

Т. Г. ПРОХОРОВА

Неожиданные схождения: о типологической близости поэтики Л. Петрушевской и А. Ахматовой

Проза известной современной писательницы Л. Петрушевской представляет собой открытую художественную систему, в которой переплавляется опыт различных литературных направлений, течений, школ. В данной статье нас прежде всего интересует вопрос о восприятии Л. Петрушевской опыта акмеистов, и Анны Ахматовой в частности.

О правомочности постановки такого вопроса свидетельствует уже тот факт, что в произведениях Л. Петрушевской мы встречаем слова-сигналы, корреспондирующие к творчеству А. Ахматовой и к ее личности. Так, например, в повести «Время ночь» героиня называет себя «мистической тезкой» Ахматовой («несколько букв разницы: она Анна Андреевна, я тоже, но Андриановна. Когда я изредка выступаю, я прошу объявить так: поэт Анна — и фамилия мужа»)¹. Для нас в данном случае не столь важен иронический подтекст, который ощущается в приведенном фрагменте, и не так важно, почему героиня повести графоманка Анна возвышает себя до своей «мистической тезки», но уже то, что в произведении звучит именно имя Ахматовой, на наш взгляд, нельзя оставить без внимания, тем более что это далеко не единственный аргумент в пользу присутствия акмеистического дискурса в прозе Петрушевской. Знаменитая цитата из ахматовских «Тайн ремесла»: «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда...» — могла бы служить эпиграфом и к творчеству современной писательницы.

Начнем с несколько цитат из известной работы В. М. Жирмунского «Преодолевшие символизм» по поводу своеобразия поэтики Анны Ахматовой: «... словарь Ахматовой от-

личает сознательное стремление к простоте разговорной речи, к словам повседневным и обычно далеким от замкнутого круга лирической поэзии... Такие слова кажутся кристаллизованными в стихах отрывками живого разговора»²; «Слова звучат намеренно внешне, сдержанно и безразлично. Вспоминаются мелочи обстановки и ненужные детали разговора, так отчетливо остающиеся в памяти в минуту величайшего душевного волнения» (с. 114); «Целый ряд стихотворений Ахматовой может быть назван маленькими повестями, новеллами; обыкновенно каждое стихотворение — это новелла в извлечении, изображенная в самый острый момент своего развития, откуда открывается возможность обозреть все предшествовавшее течение фактов» (с. 120).

Мы полагаем, что эти цитаты, содержащие характеристику особенностей поэтики А. Ахматовой, могли бы одновременно служить и характеристикой некоторых существенных черт поэтики прозы Петрушевской. В последовательности приведенных выше цитат из работы В. М. Жирмунского намечена также логика нашего анализа.

Начнем с вопроса о языке. Петрушевская неоднократно возвращается к этой теме в своем «Девятом томе»: «Пишу тем языком, который слышу, и нахожу его — язык толпы — энергичным, поэтическим, свежим, остроумным и верным»³. Как тут вновь не вспомнить известные строки из ахматовского «Реквиема»: «Для них соткала я широкий покров / Из бедных, у них же подслушанных слов» (выделено мною. — Т. П.)

«Чужой язык» уже предполагает, что автор оказывается в роли режиссера собственного текста, прячется за своими героями.

С этим связана и «затушеванность элемента эмоционального» (Жирмунский) — то, на что обращали внимание едва ли не все исследователи первых сборников прозы Л. Петрушевской. Сама писательница по этому поводу говорит: «...режиссер должен спрятаться, умереть в актере. Писатель в герое или скрытом нарраторе (передатчике текста)»⁴. Слово в прозе Петрушевской звучит как слово беседы или интимного разговора.

Но «затушеванность элемента эмоционального» и в поэзии А. Ахматовой, и в прозе Л. Петрушевской предполагает внутреннюю напряженность. В. Жирмунский писал об Ахматовой: «Она рассказывает о внешней обстановке душевного явления, о событиях внешней жизни и предметах внешнего мира, и только в своеобразном выборе этих предметов и меняющемся восприятии их чувствуется подлинное настроение, то особенное душевное содержание, которое вложено в слова» (с. 116). Передача внутреннего состояния героя через предметы внешнего мира, через емкие вещные детали характерна и для Петрушевской. В ее рассказах мы можем встретить и аллюзивные детали, отсылающие нас к творчеству Ахматовой. Например, в финале «Рассказчицы» дважды повторяется деталь — снятые перчатки в руках растерянной, горько плачущей героини. Эта деталь заставляет вспомнить знаменитую ахматовскую строку из стихотворения «Песня последней встречи»: «Я на правую руку надела / Перчатку с левой руки». «Ошибочный жест» двух героинь (в рассказе Петрушевской Галя не знает, что делать с букетом, так как в руках она держит перчатки) отражает их душевное смятение, вызванное наступившим кризисным моментом в жизни. Причем у одной — это драма несчастной любви, а у другой, напротив, обретение новой, а потому непонятно-пугающей жизни и одновременно прощание с прежней, хотя и страшной, но ставшей привычной.

