

УДК 82.0:801.6

**ТРАНСФОРМАЦИЯ СЕНТИМЕНТАЛИСТСКОГО
ДИСКУРСА В ПРОИЗВЕДЕНИИ Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ
«КАРАМЗИН. ДЕРЕВЕНСКИЙ ДНЕВНИК»**

Т.Г. Прохорова

Аннотация

В статье на материале произведения Л. Петрушевской «Карамзин. Деревенский дневник» рассматривается, как проявляет себя сентименталистский дискурс, какие функции он выполняет, как он взаимодействует с реалистическим и постмодернистским дискурсами.

Творчество Л. Петрушевской – одно из значительных и ярких явлений современной литературы. Не удивительно, что оно привлекает к себе устойчивый интерес литературоведов, критиков и, разумеется, читателей. Однако как в конце 1980-х годов, когда к писательнице пришла известность, так и сегодня оценки творчества Л. Петрушевской остаются полярно противоречивыми. М. Липовецкий и Н. Лейдерман предложили для его характеристики определение «постреализм», отражающее тип художественного сознания, основанный на симбиозе постмодернистской и реалистической картин мира. Это определение представляется совершенно справедливым, однако оно, на наш взгляд, все же нуждается в уточнении, так как в художественном мире Л. Петрушевской сложно взаимодействуют между собой не только реалистические и постмодернистские, но и романтические, барочные, натуралистические, сентименталистские интенции, причем в одних ее произведениях могут доминировать одни из них, в других – другие.

Цель данной работы – изучение характера функционирования сентименталистского дискурса в прозе Л. Петрушевской. Этот аспект ранее не привлекал внимание исследователей, что и определяет новизну нашей работы.

Основным материалом анализа в данной работе является «Карамзин. Деревенский дневник». Это произведение занимает особое место в творчестве Л. Петрушевской: в нем не только своеобразно воплотился ее опыт прозаика, но и обнаружили себя эксперименты в области поэзии. В плане исследуемой нами проблемы «Карамзин. Деревенский дневник» – произведение чрезвычайно интересное. Отсылка к сентиментализму выражена здесь уже в самой заглавии. Имя основателя русского сентиментализма воспринимается в данном случае как знаковое. Определение «деревенский» в заглавии также звучит как намек, заставляющий вспомнить о «естественном человеке», о культуре природы – словом, о ключевых идеях сентиментализма. Наконец, дневник – это, как из-

вестно, один из распространенных жанров сентиментализма, наряду, скажем, с путевыми заметками, «следы» жанрового присутствия которых также значимы в «Карамзине...» Л. Петрушевской.

В «Девятом томе» – книге, в которую писательница включила свои воспоминания, статьи, эссе, – мы встречаем примечательные признания Л. Петрушевской по поводу конкретных обстоятельств, послуживших толчком к созданию ее «Деревенского дневника». Они тоже ассоциативно связаны с памятью о сентиментализме, с мечтой о гармонии на лоне природы: «В ноябре описываемого 91-го года я повстречала на своем пути неведомого жителя Муромских земель Васю. И затем началась прекрасная пора. Деревня Дубцы. Счастье, огородик, посадка картошки, земляника, тишина, леса, небеса, поля... Чистая поэма» [1, с. 229–230]. Вероятно, именно эти ощущения заставили Л. Петрушевскую обратиться в своем произведении «Карамзин. Деревенский дневник» к форме верлибра – свободного стиха, не имеющего метра и ритма и отличающегося от прозы только наличием заданного членения на стиховые отрезки, отмеченные в тексте лишь графическим расположением слов.

Однако заглавие этого произведения Л. Петрушевской содержит также и знак, свидетельствующий о важности реалистического дискурса в нем. Специфическое жанровое определение «Деревенский дневник» фактически является цитатой и отсылает к «Деревенскому дневнику» Е.Я. Дороша. С этим писателем Л. Петрушевская познакомилась и подружилась в конце 1960-х годов, когда она, молодой автор, обратилась в журнал «Новый мир», где Дорош заведовал отделом прозы. Его книга явилась результатом длительного наблюдения писателя за жизнью древнего города Ростова Великого и окрестных деревень. По жанровой специфике «Деревенский дневник» Е. Дороша близок очерку своей открыто выраженной публицистичностью, заостренностью внимания на социальных проблемах, критическим пафосом.

