

На правах рукописи

ПРОХОРОВА Татьяна Геннадьевна

**ПРОЗА Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ
КАК СИСТЕМА ДИСКУРСОВ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Казань 2008

Работа выполнена на кафедре русской литературы
ГОУ ВПО «Казанский государственный университет им. В.И.Ульянова-Ленина»
Министерства образования и науки Российской Федерации

Официальные оппоненты доктор филологических наук, профессор
Елина Елена Генриховна
доктор филологических наук, профессор
Голубков Сергей Алексеевич
доктор филологических наук, доцент
Тюленева Елена Михайловна

Ведущая организация ГОУ ВПО «Тверской государственный
университет»

Защита состоится 30 января 2009 года в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 212. 081.14 при Казанском государственном университете по адресу: 420008, г. Казань, ул. Кремлевская, 35 (2-й учебный корпус), ауд. 1306.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке им. Н.И.Лобачевского Казанского государственного университета (Казань, ул. Кремлевская, д.35).

Автореферат разослан « » декабря 2008г.

Ученый секретарь диссертационного совета

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования.

Развитие отечественной литературы на рубеже XX-XXI веков, в ситуации постмодерна отличается отсутствием былой иерархичности, пестротой различных направлений и течений, сложно взаимодействующих друг с другом. В этих условиях одной из насущных задач, стоящих перед наукой, является поиск наиболее оптимальных подходов, позволяющих рассмотреть за внешней хаотичностью приметы динамической целостности, что предполагает обращение к системному анализу. Он известен в науке давно, но каждый новый объект изучения требует разработки своих критериев, своей методики исследования.

Если в качестве системы, то есть подвижного, динамичного целостного единства, рассматривать современный литературный процесс, то его исследование может осуществляться по следующим направлениям: 1) изучение основных его закономерностей, доминантных и второстепенных тенденций с целью выявления типологии жанров, стилей, художественных направлений, течений; 2) системный анализ наиболее значительных литературных явлений: например, постмодернистской парадигмы художественности, того или иного жанрового образования и т.п.; 3) изучение художественных систем отдельных представителей новейшей литературы, в чьем творчестве воплощаются характерные ее черты.

Работ первого и второго типа в последнее время появилось достаточно много: это исследования М.Н.Эпштейна, Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого, Г.Л.Нефагиной, И.С.Скоропановой, И.К.Сушилиной, О.В.Богдановой, М.П.Абашевой, Т.Н.Марковой, Е.М.Тюленевой, И.Л.Даниловой и др. Они нацелены на выявление логики развития современного литературного процесса, на системное изучение наиболее показательных для его характеристики художественных форм. При создании общей картины развития современного литературного процесса каждый из авторов избирает свой аспект исследования. Выявляя основные тематические русла, рассматривая пути художественного осмысления реальности, изучая стилевую и жанровую специфику, ученые в своих типологических обобщениях фактически стремятся установить основные принципы существования и развития современной литературы как системы. По справедливому замечанию М.Н.Липовецкого, «система определяется не набором входящих в нее элементов, но способом структурной организации ее целостности. Целостность же в свою очередь детерминирует функции элементов системы».¹ Поэтому

¹ Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М.Н.Липовецкий. – Екатеринбург: Уральск. пед. ун-т, 1997. – С.8.

при анализе основных закономерностей развития современного литературного процесса исследователи стремятся прежде всего выявить характерные приметы его целостности. Безусловно, эта работа еще далеко не завершена (и не может быть завершена, поскольку речь идет о движущемся, незавершенном явлении), но все же следует констатировать, что в данном направлении сделано уже немало.

Третий путь исследования связан с системным анализом творчества наиболее крупных («опородержащих», по выражению Т.Н.Марковой) представителей современного литературного процесса. Количество работ такого плана тоже весьма значительно, однако в большинстве подобных исследований анализируется какой-то определенный аспект творчества писателя. При этом далеко не всегда учитывается, что художественный мир, созданный автором, не только сам представляет собой систему, имеющую многоуровневую структуру, но к тому же является частью другой, более масштабной системы - литературы. Его анализ предполагает изучение законов и принципов взаимодействия различных структурных уровней, определения их взаимозависимости, а также форм связи с литературным и социокультурным контекстом. Путь системного анализа дает возможность на относительно локальном материале детально рассмотреть те общие закономерности, которые обнаруживают себя в литературе как системе, и одновременно выявить специфические художественные особенности, обогащающие эту систему.

Одним из наиболее значительных и ярких явлений современной отечественной литературы является творчество Л.С.Петрушевской. Оно привлекает к себе устойчивый интерес литературоведов и критиков, однако оценки своеобразия художественного мира этой писательницы остаются крайне противоречивыми. Одни исследователи рассматривают его в русле натурализма, другие - как продолжение традиций критического реализма, третьи - как пример неореализма, четвертые – постмодернизма.

Н.Л.Лейдерман и М.Н.Липовецкий еще в начале 1990-х выдвинули весьма продуктивную гипотезу постреализма. Именно в этом ракурсе они рассматривают и творчество Петрушевской. Намеченный учеными путь является, на наш взгляд, наиболее перспективным. И все же концепция творчества Петрушевской, которая была предложена Н.Л.Лейдерманом и М.Н.Липовецким, требует дальнейшего развития. Важнейший вопрос определения своеобразия художественной системы писательницы нельзя считать до конца проясненным. Художественный мир Петрушевской представляет собой явление сложное и подвижное. В нем переплетаются не только реалистические и постмодернистские, но и сентименталистские, барочные, романтические, натуралистические, модернистские интенции, причем, в каких-то ее произведениях могут доминировать одни из них, в других – другие. При этом, как справедливо было отмечено критиками и литературоведами, Петрушевская необычайно цельный писатель. За период почти сорокалетней творческой деятельности ее эстетические и мировоззренческие установки мало изменились.

Цель работы – исследовать художественный мир Петрушевской как целостную художественную систему. Логика работы определяется решением **следующих задач**: 1)

выяснить особенности структурной организации системы; 2) установить механизм действия основных ее составляющих, 3) определить, что придает этой системе целостность, 4) выделить элемент-доминанту, а также иерархию других составляющих системы, 5) исследовать конструктивные функции каждого элемента. 6) выявить связь этой системы с контекстом реальности и с литературным контекстом.

Объектом изучения избрана проза Петрушевской, так как она отличается большим разнообразием жанров, стилей, различных видов интертекстуальных стратегий, к тому же проза вобрала в себя и драматургический опыт автора, и ее эксперименты в области поэзии. Именно в данном виде творчества талант писательницы раскрылся во всей его многогранности. В работе рассматриваются практически все жанры прозы Петрушевской: «реальные» и мистические рассказы, сказки, повести, роман, а также привлекаются ее мемуарные произведения, статьи, эссе, вошедшие в книги «Девятый том» и «Маленькая девочка из «Метрополя»». Пьесы, информация о спектаклях, поставленных на сценах разных театров по драматургическим произведениям Петрушевской, используются как фон, для сравнения, чтобы убедиться, что те процессы, которые происходят в прозе, проявляются и в других родах и видах ее творчества.

Предметом исследования является изучение дискурсных стратегий прозы Петрушевской как пути выявления составляющих ее художественной системы.

Сегодня для многих литературоведов вполне очевидно, что наиболее актуальным является путь рассмотрения творчества Петрушевской как единой системы. Об этом, в частности, заявляют в своих диссертациях Ю.Н.Серго, О.А.Кузьменко, С.И.Пахомова. Реализация данной задачи возможна различными способами. Мы считаем, что первостепенное значение для ее осуществления имеет анализ механизма дискурсных стратегий, так как характер повествования в произведениях Петрушевской во многом определяется законами устной речи. Для выявления своеобразия данной художественной системы, изучения механизма ее функционирования необходим учет всей коммуникативной цепочки «автор - рассказчик – герой - читатель» и на этой основе - осуществление анализа структуры повествования. Специфика диалога Петрушевской с читателем во многом объясняется характером интертекстуальных стратегий. Диалогичность, полифонизм как важные особенности ее прозы выдвигают задачу исследования специфики и форм проявления интертекстуальных связей, диалогических взаимоотношений как внутри текста, так и между текстами, между «своим» и «чужим» в произведениях писательницы.

Научная новизна работы заключается в том, что в ней впервые в отечественном литературоведении

- предлагается методика исследования индивидуальной художественной системы через анализ дискурсных стратегий;
- проанализированы в их взаимодействии все жанры прозы Петрушевской и установлена ее целостность как статико-динамической открытой системы;
- выявлен механизм реализации дискурсных стратегий, исследована их взаимосвязь, иерархические отношения в системе;

- определена доминантная роль сентименталистского дискурса, формы и функции его проявления, а также соотношение с другими дискурсами;
- внесены существенные уточнения в решение проблемы функционирования рассматривавшихся в литературоведении и критике ранее реалистического и натуралистического дискурсов,
- осуществлен анализ различных форм выражения автобиографического дискурса;
- выяснена роль и формы проявления романтического дискурса;
- выявлен и рассмотрен акмеистический дискурс, в связи с чем определена типологическая связь поэтики Петрушевской и Ахматовой;
- установлено, как происходит становление постмодернистского дискурса, определена его роль в художественной системе писательницы;
- введен в научный оборот ряд произведений Петрушевской, ранее не исследованных или малоисследованных.

Структура работы определяется основной ее целью и задачами. Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографического списка. В каждой из глав рассматривается механизм проявления определенного дискурса, а также его связь с другими дискурсами. Последовательность глав отражает наше представление об иерархии элементов, составляющих систему.

Теоретическую и методологическую основу диссертации составляют труды философов: А.Ф.Лосева, М.К.Мамардашвили, В.С.Библера, В.Н.Садовского; исследования по семиотике литературы отечественных и западных ученых: Р.О.Якобсона, В.Я.Проппа, Ю.С.Степанова, Ц.Тодорова, К.Бремона, Р.Барта, К.Леви-Стросса, Ю.Кристовой; представителей русской формальной школы (Ю.Н.Тынянова, В.Б.Шкловского, Б.М.Эйхенбаума), Тартусской школы Ю.М.Лотмана, а также работы литературоведов М.М.Бахтина, Б.О.Кормана, Д.С.Лихачева, Б.М.Гаспарова, М.Н.Эпштейна, В.И.Тюпы, Ю.Б.Борева, И.К.Неупокоевой, А.К.Жолковского, И.П.Ильина, И.С.Скоропановой, историков литературы – Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого, Т.Н.Марковой, О.В.Богдановой, Г.Л.Нефагиной и др.; специалистов по лингвистике и стилистике текста Т.А. ван Дейка, Ю.Н.Караулова, Л.Бабенко.

В ходе исследования мы синтезируем **несколько подходов** - системный, историко-функциональный, а также используем методику структурного, сравнительно-типологического и интертекстуального анализа.

На защиту выносятся следующие положения:

- Проза Петрушевской представляет собой сложно организованную художественную систему, которая имеет открытый, динамический характер и вместе с тем отличается иерархической стройностью, обеспечивающейся взаимодействием дискурсов, принципиально значимых для выражения авторской картины мира.
- Определяющим признаком данной художественной системы является переходность, основными ее константами – традиция и новаторство. В едином пространстве

этого мира сопрягаются и дополняют друг друга типологически различные культурные «слои».

- Структурной осью данной системы является сентименталистский дискурс, через который выражается точка зрения матери, болеющей за своих детей. Позиция со-страдания и жалости определяет взаимоотношения в коммуникативной цепочке автор-герой-читатель, проявляется через интертекстуальные связи с текстами-предшественниками, обнаруживает себя на лексическом уровне и в художественной структуре произведений.

- Значимость реалистического дискурса обуславливается самим выбором жизненного материала, к которому обращается Петрушевская, спецификой ее героев, погруженных в сферу обыденности, преобладающей формой повествования. Стратегия реалистического дискурса определяется авторской установкой на постижение истины жизни за пеленой повседневного. При этом реалистический дискурс вступает во взаимодействие с другими, нереалистическими, расширяя и обогащая свои возможности. В результате происходит его трансформация.

- Натуралистический дискурс наиболее явно выражается на лексическом, интертекстуальном и концептуально-философском уровнях произведений. С ним связана одна из ключевых идей творчества Петрушевской о природой заложенной циклической замкнутости существования, о западне жизни.

- Романтический дискурс в художественной системе прозы Петрушевской, во-первых, связан со стремлением писательницы дать героям возможность вырваться из западни жизни и приобщиться к иному миру; во-вторых, он порождается особенностями мироощущения самих героев, которые ищут различные способы ухода, преодоления мрака жизни. И то, и другое определяет такую важную особенность многих рассказов Петрушевской, как романтическое двоимирие. Значимость романтического дискурса обуславливается также жанровыми исканиями Петрушевской, в частности, ее обращением к сказкам и мистическим рассказам.

- Модернистский дискурс обуславливается такой важнейшей особенностью, характеризующей картину мира писательницы, как обращение к онтологическим понятиям Жизни, Смерти, Любви, что влечет за собой мифологизацию повествования, насыщение текстов культурными реминисценциями, аллюзиями, позволяющими в частных случаях, бытовых ситуациях, разглядеть универсальное, вечное.

- Постмодернистский дискурс в художественной системе Петрушевской тоже играет принципиально важную роль, поскольку благодаря ему система обретает гибкость, подвижность, открытость, благодаря ему становится возможным совмещение несовместимого, взаимодействие нескольких дискурсов в пределах одного произведения, осуществление игровых отношений между ними. В основном постмодернистский дискурс выполняет роль своеобразного механизма в системе, фундамент которой составляют гуманистические ценности, что и объясняет постоянное обращение Петрушевской к мысли семейной.

- Индивидуальная художественная система Петрушевской – продукт переходной, кризисной эпохи, с присущей ей эклектикой. В связи с этим ни один из дискурсов не способен сохранить свои «чистоту» и «неприкосновенность», постоянно возникает эффект взаимных отражений, нередко – эффект кривого зеркала, поэтому и дискурсные стратегии проявляют себя в основном двояко: в серьезном и несерьезном, неигровом и игровом вариантах.

Научно-практическое значение работы заключается в возможности использования ее материалов и предложенной методики анализа не только для дальнейшего изучения творчества Петрушевской, но и других представителей современного литературного процесса, чьи художественные системы также отличает переходность, причем это относится не только к творчеству прозаиков, но и поэтов, драматургов. Выводы исследования могут быть использованы при изучении литературного процесса рубежа XX-XXI веков, при разработке спецкурсов и спецсеминаров.

Апробация работы осуществлялась в процессе руководства диссертационными работами аспирантов, при чтении лекций по курсу «История русской литературы XX века», а также при разработке спецкурсов «Актуальные проблемы современной прозы» и «Постмодернизм в русской прозе» для студентов и магистрантов КГУ. Отдельные положения исследования были использованы при чтении лекций в университетах Германии (в Гиссене – в январе 2001г. и в мае 2003г., в Майнце - в ноябре 2003г.) и Швейцарии (во Фрибурге – в декабре 2006г.). В период с 1995 по 2008 годы основные идеи диссертации излагались в выступлениях на международных, всероссийских, зональных, межвузовских, республиканских, университетских научных конференциях в Гиссене (Германия), Лодзи (Польша), Москве, Санкт-Петербурге, Перми, Саратове, Владимире, Нижнем Новгороде, Елабуге, Казани. Содержание работы отражено в 57 статьях, в монографии «Проза Петрушевской как художественная система» (2007) и в учебном пособии «Постмодернизм в русской прозе» (2005), получившем гриф УМО.