В «Девятом томе» Петрушевская писала: «Я как-то сравнивала концовку новеллы с лучом фонаря, направленным назад на сюжет... Да, есть слова-“гвозди”, на которые

нацеплен авторский смысл, и при обратном взгляде можно еще раз увидеть эти слова, но более четко»⁵. И тут же писательница сама приводит в качестве примера такое слово, точнее — вещную деталь из своего рассказа «Скрипка»: «зиял пустотой ее чистый стакан»⁶.

Соотношение заглавия этого рассказа и его содержания по закону ассоциаций позволяет вновь вспомнить ахматовскую «Песню последней встречи». Как известно, в этом стихотворении, как и вообще в лирике Ахматовой, отсутствует песенность, мелодичность, здесь, как писал Жирмунский, «нечто сходное по впечатлению с прозрачными и живописными гармониями Дебюсси, с теми неразрешенными диссонансами и частыми переменами ритма, которыми в современной музыке заменяют мелодичность, уже переставшую быть действенной» (с. 113). У Петрушевской «музыкальность» заглавия тоже контрастирует с содержанием стихотворения. Музыка в том мире, который мы видим в ее произведении, места нет. Хотя героиня и выдает себя за скрипачку, но скрипка здесь воспринимается как знак некой неосуществимой мечты, заоблачного «там-бытия». Как обычно у Петрушевской, это рассказ об одиночестве, о неприютности человека. Молодая женщина, желая скрыть свое бедственное положение, «врала безудержно... Это был типичный, легко распознаваемый случай вранья, напускания на себя важности...»⁷. Так героиня пыталась уйти от страшной реальности и создать хотя бы иллюзию нормальной жизни, причем не только в чужих, но и в своих собственных глазах. Действие рассказа происходит в больничной палате, куда Лена попала, специально подстроив обморок на улице, чтобы хотя бы на время обрести крышу над головой. Но ее выдавало то, что «к ней никто никогда не приходил, и соответственно ничего на ее тумбочке не стояло, кроме пустого стакана, накрытого бумажной салфеткой»⁸. Повтор этой детали («пустой стакан») и поддерживает в рассказе горестную мелодию бездомья, неприютности юной будущей матери. Это действи-

тельно тот «луч фонаря», который направлен на сюжет и позволяет через внешнее выразить внутреннее. Данная особенность опять-таки очень напоминает то, что писал Жирмунский по поводу специфики детали в стихах А. Ахматовой: ученый подчеркивал, что их нельзя назвать символами, так как они выражают не мистические озарения, а «переживания простые, конкретные, строго отдельные и очерченные» (с. 114).

Говоря о творчестве Ахматовой и Мандельштама, Жирмунский выделяет также такую «важнейшую особенность», как «эпиграмматичность словесной формы», умение обобщать и высказывать обобщение в краткой словесной формуле, законченность словесного выражения. При этом, подчеркивает ученый, «даже в наиболее обобщенных предложениях — слышен личный голос и личное настроение» (с. 113). Часто эта эпиграмматическая формула открывает стихотворение или, наоборот, находится в финале, служит его окончанием. Эта особенность тоже роднит Петрушевскую с Ахматовой. Приведем несколько примеров, когда эпиграмматическая формула находится в начале рассказа, открывая его и настраивая читателя на определенный эмоциональный лад, задавая основную ноту и главную тему:

«Прошлая любовь привязывает к месту больше, чем к человеку»⁹;

«Никто, ни одна молодая тварь (в старинном смысле слова, то есть молодое существо) — никто не думает о будущем»¹⁰.

В основе подобной «эпиграмматической формулы» чаще всего лежит не общее суждение, а то, что Жирмунский называл «психическим фактом». Так, в финале рассказа «Доченька» читаем:

«Вот все садятся в автобус, хлопнула дверца, мигнул красный стоп-сигнал, все, исчезла, доченька маленькая, каждый день как навеки»¹¹.

А рассказ «Нагайна» открывается такой психологической «формулой»:

«Дело происходило, как оно происходит всегда, вышли вместе из духоты зала, отыграла музыка, кончен бал»¹².

