз ее видит, не зная об ее профессии или положении в обществе.

Также королева Лир считается проституткой из-за ее глупых костюмов. Кроме этого, ее с внучкой Алисой, после того, как они переодевались в костюмы «девушек мира», путают с иностранками, точнее с японками. Следующий диалог из сказки показывает смущение официанта и повара, когда в их ресторан попадают двое, вроде японцев:

- Еще сосисок! – сказал официант на кухне. – Эти японки вообще не знают как называются сосиски и что такое пиво! Но выучили наш язык в совершенстве! И так вежливо разговаривают! Меня называют «дорогой».
- Японки! – многозначительно ответил повар.
- А глаза у них голубые, видал что творится? – воскликнул официант.
- Так они линзы вставили, – догадался повар. – В Японии все могут.
- А круглые глаза-то, – сказал официант, принимая горячие сосиски.
- Пластическую операцию сделали? – изумился повар. – Они на все способны, японцы. (НС:131–132, «Королева Лир».)

Эти японки, на самом деле не из Японии, они пришли из другой действительности. Поэтому они сами не осознают что, их костюмы носят дополнительные значения. Таким образом, сказочные герои, являясь своего рода «пустыми картинками», действуют показателями разных типов инаковости. Реплики официанта и повара раскрывают также, какие предрассудки и предвзятые мнения у людей есть о других национальностях. Новые, необыкновенные феномены легче объяснить, когда их рассматривают через верования. Тот факт, что клиенты ресторана, несмотря на их одежду, в целом не совпадают с общей картиной о японцах, объясняется поваром прямолинейно: «В Японии все могут». Больше нет желания удивиться странной внешности женщин.

Тем не менее, сказки Петрушевской дают возможность интерпретировать образы инаковости в знакомом всем контексте сказки. В этом контексте допускается и даже рекомендуется использовать фантазию. На фоне этого можно понять и этическое содержание «Настоящих сказок». Они представляют разные лица инаковости. Этическая ситуация подчеркивается, когда сказочное действующее лицо встречает настоящего человека. Как в вышеприведенном отрывке можно читать, королева Лир зовет совсем

незнакомых людей «дорогие». Вне дворца, в мире настоящих людей, такая милость вызывает удивление и смущение.

Ответственность за «другого», и сосуществование с «другим» – это принципиальные обстоятельства в этике Левинаса (См. Greisch 1991:77, Chalier 1991:125). Обсуждая индивидуальность и универсальность философии Левинаса, Фабио Киарамелли пишет, что «я» как субъект является всегда ответственным за «другого». «Я» также находится под влиянием бесконечной трансцендентальности, связывающейся с «другим» которого невозможно понять разумом (*logos*). Он продолжает, что язык сам по себе, является во всякое время и во всяких обстоятельствах этичным. Говоря с «другим», «я» всегда *отвечает ему* и одновременно является *ответственным за него*. Так, сосуществование означает ответственность. (Ciaramelli 1991:88, 98.) Словами Киарамелли:

My individuation in this case is ethical: I am linked to the other by the responsibility that I bear toward him or her. Proximity is only possible as responsibility, which, in turn, is only possible as substitution. (1991:91.)

Отношение Королевы к другому человеку резко отличается от того, как обычные люди обращаются к ней. Из-за своей инаковости, королева действует нелепо в большинстве ситуациях, в которых она попадает вне дворца. Поэтому королева вызывает даже агрессивность в жителях города. Рассмотрим еще один случай, который происходит в магазине новейшей техники. Королева нуждается в телефоне, и она просит телефон, «по которому можно позвонить» (НС:124). Продавец принимает эту просьбу за шутку.

Продавец понял, что перед ним редкостная идиотка (кому бы в голову пришло спрашивать телефон, по которому НЕЛЬЗЯ позвонить). Но малый не растерялся. Такую клиентку можно было и нужно было надуть. [---] В этом королевстве среди продавцов иногда встречались нечестные люди, стремящиеся за дешевой товар взять большие деньги. (НС:124–125, «Королева Лир».)

Продавец притворяется, что понимает все, что Лир говорит, хотя он считает ее бедной дурочкой. Он думает, что если он обслужит бабушку как будто она обычный посетитель, ему удастся продать ей «какой угодно аппарат за бешеную цену» (НС:125).

Поведение королевы вызывает также настоящую агрессию в некоторых людях. Оператор телевизионной группы теряет терпение, когда Лир бросает какой-то кабель на пол. Он начинает орать на нее. Королева, со своей стороны, не узнает агрессивный тон в голосе оператора, а отвечает ему ласково, как всем собеседникам. В следующем диалоге конкретизируется разница между отношениями к другому человеку представителя сказки и реальной жизни. Столкновение двух миров осязаемо.

- А штырь где девочки? – орал оператор. – Где теперь штырь? отдайте штырь, дуры!
 Полицейские, слыша такую ругань, деликатно удалились.
 Что касается Лир, то она никогда не слышала такого слова как «дуры» и нимало не обиделась,
 Она сказала Алисе:
 – Детка, они, как мне кажется, потеряли какой-то штырь дуры, если я не ошибаюсь.
 – Но, бабушка, у меня, как мне кажется, его нет! Если я не ошибаюсь!
 – Куда ты его заныкала? – вопил оператор.
 – Если мне не изменяет память, ты его не заныкала? – спросила Лир свою внучку, и когда та отрицательно затрясла головой, бабка ласково сказала оператору:
 – Если я не заблуждаюсь, мой друг, она не заныкала ваш штырь дуры. Поищите его в другом месте, дорогой. (НС:127, «Королева Лир».)

В этом отрывке текста, язык протагонистки сказки отличается от языка тождества. Королева ни разу в жизни раньше не слышала слова «дура». Поэтому, она не понимает, что ее оскорбляют. Закрытый замок королевы репрезентирует также закрытый мир сказки и фантазии, в котором люди обращаются друг к другу по определенным правилам, и который является чужим настоящему миру. Поэтому она также не понимает мир настоящих людей, в котором совершаются преступления и наказания. Она также не умеет использовать деньги. Все это интерпретируется как враждебное тождеству данного общества. Королева вызывает хаос везде, где она гуляет.

Королева, вместе с другими сказочными фигурами «настоящих сказок» проявляет ту вежливую и ответственную за «другого» манеру речи, о которой говорит и Левинас в своей философии. В предыдущем диалоге функция языкового конфликта, опять же, состоит в том, чтобы отстранить читателя от его общепринятого мировоззрения. Сейчас царствует мироощущение «инаковости». Оказывается, что слова действуют в какой-то функции только для того человека, кто их понимает. Таким

образом, также фигура королевы Лир и ее речь символизируют феноменологическую точку зрения на жизнь. Разные явления представляются для смотрящего как таковые, без предварительного знания. В таких обстоятельствах все люди одинаковые, несмотря на личность, или профессию. Ирония состоит только в том, что королева предлагает, что все люди – слуги. Все же, королева относится также к своим слугам вежливо и с изысканностью.

5.3. «Юродивые» и наследники Ивана Дурака

Юродство – одно из особенностей русского культурного сознания, которая имеет свои корни в православной традиции. В древней православной России некоторые люди были юродивые перед Богом. Это – аскеты, бедняки и сумасшедшие люди. Из-за того, что они считались сумасшедшими, эти люди были также свободны высказывать такие вещи, которые они в нормальном состоянии не могли бы. Эпштейн отмечает, что юродство – антиэстетическое явление. Он называет именно авангард, который считается предшественником постмодернизма, искусством юродивых.⁸ Согласно Эпштейну, юродство всегда связано с самоунижением. Он пишет, что самоунижение искусства является религиозным актом, наделяя искусство новыми, парадоксальными и антихудожественными чертами. Марк Липовецкий пишет также, что юродивый является классическим примером лица, находящегося на границе «двух миров». (Epstein 1995:53, Lipovetsky 1999:237, <http://ecyd.info-web.ru/index.php?a=term&d=48t=607>.)

Также в русских традиционных сказках одно из центральных действующих лиц – Иван Дурак. По-моему, некоторых из персонажей сказок Петрушевской можно сравнивать с такими культурными знаками русской традиции, как юродивые и дураки народных сказок. На мой взгляд, действующие лица сказок Петрушевской являются синтезом этих фигур. Идея дурачества и самоунижения действующих лиц данных сказок проявляет, со своей стороны, эстетическую инаковость и карнавальную атмосферу, но кроме этого, соединяет тексты Петрушевской с этическим пафосом христианства, который не является совсем далеким от философии Левинаса.

⁸ В контексте постмодернизма о юродстве пишут также м. п. В. Курицын и О. Седакова.

Бахтин пишет о литературных дураках, что фигура такого типа имеет всегда не прямое, а переносное значение. Их наружность нельзя понять буквально. У них есть, по выражению Бахтина, *право* «быть чужим в этом мире». (Бахтин 1986:194–195.) Бахтин характеризует литературных шутов и дураков в следующем:

Они не только добровольно отказывались от удобств и благ жизни земной, от выгод жизни общественной, от родства самого близкого и кровного, но принимали на себя вид безумного человека, не знающего ни приличия, ни чувства стыда, дозволяющего себе иногда соблазнительные действия. (1986:195)

Таким образом, у юродство есть в литературе всегда символическое значение. Разные простодушные фигуры, дураки и шуты являются символами более глупых сторон человеческого поведения. Бахтин пишет, что: «Шут и дурак – метаморфоза царя и Бога» (1986:197). У Петрушевской это иногда наоборот. Сказочные фигуры, которые могут быть, и королевскими, и мифологическими – «метаморфозы» самых людей. Как на поверхности зеркала, в них отражается человеческое поведение.

Интертекстуальные отношения ведут читателя к другим литературным дуракам. Сказка «Королева Лир» указывает своим названием на пьесу Шекспира «Король Лир». Король Лир Шекспира изображается стариком, который сошел с ума и отрекся от престола в пользу своей дочери. Он тоже «юродивый перед Богом». Эйна Крюн пишет, что: «Король Лир изображается также в своем сумасшествии человеком, гениальная душа которого часто ломает духовную тьму. Это рассказывает что-то общее о сущности человеческого бытия» (Krohn 1958:15, перевод с финского языка – С. Р.).

Рассказ о королеве Лир показывает как будто современный и юмористический вариант истории, созданной Шекспиром. В сказке Петрушевской протагонистка, под именем «Лир» оказывается, однако, представительницей женского пола. Как Орландо Виргинии Вулф, в течение столетий, король Лир превращается в женщину. Современный Лир – самостоятельная и инициативная женщина. Разумеется, юмористический стиль, и устная манера повествователя пародируют классическую пьесу. По примеру своего предшественника, также королева Лир Петрушевской, «сходит с ума» и отдает корону своему наследнику. После этого она уходит из дворца и строит себе дом. С идеей юродства связано стремление к аскетической жизни королевы Лир и отказ от материального благополучия. Сказка о Лир Петрушевской начинается так:

(б)ыло дело в одном государстве, что старушка королева, которую все звали Лир, слегка рехнулась, сняла с себя корону, отдала ее своему сыну Корделю, а сама решила, наконец, отдохнуть, причем где-нибудь в глухих местах и безо всяких удобств.