Содержание диссертации

Введение состоит из двух частей: в первой дается общая характеристика работы, позволяющая обосновать выбор ее проблематики и исследовательской стратегии, во второй части формулируется теоретическая платформа, выделяются приоритетные позиции, значимые для анализа специфики прозы Петрушевской как системы дискурсов. Мы рассматриваем *дискурс как специфические принципы организации текста-высказывания, которые определяют характер отношений в коммуникативной цепочке: автор – нарратор – герой – читатель – и отражают авторскую картину мира, создаваемую посредством этого высказывания.* Связность дискурса определяется как на локальном уровне, характеризующем точку зрения нарратора и героя в конкретных ситуациях высказывания (рассказывания), так и на глобальном уровне, характеризующем дискурс в целом, включая тему, общий смысл, основное содержание, всю макроструктуру произведения (или произведений), которая формируется автором, направляется его диалогом со-гласия с читателем и зависит как от специфики его мировосприятия, так и от той социокультурной

ситуации, в которой существует эта творческая личность и в которой складывается этот диалог.

В первой главе «Трансформация реалистического дискурса в прозе Л.Петрушевской» анализируются ранние произведения писательницы, которые критика обычно рассматривает как пример так называемого «жесточкого реализма», а также ее автобиографическая проза.

Реалистический дискурс занимает одну из приоритетных позиций в художественной системе Петрушевской. По отношению к нему можно употребить понятие макроструктура, так как именно реалистический дискурс позволяет дать семантическое описание глобального содержания и, следовательно, глобальной связности дискурса. В так называемых «реальных» рассказах наглядно обнаружил себя тот тип героя и те специфические ситуации высказывания, которые характеризуют объектную и субъектную организацию текстов Петрушевской, специфику их лексического, синтаксического строя, а также один из важнейших аспектов диалога со-гласия с читателем, который ведет автор.

Проблема связи творчества Петрушевской с реалистической традицией является одной из самых обсуждаемых, тем не менее этот аспект творчества писательницы нельзя считать в полной мере изученным. В критике, а порою и в литературоведческих работах, именно ее «реальные» рассказы зачастую получают поверхностную оценку, что ведет к существенному искажению их смысла. Прояснению концепции мира и человека в творчестве Петрушевской во многом способствовали работы М.Н.Липовецкого и Н.Л.Лейдермана. Рассматривая ее произведения в аспекте постреализма, они справедливо указали на черты, которые отличают их от традиционно реалистических, на литературность прозы Петрушевской, на неизменное присутствие в ее поэтике мифологического измерения. Т.Н.Маркова в своей докторской диссертации, посвященной стилевым тенденциям в малой прозе 1980-90-х годов, проницательно заметила, что «художественная «оптика» Петрушевской (...) позволяет ей одновременно видеть чистоту и грязь, радость и отчаяние, боль и наслаждение, жизнь и смерть». Эту оценку (хотя Т.Н.Маркова отнюдь не ставила перед собой такую задачу) можно рассматривать как характеристику того объемного, многомерного взгляда, который отличает глубину постижения жизни зрелым реализмом. Но Петрушевская не просто продолжает эту традицию, она обновляет, трансформирует ее, обогащая новым опытом. В ее реальных рассказах и повестях типизация тесно сочетается с моделированием реальности, в результате чего происходит *трансформация* реалистического дискурса. Образ в прозе Петрушевской «перерастает» себя, становится богаче своего исходного семантического смыслонаполнения. Реалистическое ядро образа трансформируется в метафизическое, образ приобретает архетипические черты, оставаясь при этом жизнеподобным, живым, знакомым.

В первом параграфе «Специфика проявления реалистического дискурса в ранних рассказах» анализируются произведения, в которых Петрушевская, как она сама признавалась, говорила голосом «толпы и сплетни». Она превращала свои рассказы в театр, где «текст идет от чьего-то лица». При этом позиция читателя, к которому обращен

реалистический дискурс, – это позиция человека, способного разглядеть за оболочкой повседневности истину жизни, понять мир души и сердца.

Через реалистический дискурс обнаруживает себя специфический жизненный материал, к которому по преимуществу обращается писательница, определенный тип героя – маленького человека, погруженного в сферу быта, с ним связана преобладающая в произведениях Петрушевской форма повествования – свободная речевая конструкция с присущей разговорной речи неофициальностью, непосредственностью общения. Этот дискурс проявляется на уровне кругозоров героев и автора, он определяет и объектную, и субъектную организацию текста, характеризует систему внутритекстовых высказываний, выражается на уровне ритмической организации текста. Имплицитный читатель при этом становится едино-мысленником автора. Это ему он открывает истину жизни, скрывающуюся за пеленой обыденности, ему доверено в частных «случаях» разглядеть архетипическое.

При этом, разумеется, речь идет не о классическом реализме, а о реализме XX-го (а теперь и XXI-го) века, впитавшем в себя опыт натурализма, модернизма, постмодернизма. С одной стороны, в произведениях Петрушевской все рассказано читателю «просто и прямо», а с другой стороны, все сгущено до предела, до крайности.

Среди ранних произведений, в которых стратегия диалога с читателем строится на «безжалостной» ролевой игре, детально рассматривается «Рассказчица». Это один из первых рассказов Петрушевской, написанный еще в конце 1960-х годов. Он построен на пересечении двух совершенно разных речевых стратегий, на столкновении двух типов сознания. С первых же строк проявляется авторитарный дискурс повествователя, для которого характерно растворение личностного начала в коллективном бессознательном. Речевое поведение главной героини выражает инфантильное, подавленное «я», которое сформировалось вследствие трагедии обезличивания, поглощенности «я» «властью», вначале отца, а затем коллектива, стремящихся присвоить личность другого, вычерпать ее без остатка.

Авторская стратегия, которая проявляет себя в данном рассказе в основном через композицию, а также через отдельные детали, носит иной характер, чем стратегия нарратора, просто фиксирующего факты. Авторская дискурсная стратегия направлена на то, чтобы установить причинно-следственные связи, объяснить истоки речевого поведения героини. Как известно, подобная установка присуща реализму. Но одновременно в рассказе проявляется и то, что присуще модернистским течениям, в частности, неореализму: интерес к сфере бессознательного, ограниченность рационально-логических элементов, отталкивание от аналитических способов психологизма, от рационалистических приемов в пользу косвенных, сложно опосредованных. Таким образом, уже в первых рассказах Петрушевской обнаруживают себя разные дискурсные стратегии, присущие не только реализму, но и модернизму. Об этом свидетельствует и трактовка темы «слова» в «Рассказчице». Слово творит реальность, оно служит созданию иллюзии связи героини с миром. Это привносит в реалистическое повествование новый смысл, свойственный

модернистскому дискурсу. В дальнейшем в прозе Петрушевской отмеченная тенденция проявляется все отчетливее: более явно проступает мифологическое начало, обнаруживают себя интертекстуальные связи, тексты становятся все более полифоничными.

На примере рассказа «Али-Баба», который открывает первую большую книгу прозы Петрушевской «По дороге бога Эроса» (М., 1993), прослеживается, как строится диалог автора с читателем, как уже в ранних ее произведениях проявляют себя интертекстуальные стратегии.

С точки зрения композиционных форм высказывания рассказ «Али-Баба» представляет собой развернутое описание бытовой жизненной ситуации, осложненное небольшим диалогом героев. Но структура повествования, как и во многих других произведениях Петрушевской, характеризуется многоголосием. Голоса героев вплетаются в дискурс рассказчицы. Форма несобственно-прямой речи позволяет создать эффект подвижной диалогичности. Характер лексики, синтаксической структуры фраз позволяют увидеть в героях не просто маргиналов, а в сюжете - не только «чернушный» житейский эпизод. Неожиданный образ - «разруха судьбы», возникающий в самом начале, может быть воспринят как своеобразная «первичная модель» (термин Лосева) стиля Петрушевской. Сквозь темную пелену быта она заставляет увидеть бытие. Реалистический дискурс в ее произведениях вбирает в себя сразу несколько других (натуралистический, сентименталистский, элегический), усиливая и углубляя полифонический смысл всего высказывания. В результате «Али-Баба» - это и очередная история о «бедной сиротке», и горький рассказ об одиночестве, о разрыве человеческих связей, и новая, пародийно-трагическая версия сюжета Али-Бабы, спокойно и без усилий осуществляющего свои желания.

Анализ ранних рассказов Петрушевской позволил убедиться в том, насколько многослойным может быть реалистический дискурс. Произведения писательницы, которые в критике обычно причисляют к «жестокomu реализму», на самом деле отличаются неоднородной и весьма сложной художественной структурой.

Во *втором параграфе «Автобиографический дискурс в «реальных» рассказах Л.Петрушевской»* рассматриваются те ее произведения, в которых героем становится сам автор. Они отражают не только процесс его самосознания и самопознания, но и открытие истины жизни, которая и составляет цель и смысл реалистического произведения. Значимость автобиографических произведений в творчестве Петрушевской определяется также тем, что в ее реальных рассказах автор обычно скрыт от взора читателя, а ее герои по преимуществу принадлежат к тому типу людей, которых философ М.Мамардашвили характеризует как «не-рожденные», то есть не обладающие внутренней свободой, которая будит в человеке волю к противодействию обстоятельствам. Они не способны к самооценке, к пониманию того, что с ними происходит. В автобиографических рассказах автор как бы компенсирует эту «пустоту» недосказанности, непонимания героями себя и мира.

Тенденция к активизации автобиографического дискурса в творчестве Петрушевской явно определилась в конце 1990-х – начале 2000-х годов. Рубеж веков – это всегда время

подведения итогов, осмысления себя во времени и времени в себе, эпоха самосознания и самопознания личности. В этом плане проявление автобиографического дискурса в прозе Петрушевской весьма показательно. Симптоматично в связи с этим и ее обращение к мемуарно-эссеистической прозе («Девятый том» (2003) и «Маленькая девочка из «Метрополя» (2006)»), в которой автор выражает себя открыто. При исследовании автобиографического дискурса в художественной прозе Петрушевской «Девятый том» и «Маленькая девочка...» рассматриваются нами в качестве своеобразного жанра-прототипа, так как они выводят к внетекстовой реальности, содержат жизненный материал, позволяющий идентифицировать те или иные рассказы писательницы именно как автобиографические. Сопоставление позволяет увидеть, как жизненный факт трансформируется в факт художественный.

В параграфе анализируются прежде всего те произведения, которые содержат более или менее очевидные отсылки к биографии Петрушевской: «Горилла», «О, счастье», «Ветки древа». Избранные для анализа рассказы отсылают читателя к разным этапам жизни писательницы: детству, юности, периоду зрелости.

Материал «Девятого тома» позволяет соотнести героев рассказа «Горилла» с реальными лицами из детства автора. Но Петрушевская не просто переселяет пришедшие из прошлого и затем как бы ожившие лица в свои произведения, она создает новую художественную реальность. При этом проявляется не только действие закона памяти, с ее субъективностью, избирательностью, способностью к моделированию, пересозданию, но и интертекстуальный план, связанный с впечатлениями от спектакля по пьесе Гуркина «Плач в пригоршню». Творческая переключка этих двух текстов (Гуркина и Петрушевской) и двух пластов воспоминаний (о детстве и о спектакле) выражена и на стилистическом уровне. Свою статью в «Девятом томе» о пьесе «Плач в пригоршню» и о режиссерской работе Д.Брусникина Петрушевская назвала «Московский неореализм». Это заглавие в определенной степени может служить ключом и к характеристике творческой манеры самой Петрушевской.

По закону автобиографической прозы нарратор в рассказе Петрушевской раздваивается, и мы наблюдаем его «я» в прошлом и в настоящем. Соответственно повествовательная стратегия строится таким образом, что мы видим происходящее и глазами девочки-подростка, и глазами взрослого человека. Эти две точки зрения дополняются философским комментарием. В конкретной истории проступает универсально-обобщенный мифопоэтический смысл. Сам ритм повествования призван передать идею движения-роста, жизни-реки. Мифологема жизни-реки, возникающая в рефрене, дополняется мифологемой «судьбы», которая в творчестве Петрушевской играет ключевую роль. В рассказе преобладает элегический дискурс. Причем автор заставляет задуматься не только о традиционных для элегии вопросах (внезапность смерти, кратковременность жизни), но и о связи таких, казалось бы, несовместимых понятий, как детство и смерть.

Рассказ «О, счастье» - редкий пример в прозе Петрушевской, когда частная история предстает на фоне отчетливо прописанного историко-культурного контекста. Типичный для Петрушевской хронотоп квартиры вписывается в хронотоп истории. Перед читателем как бы оживают кадры документального кино. Во внутренний мир произведения автор включает реальные лица поэтов, художников периода «оттепели», воссоздает саму духовную атмосферу начала 1960-х. Причем Петрушевская передает ее не только с помощью бытовой конкретики, знаковых деталей, точных характеристик, но и через стиль речи, ведь «оттепель» ярко проявилась именно в новом стиле речевого общения. Свобода, раскованность, молодежный жаргон – все это во многом определяет стратегию повествования в рассказе. Благодаря культурно-историческому контексту, сюжетная линия «частной» жизни героев тоже воспринимается как автобиографическая. Автор, рассказчица и герои сближаются и в их понимании счастья: прежде всего, это душевная близость, родство - нравственные понятия, занимающие приоритетные позиции в ценностной иерархии Петрушевской.

В рассказе «Ветки дерева» более определенно, чем в других произведениях, обнаруживается идентичность не только автора и рассказчицы, но и рассказчицы и героини, проявляется характерная для автобиографической прозы установка на воссоздание истории индивидуальной жизни. И все же произведение строится по другим законам, чем воспоминания о былом. Характерно, что в этом рассказе отсутствуют характерные для автобиографических жанров слова и фразеологизмы с семой «память», «время», «прошлое», настоящее теснит прошедшее. В заглавии включена мифологема «дерево», ориентирующая читательское восприятие на поиск в конкретном – универсального, философски-обобщенного. Дерево (дерево) – многозначный символ - любви, жертвенности, мудрости, жизни и смерти, плодородия. Эти значения оживают, своеобразно реализуясь в сюжете рассказа, конкретизируются в традиционных для Петрушевской архетипических образах матери, дома и дороги.

Архетип дороги традиционно связан с представлением о жизненном пути человека. У Петрушевской «дорога» в ее конкретном проявлении тоже постепенно приобретает это архетипическое значение. В художественном мире писательницы мотив дороги предстает в двух противоположных по смыслу вариантах: как выражение бесприютности человека в чужом и чуждом ему мире и как путь, ведущий к дому, где человек обретает родственные связи.

Архетип дома занимает центральное место в художественном мире Петрушевской. Хотя в ее произведениях дом редко является воплощением идеи гармонии, и тем не менее он представляет собой главную ценность, «твердыню». Его опора и хранилище – мать. В повествовательной структуре рассказа, как и в творчестве Петрушевской в целом, материнский дискурс является определяющим. С ним связаны постепенно «разветвляющаяся» система образов, а также расширение пространственных границ художественной реальности. Общий «материнский» опыт объединяет у Петрушевской не только автора, рассказчицу, героев, но и читателя. В рассказе действует принцип

зеркальных отражений. Автобиографический план повествования включается в общечеловеческий, затем – в евангельский, в результате чего вполне конкретный образ матери раздвигает границы обобщения и соотносится с самой Божьей Матерью. Художественное времяпространство тоже трансформируется: возникает своеобразный принцип «матрешки»: хронотоп биографической жизни вписывается в контекст общечеловеческий, а он, в свою очередь, в контекст мифологический, вечностный. Их объединяет сквозной мотив страдания, постоянно сопутствующий образу матери в произведениях Петрушевской.

В результате автопсихологизм как жанровый признак автобиографической прозы трансформируется у Петрушевской в «автофилософичность», то есть перед нами не столько воспоминания писательницы о своей жизни, о былом, не столько попытка осмыслить себя во времени, сколько стремление выйти к неким смысложизненным универсалиям. Но при этом значимость автобиографического дискурса не утрачивается, напротив, именно благодаря ему проясняется соотношение неповторимого, индивидуально-личного и всеобщего, универсального. Следовательно, при анализе «автобиографической» прозы Петрушевской вновь обнаруживается действие закона «расширения» реалистического дискурса.

Во *второй главе «Проявления сентименталистского дискурса в прозе Л.Петрушевской»* исследуется соотношение сентименталистского, реалистического и натуралистического дискурсов, выясняется связь творчества Петрушевской с таким явлением современной прозы, как неосентиментализм.