«Слово-сигнал», обозначающее некий сдвиг в развитии сюжета, тот самый «взрыв» в финале, который обычно присутствует в новелле, может звучать у Петрушевской и в грустно-ироническом контексте. Например, в рассказе «Две души» эта грустно-ироническая нота задана уже первой фразой: «Две высокие души иногда встречаются летом у прилавка овощного магазина, в очереди, — мужчина и женщина»¹³. Далее рассказывается о двух одиноких людях, которые выглядели в глазах окружающих чрезвычайно странно. Она — вдова известного человека — постоянно в черных шелках, с вечно трагическим выражением на лице, как будто не замечала окружающей ее действительности. Он, напротив, «с яростным нетерпением озирает каждого встречного» и вечно вступал в словесную перепалку. И вот однажды они встретились в очереди.

«Внезапно... он крикнул ей:

— Ваша фамилия?

Она пожала плечами и ответила, громко и гордо.

Очередь переговаривалась как ни в чем не бывало, продавщица отвечивала черешню, а эти двое стояли как пронизанные током. Он крикнул вдове:

— Знаю, читал. Страшная смерть. Не спасли.

Она наклонила голову с кудрями, а он, вздернув подбородок, вдруг зашагал прочь в своем пожелтевшем костюме, несказанно счастливый, оставив за спиной очередь, в которой постепенно продвигалась к ранней черешне вдова в черном тюрбане, испытывая, быть может, самое высокое переживание в своей судьбе, поскольку в это переживание входила составными частями вся ее уже давно прошедшая жизнь, теперь оправданная»¹⁴.

«Две души» на фоне очереди за черешней, странный (если не сказать абсурдный) диалог — и ощущение счастья, чувство оправданности жизни после двух нелепых фраз, услышанных от незнакомого человека. Подобная парадоксальная соотношенность внешнего и внутреннего как способ психологического анализа, вновь напоминает ахма-

товский прием, о котором Жирмунский писал: «одна частность, одно прикосновение кисти художника», одно «строгое и тонкое наблюдение» «раскрывает душевный смысл происходящего» (с. 118).

В произведениях Петрушевской эпиграмматический характер вступления или концовки нередко переходит затем в весьма пространственный комментарий, в котором проясняется мысль, лаконично сформулированная в начале фразы, или обнаруживаются какие-то ее нюансы. Например, вступление к рассказу «Сокровище» содержит и «эпиграмматическую формулу», и комментарий к ней, и сформулированную в двух словах, как ремарка в пьесе, обрисовку исходной сюжетной ситуации:

«Ни один родитель не знает, кого производит на свет — диво дивное, светоч разума или так себе, нечто в собственном роде, повторение предыдущих поколений, и это при том, что первые десять-двенадцать лет это нечто (ребенок) плавает в семейном бульоне, слушается — не слушается, ест — пьет — одевается — не одевается, болеет, плачет, выражает мысли, и вот вам: в пятнадцать лет мать помещает дочь в психушку»¹⁵.

В этой разветвленной фразе фактически сконцентрирована жизненная формула взросления ребенка, и поэтому, несмотря на массу придаточных предложений, она сохраняет эффект эпиграмматичности, возникающий благодаря сочетанию четкости мысли и теплоты личного голоса, материнского опыта.

В творчестве Л. Петрушевской точка зрения матери является определяющей. Она во многом характеризует взгляд на мир и самой писательницы, и рассказчицы, и ее героинь. У Ахматовой материнский дискурс проявил себя, как известно, не сразу. Однако в таких стихах, как, например, «А Смоленская нынче именинница...», «Лотова жена», или в лирических циклах «Реквием», «Ветер войны» его уже нельзя не замечать. При этом именно взгляд матери выражает трагически мудрое понимание жизни. В этом взгляде совмещается и бытовая конкретика земного мира, и обостренное ощущение присутствия судьбы.

Исследователи не раз отмечали, что со временем в стихах Ахматовой все более отчетливо проступает пространство порочного круга, жизни — как вечно повторяющегося цикла беды. Таким образом выражается и вечная трагедия матери, жены, и вечная трагическая судьба поэта, тем более — русского поэта. Идея повторяемости или вечно-го возвращения определяет в поэзии Ахматовой значимость мотивов и образов эха, зеркала, тени, а также образы бесчисленных двойников. В творчестве Л. 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. Так, в повести «Время ночь» дочь повторяет судьбу матери, а, в свою очередь, ее дочь — судьбу своей матери, и далее, далее... Тот же страшный круг описывает и героиня повести «Свой круг», повторяя судьбу матери, ее дорогу смерти. Вообще примеров тому у Петрушевской можно встретить множество. Недаром слова «всегда», «как всегда», «как обычно» звучат у нее не реже, чем слово «судьба», синонимическим выражением коего они и являются. Причем речь непременно идет о «разрухе судьбы», о повторяющихся трагических циклах. Причины этой трагедии невозможно ничем объяснить, она просто задана, как условие задачи, и героиням Петрушевской приходится в этом пространстве беды существовать. В картине мира современной писательницы словно реализуется известная ахматовская жизненная формула: «А я иду — за мной беда».