Это ведь только простые и рожденные в тяжелых условиях богачи строят себе роскошные дворцы, а аристократы любят все натуральное, хотя обязанности не позволяют им переезжать из своих замков в избы, бани и сараи.

Но наша королева-бабушка, как женщина сильная и свободная, решила, что выполнит свои мечты тут же. Она построила себе недалеко от королевского дворца дом, на который пошло восемьдесят штук новеньких картонных ящиков из-под макарон. (НС:115 «Королева Лир».)

Как отмечено выше, будучи в «реальном мире», а не в своем дворце, фигура Лир действует как представитель инаковости. Намякая своим названием на классическое, канонизированное произведение мастера пьесы, ее фигура говорит в пользу фантазии, мифа и культурного предания. Таким образом, королева Лир имеет за плечами символ высокой, классической, канонизированной литературы. На мой взгляд именно на этом уровне она «другая». Если король Лир канонизирован как деятель высокой литературы, его сестра или женский эквивалент относится к более легкому, и массовому жанру сказки.

История живописца, со своей стороны, раскрывает читателю образ добросердечного аскета, для которого важнейшее дело в жизни, следовать своему призванию. Как королева Лир в предыдущем примере, также художник слушает голос своего сердца и, несмотря на нищету, продолжает рисовать.

Надо сказать, что публика не всегда одобряла произведения на асфальте. Многих не устраивало, что художник рисует мир только тремя красками. Им также не нравилось, как он рисует – фотограф бы сделал это лучше, говорили зрители вслух. А так и мы можем.

Что касается детей, то они, как наиболее впечатлительные создания, тут же кидались тоже рисовать, причем они хотели калякать и малякать не на свободном месте, которого было полно кругом, а именно в этой картине. [---] Художник не возражал, он понимал, что они тоже создают свою картину из грязи, полотно, натоптанное ногами, насыпанное руками. Возражали бабушки, которые прибежали со скамеек, уводили внуков и кричали насчет промокших ног, простуды и попачканных колготок.

Дети исчезали, а рисовальщик оставался со своей грязью на асфальте и думал, что такая картина из земли, воды и маленьких следов тоже достойна оказаться в каком-нибудь музее, неизвестно только в каком: в музее почв или в музее современного авангарда. (НС:31 «История живописца».)

Как раз художник смотрит на мир с совсем другой точки зрения, чем обыкновенные жители: упомянутая публика и бабушки детей, участвующих в работе художника. Образ живописца описывает идеальную картину о художнике, который готов отказаться от всего материального ради искусства. Он видит мир по-своему, и создает картины от чистого сердца, хотя результат всегда не удовлетворяет публику. Здесь художник сопоставляется с детьми. Как художник, так и дети, одинаково наслаждаются «рисованием» на асфальте. Размышление о «настоящей» и «ненастоящей» сказке кристаллизуется в конце фрагмента, когда художник думает о характере искусства созданного детьми: «картина из земли, воды и маленьких следов тоже достойна оказаться в каком-нибудь музее, неизвестно только в каком». Так и сказки, написанные не обязательно для детей, а для всех, могут существовать среди высокой литературы, несмотря на их «иную» эстетику.

5.4. Взгляд на прошлое

При помощи юмора, нелепости, абсурдных действий и персонажей Петрушевская изображает свой литературный карнавал, который свободен от ограничений реальности, используя, кроме этого, культурные знаки, знакомые сегодняшнему человеку, Петрушевская создает новые фольклорные сказки для современного городского человека. Дальтон-Браун зовет рассказы Петрушевской (не только ее сказки) «новым фольклором». Она считает, что автор играет в своих произведениях с идеей ложного фольклора, «фейклора», через который создали советскую мифологию, и который был характерен для идеологического просвещения народа Советского Союза. (Dalton-Brown 2000b:114.) Также Иванова отмечает что:

Literature too, has started liberating itself from fear, singing tragic dirges to the shades of those who perished in the most ominous, dreadful catastrophe of twentieth century – the Soviet experience. (Ivanova 1993:31)

На фоне этого, «Настоящие сказки» возможно, считать *пародией* традиционных сказок, но также и пародией мифологизированной образности в общей смысле.

Пародия является жанром литературы, имитирующим другие литературные дискурсы и произведения. Линда Хатчен считает постмодернистскую пародию самостоятельным явлением в дискурсе постмодернизма. Она характеризует постмодернистскую пародию – нередко употребляются также термины *ироническое цитирование* и *пастишь* – как критическую ссылку на прошлое (1989:93). В пародии (как и в устных фольклорных жанрах) понятие оригинала как редкого, уникального и неизменяющегося артефакта является неправильным и даже сомнительным (Hutcheon 1989:93). Литература состоит, в первую очередь, из «ткани ссылок» (см. Barthes 1993:115). Поэтому в сказках, написанных в «низком», народном стиле, можно найти интертекстуальные ссылки и на устную традицию, и на мировую литературу. Так, они ставят под вопрос существующее деление литературы на низкую (или массовую) и высокую литературу. Например, их «эстетическая инаковость» говорит в пользу этого. Хотя жанр сказки оправдывает себя в качестве напечатанного слова, сплетни и оговорки вряд ли относятся к канонизированной литературе.

Указывая на мифологизацию, сказки Петрушевской, вместе со многими другими произведениями в сегодняшней России, перерабатывают наследие социалистического реализма. Дальтон-Браун предлагает, что при помощи сказки, возможно, раскрывать советскую мифологию и иронически намекать на то, как в литературе того времени говорили об иллюзии коммунистического райского общества (2000b:111–114).

Сказка «Верба-хлест» является очень ярким примером этого. И Дальтон-Браун отмечает, что данная сказка – самая политическая среди сказок Петрушевской (2000b:113). Таким образом, в сказках Петрушевской сопоставляется иллюзия, фантазия и реальность. Эта сказка – яркое изображение тоталитарного общества, где система основывается на страхе и насилии. Главным действующим лицом в этой сказке является уже упомянутая трагическая королева. Владея властью, она в частности организует повторяющиеся публичные порки и казни. Все жестокие поступки совершаются «ради порядка», и в этом государстве царствует порядок страха. В «Верба-хлесте» изображается, например, как иногда исчезают люди, живущие в этом государстве.

Действительно, там иногда под утро приходились убивать и сбрасывать потом трупы в речку, что же делать!

Кроме того, может быть, у него (*Слуги первого, – С. Р.*) были сведения, что в этом гроте всегда заготовлена охапка моченых розог для порки под названием «Верба-хлест». (НС:74, «Верба-хлест».)

Мошенничество народа совершается частично при помощи языковой манипуляции и переименования. Например, место где «иногда под утро приходилось убивать» называется «Грот Венеры». Красивое название для варварства.

Известие о приезде делегации ООН, заставляет королеву замаскировать действительную ситуацию в государстве, потому что международная комиссия ООН решила расследовать, как в разных странах соблюдаются права человека, не мучают ли людей где-то. В государстве осуществляется переименование подозрительных институций. Вместо того чтобы действительно изменить условия в государстве на гуманные, королева просто придумает новые названия.

Короче, Королева предложила сменить название учреждения (*психиатрической больницы – С. Р.*) на Вербовском шоссе и вместо «Дом скорби» назвать это дело «Школа драматического искусства», а для больных ввести звания «студент» и «выпускник» (выпускниками в шутку называли самых древних стариков и безнадежных больных) – что же касается санитаров, то они отныне именовались «педагоги по технике речи, а врачи носили звание «мастеров». (НС:81 «Верба-хлест».)

Так, делегация ООН только удивляется естественности атмосферы «Школы драматического искусства».

В сказке «История живописца» при помощи сказки объясняется то, что иногда люди из-за неведения настоящих обстоятельств участвуют в катастрофическом процессе тоталитаризации. Эта сказка указывает на ту же историю, как и «Верба-хлест», но более осторожно и с другой точки зрения. В «Истории живописца» именно невинные дела обыкновенных людей оказываются реально опасными. Художник сам, не зная об этом, владеет таким инструментом, который переводит действительность на холст. Все что он рисует, исчезает из мира. Так, бедный художник сказки является инструментом «Старого Товарища», который, видимо, хочет уничтожить мир. Уже в рассказе отмечено, что: «(и)ногда самые безобидные вещи убивают, если ими орудуют злодеи» (НС:48). Протагонист сначала не знает, что кто-то или что-то играет свою игру через него. Момент «прозрения» оказывается ужасным:

Стоя на этой свежей могиле, в которую ушел его любимый переулочек, художник дрожал: он понял, что такое был подарок *Старого Товарища*. Ничто нарисованное на холсте, больше не вернется. Все. Миру приходит конец. Сколько еще таких холстов и мольбертов раскует по магазинам Старый Товарищ, столько художников по дешевке купит эти орудия смерти... (НС:48–49, «История живописца». Курсив – С. Р.)

Как раз прежняя действительность совсем пропадет. Кто-то посторонний владеет действительностью. Художник полагает, что он своей работой делает мир более красивым, но обманутый другим человеком, он уничтожает свой любимый мир. В сказке «Верба-хлест» злая королева, которой принадлежит власть, контролирует народ с помощью обмана. В «Истории живописца» описывается точка зрения представителя народа.

Как пишет Хатчен, постмодернистская пародия – явление не ностальгическое, а критическое. Пародический текст показывает, как настоящие произведения возникают из прежних литературных форм, и какие последствия это имеет. (1989:93.) Например, сказка «Матушка капуста» пародирует в некоторых местах сказочный дискурс, но «Верба-хлест» и «История живописца» намекают прямо на советскую жизнь. Частично через советскую мифологию власть обманывала обыкновенных людей, и действительность переименовали по-новому для целей тоталитаризма.

6. На границе – значение коллектива и тела для сказок Петрушевской

6.1. Коллектив и «я» в творчестве Петрушевской

«Я» живет и существует всегда в каком-то коллективе. Вокруг его живут и другие люди, другие личности. Общество строится на особенном чувстве общности. Эту общность можно назвать общей идентичностью людей, живущих на ее сфере влияния. Взаимоотношение и сотрудничество членов создает жизненные условия для любого общества. С другой стороны, коллектив также контролирует человека, и может совсем исключить его.

Адел Баркер отмечает, что: «Traditionally on Russian thought one's sense of self or *ličnost'* was always strongly tied into, indeed dependent on, one's relationship with the collective» (Barker 1989:446). Перед Советской эпохой, в России царствовала идеология общности, которую выражали понятием *соборность*. Эта идеология основывалась на мысли о том, как человек может достичь настоящего чувства личности единственно по отношению к обществу. Понятие соборности имеет также глубоко религиозные коннотации. В советской идеологии со своей стороны, страну изображали как большую, единую семью. Специально о Сталине создали миф «великого отца», любовь которого, как и авторитет, касалась всех граждан страны. (См. Barker 1989:431, Clark 1981:114–135.) По мысли советской идеологии, дети принадлежали, во-первых, грандиозной (искусственной) и коллективной советской семье и только, во-вторых, матери и отцу.

