

рей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С.53.

⁴ Характерно, что Платонов неоднократно подписывал свои произведения именами своих персонажей. Идентификация автора и героя могла выходить и за пределы литературной деятельности – ср. посвящение жене на книге «Сокровенный человек» (1928): «Дорогой супруге от Ф. Пухова». По замечанию Е. Толстой-Сегал, подобное слияние, идентификация со своими персонажами, связано с отталкиванием Платонова от позиции профессионального литератора. «Профессиональный» литератор всегда находится *над* описываемым (См.: Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова // Андрей Платонов. Мир творчества. М., 1994. С.52).

⁵ См.: Платонов А. Пролетарская поэзия // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С.46.

⁶ Платонов А. Пролетарская поэзия ~~ж~~ / Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 45–46.

⁷ Платонов А. Культура пролетариата // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С.24.

⁸ Платонов А. Пролетарская поэзия // Платонов А. Возвращение. М., 1989. С. 45–48.

© Т.Н. Маркова
Челябинск

ПОЭТИКА СКАЗОК Л. ПЕТРУШЕВСКОЙ

Жанровый архетип сказки, обновляясь, остается постоянно востребованным по ряду причин онтологического, гносеологического и эстетического порядка. Во-первых, бытийной тоске и горечи реальной жизни, безысходному одиночеству человека и беспощадной, бессвязной алогичности мира сказка противопоставляет сотворенный по нравственным законам иллюзорный, но справедливый и прекрасный мир. И этот мир сквозь призму первобытных метафор предстает антитезой хаосу, «космос-гармонией» (О. Фрейденберг).

Во-вторых, повествовательная структура сказки позволяет, перебрасывая «ассоциативный мостик» (М. Липовецкий) к повседневному жизненному опыту читателя, ненавязчиво осуществлять дидактическую роль. Наконец, установка на чудесность и занимательность событий в сказке выдвигает на первый план ее эстетическую функцию. Игровая атмосфера, артистизм повествовательной организации, широчайшие интертекстуальные возможности сказки делают ее необычайно привлекательной для писательского эксперимента.

Под названием «сказки» Л. Петрушевская объединяет несколько десятков миниатюр, по-разному их группируя. В одном случае она, дифференцируя читателя-адресата, подчеркивает дидактическую установку: «Сказки для взрослых», «Сказки для всей семьи», «Сказ-

ки, рассказанные детям». В другом, ориентируясь на жанровую традицию, писательница именует их «настоящими» и «ненастоящими» сказками.

«Ненастоящие сказки» – это короткие рассказы-анекдоты, басенные аллегории без нравоучения, представленные почти совершенно прозрачными. Например, «Трудное детство»: «скромная» моль Нина «чистоплотно» обирает окружающих, производя между тем впечатление «ангела» на таких, как баран Валентин.

«Настоящие» сказки предполагают непременно присутствие волшебства и приключений, они сознательно ориентированы на фольклорную традицию. Цикл «Нечеловеческие приключения» соотносится с фольклорной сказкой о животных, основным композиционным стержнем которых является обман в самых разных видах и формах. Но типичные для фольклора персонажи действуют в нетипичных для них обстоятельствах. Писательница, следуя сюжетному канону (обман, хитрость), переосмысливает традиционные образы и коллизии. Например, осел у Петрушевской, в отличие от его фольклорного предка, ассоциируется не с упрямством и тупостью, а со спокойствием и уравновешенностью («Молодой Осел»).

Расширение диапазона сказки в значительной мере происходит за счет неизменного интереса писательницы к будничной жизни, бытовым проблемам. Так, на первый план в сказке «Жучок-водомерка» выдвигается сакраментальный «квартирный вопрос». Труженик Жучок имеет прекрасный домик над водой «с верандой, посудой и кроватью», где проживает с матерью и братьями. Голубоглазая красавица Стрекоза, однажды залетевшая в гости к тихому и скромному жучку, выгоняет семью водомерки да и самого хозяина из дома. Наутро Жучок со своей многочисленной семьей высвобождает красотку из сетей забравшегося ночью в дом паука, и все заканчивается хорошо: жучок закрылся в теплом и уютном домике, а стрекоза с руганью полетела прочь. Авторская мораль в сказке подается ненавязчиво, дидактическое поучение почти незаметно, его функции осуществляет межтекстовая аллюзия с известной басней Крылова «Стрекоза и Муравей».

Циклы «Приключения с волшебниками», «Приключения людей» и «Приключения Барби» соотносятся с волшебной и частично с бытовой сказкой. Здесь Петрушевская снова «по старой канве вышивает новые узоры», свободно трансформируя фольклорную традицию, дополняя ее литературной (Г.-Х. Андерсен, Е. Шварц, В. Катаев) и не только сказочной (Э. Гофман, М. Булгаков). Можно вычертить целый ряд сюжетных параллелей: «Принцесса на горошине» и «Кто любит, носит на руках», «Дюймовочка» и «Матушка-капуста».