Как известно, в творчестве акмеистов идея повторяемости, вечного возвращения связана и с таким понятием, как «тоска по мировой культуре». В лирике Ахматовой она 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 разнообразие «маски» лирической героини, через соотношенность судьбы поэта

с судьбами современников, через включение его голоса в общенародный хор). В творчестве Л. Петрушевской мы видим тот же принцип «горизонтали» (повторяемость судеб героев, чаще всего матери — дочери, «дурная», страшная цикличность их жизней) и «вертикали», то есть здесь тоже по-своему выражена «тоска по мировой культуре». Причем Петрушевская находит «двойников» не только для своих героев — обычных «маленьких людей», вроде Кармен из рассказа «С горы» или героини рассказа «Медя», но и свою судьбу вписывает в широкий контекст культуры.

Обратимся к автобиографическому рассказу «Ветка дерева». Определяющим здесь, как и во многих других произведениях Петрушевской, является материнский дискурс. Он реализуется через целую цепочку образов. Так, встреча героини с незнакомой женщиной Ядвигой на улице Вильнюса и неожиданно полученное приглашение разделить кров позволяет сразу же по ассоциации подключить новый пространственно-временной пласт: «Вот это да! Это небывалый случай даже в гостеприимной России, как где-нибудь в Туле»¹⁶. Чувство матери становится объединяющим, скрепляющим началом, именно материнский взгляд позволяет рассказчице горевать и вместе с Ядвигой, лишившейся своей семьи, и вместе с той «бедной сиротской» семьей в Туле, которая лишилась матери. Соединяя эти две истории в своей памяти, она как бы позволяет им породниться, связывает их. В свою очередь, ее собственная история переключается с этими двумя: «Кирилл астматик у меня, восьмилетний мальчик. А муж умер в прошлом октябре, умер, ушел, покинул нас. Ему было тридцать два года. Шесть последних лет он был парализован. Ядвига неловко протягивает мне руку на прощанье, я ей тоже все рассказала. Я говорю хозяйке, что мой муж был такой худой, что выглядел как Иисус Христос на кресте. Она тянется поцеловать мне руку. Она плачет вместе со мной. Моя мама тоже всегда норовит чмокнуть нас с Кирюшей в руки»¹⁷.

Упоминание имени Иисуса Христа рождает по ассоциации образ Божьей Матери. Будто идя путем автора «Реквиема», Петрушевская включает автобиографический план в общенародный, затем — в евангельский. Их объединяет сквозной мотив страдания, сопутствующий образу матери.

Итак, можно утверждать, что между художественными мирами таких, казалось бы, разных творческих личностей, как Л. Петрушевская и А. Ахматова, существует множество точек пересечения. Это доказывает, что в прозе Л. Петрушевской модернистский дискурс не менее значим, чем реалистический и постмодернистский. Следовательно, требует уточнения и сложившаяся практика определения творчества писательницы в рамках постреализма.

¹ Петрушевская Л. По дороге бога Эроса : повести, рассказы. М., 1993. С. 253.

² Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика : избр. труды. Л., 1977. С. 114. В дальнейшем ссылки на данное издание даются в тексте работы с указанием в скобках цитируемой страницы.

³ Петрушевская Л. Девятый том. М., 2003. С. 306.

⁴ Там же. С. 106.

⁵ Там же. С. 304.

⁶ Петрушевская Л. По дороге бога Эроса. С. 29.

⁷ Там же. С. 28.

⁸ Там же. С. 29.

⁹ Петрушевская Л. Как цветок на заре. М., 2002. С. 104.

¹⁰ Петрушевская Л. Измененное время: рассказы и пьесы. СПб., 2005. С. 182.

¹¹ Петрушевская Л. С. Богиня парка. М., 2004. С. 194.

¹² Петрушевская Л. Как цветок на заре. М., 2002. С. 111.

¹³ Там же. С. 148.

¹⁴ Там же. С. 154–155.

¹⁵ Петрушевская Л. Как цветок на заре. С. 99.

¹⁶ Петрушевская Л. Богиня парка. С. 11.

¹⁷ Там же. С. 17–18.