На самом деле, во время второй мировой войны, большая часть мужского населения Советского Союза погибла на фронте. Ответственность за благополучие семьи ложилась все чаще на плечи женщин. И Петрушевская принадлежит к этому послевоенному поколению. Именно этому поколению пришлось стать свидетелем ухудшения и деградации советского общества. Они также испытали на себе неосуществленные обещания советской власти и разницу между новой советской идеологией и действительностью. (Barker 1989:443–444.) Баркер предполагает, что именно эти исторические и политические обстоятельства сильно влияют и на творческую работу Петрушевской. Представление писателя о динамике людей в

обществе не рисует особо светлую картину. Наоборот, общество влияет на жизнь человека, но одновременно он чувствует одиночество и изолированность от общества. Баркер характеризует отношение женщин рассказов Петрушевской к обществу следующими словами:

Petrušhevskaja gives a new and disturbing twist to theme of the *collectiv*. Her heroines do not choose to make a life for themselves or to sever their relations with the group. Instead they are rejected by the very group they wish to align themselves with, be it family, friends or cohorts at work. (1989:443.)

Отсутствия мужчин в семье можно ощутить также во многих сказках Петрушевской. Также, деградацию советского общества можно видеть в многочисленных изображениях микроколлективов, т. е. семьи, в творчестве Петрушевской.

Как уже отмечено, многие исследователи обратили большое внимание на то, каким образом Петрушевская описывает семейные отношения в своем творчестве. (См. например Жеребкина 2003:104–105, Славникова 2000, Barker 1989:443–448, Rytönen 1996, Vladiv-Glover 1999a:232–261.) Также понятие семьи как «микроколлектива», на котором идеальное общество может строиться, оказывается в постоянной опасности разрушения. Последовательно, жить в семье означает для ее членов терпеть жестокости и горести, испытанные предыдущими поколениями.

Баркер называет вопрос о коллективности советского человека одним из самых проблематичных. Она отмечает также, что в мире рассказов, созданных Петрушевской, члены коллектива больше не способны на взаимоотношения с другим человеком (1989:448). В одном рассказе за другим, действующие лица ищут поддержки и чувства дружелюбия в коллективе, не найдя отклика на противоположной стороне. В рассказах Петрушевской человека часто исключают из коллектива. Он вынужден жить вне его пределов, или в психологическом, или в конкретном смысле. Постоянное чувство утраты влияет на человека так, что, наконец, он и сам не умеет оказать поддержку другим. (Barker 1989:444–446.) Многие вещи в сказках Петрушевской основываются на разных истолкованиях и противоречиях. Также отношения между людьми, близкими друг другу, не являются простыми. В маленьких коллективах и в близких отношениях между людьми подчеркиваются разные чувства, такие как любовь и заботливость, гнев и

зависть. Когда взаимоотношение между людьми является очень близким, граница между «я» и «другим» иногда оказывается изменчивой, и ее трудно установить.

Негативные чувства, испытанные к другим членам общества, также вызывают изолированность и отсутствие взаимной помощи. Нэнси Райс отмечает, что тема зависти является одной из ведущих в русском фольклоре, и та же тема повторяется и в городской устной культуре современного времени (1997:62–63). Кроме этого она обнаруживает в современной устной городской культуре два определенных жанра, рассказывающих об опытах женщин. Это жертвование и само-создание (*self-creation*) испытанные женщинами (1997:57). Жертвование и капитуляция женщин – знакомые темы также из народных фольклорных сказок (см. Kravchenko 1987:170–179). Я считаю, что в сказках Петрушевской, можно обнаружить ту же самую тематику. Само-создание женщин часто связано с материальным недостатком. Из того, чего только можно достичь, надо создать условия для жизни. Кроме этого, женщины сказок Петрушевской выражают свою индивидуальность через другого человека или по отношению к «другому».

В следующей главе, я проанализирую картину о материнстве на фоне того, что другие критики пишут о данной тематике в творчестве Петрушевской. Я предполагаю, что сказки Петрушевской изображают материнство как естественное, идеальное и жертвующее чувство в отношении к «другому». Материнское чувство, которое можно читать в сказках Петрушевской содержит главное этическое сообщение сказок: надо нести полную ответственность за «другого». В сказках коллектив вокруг семьи изображен как угроза, например, для чувства матерей к своему ребенку. Общество и его разные акторы, со своей стороны, требуют от матерей, может быть, слишком больших жертв.

6.2. Матери и коллектив у Петрушевской

В этой главе я буду рассматривать, как тематика материнства репрезентирует отношение между «я» и «другим» в сказках Петрушевской. Материнство является темой Людмилы Петрушевской, вызывающей, наверное, наибольшую полемику среди

теоретиков, касающихся творчества автора. Так как некоторые сказки сборника «Настоящие сказки» рассказывают именно о матерей и детях, мне почти необходимо принять участие в этой полемике. Речь идет о таких текстах, как «Сказка о часах», «Принц с золотыми волосами» и «Матушка капуста». Кроме них также короткая сказка «Отец» описывает ответственность родителей за детей.

В западном феминистском дискурсе материнская «этика заботы» противопоставляется патриархатной логике, которая с точки зрения феминистской теории основывается на подчинении и доминации. (Жеребкина 2003:126–127.) Жеребкина отмечает, что в России постсоветского времени, в противовес западной феминистской критике, женщины только «открывают для себя функцию материнского» как частного и не принадлежащего тоталитарному государству. (2003:133). По ее мысли, «динамика развития материнского от советского к постсоветскому» состоит в том, что если раньше его символом было материнское универсальное, то теперь таковым становится частная, даже интимная связь между матерью и ребенком (там же:133–134)⁹.

Многие исследователи отметили, что в прозе Петрушевской связь между матерью и ребенком является тесной, но весьма проблематичной. Например, Ольга Славникова отмечает, что:

Мать и дочь – очень близкие существа, иногда практически *одно существо*, между ними не так-то просто «втиснуться». Но по Петрушевской, именно в этом промежутке пролегает не видимая глазом, невероятно тонкая граница: между тем и этим светом, между живым и мертвым. (2000: 54.Курсив – С. Р.)

Таким образом, также у Славниковой идет речь о *границе*. Мать и ребенок символизируют двух разных мира, но при этом они определяются друг через друга и являются неразлучными. С другой стороны, этих двух личностей иногда почти невозможно разъединить: мать и ребенок формулируют одну совокупность.

О большинстве рассказов Петрушевской складывается впечатление, как будто материнство было самым большим мучением как для матери, но так и для

⁹ Жеребкина отмечает: «самой мощной и действенной формой женского движения в бывшем СССР оказалась движения солдатских матерей, которые, можно сказать, впервые в истории русской культуры поистине революционным образом стали интерпретировать своих детей (сыновей) именно как детей, а не только воинов-подданных государства». (2003:134.)

ребенка. Во многих рассказах Петрушевской подчеркивается, как жестокие жизненные условия влияют на людей так, что они отражают эту жестокость даже на следующие поколения. У этой цепи нет конца. Петрушевская изображает в своем творчестве вообще советскую интеллигенцию и ее жизненные условия, но в некоторых рассказах писательница рассказывает также о матерях, находящихся в общественной маргиналии. Так, в прозе Петрушевской можно обнаружить, например, безумных матерей, матерей-алкоголиков и матерей-проституток. (См. Жеребкина 2003:105.) В рассказах такого плана, противопоставляется дружба этих женщин по отношению к обществу с материнским опытом единства. Кроме этого, Петрушевская в своих рассказах показывает, что в обществе живут и «другие» матери. Так автор ставит миф о материнстве под вопрос.

Петрушевская изображает экстремально тяжелые семейные условия последовательно и во многих вариантах. Например, Славникова пишет об этом что, обсуждая материнство и семейные связи, Петрушевская переходит пределы нормы «совершенно бесстрашно и совершенно беспощадно» (2000:51). По ее мнению: «тематически у Петрушевской – ну совершенно все написано о женщинах, совершенное как бы бабство в литературе» (там же). Все-таки, как мне кажется, не тема рассказов Петрушевской, а скорее манера повествования является шокирующей. Может быть, рассказы об алкоголиках, проститутках и больных людях, которые стараются, несмотря ни на что, выполнить свой родительский долг, могут вызвать отвращение в некоторых читателях потому, что манера повествования Петрушевской является и в других рассказах (а не только в сказках) диалогичной и амбивалентной.

Женское жертвоприношение, типичное для русского фольклора, выражается в «настоящих сказках» очень ярко именно через картину о материнстве. По моему мнению, в них слегка другая точка зрения, чем в более реалистических рассказах автора. Образ материнства сказок основывается на сильном переживании за ребенка и даже жертвовании собой ради отпрысков. Как будто бы их пафос в том, что мать *должна* жертвовать собой ради ребенка. Можно даже сказать, что в сказках Петрушевской жертвоприношение матерей переходит пределы нормативного жертвоприношения и «этики заботы». Миф о жертвующей матери выставляется, то в смешном, то в страшном свете, и в данной ситуации можно говорить о *самоотвержении* матерей сказок Петрушевской.

Кроме этого, вечный мотив жертвующей матери в рамках ее постмодернистской и юмористической сказки создает также каким-то образом отталкивающий эффект. Сказки Петрушевской о матерях спрашивают: для чего мать в сегодняшнем мире жертвует собой?

Например, в «Сказке о часах» мать готова подвергнуть свою жизнь смертельной опасности из-за упрямства и тщеславия дочери. Это делается как будто естественно, как будто это было бы прописной истиной, и создает особый трагикомический характер для сказки.

В данной сказке дочь очень бедной матери замечает, что она «не так одета как подружки» (НС:58). Она ищет более красивую одежду в мамином шкафу, но находит часики. Это волшебные часы. Они измеряют время жизни того человека, который их заводит. Тогда ему только приходится заводить часы каждый час. Если они остановятся, тот человек умрет. Несмотря на запрещение носить такие опасные часы, упрямая и тщеславная дочка берет их и надевает на руку. После этого, мать тайно заводит часы, и они начинают считать время ее жизни. Своим поступком мама спасает дочку от вечной заботы о времени, но дочка теряет терпение. Она не может больше носить часики в школе. Дочь говорит:

– Лучше бы я сама завела эти часы. Мои часы, я бы с ними всюду ходила и сама их заводила. А то теперь придется тебе всюду ходить за мной.

Мать ответила:

– Если бы ты сама завела эти часы, ты бы не смогла просыпаться ночью каждый час. Ты бы наверняка проспала и умерла. А я бы не смогла тебя добудиться, ты всегда так не любишь просыпаться. Поэтому я и прятала от тебя эти часы. Но я заметила, что ты их находишь, и мне пришлось самой завести эти часы. Иначе бы ты меня опередила. А я уж постараюсь теперь не проспать. Да ничего страшного, если когда-нибудь просплю. Лишь бы ты была жива. Я живу только для тебя. А пока ты маленькая, я должна точно водить часы. Поэтому отдай-ка их мне. (НС:62, «Сказка о часах».)