В сказке Андерсена старушка дает женщине, мечтающей о ребенке, ячменное зерно, из которого вырастает Дюймовочка. Девочку похищают, но в конце злоключений она попадает в страну эльфов, где живут

такие же маленькие существа, только с крылышками. В сказке Петрушевой одинокая женщина находит в капусте маленькую (с мизинец) девочку. В молодости эта женщина сделала аборт и уже не может иметь детей, поэтому крошечная Капочка для нее очень много значит. Как спасти крошку? Врач посоветовал положить девочку обратно в капусту на балкон и не заглядывать туда. Ребенок пролежал положенный природой срок, и в один прекрасный день женщина услышала детский крик на балконе. В обеих сказках исходным мотивом является женское одиночество, но у Петрушевой бездетность мотивируется вполне реалистически. Кроме того, у Андерсена героиня уходит в сказочный мир эльфов, у Петрушевой, напротив, тяготеет пребыванием на земле, Капочка стремится к людям, хочет найти свое место в реальном мире.

В волшебных сказках Петрушевская особенно озабочена экзистенциальными проблемами человеческого одиночества, рождения и смерти, перехода из царства живых в царство мертвых и обратно. Традиционный сказочный мотив переправы в иное царство представляется как подчеркнуто пространственное перемещение героя (на птице, на лодке, на летучем корабле, в модернизированном варианте – на машине, корабле, самолете). Так реализуется мифологическое представление о странствовании умершего в загробный мир, причем сон традиционно отождествляется со смертью, а пробуждение – с возвращением из иного мира.

В узнаваемую бытовую обстановку сказок Петрушевой помещается волшебный помощник или средство связи между двумя мирами. Как правило, это привычные для современного человека каналы связи: телефон, радио, телевизор. В арсенале волшебных помощников у Петрушевой есть ряд образов, не имеющих аналогов в фольклорной сказке, но присутствующих в литературной фантастике: волшебная ручка, волшебная краска, волшебная зеленка (излечивающая), волшебная мазь (омолаживающая) и пр.

Непременными составляющими поэтики сказки являются игровые элементы в повествовательной структуре, хронотопе, ассоциативном фоне, интонационно-речевой организации литературной сказки. Петрушевская апеллирует к литературной и фольклорной памяти читателя. Свободное обращение с традицией входит в правила игры: игры типажам (принцы, принцессы, колдуны), игры подтекстом («Будильник»), игры детским и взрослым восприятием («Королева Лир»). Сказка создает ситуации перевернутого, карнавального, абсурдного мира, в котором в соответствии с фольклорной традицией происходит непереносимое разоблачение зла. Жизнь в игре становится цельной, и возвращается сознание, что целостность существования возможна, как возможна и уверенность в своих силах. Созданию игровой, театральной атмосферы сказок служат определенные игровые приемы органи-

зации их сюжетно-композиционной структуры, что позволяет говорить об игровых типах сюжета.

Во-первых, это сюжетный «перевертыш», цель которого, поменяв героев местами, раскрыть их истинную суть. Сюжетный «перевертыш» организует структуру сказок «Счастливые кошки», «Королева Лир» и др. Во-вторых, сюжет сказки может строиться на детской игре как таковой: цепочка эпизодов игры «чур, не мое» в сказке «Чемодан чепухи», народная игра «догони» в сказке «Вербка – хлест». В-третьих, сюжет может содержать элементы состязания, борьбы (так называемый агональный тип сюжета), как, например, в сказке «Крапива и Малина». Условность сюжетов создает благоприятную возможность для игры на прямом и переносном значении слов, для лексических экспериментов.

В качестве примера приведем превосходные «Лингвистические сказки». Это сказки, рассказанные несуществующим языком, состоящие из абсурдных предложений, в которых, однако, все понятно. Это как бы стилистические вариации знаменитой в русской филологии фразы академика Щербы: «Глокая куздра штеко кудранула бокра и кудрячит бокренка». У Петрушевской это драматизированные и диалогизированные «Пуськи бятые» и др.

Специфические композиционные и стилевые особенности ряда народных сказок в свое время позволили В.Я. Проппу выделить их в особый разряд – кумулятивных сказок. Основной композиционный прием здесь – многократное повторение одних и тех же действий по принципу цепочки, градации, нагромождения, причем при присоединении каждого нового звена повторяются все предыдущие звенья (cumulatio – лат. – увеличение, скопление). Ничтожное событие вызывает парадоксально нарастающие последствия и ведет к комической развязке. Эпическая кумуляция – композиционный прием, широко используемый в новеллистической сказке («Будильник», «Чемодан чепухи»). Но значительно больший интерес представляет так называемая формульная кумуляция.

В формульной кумуляции нарастанию событий соответствует нагромождение слов. Такие сказки тяготеют к рифме, стихам, консонансу и ассонансу. Кумуляция входит в состав многих сказок, главная прелесть которых в композиционной ритмичности. Такие сказки – чистая схема, они четко делятся на одинаково оформленные повторяющиеся синтаксические звенья, все фразы в которых коротки и однотипны («Жил-был Тр-р», «Дай капустки»). Нанизывание в них не только композиционный прием, но и форма мышления, сказывающаяся в языке. Речь идет о примитивном мышлении, которое не знает пространства как продукта абстракции, не знает обобщений, а знает лишь эмпирическое расстояние, преодолеваемое только через реально данные звенья.