Итак, как видим, «Карамзин. Деревенский дневник» отсылает одновременно к двум источникам, принадлежащим разным культурным эпохам и разнонаправленным по своим эстетическим интенциям. Можно сказать, что «Дорош» и «Карамзин» – два ключа к тексту, определяющие специфику его повествовательной структуры, намечающие его дискурсивные стратегии.

Но в художественном мире произведения Л. Петрушевской сентименталистский и реалистический дискурсы, взаимодействуя друг с другом, трансформируются и подчиняются новым «правилам игры». В «Деревенском дневнике» Л. Петрушевской перед нами, прежде всего, предстает не «чистая поэма», не идиллия на лоне природы, а реальный мир разоренной, неуклонно спивающейся русской деревни, поэтому, как и в большинстве других произведений писательницы, доминирующим становится дискурс грубой повседневности. В главе «Сберкасса» Л. Петрушевская комментирует выбор такого ракурса весьма специфическим образом: она обыгрывает реальный эпизод из ее писательской биографии, о котором рассказывается и в «Девятом томе», – разговор с А.Т. Твардовским, который, хотя и признал талант писательницы, однако сам же приказал изъять из номера «Нового мира» уже подготовленные к печати ее первые рассказы, посчитав их излишне мрачными. В «Карамзине...» данный эпизод получает такое объяснение: «пиши / о счастье / сказал А.Т. / в 1969 году / в ян-

варе / пиши / о счастье / о людях / счастливых / но А.Т. литература этим занимается / очень редко <...> роскошь / свет / счастье / другие берега <...>» [2, с. 261].

Одновременно многократный повтор слова «счастье» в приведенном фрагменте может быть воспринят и как далекий «отголосок» сентименталистского дискурса. Напомним, что одним из ключевых вопросов сентиментализма был вопрос о счастье, о возможных путях его достижения. Стремясь к примирению естественного и нравственного начал, сентиментализм пытался представить добродетель врожденным свойством человеческого сердца. Но Петрушевская изображает мир в том состоянии, когда само слово «добродетель» кажется давно забытым, поэтому и писать о счастье и счастливых людях – «это / по другому / адре / <...> здесь / такие / не проживают / ошиблись / номером...» [2, с. 262].

Однако у Л. Петрушевской, в отличие от Е. Дороша, речь идет далеко не только и даже не столько о деревне, ее судьбе, о тех изменениях, которые происходят с ее людьми, но о проблемах экзистенциальных. В ее произведении ключевые концепты заданы самим заглавием – это «человек» и «натура» (или природа). Но чтобы понять специфику их интерпретации в тексте, надо учитывать своеобразный игровой характер данного произведения.

Сентименталистский дискурс в «Карамзине...» порою видоизменяется до неузнаваемости, тем не менее само его присутствие в тексте принципиально важно. Он проявляет себя в ризоматической форме. М. Липовецкий в своей монографии «Русский постмодернизм», анализируя работу Жюль Делеза «Ризома против Древа», выделяет отмеченные философом три группы принципов, характеризующих ризоматическую систему: «-(1) гетерогенность, игровое соединение различных семиотических кодов, не нарушающее их внутренней целостности, множественность, невозможность выделить системную доминанту <...>; -(2) фрагментарность, прерывистость: «Ризома может быть нарушена или разорвана в определенной точке, но она всегда начнет функционировать заново либо в своих старых линиях, либо через образование новых» <...>; -(3) ризома лишена какой-либо глубинной, временной или пространственной структуры – она вся здесь и теперь; отсюда незавершенность – у нее нет начала и конца в любом измерении, она всегда находится посередине своей динамики, всегда в становлении, основанном на взаимодействии гетерогенных элементов, обладающих единым пространственно-временным статусом («картографичность или декалькомания» ризомы)» [3, с. 42]. Именно эти принципы обнаруживают себя в способах проявления сентименталистского дискурса в «Карамзине...» Л. Петрушевской.

Установка на игру с сентименталистским дискурсом здесь дается с первых же строк:

облако прошло
лист расцвел и упал
ветер подул
трава полегла
спел песню далекий поезд
все это существовало
и исчезло

я
единственный свидетель
кроме меня никого
в этом
театре
что будет
если я отвернусь
все пропало
заплакало зарыдало
.....
но я здесь
и плавно движется
главный режиссер [2, с. 235–236].