Какая же мама умерла бы ради того, что дочь приобрела бы часы, хотя бы она жила только для своего ребенка? Лучше ли дочке совсем без мамы и с часами на руке, чем наоборот? Обычно в народных сказках за тщеславием следует ужасное наказание, но здесь мать как будто подчиняется дочери. Она берет полную ответственность за дочку, и заменяет глупость дочери своей бедой.

Так, в сказках Петрушевской утверждается в первую очередь жертвующийся характер материнства. За благополучие ребенка мать отвечает своей жизнью. Метафорой для выражения саможертвующей из-за каких-то пустяков матери, изображенной Петрушевской, может служить, знакомая русской литературе, метафора опозоренной, *изнасилованной матери*, которую Жеребкина представляет в своей книге о постсоветской культуре. Тем, что благополучие ребенка связано, например, с тщеславием, совершается насилие над материнским чувством. Метафора изнасилованной матери, подразумевает, согласно Жеребкиной, структуру «другого», которая «на уровне чувственного восприятия» дает соответствующее функционирование схеме другого как «врага». (Жеребкина 2003:139–142.)

«Сказка о часах» рассказывает также о том, как коллектив исключает инаковость из своего круга. Это влияет также на приватную и интимную сферу семейной жизни как использование и изнасилование любви матери к своей дочке. Дочь, общаясь в школе с другими детьми, сталкивается с динамикой коллектива. То, что мать с дочкой живут очень бедно, исключает дочку из коллектива школьников, и делает ее «другой». Она стыдится своей инаковости, и хочет вписаться в коллектив, например, обретая подходящие тождеству вещи (одежду, часы, кроме этого дочка жалуется на то, что у других ребят есть велосипед, и у нее нет). При этом тождественный менталитет коллектива совершает через дочку насилие над самым фундаментальным принципом для семьи – материнским чувством. Таким образом, врагом материнства оказывается поверхностный и угнетающий менталитет школьного коллектива, с которым дочка хочет идентифицироваться. К счастью, будучи уже взрослой женщиной и ставшей и сама матерью, дочка отвергает менталитет коллектива и принимает более этичный образ мышления. Тогда дочка начинает заводить часы, и сама заботиться о быстро текущем времени. Так она заменяет маму, и спасает ее от скоро наступающей смерти.

Метафора изнасилованной матери особо ярко выражена также в сказке «Принц с золотыми волосами». Подтекстом, или культурным источником этого рассказа является православная икона «Богородица», в которой Дева Мария держит младенца Иисуса на своей груди. Согласно Райс, глубокое уважение к иконе «Богоматерь» очень важно для православной религиозной традиции. Такие качества Богородицы, как жертвование ее собственного сына, ее симпатия к страдающим и молитва за них,

создали из нее центральную фигуру русского православного «духа». Богородица, – пишет Райс, самый святой и трогательный, образ православной культуры. Перед ней молятся, и некоторые православные даже считают эту икону чудотворной. (Ries 1997:150, см. также Ellis 1998:281–282.)

Сказка «Принц с золотыми волосами» изображает молодую королеву, которая вынуждена уйти из своего дворца из-за злых слухов. В королевстве говорят, что ее наследник, принц-младенец с золотистыми волосами, сверкающими как нимб вокруг его голова, родился не от короля, а некого рыжего гонца. Поэтому молодой королеве приходится уходить из дворца. Тогда она хочет вернуться на свою родину к родителям. Она бродит с ребенком по всяким краям, ночует в пещере, и под открытым небом, и старается питаться ягодами и дикими грушами. Она постоянно тревожится о том, чтобы жадные люди не отрезали золотистые волосы младенца. Наконец, один «бравый» капитан обещает отвезти королеву с сыном на родину. Однако хитрый и жадный капитан продает их в цирк. За деньги делают такие скверные дела. Там директор придумает новый спектакль и одевает королеву как «Богоматерь». У королевы начинается «какая-то дикая жизнь»:

Сына с матерью в клетке поместили в слоновнике, туда им ставили миску с горячей похлебкой два раза в сутки, а вечером подтаскивали другую клетку в виде повозки, на королеву накидывали белую простынку, укрывавшую все ее лохмотья, а ребенка, наоборот, требовали раздеть догола – и в таком виде их транспортировали на повозке по коридору прямо в шапито, на арену, где музыка начинала играть как бы мессу (вступал аккордеон), королеве шепотом приказывали встать и нести (как бы) зрителям голого ребеночка, затем наступила полная тьма, и рыжий принц начинал по обыкновению лучится светом, озаряя сиянием своих волос мать и часть повозки, и многие в публике начинали плакать и прижимать к себе своих детей. (НС:143, «Принц с золотыми волосами».)

В этой безумной сцене грубо и публично производят насилие не только над этой бедной мамой-королевой, а над самым святым и духовным образом материнства. Сопоставление религиозного образца с цирком, создает страшное впечатление. И публика в состоянии ужаса смотрит на это. Однако, святой образ «Богоматери» безжалостно используют, чтобы получить деньги. Это перевертывает картину материнских переживаний традиционных фольклорных сказок, представляя их почти как глупость. Скоропанова отмечает, что в своем творчестве Петрушевская «соединяет

несоединимое» (1999:413). В этой сказке она сводит вместе два противоположных культурных дискурса: религиозный и развлекательный. К сожалению, религиозный образец должен здесь подчиниться развлекательному.

Все же, если картина «Богородицы» больше не является святым знаком для культурного менталитета (по крайней мере, в данной сказке), естественная материнская ответственность за благополучие ребенка остается, по размышлению молодой королевы, первобытным и даже святым чувством.

Королева, хоть и не очень еще взрослая, но много страдавшая, не выносила воров, хотя и понимала, что те крадут, потому что ничего другого не умеют делать, не способны.

А потом у них рождаются дети.

И приходится красть еще для детей.

И считается, что *красть для детей – это святое*. (НС:147, «Принц с золотыми волосами». Курсив – С. Р.)

Однако так в сказке предполагается. В данном месте в тексте, как раз, повествовательный голос указывает на мысль королевы, но для читателя остается неясным, кто, в конечном счете, считает, что красть для детей правильно. Может быть, это сама королева, но, с другой стороны, это провозглашается как самое высшее моральное сообщение. Так в сказке сопоставляются святые в религиозном смысле картины из Библии, и вечные моральные ценности, которые можно также считать святыми.

Согласно Левинасу, материнское чувство представляет естественный, первобытный акт замещения. Левинас описывает материнское тело как преоригинальное. Материнское тело посвящает себя не своему существованию, а «другому». Для Левинаса материнское тело означает начало доброты. В этом бескорыстном материнском теле субъект освобождается от материальности и тождественной идентичности. Катерине Чалиер отмечает: (a)s subjectivity without substitute, the maternal body has to answer for the other and is irreplaceable in this task. (Chalier 1991:126, см. также Levinas 1981:75.) Сказки Петрушевской предлагают особый, самоотверженный образ материнского чувства. Динамика общества только угрожает матерям и заставляет жертвовать ради материальных ценностей.

6.3. Женское тело – «Я» и другое «я»

Отношение человека к своему телу и вообще телесности сильно зависит от общественных норм. Тело и телесность все шире обсуждается разными отраслями современной науки, при чем данная тематика рассматривается в частности через идею контроля и самоконтроля. Современная феминистская теория принимает активное участие в этой дискуссии.

Женщина традиционно определялась как «другой пол»¹⁰. Считали, что женщина, как таковая, находилась ближе к природе, чем мужчина. Тот факт, что новая жизнь растет и развивается внутри женского тела, приближал образцы женственности к телесности и даже к животному. Притом, в культурном смысле, женственность долгое время являлось объектом мужского взгляда и продуктом мужского творчества. (Wolff 1990:126.)

Для человека тело означает границу между внешней и внутренней действительностью. С другой стороны, человеческое тело традиционно представляется как средство для общественного контроля. Когда вопрос стоит о телесном пространстве человека, границы между публичным и приватным пространством, иногда трудно поставить. Джанет Вулф пишет, что всякие вещи телесного происхождения, такие, как кровь, слезы и испражнения, символизируют социальные и культурные угрозы, которые связаны с человеческой телесностью. (Wolff 1990:134.) Опасность этих предметов состоит в том, что они как будто находятся ни вне, и ни внутри тела, а на границе.

Женское тело создает для теоретиков определенную проблему. Именно женщина изображалась в культурных текстах нередко как место. Женщина символизировала дом и материнскую утробу. Женщина – хранитель жизни. Кристева соединяет положение женского тела в культуре с понятием о циркуляции времени. Женское время тесно связано с такими телесными периодами, как беременность, рождение и менструальный цикл. Таким образом, время женщины изображается как сокращение и вечное возвращение. (См. Кристева 1993/1979:166.) Кристева

¹⁰ Название от французского феминиста-философа Симон де Бовуа по ее фундаментальному гендерной критике произведению, «Другой пол» (Le Deuxième Sexe, 1949). Тезис де Бовуа гласит следующее: женщинами не рождаются, а становятся.

предполагает, что, частично из-за этого, отношение женщин к языку и символическим системам является комплексным. Согласно ей, проблема состоит в том, что традиционная языковая система основывается на социальных структурах, логике различия и целенаправленных синтаксических цепях (то есть иерархии). В этой системе женщины остаются в маргиналии. Среди доминирующей системы женщинам трудно найти выражения, подобные их отношению к природе, собственному ребенку и другому человеку. Следствием этого, по мысли Кристевой, является то, что женщины считают эту социально-символическую систему унижительной и жертвующей. (Kristeva 1993/1979:174.)

Кристева изображает в своем произведении «Силы ужаса: эссе об отвращении» (*Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980) феномен, который находится в смутном маргинальном пространстве телесности, или на границе внутреннего и внешнего. Она называет это явление *отвратительным (abject)*¹¹. Это – все феномены, которые являются одновременно и отвергнутыми, и манящими. Отвратительными, например оказываются вещи, которые пересекают границы тела. Отвратительное понимается как не-объект – оно что-то находящего между субъектом и объектом. (Kristeva 1982/1980:109.) Отвратительное можно вообразить как инаковость, которая существует *внутри «я»*. По мысли Кристевой, «я» оказывается сильно амбивалентным и гетерогеничным энтитетом. Она изображает ощущение отвратительного следующими словами:

(w)e are no longer within the sphere of the unconscious but at the limit of primal repression that nevertheless, has discovered and intrinsically corporeal and already signifying brand, symptom, and sign: repugnance, disgust, abjection. There is effervescence; they tumble over into non-sense or the impossible real. But they appear even so in spite of “myself” (which is not) as abjection. (Kristeva 1982/1980:11.)

Отвратительное существует не в области символического понимания человека, а в пространстве, где царствует самое первобытное ощущение о существовании. Там границы «я» не бывают такими закрытыми. Совершается признание субъектом себя «другим». Жеребкина предполагает, что в современной культурной теории на то, что

¹¹ Например, Жеребкина использует, указывая на это понятие Кристевой написанный латинскими буквами вариант (abject), но я предпочитаю использовать русское слово «отвратительное».