В оценках перспективных тенденций развития литературного процесса рубежа XX-XXI веков М.Н.Эпштейн предсказывает близость исхода «постмодернистской» эры, обозначившей «усталость XX века от самого себя», и высказывает предположение, что «XXI век может стать веком сентиментальности». Постмодернистская ситуация, в которой происходит развитие литературы, характеризуется дефицитом естественности, вытеснением реальности жизни реальностью текста. И когда в мире симулякров, пустых означаемых вдруг обнаруживаются живые чувства, это воспринимается как отрадное свидетельство преодоления тотального господства текстовой игры, как свидетельство возвращения гуманистических ценностей. В современной литературе сентименталистский дискурс проявляет себя и в произведениях, которые вписываются в рамки реалистического направления, и в тех, что тяготеют к постмодернизму. Так, Г.Л.Нефагина обнаруживает феномен сентименталистского реализма в «традиционной» прозе. И.С.Скоропанова в качестве показательных примеров «лирического постмодернизма» называет те произведения, в которых отчетливо проявляет себя сентименталистский дискурс, например: «Москва - Петушки» Вен. Ерофеева, «Душа патриота...» Е.Попова.

Н.Л.Лейдерман и М.Н.Липовецкий отмечают «серьезную переакцентировку собственно сентименталистской традиции», происходящую в литературе конца XX – начала XXI-го веков. Они утверждают, что «новая сентиментальность» по своему пафосу противоположна постмодернистскому скепсису и возвращается к традициям

художественной системы романтического типа. Но одновременно она не находится в непримиримом антагонизме с «чернухой». Поэтому на почве неосентиментализма встречаются «маргиналы постмодернизма» и «маргиналы реализма и соцреализма». Отмечая активизацию «нового сентиментализма» в современной литературе, исследователи, однако, даже не упоминают имени Петрушевской. Мы же считаем, что рассмотрение ее творчества в данном аспекте чрезвычайно значимо для понимания особенностей мировидения писательницы, для выявления своеобразия ее художественной системы.

Глава состоит из трех параграфов. В *первом* из них – **«Специфика проявления сентименталистского дискурса в «реальных» рассказах»** - рассматриваются произведения Петрушевской из сборников «По дороге бога Эроса» (1993), «Дом девушек» (1998), «...Как цветок на заре» (2002), «Измененное время» (2005), а также привлекаются статьи из ее книг «Девятый том» и «Маленькая девочка из «Метрополя»», в которых она называет жалость одним из важных импульсов, побуждающих ее к творчеству.

Главной чертой сентиментализма все отечественные исследователи признают культ чувства (или «сердца»), который в данной системе взглядов становится «мерилом добра и зла». Сентиментализм становится «школой человеколюбия». М.М.Бахтин называет такие важные его особенности, как «переоценка масштабов, возвеличение маленького, слабого, близкого, переоценка возрастов и жизненных положений (ребенок, женщина, чужак, нищий). Переоценка жизненной детали, мелочи, подробности».² Позиция человека в сентиментализме выражается формулой: «Я существую для другого». Все названные особенности можно встретить в прозе Петрушевской. «Культ чувства» определяет основную стратегию взаимоотношений между автором - рассказчиком - героем – читателем в ее произведениях. Именно сентиментализм впервые исповедовал разочарование в «большой Истории» и обратился к сфере частной, интимной жизни отдельного человека, придал ей «естественное» измерение». Это «измерение» и является ценностным критерием существования у Петрушевской.

Культ чувства, прежде всего, определяет в ее творчестве взаимоотношения автора и героя. Тип маленького человека в сентиментализме понимается несколько иначе, чем в реализме, где определение «маленький» обозначает характеристику его душевного мира, его социального положения. М.М.Бахтин подчеркивал «экстерриториальность человека сентиментализма». Он может быть жалким, маленьким, вовсе не Героем, не гражданином, не делателем, а просто чувствительным и чувствующим человеком. В связи с этим столь концептуально значимы в высказываниях Петрушевской слова-характеристики: «нежный», «немогущий». Писательница убеждена, что каждый достоин участия, и о каждом она готова проливать слезы. Даже когда Петрушевская размышляет о жанровой специфике своих рассказов, она вновь уточняет: «в их основе лежит жалость». Эта точка зрения объясняется тем, что в ее прозе позиция автора выражает не просто женский взгляд на вещи, а именно материнский взгляд. Отсюда ее желание защитить, ее жалостливое и милосердное

² Бахтин М.М. Проблема сентиментализма // М.М.Бахтин Собр. сочинений в 7 т. Т.5. – М.: Русские словари, 1997. – С.304.

отношение к своим героям. Именно материнский взгляд объясняет специфичность трактовки в прозе Петрушевской темы маленького человека. Определение «маленький» здесь используется даже не в переносном, а в прямом смысле – такими, маленькими, требующими защиты, автор видит своих героев. Как вариация типа маленького человека у Петрушевской нередко встречается тип сиротки, звучит мотив сиротства, что, естественно, провоцирует чувство жалости («Йоко Оно», «Сирота», «Свой круг»). Сострадательная позиция матери определяет и характер многих заглавий ее произведений («Дочь Ксении», «Дитя», «Доченька», «Гимн семье», «Материнский привет»), и специфику сюжетов, которые преимущественно связаны с семейной темой. Как своеобразная «формула» сентиментализма звучит название одного из ранних рассказов Петрушевской «Бедное сердце Пани». Эпитет «бедное» выглядит здесь почти как реминисценция, отсылающая к самому известному произведению русского сентиментализма - «Бедной Лизе» Карамзина. А в сочетании со словом «сердце» оно представляет собой едва ли не иллюстрацию сентименталистского принципа «чувствительного сердца».

Сентименталистский дискурс характеризует и особенности отношения автора с читателем. В рассказе «Возможность мениппеи» Петрушевская, давая оценку идеальному читателю, видит его прежде всего «тонким и чувствительным». Эта же мысль высказана ею и в «Девятом томе». Автора, рассказчицу и читателя связывают чувства жалости и милосердия, их объединяет общность позиции матери, ее жизненный опыт. Знаменитая фраза из гоголевской «Шинели»: «Я брат твой», - фокусирующая то отношение к герою, которое внушается читателю, применительно к рассказам Петрушевской прозвучала бы так: «Я сестра твоя». Диалог-мост, предполагающий тесный контакт с сострадательным и все понимающим читателем, устанавливается зачастую буквально с первых слов. Мы выделяем несколько типов зачинов, цель которых установление подобного контакта: зачин-размышление, создающий определенный эмоциональный настрой у читателя, чтобы привлечь его на свою сторону; зачины, которые выглядят как продолжение прерванной реплики, и тоже рассчитаны на читателя-друга, понимание с которым возможно с полуслова. Третий тип - зачины в виде вопросительных конструкций, в которых заметен элемент полемики. При этом рассказчица как бы стремится обратить читателя «в свою веру», заставить найти повод для ответных слез жалости.

Значимые для сентименталистского дискурса эпитеты «бедный», «жалкий», а также слова: «слезы», «плач», «чувство», «расчувствоваться», «жалость», «жалко», - ключевые в произведениях Петрушевской. Позиция сострадания, жалости как некий нравственный императив нередко фокусируется в так называемых ударных позициях текста: в заглавиях, начальных фрагментах или в финалах рассказов Петрушевской.

Сентименталистский дискурс во многом объясняет характер взаимоотношений между героями в прозе Петрушевской. Даже когда речь идет о жене и муже; о взрослых детях и родителях или просто о женщине и мужчине, стереотип их отношений отражает именно ситуацию «мать-дитя», причем нередко «дитя» неразумное, эгоистичное, капризное или больное. Мы наблюдаем это в рассказах «Я люблю тебя», «Младший брат», «Как ангел»,

«Али-баба», «Элегия», «Ребенок Тамары» и мн. др. В ситуации «мать-дитя» роли могут перераспределяться, как это происходит, например, в рассказе «Младший брат», где вначале мать выполняет в семье и женскую и мужскую функции, а после того как она заболела и стала совершенно беспомощной, сын приобщается к роли заботливой матери. Текст отражает постепенное преодоление отчуждения и слияние «языков» матери и сына, но и в том, и в другом случаях материнский дискурс является определяющим. В некоторых рассказах Петрушевской происходит обратный процесс: детский дискурс вытесняет материнский. Так, в рассказе «Дитя» заглавие не просто выражает суть сюжетной ситуации, но служит обобщающей характеристикой всех героев, которые ведут себя как запутавшиеся, не способные понимать происходящего малые дети. Дискурс детскости, являющийся здесь ведущим, усугубляет трагизм всей картины и служит ключом к прочтению текста.

Именно связь матери и дитя, в каких бы формах она ни проявлялась, является у Петрушевской смысложизненной. Она становится нравственным ориентиром в оценках, а потому и звучит в прозе писательницы мотив невинности, неподсудности по отношению к героям.

Но взаимоотношения матери и детей в прозе Петрушевской нередко приобретают крайне противоречивый, резко-конфликтный характер, что, соответственно, отражается и на функционировании сентименталистского дискурса. О том, какие метаморфозы при этом с ним происходят, идет речь во *втором параграфе «Взаимодействие сентименталистского и натуралистического дискурсов в повести «Время ночь»»*.

Проблема взаимосвязи сентиментализма и натурализма выдвигается в литературоведении не впервые. Применительно к прозе XIX века об этом писали еще А.А.Григорьев, В.В.Виноградов, М.М.Бахтин. Обычно данный вопрос затрагивался в связи с осмыслением художественного опыта писателей «натуральной школы». Современные исследователи справедливо считают, что взаимодействие натуралистического и сентименталистского дискурсов проявляется не только в XIX-ом столетии, но на рубеже XX-XXI веков. К исследованию этого феномена обращаются М.Н.Эпштейн, Н.Л.Лейдерман и М.Н.Липовецкий, но никто из них не рассматривает в данном аспекте творчество Петрушевской. Мы же утверждаем, что для понимания ее авторской позиции принципиально значимо взаимодействие сентименталистского и натуралистического дискурсов. В главе выясняется, каковы причины и формы проявления данной тенденции в ее прозе. Под этим углом зрения рассматривается одно из самых известных произведений Петрушевской – повесть «Время ночь», которая принесла ей мировую славу. Она была опубликована в самом начале 1990-х годов, когда, по утверждению Н.Л.Лейдермана и М.Н.Липовецкого, в литературе происходил поворот от неонатурализма к неосентиментализму.

На первый взгляд, в повести «Время ночь» абсолютно преобладает натуралистический дискурс. О его присутствии свидетельствует уже сама форма повествования, с присущими натурализму установкой на документальность, фактографичность, стремлением зафиксировать «естественность» языка. Петрушевская

использует игровой прием имитации чужого слова, который был многократно апробирован в литературе. При этом писательница, словно следуя закону «максимальной интенсивности художественной манеры», провозглашенному теоретиком натурализма Кастаньяри, намеренно обнажает свои дискурсные стратегии. Повесть «Время ночь» построена даже не просто как текст в тексте, но как текст в тексте в квадрате, то есть по принципу двойного зеркального отражения.

О значимости натуралистического дискурса говорят и слова-сигналы, отсылающие к натурализму: на первых страницах дважды упоминается имя Чарльза Дарвина, с которым при своем возникновении натурализм был идеологически связан. В повести Петрушевской имя ученого «сигнализирует» о значимости темы борьбы за выживание. Существование главной героини – непрекращающаяся битва за выживание, за спасение детей. Мужчины в этой борьбе выступают не как союзники, а скорее как противники, вот почему имя Чарльза Дарвина в данном контексте воспринимается как знак враждебности, опасности, ведь у женщин с детьми в этой вечной борьбе обычно слабая позиция. Помимо имени Чарльза Дарвина, как слова-сигналы, синтезирующие в себе память о натурализме, воспринимаются и реминисцентные образы «западни» и «голода». Первый из них адресует читателя к Э.Золя как автору романа «Западня» и одному из теоретиков французского натурализма. Второе ключевое слово – «голод» - заставляет вспомнить название знаменитого романа К.Гамсуна о полной лишений жизни начинающего писателя, которого муки голода, усугублявшиеся муками гордости, привели на грань безумия. Героиня повести «Время ночь» тоже писательница и тоже человек с оскорбленным самолюбием. Кроме того, в произведении Петрушевской, как и у Гамсуна, концептуально значима тема безумия. Но если у Гамсуна – голод реальный, то в повести «Время ночь» скорее надуманный. Он связан с проявлением своеобразной мании героини.

Натуралистический дискурс отчетливо выражается на лексическом, пространственно-временном и концептуально-философском уровнях произведения. С ним связана одна из ключевых идей творчества Петрушевской - о природой заложенной циклической замкнутости существования, о западне жизни.

Но в повести «Время ночь» принципиально важно взаимодействие натуралистического дискурса с сентименталистским. Их взаимопроникновение нередко происходит в пределах одной фразы, одной сентенции героини. Связь между ними осуществляется по принципу оксюморона, это объясняется тем, что чувство, объединяющее мать и ее детей, - любовь-ненависть - требует соответствующего способа выражения, поэтому необходим не один «язык», а сразу два. И тот, и другой способствуют психологическому раскрытию образа главной героини. Автору «записок» присуща экзальтированная чувствительность, что, естественно, отражается на ее манере воспринимать окружающее и изъясняться. Речь Анны Андриановны риторически насыщена, изобилует контрастными сочетаниями ужаса и восторга. В тексте это проявляется в обилии восклицательных предложений, риторических вопросов, в

разнообразных средствах, способствующих достижению эффекта мелодраматичности. Слова «плач», «слезы» принадлежат к числу наиболее частотных.

Психологическое объяснение часто встречающегося у Петрушевской сочетания сентименталистского и натуралистического дискурсов можно найти у З.Фрейда. Объясняя феномен любви-ненависти, он проводит аналогию с людоедом, который пожирает как своих врагов, так и тех, кого он любит. С таким психологическим феноменом мы встречаемся и в повести «Время ночь». Как только дети нарушают границу материнского пространства, они сразу становятся чужими для матери, соответственно, возникает враждебность по отношению к ним, и речевая стратегия героини резко меняется: натуралистический дискурс вытесняет сентименталистский. Герои не могут установить необходимую для нормального существования психологическую дистанцию, и ситуация обостряется до предела. Разрешить ее автор «записок» пытается двумя способами: либо пытаясь ревниво присвоить себе тех кого любит, либо выстраивая новую стену и таким образом усугубляя враждебность. Для выражения этих двух психологических моделей Петрушевская и использует две разные речевые стратегии.

В *третьем параграфе «Карамзин. Деревенский дневник»: игра с сентименталистским дискурсом»* анализируется произведение, занимающее особое место в творчестве Петрушевской: с одной стороны, в нем воплотился ее опыт драматурга, сценариста и прозаика, а с другой стороны, - ее талант поэта. Имя Карамзина в заглавии не просто заставляет вспомнить о сентиментализме, но и о том, что именно Н.М.Карамзин способствовал обновлению языка литературы, сближению его с разговорным. Поиск нового языка, проблема границы «слова как средства и слова как материала» чрезвычайно актуальна и для современного искусства, в том числе для Петрушевской. Свидетельством тому, в частности, является ее «Карамзин. Деревенский дневник». Определение «деревенский» в заглавии звучит как намек, заставляющий вспомнить о «естественном человеке», о культе природы, словом, о ключевых идеях сентиментализма. Дневник – один из распространенных жанров сентиментализма, наряду с путевыми заметками, «следы» жанрового присутствия которых также значимы в «Карамзине...».

Одновременно вынесенное в заглавие произведения определение «Деревенский дневник» фактически является цитатой и отсылает к «Деревенскому дневнику» Е.Я. Дороша, который по своей жанровой специфике близок очерку открыто выраженной публицистичностью, заостренностью внимания на социальных проблемах, критическим пафосом. Таким образом, «Карамзин. Деревенский дневник» отсылает одновременно к двум источникам, принадлежащим разным культурным эпохам и разнонаправленным по своим эстетическим интенциям. Текст Петрушевской носит игровой характер, соответственно, эти два дискурса, реалистический и сентименталистский, попадают в поле игры, что уже предполагает их трансформацию.