В приведенной цитате заметно присутствие элегического дискурса. Как известно, элегия – жанр, особенно востребованный романтиками и сентименталистами. Однако слова «театр», «режиссер» в приведенном отрывке предполагают некое «как будто бы». К тому же создается впечатление, что даже игра существует лишь постольку, поскольку есть «единственный свидетель». Это уже порождает ощущение иллюзорности, впечатление крайней субъективности. Кстати, экспозиция повести Карамзина «Бедная Лиза» тоже содержит установку на театральность. Перед нами предстает «ужасная громада домов и церквей» Москвы, которая «представляется глазам в образе величественного амфитеатра», в то время как «дубовая роща, подле которой пасутся многочисленные стада», «тучные, густо-зеленые, цветущие луга <...> светлая река» [3, с. 506] воспринимаются как своеобразная сцена, где разворачивается действие.

В «Деревенском дневнике» Л. Петрушевской с самого начала определяется один из структурных принципов организации эстетической реальности данного произведения – принцип кинокадра с присущей ему установкой на остановленное мгновение, на сей миг. По справедливому замечанию В. Руднева, кино – «искусство, не просто специфическое для XX в., но в определенном смысле создавшее сам образ XX в. Поэтому естественно, что К. разделяет с XX в. самую острую его онтологическую и эстетическую проблему: проблему разграничения текста и реальности» [4, с. 130]. В этом смысле ученый называет кино «крайне парадоксальным и противоречивым видом искусства», так как оно может, как никакое другое искусство, «задокументировать реальность, но этот документ <...> может быть самой достоверной фальсификацией» [4, с. 130]. У Петрушевской принцип кинокадра как структурной единицы текста создает эффект живой современности, но, с другой стороны, кинематографичность языка подчеркивает условность этой реальности. Кадры сменяют друг друга, и возникает эффект движения, последовательной смены «событий». В первой же главе «Автовокзал» преобладают глаголы движения, причем в основном в настоящем времени:

С вокзала идем через пути на автостанцию
весь народ повалил направо
я одна пошла прямо

извините я не с вами иду
думаю что это они таким кружным путем
иду прямо
там невидимая мне яма
народный опыт возобладал
теперь иду путем людей
все путем
мне вдвое длинней
иду странница
пока дошла
встала в очередь
народ взял последний билет
на мой автобус
теперь жду следующего
через час
о народ народ
восхищаюсь сию [2, с. 236].

В приведенной цитате проступает еще один важный интертекстуальный план: последние две строки «отсылают» читателя к поэме Вен. Ерофеева «Москва – Петушки» – тексту, стоящему у истоков русского постмодернизма. В частности, они заставляют вспомнить следующее высказывание героя поэмы Ерофеева – Венечки: «Мне нравится, что у народа моей страны глаза такие пустые и выпуклые. Это вселяет в меня чувство законной гордости» [5, с. 27]. Примечательно, что в «Девятом томе» Л. Петрушевская называла «Москву – Петушки» в числе своих любимых книг. Заметим, что в произведении Вен. Ерофеева также значим сентименталистский дискурс. Возможно, именно данное обстоятельство, а также родство жизненного материала, к которому обращаются писатели, объясняет присутствие ерофеевского текста в «Карамзине...» Л. Петрушевской. О творческой диалогической переключке этих двух произведений свидетельствует целый ряд обстоятельств: во-первых, обнаруживаются некоторые точки соприкосновения на уровне художественной структуры, в частности, значимость мотива пути (путь ерофеевского Венечки начался с Курского вокзала, а путь автобиографической героини Петрушевской – с автовокзала); во-вторых, наблюдаются переключки на уровне системы образов: упомянутые в главе «Автовокзал» «Деревенского дневника» «гордые алкоголики» в совокупности с «нежными детьми» и «безымянными красавицами» [2, с. 239] заставляют вспомнить не только Венечку из поэмы Ерофеева, но и «белобрысую дьяволицу», которая ждала его в Петушках, и младенца-сына, «самого кроткого из всех младенцев». Изображение пассажиров автобуса, в котором герои «Карамзина...» едут в деревню или из деревни в райцентр, тоже рождает ассоциации с героями Ерофеева; наконец, весь парад колоритных типов алкоголиков, явленный в «Деревенском дневнике» Петрушевской, может быть воспринят как косвенное напоминание о спутниках Венечки на его пути в Петушки. У Вен. Ерофеева алкоголь становится универсальным измерителем пути героя, а заодно и всего, о чем бы ни заходила речь, будь то история освободительного движения или «души прекрасные порывы». В деревне, где прово-

дят лето герои «Карамзина...» Л. Петрушевской, любая работа тоже имеет свою цену в виде бутылок спиртного, а потому можно сказать, что и здесь бутылкой измеряется все («каждая доска / полы / потолки / история выпитой / бутылки» [2, с. 251]).