является исключительным или чужым для западного культурного восприятия, можно указать понятием отвратительного. Она отмечает, что в такой ситуации вместо дискурса, где противопоставляется «я» по отношению к «другому», «альтернативной дискурсивной моделью становятся [---] intersубъективные отношения как отношения «я» с другим «я»» (2003:127). Жеребкина предполагает, что кристевское понятие отвратительного – понятие «для обозначения жертвы» (2003:135.) Она продолжает:

само понятие *abject* в современной философии приобретает двойную коннотацию: означает некое «исключительное» не только в смысле его ненормативной/«уникальной» дискурсивной природы [---], но и реальную исключенность из социального порядка [---], что становится, как известно, специальным предметом пристального внимания новых философии постколониализма или феминизма или гендерной теории. (Там же.)

Следуя мысли Кристевой, и человеческое тело можно вообразить как «коллектив», в котором встречается «я» с «другим» или с «другим я». По моему мнению, некоторые сказки Петрушевской изображают эту проблематику чрезвычайно ярко.

Тело принадлежит первоначально своему носителю, под которым здесь понимается «я» и его идентичность. Все-таки через какие-то процессы «другое» пробирается в интимное пространство тела. В сказках Петрушевской это репрезентируется при помощи фантастических, сверхъестественных действий. Таким образом, в пространстве одного тела могут одновременно оказаться две идентичности или два совсем разных человека. Притом рассматривается взаимоотношение «я» и «другого», и также отношение между человеком и миром.

При помощи формы сказки Людмила Петрушевская ставит под сомнение традиционные представления о женском теле. Так, женское тело является «местом репродукции» и в другом смысле, чем только для продолжения рода. Оно формулирует место для само-создания также через признание самого себя «другим». Марьют Кяхкёнен пишет, что «с удовольствием мы думаем, что разные предметы находятся или «вне» или «внутри», вместо того, что мы считали бы возможным их существование и «вне» и «внутри» или где-то между этими двумя пространствами» (Kähkönen 2003:105. Перевод с финского языка – С. Р.). К этому вопросу имеют отношение и персонажи сказок Петрушевской. В следующих главах я проанализирую три сказки о сестрах: «Крапива и Малина», «Две сестры» и «Секрет Марилены». Через них можно

рассмотреть, какие отношения и взаимоотношения между «я» и «другим» предлагают сказки Петрушевской.

6.4. Сестры живут в симбиозе

Как в традиционных сказках, так и в сказках написанных Петрушевской, сестры являются часто очень близкими друг другу. Они также часто приобретают противоположные черты, и динамика их отношения основывается чаще всего именно на этом противоречии единства и различия.¹² В сказках «Крапива и Малина», «Две сестры» и «Секрет Марилены» рассказывается именно о том, как сестры живут друг с другом в тесном отношении. В этих сказках сестры живут вместе, делят все жизненные условия, и знают друг друга очень глубоко. Таким образом, у них есть как будто общая точка зрения на жизнь, и можно даже сказать, общая жизнь. В такой близости сестры, как мать и ребенок выше, состоят одно гармоничное существо, одну совокупность.

Сестры оказывают поддержку и помощь друг другу, но и ссорятся и иногда даже завидуют друг другу. Разумеется, жить с сестрой иногда сложно, но без сестры было бы еще тяжелее. Отношение двух сестер в сказках Петрушевской отражает также отношение женщины к другой женщине вообще. Как уже отмечено, например, в случае Елены Прекрасной и Королевы Лир, со стороны коллектива и культуры, жизнь женщины нагружена разными требованиями и ролями. Кроме этого, соревнование, сравнение, и признание отвратительного в себе характеризуют женское положение в коллективе. Изображение сестринства сказок Петрушевской ярко демонстрирует эти черты женских отношений. Кристева пишет, что материнство является самым ярким примером отвратительного, но, на мой взгляд, Петрушевская изображает сестринство так, что его можно толковать при помощи «кристевской» проблематики.

¹² Хотя в народных сказках обсуждается отношение между братьев чаще, чем сестер. Кроме этого, типичной чертой для сказок такого типа является то, что в семье всего три сына, и они, по очереди стараются выполнить какую-то задачу. Обычно младший из сыновей приходит к самому хорошему результату. В качестве примера сказок такого типа можно упомянуть «Сказку о молодильных яблоках и живой воде» и сказку «Три царства – медное, серебряное и золотое».

Иногда сестра выражает противоположную сторону «я». Как в сказке «Крапива и Малина», в которой девочки-близнецы «похожи как две капли воды». Но по предсказанию колдуньи «одна вырастет злой как крапива, а другая доброй как малина». (НС:88.) В этой сказке сестры-близнецы внешне похожи друг на друга (хотя одна беленькая и другая черненькая), и они обе добрые к тому, моменту, когда обе сестры влюбятся в того же молодого человека. Тогда выполняется предсказание колдуньи и проявляется разница между сестрами. Та сестра, которая по внешности «черненькая», начинает выражать также более темные стороны своего характера.

Стоит принять во внимание, что для характера женщин, как Петрушевская в своей сказке предполагает, «злость» означает также активность, и доброта пассивность. Дело в том, что о сестрах рассказывается как «Крапивка росла решительной и слегка лукавой, а Малинка, наоборот, покладистой и тихой» (НС:91). Разница характеров сестер состоит именно в том, что Крапива активно и даже агрессивно добивается того, чего она хочет. Притом она оказывается очень инициативной и смелой молодой женщиной, когда «добрая» Малина растет робкой и стеснительной. Чувства стеснительной, но сильно влюбленной Малины выражается только через алый цветок, репрезентирующий ее любовь к учителю. Этот цветок растет у окна Малины и учитель каждый вечер встречает с ним.

Эта сказка достигает своей кульминационной точки в гротескном выступлении Крапивы, замаскированной как сестра Малина. Так, и в сказке «Крапива и Малина» повторяется уже обсуждаемый мотив переодевания и гротескного образа. Крапива выполняет хитрый план. Она навещает праздник одноклассницы, где она ожидает видеть также любимого учителя. Однако Крапива появляется на дне рождения одета в светлом парике и в платье Малины. О ней рассказывается, что «(г)лаза ее сияли, щечки пылали, а рот напоминал собой три ягоды малины (две снизу одна сверху)». Все-таки, эта девушка, предположительно Малина, весьма странно выглядит, не говоря уже об ее поведении. Как доказательством своей гротескности, эта Малина-Крапива выступает безумный спектакль.

Крапива ядовито улыбнулась и сказала (*учителю – С. Р.*) голосом Малины:
– Он что, пришел без приглашения?

Учитель с любопытством посмотрел на очень румяную Малину и с трудом узнал ее: у беленькой Малины были какие-то необычно черные, видимо, покрашенные неизвестно зачем брови и необычно резкие движения. Ее как будто подменили. Мало того, что Малина тут же потребовала большой бокал шампанского, она начала бурно хохотать, танцевать, несмотря на больную ногу, и, наконец, громко завопила:

– Внимание! Слушайте все о моей любви! Я люблю тебя, учитель математики, до гроба! И хоть тебя спасла Крапивка, но ты должен любить меня! Приходи ко мне сегодня ночью! Я открою тебе свое окошечко с красным цветком. У него уже опадают лепестки, скоро ему придет конец! И я умру вместе с ним, ха-ха-ха! Так что торопись, учитель!

Тут Крапива вообще, взгромоздясь на стол, прямо среди посуды запела громкую песню «Я вас люблю, люблю безмерно!» и даже стала танцевать танец живота. (НС:104, «Крапива и Малина».)

Этим выступлением Крапива хочет показать свою сестру в смешном виде и напомнить учителя о том, кого он *должен* полюбить.¹³ В публике Крапива вызывает смущенные реакции: «(у) многих от ужаса на лицах застыли жалкие улыбки» (НС:104). Активность Крапивы и пассивность, сдержанность Малины противопоставляются здесь очень ясно. В тот же вечер Малина сидит дома и ждет, чтобы учитель пришел бы к ее дому.

На самом деле, кто эта девушка, хохочущая, поющая глупую песню и танцующая танец живота на столе? Внешне она не Крапива – у Крапивы нет светлых волос. Тем не менее, она не Малина, так как у Малины нет таких черных бровей и резких движений. Хотя эта странная девушка, по-настоящему, Крапива, она репрезентирует также место пересечения двух сестер. Замаскированной, будучи не Малина, но и не Крапива, она репрезентирует отвратительное, то, что «другое» и страшное для обеих сестер. Это «другое» – любовь к учителю и страх утраты – все-таки живет внутри их. Это чувство также вызывает зависть и соревнование между сестрами.

Поэтому общее для Крапивы и Малины в этой сказке любовь к молодому учителю, это отвратительное существо высказывает то, о чем ни та, ни другая сестра не имеет смелость говорить вслух. Настоящие Малина и Крапива скрывают свою любовь. Вместо того, Малина ухаживает за алым цветком и ждет преподавателя у окна. Крапива, наоборот, всеми своими силами пытается помешать учителю, влюбиться в Малину.

До праздника одноклассницы Крапива провозгласила: «Я все сделаю! И для этого не надо никакого колдовства! Я и сама смогу!» (НС:99). Она чувствует себя

¹³ Здесь стоит отметить, что Крапива прилетела на вертолете спасти учителя после того, как он упал со скала на горах.

всемогущей и сильной. Одновременно она, несмотря на предыдущие слова, совершает страшное колдовство: сестра Малина действительно начинается умирать вместе с цветком. Так, Крапива сильна до гротеска. При помощи выступления этой гротескной и отвратительной смеси двух сестер описывается также серьезность их чувств. Отвратительное нужно признать, чтобы ответить за свои поступки и желания. Когда Крапива замечает, что ее колдовство работает и сестра заболевает, она отказывается от соревнования. В конце сказки цель любви обеих сестер, молодой учитель выбирает именно робкую и невинную Малину. Крапиве становится ясным, что ревность – самая опасная болезнь на свете.

В мире сказки Петрушевской сталкиваются также молодость и старость. Другая сказка Петрушевской, рассказывающая о сестрах «Две сестры», представляет двух уже пожилых сестер, Риту и Лизу, которые проводят старость вместе. Они живут в большом, многоэтажном доме, где, кроме нищеты, соседние дети постоянно делают их жизнь почти невыносимой. Но после того как они от волшебной мази превращаются на молоденьких девочек, их жизнь вдруг становится еще сложнее.

Вспомним еще раз здесь о гротескном образе смеющейся, беременной старухи, о котором пишет Бахтин. Как было отмечено, для Бахтина этот образец представляет амбивалентный, но положительный карнавальный смех. Мэри Руссо, со своей стороны замечает, что для женского представления, и именно женского тела этот карнавальный гротеск не является чисто положительным явлением. После волшебства героини сказки «Две сестры» напоминают гротескный образец. Вдруг они становятся, как будто одновременно, и умирающими старушками, и растущими девочками. Хотя сестры спасаются от приближающейся смерти, после превращения начинается не веселый карнавал, а скорее сложная и страшная жизнь.