Специфика дискурсных стратегий в произведении Петрушевской проясняется благодаря интертекстуальным связям с поэмой Вен. Ерофеева «Москва-Петушки». Главное, что роднит два произведения, - отношение к абсурду жизни, объясняющее во многом

соотношение сентименталистского, натуралистического, реалистического и постмодернистского дискурсов в этих текстах. «Москву-Петушки» можно определить как путешествие чувствительного сердца. Герой является частью абсурда реальности, и уже поэтому какая-либо критическая его оценка невозможна, напротив, все, кто встречаются ему на пути, вызывают в Веничке умиление и слезы со-чувствия. У Петрушевской в «Карамзине...» взгляд тоже обращен на то, что «мелко, но так любимо». В результате абсурд реальности предстает в «Деревенском дневнике» Петрушевской как «родимый хаос», критической оценки в основном не вызывающий.

Сентименталистский дискурс проявляет себя в этом произведении на двух уровнях. Первый связан с пародийным обыгрыванием сентименталистских концептов, в частности, «естественного человека», который трактуется как возврат к человеку пещерному (глава «Будущее»). Второй уровень обнаруживает себя в виде ризоматических образов-цитат из «Бедной Лизы» и других произведений Карамзина. Ризоматический принцип не предполагает последовательности, связи единиц в виде логической цепочки. В произведении Петрушевской мы выделяем несколько таких единиц, условно обозначив их: «поселяне», «цветы», «влюбленные», «смерть девушки», «монастырь», «пастух, ведущий стадо». В их воплощении действует принцип обратного зеркального отражения, позволяющий особенно ясно увидеть деформацию мира, деформацию чувств. В результате сентименталистский дискурс получает двойное кодирование, что характерно для постмодернистских текстов. И только в финале, благодаря вторжению точки зрения ребенка, сентименталистский мотив памяти сердца реализуется уже безо всякого пародийного обыгрывания.

Таким образом, мы пришли к выводу, что в художественной системе Петрушевской сентименталистский дискурс выполняет роль несущей конструкции. Он определяет стратегию взаимодействия всех звеньев в коммуникативной цепи: «автор-повествователь-герой-читатель». Читатель при этом превращается в эмоциональное эхо автора, в его «единочувственника». Мы обнаружили два основных способа выражения сентименталистского дискурса в прозе Петрушевской: игровой и неигровой. Каждый из них по-своему характеризует авторскую картину мира, особенности мировидения писательницы.

Предмет исследования в *третьей главе* - **«Романтический дискурс в прозе Л.Петрушевской»**. Проявление романтического дискурса связано со спецификой героев Петрушевской, а также с ее отношением к ним. Хотя герои погружены в быт, задавлены им, тем не менее их не покидает интуитивное стремление к иной жизни, что побуждает этих «маленьких людей» к жизнотворчеству. Сюжетную основу многих рассказов составляет поиск различных форм ухода от ужаса реальности. Автор стремится «вознаградить» несчастных, подарить им счастье «чудного мгновения». Это влияет на характер повествовательной стратегии, отражается на композиционной структуре произведений Петрушевской. В них своеобразно преломляется идея романтического двоемирия, противопоставление «здесь» и «там» бытия. Формы проявления романтического дискурса и его функции в прозе Петрушевской различны. Он может выражаться как на уровне кругозора героя и определять характер его «высказывания», так

и на уровне авторского кругозора, направлять стратегию повествования в целом. Одновременно авторская стратегия может также строиться на реконструировании романтического дискурса. Обыгрывание интертекста, с помощью которого нередко создается эффект двоемирия, пусть даже и в пародийном его преломлении, предполагает присутствие читателя, его участие в игре «Сотворение мира».

Первый параграф «Формы проявления романтического дискурса в «реальных» рассказах».

Образы мечты, идеала нередко заключены уже в заглавиях произведений Петрушевской: «Как ангел», «Путь золушки», «Мост Ватерлоо», «Милая дама» и др. Но диалог «новой литературы» с романтической традицией идет по принципу притяжения – отталкивания, поэтому заглавие, с одной стороны, отсылает к предшествующим текстам, а с другой, как бы вступает с ними в своеобразную творческую полемику. В рассказах Петрушевской мы наблюдаем сочетание–спор двух дискурсов: высокого, намекающего на существование неких высших сил, распоряжающихся судьбами человеческими, и низкого, обыденно-приземленного. Например, заглавие рассказа «Милая дама» содержит «отсылку» к блоковскому образу «Прекрасной Дамы». Как известно, в религиозно-философской концепции Блока этот символ связан с идеей гармонии, духовного преображения «темного», греховного мира. У Петрушевской же, напротив, с самого начала звучит мотив обреченности любви, неотвратимости вечной разлуки. Но принцип музыкальных повторов темы звезд и Земли позволяет перевести обыкновенную историю в романтический регистр.

Двоемирие часто поддерживается с помощью интертекстуального плана. Например, в рассказе «С горы» перед нами предстают своеобразные вариации на темы «Кармен» П.Мериме, «Счастье во сне» В.А.Жуковского, «Поэмы горы» М.Цветаевой. Возникает образная и сюжетная антитеза «рая» любви и «ада» жизни. Счастье в итоге оказывается только иллюзией. Обманутые «вечным светом рая, соблазненные и покинутые», герои лишь острее ощущают свое одиночество.

В рассказах Петрушевской в основном можно говорить о романтическом дискурсе как о проявлении кругозора автора, он выражает ее понимание мира, ее представление о ценностном соотношении мгновения и вечности. Одновременно с этим в ряде произведений писательницы сам феномен романтического мировосприятия становится объектом художественного изображения, что, естественно, отражается и на структуре повествования, на речевых стратегиях, специфике интертекстуальных связей. Показателен в этом плане рассказ «Мост Ватерлоо», в сюжете которого отражен процесс жизнетворчества. Мы наблюдаем, как текст (в данном случае, кинокартина) начинает корректировать реальную жизнь героини. В этом выражается специфика романтического сознания, которое тяготеет к постоянному моделированию воображаемой реальности, ролевой перекодировке личности. Вначале суть жизнетворческого процесса заключается в том, что героиня Петрушевской переносит на экран свою жизнь, затем взаимоотношения с экраном явно приобретают религиозную окраску. Вытеснение «биографического» дискурса «евангельским» ведет к трансформации и самого понятия счастья героиней: теперь это не радость любви двоих, а

счастье служения в высшем религиозном смысле этого слова. Еще один вариант подобной трансформации возникает в сюжете снов героини, где проявляют себя стереотипы массовой культуры, но при этом евангельский подтекст не исчезает. Киногерой и Христос сливаются для героини в одно целое. Так через сочетание высокого и пародийно-иронического дискурсов проявляется взаимодействие кругозоров автора и героини. Герои Петрушевской – слабые, ни в ком не находящие участия, - не могут обрести счастья в реальной жизни, поэтому писательница позволяет им создать свой иллюзорный мир, в котором они чувствуют себя нужными и любимыми. «Мост Ватерлоо» - знак вечной любви и знак спасения, в нем выражается идеал желанной связи – моста, ведущего в иной мир, в «сады других возможностей».

Второй параграф «Специфика интерпретации романтического сюжета в сказках».

Мир сказки существует согласно романтическим законам. Не случайно активизация этого жанра в литературе, как считают исследователи, возрастает в периоды исторических кризисов и глубинных сдвигов в ценностной ориентации общества. В основе жанровой ситуации здесь лежит резкое противостояние человека, верного нравственной правде, и мира, лишённого нравственного закона. Это уже создает предпосылки для проявления романтического двоемирия.

Обращение к жанру сказки в творчестве Петрушевской во многом связано с тем, что это мир, где все возможно. Трагической картине, которая предстает в ее реальных рассказах и повестях, здесь противопоставлены «сады других возможностей». Одновременно сказки тесно связаны с реальными произведениями Петрушевской. Сказки, как и многие несказочные произведения писательницы, диалогичны, интертекстуальны, насыщены аллюзиями, реминисценциями. Переосмысливая известные волшебносказочные модели, автор строит свой вариант современного мира. Примечательно ее обращение к творческому опыту немецких романтиков. Об этом, в частности, свидетельствуют такие ее произведения, как «Маленькая волшебница», «Секрет Магилены», «Две сестры», «Девушка Нос» и некоторые другие. В числе сказок, в которых весь сюжет строится на своеобразной игре с «первоисточником», анализируется «Девушка Нос», заглавие которой явно отсылает к знаменитому произведению Гауфа «Карлик Нос». Однако произведения немецкого сказочника и русской писательницы связаны не только в сходных элементах, но и по принципу противоположности. В сказке Петрушевской нет страшной колдуньи, вообще нет ничего (или почти ничего) страшного: свойственным ей мягким юмором она рассказывает добрую сказку. Хотя любимый Гауфом сюжет превращений у Петрушевской присутствует, но его направленность прямо противоположна тому, что происходит в сказке немецкого романтика. Сюжет Гауфа, навеянный популярными в фольклоре мотивами, строился согласно традиционной для народной волшебной сказки трехчленной схеме сюжета. Петрушевская использует ту же схему, но ее наполнение изменяется с точностью до наоборот. Сюжетообразующий образ-мотив, связанный с обретением героиней огромного носа, оказывается мнимым двигателем

сюжета. «Девушка Нос» - вполне самостоятельная «настоящая сказка», но родилась она в результате литературной игры. На первый взгляд, наивная, сказка Петрушевской не лишена философского смысла: она учит отличать сущность от видимости, истинное от мнимого, доверять природе, быть естественным и следовать тем «простым нормам нравственности», которые составляют ценностное ядро народной сказки.

Характер «отсылочных» заглавий многих сказок Петрушевской, та намеренная трансформация текста первоисточника, которое они содержат, позволяет говорить о том, что связь с ними осуществляется по принципу пародии. Но пародийное начало проявляется не через отвержение и осмеяние, ибо, как верно заметил современный исследователь жанра пародии В.Новиков, «истинные ценности не боятся испытания смехом», тем более что Петрушевская, как правило, обращается к таким текстам, которые входят в жизнь каждого человека с детства и становятся неотъемлемой, дорогой ее частью, поэтому о сатирическом пародировании в данном случае не может идти и речи. Создавая свою интерпретацию известных сюжетов, писательница использует форму юмора и мягкой иронии. В этом плане можно говорить о ее восприятии традиций Е.Шварца, его принципов работы с известными сказочными сюжетами. О принцессах и принцах, колдуньях и волшебниках она рассказывает так, как будто они самые обычные люди. У них такие же заботы, стремления, как и у героев ее «реальных» рассказов и повестей. В сказках Петрушевской мы узнаем реалии нашей повседневности. В слове повествователя и самих героев выражено мироощущение, психология современного человека, нашего соотечественника. Не являются исключением и сказки на «античные сюжеты». Мы убеждаемся в этом на примере «Новых приключений Елены Прекрасной». Сказочные герои Петрушевской почти всегда нарушают правила данной им роли. В «Новых приключениях Елены Прекрасной» любовь и красота противостоят жестокости мира. Роль античной Елены как будто сплавляется с ролью сказочной Елены Премудрой. Одновременно в этой сказке мы встречаем своеобразное пересечение известных мифологических, сказочных, литературных моделей и стереотипных стратегий массовой культуры (фактически перед нами очередная версия знаменитой киноистории «Красотка»). На этой основе создается новый инвариант бродячего сюжета, наполненный новым гуманистическим содержанием.

Казалось бы, в своих сказках Петрушевская осуществляет то, что невозможно реализовать в реальных рассказах: здесь осуществляются мечты, торжествует добро. Но анализ свидетельствует, что в этих волшебных историях происходит взаимодействие романтического дискурса, предписанного жанровым каноном сказки, с реалистическим. Постоянно ощущается легкая ирония и грусть человека, который только играет роль сказочника, верящего в волшебство и заставляющего поверить в него читателя. В ряде произведений сказочного жанра Петрушевская нарушает закон торжества добра над злом и дает читателю возможность ощутить иллюзорность границы, отделяющей волшебный мир от жестоко-реального. Свидетельством тому может служить «кукольный роман» «Маленькая волшебница» В этой сказке проявляется диалог писательницы с Гофманом.

Известно, насколько значимы в творчестве немецкого романтика кукольная тема, а также тема двойничества («Песочный человек», «Золотой горшок», «Щелкунчик»). Связь с произведениями Гофмана обнаруживается в «кукольном романе» Петрушевской как на уровне отдельных сюжетных и образно-символических реминисценций, так и на уровне организации художественной структуры произведения в целом, на концептуальном уровне. В «Маленькой волшебнице» волшебный мир не только противопоставлен миру обыденному, но и отражает его в гротескном свете. Здесь тоже есть место злу, жестокости, насилию. Грубой и жестокой реальности в сказке Петрушевской противостоит музыка. С ней связана надежда на преображение бездуховного мира. Но в свете гофмановских образов, сюжетов, мотивов особенно отчетливо видно искажение жизни, ее ценностей. Этим в «Маленькой волшебнице» и определяются характер и принципы литературной игры, связанной с использованием реминисценций из творчества немецкого романтика. Мы выделяем несколько приемов достижения пародийно-игрового эффекта: прием иронической гиперболизации; прием литоты, с помощью чего искажение («умаление») жизни получает вполне конкретное вещественное воплощение; прием пародийного «сдвига».

Таким образом, романтический дискурс, обнаруживающий себя в сказках Петрушевской прежде всего через «чужое слово» (реминисценции, аллюзии) и через литературный подтекст, способствует иронической оценке современности, он служит выражению идеи деформации жизни, в которой нормальные человеческие связи искажены, извращены либо вообще утрачены. Но одновременно его присутствие в тексте способствует выражению тяги к гармонии, тоски по идеалу, пронизывающей все творчество писательницы.

Третий параграф «Игра с романтическим дискурсом в мистических рассказах». Мистические рассказы занимают промежуточное положение между реальными и сказочными произведениями Петрушевской. В них писательница активно обращается к поэтике страшных историй или так называемых страшилок, которые являются своеобразной современной формой детского мифотворчества. Эти истории обычно содержат установку на достоверность, вместе с тем они многими нитями связаны с такими жанрами, как сказка, быличка, баллада, в которых выражен интерес к миру чудесного, таинственного, непостижимого и делается попытка дать этому какое-то правдоподобное объяснение. Их роднит романтическое двоемирие, которое, так или иначе, проявляет себя в каждом из этих жанров.

В рассказах Петрушевской переключки с детскими страшилками, а через них и с другими, родственными им жанрами, можно обнаружить на уровне композиции, сюжета, системы образов. Интерес писательницы к страшилкам объясняется, во-первых, тем, что в этом камерном жанре фигурируют практически те же действующие лица, что и в других ее произведениях, то есть узкий круг «своих»: родители, дети, друзья; в них обычно представлен мир дома, причем особенно значим образ матери. Функции героев в страшилках близки к сказочным: у главного действующего лица есть свои «помощники» и свои «вредители», есть и волшебные предметы, которые либо помогают, либо вредят. Как и в

сказке, в страшилке все ужасное в итоге должно иметь благополучное разрешение. Именно это знание делает для ребенка страшное особенно интересным и притягательным. Данное обстоятельство позволяет сформулировать вторую причину обращения Петрушевской к поэтике страшилки: это – игровой жанр, а игровое начало, как уже говорилось выше, весьма характерно для творчества писательницы. Третья причина, объясняющая пристрастие писательницы к жанру детского фольклора, – расширение круга читательской аудитории. Так же как сказки, ее «страшилки» могут быть предназначены и для детей, и для взрослых. Тем более что сюжетно-образная схема детского фольклорного жанра накладывается в рассказах Петрушевской на весьма серьезную «основу», связанную с комплексом значимых в творчестве писательницы гуманистических проблем: поиски путей преодоления трагедии одиночества, обретения чувства родства. Кроме того, в художественном мире Петрушевской этот игровой жанр, предполагающий условность, театральность, активно использующий поэтику сна, вступает в диалог с другими текстами, как правило, отнюдь не детскими. В результате рождается достаточно сложно организованное новое жанровое образование. В параграфе детально анализируется рассказ «Черное пальто» как один из наиболее показательных, концептуально значимых произведений данного типа. Хотя в сюжете рассказа многие ситуации и отдельные детали заставляют вспомнить о темной стороне обыденной жизни, которая является предметом изображения в реальных произведениях писательницы, все же, как это ни парадоксально звучит, в ее «страшных историях» картина не столь мрачна. Здесь возможен счастливый конец. Петрушевская строит повествование, следуя поэтике сна, используя традиционные сюжеты сновидений: незнакомое место, поиск выхода, появление каких-то странных людей, которых вначале принимают за «помощников», а потом они оказываются «вредителями», попытки спрятаться, убежать от них. Писательница использует широко распространенный балладный ход - встречи с миром мертвых.