И все же главное, что роднит две «поэмы», – это отношение к абсурду жизни, объясняющее соотношение сентименталистского, натуралистического, реалистического и постмодернистского дискурсов в этих текстах. И у того, и у другого писателя мы наблюдаем поэтизацию прозы жизни. С традициями сентиментализма, с его культом чувствительности можно связать взаимопроникновение лирического и эпического начал, присущее их текстам. Как и у Вен. Ерофеева, в «Карамзине...» Петрушевской автор становится героем произведения. При этом он оказывается не просто в созданном им художественном мире, но и в мире «чужих слов». Саша Соколов и Гоголь, Обломов и Че Гевара, Карамзин и Крученых, Твардовский и Тихон Хренников, Некрасов и Чехов – вот далеко не полный перечень тех имен, которые упоминаются в «Деревенском дневнике» и фигурируют здесь почти на правах действующих героев. Тексты произведений Петрушевской и Вен. Ерофеева насыщены игрой с цитатами, в них сталкиваются различные культурные коды.

«Москву – Петушки» Вен. Ерофеева можно определить как путешествие чувствительного сердца. При этом герой сам является частью абсурда реальности, и уже поэтому какая-либо критическая оценка этого абсурда невозможна, напротив, все, кто встречаются ему на пути, вызывают в Венечке умиление и слезы *со-чувствия*: «А я сидел и понимал старого Митрича, понимал его слезы: ему просто все и всех было жалко <...> Первая любовь или последняя жалость – какая разница? Бог, умирая на кресте, заповедовал нам жалость, а зубокальства Он нам не заповедовал. Жалость и любовь к миру – едины. Любовь ко всякой перси, ко всякому чреву» [6, с. 74]. Уже в приведенном фрагменте реализуется один из генеральных принципов, характеризующих мировосприятие автора поэмы «Москва – Петушки»: свободное сочетание высокого и низкого, играющие контрасты духовного и физического, безобразно-низменного и божественного. У Л. Петрушевской в «Карамзине...» мы также наблюдаем контрастные сближения духовного и физического, натуралистически грубого и трогательного. Благодаря присутствию автора в «Карамзине...» стирается граница между сценой и зрительным залом. Неудивительно, что в главе «Автовокзал» нам встречается такое высказывание:

жизнь вообще
нельзя
наблюдать со стороны
она неприлична
беззащитна
смотри на звезды
в августе и январе
на рошу в мае
и в марте
они величественны
все остальное

так мелко
но так любимо [2, с. 240].

Это парадоксальное высказывание уже содержит установку на присущий сентиментализму отказ от возвышенного в пользу чувствительного. Примечательна в этом смысле смена ракурса, которая происходит в этой главе «Деревенского дневника»: вначале – это взгляд из зрительного зала («в автобусе / (едем в Меленки) Девушка впереди / лицом к зрителям / в последнем возрасте / после 30 лет <...>» [2, с. 236–237]. И далее: «мы смотрели / на нее / во все глаза / из задних рядов» [2, с. 239]. Но затем сразу же эта граница снимается:

не снимешь
не снимешь
кино про жизнь
про безымянных красавиц
нежных детей
глухих старушек
гордых алкоголиков
неуместных интеллигентов
местных
и приезжих
на нас
тоже
смешно смотреть... [2, с. 239–240].

И далее следует парадоксальное противопоставление величественных звезд и того, что «так мелко, но так любимо». Заметим, что сентиментализм обратился к будничному быту простых людей, ничем не примечательных, кроме силы своих переживаний. У Петрушевской же сила переживаний сосредоточена не столько в героях, сколько в авторской позиции. Это она чувствует «за них за всех», ее взгляд неизменно обращен на то, что «мелко, но так любимо». В результате абсурд реальности предстает в «Деревенском дневнике» Петрушевской как «родимый хаос», критической оценки не вызывающий.