Наиболее существенные качества и особенности стиля Петрушевской проявляются в речевой структуре рассказчика. Творец сказочного мира, он дает объяснения происходящим событиям, оценивает героев, их поступки. Повествование ведется, как правило, в форме несобственно-прямой речи, рассказчик с явным удовольствием воспроизводит разговорные интонации. *«Иногда часы возражали глобусу, что ведь радио на работе, понял или нет? Оно пропадает буквально на службе, некогда слово лишнее произнести, мы с ним – тут часы делали оп – ля! и переходили и переходили на следующую цифру – мы с ним все время в труде, в напряжении, не то что некоторые (часы имели в виду глобус, разумеется)»* («Старая дружба»).

Неограниченное в стилистическом отношении повествование образует своеобразный лексический коллаж, парадоксальное сочетание контрастирующих языковых стилей. В синтаксическом отношении мы тоже имеем дело с парадоксальным сочетанием дробления/присоединения, членности/непрерывности. С одной стороны, фраза как бы разобрана на части, с другой – многочисленные присоединения перебрасывают мостики между фразами, внутри абзаца и между абзацами. При помощи пунктуационных знаков выражается не только грамматическое членение, но и экспрессивно-стилистическое своеобразие речи. Абзацный отступ тоже становится семантически значимым. В сказках Петрушевской преобладают нетрадиционные – малые и парцелированные абзацы, в роли которых выступают части сложносочиненного или сложноподчиненного предложения. *«Он всячески старался лишний раз похвалить радио. Не потому что понял, как опасно ругаться и тем более драться головой: разобьешь ту же голову. А потому, что ему очень понравилось, как разбитое радио ни словечком не упрекнуло его, лежа на помойке»* («Старая дружба»).

Думается, такое упрощение и деформация синтаксиса есть тоже форма имитации примитивного мышления, весьма органичного в архаичной структуре сказки.

Новым направлением трансформации фольклорной традиции у Петрушевской нам видится использование черного юмора в сказочном жанре. У Петрушевской сказочный элемент так тесно переплетается с повседневностью, что трудно, почти невозможно отличить одно от другого. Так, в сказке «Гирлянда птичек» сказочная ситуация гротескно переосмысливается Петрушевской, перелицовывается в духе черной эстетики. Мечта девочки о новогоднем празднике реализуется так: вывороченная с корнем елка ставится посреди комнаты в принесенную ванну с водой и украшается нанизанной на веревку гирляндой битых кур. «Гирлянда птичек» оборачивается пародией на сказку, но ведь черный юмор и есть одна сплошная пародия.

Эта и подобные ей сказки занимают, как нам кажется, промежуточное положение между фольклорной сказкой и детскими страшил-

ками, с той существенной разницей, что в страшилках важна установка на достоверность, а в сказках Петрушевской – на вымысел. Но через гротескное, вымышленное явственно проступает действительность, повседневный быт, «синяки» жизни (пьяная драка, битая посуда), хотя заканчивается все согласно сказочному канону – благополучно. Элементы черной эстетики парадоксально сочетаются с жизнеутверждающим началом.

Обращение Л. Петрушевской к одному из архаических жанров объясняется, на наш взгляд, совпадением двух важнейших силовых линий ее творчества: поиска антитезы хаосу окружающего мира и стремлению к максимальной стилиевой свободе.

Примечания

1. Петрушевская Л.С. Настоящие сказки. М.: Вагриус, 1997.
2. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1930-х годов). Свердловск, 1992.
3. Пропп В.Я. Морфология сказки. 2-е изд. М.: Наука, 1969.

© Ю.В. Матвеева
Екатеринбург

КЛАССИЧЕСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ПИСАТЕЛЕЙ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (ГАЙТО ГАЗДАНОВ)

Все чаще XX век в литературоведческих и культурологических трактовках рассматривается как век тотальной культурной рефлексии, век переосмысления и переигрывания прошлого. Постмодернистское сознание, выйдя из узкоэстетических рамок определенного направления, стало эмблемой целой эпохи, которая неизменно предпочитала интеллектуальный подтекст чувственной и первозданной простоте. Такие понятия, как «цитата», «реминисценция», «заимствование», «пародия», «перифраз»; более современные и сложные – «поливалентность», «диалогический регистр текста», «интертекстуальность», оказываются более чем применимы и к литературе начала и к литературе конца столетия. В этом смысле особое место занимает литература первой русской эмиграции, которая, с одной стороны, стала продолжением, своеобразной трансплантацией литературно-эстетических традиций XIX века, а с другой, заняла по отношению к классическому наследию позицию оппонирующую. Ее временная и пространственная вневходимость позволила многое переоценить и переосмыслить, в то время как кровная связь со своим прошлым и своей культурой удерживала в пределах ее же знаковой системы. В большей мере это относится к писателям так называемого «младшего» поколения, которые, по-видимому, ощущали себя не столько продолжателями, сколько наследниками русской культуры. В отличие, скажем, от Бунина, Куприна, Шмелева, Мережковс-

202