На то, как девочки-старушки выживают после метаморфозы, сильно влияет взаимоотношения двух сестер и их разные роли. Рита, старшая из сестер, остается ментально более взрослой, тогда как младшая сестра, Лиза, превращается в ребенка и внешне, и внутренне. Рита воспитывает Лизу, а Лиза возражает, капризничает и требует себе новую одежду, кукол, и велосипед. Из текста возникает представление, что у них всегда было так, что старшая сестра была и раньше в жизни по характеру более взрослой. В неожиданной ситуации их черты только усиливаются, и теперь Рита

становится заместителем мамы. Об их отношениях пишется в сказке, например следующее:

Но Рита была уже девочка с большим жизненным опытом. Она сама росла, росли ее дети и внуки. И она предвидела множество расходов. А Лиза как будто и не была матерью и бабкой. Она все забыла и видела только себя в зеркале, красивую, по ее собственному мнению, девочку, которую надо баловать и все ей дарить. Лиза всю жизнь была такая. И всю жизнь ее баловали. И баловал ее муж, который относился к ней как к ребенку. (НС:190, «Две сестры». Курсив – С. Р.)

Рита предпочла действовать как покойная мама. Ни на что жаловаться, ни у кого не просить помощи, но и требовать от ребенка неукоснительно хорошего поведения. И Рита собиралась купить две щетки и зубной порошок, которого у старушек не бывает по причине отсутствия настоящих зубов. И она собиралась заставить Лизу дважды в день чистить зубы. (НС:191, «Две сестры». Курсив – С. Р.)

В обеих вышеотмеченных сказках сестры живут тесно и как будто в симбиозе. Других членов семьи вообще не описывают. Сестры как будто существуют вдвоем в своем собственном мире. Если у одной сестры дела плохо, то, в конце концов, и другая не может жить. Любовь к другой сестре и забота об ее жизни показана доминирующей чертой их взаимоотношения. Хотя, например, большая часть ответственности в сказке «Две сестры», ложится на Риту, и капризы Лизы приносят бабушкам все больше проблем, Рита, во всяком случае, относится к младшей сестре с нежностью. «Дважды один» ровно одному. Две жизни живут вместе, в симбиозе. На то, что одна сестра счастлива, вызывает счастье и другой.

6.5. Метаморфоза – «я» есть «другое»

Ситуация, в которой две личности живут вместе друг с другом в одном теле, связана у Петрушевской не только с материнством, но и с волшебством. Как было отмечено в сказке «Две сестры», волшебная мазь превращает действующих лиц сказки в новую форму. «Две сестры» не единственная сказка такого плана. При помощи метаморфозы в некоторых сказках Петрушевской рассматривается «другое я», принадлежавшее новой форме, которое начинает развиваться вместе с прежним «я». Тогда в одном теле живут

две идентичности, и человек становится, однако частично, чужим себе. К какому результату это приводит? Которая из двух идентичностей доминирует? Рассмотрим в этой главе примеры из сказок «Две сестры» и «Секрет Марилены».

В предыдущей главе было отмечено, как в сказке «Две сестры» метаморфоза приводит героев к ситуации, в которой определяются по-новому отношения сестер. В процессе, при котором старухи превращаются в малолетних девушках, старушечье «я» становится чужим для девичьей наружности. Это новое «я» – одновременно и знакомое, и неведомое. Мгновение, когда младшая сестра Лиза узнает свое новое «я», изображено в сказке таким образом:

И она потянулась, чтобы хватить ту девчонку (*Puty – C. P.*) за руку. И вдруг Лиза увидела, что из ее темного старушечьего рукава высунулась маленькая белая рука с розовыми ногтями! Чья-то рука высунулась из ее собственного рукава! Лиза страшно испугалась. Она втянула эту чужую руку обратно в свой рукав, рука втянулась. Одежда Лизы как будто опустела, повисла на ней как чужая. (НС:174, «Две сестры».)

Из этого возникает вопрос, кем две сестры становятся после метаморфозы? Физически они молодые, но ментально уже нет. В новой ситуации внутреннее и внешнее «я» Лизы и Риты не совпадают. Теперь они не те девочки, которыми они когда-то в детстве были, а девочки «с большим жизненным опытом». Мироощущение малолетней девочки и опыт старого человека живут вместе в одном теле.

Как уже отмечено, отношение к физическому изменению у Лизы и Риты отличается друг от друга. Это отличие отражает разницу их характеров вообще. Рита ведет себя, как взрослая, чаще, чем Лиза. Лиза как будто разрешает себя забыть о тяжелом положении, и полностью вживается в новую роль ребенка. Рита, со своей стороны, относится к своему новому состоянию как к маске, внутри которой живет, более и менее, взрослый, практичный и заботящийся о выживании девочек человек. Ей, например, трудно использовать молодежный язык. Но это надо делать, чтобы не раскрыть соседям правду об их изменении.

В этой сказке неоднократно рассказывается о том, как молодежь, живущая в одном доме с двумя сестрами, значительно усложняет повседневную жизнь старух. Соседние невоспитанные подростки причиняют старушкам всякие трудности и неприятности. Они, на пример, «время от времени взламывали их квартиру» (НС:178), и

привязывали «за горлышко (у двери бабушек – С. Р.) две пустые бутылки, которые громко брякнули о стенку» (НС:189), чтобы испугать их. Поэтому, Рита и Лиза боятся ребят, и пытаются совсем не встречать их в коридоре. Мировоззрение подростков кажется сестрам чужим и непонятным. В глазах старушек, дети – дикие и невоспитанные пострелы.

Превратившись в девочек, Рите и Лизе приходится также приспособиться к той инаковости, которую молодежь для них представляет. Например, увидев в парке старую их приятельницу, Генриховну, Рита и Лиза замечают, что они ведут себя как обыкновенные малолетние. Они не отвечают, когда Генриховна обращается к ним. Сейчас они относятся к старой знакомой, как будто бы она была странная и чужая старушка.

Внезапно на скамейку села старушка. Девочки оцепенели еще больше. Это была Генриховна. Генриховна ласково поглядела на Лизу и Риту и сказала: «Здравствуйте, дети!» Рита и Лиза переглянулись и молча кивнули. *Вся их воспитанность улетучилась. Они вели себя как настоящие подростки*, т. е. не поздоровались и ощетинились: с какой стати чужая старуха к ним пристаёт?! (НС:186, «Две сестры». Курсив – С. Р.)

Хотя у девочек, особенно у Риты, противоречивые чувства по отношению к метаморфозе, ситуация, описанная выше, доказывает, что какая-то часть их идентичности уже принадлежит инаковости. Поэтому они, при встрече с Генриховной, инстинктивно реагируют на слова старушки «как настоящие подростки».

Сказка «Секрет Марилены» является также чрезвычайно изобразительным и конкретным примером одновременного присутствия двух идентичностей в одном теле. Здесь ситуация немного другая, чем в «Двух сестрах». В сказке «Секрет Марилены» сестры-близнецы конкретно соединяются и создают одну целость.

Колдун, больной от любви к одной из сестер, колдовством превращает двух сестер, Марину и Лену, в одну огромную женщину, Марилену. Этим поступком он наказывает сестер. Сестры же не хотят жить в разлуке. Поэтому колдун соединяет сестер окончательно и навсегда. Результат колдовства, содержит обеих сестер, и создает еще один гротескный образ. Сейчас дважды одна, выходит реально одна. Одна огромная, обеим девушкам чужая женщина. Хотя Марилена кажется смешной и гротескной, судьба девушек трагичная. Бедные Мария и Лена находятся в заключение внутри огромного,

чужого тела. Будучи пленниками общего тела, оригинальные сестры скоро начинают исчезать. Воедино так конкретно они просто не могут жить. Их идентичность начинает умирать, и новая женщина начинает жить своей жизнью.

Ведь она уже стала забывать, что в ней томятся две души, эти души молчали и плакали без слез в темнице, которой было для них мощное тело Марилены, а вместо них в этом теле выростала совершенно новая, посторонняя душа, толстая и прожорливая, нахальная и веселая, жадная и бесцеремонная, остроумная, когда это выгодно и мрачная, когда невыгодно.

Это ведь не секрет, что в человеке иногда исчезают прежние души и заводится новая, особенно с возрастом. (НС:280, «Секрет Марилены».)

Хотя у Марилены красивое лицо, и она веселая по характеру, для общества такая огромная женщина представляется как «другое» и отвратительное. Сначала, эту двукратную женщину автоматически исключают из общества. Однако, она оказывается «другой» даже среди «других». Среди уже исключенных людей (имеется в виду бездомные и нищие люди городов, которые живут на улице и просят милостыню у вокзала, метро и т. д.) на нее смотрят как на непонятное явление. Ей нельзя жить на улице и попрошайничать. Повествователь сказки иронически спрашивает: «милостыню такой толстухе кто же подаст: где вы выдели жирного нищего!» (НС:278).

Кроме этого, к Марилене относятся с двойной моралью со стороны коллектива. Во-первых, сначала ее игнорируют. Марилена находит себе место только в цирке, где она начинает работать как самая сильная женщина мира. Но когда она завоевывает популярность в цирке и становится смешной знаменитостью, которая забавляет всех, люди из журналов и телеканалов практически окружают ее.

И в журналах появились снимки веселой толстухи с хорошенькой мордочкой – от удвоения у нее, конечно, увеличился нос, но глаза стали просто огромными, а зубы были такие крупные и белые, что на Марилену кидались все производители зубной пасты и щеток, умоляя ее рекламировать именно их товар! (НС:279, «Секрет Марилены».)

Во-вторых, бедную толстуху хотят изменить, чтобы она лучше соблюдала бы нормы общепринятой женственности. Найдя такой феномен, как Марилена, все стороны производства красоты хотят участвовать в процесс изменения ее в нормальную женщину. Ей начинают планировать диету и пластическую операцию. Так это тело

странного и необычного типа, становится уже общей собственностью не только Марии и Лены, а всего мира. Все хотят доказать, как ее можно и *должно* придать новую форму по требованиям коллектива и нормам красоты.

Это женское тело чрезмерного размера символизирует женский гротеск и пародирует доминирующие в современном мире представления о женской красоте. На мой взгляд, данная сказка комментирует также то, как женское тело является общим преимуществом для развлекательного производства. На это очень сильно влияют средства массовой информации. СМИ распространяют узкую картину о «правильной» женственности» и других вариантов не воспринимают. При помощи проблематики тела «я» и «другое» оказываются в сказках Петрушевской неотделимыми. Красивые и худые девушки превращают в одну толстуху, старушки – в подростков. И теперь новая внешность не только маска, которую можно снять в любой момент. Тогда надо опять же изменить свой взгляд на инаковость, и признать даже самого себя «другим».