Можно сказать, что сентименталистский («карамзинский») дискурс проявляет себя в этом произведении на двух уровнях: объектно-субъектном и субъектном. Первый связан с изображением картины деревенской жизни, причем использование местоимения «мы» свидетельствует о том, что автор не исключается из этой общей картины, он находится и в роли наблюдателя, и в роли участника событий. На этом уровне происходит своеобразное пародийное обыгрывание сентименталистских концептов. Так, в главе «Будущее» возникает новая вариация на тему «естественного человека» – возврат к человеку пещерному как результат всеобщего разорения: «...это уже не 1917 / даже не славный 1913 / это млн. лет до н.э. / будем думать / идиллия / страна живет / все добывая / своими руками / <...> скоро начнем ходить с рогатиной на медведя <...> выращивать наконец лен <...> / ткать при лучине <...> начнем / помясь пню / ставить мельницы / на речке / черничке...» [2, с. 243]. Таким образом, будущее предстает как возврат в далекое прошлое.

В мире, который изображает Л. Петрушевская, гармония безнадежно утрачена, а потому текст карамзинской «Бедной Лизы» обнаруживает себя в ее произведении в основном в виде своеобразных ризоматических образов-цитат. Напомним фабульную схему повести Карамзина: главная героиня – Лиза – «простая поселянка», живущая с матерью под Москвой. Продавая в городе цветы, она встречается с молодым дворянином, который влюбляется в нее, а она в него. Спустя время Лиза узнает о его неверности, и это страшное открытие ведет ее к самоубийству. Данная схема у Петрушевской распадается на отдельные фрагменты – единицы дискурса (или ризомы). В основном можно выделить четыре таких единицы, условно обозначим их: «поселяне», «цветы», «влюбленные», «смерть девушки». Ризоматический принцип не предполагает последовательности, связи единиц в виде логической цепочки. В «Деревенском дневнике» Петрушевской, прежде всего, на объектно-субъектном уровне реализуется финальная сюжетная ситуация повести Карамзина, когда героиня бросается в пруд и погибает, причем сентименталистский дискурс обнаруживает себя здесь через пародийно сниженное обыгрывание ситуации первоисточника. Эффект пародийности возникает благодаря излюбленному Петрушевской приему, который можно встретить и в других ее произведениях: стремясь подчеркнуть происходящее «умаление» жизни, искажение ее смысла, она использует, условно говоря, принцип литоты, в результате чего «умаление» получает вполне конкретное вещественное воплощение. Так, давая свою версию известного карамзинского сюжета, Петрушевская «уменьшила» «пруд», в котором утопилась Лиза, до размеров бочки с водой, и, соответственно, ее героиня закончила свою жизнь именно в этой бочке. Причем «утопленница» в «Деревенском дневнике» Петрушевской ничего общего, кроме данного поступка, с бедной Лизой не имеет, а потому искажается весь смысл заимствованного сегмента. В главе «Бедная Руфа» рассказывается о медсестре («вроде бы ее звали Руфа / хотя плотники сомневались»), «она утопилась / спрятала от мужика бутылку / в бочке с водой / в огороде / так и не нашел / Руфу нашел / она торчала в бочке / с водой / только ноги / наружу / маленькая была Руфа / а вечером шел дождь / бочка набралась всклень / видно полезла к ночи / в бочку за бутылкой / шарил / не достала / не вытерпела / нырнула» [2, с. 271]. В приведенном отрывке примечателен повтор глагола «нашел»: он имеет, так сказать, разную объектную направленность: «так и не нашел» бутылку, но «Руфу нашел». Неизвестно, о чем более всего сожалеют плотники – о пропавшей бутылке или о погибшей Руфе. Дважды, как скорбный рефрен, повторяется: «бедная Руфа...» [2, с. 272]. Причем в первый раз эти слова произносят плотники, которые при этом «смущенно смеялись», а второй раз – героиня: «действительно / вот уж бедная / Руфа» [2, с. 272]. Таким образом, одно и то же явление мы видим с разных точек зрения. В приведенном фрагменте один и тот же эпитет «бедная» получает разное семантическое наполнение в зависимости от позиции адресантов, по-разному «переживающих» происходящее. Подобная «двунаправленность» вообще типична для дискурсивных стратегий, проявляющих себя в полифоничном, многоголосом тексте «Карамзина...». В данном случае действует своеобразный принцип «отскока», или зеркального обратного отражения, по-

звояющего особенно ясно увидеть деформацию мира, деформацию чувств. В результате сентименталистский дискурс получает двойное кодирование.