Размывание привычных границ реальности пробуждает воображение читателя. Такой текст способствует «романтическому мечтанию» как особому роду чтения - соучастию в «страшной» игре. Внешней формой игрового контакта с читателем-соучастником являются своеобразные «слова-заклинания», одновременно характеризующие состояние героини и настраивающие читателя на определенную эмоциональную волну, поддерживающую в нем «магию страха». В рассказе «Черное пальто» ощущается имплицитное присутствие баллад Жуковского. Петрушевская «заимствует» по ризоматическому принципу элементы их сюжетной схемы. Но в ее рассказе смерть не отбирает у человека последний шанс, ему дается возможность изменить судьбу. Героиня проходит путь к обретению нового знания. Не случайно она постоянно находится в движении. Философский подтекст рассказа проясняется благодаря реминисценциям из «Божественной комедии» Данте. Но, несмотря на то, что мир, в котором оказывается героиня, отсылает нас к аду, функционально он выполняет роль чистилища – места, где происходит покаяние и очистительное страдание после смерти. В результате все в прямом смысле этого слова предстает в другом свете. И после

возвращения из «иной реальности» в ту, которую героини покинули по своей воле, связи, практически уже порванные, восстанавливаются. В мистических рассказах происходит пересоздание жестокой реальности с точки зрения идеала - идеала женщины, матери.

Глава четвертая «Модернистский дискурс в прозе Л.Петрушевской» задумана как попытка предварительного обобщения и одновременно развития ряда идей, выраженных в предшествующих разделах работы, в которых уже затрагивался вопрос о проявлении модернистских интенций в прозе Петрушевской.

Практически все исследователи признают, что модернизм принес с собой новое отношение к слову, поиск нового языка как средства выражения нового мировосприятия. В результате происходит сдвиг в сторону экзистенциальных тем, понятие реальности часто растворяется в аллюзиях, реминисценциях. Кризис креативистского художественного сознания проявил себя как «кризис авторства» (М.М.Бахтин). В результате, как считают исследователи, именно в модернизме «художественное произведение обретает статус *дискурса* – трехстороннего коммуникативного события: автор – герой – читатель. (...) Художественный объект перемещается в сознание адресата – в концептуализированное сознание «своего другого»; сам же автор занимает «режиссерское» место первочитателя, первозрителя, первослушателя собственного текста»³. Согласно характеристике М.Л.Гаспарова, «вся поэтика модернизма оказывается рассчитана на активное соучастие читателя: искусство чтения становится не менее важным, чем искусство писания».⁴

Вопросу связи творчества Петрушевской с модернистской традицией в научно-критической литературе уделяется мало внимания. Причина, видимо, заключается в том, что для тех, кто воспринимает Петрушевскую как «жестокую реалиста», этот вопрос просто не стоит; те, кто видят в ней постмодерниста, чаще всего заостряют внимание на литературной игре, таким образом, все обычно сводится к выявлению интертекстуальных связей вне постановки проблемы модернистской традиции. А для кого-то, видимо, положительный ответ на этот вопрос столь очевиден, что просто констатируется сам факт связи, а необходимость ее доказывать не принимается во внимание. Мы разделяем точку зрения, согласно которой творчество Петрушевской не укладывается в рамки какой-либо одной парадигмы художественности. Писательница, как мы уже убедились, оперирует различными дискурсными стратегиями. Среди них особое место принадлежит модернистскому дискурсу, который вступает во взаимодействие с другими.

Первый параграф «Формы проявления акмеистического дискурса». Избранный аспект привлек наше внимание, во-первых, в связи с тем, что исследователи признают акмеизм «переходным» явлением в модернизме начала XX века, граничащим не только с реализмом и с символизмом, но и пролагающим дорогу постмодернизму. В творчестве Петрушевской тоже имеет место феномен «переходности». Во-вторых, в прозе

³ Теория литературы: В 2-х т. Т.1: Н.Д.Тамарченко, В.И.Тюпа, С.Н.Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. – М.: Издательский центр «Академия», 2004. – С.102.

⁴ Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология. – М.: Наука. 1993. – С.42

современной писательницы можно обнаружить то «метафизическое направление движения» от «земли» к «небу», которое исследователи отмечают как характерную черту акмеизма. В-третьих, примечательна характерная и для акмеистов, и для Петрушевской «интервенция в область приземленного» (О.А.Лекманов), смещение традиционно периферийных (подчеркнуто низменных) областей в центр. Наконец, обращение к вопросу о проявлении акмеистического дискурса в прозе Петрушевской обусловлено тем, что в ее произведениях встречаются слова-сигналы, корреспондирующие к творчеству акмеистов и к Анне Ахматовой, в частности.

Специальный раздел этого параграфа посвящен выявлению черт типологической близости поэтики А.Ахматовой и Л.Петрушевской. Отталкиваясь от ряда ключевых положений из работ В.М.Жирмунского о своеобразии поэтики Анны Ахматовой, мы пришли к выводу, что они могли бы одновременно служить и характеристикой некоторых существенных черт поэтики прозы Петрушевской. Во-первых, это специфика языка: слово всегда естественно, как слово беседы или интимного разговора, нередко используется «чужой язык», в результате автор оказывается в роли режиссера собственного текста, прячется за своими героями. Во-вторых, это проблема новеллистичности. Петрушевская называет свои рассказы новеллами и не раз в своих статьях возвращается к характеристике этого жанра. Но термин «новелла» она упоминает не в привычном смысле, а скорее следует тому первоначальному значению новеллы, о котором упоминал М.М.Бахтин, называя ее «ночным жанром». У Петрушевской делается акцент, прежде всего, на эмоциональной стороне новеллы. В-третьих, это роль вещной детали, когда «всякое душевное состояние, всякое настроение (...) обозначается соответствующим ему явлением внешнего мира» (В.М.Жирмунский). В данном разделе рассматривается в качестве примера рассказ Петрушевской «Скрипка» и обнаруживаются параллели с ахматовской «Песней последней встречи». В-четвертых, это такая, по словам Жирмунского, «важнейшая особенность», как «эпиграмматичность словесной формы», умение обобщать и высказывать обобщение в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения. При этом «даже в наиболее обобщенных сентенциях - слышен личный голос и личное настроение». Эта эпиграмматическая формула, настраивающая читателя на определенный эмоциональный лад, может находиться вначале и задавать основную ноту и главную тему произведения или, наоборот, находиться в финале, служить его окончанием. Данная особенность тоже роднит Петрушевскую с Ахматовой. Мы обнаруживаем «эпиграмматические формулы», например, в зачинах и в финалах рассказов «Колыбельная птичьей родины», «Нагайна», «Доченька», «Измененное время», «Две души».

Исследователи не раз отмечали, что со временем в стихах Ахматовой все более отчетливо проступает пространство порочного круга, жизни - как вечно повторяющегося цикла беды. Так выражается и вечная трагедия матери, жены, и вечная трагическая судьба поэта, тем более - русского поэта. Идея повторяемости или вечно возвращающегося определяет в поэзии Ахматовой значимость мотивов и образов эха, зеркала, тени, мрака, а

также образы бесчисленных двойников. В творчестве Петрушевской мотив судьбы тоже является сквозным, с ним связаны образы «ночи» и «круга» - как мирообразы и «времяобразы». Отсюда и мотив вечного повторения и вечного возвращения, след в след, примеров чему у Петрушевской множество.

Как известно, в творчестве акмеистов идея повторяемости, вечного возвращения связана с таким понятием, как «тоска по мировой культуре». Интертекстуальность уже предполагает сотворчество читателя, превращение чтения в процесс восстановления «растаявшего», «как снежинка», «чужого слова». В лирике Ахматовой идея повторяемости, вечного возвращения проявляет себя, условно говоря, по «вертикали» (через интертекст, через «двойников», которых поэт обнаруживает в культурах других эпох и с которыми ее роднит, прежде всего, трагизм судьбы) и по «горизонтали» (через разнообразные «маски» лирической героини, через соотнесенность судьбы поэта с судьбами современников, через включение его голоса в общенародный хор). В творчестве Петрушевской мы видим тот же принцип «горизонтали» (повторяемость судеб героев, чаще всего, матери-дочери) и «вертикали», то есть здесь тоже по-своему выражена «тоска по мировой культуре». Причем, как мы уже убедились в предшествующих разделах нашей работы, она находит «двойников» не только для своих героев – обычных «маленьких людей», вроде Кармен из рассказа «С горы» или героини рассказа «Медея», но и свою судьбу вписывает в широкий контекст культуры, как это мы наблюдали в рассказе «Ветки древа».

Итак, можно утверждать, что между художественными мирами таких разных творческих личностей, как Петрушевская и Ахматова, существует множество точек пересечения, что создает предпосылки для творческого диалога. Неудивительно, что ахматовский дискурс обнаруживает себя в целом ряде произведений современной писательницы.

Следующий раздел данного параграфа посвящен исследованию двух путей проявления ахматовского дискурса в произведениях Петрушевской: от деконструкции к реконструкции. Материалом анализа являются повесть «Время ночь» и рассказ «В доме кто-то есть».

В повести «Время ночь» ахматовский дискурс обнаруживает себя, прежде всего, через образ главной героини, графоманки Анны Андриановны, которая считает великого поэта своей мистической тезкой. Заявление героини о ее мистической связи с Ахматовой - способ самоутверждения и самоидентификации, возможность обратить на себя внимание других и хотя бы ненадолго вынырнуть из того страшного болота обыденности, в которое она погружена. Это и игра на публику, и игра перед самой собой. Слово и судьба Ахматовой становятся для нее заимствованной маской. Но чужая роль перекраивается ею на новый лад, и из-под надетой маски постоянно выглядывает ее истинное лицо. В результате происходит деконструкция ахматовского дискурса. Пути этой деконструкции различны.

Петрушевская использует принцип палимпсеста, наложения одного текста на другой. В данном случае литературной основой становится ахматовский «Реквием». Анна Андриановна стремится «присвоить» себе чужую биографию, чужую судьбу. Прежде всего, это выражается в отношениях «мать-сын». Свои чувства, свою семейную трагедию Анна Андриановна представляет, цитируя строки ахматовского «Реквиема» и по-своему их переиначивая. Она стремится «олитературить» и судьбу своего сына, представив его страдальцем, безвинно попавшем в тюрьму.

Наряду с ахматовским текстом, в повести «Время ночь» звучат и «стихи» самой Анны Андриановны. В них тоже выражены трагические по своей сути переживания героини, но воплощаются они в утрированно мелодраматичной форме. Деконструкция ахматовского дискурса происходит также за счет дополнительных текстовых наложений или неожиданных текстовых стыков: например, рядом с ахматовским – толстовский («Анна Каренина») или даже текст Агнии Барто. Связь между толстовским и ахматовским дискурсами осуществляется, благодаря имени «Анна». Причем в данном случае именем, а вместе с ним и ролью Анны Карениной, награждается дочь героини Алена, себе же Анна Андриановна оставляет роль Каренина. Интересно, что вопреки ситуации, в которой между героями пропасть непонимания и вражды, имя «Анна» объединяет мать и дочь. Но объединение в художественном мире повести возможно только на почве общей беды или общей ненависти. В связи с этим можно вспомнить и о том, что у Ахматовой ее имя тоже ассоциировалось с бедой, с темным началом.

В повести «Время ночь» ахматовский дискурс дает о себе знать даже на фонетическом уровне. Известно, что А.А.Ахматовой нравилось долгое «а», которое слышится в ее имени, отчестве и фамилии (точнее, псевдониме). У Петрушевской в повести «Время ночь» действует тот же закон ассонанса, эффект долгого эха. Он проявляется прежде всего на уровне имен героев: матери – дочери - сына. Анна Андриановна - Алена – Андрей. Многократное «а» в имени матери, словно эхом, отдается в именах детей. Оно звучит как голос общей боли, муки, страдания. Если же к этим именам добавить еще и те литературные, которые звучат в тексте и с которыми, так или иначе, соотносятся судьбы героев: Анна Андреевна Ахматова - Анна Каренина – Агния Барто, - можно сказать, что это долгое мучительное «а» как крик боли пронизывает, скрепляет собой весь текст.

На композиционном уровне ахматовский дискурс проявляется через сквозные мотивы: судьбы, предопределенности и «адского круга». Напомним, что в творчестве Ахматовой с мотивом ада связаны дантовские реминисценции, которые имеют концептуальное значение в ее картине мира. В творчестве Петрушевской дантовские реминисценции также играют важную роль. В повести «Время ночь» дантовский дискурс преломляется через ахматовскую призму и предстает именно в том значении, в каком он звучит в ахматовском стихотворении «В Зазеркалье» из цикла «Полночные стихи».

Иные функции выполняет ахматовский дискурс в рассказе «В доме кто-то есть» из книги Петрушевской «Где я была». По своей жанровой специфике этот рассказ

находится на границе между реальными и мистическими произведениями Петрушевской. Здесь вполне реальная психологическая проблема приобретает своеобразную мистическую подсветку. Это воспоминания о том, как рушится дом, обрываются связи. Дом не может защитить, так как в нем поселилось «что-то» разрушительное, неведомое и пугающее. В рассказе «В доме кто-то есть» наблюдается диалогическая связь с ахматовским циклом «Северные элегии», где мотив страха захватывает в свою орбиту все, причем он идет не только извне, но и поселяется в душе лирической героини. Заглавие рассказа воспринимается почти как цитата из «Третьей» элегии: «В том доме было очень старшно жить...». Далее этот реминисцентный слой обогащается подтекстовыми мотивами: «эха», «зеркала», «памяти сердца», бреда. У Ахматовой в ее элегиях, помимо исторического, с самого начала проявляется и биографический дискурс. Он, в свою очередь, связан с мистическим и вводит с собой мотив судьбы. В «Северных элегиях» нашли отражение воспоминания разных лет, в том числе и память о родительском доме, причем даже на детство падает тень беды, страшной судьбы («Вторая. О десятых годах»). В аналогичном ключе мотив памяти воплотился и в рассказе Петрушевской. В нем тоже выражено ощущение каменной («гранитной») тяжести воспоминаний, представление о доме как о своеобразной камере пыток, в которой постоянно звучит «музыка ада». Героиня пытается избавиться от непонимания и отчуждения, от боли памяти. В связи с этим вновь напрашивается параллель с ахматовской Шестой элегией («Есть три эпохи у воспоминаний...»), где говорится о трех ступенях памяти, из которых последняя - забвение. Обновление через забвение происходит и в рассказе Петрушевской. В итоге все завершается восстановлением разрушенного дома. У Ахматовой же, напротив, даже забвение не может помочь обретению своего частного пространства, дома, где началась бы новая жизнь. В ее поздней лирике доминирует мотив отчуждения, причем не только от других, но и от собственной жизни.