7. Заключение

Главной задачей данного доклада являлось анализировать, как признается «другое» в сказках Людмилы Петрушевской. Я предположила, что тематика инаковости также тесно связана с моралью и этическим содержанием сказок. Примеры сказок приведены из сборника «Настоящие сказки». Я отметила, что рассмотрение другости подходит к текстам данного сборника, так как они часто основываются на столкновении двух, на первый взгляд, противоположных, миров: фантастического и реального. При таком столкновении перед читателем стоит вопрос; который из этих двух миров представляет другость и для кого? В своей работе я старалась выделить и определить разные инаковости, с которыми современный читатель «Настоящих сказок» может встретиться. Внутреннее противоречие сказок видно уже в названии сборника, которое играет идеей о том, что вообще сказки считаются вымыслом. Каким-то образом вымышленные сказки могут быть и настоящими. Сказки Петрушевской являются настоящими по-разному. Таким образом, я пришла к заключению, что в сказках Петрушевской сам жанр играет свою независимую роль – они саморефлективные тексты.

Для обсуждения заданного вопроса, я рассматривала сказки Петрушевской в контексте постмодернизма. Я отметила, что эти тексты по разным причинам входят в дискурс современного русского постмодернизма и используют жанр сказки как метод разрушения иерархических и даже мистифицированных представлений о том, как литература делится на категории «высокой» и «низкой», «художественной» и «массовой». Из этого я пришла к выводу, что пересечение и смешивание общепринятых границ проводит читателю также к новой интерпретации о том, что считается «другим» для нашего мира.

Сказки Петрушевской соответствуют определению сказки именно в том, что они перерабатывают прежние сказочные мотивы и функции в новые, более современные сказки. Кроме этого, в «Настоящих сказках», можно обнаружить множество ссылок на другие литературные и культурные тексты, которые живут в сознании современного читателя. Характерной чертой постмодернистской литературы считается игра разных означающих структур в одной текстовой поверхности. Я отметила, что текстуальность сказок Петрушевской использует это для приобретения новых возможностей для сказки.

Парадоксальным образом, у Петрушевской жанр литературы, который вообще считается детским, архаическим или бытовым, обсуждает очень важные и болезненные вопросы для современной человеческой души, и делает это с помощью разных классиков мировой литературы и самых святых образов русской культуры.

Я соединила интертекстуальность сказок Петрушевской с понятием постмодернистской пародии, которую Линда Хатчен описывает как явление, критически комментирующее прежние литературные и культурные дискурсы. Текст построен из ссылок на предыдущие источники, но в новом контексте, созданном автором, история рассматривается в свете настоящего и это дает право и на критическую точку зрения. Я выделила из сказок, например, такие знакомые тексты, как русскую народную сказку «Терешечка», литературную сказку Андерсена «Дюймовочка» и классическую пьесу Шекспира «Король Лир». Кроме этого, я предположила, что сказки Петрушевской комментируют также разные культурные традиции, в том числе, например, юродство, процесс создания новой мифологии Советского Союза и традицию христианства. Религия и религиозные мифы играли важную роль для русской культуры, но они были маргинализированными во времена Советской власти. Теперь религиозность русской культуры опять интенсивно оживляется. Конечно, сказки содержат и много других подтекстов, которые внимательный читатель может обнаружить, и таким образом наслаждаться культурностью сказок Петрушевской. В смысле интертекстуальности сборник «Настоящие сказки» – рог изобилия.

Этический пафос сказок Петрушевской понимается в данной работе через феноменологическую перспективу, которую фантастический уровень в многослойном мире «Настоящих сказок» репрезентирует. В рассмотрении, какое этическое содержание сказки Петрушевской предлагают, я воспользовалась, в первую очередь, философией Эммануэля Левинаса об этике инаковости. Согласно Левинасу, встреча с другим человеком создает этическую ситуацию, в которой «я» сталкивается также со своими предрассудками, которые могут воспрепятствовать удаче равноправного диалога с другим. Тогда причина неудачи диалога состоит в чертах инаковости другого человека, которую «я» не способно понять. Вообще, другость противопоставляется «логике тождества», с которым «я» идентифицируется. Другость означает для мироощущения «я» некое непонятное разумом. Я отметила, что в сказках Петрушевской сопоставление

фантастического мира сказки с реальностью репрезентирует отношение «другого» к тождеству. Тот уровень действительности, на котором осуществляются иерархические отношения и рациональное мышление, а также «официальная» мифология и канон литературы, ставится под вопрос именно формой сказки. Этот мир, репрезентирующий тождество в рассказах Петрушевской, сопоставляются с дискурсом мифологии и сказки. Таким образом, сказочный уровень сказок Петрушевской представляет то пространство феноменов, в котором, следуя мысли Левинаса, можно вести настоящий разговор с «другим».

Сказочность сказок Петрушевской проявлена уже в повествовании. С другой стороны, в нем признается также их черта инаковости. Исследуя повествование сказок Петрушевской, я опиралась на термин *сказ*. Сказ понимается как манера повествования, в которой авторское слово и слово рассказчика не совпадают. Вообще, сказ можно представить, как ориентацию повествовательного голоса на устное выражение, вследствие чего текст получает вульгарный или пародический оттенок. Хотя также фольклорная сказка имеет свои корни в устных традициях, повествование сказок Петрушевской резко отличается от ритмического, иногда даже поэтического повествования фольклорных сказок. Я обращалась к определению Бахтина, согласно которому, сказ – ориентация на чужую речь. Я отметила, что особенность повествования сказок Петрушевской состоит в том, что оно указывает на конструкцию устной коммуникативной ситуации в тексте. В поверхности текста можно одновременно обнаружить и «более авторское» слово, то слово, которое как будто поддерживает сказку, но рядом с ним, в тексте слышны множество чужих голосов, которые беседуют в одной и той же плоскости с авторским словом, и направляют рассказ в разные стороны. Я пришла к заключению, что сказки Петрушевской уже сами по себе содержат мысль о том, как они рассказываются, как они распространяются и трансформируются.

В более аналитическом чтении сказок с точки зрения устности, я обратила внимание на разные виды современной настоящей устной культуры. Мелкие пустяки, сплетни и оговорки – это разные формы устности, которые влияют и на структуру и замысел сказки. В итоге я пришла к заключению, что при помощи устного выражения автор подчеркивает, что важнее голой истинности, или правильной интерпретации действительности – сама коммуникация. Эластичное, имитирующее устные формы,

повествование проявляет также то, что на мир и его события всегда можно найти разные перспективы, и они все существуют одновременно и совместно.

Устное выражение подчеркивается в женском письме. Также в сказках Петрушевской неоднократно очень ярко выражается определенная женская точка зрения. Повествователь иногда и прямо обращается к своей публике: женщинам. Устная передача играла важную роль также во времена Советского Союза. Тогда произведения многих знаменитых авторов распространились из уст в уста. Поскольку свободное выражение и в смысле художественной работы было запрещено, часть литературы существовала в невидном и непечатном виде. Ее нельзя было потрогать руками, но, все же, она жила в душе людей. Так живут разные рассказы, легенды и слухи и в настоящее время. Устное повествование можно тогда считать «другим письмом», которое свободно от классификации, и ограничений канона. Читателю сказок Петрушевской кажется, что, в конечном счете, информацию, самую близкую к истинности, о положении вещей можно получить неофициальным путем.

После размышления о повествовании, я исследовала амбивалентные, изменчивые образцы, которые я также считаю эстетикой инаковости сказок Петрушевской. Я отметила, что повторяющийся мотив сказок Петрушевской – переодевание и маскирование. Я обратила внимание на то, что переодеванием персонажи сказок Петрушевской создают из себя (или из них создаются) разные смешные и гротескные образы, которые противоположны их первоначальному «я». Отправной точкой в анализе гротескных образов сказок Петрушевской был взгляд Бахтина на тему. Бахтин подчеркивает, что гротескная образность противостоит иерархическому мировоззрению и представляет ту сторону жизни, которая принадлежит народу. Это возрождающий и положительный гротеск, который перевертывает иерархические отношения. Я заметила, что гротескная образность сказок Петрушевской, однако, приобретает много противоречивых значений. Хотя она юмористическая и смешная, гротескная образность репрезентирует разные инаковости, которые обычно существуют в социальной, и общественной маргинальности. Вообще сказки Петрушевской представляют разные женские, гротескные образы. Я утверждала, что гротескные образы сказок Петрушевской работают в процессе признания инаковости.

Они ставят под вопрос принятые картины о положении женщин в культурном образности и предлагают другие перспективы для рассмотрения женской телесности.

На мой взгляд, женские протагонистки в сказках Петрушевской являются чужими в глазах «тождества». Кроме того, они являются чужими и себе самими. По разным причинам они вынуждены искать правильный образ бытия в мире и также внутри самого себя. Образ «вечной женщины», который связан, например, с материнством и внешней красотой, нередко предстает только насилием и утратой. Иногда женская протагонистка сказки сама, может быть ненамеренно, совершает насилие над собой, когда она жертвует собой ради культурных мифов и требований общества. Таким образом, я считаю, что ведущим смыслом сказок Петрушевской, которые рассказывают о темах, близких женщинам является то, что над женщинами совершается насилие, когда их упрощают до одностороннего представления о самих себе. Это делается как на абстрактом, но так и на конкретном уровне. Таким образом, по моему, мир сказки представляет и тот перекресток мифов, требований общества и внутренней инаковости, на котором находится женщина нашего времени.

В данном исследовании я рассматривала также, как в сказках Петрушевской интересным образом обсуждается тема женской телесности. При помощи изменчивого образа о телесном пространстве, автор, на мой взгляд, оспаривает представления о «я» как одном неделимом единстве. Я предположила, что сказки Петрушевской показывают феноменологическую точку зрения на тело. Так, переживание себя «другим» изображается в сказках Петрушевской при помощи метаморфозы, которая, иногда является результатом волшебства. По моему мнению, автор, таким образом, представляет ситуации, где «я» и «другое» сливаются воедино при помощи телесного чувства. При этом работает также представление Бахтина о гротескном образе. Петрушевская только показывает изнутри, как это бахтинское гротескное зрелище могло бы ощутить свою инаковость. Инаковость, которую герой обнаруживает в себе, более выразительно описывает понятие Кристевой *отвратительное* – инаковость, которая является страшной и чужой, но она существует не вне, а внутри «я». На мой взгляд, эту тематику у Петрушевской особо хорошо изображают сказки о сестрах.

Я отметила, что во многих сказках Петрушевской сестры находятся в таких тесных отношениях друг с другом, что они как будто являются одним целым. Будучи,

одновременно и одинаковой и противоположной, сестра означает для другой сестры неосуществленные возможности, которые у нее есть в отношении со своим «я». Сестра означает для другой сестры также бесконечную ответственность, которой нельзя избегать. Одна сестра как будто живет внутри другой и через другую. В таком положении все, что делает одна сестра, имеет прямое влияние на другую. Следовательно, они не могут принимать эгоистичные решения. В итоге я пришла к выводу, что эта комплексная логика единства и различия, через которую сестры определяют свою идентичность, работает и на более абстрактном уровне.