На субъектном уровне реализуются три другие выделенные нами дискурсивные единицы: «поселяне», «влюбленные», «цветы». Но при этом первая и вторая дискурсивные единицы тоже получают противоположную (по отношению к тексту Карамзина) направленность. В роли поселян оказываются городские жители, приехавшие из Москвы в деревню: автобиографическая героиня и ее младшая дочь Наташа, подруга автобиографической героини, преподаватель биологии из университета Наталья Борисовна, с восемнадцатилетней дочерью красавицей Анютой и какая-то безымянная старушка, которая, когда было сухое лето, прожила несколько месяцев в доме без крыши: «воздух / сливы / яблоньки / густой сад / хорошо» [2, с. 353]. Кстати, имена некоторых из этих героев тоже воспринимаются как аллюзивные: в «Бедной Лизе» именно к «любезной Анюте, любезной подружке» обращается главная героиня перед тем, как броситься в пруд; а имя Наташа/Наталья заставляет вспомнить «Наталью, боярскую дочь» Карамзина. Именно в этом произведении основоположника русского сентиментализма упоминаются такие важные для развития этого литературного направления философские труды, как трактат Локка «О воспитании» и «педагогический роман» Ж.Ж. Руссо «Эмиль, или О воспитании». У Петрушевской же именно «воспитатель» оказывается в роли возлюбленной: не к юной красавице Анюте, а к ее матери, педагогу, сорокасемилетней Наталье Борисовне «приходил свататься» парень из деревни Паново. Интересно, что этот сентименталистский фрагмент-ризомат тоже преломляется в двух «зеркала»: во-первых, он отражается в издевательски-смеховом дискурсе деревни: «напоролся пьяный / нажрался / набрался / сил / к 12 ночи / припилил / пришел / дурак / рази / так / сватают / деревня / хохотала / две деревни / ему сказали / женщина с дочкой / разводка / с Москвы / сорок семь лет / ничего что старше / чеши / он и явился / дуррак» [2, с. 334]. И тут же по принципу обратного зеркального отражения ситуация сватовства преломляется в дискурсе автобиографической героини и самой «невесты»: «а Наталья Борисовна / научный сотрудник / биолог / университет / кафедра / ведет аспирантов / как она хохотала / заливалась / у меня теперь / есть / жених / жаних» [2, с. 335]. Однако при всех различиях этих голосов следует признать, что и то, и другое «зеркала» отражают шутовской вариант любовного сюжета.

Практически единственной единицей сентименталистского дискурса, фокусирующей идею гармонического единения человека и природы, является у Петрушевской резоматический образ-цитата «цветы», который, к тому же, является сквозным. О том, что в игровом поле произведения этот сквозной образ может быть воспринят именно как элемент сентименталистского дискурса и как резоматический интертекстуальный образ, свидетельствуют те, условно говоря, «швы», которые непременно должны обозначать поле игры. Так, в главе «Рассказ Н.» читаем: «у нас прижились / с прошлого года / три полевые / с луга / гвоздики / три малиновых / звездочки / теперь мы нацелились / на голубые / колокольчики / так / надо взять лопату / ведро / идти далеко / где не скошено / выкопать ком земли / с колокольчиком / а в огороде / приготовить / яму / и одно вставить в другое / портрет в раму» [2, с. 246–247].

В приведенном примере мы, во-первых, вновь встречаемся с приемом «умаления», в результате чего «луг» из повести Карамзина сужается до «трех малиновых звездочек», а во-вторых, перед нами уже не просто полевые цветы, а «портрет в раме». Его дополняет еще один «текстовый» образ – картина, которую рисует героиня, перенося живые цветы на полотно, и, наконец, этот образ возникает в еще более необычном контексте: букет полевых цветов как измеритель времени: «вчера / между двумя дождями / на лугу / собирала букет / колокольчиков / ожидая Наташу (...) то мелькнет / стадо коров / в березняке / то идет / туча / таща / неопрятную / марлю / дождя / Наташа пришла / ой какой / красивый букет / колокольчиков / а ты знаешь Наташа – / времени нет / есть букет / колокольчиков / букет тому назад / я вышла в пространства / букет тому назад / я орала над полями / как орел / через один / букет колокольчиков / ты пришла» [2, с. 280–282]. Все эти отступления от традиционного функционирования образа и можно назвать «швами», обозначающими поле игры, где «времени нет».

Для анализа сентименталистского дискурса в «Деревенском дневнике» Л. Петрушевской значимы не только те дискурсивные единицы, которые воспринимаются как своеобразные «осколки» фабульной схемы «Бедной Лизы», но и другие ризоматические интертекстуальные образы, присутствующие у Карамзина (причем не только в его программном произведении) – это, в частности, «монастырь» и «пастух, ведущий стадо».