В рассказе Петрушевской ахматовский текст включается в новый контекст, в результате возникает эффект противоречия с подтекстом. Однако подобный, относительно благополучный финал, который мы наблюдаем в рассказе «В доме кто-то есть», не такой уж частый пример в прозе Петрушевской. Во многих ее произведениях, как мы уже убедились, выражено самоощущение человека, тотально одинокого, лишённого понимания и адекватной связи с другими, такими же затерянными в мировом хаосе людьми. Для героев Петрушевской единственным спасением является поиск связи, пусть и практически неосуществимой, иллюзорной. А автора спасает поиск связи в мире культуры, приобщенность к великой общекультурной и гуманистической традиции, продолжательницей которой она себя сознает.

Во *втором параграфе* **«Соотношение модернистского и реалистического дискурсов в постмодернистски структурированном художественном пространстве»** основным материалом анализа являются рассказы, в которых писательница обращается к мифологическим сюжетам и образам.

Одной из характерных особенностей модернистских текстов является семиотизация и мифологизация реальности. По наблюдению М.Н.Эпштейна, современный мифологизм близок «скорее документальному, трезво-прозаическому, чем народно-поэтическому мироощущению», а потому для него характерно «сращение с бытописательной, протокольной манерой письма»⁵. В творчестве Петрушевской рассказы, названия которых содержат явные отсылки к мифу («Медея», «По дороге бога Эроса», «Бог Посейдон», «Теща Эдипа»), на первый взгляд, представляют собой обычные житейские истории с узнаваемыми подробностями нашего повседневного быта. Реалистический дискурс, кажется, абсолютно доминирует в них. Однако мифологическое заглавие, обладая текстопорождающей силой, побуждает житейское переводить в план онтологический. Автор переобъясняет известный мифологический сюжет, подчиняя его новой стратегии. Так, в заглавии рассказа «Бог Посейдон» воплощена метафора спасения, которое ждет всех несчастных, потерпевших крушение в бурном море жизни. В этом произведении проявляется одна из характерных особенностей модернизма - игра на границе между вымыслом и реальностью. В рассказе «Бог Посейдон» не только обстоятельства реальной жизни, но и мир мечты описываются подчеркнуто обыденным языком. Рассказчица рисует своеобразный «рай для бедных», где зеркала, фарфоровый умывальник, чистое постельное белье, «платья, висящие на вешалках» в шкафу, и «число коек четыре штуки» воспринимаются как великое счастье. Тем не менее подобное вторжение реалистического дискурса в фантастический мир все же не отменяет правоту мечты о спасении, о награде несчастным. Вот почему в конце, в том печальном выводе, в котором выразился опыт рассказчицы, происходит некий речевой сдвиг. Дискурс обыденности постепенно вытесняется, звучит философски-элегическая интонация, которой соответствует и лексический ряд, необходимый для выражения грустной мысли о том, что единственным способом преодоления мрака жизни является смерть.

В рассказах Петрушевской метафизическое наиболее явно обычно проступает в так называемом «рамочном комплексе». В нем сосредоточены обращенные к читателю «сигналы», настраивающие на восприятие текста сквозь призму мифа. Например, в рассказах «Медея», «Теща Эдипа», автор, используя мифологическое имя, создает свой образ и переобъясняет уже известный мифологический сюжет, который это имя вводит, подчиняя его новой стратегии. Мифологизация происходит также благодаря целой системе ключевых слов, фраз, которые, подобно стрелке компаса, направляют читательское восприятие, заставляют активизировать культурную память и сверять фрагменты сюжета, отдельные характеристики героев, детали с канвой известного мифа. При этом возникает диалог-спор, из которого рождается новый миф со своей художественной структурой. Так, в рассказе «Медея» античный миф переосмысливается в корне. Этому способствует постмодернистский прием мультиперспективы, который и определяет организацию всей художественной структуры произведения. Постмодернистская позиция не принимает одной единственной истины, их может быть

⁵ Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. / М.Н.Эпштейн. – М.: Сов. писатель, 1988. – С.274.

сколько угодно. Следовательно, и векторов, определяющих точку зрения, перспективу, тоже может быть сколь угодно много. В данном случае неожиданность трактовки мифа обуславливается уже тем, что о Мееде рассказывает «Ясон». В свою очередь, его рассказ дополняется целым рядом других. Петрушевская использует технику бриколажа (отскока) и позволяет увидеть историю Мееды с точки зрения страдающей матери, с точки зрения отца и самих несчастных страдающих детей. Однако перед нами не просто калейдоскопически сменяющийся друг друга ряд ракурсов, за которыми сама действительность видится непознаваемой, иллюзорной, Петрушевская использует постмодернистский прием мультиперспективы, чтобы обнаружить сложность проблемы, связать мифологическое и современное. Именно эта установка и объясняет особую роль двух дискурсов – реалистического и модернистского в художественной системе писательницы.

В пятой главе «Постмодернистский дискурс в прозе Л.Петрушевской» мы излагаем свою точку зрения по поводу связи ее творчества с постмодернизмом.

Термин «постмодернизм» имеет сегодня чрезвычайно широкое хождение, но исследователи определяют это явление по-разному: одни - как направление; другие рассматривают его как литературное течение; третьи - как проявление нереалистических тенденций в искусстве; четвертые называют постмодернизм этапом в развитии культуры; пятые видят лишь совокупность определенных приемов и выдают их за сущностные особенности постмодернизма. Подобная разногласия мнений не способствует достижению ясности. Поэтому, прежде чем начать изучение функций и способов проявления постмодернистского дискурса в прозе Петрушевской, необходимо сформулировать некоторые значимые для нас исходные положения. При этом мы, конечно, не ставим перед собой задачу дать полную характеристику феномену постмодернизма, но считаем необходимым расставить некоторые акценты, сконцентрировать внимание на ряде принципиально важных для нас моментов.

Мы разделяем мнение тех исследователей, которые во избежание путаницы считают необходимым дифференцировать понятия «постмодерн» и «постмодернизм». Первое и второе соотносятся между собой как общее и частное. Термин «постмодерн» используется для обозначения глобальной ситуации, в которой находится современное общество, он характеризует порожденное ею специфическое мировосприятие, а постмодернизм – эстетическая практика, которая воплощает мировоззренческие установки постмодерна: кризис веры, осознание относительности всех истин, исчерпанности ресурсов разума, скептицизм, тотальный плюрализм, размывание всех границ и ограничений, всех табу. Вера в разум, в наличие истины признается результатом тоталитарного сознания, от которого следует избавляться.

Одной из определяющих, концептуально значимых категорий постмодернизма становится симулякр – пустое означаемое. По сути дела тотальная симулятивность становится едва ли не главным признаком постмодернистской картины мира. Как справедливо заметила Е.М.Тюленева, своеобразие мироощущения и мировосприятия

современной эпохи позволяет продемонстрировать «пустой знак», который и определяет постмодернистский тип репрезентации, является его своеобразной квинтэссенцией.

Поскольку мир не поддается четкому теоретическому осмыслению, формируется мышление, которое не оперирует устойчивыми понятиями: целое-часть; мужское-женское; хорошо-плохо. Одновременно постмодернизм стирает грань и между такими, прежде самостоятельными сферами духовной культуры, как высокое искусство и массовая литература.

Отсюда следует и такая важная особенность мировосприятия, преобладающая в эпоху постмодерна, как тотальная ирония. Насмешка возможна над чем угодно, над любыми святынями, она не ведаёт почтения ни к чему. Этот смех уравнивает святое и грешное, прекрасное и безобразное, он не порождает новый смысл, не несет с собой обновление, а разрушает, расшатывает то, что недавно казалось прочным и очевидным в своей непререкаемой правоте. Вместе с тем постмодернистская ирония не просто насмешка. Позитивный смысл такой концепции мира заключается в толерантности, отсутствии черно-белой гаммы в оценках.

Исследователи (в частности, И.С.Скоропанова) выделяют две модификации литературного постмодернизма: западную (американскую и западноевропейскую) и восточную (восточноевропейскую и русскую). Специфике постмодернизма в русской литературе посвятили свои работы не только те, кто заложил основы теории постмодернизма в отечественном литературоведении (М.Н.Эпштейн, И.П. Ильин, М.Н.Липовецкий, И.С.Скоропанова), но и те, кто посвятил свои работы исследованию истоков русского постмодернизма в литературе 1960-90-х годов, (О.В.Богданова), обнаружению его историко-культурных предпосылок в прозе XIX-го и начала XX-го веков (Н.П.Беневоленская).

Высоко оценивая то, что было сделано учеными, разделяя многие их положения, мы все же не можем не отметить тенденцию, наметившуюся в ряде исследований последнего времени, ведущую к размыванию самого понятия постмодернизм. Так, мы не можем согласиться с утверждением, что «подлинный отечественный постмодерн, при всей его безусловной новизне, вовсе не порывает с традициями русской литературы и не отказывается от поисков истины»⁶. Нам более близка позиция М.Липовецкого, который определяет механизм эстетического восприятия, характерный для русского постмодернизма, как «зону компромисса между симулякром и реальностью». Именно такая «неправильная» реальность предстает перед нами в квазиисторических романах В.Шарова («Репетиции», «До и во время»), где писатель пародирует, доводя до гротеска, самые авторитетные мифологии XX века, или в произведениях В.Пелевина («Спи»,

⁶ Беневоленская Н.П. Историко-культурные предпосылки и философские основы русского литературного постмодернизма / Н.П. Беневоленская – СПб: Филол. фак-т С.-Петерб. гос. ун-та, 2007. – С.161-162.

«Принц Госплана», «Затворник и Шестипалый», «Девятый сон Веры Павловны», «Омон Ра», «Generation «Л»», «Чапаев и Пустота» и др.), где жизнь оборачивается то сном, то компьютерной игрой, то просто движением бройлерных цыплят по инкубаторскому конвейеру, то какой-то другой нелепой метаморфозой, позволяющей увидеть «картонно-макетную», симулятивную реальность.

Если признать за отечественным постмодернизмом, так сказать в виде исключения, связь с традициями гуманизма, значимость поиска истины, а не ее отрицание, тогда размывается само понятие постмодернизма, который тем и специфичен, что не только истины, но и реальности как таковой не признает.

Постмодернизм в русской литературе, как справедливо заметила И.С.Скоропанова, «своеобразное западничество, свидетельство приверженности новой модели культуры и цивилизации». Мы разделяем мнение Н.Н.Кякшто по поводу «поискового» характера термина «постмодернизм» для русской литературы. Его значимость, в этом мы согласны с Н.П.Беневоленской, определяется «отказом от постулирования универсальной истины и отвержении морального учительства и социального просветительства», в излечении от любви к крайностям.

Однако важно также напомнить, что далеко не все, рожденное в ситуации постмодерна, является, так сказать, ее «чистым продуктом». В литературе эта ситуация провоцирует развитие разнообразных переходных явлений, таких как: неосентиментализм, необарокко, постреализм и т.п. Художественную систему Петрушевской мы рассматриваем именно как сложное, синтетичное явление. Мы считаем, что присутствие постмодернистского дискурса в ее текстах принципиально важно, однако он в основном является фоновым, дополняющим другие, редко определяющим стратегию повествования в целом. Он вносит дополнительные краски, служит осознанию невозможности осмыслить мир через жесткие оппозиции, не позволяет принять ничего законченного, четко оформленного, но доминантным, как правило, не является. Его роль – служебная, роль механизма, придающего системе подвижность. Благодаря ему она обретает гибкость, открытость, становится возможным совмещение несовместимого. Тем не менее постмодернистский дискурс не несет концептуальной нагрузки в системе, ориентированной на традиционные гуманистические ценности, которые и составляют ее фундамент.

В *первом параграфе «Новые «старые» герои или Несколько шагов от трагедии до фарса»* исследуется, как происходит постепенное прояснение постмодернистского дискурса в прозе Петрушевской. Поскольку одной из характерных «опознавательных» примет постмодернистского текста является полицитатность как следствие феномена «уже было», осознания, что все слова уже сказаны, в данном параграфе рассматриваются, прежде всего, те рассказы, в которых принцип литературной игры заявлен уже в самом заглавии: «Новые Робинзоны», «Новый Гулливер», «Новый Фауст». В них автор вступает в диалог с представителями западноевропейской литературы XVIII века – века Разума и Просвещения, который отличала вера в возможность сделать человека, общество и мир лучше.

Петрушевская же пишет в эпоху девальвации ценностей, кризиса веры, осознания относительности всех истин, исчерпанности ресурсов разума. Это время тотального плюрализма, с его равнодопустимостью любых ответов на поставленные вопросы. Соответственно уже в самом выборе «собеседников», с которыми писательница вступает в диалог, проявляется тоска по утраченным ценностям. Однако примечательно и то, что произведения, к которым обращается Петрушевская, выражают не только идею разумного отношения к жизни, но и понимание относительности тех правил, которым велит следовать общество. Во всех этих творениях XVIII века присутствует «ситуации новизны», своеобразного эксперимента, освобождения от ставшего привычным старого. Кроме того, в каждом из них проявляется элемент игры, хотя, разумеется, это не игра без берегов, какой она станет в XX-XXI веках в постмодернистской литературе. В рассказах Петрушевской тоже присутствуют игровые экспериментальные ситуации, таким образом, обнаруживается не только то, что разделяет, но и то, что роднит разные культурные эпохи. И все же слово «новый» («новые») в заглавиях рассказов создает установку на неожиданную трансформацию известных сюжетов и образов.

В «Новых Робинзонах» создается иллюзия достоверности, скрупулезной фактографичности. Так обнаруживается своеобразная игра со стилем романа-предшественника. И тот и другой тексты представляют собой имитацию мемуаров, подробное описание следующих одно за другим событий, достоверных во всем, включая доскональный перечень самых будничных, прозаических дел. Причем рассказ и в том, и в другом случаях ведется без особых эмоций, будто это безыскусное повествование о том, как герои учатся работать на земле, плотничать, ухаживать за животными, шить одежду и обувь из старых свалывшихся тулупов. Но поскольку история Робинзона включается Петрушевской в сценарий «Хроники конца XX века», реминисцентные образы, сходные ситуации, лишь подчеркивают контрастность этих двух совершенно разных версий. Замена единственного числа на множественное в заглавии рассказа «Новые Робинзоны» означает превращение имени собственного в имя нарицательное. Перед нами разворачивается не просто трагическая история отдельной личности, речь идет о судьбе всего живого. Вместо утопии, созданной Дефо, прославляющей человека-созидателя, Петрушевская создает антиутопию, поэтому мы встречаемся здесь с совершенно иной дискурсной стратегией. У Петрушевской это мир, где «никакой труд и никакая предусмотрительность не спасут от общей для всех судьбы». Тем не менее ее герои в своем бегстве, беспрестанном страхе преследования и непосильном труде сохраняют милосердие и человечность. Если у Дефо перед нами предстал «homo economicus», для которого материальная выгода, расчет являются главными импульсами, направляющими его деятельность, то «новые Робинзоны» часто действуют нелогично, в ущерб себе. Силы, от которых пытаются укрыться герои, напоминают те, что обрекали на страдания героев античных трагедий: рок, власть судьбы, силы хаоса. Им, по мысли писательницы, может противостоять лишь дом, семья, сплоченное родство, теплота отношений. Бегство ее героев происходит не столько ради выживания, сколько ради спасения дома, семьи, человечности. Временная

неопределенность происходящих событий связана с тем, что Петрушевская, как обычно, стремится в конкретном видеть универсальное, в историческом – мифологическое. Поэтому главным «ключом» к прочтению произведения является модернистский, а не реалистический и не постмодернистский. В мировоззренческом плане Петрушевская здесь скорее близка экзистенциализму.