Я считаю, что сказки Петрушевской предлагают такое отношение к инаковости другого человека *вообще*. В этической ситуации «я», заменяется «другим». В конечном итоге, столкновение двух резко отличающих друг от друга миров, в сказках Петрушевской изображает, каким непонятным «другое» иногда оказывается в наших глазах. Смешивание множества точек зрения на одном уровне, выражает огромное количество выборов и возможностей, которые есть у человека при решении того, как он в дальнейшем будет относиться к «другому». Хочет ли он воспринимать «другое», желая понять его инаковость, или же он отвергает его близость. Однако я считаю, что сказки Петрушевской заставляют нас задуматься о том, что у нас есть ответственность хотя бы слышать истинный, собственный голос «другого». Для этого надо на момент отойти от повседневной жизни и отстраниться от привычного мышления. Сказка предлагает нам сделать это. Фантазия освобождает человека от тяжести реализма. При каждой встрече с «другим», есть шанс на паузу, изумление и на то, что можно увидеть и себя и «другое» с новой, неожиданной точки зрения.

Литература

Первичный источник:

НС: Петрушевская, Людмила: *Настоящие сказки*. Вагриус, Москва 1999.

Вторичные источники:

Андерсен, Г. Х. 1993: «Дюймовочка» *Любимые сказки: Сборник русских народных сказок и сказок русских и зарубежных писателей*. Редактор-составитель Е. Стояновская. МСК МАДПП, Москва.

Бахтин, Михаил 1990/1965: *Творчество Франсуа Рабле и Народная культура Средневековья и Ренессанса*. Изд. «Художественная литература», Москва.

Бахтин, Михаил 1986: *Литературно-критические статьи*. Изд. «Художественная литература», Москва.

Бахтин, Михаил 1979/1963: *Проблемы поэтики Достоевского*. Советская Россия, Москва.

Виноградов, В. В. 1980/1926: «Проблема сказа в стилистике» *Избранные труды. О языке художественной прозы*. Изд. Наука, Москва. С. 42–54.

Жеребкина, Ирина 2003: *Гендерные 90-е. Фаллоса не существует*. «Алетейя», Санкт-Петербург.

Кривулин, Виктор 1996: «Писатель после истории или Антигона-два (К вопросу о роли писателя в ситуации постмодерна)» *Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре*. Под ред. Пекка Песонена, Ю. Хейнонена и Г. В. Обатнина. Изд. Хельсинского университета. С. 67–71.

Лейдерманн, Н. Л. – Липовецкий, М. Н. 2001: *Современная русская литература – Новый учебник в 3-х книгах*. Том 3. УРСС, Москва.

Мелешко, Т. А. 2001: *Современная отечественная женская проза: проблемы поэтики в гендерном аспекте*. Кемеровский государственный университет, Кемерово.

Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах. Том 1, «Терешечка». Изд. Наука, Москва 1984. с. 146–147

Парнелл, Кристина 2004: «Размышления по поводу ‚другого мышления‘ в ‚женской прозе‘» *Голоса других. Женщины и меньшинства в постсоветской*

литературе. Frauen Literatur Geschichte, Band 18. Verlag F. K., Göpfert – Fichtenwalde. С. 9–27.

Петрушевская, Людмила 2003: «Лекция о жанрах» *Девятый том*. Изд. ЭКСМО, Москва. С. 318–331.

Петрушевская, Людмила 1995: «Дочь Ксени» *Тайна дома повести и рассказы*. Изд. СП «Квадрат», Москва. С. 60–64.

Потапов, Владимир 1989: «На выходе из «андерграунда»» *Новый мир* 1989, № 10. С. 251–257.

Савкина, Ирина 1996: «Говори Мария! Заметки о современной женской прозе» *Русский феминистский журнал* 1996, № 4. С. 62–67.

Словарь литературоведческих терминов. Под ред. И. А. Елисеев, Л. Г. Полякова. Изд. «Феникс», Ростов-на-Дону 2002.

Скоропанова, И. С. 2000: *Русская постмодернистская литература – Учебное пособие для студентов филологических факультетов и вузов*. Изд. Флинта, Москва.

Эйхенбаум, Борис 1986/1918: «Как сделана «Шинель» Гоголя» *О прозе: о поэзии. Сборник статей*. Изд. Художественная литература, Москва. С. 45–63.

Apo, Satu 1986: *Ihmesadun rakenne: juonien tyypit, pääjaksot ja henkilöasetelmat satakuntalaisessa kansansatuaineistossa*. Suomalaisen kirjallisuuden seura, Helsinki.

Barthes, Roland 1993: *Tekijän kuolema, tekstin syntyä*. Suomentaneet Lea Rojola ja Pirjo Thorel. Vastapaino, Tampere.

Barker, Adele 1989: “Women without Men in Writing of Contemporary Soviet Women Writers” *Russian Literature and Psychoanalysis*. Ed. Daniel Rancour-Laferrriere. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia. P. 431–449.

Charlier, Catherine 1991: “Ethics and the Feminine” *Re-Reading Levinas*. Eds. Robert Bernasconi and Simon Critchley. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. P. 119–129.

Ciaramelli, Fabio 1991: “Levinas’s Ethical Discourse. Between Individuation and Universality” *Re-Reading Levinas*. Eds. Robert Bernasconi and Simon Critchley. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. P. 83–105.

Clark, Katerina 1981: *The Soviet Novel History as Ritual*. The University of Chicago Press, Chicago and London.

- Cohen, Richard A. 1986: "Introduction" *Face to Face with Levinas*. SUNY Series in Philosophy. Edited by Richard A. Cohen. State University of New York Press, New York. P. 1–10.
- Dalton-Brown, Sally 2000a: "Kavalerovs and Coffins: Urban Prose of the Eighties" *Reconstructing the Canon: Russian Writing in the 1980's*. Ed. Arnold Mc Millin. Harward Academic Publishers.
- Dalton-Brown, Sally 2000b: *Voices from the Void: The Genres of Liudmila Petrushevskaja*. Berghamn Books, Oxford.
- Ellis, Jane 1998: "Religion and Orthodoxy" *Russian Culture Studies. An Introduction*. Eds. Catriona Kelly and David Shepherd. Oxford University Press, New York. P. 274–296.
- Goscilo, Helena 1989: "Introduction" *Balancing Acts. Contemporary Stories by Russian Women*. Indiana University Press.
- Greish, Jean 1991: "The Face and Reading. Immediacy and Meditation" *Re-Reading Levinas*. Eds. Robert Bernasconi and Simon Critchley. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis. P. 67–82.
- Hutcheon, Linda 1998: *A Poetics of Postmodernism History, Theory, Fiction*. Routledge, London.
- Hutcheon, Linda 1989: *The Politics of Postmodernism*. Routledge, London.
- Ivanova, Natal'ia 1993: "Bakhtin's Concept of the Grotesque and the Art of Petrushevskaja and Tolstaia." *Fruits of Her Plume. Essays on Contemporary Russian Women's Culture*. Ed. Helena Goscilo. M. E. Sharpe, New York. P. 21–32.
- Kravchenko, Maria 1987: *The World of Russian Fairy Tale*. European University Studies. Series XVI. Slavonic Languages and Literatures. Vol. 34. Peter Lang, Berne – Frankfurt am Main – New York – Paris.
- Kristeva, Julia 1993/1979: "Naisten aika" *Puhuva Subjekti – tekstejä 1967–1993*. Suomentanut Kirsti Saarikangas. Gaudeamus *Eurooppalaisia ajattelijoita – sarja*. Gaudeamus, Tampere. S. 163–185.
- Kristeva, Julia 1992: *Muukalaisia itsellemme*. Suomentanut Päivi Malinen. Gaudeamus, Helsinki.
- Kristeva, Julia 1982/1980: *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. Columbia University Press, New York.
- Krohn, Eino 1956: "Kuningas Lear Shakespearen ihmisyysuskon edustaja" *William*

Shakespearen suuret draamat III. Suomentanut Yrjö Jylhä. Kustannusosakeyhtiö Otava, Helsinki. S. 5–20.

- Kähkönen, Marjut 2003: ”’Auki molemmista päistä.’ Ruumiilliset metaforat ja feminismi” *Ruumiillisuus: merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Toim. Sanna Karkulehto ja Ilmari Leppihalme. SKS, Helsinki. S. 98–119.
- Levinas, Emmanuel – Kearney, Richard 1986: “Dialogue with Emmanuel Levinas” *Face to Face with Levinas*. SUNY Series in Philosophy. Edited by Richard A. Cohen. State University of New York Press, New York. P. 13–33.
- Levinas, Emmanuel 1981: *Otherwise Than Being or Beyond Essence*. The Hague, Nijhoff.
- Levinas, Emmanuel 1961: *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority*. Translated by Alphonso Lingis. Duquesne University Press, Pittsburgh.
- Lipovetsky, Mark 1999: *Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos*. Armonk, New York.
- Makkonen, Anna 1991: ”Onko intertekstuaalisuudella mitään rajaa?” *Intertekstuaalisuus suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121, Toim. Auli Viikari. SKS, Helsinki. S. 9–30.
- Propp, V. 1998: *The Morphology of the Folktale*. University of Texas Press, Austin.
- Ries, Nancy 1997: *Russian Talk Culture and Conversation during Perestroika*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Russo, Mary 1988: “Female Grotesques: Carnival and Theory” *Feminist Studies/Critical Studies*. Edited by Teresa de Lauretis. Macmillan Press, London. P. 213–229.
- Sneidman, N. N. 1995: *Russian Literature 1988–1994. The End of an Era*. University of Toronto Press, Toronto.
- Tammi, Pekka 1991: “Teksteistä, subteksteistä ja intertekstuaalisista kytkennöistä. Johdatusta Kiril Taranovskin analyysimetodiin” *Intertekstuaalisuus suuntia ja sovelluksia*. Tietolipas 121, Toim. Auli Viikari. SKS, Helsinki. S. 59–103.
- Tomei, C. D. 1999: *Russian Women Writers*. Garland Publishing, New York.
- Vesala-Varttala, Tanja 1999: *Sympathy and Joyce’s Dubliners Ethical Probing of Reading, Narrative, and Textuality*. Tampere University Press, Tampere.
- Vladiv-Glover, Lobodanka 1999a: “The New Model of Discourse in Post-Soviet Russian Fiction: Liudmila Petrushevskaja and Tatiana Tolstaia” *Russian Postmodernism, New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Eds: Epstein Mikhail N. – Genis, Alexander A. – Vladiv-Glover, Lobodanka M. Bergham Books, New York.

P. 227–267.

Vladiv-Glover, Lobodanka 1999b: “The 1960s and the Rediscovery of the Other in Russian Culture Andrei Bitov” *Russian Postmodernism, New Perspectives on Post-Soviet Culture*. Eds: Epstein Mikhail N. – Genis Alexander A. – Vladiv-Glover, Lobodanka M. Bergham Books, New York. P. 31–86.

Wild, John 1961: “Introduction” *Totality and Infinity. An Essay on Exteriority* by Emmanuel Levinas. Duquesne University Press, Pittsburgh. P. 11–20.

Wolff, Janet 1990: *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*. Polity Press, Cambridge.

Ненапечатанные источники:

Rytkönen, Marja 1996: *Проблема женского текста и женского авторства в повести Л. Петрушевской «Время Ночь»*. Дипломная работа по Славянской филологии. Университет города Тампере.

<http://ecyd.info-web.ru/index.php?a=term&d=48t=607>. 19-го сент. 2004-го года.