В «Бедной Лизе» образ монастыря возникает уже в самом начале – это «мрачные готические башни Си... нова монастыря» [3, с. 507], рядом с которыми и произошли описываемые события. Этот образ создает определенное настроение, выражает предчувствие трагических событий: «Страшно воют ветры в стенах опустевшего монастыря, между гробов, заросших высокою травой» [3, с. 507]. Одновременно с этим образом связана и категория памяти: «Там, опершись на развалинах гробных камней, внимаю глухому стону времен, бездною минувшего поглощенных, – стону, от которого сердце мое содрогается и трепещет» [3, с. 507]. Примечательно, что это именно картина заброшенного монастыря. Речь в данном случае идет о Симонове монастыре, который был основан около 1370 года, а после чумы 1771-го, когда в его стенах находился лазарет, был закрыт, вновь открылся он в 1775-ом. Разорен монастырь был уже при Советской власти, в 1930 году. В «Деревенском дневнике» Л. Петрушевской также возникает образ храма, как будто иллюстрация к этой исторической справке о судьбе Симонова монастыря: «местный храм / 7/ 8 лежит в руинах» [2, с. 174]. Но вот «награда / новые кованые / решетки / сияют стекла / 1/8 храма / отреставрировали / <...> после / бомбежки / советской культурой / в храме был клуб» [2, с. 277]. Таким образом, все-таки «дорога <...> к храму» постепенно восстанавливается, а это опять позволяет говорить о реставрации памяти, хотя пока «о как много / места / занимает безобразия / но мимо мимо опять / (Н.В. Гоголь)» [2, с. 277].

С образом пастушка, ведущего стадо, связана в «Бедной Лизе» память о жанре пасторали. Но если в этом жанре должна была царить гармония (хотя и несколько «кукольная», театральная: любовь пастуха и пастушки, свирель, плетение венков, овечки, природа, счастье единения с ней), то в повести Ка-

рамзина счастье любящих в прежней идиллической форме уже невозможно. Лиза, глядя, как «молодой пастух по берегу реки гнал стадо, играя на свирели, <...> думала: «Если бы тот, кто занимает теперь мысли мои, рожден был простым крестьянином, пастухом <...>, я поклонилась бы ему с улыбкою и сказала бы приветливо: «Здравствуй, любезный пастушок! <...> здесь алеют цветы, из которых можно сплести цветы для шляпы твоей <...> Мечта!»» [3, с. 511]. И словно в ответ на эту последнюю реплику героини Карамзина («Мечта!») в «Деревенском дневнике» Петрушевской, в главе с названием, выдержанном, казалось бы, во вполне сентименталистском духе, – «Песнопения луга», мы видим современного «пастушка», который уже ничем не напоминает пасторального: «Вперед! Кричит пастух / вперед <...> твари <...> / эти твари бродят / в кустах / внизу / а пастух поет на холме / – вперед твари – <...> / поет пастух» [2, с. 304].

«Пастушья тема» имеет в произведении Петрушевской свое развитие. Глава «Песнопения луга» – ее завершение, ей предшествовало действие, которое можно обозначить «в ожидании пастушка». Этот сюжет ожидания позволяет продемонстрировать специфическую стилистику Петрушевской, сочетающую в себе разные дискурсы: поэтический и прозаический, барочный и натуралистический. Вначале «стадо пришло само / без пастуха» [2, с. 263], и на вопрос: «где же пастух?», – был дан ответ: «спит где ни то, <...> / напоролся / теперя спит» [2, с. 264]. Сама же картина стада представлена в совершенно другой, насыщенно метафорической и несколько даже театральной манере: «сначала было / явление коз / рогатые жены ада / робкие / с больными глазами / явились / запылились / трясли хвостиками / пели / фальшивыми голосами / нерешительно / толпились / их гнали всенародно / потом / деревня опять всполошилась / <...> пошла тяжелая пехота / кентавры / непристойно волоча / между ног / свою грудь» [2, с. 263]. Антиномичность образов, переплетение реального, мистического и сказочного, языка просторечного и высокого, литературного, осложненного почти дантовскими реминисценциями, столкновение знаков трагического, мистического и комического – все это позволяет говорить о доминировании барочного дискурса в данном фрагменте. Затем в конце главы «Голубь» встречаем еще одну небольшую зарисовку, написанную уже в ином стилистическом ключе, с преобладанием сентименталистского, или даже предромантического дискурса, представленного, впрочем, в несколько ироническом видении: «прекрасное утро / свет зари / вороны / потом пойдет / пастух / труба / зовет / поднимутся / коровы / в своих / коронах / млечный путь / потек» [2, с. 269]. Мы наблюдаем здесь сочетание принципа естественности («прекрасное утро», «свет зари») и намек на мистичность, иррациональность образов, сближение земного и небесного («коровы в своих коронах», «млечный путь потек»). Но когда появляется, наконец, в главе «Песнопения луга» пастух, гармония разрушается окончательно и грубо-натуралистический дискурс, уничтожая поэзию заглавия, становится доминирующим. Это воспринимается как парадокс: именно пастух, подчинивший своей воле стадо, разрушает гармонию человека и природы. Соответственно, и образы животных интерпретируются совершенно по-другому: «коровы как бешеные / скачут галопом вверх / а вымена / как знамена / полощутся / у них в ногах» [2, с. 304], или: «рванули вверх / полоща /