На фоне «Новых Робинзонов» Петрушевской ее «Новый Гулливер» и «Новый Фауст» представляют собой две другие ступени «новизны», их можно рассматривать как движение по направлению к постмодернизму. Одновременно усиливается пародийное начало, усугубляется ощущение абсурда существования. Если в «Новых Робинзонах» мотив мании, одержимости только намечен, то в рассказе «Новый Гулливер» он является основным. Ситуация бреда, состояния, когда человек балансирует на границе между явью и фантазией, определяет направленность дискурсных стратегий. Герой, от лица которого ведется повествование, сознает себя в роли Гулливера в стране лилипутов. Петрушевской как представительнице новой литературы конца XX-го века близка идея относительности, которая выразилась в романах Свифта. В рассказе актуализируется идея относительности всего: большого и малого, верха и низа, реальности и фантазии. Герой, сознающий себя Богом для своих лилипутов, сам болен и чувствует собственную ничтожность и беспомощность перед некими силами, управляющими его цивилизацией. В такой трактовке можно усмотреть проявление постмодернистской идеи релятивизма, выражение сомнения в существовании реальности как некой объективной данности. И все же здесь присутствует серьезность в самой постановке вопроса о судьбе человека и человечества, здесь есть трагическое ощущение малости и ничтожности, уязвимости человека. Постмодернизм же принципиально несерьезен, он беспредельно раздвинул поле игры и не признает ничего за его пределами.

С постмодернистской игрой, с тотальной иронией, которая не ведает почтения ни к чему, мы встречаемся в рассказе «Новый Фауст». Это смех, который не порождает новый смысл, не несет с собой обновления, а расшатывает то, что недавно казалось прочным и очевидным в своей непререкаемой правоте. Для постмодернизма характерно отношение к освоению мира как к освоению слов. Мир знаков - текстов культуры открывается как единственная реальность. Причем художник имеет дело с пустыми означаемыми, с симулякрами. Эти пустые оболочки можно заполнять чем угодно, изменять их форму, функции, значение. Творческая энергия сознательно ориентируется на игру с чужими текстами, эстетический эклектизм. Так постмодернизм закрепляет переход от произведения к «конструкции», от искусства к деятельности по поводу деятельности. «Новый Фауст» Петрушевской – один из примеров подобного игрового конструирования. Очевидно, писательница не случайно обращается к образу и сюжетной ситуации, которые многократно, на протяжении веков обыгрывались многими авторами. Фигура Фауста постоянно трансформировалась: от трагической личности титана до марионеточной фигуры, чья судьба зависит от игры небес с силами ада. Самая известная и самая выдающаяся версия немецкой легенды была дана в драматической поэме Гете, но и после него многие писатели XIX-го и

XX-го веков, в том числе и русские, обращались к теме Фауста. Именно эта вариативность образа, множественность интерпретаций, в том числе музыкальных, живописных, кинематографических, которые вольно или невольно вели к его тиражированию, включению в массовую культуру, создают предпосылки для постмодернистского прочтения Фауста. В рассказе Петрушевской от знаменитых героев из текстов-предшественников остаются лишь имена и исходная ситуация встречи Фауста с Мефистофелем. Сами же герои Петрушевской превращаются в симулякры, соответственно, и логика их поведения может быть любой. Конструируя образы, Петрушевская использует различные техники: карнавала, детского примитива, комиксов, то есть по преимуществу жанров массовой культуры. Писательница ведет игру «на два фронта»: материалом ей служит и классика, и массовая культура. В связи с этим неудивительно, что в ее рассказе находят отражение их основные темы: любовь (вариант – сексуальные связи, в том числе и нетрадиционной ориентации) и творчество (вариант – литературная среда, отношения, которые существуют в ней).

Тема Фауста воспринимается Петрушевской через дополнительную литературную «призму» - роман Булгакова «Мастер и Маргарита» - произведение, которое, в свою очередь, насыщено множеством реминисценций, аллюзий, в том числе и к «Фаусту» Гете. В интерпретации Петрушевской Мефистофель лишается магической силы, он не способен выполнить даже самых простых, не выходящих за рамки быта пожеланий Фауста. Обыденные и комические детали способствуют снижению его образа. Характерно, что Мефистофель у Петрушевской постоянно меняет обличья, но эта смена масок осуществляется по принципу последовательного «обытовления» его облика.

Если обычно у Петрушевской диалог с культурной традицией происходит по закону притяжения или притяжения-отталкивания, то в немногих постмодернистских ее произведениях – по принципу отталкивания. В финале рассказа перед нами предстает парад симулякров: мнимая рукопись, мнимая большая литература (сокращенно БЛ) и мнимая любовь. Возможно, рассказ «Новый Фауст» представляет собой даже не постмодернистский текст, а пародию на него.

Второй параграф «Дискурсные стратегии в романе «Номер один или В садах других возможностей» посвящен анализу самого крупного и самого сложного по своей художественной структуре произведения Петрушевской. Этот роман вобрал в себя многогранный предшествующий опыт Петрушевской как драматурга, сценариста, прозаика и вместе с тем приоткрыл новые грани таланта писательницы. Кроме того, в нем обнаруживает себя целый ряд тенденций, характерных для современной литературы, проявляются диалогические связи не только с текстами-«предшественниками», но и текстами-«современниками».

Постмодернистичность романа «Номер один...» заявляет о себе уже на уровне нарративных стратегий - демонстративного обнажения приема смешения или пермутации, как его называл Фоккема. Перед нами некий «коктейль» из этнографии, мистики, фантастики, мифотворчества, «чернушного» российского быта и одновременно своеобразные «приключения письма», варьирование, взаимное наложение, взаимодействие

различных дискурсов. Автор прибегает к разорванной композиции, нарушению синтаксических связей, сокращению слов, часто отказывается от пунктуации, создает эффект намеренной бессвязности речи. Конструкция текста настолько запутанна, что напоминает лабиринт.

В первой главе «Беседа» содержится своеобразный ключ к прочтению всего произведения, к определению его повествовательной стратегии. Мы слышим три голоса, один из которых – с магнитофонной ленты. Перед нами три разных дискурса, с которыми во многом связано и членение всего текста романа. Один из голосов принадлежит главному герою – этнографу, переводчику с языка древнего народа энгти. Второй – директору научно-исследовательского института, который представляет собой тип настоящего воинствующего хама с преступным прошлым и настоящим. По контрасту с его косноязычием звучит текст поэмы Никулая-уола. Замедленный, мрачно-торжественный ритм ночного пения соответствует содержанию поэмы о переходе человека из мира живых в мир мертвых. Фактически перед нами три различных языковых картины мира. В связи с этим можно вспомнить гипотезу лингвистической относительности, которая была разработана американскими лингвистами Эдуардом Сепиром и Бенджаменом Ли Уорфом в 1920-1940 годах, в соответствии с которой наш язык всякий раз по-новому членит реальность. Реальность опосредована языком. Приобщенность к языку и культуре энгти меняют Первого, заставляют его по-иному посмотреть даже на то, что казалось хорошо знакомым. В свою очередь, речь Второго тоже повлияет на судьбу Номера Один. Можно сказать, что борьба за душу Первого, которая разворачивается в романе, проявляется прежде всего на уровне речевых стратегий.

С самого начала в романе задан концепт «компьютерная игра», воплощающий некоторые существенные законы построения текста и раскрывающий правила той игры, к которой приглашается читатель. Этот концепт представляет собой емкую метафору постмодернистского мировосприятия. Для игры характерны: повторяемость, вариативность, динамика, быстрая смена кадров. Все это отличает и построение романа Петрушевской. Стремительная смена кадров заставляет читателя постоянно балансировать на грани реального и нереального, виртуального. В романе происходит размывание границы между игровой и неигровой реальностью, действует принцип тотальной относительности, происходит семиотизация действительности. Повествование нередко напоминает шизоидный бред, герои часто находятся в состоянии транса, гипноза, испытывают воздействие метемпсихоза, неоднократно переживают переселение душ. Как и в мистических рассказах Петрушевской, в романе используется поэтика страшного сна. Но здесь мистика тесно переплетена с криминальным сюжетом и картинами страшной бытовой реальности.

Начиная с главы «Погоня», действие организовано точкой зрения Номера Один. Мы слышим его внутренний монолог или его поток сознания. Слово, точнее, речь, становится настоящим героем романа, причем слово больное, искореженное. Поскольку после метемпсихоза произошло раздвоение личности Первого, то мы слышим уже не один голос, а

одновременно звучащие, перебивающие друг друга два разных – уголовного Валеры и интеллигента Первого. Таким образом, два дискурса, которые представляли в главе «Беседа» два героя - Первый и Второй - объединяются, две принципиально разных языковых картины как бы накладываются друг на друга.

Разные пространственно-временные планы романа скрепляет сюжет переселения душ, тесно связанный с мотивом Ада. Трактовка этого мотива, с одной стороны, позволяет усмотреть переключки романа «Номер Один» с реальными рассказами Петрушевской. Именно мотив адских мук жизни обуславливает концентрацию людских страданий, зрелищем которых насыщены страницы произведения. С другой стороны, интерпретация мотива Ада в романе близка той, которая дается в мистических рассказах. В «Номере Один» этот мотив предстает сразу в двух вариациях: серьезно-трагической и игровой, компьютерной. В повторяющихся ситуациях перехода из «этого» в «тот мир» проявляют себя дантовские реминисценции. Герой смог выбраться из мира вечного льда и мрака, но попадает он не в Чистилище и не в Рай. Начинается новый виток его жизни и новые, уже земные, испытания. В придуманной Номером Один компьютерной игре тоже возникает своеобразная модель ада. Наконец выясняется, что и сам создатель компьютерной игры, не ведая того, стал участником игры в реальном времени в переселение душ. Казалось бы, в романе Петрушевской все происходит в соответствии с логикой постмодернизма: игра в игре, текст в тексте. Однако логика развития характера героя, воспитания его чувств направлена в итоге на трудное преодоление смерти, страданий, на победу живого над пустым миром симулякров.

В романе Петрушевской обнаруживают параллели с последними романами В.Сорокина «Лед» и «Путь Бро». Их объединяет сюжет, связанный с переселением душ, и «ледовая» тема. Но если в знаковом пространстве Сорокина «живые» становятся «мертвыми», то у Петрушевской герой с игровым, знаковым именем Номер Один, вторично пройдя через лед, рождается к новой жизни. Мы видим уже не образ-знак, но личность, совершающую свой выбор, обретающую свободу. Мотив смерти и воскрешения души, неразрывно связанный с темой преступления и наказания, - ключевой в этом произведении. Изживание вины, возрождение через любовь позволяют герою вернуть имя, превратиться в сказочного Ивана-царевича, спасающего не только Аленушку, но и целый мир от зла.

Постмодернистский текст обычно открыт, незавершен. В соответствии с этой установкой строится и роман «Номер Один». Память и беспамятство, смерть и рождение, игра и реальность - на такой плюралистической парадигме, не признающей ничего завершенного, парадоксальной в своей относительности, совмещающей взаимоисключающие возможности, строится этот роман. Но Петрушевская осталась верна себе: в ее «мире как тексте», пространство которого, казалось бы, в конце концов, исчезает, как будто экран жизни отключили от сети, все же проявляется гуманистический пафос, решаются проблемы одновременно злободневные и вечные.

Заключение. В результате осуществленного нами анализа установлено, что художественная система Петрушевской представляет собой уникальное в своем роде

явление: она напоминает своеобразную лабораторию, в которой ведется поиск новых принципов художественности, основанных на синтезировании того, что было накоплено классикой, и использовании новых постмодернистских технологий. Эта система вбирает в себя по принципу парадокса традиционное и новаторское. Данная особенность служит условием ее самодвижения, а также вовлекает в процесс общекультурного развития. Принципиально важной характеристикой художественной системы Петрушевской является открытость. Ее информационное пространство непрерывно расширяется и обогащается новыми смыслами. Но любой культурный код воспринимается ею лишь при условии, если он способен органически вписаться в систему.

В прозе Петрушевской мы наблюдаем внутренне противоречивое единство, переплетение, наложение различных дискурсов: реалистического, сентименталистского, романтического, натуралистического, модернистского, постмодернистского и т.д. Их взаимодействие определяется принципами *дополнительности, одновременности и уплотнения*.

Организационным центром художественной системы Петрушевской является точка зрения матери, болеющей и страдающей за своих детей, уязвимых – тем более. Эта точка зрения проявляет себя, прежде всего, через сентименталистский и реалистический дискурсы. Они и занимают приоритетную позицию в авторской художественной системе. Мать способна всех и все понять, а потому именно ее взгляду открывается внутренняя сущность вещей и явлений. Одновременно позиция матери представляет «слезную картину мира». Все это позволяет увидеть в Петрушевской продолжательницу классической гуманистической традиции русской литературы. Но ее художественная система – продукт эпохи постмодерна, с присущей ей эклектикой. Восприятие писательницы отражает именно современный взгляд на мир. Этим объясняется уже не просто одновременное сосуществование, но взаимопроникновение различных дискурсных стратегий. Ни одна из них не способна сохранить свои «чистоту» и «неприкосновенность».

Дискурсные стратегии обычно проявляют себя в серьезном и несерьезном, неигровом и игровом вариантах. Связь между ними в художественной системе Петрушевской осуществляется по принципу оксюморона. В данном случае это не просто стилистический прием, но своеобразная призма, выражающая авторский взгляд на мир, позволяющая совмещать, казалось бы, несовместимое, поэтому этот принцип концептуально важен как для характеристики системы в целом, так и каждого дискурса в отдельности. С помощью оксюморонной «призмы» в рамках реалистического дискурса выражается авторское понимание сложности, противоречивости жизненных явлений, в формате романтического дискурса через оксюморон проявляется эффект двоимирия. Одновременно принцип оксюморона может способствовать передаче модернистской деформации реальности или выражению взрывчатого компромисса противоположностей в постмодернистском дискурсе.

Внутри каждого дискурса есть свои ступени интеграции. Они заданы, во-первых, точкой зрения автора, гуманиста, человека культуры и человека эпохи постмодерна; во-вторых, дискурсные стратегии определяются точкой зрения рассказчицы, которая может выражать как мнение «толпы и сплетни», так и максимально сближаться с авторской позицией; в-третьих, один из уровней системы дискурсов составляют высказывания героев, и здесь мы тоже наблюдаем очень широкую амплитуду: от точки зрения так называемых «неродившихся», живущих интуитивно, механически, до позиции все и всех понимающей матери. Но, в свою очередь, в творчестве Петрушевской можно встретить несколько инвариантов образа матери, соответственно, и материнский дискурс проявляет себя по-разному: то в философски-элегическом, то в сентиментально-слезном, то в натуралистически-жестоким ключе. Нередко различные инварианты материнского дискурса совмещаются в одном образе.

Каждый из обозначенных выше дискурсов обычно проявляет себя через интертекст. При этом подключение нового текста вносит свои коррективы в коммуникационную цепочку, в организацию самой ситуации высказывания. В цепочке возникает новое звено – традиция, в результате и автор, и читатель становятся участниками диалога с традицией, в ходе которого происходит как следование заданному образцу, так и его деформация, поскольку исходный дискурс становится частью нового высказывания.

В целом мы убедились в том, что художественная система Петрушевской представляет собой открытую к диалогу, инвариантную статико-динамическую модель. С одной стороны, в ней воплощается важнейшее качество литературы, развивающейся в ситуации постмодерна, где возможно совмещение несовместимого, где все существует одновременно. В создании этой многомерной системы участвуют самые разные пласты отечественной и мировой культуры: фольклорная традиция, мифология, классическая и современная литература. С другой стороны, в ней выражается не постмодернистская эклектичность, а широта взгляда писателя на мир и человека. Самой своей природой эта система нацелена на преемственность. В творчестве Петрушевской воплощается наиболее перспективный путь развития современной литературы - путь восстановления прерванных связей, усвоения культурного наследия прошлого и соотнесения его с задачами новой эпохи.

Мы полагаем, что перспективы нашего исследования связаны с применением предложенного в диссертации подхода при изучении художественных систем других современных авторов. Например, перспективной научной задачей мог бы стать анализ взаимодействия в художественной системе Л.Улицкой сентименталистского, реалистического, модернистского и постмодернистского дискурсов или выяснение того, как пересекаются, дополняя друг друга, реалистический, барочный, романтический и постмодернистский дискурсы в прозе Т.Толстой, сюрреалистический, реалистический и постмодернистский - в произведениях Д.Липскерова, В.Пелевина, В.Маканина. Подобную методику анализа можно применять и по отношению к отдельному произведению, если рассматривать его как систему.

Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях автора:

I. Монография

1. Проза Л.Петрушевской как художественная система. / Т.Г. Прохорова. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2007. – 264 с. ISBN 5-98180-402-5

II. Учебное пособие

2. Постмодернизм в русской прозе: Учебное пособие / Т.Г. Прохорова. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2005. - 96 с. ISBN 5-98180-190-5

III. Статьи, опубликованные в журналах, рецензируемых ВАК

3. Мистическая реальность в прозе Петрушевской. / Т.Г. Прохорова // Русская словесность. – М., 2007. - №7. - С.29-34. ISSN 0868-9539
4. Трансформация сентименталистского дискурса в произведении Л.Петрушевской «Карамзин. Деревенский дневник» / Т.Г. Прохорова // Ученые записки Казанского государственного университета. Серия Гуманитарные науки, Т.149, книга 2 - Казань: изд-во КГУ, 2007. - С.152-164. ISSN 1815-6126
5. К вопросу о своеобразии художественного мира прозы Л.Петрушевской / Т.Г. Прохорова // Гуманитарные науки в Сибири. Серия: Филология. №4. - Новосибирск: изд-во СО РАН, 2007. - С.74-79. ISSN 0869-8651
6. Неожиданные схождения: черты типологической близости поэтики Л.Петрушевской и А.Ахматовой / Т.Г. Прохорова // Знание. Понимание. Умение. – М., 2008. - №1. – С. 157-162. ISSN 1998-9873
7. Как сделан первый роман Людмилы Петрушевской? / Т.Г. Прохорова // Вопросы литературы. – М., 2008. - №1. – С. 249-264. ISSN 0042-8795
8. Дискурс: термин с точки зрения литературоведа. / Т.Г. Прохорова // Русская словесность. – М., 2008. - №5. – С.78-80. ISSN 0868-9539
9. «Декоратор» Б.Акунина или Феномен коллекционирования в прозе постмодерна / Т.Г. Прохорова, В.Б.Шамина // Вопросы литературы. – М., 2008. - №5. – С. 185-200. ISSN 0042-8795

IV. Работы, опубликованные в других изданиях

10. К вопросу о русском постмодернизме / Т.Г.Прохорова, А.Э.Скворцов // Ученые записки Казанского университета. Т. 131. – Казань: Изд. Казан. ун-та, 1995. – С.134 - 141. ISBN 5-7464-1195-7
11. Хронотоп как составляющая авторской картины в прозе Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова, О.Иванова // Ученые записки Казанского университета. Т.135. – Казань: УНИПРЕСС, 1998. - С. 264 -268. ISBN 5-900044-43-2
12. Пушкинские реминисценции в творчестве Т.Толстой. / Т.Г.Прохорова // Ученые записки Казанского университета. Т.136. А.С.Пушкин и взаимодействие национальных литератур и языков (К 200-летию со дня рождения А.С.Пушкина). – Казань: УНИПРЕСС, 1998. - С. 89-96. ISBN 5-900044-42-4

13. Своеобразие литературной ситуации конца 80-90-х годов // Русская литература от «Слова о полку Игореве» до наших дней.- Казань: Изд. Казанского ун-та, 2000. – С.321-331. ISBN 5-7464-1294-5
14. Людмила Стефановна Петрушевская // Русская литература от «Слова о полку Игореве» до наших дней: учебное пособие для абитуриентов - Казань: Изд. Казанского ун-та, 2000. – С.331-337. ISBN 5-7464-1294-5
15. Из опыта чтения спецкурса “Проблема русского постмодернизма” в иноязычной аудитории / Т.Г.Прохорова // Формирование коммуникативной компетенции иностранных учащихся на развитых этапах обучения. – Казань: УНИПРЕСС, 2000. – С.84-90 ISBN 5-9000044-70-X
16. Постмодернистская ситуация и романтическое мировосприятие (на материале новеллистики Ю.Буйды) / Т.Г.Прохорова // Русская литература XX-го века: Итоги и перспективы. – М.: Макс-Пресс, 2000. - С.257-259. ISBN 5-317-400080-7
17. Художественный мир новеллистики Юрия Буйды / Т.Г.Прохорова // Проблемы изучения и преподавания литературы в вузе и школе. XX1в. – Саратов: Изд. Саратов. ун-та, 2000. – С.261-264. ISBN 5-87077-065-3
18. Языковая картина мира в новеллистике Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Бодуэновские чтения: Труды и материалы. Т.2. – Казань: Казан. ун-т, 2001. – С.171-173. ISBN 5-7464-0677-5
19. Особенности проявления мифологического сознания в художественной структуре романа Л.Улицкой “Медея и ее дети” / Т.Г.Прохорова // Русский роман XX-го века: Духовный мир и поэтика жанра. – Саратов: Изд. Саратов ун-та, 2001. – С.288-293. ISBN 5-292-02698-0
20. Образ мира в слове Л.Петрушевской (на материале рассказов) / Т.Г.Прохорова // Ученые записки Казанского университета. Т.143. - Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2002. - С. 264-268. ISBN 5-7464-0686-4.
21. Концепция счастья в новеллистике Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // XIУ Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры. – М.: Москов. пед ун-т, 2002. – С.293-294.
22. Гофмановские реминисценции в «кукольном романе» Л.Петрушевской «Маленькая волшебница» / Т.Г.Прохорова, Т.В.Сорокина. // Поэтическое перешагивание границ (Юбилейный сборник к 65-летию почетного доктора Казанского университета Герхарда Гиземанна). – Казань: изд-во Казан. ун-та, 2002. – С.139-147. ISBN 5-7464-0694-5
23. Соотношение “своего” и “чужого” в повести В.Маканина “Кавказский пленный”./ Т.Г.Прохорова // Пространственно-временные модели художественного текста: Сборник статей и материалов. – Самара: Изд-во СПГУ, 2003. – С.123- 126.
24. Специфика литературного диалога в романе В.Ерофеева «Русская красавица» / Т.Г.Прохорова // Мост (язык и культура) – Bridge (language & culture) – Набережные Челны: Издательство Набережночелнинского филиала Нижегородского

- государственного лингвистического университета им. Н.А.Добролюбова, 2003. - №.12. – С.38-43. ISBN 5-90009-004-1
25. Обыкновенные чудачки Юрия Буйды / Т.Г.Прохорова // Русский рассказ XX-го века: Книга для ученика и учителя. Сборник текстов рассказов и статей / под. ред. В.Е.Кайгородовой. – Пермь: Перм. гос.пед. ун-т. – 2003. – С.211-215. ISBN 5-85218-165-X
26. Мифологические реминисценции в прозе Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова, И.Н.Зайнуллина // Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания: Материалы Всероссийской научно-практической конференции 26-27-февраля 2003 г. Ч.1. – Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2003. - С.78-84. ISBN 5-85218-156-0
27. Интерпретация темы «кавказского пленника» в прозе В.Маканина / Т.Г.Прохорова // Междисциплинарные связи при изучении литературы: Сб. науч. тр. - Саратов: изд-во Саратовского ун-та, 2003. – С.212 -215. ISBN 5-292-02871-1
28. Карнавальные и цирковые формы театральности в романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» / Т.Г.Прохорова // Художественный текст и культура: Материалы междунар. науч.конф. (2-4 октября 2003г.)- Владимир, 2004.- С.374-381. ISBN 5-87846-420-9
29. Диалог культур в новеллистике Ю.Буйды // Т.Г.Прохорова. Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции: 10-11 ноября 2004 года. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. – С.402-404. ISBN 5-211-06040-7
30. Фрейдистские идеи и символы в интерпретации Д.Липскерова (на материале рассказа «Эдипов комплекс») / Т.Г. Прохорова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 года): Труды и материалы / Казанский гос. ун-т. – Казань: Казан. гос.ун-т , 2004. – С.323-324. ISBN 5-98180-118-2
31. Маска как форма выражения комического в создании образов героев романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита» / Т.Г.Прохорова // Формы комического в русской литературе XX века: Сборник статей. – Казань, Казанский гос. ун-т, 2004. – С.20-35. ISBN 5-98180-086-0
32. Образ-мотив метели в постмодернистской литературе (на материале новеллистики Т.Толстой) / Т.Г.Прохорова // Природа в художественной литературе: Материальное и духовное.– СПб: ЛГУ им. А.С.Пушкина, 2004. – С.177-183. ISBN 5-8290-04444-5
33. Миф в зеркале постмодернистской иронии (на материале романа Вик. Ерофеева «Русская красавица») / Т.Г.Прохорова // Литература: миф и реальность. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2004. – С. 155-158. ISBN 5-7464-0830-1
34. Интерпретация жанра мениппеи в прозе Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова, Т.В.Сорокина // Современная русская литература: проблемы изучения и

- преподавания: Сб. статей по материалам международной научно-практической конференции 2-4 марта 2005 г., г Пермь. В 2-х частях. Ч.1 – Пермь: Пермский гос. пед ун-т, 2005. - С139-146. ISBN 5-85218239-7
35. Дискурсивные стратегии материнства и детскости в рассказах Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Русская и сопоставительная филология 2005 / Казан.гос.ун-т, филол. фак. – Казань: Казанский гос ун-т, 2005. - С. 226-231. ISBN 5-98180-226-X
36. Западные литературные реминисценции в художественном мире «Настоящих сказок» Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Русская литература в межнациональных связях и взаимодействиях: коллективная монография. Изд. 2-е, доп. и исп. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – С.91-96.
37. Постмодернизм / Т.Г.Прохорова // Русская литература XIX-XX веков: учебное пособие для абитуриентов: Казан. госуд. ун-т; филол. факультет. - Казань: Казанский гос. ун-т, 2006. – С.66-72. ISBN 5-98180-086-0
38. Людмила Стефановна Петрушевская / Т.Г.Прохорова // Русская литература XIX-XX веков: учебное пособие для абитуриентов: Казан. госуд. ун-т; филол. факультет. - Казань: Казанский гос. ун-т, 2006. – С.475-482. ISBN 5-98180-086-0
39. Татьяна Никитична Толстая / Т.Г.Прохорова // Русская литература XIX-XX веков: учебное пособие для абитуриентов: Казан. госуд. ун-т; филол. факультет. - Казань: Казанский гос. ун-т, 2006. – С.482-487. ISBN 5-98180-086-0
40. Своеобразие литературной ситуации конца 80-90-х годов / Т.Г.Прохорова // Русская литература XIX-XX веков: учебное пособие для абитуриентов: Казанский гос. ун-т; филол. факультет. - Казань: Казан. гос. ун-т, 2006. – С.459-470. ISBN 5-98180-086-0
41. Диалог с читателем в прозе Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Русская и сопоставительная филология 2006 / Казан.гос.ун-т, филол. фак-т. – Казань: Казанский гос ун-т, 2006.- С. 341-347. ISBN 5-98180-351-7
42. Специфика проявления реалистического дискурса в ранней прозе Людмилы Петрушевской // Современная литература на грани веков: Литературные направления и течения в русской литературе XX века. Вып. 5. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2006. – С.48-57. ISBN 5-5678-6021-X
43. Сентименталистский дискурс в прозе Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // III Международные Бодуэновские чтения: труды и материалы: в 2 т. / Казань: Казанский гос. ун-т, 2006. - Т.1. – С.265-267. ISBN 5-98180-285-5
44. Автобиографический дискурс в прозе Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Синтез документального и художественного в литературе и искусстве: Сборник статей и материалов конференции. Казань 3-6 мая 2006 года. – Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2007. – С. 86-91. ISBN 5-7464-14
45. Стилевой гротеск Т.Толстой (на материале рассказа «Ночь») / Т.Г.Прохорова // Ученые записки Казанского государственного университета. Т.148, кн.3. – Казань: Казанский гос. ун-т, 2006. – С.247-255 ISSN 1815-6126

46. Национальный миф о Пушкине в романе Т.Толстой «Кысь»/ Т.Г.Прохорова, Зайнуллина И.Н. // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература: художественный опыт XX-начала XXI веков: сб. науч. трудов. – Саратов: изд-во «Научная книга», 2006. – С.372-377. ISBN 5-9758-0133-8
47. Западные литературные реминисценции в художественном мире «Настоящих сказок» Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Русская литература в межнациональных связях и взаимодействиях: коллективная монография. Изд. 2-е, доп. и исп. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – С.91-96. ISBN 5-94712-018-6
48. Романтический дискурс в прозе Людмилы Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Русская литература XX века: теория и практика: Серия «Литературные направления и течения в русской литературе XX века». Вып. 6. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – С. 88-97. ISBN 978-5-8465-0660-2
49. Человек в «мире как тексте» (на материале прозы Л.Петрушевской) / Т.Г. Прохорова // Человек в мире культуры: Исследования и прогнозы: материалы Международного научного конгресса 17-18 апреля 2007. – М.: ВИНТИ, 2007. – С.141-143. ISBN 5-94697-007-1
50. Ахматовский подтекст в рассказе Л.Петрушевской «В доме кто-то есть» / Т.Г. Прохорова // В.А.Богородицкий: научное наследие и современное языковедение: труды и материалы Междунар. науч. конф. (Казань, 4-7 мая 2007г.) Т.1 / Казан. гос. ун-т; Ин-т языкознания РАН; Ин-т линг. исследований РАН. – Казань: Казан. гос. ун-т. 2007. – С. 253-255. ISBN 5-98180-412-2
51. Петербургские сны в прозе Т.Толстой // Русская литература XX века: Философия и игра: Литературные направления и течения в русской литературе XX века. Вып. 7. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. – С.37-43. ISBN 978 –8465-9876-8
52. Драма коммуникации и поиски путей ее преодоления в прозе Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Русская и сопоставительная филология 2007 / Казан.гос.ун-т, филол. фак. – Казань: Казан. гос ун-т, 2007.- С. 218-222. ISBN 978-5-98180-511-0
53. Пьеса «Бифем» в контексте творчества Л.Петрушевской / Т.Г.Прохорова // Современная российская драма: Сборник статей и материалов международной научной конференции (27-29 сент. 2007). – Казань: РИЦ «Школа», 2007. – С.49-58. ISBN 5-94712-013-5
54. Fantastyczna zwyczajność w zbiorze novel Jurija Bujdy Pruska narzeczona / *Tatiana Prochorova, Tatiana Sorokina.* // Realizm magiczny. Teoria i realizacje artystyczne. – Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. – Łódź, 2007. – S. 289-303.
55. Деконструкция ахматовского дискурса в повести Л.Петрушевской «Время ночь». / Т.Г. Прохорова // Материалы XXXI Зональной конференции литературоведов Поволжья: В 3ч. Ч.2. – Елабуга: изд-во ЕГПУ, 2008. - С.301-308. ISBN 5-978-5-9662-0031-2
56. Дочки-матери Петрушевской. / Т. Прохорова // Октябрь. – 2008. - №4. – С.180-185. ISSN 0132-0637

57. Людмила Петрушевская «Новые приключения Елены Прекрасной» / Т.Г. Прохорова // Русский язык и литература для школьников. – М.: Школьная пресса, 2008. - №5. – С.56-58. ISBN 5-9219-0054-0
58. Диалог с модернизмом в прозе Людмилы Петрушевской (на материале повести «Время ночь») / Т.Г.Прохорова // Сюжет и мотив в русской литературе XX- XXI вв.: Литературные направления и течения. Вып. 10. – СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2008. – С.41-49. ISBN 978-5-8465-9876-8(3)
59. Диалог с Фрейдом в современной русской литературе / Т.Г.Прохорова // Русская литература в мировом культурном и образовательном пространстве. Материалы конгресса. Санкт-Петербург, 15-17 октября 2008 г. Русская литература в контексте мировой культуры. Место и роль русской литературы в мировом образовательном пространстве. В двух томах. – Т.1.Ч.1. – СПб.: МИРС, 2008. – С.200-208. ISBN 5-978-5-91395-021-5 (Т.1.Ч.1)