знаменами / по траве / рывок» [2, с. 305]. Создается впечатление, что развитие «пастушеской темы» в «Деревенском дневнике» отражает этапы эволюции взаимоотношений человека и природы и одновременно – этапы осмысления этой темы литературой (от эстетики барокко к сентиментализму, предромантизму и так, постепенно, – к реализму деревенской прозы).

Кажется, что сентименталистский дискурс в «Карамзине...» существует только в искаженном игровом пространстве. И все же в заключительной главе произведения голос автобиографической героини дополняет еще один – это особо значимая для сентименталистского дискурса точка зрения ребенка, благодаря которой все же воплощается идея единения человека с миром природы, миром деревни. Как известно, представление о детском взгляде как истинном мериле ценностей, о его естественной чистоте восходит еще к Руссо. У Петрушевской точка зрения ребенка выражает вполне искренние чувства и способствует восстановлению естественных отношений между реальностью и миром текста. Глава «Наташа» начинается так:

Никуда не хочу
Ни в Москву
Ни в Муром
Хочу обратно в деревню
– Там же осень
все уедут
ни одного ребенка одна Надя
Наташа:
– Ой бедная Надя
Совсем одна
– Ну почему одна
она с бабушками
– Ой бедная Надя
одна с бабушками
– осенью там плохо
идут дожди
Никого-никого
Антонина плакала
Ма, почему Антонина
плакала, когда нас провожала
– Говорила не пишете
обижаюсь не пишете
зимой в деревне
день короткий
телевизор посмотрим
и спать
и спать
Не знают как мы их помним [2, с. 364–365].

Итак, здесь снова обнаруживает себя эффект двойного видения, но он не порождает впечатления отражения в кривом зеркале, как это мы наблюдали в

других главах произведения. В данном случае две точки зрения дополняют друг друга не противореча, поэтому единицы сентименталистского дискурса («бедная», «бедная», «плакала», «плакала») воспринимаются как выражение вполне искренних чувств героев. Можно сделать вывод, что сентименталистский мотив памяти сердца в финале произведения Л. Петрушевской реализуется уже безо всякого пародийного обыгрывания и звучит вполне серьезно.

Summary

T.G. Prohorova. Transformation of sentimentalistic discourse in “Karamzin. Country diary” by L. Petryshevskya.

It is investigated in the article how the sentimentalistic discourse reveals itself, which functions it performs, the way of its interaction with realistic and post-modernistic discourse on the basis of the work by Petryshevskya “Karamzin. Country diary”. During the analysis the inter-textual connections between the work by Petryshevskya and “Poor Liza” by Karamzin, “Country diary” by E. Dorosh, poem “Moscow – Petyshki” by Ven. Erofeev are revealed.

Литература

1. *Петрушевская Л.* Девятый том. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – 336 с.
2. *Петрушевская Л.* Собрание сочинений: в 5 т. – Т. 2. Из пяти книг. – Харьков; М.: Фолио; АСТ, 1996. – 367 с.
3. *Лейдерман М.Н.* Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). – Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т. – 317 с.
4. *Карамзин Н.М.* Сочинения: в 2 т. Т. 1. – Л.: Худож. лит., 1983. – 672 с.
5. *Руднев В.* Словарь культуры XX века. – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
6. *Ерофеев Вен.* Москва – Петушки с комментариями Э. Власова – М.: Вагриус, 2000. – 576 с.

Поступила в редакцию
10.07.06

Прохорова Татьяна Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры русской литературы Казанского государственного университета.
E-mail: Tatiana.Prohorova@ksu.ru